



**Beatriz Pazini Ferreira**

**CINEMA É ARTE – ABORDAGENS E APRENDIZAGENS – CINEATRO**

**2023**



**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte**

**Reitora**

Cicília Raquel Maia Leite

**Vice-Reitor**

Francisco Dantas de Medeiros Neto

**Diretor da Editora Universitária – EDUERN**

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

**Chefe do Setor Executivo da Editora Universitária - EDUERN**

Jacimária Fonseca de Medeiros

**Chefe do Setor de Editoração da Editora Universitária da Uern - EDUERN**

Emanuela Carla Medeiros de Queiros

**Conselho Editorial das Edições UERN**

Edmar Peixoto de Lima

Emanuela Carla Medeiros de Queiros

Filipe da Silva Peixoto

Francisco Fabiano de Freitas Mendes

Isabela Pinheiro Cavalcanti Lima

Jacimária Fonseca de Medeiros

José Elesbão de Almeida

Maria José Costa Fernandes

Maura Vanessa Silva Sobreira

Kalidia Felipe de Lima Costa

Regina Célia Pereira Marques

Rosa Maria Rodrigues Lopes

Saulo Gomes Batista

**Diagramação**

Selton Deolino da Silva

**Catálogo da Publicação na Fonte.**

**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

Ferreira, Beatriz Pazini.

Cinema é Arte: abordagens e aprendizagens-CINEATRO [recurso eletrônico]. / Beatriz Pazini Ferreira. – Mossoró, RN: Edições UERN; FAPERN, 2023.

136 p.

ISBN: 978-85-7621-463-2 (E-book).

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. II. Título.

UERN/BC

CDD 791

Bibliotecário: Aline Karoline da Silva Araújo CRB 15 / 783

Editora Filiada á



**O Projeto Institucional de Fortalecimento de Ações de Divulgação e Popularização da Ciência nos Territórios do RN**, pelo qual foi possível a edição de todas essas publicações digitais, faz parte de uma plêiade de ações que a **Fundação de Amparo à Ciência, Tecnologia e Informação do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN)**, em parceria, nesse caso, com a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN), vem realizando a partir do nosso Governo.

Sempre é bom lembrar que o investimento em ciência auxilia e enriquece o desenvolvimento de qualquer Estado e de qualquer país. Sempre é bom lembrar ainda que inovação e pesquisa científica e tecnológica são, na realidade, bens públicos que têm apoio legal, uma vez que estão garantidos nos artigos 218 e 219 da nossa Constituição.

Por essa razão, desde que assumimos o Governo do Rio Grande do Norte, não medimos esforços para garantir o funcionamento da FAPERN. Para tanto, tomamos uma série de medidas que tornaram possível oferecer reais condições de trabalho. Inclusive, atendendo a uma necessidade real da instituição, viabilizamos e solicitamos servidores de diversos outros órgãos para compor a equipe técnica.

Uma vez composto o capital humano, chegara o momento também de pensar no capital de investimentos. Portanto, é a primeira vez que a FAPERN, desde sua criação, em 2003, tem, de fato, autonomia financeira. E isso está ocorrendo agora por meio da disponibilização de recursos do PROEDI, gerenciados pelo FUNDET, que garantem apoio ao desenvolvimento da ciência, tecnologia e inovação (CTI) em todo o território do Rio Grande do Norte.

Acreditando que o fortalecimento da pesquisa científica é totalmente perpassado pelo bom relacionamento com as Instituições de Ensino Superior (IES), restabelecemos o diálogo com as quatro IES públicas do nosso Estado: UERN, UFRN, UFERSA e IFRN. Além disso, estimulamos que diversos órgãos do Governo fizessem e façam convênios com a FAPERN, de forma a favorecer o desenvolvimento social e econômico a partir da Ciência, Tecnologia e Inovação (CTI) no Rio Grande do Norte.

Por fim, esta publicação que chega até o leitor faz parte de uma série de medidas que se coadunam com o pensamento – e ações – de que os investimentos em educação, ciência e tecnologia são investimentos que geram frutos e constroem um presente, além, claro, de contribuir para alicerçar um futuro mais justo e mais inclusivo para todos e todas!

*Boa leitura e bons aprendizados!*



*Fátima Bezerra*

Governadora do Rio Grande do Norte



# Parceria pelo

Desenvolvimento Científico do RN



**A Fundação de Amparo à Ciência, Tecnologia e Informação do Estado do Rio Grande do Norte (FAPERN)** e a Fundação Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (FUERN) sentem-se honradas pela parceria firmada em prol do desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação. A publicação deste livro eletrônico (e-book) é fruto do esforço conjunto das duas instituições, que, em setembro de 2020, assinaram o Convênio 05/2020–FAPERN/FUERN, que, dentre seus objetivos, prevê **a publicação de mais de 300 e-books**. Uma ação estratégica como fomento de divulgação científica e de popularização da ciência.

Esse convênio também contempla a tradução de sites de Programas de Pós-Graduação (PPGs) das Instituições de Ensino Superior do Estado para outros idiomas, apoio a periódicos científicos e outras ações para divulgação, popularização e internacionalização do conhecimento científico produzido no Rio Grande do Norte. Ao final, **a FAPERN terá investido R\$ 855.000,00 (oitocentos e cinquenta mil reais)** oriundos do Fundo Estadual de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNDET), captados via Programa de Estímulo ao Desenvolvimento Industrial do Rio Grande do Norte (PROEDI), programa aprovado em dezembro de 2019 pela Assembleia Legislativa na forma da Lei 10.640, sancionada pela governadora, professora Fátima Bezerra.

Na publicação dos e-books, estudantes de cursos de graduação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) são responsáveis pelo planejamento visual e diagramação das obras. A seleção dos bolsistas ficou a cargo da Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis (PRAE/UERN).

Os editais lançados abrangeram diferentes temáticas assim distribuídas: no Edital 17/2020 - FAPERN, os autores/ organizadores puderam inscrever as obras resultantes de suas pesquisas de mestrado e doutorado defendidas junto aos PPGs de todas as Instituições de Ciência, Tecnologia e Inovação (ICTIs) do Rio Grande do Norte, bem como coletâneas que foram resultados de trabalhos dos grupos de pesquisa nelas sediados. No Edital nº 18/2021 - FAPERN, realizou-se a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Turismo para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte”. No Edital nº 19/2021 - FAPERN, foi inscrita a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Educação para a cidadania e para o desenvolvimento do Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. No Edital nº 20/2021 - FAPERN, foi realizada a chamada para a publicação de e-books sobre o tema «Saúde Pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 21/2021 - FAPERN trouxe a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Segurança pública, desenvolvimento social e cidadania no Rio Grande do Norte: relatos de ações exitosas”. O Edital nº 22/2021 - FAPERN apresentou

a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Pesquisas sobre o Bicentenário da Independência do Brasil (1822-2022): desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”. O Edital nº 23/2021 – FAPERN realizou a chamada para a publicação de e-books sobre o tema “Pesquisas sobre o Centenário da Semana de Arte Moderna (1992-2022) desdobramentos para o desenvolvimento social e/ou econômico do RN”. O Edital nº 22/2022 – FAPERN, realizou a chamada para a publicação de e-books com o objetivo de contribuir para o fortalecimento e divulgação da pesquisa a partir dos programas de pós-graduação e dos Grupos de Pesquisa das Instituições de Ensino Superior do Estado do Rio Grande do Norte.

Com essa parceria, a FAPERN e a FUERN unem esforços para o desenvolvimento do Estado do Rio Grande do Norte, acreditando na força da pesquisa científica, tecnológica e de inovação que emana das instituições potiguaras, reforçando a compreensão de que o conhecimento é transformador da realidade social.

Agradecemos a cada autor(a) que dedicou seu esforço na concretização das publicações e a cada leitor(a) que nelas tem a oportunidade de ampliar seu conhecimento, objetivo final do compartilhamento de estudos e pesquisas.



*Gilton Sampaio  
de Souza*

Diretor-Presidente da FAPERN

*Cicilia Raquel*

*Maia Leite*

Presidente da FUERN



## **DEDICATÓRIA**

Dedico este livro a todos, a todas e todes professores e alunos que fazem (e fizeram) parte do Projeto de Extensão Cineatro: “A arte (ainda vai) salva(r) o mundo”.

*A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Ela subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador, assim como do teórico (AUMONT, Jacques, 1994, p. 15).*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos, a todas e a todes que oportunizam a existência de um dos projetos que mais almejei desde os tempos em que eu sonhava em ser professora efetiva de uma universidade pública: Cineatro. Projeto de Extensão Cineatro. Como sempre digo é “a menina dos meus olhos”. Um projeto que tenho o prazer de coordenar desde 2018. Elenco agora os que tornaram possível este e-book:

À Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, nossa referência, a instituição que nos faz existir como espaço de formação, de resistência e a quem servimos como instituição pública.

À Pró — Reitoria de Extensão da UERN que nos conduz e nos instiga, nas diferentes etapas de condução dos Projetos de Extensão.

Aos grupos de pesquisa nos quais faço parte: Grupo de Pesquisa em Ensino, Literatura e Linguagem -GELIN/UERN; Grupo de Estudos de Literatura e suas Interfaces Críticas GELINTER/UERN e Grupo Crítica Literária Materialista- UEM/PR.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Tomé, Diretora do Campus Avançado de Patu – CAP/UERN, incentivadora e apoiadora dos projetos de extensão, sobretudo do Cineatro.

Às professoras colaboradoras que fizeram e fazem parte do Projeto de Extensão Cineatro do Departamento de Letras do Campus Avançado de Patu - CAP/UERN: Aline Almeida Inhoti, Annie Tarsis Morais Figueiredo, Francisca Laila Ribeiro Pinto e Luciana Fernandes Nery.

Aos alunos participantes e ex-participantes do Projeto de Extensão Cineatro, sem vocês o projeto não acontece. Então, um agradecimento especial.

Aos professores que confiaram neste projeto, neste trabalho permitindo que outras pessoas possam conhecer uma das tantas atividades do Cineatro que é discutir cinema: Annie Tarsis Morais Figueiredo, Thiago Gomes da Silva Nunes, Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, Saulo Jonathan de Freitas Bezerra, Fernanda Amorim Accorsi, Fernando Domingos de Aguiar Júnior, Avohanne Isabelle Costa de Araújo, Guilherme Augusto Homenhuki, Luzia Aparecida Berloff Tofalini, Marcele Aires Franceschini. Muito obrigada por partilhar conhecimentos!

## APRESENTAÇÃO

Este e-book reuniu artigos de professores de várias instituições públicas de ensino espalhadas pelo Brasil permitindo diálogos plurais e diversos para o aprofundamento no campo do saber e para o enriquecimento acadêmico. Essas discussões contribuem para o debate social e cultural, o que é muito importante para a manutenção da vida moderna em sociedade. Este trabalho realizado por várias mãos oportuniza discussões e análises de curta e longa-metragem e/ou, documentários e permitem a discussão e a reflexão acerca do campo cinematográfico oferecendo a você leitor a oportunidade de conhecer o que fora por nós todos produzidos.

O Cineatro, em suas atividades, é promovedor de arte e a arte é o lugar de interação nas mais diversas formas de dizer, permitindo uma troca de influências, sendo, portanto, um fenômeno dependente das condições de produção, ao refletir o mundo social da mesma forma que esse mundo também pode ser influenciado por ela. A catarse é um prazer/afeto causado pela leitura, pelo discurso, pela imagem e pela escuta, capaz de conduzir o homem a diversas transformações.

Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira

# SUMÁRIO

**IMAGINAR MUNDOS PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS: UMA LEITURA DE A HISTÓRIA SEM FIM, DE WOLFGANG PETERSEN .....14**

**LAVOURA ARCAICA, O FILME: CONFLITOS IDEOLÓGICOS FAMILIARES E A RESISTÊNCIA REBELDE DE ANDRÉ .....27**

**PRIMO BASÍLIO: UM PROCESSO DE INTERTEXTUALIDADE DA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ NA CONSTRUÇÃO DO FILME DE DANIEL FILHO .....42**

**A ÓTICA FEMINISTA SOBRE O FILME NA NATUREZA SELVAGEM (2008) .....59**

**MATERNIDADE E PANDEMIA: UMA AMOSTRA DO CONTEMPORÂNEO .....67**

**ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “CARTA PARA ALÉM DOS MUROS”: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E MOBILIZAÇÕES SOCIAIS NA HISTÓRIA DA AIDS NO BRASIL .....78**

**SILÊNCIOS NA LITERATURA E NO CINEMA: CAPITÃES DA AREIA .....91**

**LITERATURA E CINEMA: SILÊNCIOS EM A HORA DA ESTRELA .....106**

**ÂNGELA ULTRAPODEROSA: O DISCURSO SATÍRICO COMO CRÍTICA EM A MULHER DE TODOS, DE ROGÉRIO SGANZERLA .....124**

**IMAGINAR MUNDOS PARA ALÉM DAS FRONTEIRAS: UMA LEITURA DE**  
***A HISTÓRIA SEM FIM, DE WOLFGANG PETERSEN***  
***IMAGINING WORLDS BEYOND BORDERS: A READING OF THE NEVERENDING***  
***STORY, BY WOLFGANG PETERSEN***

Annie Tarsis Morais Figueiredo

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Thiago Gomes da Silva Nunes

Escola Estadual Amaro Cavalcanti (UFPB)

**Resumo**

O presente artigo analisa como o longa-metragem *A história sem fim*, de 1984, direção de Wolfgang Petersen, estabelece uma relação entre infância, leitura literária (imaginação) e potência de vida. Apesar de citarmos o romance de mesmo título, de Michael Ende (1979), não focaremos na adaptação fílmica do romance, porém a narrativa literária se juntará ao aporte teórico que auxiliará a leitura aqui proposta. Nossa hipótese é a de que o protagonista, Bastian Baltasar Bux, representa uma coletividade que sofre devido a uma existência desprovida de vida e de criatividade. Para isso, ele encontra Fantasia, um espaço sem fronteiras, um mundo de refúgio e de resistência, elaborado pela potência de vida contra a violência e a mentalidade normativa, instrumentalizada, compartimentada e excludente: contra o que nos torna meros sobreviventes. Para a análise, utilizaremos diálogos e imagens que evidenciam o dentro-fora de Fantasia, bem como a compreensão de que Bastian representa um leitor qualquer que encontra, na imprevisibilidade da leitura, um terreno para as esperanças, os sonhos e os desejos. Como teóricos da infância no cinema, utilizaremos estudos de Teixeira, Larrosa e Lopes (2006); para a leitura da linguagem e das imagens, Jullier, Marie (2009) e Carrière (1995); para pensar leitura e resistência às adversidades, Michèle Petit (2010); por fim, sobre a potência da vida, Peter Pál Pelbart (2015).

**Palavras-chave:** Infância; leitura literária; potência de vida.

**Abstract**

This article analyzes how the feature film *The Neverending Story*, from 1984, directed by Wolfgang Petersen, establishes a relationship between childhood, literary reading (imagination) and the power of life. Although we quote the novel of the same title, by Michael Ende (1979), we will not focus on the film adaptation of the novel, but the literary narrative will join the theoretical contribution that will help the reading proposed here. Our hypothesis is that the protagonist, Bastian Baltasar Bux, represents a community that suffers due to an existence devoid of life and creativity. For this, he finds Fantasia, a space without borders, a world of refuge and resistance, elaborated by the power of life against violence and the normative, instrumentalized, compartmentalized, excluding and nihilating mentality: against what makes us mere survivors. For the analysis, we will use dialogues and images that show the inside-outside of Fantasia, as well as the understanding that Bastian represents any reader who finds, in the unpredictability of reading, a ground for hopes, dreams and desires. As theorists of childhood in cinema, we will use studies by Teixeira, Larrosa and Lopes (2006); for reading the language and images, Jullier, Marie (2009); Carrière (1995) and Baecque (2010), to think about reading and resistance to adversity, Michèle Petit (2010); finally, on the power of life, Peter Pál Pelbart (2013).

**Keywords:** Childhood; literary reading; power of life.

Cara amiga,  
tudo o que sei da vida  
aprendi  
a ver o *Neverending Story*.

*André Tecedeiro*

### **Fantasia: considerações iniciais sobre um território sem fronteiras**

Para compreendermos e localizarmos o filme *A história sem fim* (1984) no fio da historiografia, podemos mencionar alguns acontecimentos que corroboram a ideia de que a recepção, assim como, o próprio longa-metragem, carrega um significado artístico-político relevante para a atualidade. Também é interessante pensar que depois dos países envolvidos na produção, Alemanha Ocidental e EUA, o Brasil foi o primeiro país a receber o filme, chegando em Portugal no ano seguinte, em 1985, por exemplo. É preciso notarmos, portanto, que durante os anos de realização, lançamento e distribuição, o muro de Berlim (1961-1990) ainda estava erguido, e o longa foi feito no bloco capitalista (Alemanha Ocidental).

Além disso, cabe sabermos um pouco sobre Michael Ende (1929-1995), autor da narrativa basilar para o filme, o *Die unendliche Geschichte: von A bis Z*, (*A história sem fim*: de A a Z), de 1979. O filme adapta o livro até o início do capítulo XIII, iniciado pela letra M. Ende, era filho do artista plástico surrealista, Edgar Ende, cuja arte, durante o nazismo, foi considerada “degenerada”. O autor teve a sua infância marcada pela Segunda Guerra Mundial e aos doze anos presenciou bombardeios em Munique e Hamburgo na década de 1940. Além disso, Ende participou de um movimento de resistência bávaro que sabotava as ações da polícia do Estado da Alemanha nazista (Waffen-SS).

As informações trazidas sobre o autor do livro *A história sem fim* (doravante HSF) foram retiradas do site oficial dele. Importa fazermos essas entradas referenciais e biográficas, pois elas possibilitam compreendermos que o contexto de produção do romance se entrelaça ao do filme, e, por sua vez, se aproxima aos mundos de quem o lê ou o assiste hoje. Sabendo que a experiência de guerra e o derrotismo de certa fase da vida do autor não impossibilitou a criação literária tão sensível e criativa. Ele enxerga a arte enquanto abertura de possibilidade. Portanto, seja após a Segunda Guerra Mundial, ou durante a tensão da Guerra Fria com a divisão feita pelo muro, ou hoje, sob uma força neonazista e neofascista ganhando expressividade, HSF aponta para a resistência às adversidades e às violências através da leitura literária e imaginação.

No filme, há uma crítica contundente à escola e às metodologias tradicionais de ensino. Por isso, Bastian, o menino protagonista, prefere trocar as aulas pela leitura solitária de um livro literário. Ele sente a escola como prisão e a leitura como espaço de liberdade. Além disso, sofre *bullying*, sendo chamado de esquisito (*weird*). Se voltarmos para a vida de Ende, vemos uma interligação, pois estudou numa escola Waldorf, cuja pedagogia, idealizada por Rudolf Steiner, pensa o desenvolvimento holístico do ser, em que corpo, espírito, intelecto e âmbito artístico caminham juntos. Essa educação foca na formação singular de cada indivíduo e visa gerar uma mentalidade que integra tudo e todos, percebendo a conexão entre o que existe. Essa pedagogia está latente no longa dirigido por Petersen. Ainda sobre o autor, Ende lia os sistemas de crenças indianos e egípcios, o Zen, a Cabala e Sören Kierkegaard, estando todas essas referências, de certo modo, presentes no filme.

No livro lido por Bastian há um mundo sem fim, Fantasia, cuja leitura também é interminável, nele acontece o encontro entre vários personagens diferentes que são mensageiros, vindos de diversas terras, de regiões diferentes: come-rochas, gnomos noturnos, os Minúsculos, morcegos, caracóis, etc. Todos possuem sua língua nativa, todavia há uma língua comum para que eles se comuniquem entre si. Em determinado ponto da travessia, Atreyu, o menino de dez anos e herói da história lida, encontra o personagem Gmork, um lobo preto, criatura das trevas, “composto pela força por trás do Nada.”, que lhe explica sobre o mundo deles: “Fantasia não tem fronteiras. É um mundo de fantasia humana. Tudo nele, todas as suas criaturas são um pedaço de sonho, de esperança da humanidade. Portanto ela não tem fronteiras.” (20’: 47”). Mundo heterogêneo criado também pela linguagem, Fantasia é feita de sonhos e esperanças dos humanos. O fato de não ter demarcações territoriais, expandem as possibilidades desse espaço, também o dentro e o fora; a realidade e a ficção, têm a fronteira desfeita pela conexão existente das trocas entre os dois âmbitos.

No romance, lemos: “[...] as palavras ‘perto’ e ‘longe’ não têm nenhum significado. Todas essas coisas dependem do estado de alma e da vontade daquele que segue um determinado caminho. Dado que Fantasia não tem fronteiras, o seu centro pode estar em qualquer parte...” (ENDE, 2016, p. 147). Dessa forma, Atreyu é também o centro, mas também os demais personagens. Gmork, em outro ponto do diálogo, aponta para a cegueira, a ilusão e as aparências criadas pelos humanos. Por isso, os modos de vida adultos são, na maioria das vezes, esvaziados de vida e entregues ao Nada.

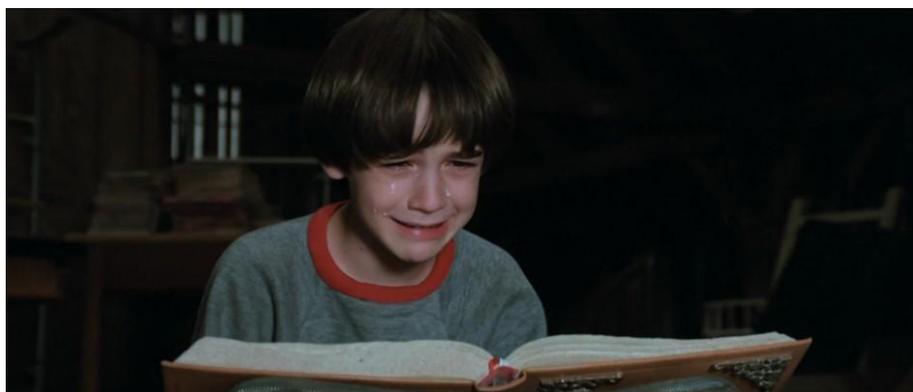
Nesse espaço acontece HSF, um filme em que atores e bonecos, com uma qualidade tátil, constroem a realidade sinestésica que recebemos. Como expõe Walter Benjamin no ensaio, de 1935, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2012), um filme, embora a exibição seja um acontecimento, sua feitura se dá a partir das tomadas e regravações, das montagens e cortes, dão uma característica própria ao cinema: “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de seqüências de

imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha” (BENJAMIN, 2012, p. 190). Pensando nisso, nas escolhas do diretor e da equipe, elegemos seis quadros, cujas cenas de que foram retiradas são emblemáticas para a construção da análise aqui proposta, a de que Bastian representa uma coletividade que sofre devido a uma existência desprovida de vida e de criatividade. Como vemos, a leitura é território de sonhos que aponta para a ação real e concreta.

### **Por uma existência que abrace a imaginação**

Inventar a si mesmo e valorizar seus sonhos são duas ações que Bastian aprende com a narrativa lida HSF. O livro roubado do alfarrabista Sr. Koreander tem um papel crucial para o menino, pois ele vive em solidão o luto pela perda da mãe. Seu pai, na primeira tomada do filme, exige que o menino volte a viver normalmente e resolva as demandas diárias como as da escola e atente mais para o seu rendimento. Além de querer que o filho siga a vida, ele desqualifica a capacidade sonhadora, sensível e imaginativa do menino. Tais fraturas na família e as notas baixas fazem Bastian se entregar ao universo literário, sendo, portanto, um ponto de fuga para ele. É dentro dessa metáfora da exclusão que se dá a trama de HSF.

Os personagens Atreyu – nome que significa “o filho de Todos” – e a Imperatriz Criança lhe acompanham durante um dia e uma noite, todos têm dez anos como Bastian. O menino, portanto, opta por não fazer a prova de Matemática e se tranca em um sótão escuro da escola que possui fantasias, manequins e demais objetos antigos que serviram para apresentações artísticas. Sótão que, para dar ênfase ao desamparo do menino, fornece um cenário expressionista, denominação de Jullier e Maria (2009). Todos vão embora para casa e ele fica lá, escondido e lendo *A história sem fim*. O envolvimento é bem intenso, como podemos ver no frame abaixo:



Fonte: IMDb

**Imagem 1:** Bastian chorando pela morte de Artax, o cavalo e companheiro de aventura de Atreyu.

Na fotografia acima, Bastian está diante do livro, várias sequências são montadas usando esse recurso, dando a sensação de espelhamento e ao mesmo tempo de mergulho na leitura. Nas imagens 3 e 5 também vemos isso. Jullier e Marie, em *Lendo imagens do cinema* (2009), ao mencionarem a distância focal curta, apontam para o recurso da história que é o do espectador testemunhar Bastian lendo e sentindo as sensações do menino.

Em HSF, Atreyu torna-se exemplo de coragem para Bastian, ambos passam pela mesma jornada. Assistimos uma história dentro da história, um *mise en abyme* que se interliga e compõe o eterno retorno sem fim. Nas aventuras perpassam alegrias e tristezas. A morte do cavalo de Atreyu, Artax, é uma das cenas mais tristes. Na imagem 1, tanto Atreyu quanto Bastian choram a morte do cavalo no Pântano da Tristeza. Bastian, indiretamente, chora também pela perda da mãe, sendo a leitura uma possibilidade de encontro entre a desolação pessoal e a do outro.

O mergulho na leitura continua ao longo do filme. O garoto para, suspende a leitura, reflete e sente sobre o que leu, ações que compõem uma leitura genuína. Não é somente passar os olhos sobre as palavras, decodificá-las e interpretá-las, que importa, mas também o que ele vive paralelamente ao ato de ler. A coragem de ter ficado sozinho na escola, passar pelo anoitecer, escutar a tempestade lá fora, a fome; todos esses aspectos marcam a leitura de HSF e a aprendizagem de Bastian. Na fotografia em seguida vemos um desses momentos:



Fonte: IMDb

**Imagem 2:** Reação de Bastian ao que lê.

A abertura para respiro entre a passagem das páginas serve para quem assiste saber como o menino reage e se volta para o real após a experiência de imaginar Fantasia e seus habitantes. O movimento também é signo, como defende Jean-Claude Carrière (1995). Nesse sentido, a antropóloga francesa Michèle Petit, em sua pesquisa de campo sobre as mediações de leituras em contextos adversos, investiga como a literatura pode educar a sensibilidade e ser território de resistência aos problemas individuais e coletivos: “não é apenas no momento de desarranjos internos que os livros servem de auxílio, mas também quando acontecem crises

que afetam simultaneamente um grande número de pessoas” (PETIT, 2010, p. 18). Seja pelo luto, ou pela tensão entre as Alemanhas Ocidental e Oriental em contexto de Guerra Fria, por exemplo, Bastian está inserido em um tempo em que a leitura e a imaginação são fundamentais para a sua sobrevivência.

Os traumas vividos por ele “abalam o sentimento de continuidade e a autoestima” (PETIT, 2010, p. 21). Ele se vê como covarde, sendo Atreyu o seu oposto, o corajoso. Todavia, por outro lado, a perda de sentido contribuiu para que pontos de equilíbrio sejam forjados por ele ao longo da leitura. Os questionamentos e a imagem de si mesmo que encara, são aberturas para mudanças e melhorias. Ele se envolve com a imaginação para conseguir viver.

No recorte acima e na imagem 3, são momentos em que “surgem associações inesperadas” (PETIT, 2010, p. 24). As interrupções da leitura são reveladoras, Bastian se depara com “forças de morte” e “forças de regeneração” que a pesquisadora francesa menciona. Ele sabe que um pedaço dele se foi com a mãe, no entanto, há muito o que viver e sentir. Da mesma forma Atreyu, ele perdeu Artax e sofreu muito no trajeto da HSF, mas não desistiu de seguir a jornada. Vejamos a imagem 3:



Fonte: IMDb

**Imagem 3:** Reação de Bastian ao que lê.

Na cena acima, ele está bem próximo ao livro e com uma manta sobre os ombros, no romance: “[...] e cobriu os ombros com uma manta cinzenta, como um índio” (ENDE, 2016, p. 14). Fazendo uma alusão ao poncho que o povo de Atreyu usa, os povos das planícies, que são caçadores de búfalos roxos na trama. Sendo essa uma “associação regida por hábito cultural” (JULLIER; MARIE, 2009). A manta traz a sensação de aconchego e de segurança ao menino que continua a sua leitura.

A relação entre o olho, o som e a imagem, as metamorfoses da percepção, para usar uma expressão benjaminiana, aponta para a arte e sua relação com o ritual mágico. O encantamento que a leitura provoca em Bastian se localiza no jogo entre determinações e indeterminações de sentidos que apontam para as “cambiantes relações de propriedades” (BENJAMIN, 2012, p. 181). Em que ora a experiência é de Atreyu, ora é de Bastian e em outro momento, a do espectador.

O menino, no ato de ler, esquece que possui um pai bastante pragmático, que coloca a rotina e as responsabilidades ordinárias à frente dos sentimentos. Seu pai pede para que ele retire a cabeça das nuvens e finque os pés no chão, reclama que na aula de Matemática ele desenha unicórnios ao invés de aprender os cálculos. Portanto, a solidão e o desamparo estão em casa e no âmbito escolar, os livros são refúgios. Quando ele entra na livraria de Sr. Koreander ele afirma ter lido 186 livros, entre esses, cita: *A ilha do tesouro* (Robert Louis Stevenson), *O último dos moicanos* (James Fenimore Cooper), *O mágico de Oz* (L. Frank Baum), *O senhor dos anéis* (J. R. R. Tolkien), *Vinte mil léguas submarinas* (Júlio Verne) e *Tarzan* (Edgar Rice Burroughs). Todas essas histórias se assemelham, pela entonação e o ambiente fantástico, a HSF.

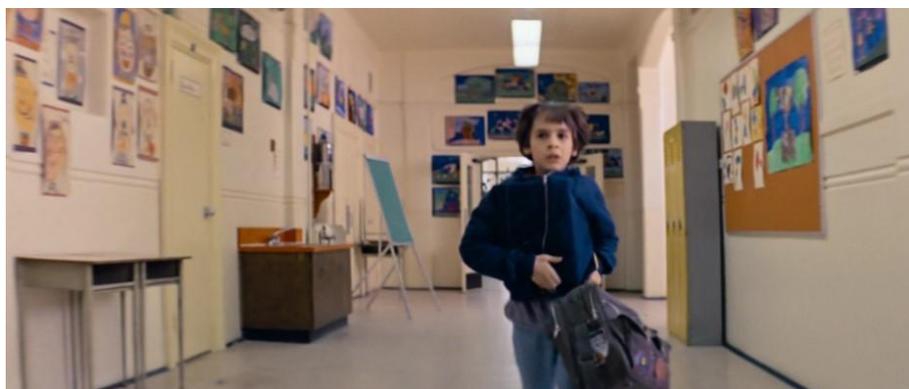
Se sonhar acordado é uma característica dele, sentir e não ter uma imaginação domesticada também o são. Gradualmente vai construindo a sua *poiesis* própria, reinventando-se, imaginando. Pela onomástica, o significado do nome próprio Bastian, bastião, o torna o guardião de um reino em perigo: Fantasia. E quando ele encara a si mesmo, compreende as suas limitações, e aprende que precisa valorizar seus sonhos e seus desejos. Podemos dizer, com Petit, que o poder de cura pela leitura literária/imaginação é o foco do filme. Bastian se torna o salvador de Fantasia, atraído pela jornada de Atreyu ele encontra coragem para fazer com que o reino sem fronteiras renasça e o Nada não destrua tudo.

O cenário, os bonecos mecânicos, os efeitos especiais e sonoros, as pinturas, o figurino, a maquiagem, tudo comunica em HSF, a relação entre todos esses elementos causa a entrada em um mundo cheio de força criativa. Quem assiste ao filme se encanta pela riqueza de detalhes e pelo cuidado, das duas narrativas que se entrelaçam.

### **Infância, leitura e esperança: sonhar contra a nadificação destrutiva**

Como Bastian encontra a HSF? Ele foge dos meninos da escola que querem lhe agredir e entra numa livraria. Lá ele fica curioso para ler o livro que está nas mãos de Sr. Koreander. O livreiro deixa o menino roubar o livro, pois ele é o adulto que vive de e para a arte literária, resguardando a imaginação na vida adulta; o alfarrabista e leitor assíduo, acaba sendo um personagem um tanto oposto ao pai de Bastian. Valorizando a produção artística, o livreiro induz o garoto a roubar o livro, cultivando a curiosidade, afirmando que aquele livro era diferente de todos os que existem no mundo. Por isso esboça um sorriso ao ver que HSF foi levado e

em troca ficou um bilhete de Bastian dizendo que depois devolveria o livro. Abaixo vemos um recorte após o ato transgressivo:



Fonte: IMDb

**Imagem 4:** Bastian com o livro roubado sob o moletom.

A fronteira entre a liberdade e autoridade (TEIXEIRA, LARROSA; LOPES, 2006, p. 20) é o lugar da ação. O roubo do livro e a fuga são movimentos de desobediência e rebeldia vitais, marcas, sobretudo, das crianças. A criança é um ser fronteiro por natureza (*ibid.*, 2006, p. 18), que está aberta para experimentar a vida e, ao mesmo tempo, para aprender as normas. Tal aspecto é bastante tratado na literatura e no cinema. O menino adentra a geografia de Fantasia: a Torre de Marfim, o Deserto das Esperanças Despedaçadas, o Pântano da Tristeza, o Mar das Possibilidades, o Oráculo do Sul, as planícies, as cordilheiras dos come-rochas, etc. Conhece um mundo criado que fábula questões imprescindíveis ao mundo concreto.

Bastian é o leitor ideal, participa da história, se funde a ela. Pela aventura de Atreyu, na sua Grande Busca, o livro captura o leitor humano, pacto fundamental para a existência da arte, da criação e da esperança que são transformadoras. O menino sentiu tudo o que Atreyu vivenciou, ele descobre que é parte da HSF, mas também aprende que precisa viver a própria jornada. Além das fronteiras, escuta a voz dos personagens e os personagens também a escuta. Como afirma a Imperatriz Criança a Atreyu, sobre Bastian: “Como ele vive as suas aventuras, outros vivem as dele! Simplesmente não imagina que um menino possa ter tanta importância.” (8’45”). Ela convoca Bastian a se enxergar enquanto peça fundamental no mundo, que se responsabilize pelas ações e saiba que elas têm impacto.

São a partir das falas, precisamente na fusão com o não-verbal, que percebemos um Bastian desnorteado entre a realidade e a fantasia. A separação é rompida, havendo a diluição da fronteira. Além disso, ele fica entre a passividade e a atividade. Se por um lado Morla, a tartaruga anciã diz: “Nada tem importância. Desista.”. Por outro, há a voz de Falkor, o dragão da sorte que voa com Atreyu e alimenta a esperança. Sendo a HSF marcada por aliados que possibilitam a Grande Busca ser realizada.

Partindo de tais aspectos, a sensação é de que Bastian não viverá como a maioria dos adultos humanos: “acontece, porém, que o horror vai deixando de ser tão terrível, à medida que se repete muitas vezes.” (ENDE, 2016, p. 115). Pela banalização, se acostumaram com a barbárie, com a dor e o sofrimento. Não possuem esperanças e se acomodaram na ideia de que não podem ser agentes de mudança, sendo seres claudicantes em fazer o possível. Contra seres que deixam de ser cooptados, passivos na própria existência e desconhecendo a si mesmo.

Pensando nisso, quando Peter Pál Pelbart afirma que “os mecanismos de poder tomaram de assalto a vida em suas várias dimensões, dos genes à produção onírica.” (PELBART, 2015, p. 1). Os sonhos, a imaginação, os afetos, o corpo, são alvos do poder sobre a vida. Os mecanismos de poder agem sobre a vida “intensificando-a, mobilizando-a, otimizando-a e ao mesmo tempo monitorando-a por dentro, pilotando-a e integrando seus elementos.” (PELBART, 2015, p. 2). Por outro lado, a vida gera o contramovimento, o poder da vida, que é o avesso, a resistência, do poder sobre a vida que a aprisiona; criam as brechas que possibilitam liberdade.

Em resumo, não ser um adulto como descrito: “(...) a comprar o que não necessitam, a odiar o que não conhecem, a acreditar no que os domina ou a duvidar do que os podia salvar” (ENDE, 2016, p. 137). Aproximando ao nosso contexto, essas três ações são típicas do adulto dentro do contexto neoliberal. A tríade consumo, opressão e descrença fabricam o modo de vida hegemônico rumo ao colapso. Nesse ínterim, Gmork surge e afirma que Fantasia está morrendo “porque as pessoas começaram a perder as esperanças e a esquecer seus sonhos. E o Nada fica cada vez mais forte.”. Bastian pergunta: “O que é o Nada?”. Ele responde: “É o vazio que fica no lugar. É como se o desespero estivesse destruindo este mundo. E eu venho tentando ajudar...”. O menino: “Mas por quê?”. O lobo: “Porque pessoas sem esperanças são fáceis de se controlar. E quem tem o controle tem o poder.”. Expressões paradoxais aparecem no filme, como: “O Nada destruindo Tudo” ou “O Nada está em Todo canto”, esse jogo de palavras está para o poder sobre a vida *versus* o poder da vida.

No longa “HSF”, a realidade do menino é a de um mundo reificado, o percurso do protagonista acaba “reencontrando a potência de variação e a força-invenção” (PELBART, 2015, p. 3). É a leitura, principalmente, através das falas da personagem Imperatriz Criança que gera em Bastian “uma reviravolta que ressignifica a própria dominação” (PELBART, 2015, p. 3). Se Fantasia é composta por “figuras de sonho, invenções do reino da poesia” (ENDE, 2016, p. 135), a vida também pode ser assim, basta efetuar o intercâmbio necessário. O real alimentado pela Fantasia, gerando uma vida melhor de ser vivida.

No reino sem fronteiras em que se passa a narrativa que Bastian lê, o sonho e a esperança estão morrendo, pois o Nada avança. Há um niilismo destrutivo, o Nada se instala e a vida deixa de crescer.



Fonte: IMDb

**Imagem 5:** Bastian e Atreyu sobrepostos.

Na imagem 5, há uma sobreposição entre a história do livro e a que passa na realidade, sendo esta a principal técnica utilizada no filme. Pela experiência de Atreyu, o menino encontra a força que estava dispersa no seu interior pela tristeza. A Imperatriz Criança diz: “Bastian, por que não realiza o seu sonho, Bastian?”. Ele responde: “Não consigo! Tenho que ter os pés no chão!”. Fazendo referência ao que disse o seu pai. Mas ela continua: “Diga meu nome. Bastian, por favor! Salve-nos!”. Ele grita: “Criança da Lua!”. Faz-se escuridão. Ele pergunta: “Por que está tão escuro?”. A Criança da Lua responde: “No começo é sempre escuro.”. E, passa um grão de areia luminoso para a mão dele. O grão foi o que sobrou de Fantasia. Então ela continua: “Nada foi em vão. Fantasia pode renascer em você e dos seus sonhos e desejos.”. A areia representa o estágio de recomposição incerta que se refere a Pelbart (2015). Após a destruição há a abertura de possibilidade da criação.

A cena de gênese traz a disposição em compor outro mundo, mas para isso Bastian precisa ser ele mesmo, sendo esse o desfecho de HSF. Fragmentos de um mundo destruído e a possibilidade de construção de um novo, a partir de um grão de areia insuflado de desejo; pois “quando tudo desmorona ou se vê transformado, são também os rigores ou as impossibilidades que se vêm transformados. São os improváveis que, de repente, se veem esculpido por novas luzes.” (KAËS *apud* PETIT, ano, p. 21). O imprevisível e o senso de descoberta que a leitura proporciona a Bastian, o convoca a viver com intensidade.

Se as palavras conferem realidade às coisas, por convenção o que habita o mundo é nomeado e conhecido. Por isso, no princípio proporcionado pelo fim de Fantasia, foi preciso o menino renomear a Imperatriz Criança, chamando-a de “Criança da Lua”. Assim, dá outra vida a ela, havendo o fim sem final, o círculo do eterno retorno (ENDE, 2016, p. 174). Quanto mais desejos, Fantasia será maior. E é como se o Nada não tivesse existido. E há, após esse momento, o regresso de Bastian ao “mundo normal” (*ordinary world*), como vemos na captura abaixo:



Fonte: IMDb

**Imagem 6:** Bastian retornando ao mundo normal (*ordinary world*).

Na imagem 6, vemos na perspectiva, os três garotos que intimidavam e agrediam Bastian. Ele os enfrenta, com o auxílio de Falkor. Ora, se a cena é imaginada por ele, ela pode ser uma alegoria para a coragem que ele adquiriu após a leitura. Aqui lembramos a fala da Criança da Lua: “Há pessoas que não podem ir à Fantasia e há pessoas que podem, mas ficam lá para sempre. Porém há outros que vão à Fantasia e regressam. Como você, Bastian. E são esses que devolvem a saúde aos dois mundos.”. Sendo a principal aprendizagem da leitura: se inserir de maneira prática no mundo real para melhorá-lo. Não se distanciar.

### **Guardar fantasia e gerar corpos vivos: considerações finais**

A aproximação produtiva do filme com a sua estrutura narrativa própria serviu para emprendermos uma leitura sobre a leitura, também sobre a imaginação enquanto potência de vida. Sendo a infância a fase da vida que representa as aprendizagens. Retornemos à epígrafe deste texto, que foi retirada do livro *O número de Strahler* (2018), do poeta português André Teceideiro: “tudo o que sei da vida/ aprendi/ a ver o *Neverending Story*”. Assim, ver o mundo transfronteiriço criado pela articulação entre realidade e imaginação é se deparar com o caminho de autenticidade de Bastian que também é o de todos nós.

O filme e o livro são mágicos, por guardarem questões internas que se movimentam e são atemporais, envolvendo as problemáticas da condição humana. Koreander bem sabia disso ao entregar, de maneira tácita, o livro ao menino. A reconstrução de si mesmo e a imaginação são resistências feitas pela potência de vida, contra a violência e a mentalidade normativa, instrumentalizada e nadificadora, contra o que nos torna meros sobreviventes. Escutando a música tema na voz de Limahl, letra de Keith Forsey e música de Giorgio Moroder, a resposta de HSF também está lá: encarar a existência e não ter medo. A jornada é coletiva contra a destruição de Fantasia.

A relação entre infância, leitura literária (imaginação) e potência de vida constroem um Bastian Baltasar Bux que luta por uma existência cheia de vida e de criatividade. Fantasia é o território ficcional que possibilita a abertura fundamental do menino para o real. Além disso,

consegue romper com a violência e a mentalidade normativa, compartimentada, excludente e modificadora da maioria dos adultos. Para a análise, as teorias mostraram-se eficazes para interpretarmos os diálogos e as imagens. Em suma, as esperanças, os sonhos e os desejos na infância resguardam a fantasia e geram corpos vivos de fato.

## Referências

Filme:

PETERSEN, Wolfgang (dir.). **A história sem fim**. Munique/Alemanha Ocidental: Bavaria Studios, 1984. 1DVD (94'). son. color. leg.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 179-212.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ENDE, Michael. **A história sem fim**. Tradução de Maria do Carmo Cary. 10ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

HOCKE, Roman; IMHOF, Agnes; NEUMAHN, Uwe. **Biografia e legado de Michael Ende**. Disponível em: <https://michaelende.de/en/author/biography> Acesso em: 14 de nov. de 2022.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PELBART, Peter Pál. **Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...** Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/SBMnsjPgx7Q5mzDWdnhLQ6D/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 06 de nov. de 2022.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LARROSA, Jorge; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.). **A infância vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

# **LAVOURA ARCAICA, O FILME: CONFLITOS IDEOLÓGICOS FAMILIARES E A RESISTÊNCIA REBELDE DE ANDRÉ**

## **LAVOURA ARCAICA, THE FILM. FAMILY IDEOLOGICAL CONFLICTS AND ANDRÉ'S REBEL RESISTANCE**

Beatriz Pazini Ferreira

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

### **Resumo**

Este artigo propõe discutir sobre o personagem André no longa-metragem “*Lavoura arcaica*” (2011), dirigido por Luiz Fernando Carvalho baseado no romance de Raduan Nassar publicado em 1975. A obra evidencia os conflitos envolvendo demandas ideológicas familiares rigorosas e a resistência rebelde de um jovem. André é um personagem angustiante que transborda emoções em um ritmo frenético, marcando subjetividade extrema devido às suas ações transgressoras para confrontar a tradição pregada pela família e pela religião. Para o desenvolvimento deste estudo, aproveitam-se as lições de Tardivo (2013) frente às teorias psicanalíticas para a compreensão da desordem mental de André. Também utilizamos George Bluestone (1973) e Ismail Xavier (1983) e Luis Buñuel (1991) que apresentam a relação entre filme/espectador e os mais diversos recursos cinematográficos. Foram observados, neste estudo, o conflito do protagonista com a tradição, a subjetividade germinada da aflição frente às suas ações.

**Palavras-chave:** *Lavoura arcaica*. Tradição. Resistência. Transgressão.

### **Abstract**

This article proposes to discuss the character André in the feature film *Lavoura arcaica* (2011), directed by Luiz Fernando Carvalho, based on the novel by Raduan Nassar published in 1975. The work highlights the conflicts involving strict family ideological demands and the rebellious resistance of a young man. André is a distressing character who overflows emotions at a frenetic pace, marking extreme subjectivity due to his transgressive actions to confront the tradition preached by his family and religion. For this study development, it is based on the lessons of Tardivo (2013) in relation to psychoanalytic theories for understanding André, mental disorder. The studies of George Bluestone (1973), Ismail Xavier (1983) and Luis Buñuel (1991) are also used, which present the relationship between film/spectator and the most diverse cinematographic resources. In this study, was observed, the protagonist conflict with tradition, the germinated subjectivity of affliction in the face of his actions.

**Keywords:** *Lavoura arcaica*. Tradition. Resistance. Transgression.

### **Introdução**

Em 2001, Luiz Fernando Carvalho lançou a produção cinematográfica de *Lavoura Arcaica*, a qual foi contemplada com vários prêmios, como o de fotografia, de trilha sonora e de diretor. O filme *Lavoura Arcaica* atenta-se aos aspectos importantes do romance de Nassar, como a manutenção dos diálogos líricos. A obra também foi adaptada para teatro: o Grupo de Teatro da UNIP, coordenado pelos professores Alexandre de Oliveira Martins e Rogério Araújo, foi premiado na quinta edição do festival Curta Teatro com a peça Cálice, justaposta de um

trecho de *Lavoura Arcaica*, dirigida por Araújo. O romance também ganhou outros adeptos: dirigida por Antônio Rogério Toscano, produzida por Bertha S. Heller e representada pelos alunos da EAD/ECA/USP, a encenação ocorreu entre 8 e 17 de julho de 2011. A dramaturgia que privilegiou a composição de um espaço de memória do personagem central, André, compõe imagens densas, com um palco coberto por areia e uma árvore plantada em seu centro. A peça resultou de um processo de criação em que as matrizes narrativas foram tomadas como materiais para a composição de cenas autorais por parte dos atores-criadores.

A avaliação positiva do sucesso de *Lavoura Arcaica* pode ser testificada pelas adaptações cinematográficas e teatrais. Essas intersemioses são bastante complexas, uma vez que são, a princípio, formas distintas, gêneros distintos de expressão artística. Além disso, o público leitor dessas modalidades é diferente. Nas adaptações, o leitor vivencia, por si mesmo, imagens, alegorias e metáforas e as “concretiza”, por meio de uma participação mais exigente, já que a forma escrita não apresenta imagens prontas, visuais. No cinema e no teatro, essas marcas podem ser interpretadas quando o ator “narra”, ou seja, interpreta seu papel, utilizando gestos e interagindo com os outros atores e com o público, o que cria um efeito de abandono do espaço e do tempo fictício instaurado no filme ou na peça.

No que concerne ao cinema, as lições de Ismail Xavier (1983) são interessantes para investigar a relação entre filme/espectador e os mais diversos recursos que o cinema dispõe para que haja a “impressão da realidade”, além das discussões que o teórico atesta à organização da ideologia totalitária e àquilo que se pretende com o espectador. Na mesma linha de raciocínio, George Bluestone (1973) e Luis Buñuel (1991) discutem sobre as relações entre literatura e cinema, além de apresentarem certa preocupação com as alterações da obra original. Os teóricos também refletem sobre as imposições que o cinema sofre diante daquilo que propõe a indústria cultural. Para argumentar sobre as inquietações de André, as relações e as ações transgressoras que o constituem como sujeito buscamos as lições de Tardivo (2013) que discute as teorias psicanalíticas para a compreensão do jovem protagonista do longa-metragem.

Reforçamos, portanto, o objetivo geral deste trabalho: discutir sobre a personagem André no longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2011), dirigido por Luiz Fernando Carvalho baseado no romance de Raduan Nassar, para evidenciar os conflitos envolvendo demandas ideológicas familiares rigorosas e a resistência rebelde do jovem.

O longa-metragem propõe questões que envolvem tabus religiosos e familiares situando a transgressão moral no quadro do universo cultural tradicional. O estudo do verbo e da iconicidade dessa intersemiose permite demonstrar os elos e os confrontos entre a família de André e ele próprio que aproximam e dispersam na linguagem, no discurso, na ideologia.

## Literatura e cinema

A adaptação, segundo Pavis (1999), também pode ser chamada de dramatização, visto que apresenta como objeto os conteúdos narrativos que se mantêm, com maior ou menor grau de fidelidade. Dessa forma, ao se deparar com o texto (ou a dramatização), o leitor apropria-se das ideias presentes no contexto e cria uma relação de interatividade, por ser um processo de (re)construção que se dá por meio da incorporação de elementos discursivos, isto é, um encontro de discursos que se valem um do outro para se construírem, pois a literatura é uma linguagem poética dotada de polissemia que produz e faz circular discursos apreendidos pelas marcas de sentidos e pela subjetividade. Nesse sentido, Barthes (1987, p. 44) destacou que “o texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito”.

A comunicação na literatura dá-se mediante o signo verbal, enquanto no cinema e no teatro, ocorre por meio de imagens, palavras, ruídos e músicas, entre outros recursos que também serão investigados. Diante do balé dessa composição complexa, o leitor também faz parte dessas relações que se (re)estabelecem em uma justaposição de elementos, transformando a arte. Na peça teatral moderna, os diálogos entre os atores, a caracterização do ambiente e a entonação e o movimento dos corpos não são somente vistos em uma recepção inerte, pois o leitor é convidado a participar da história. No gênero fílmico, o olho da câmera capta e transpõe cada imagem verbal para a imagem visual, podendo conservar (ou não) a narrativa original. No entanto, quando se trata de textos baseados em epifanias ou fluxo de consciência, há certa dificuldade de tradução, uma vez que, geralmente, o filme e o teatro baseiam-se na ação organizada, em uma relação de causa e efeito (ECO, 1994), exigindo maior cuidado e atenção dos diretores e da equipe de produção.

A interferência poética figura como recurso desestruturador da linearidade (ou lógica) tradicional. Na dramaturgia de Shakespeare são acentuados os traços épicos e líricos, o que nos permite afirmar que, no teatro, “a pureza dramática de uma peça não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena” (ROSENFELD, 1985, p. 21). Há uma fusão entre o narrador e o eu lírico, como postulou Aristóteles, por isso, a exigência de desenvolver os acontecimentos, as emoções de modo autônomo é maior, ocorrendo, portanto, o encadeamento causal de forma rigorosa, o que exige do gênero dramático a dinâmica de mover-se sozinho, sem a presença de um mediador, de um narrador (ROSENFELD, 1985). Entretanto, como os gêneros estão em constante transformação, o teatro e o cinema sofreram modificações, assim como o gênero prosaico.

No cinema, as adaptações dispõem de efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cores, luz, humor, expressões de sentimentos, jogo entre os atores, os cenários, a trilha sonora, os planos—sequência de imagens, as movimentações de atores, a mobilização

e o enquadramento da câmera. Por conseguinte, a linguagem audiovisual é uma ferramenta esmiuçada de descrições, de detalhes já prontos que disponibiliza ao espectador informações descritivas, por meio dos recursos imagéticos. A catarse, ou seja, o prazer do leitor também ocorre no cinema, pois, ao revelar o sopro poético, fundamentaliza a imagem e o movimento, de forma a conferir-lhes uma transcendência estética. Para Buñuel (1991, p. 336), “[...] o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito”. George Bluestone (1973, p. 20), por conseguinte, observa que “na obra cinematográfica, as adesões são sempre mais fáceis e mais simples; já em relação à segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê”.

A imagem fílmica, portanto, não é como uma palavra. É mais que uma frase ou uma série de frases, porque tanto a prosa quanto a poesia tendem a poetizar-se devido ao lirismo, ao uso das figuras e à subjetividade que indicam expressividade, indo além dos recursos poéticos em si, visto que as emoções demarcadas são medidas pela retórica poética, pelas formulações imagéticas. Ademais, o cinema tem como recurso a música que reforça as emoções: exasperação na iminência do perigo, ternura em cenas românticas e canções que, frequentemente, ouvimos sem prestar atenção; por isso, agem sobre o espectador de forma transparente (BERNARDET, 1980).

A linguagem poética é um veículo do conhecimento absoluto; é uma intuição-expressão da individualidade e da modificação dos gêneros que faz parte da evolução (histórica e social) no sentido de tornar-se mais complexo ou, até mesmo, mais estético, inclusive aproveitando outras características de outros gêneros, o que proporciona a hibridez. Assim, o contexto histórico e social, cada vez mais dinâmico e diversificado, modifica o gênero, ou seja, impõe aspectos que interferem em sua composição. Cada período e estilo literário se caracterizam por uma concepção particular de destinatário, por uma percepção e compreensão do leitor e, por isso, ocorrem mudanças (BAKHTIN, 1997). A literatura funciona como um sistema de combinações cujas articulações também constituem lacunas, as quais somente o leitor, e não o texto em si, pode preencher. Na concepção de Iser (1979, p. 91), “[...] quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor”.

Há uma relação entre os gêneros e a crítica transposta na obra derivada, vista esteticamente por meio do desempenho dos atores, da metalinguagem e da construção de imagens e frases de efeito, do uso de projeções e objetos, além da convivência que se tenta instaurar entre palco e plateia, no caso da adaptação teatral épica. De forma sutil, os atores movem-se para que seus gestos e movimentos corporais se tornem verbosos às variações rítmicas de uma poesia recitada.

Comprendemos que a modificação do gênero faz parte de sua evolução (histórica e social), no âmbito de tornar-se mais complexo ou até mesmo mais estético. Portanto, o hibri-

dismo categorial também resulta das dúvidas ou inquietações modernas que são reflexos de uma sociedade marcada por incertezas, pela sensação de uma inalcançável busca de um mundo compreensível. Nessa perspectiva, de acordo com Bauman (2001), a pós-modernidade é caracterizada como modernidade líquida que é reflexo da sociedade em conflito:

o tipo de modernidade que era o alvo, mas também o quadro cognitivo, da teoria crítica clássica, numa análise retrospectiva, parece muito diferente daquele que enquadra a vida das gerações de hoje. Ela parece “pesada” (contra a “leve” modernidade contemporânea); melhor ainda, “sólida” (e não “fluida” “líquida” ou “liquefeita”); condensada (contra difusa ou “capilar”); e, finalmente, “sistêmica” (por oposição a “em forma de rede”) (BAUMAN, 2001, p. 32).

Dessa forma, assim como a vida dos sujeitos, as narrativas textuais também sofreram uma mudança de estado. Esses “novos gêneros” resultam não apenas da adaptação de uma mídia à outra, mas de uma transmutação que os converte em uma obra líquida que ajusta narrativas orais, textuais, visuais e acústicas. Goulart (1990) destacou que o romance tem evoluído e com ele os estudos teóricos, pelo fato de os gêneros estarem em constante devir, visto que passam por mudanças ao longo do tempo e podem apresentar características de outros tipos literários. Disso resulta a dificuldade para se definirem os gêneros de modo estático, não somente o romanesco, mas o prosaico, o dramático, o fílmico entre tantos outros.

Nas produções cinematográficas, as interpretações não são reveladas apenas pelas vozes, mas por todos os outros recursos que fazem parte do gênero fílmico, isto é, das imagens, das trilhas, dos sons, criando traços expressionistas de luz e sombra, os quais expõem sutilezas de (subdivisões do enquadramento, do movimento lírico e provocam múltiplos significados (ALMEIDA, 2004). De fato, a adaptação de um gênero para outro não é mera tradução, pois o processo de moldagem constrói plena significação e se configura como uma forma de expressão, fiel (ou não) à obra original. Desse modo, os sentidos dentro do texto movimentam-se e colaboram para exprimir (re)significações, novos gêneros.

Daniel Lopes (2008) acentuou a proximidade entre literatura e sua versão para o cinema, mas também colocou uma diferença entre as duas semioses quando:

André começa a contar ao irmão mais velho (figura rude como o pai) como “a nossa desunião começou muito mais cedo do que você pensa”. (Aqui há uma notável diferença do filme para o livro. Neste, várias das opiniões de André não são vociferadas, e o texto é pontuado por termos como “eu poderia era dizer” ou “eu quase deixei escapar” – ver a primeira das passagens abaixo –, aos quais se seguem discursos interiores que o personagem gostaria de fazer o irmão ouvir, e, no entanto não o faz. Já no filme, o André interpretado por Selton Mello de fato põe pra fora muitos desses discursos (LOPES, 2008, p. s/n).

Em *Lavoura arcaica: diálogos entre literatura e cinema e outras interfaces* (2013), José Augusto Pachêco de Lima dissertou sobre o processo de adaptação, de recriação da obra, em que persevera a reiteração de temas como o da família, o das paixões proibidas e o do trágico. Isso nos mostra certa preocupação de fidelidades ao texto de Nassar.

Renato Tardivo (2008) comentou algumas diferenças entre o romance de 75 e o filme de 2001:

Lavoura arcaica (1975), romance de Raduan Nassar, é uma prosa poética que flui de forma assombrosa. Com efeito, é possível que apenas uma palavra sirva de ponte entre tempos longínquos – lugares distintos [...] Ao cortar e costurar as cenas na montagem, o cineasta Luiz Fernando Carvalho o faz identificado com o olhar do protagonista da trama [...] André busca, por meio do olhar, constituir-se enquanto sujeito. Olhar e discurso se fundem em sua trajetória (TARDIVO, 2008, p. s/n).

Essas relações entre literatura e cinema são bastante complexas, por serem formas distintas de expressão artística. O diretor expõe imagens em movimento. De qualquer modo, persevera no filme o lirismo poético e trágico.

A literatura é devolvida na e para a sociedade e sua significação se relaciona com o signo, o que a torna capaz de produzir significados e não somente estatizá-los. Lembremo-nos da intertextualidade, que é analisada não como um texto fechado, mas aberto, como algo comum a todo e qualquer agrupamento, bem como, às diversas práticas que promovem o entrecruzamento entre diferentes sistemas.

A dimensão poética de *Lavoura Arcaica* é fragmentada e o processo de adaptação tende a ultrapassar o criador, abrindo-se, muitas vezes, e sugerindo mais do que se pretendeu dizer ou calar, pois o leitor, peça fundamental no processo de interpretação, dá sentido àquilo que lê e, assim, intervém nos sentidos do texto. Essa recepção depende não somente do horizonte de expectativas do leitor, mas também do esforço de cada diretor, produção de teatro e de cinema que pretendem moldar o clássico e não só apresentar o encadeamento simples do gênero.

### **Arcaico e tradicional: marcas e conflitos**

O título do filme sugere um conteúdo simbólico em que a lavoura representa tanto o trabalho (a labuta, que também pode ser metalinguística) quanto o cartório cultural ideológico familiar, em que se destaca o poder do pai, Iohána. Derrida (2001) tratou da definição da palavra “arcaica”. Relaciona-se etimologicamente a arquivo, a arqueologia e a patriarca. O arquivo é um registro que se consolida no tempo sendo resgatado pela memória. Pelo fato de consolidar, a palavra arkhê significa começo e comando, além de

coordenar aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam princípio físico, histórico ou ontológico, mas também da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p. 11).

A família de Iohána é libanesa tradicionalista. O patriarca tem nome cristão, ao modo que parece libanês ou árabe, com ressonâncias latinas. Vale o arcaico como reforço da tradição. Dificilmente, portanto, lembraria uma família que possuísse liberdades modernas, pois o romance recusa-se a apresentar sinais ou situações modernas.

Há diferenças entre o tempo linear do discurso do filho e um dos fatores fundamentais para o desmantelamento do discurso arcaico do pai que, enquanto discurso do imigrante é mediterrâneo, retoma os textos sagrados e arcaicos. O discurso do protagonista dialoga com eles, mas de uma forma poética. Dessa forma, a questão temporal é um dos principais fatores de ruptura na obra e vem de um artifício próprio da língua escrita.

As evocações do tempo são vistas em todo o longa-metragem. A linguagem torna-se cíclica e transforma-se em um movimento como uma dança, frequentemente marcando em tom lírico a agonia do protagonista. O arcaico se configura como elemento que relaciona um tempo cíclico, talvez “mítico”. André tenta resistir ao tradicionalismo imposto por gerações; por isso, vive uma conduta emocional conflituosa.

As descrições reforçam o arcaísmo também simbólico transmitido por André, mesmo que ele queira se distanciar das tradições, que também estão embutidas nele. O afastamento do protagonista configura um afrontamento para a família, uma tentativa de desvencilhar do arcaico, porém, ainda assim, o tradicional continua impregnando-o por fazer parte da vivência familiar, representada por espaços e até mesmo objetos que ratificam o passado. No retorno à casa paterna, depois, fica evidente que essa tradição também vive em André, mesmo que lute contra.

A propósito, os questionamentos são feitos por André, que almeja a liberdade e evidenciou que o único momento de alívio da rotina é a festa no bosque onde aparece uma possível libertação, com permissão do pai: o vinho, a música e a dança. Para André, esse instante de liberdade não é suficiente e no romance aparecem três momentos de tentativas de rompimento com a tradição imposta pelo pai: o ato incestuoso entre Ana e André, a saída de André da casa e a dança final de Ana (LEVISKI, 2011). Há uma metaforização que sugere um pensamento ou uma realidade abstrata vinda de confidências da subjetivação que, no caso, o André apresenta ao espectador.

O jogo entre o arcaico e o moderno, às vezes sugerindo a leitura alegórica, alimenta os eixos de contradição, entre eles o que envolve a família e André, sempre com o interesse de conflitar doutrinas. A força do discurso erótico (chegando por vezes ao grotesco) fundem arcaísmos e metáforas, carrega algo de erudição. André luta contra as tradições tanto agrárias quanto patriarcais impostas por gerações e decide abandonar o ambiente familiar, porém retor-

na. Antes, revela em discurso dramático e lírico, o incesto com a irmã, os carinhos maternos e os ensinamentos duros e punitivos do pai.

A predominância da insistência de André, em relação ao de Ana, marca a hegemonia de um dominador sexual capaz de afrontar os limites do tradicional, isto é, as rédeas do pai, da tradição e da moral. São muitas as passagens em que situações sexuais aparecem forçando o destaque dessa linha temática tensiva. Desde a cena inicial no quarto de pensão até o momento da festa do retorno. Apontemos: a masturbação, a relação com a cabra sudanesa (Shuda), o incesto com a irmã, a relação com a mãe (viés edipiano), a possível relação com o irmão (Lula) e a busca pelo prazer em contato com a terra no momento da dança sensual de Ana.

**Figura 1:** Ana e o vinho na festa



Fonte: Retirado de cena do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho

O protagonista apresenta uma sexualidade exacerbada, que cultua o sexo de diferentes formas também para aliviar tensões. Em relação ao incesto, que marca a desunião da família, este surge como elemento catalisador da tragédia em relação à moral, à religiosidade e à ética que foram construídos ao longo do tempo, pelas gerações da família de André. Trata-se, ao fim, de um interdito coletivo amplo. Porém, segundo Tartáglio (2011), o que levou ao incesto foram os próprios ensinamentos do pai, em prol da união familiar, geralmente na mesa dos sermões<sup>1</sup>. André, um adolescente compulsivo, afronta tais leis quando foca em Ana o seu amor erótico vendo nela a possibilidade de união sexual. Assim, a sexualidade é o ponto de partida e (de chegada) da história, já que André tenta se livrar do tradicional, justamente pelo fato do pai podar o mundo das paixões.

---

1 Foucault em *História da sexualidade I* apresenta que a sexualidade é socialmente construída e normalizada. As relações sexuais e os desejos são ao mesmo tempo incitados e reprimidos. A proibição apenas intensifica e incita o sexo, sendo este manifestado por meio de várias instituições como a Igreja, a escola e a família, conforme veremos de forma condensada no capítulo que trata do erotismo. Portanto, o dispositivo da sexualidade é quem levanta proibições e cria o próprio desejo e o sexo (FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro. Edição Graal, 1988).

As teorias psicanalíticas irão chamar isso de figura do superego petrificado, antes ocupada pelo avô, agora por Iohána, tornando o tempo cíclico. Então, apesar de André fazer parte dele, é por meio de sua rebeldia que o tempo pode parar, ou seja, a lavoura arcaica chega ao fim quando o pai rompe com a paciência tantas vezes pregada à mesa dos sermões e menosprezada por André. O tempo é cíclico e a própria linguagem é cíclica, justificando a presentificação do tempo.

André, como concluiu Tardivo (2008), é uma pessoa desequilibrada, caracterizada como reflexo da atmosfera agônica do ambiente familiar. Ele questiona sua condição e revela, por meio de sua loucura, outra loucura, ocultada e alimentada pelos sermões do patriarca que mais tarde mata sua própria filha para garantir a permanência de tais leis, ou para denunciar a tragédia de sua contradição. De fato, as manifestações de carinho elevando os prazeres da carne são feitas para atenuar as inquietações de André, principalmente, em relação ao contato com a terra da fazenda, as folhas secas e o húmus.

Figura 2: André em contato com a terra



Fonte: Retirado de cena do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho

A partir da norma familiar e também das ações transgressoras do protagonista intensificam e desestabilizam ainda mais seu emocional. A concepção do incesto entre irmãos marca a violação do interdito de forma extrema, considerada degradante. O pai, ao perceber a contradição das regras, vítima sua própria filha. Justificamos que a ação de Iohana em decidir matar somente Ana, já que os dois irmãos cometeram o incesto, transgredindo as leis do *Alcorão*, e pelo fato de ela ser mulher<sup>2</sup>. Ana não apresenta indícios de mutilação genital, mas o André

---

2 Na cultura árabe, por muito tempo, mulheres eram obrigadas à prática da mutilação sexual, justamente por não poder incitar vontades sexuais no outro e em si própria. Cristãos, animistas e muçulmanos praticam a mutilação genital em mulheres. A mutilação em larga escala parece ter origem na África Central nos tempos pré-históricos e viajou para o norte pelo Nilo, até o antigo Egito. Mas só quando os exércitos árabe-muçulmanos conquistaram o Egito no século VIII, a prática se espalhou pela África de forma sistemática, paralela à disseminação do Islã, atingindo locais longínquos como o Paquistão, Indonésia (ESPINOLA, s/d, p. 12).

apresenta a tragédia familiar no final do filme, a morte da irmã.

Entretanto, a decisão do pai não é ação arquitetada, pelo contrário, ele é invadido pela impaciência: decepa o primeiro galho cicatrizado pela anomalia que ele encontrou na festa. Seguidamente, acabou anexado às suas rédeas e regras tradicionais.

Os costumes libaneses e o *Alcorão* reforçam a rigidez da tradição, os costumes. A paciência é um elemento que a todo o tempo é transmitida nas palavras do pai, na mesa dos sermões, e recuperada pela voz de André, só que de forma polêmica, de resistência. No caso do *Alcorão*, o interdito precisa prevalecer: há a retomada dos costumes para enfatizar que o incesto cometido pelos irmãos André e Ana é considerado pecado, como em outros códigos morais.

No dia da grande festa do retorno de André, o pai Ionhána descobre o incesto e se apropria da foice para matar a filha. A paciência doutrinada pelos costumes desse povo foi rompida. Nesse caso, advém uma deformação dos ensinamentos pregados por Iohána, pois este espera ser o exemplo a ser seguido, porém deixa as rédeas cederem quando se esquece da paciência, elemento que ele tanto pregou.

**Figura 3:** a festa



Fonte: Retirado de cena do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho

As lembranças do protagonista se apresentam em dois grandes momentos: a partida e o retorno. Nota-se que quando está no quarto de pensão, André retorna ao tempo para rememorar e confessar ao espectador suas ações em tom de justificativa. Na segunda parte do romance, o retorno, André já não mais justifica suas ações impetuosas, pois essas já foram descritas, e sim revela ao leitor a queda patriarcal. Há um trabalho rigoroso com o tempo que se apresenta de forma cíclica visto na semelhança dos capítulos cinco e vinte e nove. Essas lembranças são transmitidas em forma de imagens formando alegorias que se originam em vários momentos e por isso são transfiguradas como o avô e o relógio.

O longa segue um movimento cíclico, pois várias passagens são retomadas instituindo a intensificação do seu êxtase e desespero. O tempo é elemento presente e representado pela figura do relógio, o pêndulo e as próprias ações dos membros da família que se repetem para solidificar a ordem instituída há milênios. Esse movimento circular gira em torno do tempo de plantar, de colher, de sentar-se à mesa em um processo contínuo. Um exemplo dessa repetição é a festa que acontece por comemoração tradicional da família, reunindo os amigos, parentes e vizinhos e a festa que a família faz com o retorno do filho à casa.

A configuração alegórica do tempo marca o compasso do exercício do poder hierárquico sobre a família, ainda, demonstra não só o descontentamento, mas a ânsia pela passagem do tempo, que à mesa, confunde-se com a alienação da família. Além disso, o tempo é marca da metáfora da existência, porque demonstra o lugar de cada membro da família, a transposição dos lugares das personagens na hierarquia da família, seus modos de alcançar a mobilidade nessa hierarquia e a própria dinâmica da família ao ganharem um lugar à mesa.

Figura 4: todos da família senta-se à mesa



Fonte: Retirado de cena do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho

É uma sociedade marcada pela contradição de ordem e desordem e os membros da família também se constituem como símbolos, pois se agrupam em vários momentos em ações conjuntas e obedientes ao patriarca em movimento cíclico. A mãe é a que planta a semente que germina em André o desejo de desvincular essa organização familiar e começar a estabelecer o caos. Essa ânsia, marca um sujeito agônico e depois em tom impulsivo e desesperado espalha anarquia e desconcerto.

A festa do retorno de André é um dos momentos que figuram tensão e erotismo, devido à transgressão como princípio que detona a ordem social e irrompe de forma violenta o ambiente da fazenda escancarando a impureza que já existia, mas que estava escondida diante do

discurso ideológico do pai, a tradição. André observa o serpentear não só de Ana, mas de toda família, ao som da flauta se estabelece o êxtase que termina em tragédia: o pai mata a filha.

Culturalmente, a festa é o lugar que se permite recriar o revigoramento das forças, o bom funcionamento da ordem cotidiana que se desgasta com o tempo por meio de leis e regras que se organizam e se estruturam (a coletividade, as instituições, os interditos e as práticas reguladas), por isso o homem necessita da renovação para impulsionar a vida. Trata-se de uma reinauguração dos princípios que regem a ordem social sendo necessário recriar o mundo e rejuvenescer o sistema (CAILLOIS, 1988).

A festa marca a exuberância, a gula, o desvencilhar de regras e a ausência da necessidade de trabalho, então os prazeres da carne são acentuados. A festa estabelece um período intenso de ingestão de alimentos e bebidas em excesso e os movimentos convulsivos provocados pelo vinho, pela dança, pelo exagero que se intensificam, mas que na obra estabelece a desordem e o caos. André então observa que por meio da festa, toda a família e os vizinhos, o momento permite a liberdade de expelir os prazeres da carne. André então vai atrás da casa, no bosque, para buscar na terra a atenuação dos seus desejos carnaís.

Quando os convidados estão comemorando com a dança, Ana surge e André, ao vê-la em movimentos corporais insinuantes, entra em contato com a terra para atenuar seus desejos carnaís explicitando seu desejo com os pés presos na terra sugerindo volúpia e lascividade.

**Figura 4:** Ana dança na festa



Fonte: Retirado de cena do filme *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho

Soam em *Lavoura* duas grandes instâncias éticas: a familiar e a religiosa que se apresentam estáticas e fechadas que desestabiliza o protagonista levando-o a abandonar o seio familiar: casa. A família é patriarcal, rígida e moralista impedindo qualquer um de ir contra os

ensinamentos pregados pelo representante dela, o avô, depois o pai Iohána seguido do irmão mais velho Pedro. Nota-se que há uma hegemonia dentre aqueles que têm o domínio de prover ensinamentos demonstrando que a tradição e a superioridade de um universo social fechado que abominam qualquer norma libertária. Essa austeridade moral impedia André de dissipar seus desejos recônditos, mas foi estimulado a partir dos afagos da mãe e explodido nas terras do bosque, na cabra, em Ana e mais tarde no irmão Lula.

A família então constitui um mundo fechado reiterado a cada geração, estruturando também a religião, a moral e os bons costumes arraigados pelos sermões diários de Iohana buscando sempre inculcar as normas para dentro da casa, ensinando que o mundo das paixões é um mundo de desequilíbrio e que para que a união familiar nunca se rompesse era preciso amor, trabalho e tempo, marcando uma índole de verdade irremovível e cristalizável. Seus ensinamentos são valores e princípios religiosos transmitidos diariamente na mesa, pregando que as emoções, o desejo e as paixões são expressão de pecado.

O comedimento de Ana na capela é a recusa, por algum momento, de concretizar contraordem visto que o incesto é algo inaceitável frente a moral religiosa e também em virtude das próprias normas sociais. A partir desse silêncio, André nota que os princípios que sustentavam a família e a moralidade cristã não podem ser concretizados. A mesma família que não cede as rédeas, também não pode compactuar com o distanciamento dos membros, por isso, o pai, representante da ordem, pede a Pedro que vá buscar o filho desgarrado e que mais tarde é reconhecido como doente e epilético.

As reservas da família deceparam os desejos do protagonista, com exceção dos outros membros da família: Ana e Lula e, principalmente, a mãe, peça chave sinalizada pelos excessos de afagos luxuriosos e sensuais e que o impulsionaram a almejar o prazer liberto de qualquer regra sendo apenas aliviado por meio do estímulo sexual; seja pelo contato com a terra ou com algum membro da família, marcando um homem de caráter transgressor que encara e debate a moral social e religiosa. A violação dos preceitos é vista por meio do erotismo, o que marca a exaltação ao sexo mediante a poetização do filme, as ambiguidades e as paródias distorcidas.

## **Considerações finais**

O longa-metragem apresenta conflitos diante dos paradigmas que André, o protagonista, deseja enfrentar e aqueles que ele acredita serem corretos. A impossibilidade de aceitação do amor entre os dois irmãos, é descoberto por André a partir do silêncio de Ana na capela, pois antes, ele ainda via a possibilidade de uma nova ordem familiar por meio de seu novo modo de vida. Esses embates são transmitidos por meio de uma multiplicidade de mitos, associados à sexualidade, principalmente da antiguidade, para revelar o sentido da tragédia familiar.

O mito do eterno retorno é uma necessidade de (re)encontrar as raízes para (re)construir algo novo ou compreender os posicionamentos e as ações da família e de André. A família de André também estabelece um arquétipo típico de famílias patriarcais, que também remetem às primeiras histórias religiosas originando modelos tradicionais em que há hierarquização: o pai, a mãe, os filhos mais velhos e os filhos mais novos. André manifesta o desejo de quebrar com esse arquétipo (ter o poder maior que o pai), e ao mesmo tempo, buscar atenuação dos seus desejos nos membros da família confrontando ironicamente a mensagem diária do pai.

O rompimento agônico com o arcaico aponta a desordem moral evocando uma pluralidade de sentidos intensificada pelo lirismo como se vê no filme. O impulso erótico parece nascer da contradição de ideologias que demarcam relações de poder, pois a sexualidade exacerbada parece ser reflexo ou reação, de um cerceamento ocasionado pela tradição familiar. A inquietude de André é exibida pela forte subjetividade que, devido ao conflito entre suas atitudes transgressoras e as instâncias éticas, guiadas pela família e a religião, externalizam as divergências expressas pelo lirismo e lavradas também na retórica poética.

## Referências

- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BLUESTONE, George. **Novels into Film**. Berkeley: University of Califórnia Press, 1973.
- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- CAILLOIS, Roger. **O homem e o sagrado**. Trad. de Geminiano Cascais Franco. Lisboa: 70, 1988.
- CARVALHO, Luiz Fernando. (Dir.) (2007a). Lavoura arcaica [DVD. Edição especial]. Barueri, Europa Filmes.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as artes modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do**

**cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

ESPINOLA, Cláudia Voigt. **A Mulher no Islã:** Direitos Humanos, violência e gênero. Disponível em <<http://www.naya.org.ar/religion/XJornadas/pdf/7/7-Espinola.PDF>>. Acesso em 20 dez. 2022.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro. Edição Graal, 1988).

GOULART, Rosa Maria. **Romance lírico:** o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, H. R. et all. **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, 83-132. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 36).

LEVISKI, Charlott Eloize. **A transposição do interdito:** o questionamento da tradição em lavoura arcaica. Revista travessias Ed. 12. Vol. 5, 2011, p. 172-192. Disponível em:< <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/5437/4301>>. Acesso em 30 de dez. 2022.

LOPES, Daniel. **Lavoura arcaica, o livro.** [blog na Internet]. [Amálgama, atualidade e cultura]: Daniel Lopes. [2008 Julho]. Disponível em < <http://www.amalgama.blog.br/07/2008/lavoura-arcaica-o-livro/>>. Acesso em 15 de dez. 2022.

TARDIVO, Renato Cury. **A escrita de luz na tela em Lavoura arcaica.** [blog na internet]. [Ateliê editorial]: Renato Cury Tardivo. [2011 Setembro]. Disponível em <<http://blog.atelie.com.br/2011/09/a-escrita-de-luz-na-tela-em-lavoura-arcaica/#.U3dT3vldVqV>>. Acesso em 15 dez. 2022.

TARDIVO, Renato Cury. **Da literatura à psicanálise implicada em Lavoura arcaica.** Mudanças – Psicologia da Saúde, 16 (1), Jan-Jun 2008, 43-50- A ARCAICA Copyright 2008 pelo Instituto Metodista de 43. Ensino Superior CGC 44.351.146/0001-57. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/MUD/article/viewFile/912/971>>. Acesso em 15 de dez. 2022.

PACHECO, Pablo. **“Lavoura arcaica” inspira professor e ensaísta mineiro Bruno Cursino Mota.** In. Entretenimento. Correio de Uberlândia, 01 de Agosto/ 2013. Disponível em <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/lavoura-arcaica-inspira-professor-e-ensaista-mineiro-bruno-cursino-mota/>>. Acesso em 14 dez.2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

TARTÁGLIA, Cláudia Campolina. **Lavoura arcaica:** a sexualidade e o amor interdito. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior. Juiz de Fora, 2011. Disponível em <<http://www.cesjf.br/index.php/mestrado-em-letras-dissertacoes/2011/52-lavoura-arcaica-a-sexualidade-e-o-amor-interdito/file>>. Acesso em 15 dez. 2022.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1991.

**PRIMO BASÍLIO: UM PROCESSO DE INTERTEXTUALIDADE DA OBRA DE EÇA DE QUEIROZ NA CONSTRUÇÃO DO FILME DE DANIEL FILHO**

**PRIMO BASÍLIO: AN INTERTEXTUALITY PROCESS OF EÇA DE QUEIROZ'S WORK IN THE CONSTRUCTION OF DANIEL FILHO'S FILM**

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes

Universidade do Agreste de Pernambuco (UFAPE)

Saulo Jonathan de Freitas Bezerra

Graduado em Letras pela Universidade do Agreste de Pernambuco (UFAPE)

**Resumo**

Neste artigo realizaremos uma descrição comparativa da obra filmica *O Primo Basílio* de 2007, do autor Daniel Filho inspirada no romance *O Primo Basílio*, publicado em 1878 do escritor português Eça de Queiroz. Buscamos identificar se a adaptação do diretor brasileiro conseguiu contextualizar o livro e quais as técnicas utilizadas para se chegar nesse resultado. Utilizamos o aporte teórico de Anelise Corseuil (2009), Robert Stam (2006) e João Batista B. de Brito (1996) em suas concepções de adaptação filmica e para problematizar questões sob a perspectiva da narratologia, inserindo os conceitos de “focalizador”, a “construção do tempo e do espaço” e a “intertextualidade”, utilizadas nas discussões dos teóricos citados. Como resultado encontrado, identificamos que Daniel Filho conseguiu contextualizar a obra de Eça de Queiroz, através da trilha sonora, da focalização e da relação de tempo e espaço.

**Palavras-chave:** Adaptação, Eça de Queiroz, Daniel Filho, *Primo Basílio*, intertextualidade.

**Abstract**

In this article, we will make a comparative description of the filmic work *O Primo Basílio* from 2007, by the author Daniel Filho, inspired by the novel *O Primo Basílio*, published in 1878 by the Portuguese writer Eça de Queiroz. We sought to identify whether the adaptation of the Brazilian director managed to contextualize the book and what techniques were used to achieve this result. We used the theoretical contribution of Anelise Corseuil (2009), Robert Stam (2006) and João Batista B. de Brito (1996) in their conceptions of film adaptation and to problematize issues from the perspective of narratology, inserting the concepts of “focuser”, the “construction of time and space” and “intertextuality”, used in the discussions of the cited theorists. As a result, we identified that Daniel Filho managed to contextualize the work of Eça de Queiroz, through the soundtrack, the focus and the relationship of time and space.

**Keywords:** Adaptation, Eça de Queiroz, Daniel Filho, *Primo Basílio*, Intertextuality.

## Considerações iniciais

O cinema tornou-se uma das formas de arte mais populares desde que surgiu, no século XIX, e vem cumprindo um papel fundamental na história do meio cultural, democratizando e levando as obras artísticas para todas as camadas da sociedade, e por vezes, redescobrimo obras literárias que há muito tempo estavam “escondidas”.

Literatura e cinema possuem uma forte ligação, tendo o primeiro influenciado o segundo em sua formação, inspirando diversas adaptações de clássicos da literatura, como *Drácula*, de Bram Stoker (1897), adaptado por Francis Ford Coppola em 1992 e *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955), adaptado por Stanley Kubrick em 1962. Eça de Queiroz, por exemplo, teve sua obra adaptada diversas vezes para o audiovisual, incluindo o romance *O Primo Basílio*, que possui três adaptações filmicas e uma minissérie, sendo o filme lançado em 2007, dirigido por Daniel Filho, o objeto deste estudo.

Este trabalho busca identificar como Daniel Filho (2007) adapta a obra de Eça de Queiroz (1878) e quais técnicas cinematográficas são utilizadas para que se chegue a tal resultado. Para tanto, introduzimos os conceitos que nos conduzem para a construção deste artigo.

As adaptações cinematográficas são obras que possuem ligações, em maior ou menor grau, com as obras originais. Através da intertextualidade presente na obra filmica que poderemos analisar como é realizada a adaptação da obra original por meios semióticos diferentes.

A escolha para este estudo, das obras em questão, é pelo valor histórico do romance de Eça de Queiroz, considerado ao lado de Machado de Assis, o maior escritor de língua portuguesa do século XIX, e pela forma como Daniel Filho o adaptou, contextualizando o espaço e momento históricos, diferenciando-se da maior parte das adaptações que tentam retratar fielmente a obra literária.

Esse trabalho é dividido em tópicos. No primeiro, traremos os referenciais teóricos e o que eles definem as adaptações filmicas. No segundo, faremos um breve resumo das obras estudadas, o romance de Eça de Queiroz (1878) e o filme de Daniel Filho (2007) e por fim, a análise, que terá subtópicos identificando a crítica à sociedade, a intertextualidade, a hipocrisia das personagens e o papel da música principal da trilha sonora. Para isso, utilizamos trechos do livro do escritor português em comparação com cenas do filme do diretor brasileiro, evidenciando análises e considerações.

Partimos da revisão bibliográfica dos autores Anelise Corseuil (2009), Robert Stam (2006) e João Batista B. de Brito (1996) em seus estudos sobre adaptação de obras literárias para o cinema.

## Literatura e cinema: considerações teóricas sobre adaptação

Quando ouvimos falar de adaptação de determinada obra literária para o cinema, uma das primeiras discussões que encontramos em análises é sobre a “fidelidade” ou “infidelidade” dessa obra em questão em relação à outra, como se houvesse uma hierarquia, um “status” no qual a obra literária está acima das demais obras, havendo uma perda de significação e diminuição de seu valor artístico. Diversas vezes, essas análises se detêm a analisar a “qualidade” da adaptação, quais as perdas e ganhos em relação à “obra original”.

Existem obras cinematográficas que buscam esse movimento, de tentar retratar “fielmente” a obra literária, inclusive reproduzindo o momento histórico no qual o escritor retrata, não buscando contextualizar para seu momento histórico, se desconectando de certa forma de seu caráter enquanto nova obra, como por exemplo, a minissérie “Os Maias” de Maria Adelaide Amaral, inspirada do romance homônimo de Eça de Queiroz, que tenta realizar uma cópia fiel do livro do escritor português, apesar de inserir alguns personagens de outras obras para compor um núcleo de humor. Um dos problemas desse tipo de adaptação é esvaziar completamente seu significado enquanto obra fílmica, funcionando apenas como uma cópia da obra escrita, como indica Anelise Corseuil (2009, p. 369), “dando a impressão de que o filme é um teatro filmado, inerte e sem expressão própria”. Para Brito (1996), toda fidelidade é ilusória, sendo o cinema adaptado uma tradução estética do romance para outra linguagem.

Para esse estudo, iremos utilizar o conceito de obra fílmica adaptada não como uma cópia de uma obra literária ou mera adaptação para outro meio, mas sim como uma nova leitura da obra, um novo texto, uma obra independente, como cita Corseuil (2009, p.372) “capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado”, utilizando o texto literário como intertextualidade, assim como, a própria obra literária não é “original”, deriva sempre das leituras de seu autor, baseada em textos antecedentes, nessa “interminável permutação de textualidades”; como diz Robert Stam (2006, p.21), não sendo a obra fílmica inferior ou superior à obra literária, mas sim uma obra apresentada em um meio diferente que se utiliza do texto como inspiração.

A adaptação não deve buscar ser uma cópia fiel da literatura, uma transferência “perfeita” do texto e também não deve se propor a criar uma nova história do zero de uma obra literária, correndo o risco de se esvaziar enquanto arte no primeiro caso ou de perder os elementos que motivam uma adaptação no segundo; buscando encontrar um equilíbrio, segundo Garcia (1990 apud BRITO, 1996, p. 24): “a adaptação muito submissa ao texto trai o cinema, a adaptação muito livre trai a literatura, somente a ‘transposição’ não trai nenhuma nem a outra se situando na interface dessas duas formas de expressão artística”.

A narratologia propõe que os seres humanos utilizam histórias como forma de dar sentido às coisas, e essas histórias estão dispostas em mídias específicas, como nos jornais, na TV, nos quadrinhos, assim como no romance e no cinema, como propõe Robert Stam (2006). Esse conceito desmistifica a ideia de que a literatura, em especial o romance, é a expressão máxima da língua, algo “sagrado” e “intocável”, que não deve ser adaptado para que não seja “violentado” e acessado por meios “inferiores” em valores estéticos.

Um conceito de Genette (1980, apud STAM, 2006, p.33) sobre os tipos de intertextualidade que podem existir entre os diversos textos existentes é a “hipertextualidade”, na qual um novo texto (hipertexto) acessa um texto anterior (hipotexto) como inspiração, como no exemplo dado de que o hipotexto de “Eneida” é “A Odisseia” e “A Ilíada”, gerando assim, um processo infinito de inspirações, citações, adaptações e recriações, como ocorre no cinema, na literatura e em diversas formas de arte, quebrando também essa mística de “originalidade” de um texto e “diminuição” do valor de um texto adaptado.

Para a análise da obra fílmica, precisamos levar em consideração que a construção do cinema é um processo de escolhas do autor, que precisa muitas vezes tornar mais “dinâmica” determinada obra, suprimir personagens e passagens, acrescentando outros enredos para que possa criar uma obra que se encaixe no tempo “normal” do cinema, seja para cumprir uma exigência mercadológica, os próprios parâmetros do gênero cinematográfico ou também, para estruturar todos os aspectos imaginados e planejados pelo diretor de forma concisa e instigante para o público.

Outro aspecto importante da análise da adaptação está no contexto, ou recontextualização, que é extremamente relevante para a construção de uma obra, tanto a de “origem” que foi construída no momento histórico, por vezes, carregada da ideologia de seu autor, como também a própria adaptação precisa ser atualizada para seu contexto. Podemos citar como exemplo uma obra de Monteiro Lobato, que adaptada para os dias atuais, se não adequada para nossa visão de sociedade do século XXI, seria invariavelmente uma obra racista. Essa é mais uma escolha que leva a construção de uma adaptação de uma obra fílmica.

Tendo todas essas diferenças e similaridades entre uma obra literária é uma adaptação como obra fílmica em mente, analisaremos o filme *O Primo Basílio* de 2007 do diretor Daniel Filho, comparando com a obra literária que o inspira: *O Primo Basílio* romance publicado em 1878, do escritor português Eça de Queiroz.

### **Basílios: no romance e no audiovisual**

O romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, publicado no ano de 1878, traz a história do casal Jorge e Luísa pertencentes à burguesia de Lisboa. Por motivos de trabalho Jorge tem que viajar por um tempo, tendo de deixar sua esposa só. Nesse meio tempo Basílio, seu

primo e amor da adolescência, volta de viagem de Paris após restituir sua fortuna no Brasil.

Durante as visitas do primo de Luísa a sua casa, acaba reacendendo a paixão de outra. Para que possam viver discretamente esse romance, pois a vizinhança estava comentando, Basílio aluga um quarto em um lugar distante para que possam se encontrar, batizando esse cômodo de “Paraíso”. Por algum tempo eles têm diversos episódios de paixão, mas não contavam com um imprevisto: uma das empregadas de Luísa, Juliana, encontrou uma carta de sua patroa do bolso de um vestido e acabou descobrindo a traição.

Após a descoberta, Juliana ameaça a esposa de Jorge com esse segredo. As ameaças só aumentam, a ponto de Luísa ter de trocar os papéis e virar “empregada” de Juliana por um tempo.

A outra empregada da casa, Joana, era uma pessoa amável, que cuidava de Juliana quando doente lhe fazendo caldinhos. Possuía um amante que sempre o levava para a casa da patroa enquanto estivesse sozinha. Sempre fiel à sua patroa, a defendeu e agrediu Juliana quando sua companheira de trabalho agrediu verbalmente Luísa, causando assim a demissão da própria Joana por causa das ameaças de Juliana que estava em posse das cartas.

Quando a situação está insustentável por tudo que a esposa de Jorge tem passado, já tendo tentado de diversas maneiras se livrar das chantagens de sua empregada, pede auxílio a Sebastião, o melhor amigo da família, que na tentativa de dar um susto na criada para reaver as cartas roubadas, acaba provocando um aneurisma e a morte de Juliana e dá um fim nas ameaças.

No entanto, logo após a morte da empregada, Luísa passa mal e fica de cama pela culpa e remorso de viver aqueles dias todos escondendo o adultério, as ameaças e a morte de sua empregada. Jorge recebe uma carta destinada a Luísa de Paris, escrita por Basílio, e após algumas desconfianças acaba abrindo e descobrindo a traição. Mesmo pensando diversas coisas durante os dias que sua esposa não acorda, inclusive em matá-la, decide perdoar a infidelidade. Como esse sentimento o angustiava e não o deixava se concentrar em nada, assim que Luísa teve uma melhora, Jorge abriu o jogo e mostrou a carta que recebera, causando mais um choque em sua esposa que adoeceu novamente e dessa vez não resistindo ao trauma, morreu.

Ao final da história, Jorge vai morar com seu fiel amigo Sebastião. O primo Basílio partiu para Paris assim que soube das ameaças de Juliana, lamenta ter perdido aquele caso por ser uma diversão e por ser uma mulher “apetitosa”.

O filme de Daniel Filho, lançado em 2007, traz para o Brasil no ano de 1958 a história do casal Luísa e Jorge. O marido tem que viajar para a construção da capital Brasília, deixando sua esposa sozinha, entediada. Nesse tempo, seu primo e ex-amor de infância, Basílio, que voltava de Paris, vem visitá-la e acaba reacendendo essa paixão. Para que possam viver esse romance sem medo, seu primo aluga um quarto de hotel na periferia, para que possam viver

discretamente aquele adultério, e diz que “vai ser o nosso Paraíso” fazendo uma alusão a casa do romance de Eça de Queiroz.

Como na obra literária, a empregada Juliana encontra uma carta de amor escrita por Luísa e acaba chantageando sua patroa. A outra empregada, Joana, é representada pela atriz negra Zezeh Barbosa, cumpre sempre seu trabalho sem reclamar, fica preocupada quando Luísa vai lavar roupa ou varrer a casa por causa das chantagens de Juliana, não desconfia de nada em nenhum momento que sua patroa está com Basílio em casa e agride Juliana quando a empregada discute com Luísa.

Todo o enredo ocorre da mesma forma, Luísa se submete a dar presentes e trabalhar no lugar da empregada, Basílio vai embora para Paris com a desculpa que precisava viajar a trabalho e após todas as tentativas frustradas para conseguir o dinheiro que precisava para pagar o silêncio de Juliana, a esposa de Jorge recorre a Sebastião, o melhor e mais fiel amigo da família.

A morte de Juliana é causada por um atropelamento, diferentemente da obra literária, assim como a morte de Luísa é causada por uma espécie de derrame. Aqui também temos o perdão do marido que descobre sobre a traição da mulher através de uma carta destinada a Luísa. No fim, observamos o mesmo desdém do primo Basílio pela prima, demonstrando que apenas estava com ela para saciar seus desejos e dá a entender que já irá a busca de um novo romance.

### **Do papel para as telas: A análise comparativa**

Iremos analisar pelo enredo como é construída a obra fílmica em relação à obra literária de Eça de Queiroz, quais elementos que o diretor utiliza como forma de intertextualidade e de qual forma ele consegue contextualizar para outro tempo, passando-se um século desde que foi escrito para o tempo retratado pelo filme e o espaço geográfico que é no Brasil e não mais em Portugal. Elencamos três aspectos para desenvolver a análise comparativa: a crítica à sociedade, a hipocrisia das personagens e a intertextualidade.

### **Crítica à sociedade**

No romance há uma crítica à sociedade burguesa, utilizando os livros do Romantismo como influência ou indicativo da personalidade de Luísa. Uma das primeiras obras que ela está a ler é *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas:

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

Era a Dama das camélias. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia (...) (QUEIROZ, 1878, p. 8).

Este é um romance que fala do amor não permitido entre uma plebeia e um burguês em Paris, por causa do dinheiro (Margarida abdica do amor para que ele não gaste toda sua herança com ela), das aparências (a família de Armand não quer que esse romance atrapalhe o casamento de sua filha, pois a família do noivo não ficaria contente de ter o irmão da noiva em um relacionamento com uma plebeia). É de certa forma um retrato da sociedade que Eça descreve, sempre preocupada com as aparências, com o dinheiro e status social, demonstrando a futilidade da burguesia lisboeta.

Como forma de contextualizar esse sentimento, Daniel Filho em seu filme nos revela uma Luísa que não lê em nenhum momento um livro, não se interessa pelo teatro. Na cena em que as personagens estão no espetáculo, o diretor utiliza Luísa como focalizador, que é o agente que vê e sente, como afirma Corseuil:

O focalizador é o agente que vê e sente, e é através de sua sensibilidade que a plateia de um filme pode entender as emoções dos personagens e a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que a manipulação do narrador (ou o câmara narrador) se torne visível (CORSEUIL, 2009, p. 377).

Enquanto manipula os binóculos de ópera para observar os colares da plateia e a decoração de ouro do local e após o primeiro encontro com Basílio, utiliza os mesmos binóculos para procurá-lo em meio os assentos; a câmara segue e foca onde os olhos da personagem estariam olhando, no caso os “itens de valor”.

**Figura 1** - Cena de Luísa utilizando os binóculos para observar as joias e ouro da decoração.



Fonte: *Print Screen* do filme Primo Basílio (2007) de Daniel Filho

**Figura 2** - Cena representando o olhar de Luísa focada nas joias da plateia.



Fonte: *Print Screen* do filme Primo Basílio (2007) de Daniel Filho

**Figura 3** - Cena na qual Luísa encontra Basílio em meio à plateia.

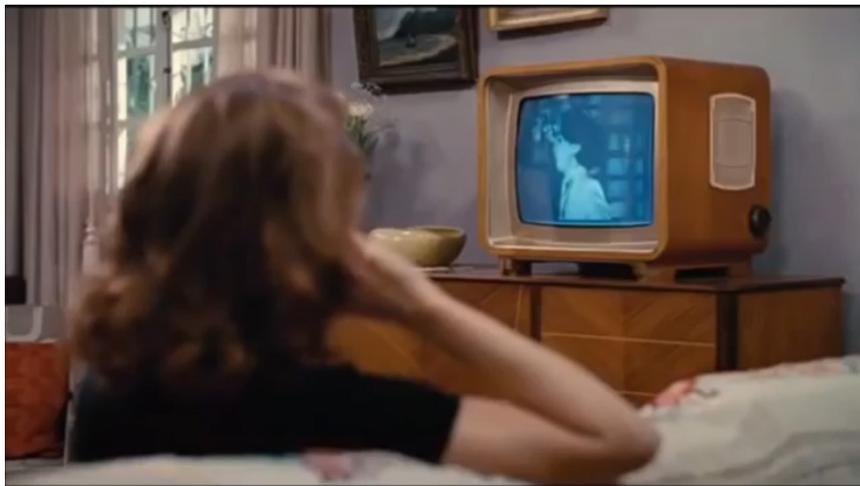


Fonte: *Print Screen* do filme Primo Basílio (2007) de Daniel Filho

Demonstrando a falta de cultura da personagem, que não se interessa por assuntos políticos, como quando ela, Jorge e Sebastião estão no teatro e discutem com amigos sobre a construção de Brasília, sobre corrupção e os “delírios” do Presidente, a esposa de Jorge demonstra estar incomodada ao ficar olhando para os lados, como se não fizesse parte daquele ambiente e prefere ir ao banheiro retocar a maquiagem.

A ociosidade da burguesia lisboeta de Eça é contextualizada no filme na cena, logo após a saída de Jorge ela pede para ele passar na costureira, na qual ela está distraída assistindo na TV um filme romântico, contextualizando a crítica que Eça de Queiroz faz sobre as obras literárias do período romântico que possuíam pouca conexão com a realidade e muita “fantasia”, não contribuindo para o pensamento crítico das mulheres da época que eram as maiores leitoras do gênero. A cena é anterior à chegada de Leonor.

**Figura 4** - Cena na qual Luísa está distraída assistindo TV.



Fonte: *Print Screen* do filme *Primo Basílio* (2007) de Daniel Filho

A ociosidade e futilidade de Luísa na obra de Queiroz (1878) são demonstradas na mesma passagem, após a saída de Jorge quando ele vai ao trabalho, pouco antes da chegada de Leopoldina, na qual ela fica apenas preocupada em fazer compras, em estar confortável em uma banheira, etc:

Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: — em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (QUEIROZ, 1878, p. 8).

E após esses pensamentos como forma de fugir desse tédio e se distrair, começa a ler o romance *A Dama das Camélias*:

Tornou a espreguiçar-se. E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada (QUEIROZ, 1878, p. 8).

Em ambas as cenas, temos uma personagem com pouca coisa para fazer além de cumprir o papel de esposa, que após a saída de seu marido ao trabalho vai ler um livro do romantismo no livro e assistir TV no filme.

### **Intertextualidade**

Identificamos que é utilizada a música de forma sutil como forma de remeter ao texto de Queiroz, utilizando-se a mesma passagem de uma música citada no texto original como forma de intertextualidade.

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual (STAM, 2006, p. 29).

A “intertextualidade”, que segundo a definição de Genette (1980, apud STAM, 2006, p.29): “Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos” foi utilizada exatamente nesse sentido que encontraremos entre as obras, de maneira implícita através da trilha sonora, do enredo e das personagens.

Na cena em que Jorge sai pela primeira vez, pouco antes da chegada de Leonor em sua casa, toca a música *La traviata* de Giuseppe Verdi, que fala da história de Violeta Valeri, uma plebeia, mulher independente que tenta viver um amor por um burguês, indo contra os costumes e tradição da sociedade da época e do pai desse jovem burguês. A história dessa ópera é inspirada em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, citado exatamente no mesmo instante no livro de Eça de Queiroz, na passagem anterior à chegada de sua amiga Leopoldina.

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da Dama das camélias. E estendida na *voltaire*, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da *Traviata*:

— *Addio, dei passato...*

Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio... Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. — Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião... (QUEIROZ, 1878, p. 9).

No livro Luísa ainda pensa na notícia da chegada do seu primo Basílio a Lisboa, de quando eram namorados na adolescência e de sua partida ao Brasil, imaginando que deveria estar mais maduro, enquanto no filme, esse será o assunto que Luísa comenta com Leonor, após encontrar o primo na ópera, afirmando para sua amiga que ele está mais “homem”, mais interessante.

A música de Verdi demonstra um sentimento de Luísa de querer viver esse sentimento novamente com Basílio e ir contra os costumes da sociedade, assim como no livro de Eça de Queiroz, a personagem é uma inspiração para que a esposa de Jorge tenha tais atitudes recriminadas por todos à sua volta.

No livro, a música *La Traviata* é citada no momento em que Leopoldina a visita pela segunda vez, quando as duas recordam de seus amores do passado:

Por baixo, na rua, o realejo do bairro, no seu giro da tarde, veio tocar o final da Traviata; ia escurecendo; já as verduras dos quintais tinham uma igual cor parda; e as casas para além esbatiam-se na sombra.

A Traviata lembrou a Luísa a Dama das camélias; falaram do romance; recordaram episódios...

— Que paixão que eu tive por Armando em rapariga! — disse Leopoldina.

— E eu foi por D'Artagnan — exclamou ingenuamente Luísa (QUEIROZ, 1878, p. 117).

Podemos identificar Daniel Filho utilizando a trilha sonora como forma de intertextualidade, sendo preciso no momento da inclusão da música no enredo, de forma que conseguimos remeter ao romance em suas passagens. Essa é uma das grandes riquezas que o cinema pode explorar, trabalhando diversas técnicas ,simultaneamente, para criar significados diversos.

## Hipocrisia das personagens

Há uma preocupação para Basílio de demonstrar que é uma pessoa importante e influente para a sociedade com acesso às elites que possui bens, tanto na obra de Eça de Queiroz quanto no filme de Daniel Filho. Isso é demonstrado quando Basílio do filme fala que esteve no casamento de Grace Kelly e numa reunião com JK, assim como o Basílio do livro se gaba da riqueza (em diversos trechos é ressaltada sua riqueza, a falência de seu pai e a restituição de seus bens) e dos lugares que morou e visitou, menosprezando tudo que venha de Lisboa. O anúncio no jornal de sua chegada à capital Lisboa é mais um elemento que demonstra essa necessidade para a sociedade da época. Essa acaba sendo uma das estratégias de sedução para Basílio, falando de suas viagens à Constantinopla, Roma, Jerusalém e Paris.

Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. Sua Excelência que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de Sua Excelência que são numerosos (QUEIROZ, 1878, p. 6).

No fim, é desmascarada a hipocrisia de Basílio, que diz estar atrapalhado nos negócios, revelando que todo aquele dinheiro que ele daria a entender que possuía não passava de uma técnica de sedução para conquistar sua prima.

A superficialidade de Luísa é demonstrada diversas vezes quando ela se olha no espelho, com um desejo de ser admirada por sua beleza, demonstra pouco ou nenhum pensamento crítico, apresentando-se como uma mulher de personalidade frágil, ingênua, que não consegue tomar decisões por si mesma.

**Figura 5** - Cena de Luísa se olhando no espelho, algo recorrente.



Fonte: *Print Screen* do filme *Primo Basílio* (2007) de Daniel Filho

Há uma hipocrisia em relação à libertinagem no livro, desejos reprimidos que são demonstrados em conversas de Luísa com Leopoldina, que chega a comentar de uma paixão que teve por uma amiga chamada Joaquina em sua adolescência. Luísa recrimina sua amiga “pão e queijo” quando ela naturaliza a traição, no entanto, sente ao mesmo tempo uma tentação por aquela sensação.

Aquela conversa embaraçava Luísa; sentia-se corar, mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação. Declarou todavia imoral semelhante ideia.

— Imoral, por quê?

Luísa falou vagamente nos deveres, na religião. Mas os deveres irritavam Leopoldina. Se havia uma coisa que a fizesse sair de si — dizia — era ouvir falar em deveres!... (QUEIROZ, 1878, p. 118).

No filme, é retratada de forma mais contextualizada essa hipocrisia quando Leonor fala sobre Jorge nunca ter beijado suas partes íntimas, deixando Luísa escandalizada com tal cena, mas posteriormente é justamente isso que Basílio faz, sendo essa uma cena que demonstra mais prazer da personagem enquanto está com seu amante no “Paraíso”, justamente numa das cenas em que ela está mais à vontade.

Outros episódios demonstram essa hipocrisia, como quando Luísa abre as janelas para sair a fumaça do cigarro de Leonor, mas quando as duas estão sozinhas, Luísa fuma, bebe e dança junto de sua amiga, demonstrando que toda sua preocupação é com as aparências, apesar de querer viver aqueles prazeres com a amiga.

**Figura 6** - Cena de Luísa abrindo a janela para sair a fumaça do cigarro de Leonor.



Fonte: *Print Screen* do filme *Primo Basílio* (2007) de Daniel Filho

Luísa tenta passar uma imagem de mulher recatada, meiga e educada enquanto está com Jorge, sempre com a voz suave e afável. No entanto, quando está com Leonor tem uma voz mais íntima e sensual com olhares penetrantes. Enquanto fala com Juliana tem sempre uma voz ríspida, autoritária e com palavras de desprezo. Com Basílio está sempre ofegante, com o “peito arfando” como cita diversas vezes Eça de Queiroz em seu romance, sempre com uma voz forte sem aquela delicadeza que demonstra com seu marido.

Para a construção da ideia de que havia essa hipocrisia para manter as aparências, Daniel Filho utiliza da música *L'eau À La Bouche*, de Serge Gainsbourg, nas cenas em que Basílio e Luísa dançam a primeira vez, que a prima tira os sapatos com certa sensualidade, como se estivesse se despindo de toda a roupa, e também na cena em que está com Leonor, falando sobre seu primo, sobre os amores do passado e como elas eram “devassas”, Luísa fumando o cigarro de Leonor aproveitando que Jorge está fora, mais uma vez, demonstrando que ela precisa se encaixar com a imagem que a sociedade espera dela. Essa música de Gainsbourg fala de se libertar das amarras, de não ter receio, sem constrangimento, “partir à deriva”, se entregar completamente sem medo, coisa que ela faz enquanto está com sua amiga e , principalmente, quando está com seu primo.

**Figura 7** - Cena de Luísa fumando, aproveitando a ausência do marido.



Fonte: *Print Screen* do filme *Primo Basílio* (2007) de Daniel Filho

Jorge tenta passar uma imagem de moralidade, como na cena que diz que não sabe do que seria capaz de fazer com Leonor se a encontrasse em casa, ou no livro quando diz que seria capaz de matar se fosse traído, mas quando sabe da traição de sua esposa a perdoar depois de ficar se torturando em seus pensamentos.

— Pois está enganado, Conselheiro, tenho-as — afirmou Jorge. — São as minhas ideias. E aqui tem, se em lugar de se tratar de um final de ato, fosse um caso da vida real, se o Ernesto viesse dizer-me: “Sabes, encontrei minha mulher...”

— Oh, Jorge! — disseram, repreensivamente.

Bem, suponhamos, se ele mo viesse dizer, eu respondia-lhe o mesmo. Dou a minha palavra de honra, que lhe respondia o mesmo: “Mata-a!” (QUEIROZ, 1878, p. 29).

Nessa passagem, conseguimos identificar Jorge querendo passar a imagem de homem “firme”, que não aceita ser enganado e vai até às últimas consequências caso seja traído, sendo revelado que não passava de uma tentativa de adaptar suas palavras àquela sociedade de aparências, que achava inadmissível o adultério.

## **Considerações finais**

Na construção da obra filmica de Daniel Filho podemos identificar que o diretor conseguiu adaptar com sucesso a obra de Eça de Queiroz, com as principais ideias do autor contextualizadas para a época da construção da capital brasileira, trazendo a música como mais um elemento de intertextualidade para adicionar significado à sua obra, remetendo à época em que foi escrito o romance, ao momento histórico no qual se passa o filme e transportando a quem assiste o sentimento das personagens.

Sua ambientação na época da construção de Brasília nos faz remeter a uma obra de época, mas com um contexto que nos é mais familiar, com personagens da vida real que possuem mais significado para nosso contexto histórico e geográfico, nos trazendo mais familiaridade ao país e eventos que aqui ocorreram.

O diretor consegue demonstrar pelo “focalizador”, através do foco da câmera como se fossem os binóculos de Luísa, a visão elitista e superficial da sociedade da época, sempre preocupada com as aparências, o luxo e a riqueza, demonstrada nos eventos sociais nos quais frequentavam.

É demonstrada também a hipocrisia da sociedade através do tom de voz de Luísa enquanto está com seu marido (sempre suave e submissa), com Juliana (demonstrando rigidez e autoritarismo) e com Leonor e Basílio (demonstrando lascívia e descontração), como a sociedade precisa criar papéis para ser aceita em cada lugar que frequenta.

## Referências

- BRITO, João Batista de. **Literatura, cinema, adaptação**. GRAPHOS: Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. v. 1, n. 2, 1996.
- CORSEUIL, Anelise Reich. **Literatura e cinema**. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009. p. 369 – 378.
- DUMAS, Alexandre. **A Dama das Camélias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GAINSBOURG, Serge. **L'eau à la bouche**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Stz8SQ\\_xeNk](https://www.youtube.com/watch?v=Stz8SQ_xeNk). Acesso em: 02 nov. 2021.
- JOBIM, Antônio Carlos. **Saudade do Brasil**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FnSsnVeguZA>. Acesso em: 02 nov. 2021.
- O PRIMO Basílio. Direção: Daniel Filho. Produção de Caíque Martins Pereira. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007, 1 DVD (104 min.).
- POLETTO, Fábio G. **Saudade do Brasil: Tom Jobim e a cena musical brasileira (1963/1976)** Tese (Doutorado em Ciências) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2010.
- QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.
- STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006.
- VERDI, **Guiseppe. La Traviatta**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kxc-QjmRU5c](https://www.youtube.com/watch?v=_kxc-QjmRU5c). Acesso em 02 nov. 2021.

## A ÓTICA FEMINISTA SOBRE O FILME NA *NATUREZA SELVAGEM* (2008)

### THE FEMINIST VIEW ON THE FILME *INTO THE WILD* (2008)

Fernanda Amorim Accorsi

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

#### Resumo

Com o objetivo de discutir o filme “*Na natureza selvagem*” sob a ótica feminista para refletir sobre o mundo a partir da perspectiva das mulheres, este trabalho articula a crise sanitária do Covid-19 com o referido filme. Para orientar a produção do texto, perguntamos: qual a relação entre o drama cinematográfico baseado em uma história real com a pandemia do Covid-19? Com o aporte teórico-metodológico das teorias feministas, dos estudos de gênero e dos Estudos Culturais, visualizamos que as mulheres são coadjuvantes da história, a mãe sofrida, a irmã parceira, a amiga da estrada maternal e querida. Já a natureza aparece como selvagem, o rio, a correnteza, os animais silvestres incontroláveis e indomáveis. Assim como nós, o filme questiona o estilo de vida consumista e predatório banalizado e apresentado como comum/ideal. Interpretamos, nas entrelinhas, que o personagem principal ora compactua com o sistema moldado pelo patriarcado, ora estimula reflexões sobre ele.

**Palavras-chave:** cinema; pandemia; patriarcado.

#### Abstract

With the objective of discussing the film *Into the wild* from a feminist perspective to reflect on the world from the perspective of women, this work articulates the health crisis of Covid-19 with the aforementioned film. To guide the production of the text, we ask: what is the relationship between the cinematic drama based on a true story and the Covid-19 pandemic? With the theoretical-methodological contribution of feminist theorizations, gender studies and Cultural Studies, we visualize that women are supporting history, the suffering mother, the sister partner, the friend of the maternal and dear road. Nature, on the other hand, appears as wild, the river, the current, wild animals uncontrollable and untamed. Like us, the film questions the consumerist and predatory lifestyle that has been trivialized and presented as common/ideal. We interpret, between the lines, that the main character sometimes agrees with the system shaped by the patriarchy, sometimes stimulates reflections on it.

**Keywords:** cinema; pandemic; patriarchy.

## **Introdução**

Este trabalho articula a crise sanitária do Covid-19 ao enredo do filme “Na natureza selvagem”, de 2008, dirigido por Sean Penn. Algumas das relações apresentadas aqui estão disponíveis em formato de *live* no canal do YouTube do Cineatro, projeto de extensão da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), que impulsionou a confecção desta discussão, e na notícia publicada na revista ReDoc sob o título “A natureza (selvagem) somos nós” (ACCORSI, 2020). Nossa tarefa, portanto, foi de aprofundar as discussões já realizadas sobre o tema ao confeccionar outros significados, sentidos e elucubrações. O filme tem duas horas e 27 minutos de duração e conta a história de Christopher McCandless, interpretado pelo ator Emile Hirsch, rapaz estadunidense de classe média, recém-formado, que deseja viajar, em busca de liberdade, até o Alasca.

Para organizar nossa produção, perguntamos: qual a relação entre o drama cinematográfico baseado em uma história real com a pandemia do Covid-19? Nossas discussões estão, metodologicamente, fundamentadas nas teorizações feministas, especialmente, no ecofeminismo, nos estudos de gênero e na perspectiva analítica dos Estudos Culturais.

Não temos a pretensão de esgotar o assunto, nem mesmo apontar conclusões, mas objetivamos discutir o filme “Na natureza selvagem” sob a ótica feminista para refletir sobre o mundo a partir da perspectiva das mulheres. Perspectiva esta que foi ignorada, sequestrada, apagada por anos, séculos, como nos explica Lerner (2019, p. 269): “[a]s mulheres não tinham história – assim disseram a elas, e assim elas acreditaram”.

## **Primeiras relações**

A pandemia causada pelo Covid-19 tem sido, desde 2020, uma tragédia social. No Brasil, durante a escrita deste texto, foram mais de 670 mil vidas ceifadas (G1, 2022). No entanto, não pode ser encarada como uma surpresa em razão de visualizarmos que os hábitos, os estilos e os desejos humanos estão ancorados na produção e no consumo desenfreado de bens materiais, os quais tratam o planeta Terra como um grande latifúndio.

O filme de 2008 questiona este estilo de vida na figura do personagem principal Christopher McCandless, cuja jornada de reflexão e desapego orienta a história real - e a história cinematográfica. Ainda que seja apresentada a romantização da dor, do medo, da solidão, sentimentos e sensações que tem nos assolado há anos, mas se fortaleceram durante a pandemia, o filme nos permite analisar o privilégio do homem branco, jovem, de classe média que pôde abrir mão do conforto da vida em busca de descoberta pessoal, conforme imagem 1.

**Figura 1:** O privilégio de andar só



Fonte: *Print* do filme, 2022.

O referido privilégio está fundamentado nos pressupostos patriarcais que delegaram aos homens, em particular aos brancos, um lugar de prestígio e poder social, elementos sociais que os protegem e garantem sua existência e segurança (LERNER, 2019; ROSENDO, 2015; SOLNIT, 2017). As mulheres são mais pobres que os homens, mesmo que desempenhem mais da metade do trabalho do mundo, elas recebem 10% da renda mundial. O restante, os 90% fica para usufruto dos homens trabalhadores.

Eles não temem, cotidianamente, nem no filme, ataques ao seu corpo, seu modo de ser, sua vida. Eles desfrutam da desigualdade de gênero que valoriza um grupo em detrimento de outro e articulam crenças, valores, atitudes que dão forma ao mundo tendo sido usadas para explicar, manter e justificar a dominação dos homens sobre as mulheres (ACCORSI, MAIO, 2019; LERNER, 2019; ROSENDO, 2015).

O filme não toca no tema desigualdade de gênero, mas a história de um homem branco, permeada pelas escolhas, processos cognitivos, modos de lidar com o mundo sugerem que precisamos ler os filmes nas entrelinhas, que há uma urgência de não romantizar as histórias, que a análise crítica da mídia é uma tarefa cotidiana de quem deseja rever os processos de dominação por diferentes lentes sociais (ACCORSI, TERUYA, 2020).

“Na natureza selvagem” levanta temas como o consumo de carne, a desigualdade social e a identidade cultural de modo sutil, cabe a nós compreender e problematizar as sutilezas.

### **A pandemia, a natureza, as mulheres e o filme**

Em metáfora, o filme, assim como o Covid-19, ressalta que não podemos dominar a natureza, que nosso *modus vivendi* predatório e parasita nos coloca em uma condição vulnerável enquanto ser humano (KRENAK, 2019). Inclusive a ideia de sustentabilidade que ressoa culturalmente não é indígena, dos povos da floresta, de quem convive sem degradar, mas advém da lógica mercantil, do mercado, das empresas, que colonizam os imaginários sobre o que é cidade, campo, relação interespecie.

Somos ensinados/as, desde a tenra infância, a retirar, a extrair, a explorar e, ao mesmo tempo, a contemplar, a adorar a natureza. A contradição pode confundir as pessoas mais desatentas aos valores perpetuados pela espécie humana.

A concepção de natureza, considerando a ideia de Pacha Mama, cuja perspectiva advém de povos andinos e amazônicos, que não separam sociedade e natureza, os quais propõem uma “comunidade social e ecologicamente ampliada”, estimula a convivência entre seres vivos humanos e não humanos baseada na retribuição (GUDYNAS, 2019).

Logo, a Pacha Mama é compreendida como integridade de ecossistemas, cujos direitos estão intrínsecos a sua existência. Esquivamo-nos da concepção utilitarista de que ela serve ao ser humano como propriedade de valor de troca (GUDYNAS, 2019). Ela, a Pacha Mama, é tratada no feminino e não está isenta da hierarquia dos processos de exploração, aniquilação e subordinação.

O feminino registrado na natureza é elemento da mesma lógica do feminino que assola às mulheres, são concepções construídas socialmente a partir de uma matriz cognitiva androcêntrica, em que a espécie humana é tida como superior, desde que ela seja representada pelo homem. É ele que, detentor das estruturas sociais e culturais, determina os significados e conecta a mulher aos animais não humanos, às plantas, aos rios, aos mares, à floresta, evocando sentidos de inferioridade e dominação (ROSENDO, 2015; ANGELIN, 2015).

Podemos entender que há uma lógica de dominação que objetifica as mulheres e coisifica a Natureza. A lógica discutida é praticada pelos mesmos alçozes, os quais têm obsessão pelo controle, pela inferiorização e pela exploração de *outrem*.

O compromisso de preservação do planeta é uma tarefa ético-política de todas as espécies, afinal o vínculo entre elas faz a manutenção das existências. (GUDYNAS, 2019). Entretanto, são os homens humanos, os brancos, bem-sucedidos, cristãos e heterossexuais os principais responsáveis pela deterioração ambiental e pelas tentativas de controle da vida das mulheres.

A natureza e a mulher seriam os desvios da ordem estabelecida pela sociedade da época, ambas, neste sentido, exigiriam controle e domínio para servirem à ordem. Sobretudo, no filme “Na natureza selvagem”, as mulheres são coadjuvantes e estereotipadas na história, a mãe sofrida, a irmã parceira, a amiga da estrada maternal e querida, conforme figura 2. Já a natureza aparece como selvagem, o rio, a correnteza, os animais silvestres incontroláveis e indomáveis.

**Figura 2:** A mulher querida



Fonte: *Print* do filme, 2022.

Sob nossa ótica, esta foi a forma encontrada para equilibrar os elementos da narrativa para o filme poder ser acessado também pela perspectiva do estereótipo e do senso comum, afinal a mulher amável é uma figura do imaginário coletivo na mesma medida que a natureza incivilizada é um significado instituído culturalmente.

Nossos olhares inconformados sobre o filme tem continuidade quando o assunto é a carne. A caça, a morte e a tentativa de preparação de um alce como alimento foi significada como “a pior tragédia da vida” do protagonista, uma vez que ele abate o animal, mas não consegue comê-lo. Neste instante, vemos o que Hall (1997) intitulou de “identidade sob rasura”, uma vez que Christopher McCandless atua na caça e preparo sem qualquer sensibilidade com a morte do animal e, em seguida, pouco tempo depois, demonstra arrependimento, tristeza e descontentamento com o feito. Portanto, a identidade do personagem é transitória e heterogênea. O filme evidencia isso.

Em paralelo, o churrasco, a carne comercializada nos mercados não nos apresenta o animal, o ser vivo, mas seu pedaço, sem vida, sem dor, dissociando a relação entre vida e animal, como se minimizasse a morte dolorosa e violenta daquele bicho. Na cena em questão, do abate ao preparo, o personagem não é poupado das inconsistências éticas que assolam o consumo de carne animal pelos humanos.

Entretanto, nos churrascos e festas entre amigos/as pode acontecer o mesmo que houve no filme, em que a carne não foi honrada, pois a preparação não deu certo para consumo humano. “A carne é um símbolo do patriarcado”, escreveu Adams (2018, p. 73), retirar a carne do cardápio, desequilibrar a pecuária, é desestabilizar a “[...] cultura patriarcal mais ampla”, em razão do ato de caçar, abater e preparar sejam, majoritariamente, masculinas e representantes da masculinidade que deseja possuir para dominar.

Exemplo disso é o agronegócio, cujo trabalho é associado aos grileiros, garimpeiros e madeireiros, os quais invadem as terras indígenas e usurpam da natureza a sua naturalidade. São

ações como a produção e manejo de gado, que desequilibram o ambiente e sustentam as práticas de consumo das pessoas que dissociaram carne e vida/morte.

É o traquejo patriarcal associando estilo de vida e capitalismo, que ignora as dores, as necessidades de outras espécies para fomentar comportamentos, práticas e culturas que sustentam a crise humanitária e ambiental (ADAMS, 2018; GUDYNAS, 2019). No filme, vemos que Christopher McCandless vai à caça como quem vai à guerra. Observa, analisa, ataca e parece vencer quando o animal despenca no chão.

Entretanto, assim como o SARS-CoV-2 nos ensinou, a natureza não pode ser dominada, as ações humanas desencadeiam respostas de um ecossistema, que também deseja sobreviver. Neste sentido, a sociedade antropocêntrica especista ,machista justifica a exploração animal e a opressão de mulheres. A lógica é a mesma. O consumo de carne e o trabalho doméstico são, respectivamente, exemplos disso.

Adams (2018, p. 69) analisa que “[a] masculinidade de um sujeito é afirmada pelo que ele come”, logo o alimento tem relação direta com os papéis sociais generificados, ao passo que o ato de comer, assim como, o paladar e os rituais em torno da nutrição humana, conduz ao binarismo estereotipado de gênero.

Em outras palavras, a carne animal está ligada à caça, cuja prática envolveria, supostamente, virilidade, agressividade, destemor e vitória. Narramos a referida prática a partir do filme nas linhas anteriores. O cadáver animal é o troféu patriarcal. Entretanto, a caça foi, culturalmente, substituída pelo preparo e pelo consumo (LESSA; TOSO, 2017).

Adams (2018) explica que os livros de culinária sobre churrasco são os únicos sobre o assunto endereçados aos homens. Ocorre que a generificação não se restringe à alimentação, pois se estende aos papéis desempenhados no espaço doméstico, que correspondem à segregação sexual em que as mulheres são desvalorizadas e sobrecarregadas.

Em determinado momento do filme, o personagem é orientado por um livreto com instruções sobre quais plantas são próprias para consumo. Acontece que ele se engana e ingere uma planta inapropriada, o que desencadeia uma série de problemas de saúde relatados dramaticamente por longas e diversas cenas, conforme a figura 3.

**Figura 3:** O final por envenenamento e desnutrição



Fonte: *Print* do filme, 2022.

Neste momento, interpretamos que o personagem rompe com o estereótipo do consumo de vegetais, instituído como “alimentos de mulher”, significados como passivos, inertes, doces, controláveis e menos evoluídos (ADAMS, 2018; ROSENDO, 2015).

“Na natureza selvagem” há a menção de que o protagonista não precisaria, para sua descoberta pessoal e busca de liberdade, de telefone, cigarros, piscina, carros, cartão de crédito e documentos pessoais. Adereços e artefatos que são objetos de consumo, de desejo e, ainda, de ordem imperativa para a vida social que os sujeitos urbanos estão acostumados.

No entanto, a pandemia, de uma maneira diferente a do filme, significou alguns adereços, algumas ilusões, quando fechou lojas, shopping e separou serviços essenciais e serviços não essenciais. O filme põe em xeque o estilo de vida capitalista, o estilo de vida baseado no consumo de bens materiais; já o vírus, agrava a desigualdade de acesso entre as pessoas, dividindo entre aquelas que têm acesso ao salário, aquelas que não têm, as que têm acesso à saúde, à educação, à higiene, e quem não tem.

Em ambas as situações, no cinema e na pandemia, foi necessária uma saída emergencial da vida automática. Nelas também há a concordância de que o corpo é quem sente, reage, vivencia os cenários que nem sempre são escolhidos por ele mesmo. O incontrolável acontece, ainda que existam orientações, no caso do filme, de outros viajantes e anfitriões que alertaram sobre os perigos da jornada de Christopher McCandless para o Alasca; e na pandemia, de instituições como a Organização Mundial da Saúde (OMS), cujas orientações foram ignoradas por governos, instituições e populações inteiras. Nos dois casos, a morte foi a sentença diante da indiferença do perigo iminente.

### **Considerações finais**

Há dois momentos do filme que merecem destaque: quando o protagonista reflete sobre sua existência, percebendo o que importa e como importa e, em seguida, quando ele se vê preso na natureza, quando percebe que não vai conseguir fugir da situação. São os dois momentos que

ilustram as pluralidades desiguais de vivências durante a pandemia. Lembrando que não são as únicas.

A primeira faz referência às pessoas que puderam fazer uma reflexão existencial sobre o momento pandêmico, puderam fazer jus ao jargão “fique em casa”; a segunda são aquelas que não tiveram para onde fugir, não puderam ausentar-se da situação de perigo como deslocar-se em transporte coletivo para o trabalho, aglomerar-se dentro do ônibus enquanto ouviam “evitem aglomerações”, aquelas que reconheciam a importância de “lavem as mãos”, mas não tinham água corrente disponível na torneira.

As identidades são plurais, o vírus talvez não saiba disso, mas o sistema em que ele foi propagado entende haver diferença entre quem pode se proteger e quem não pode.

Como ensina Krenak (2019, p.63), podemos “[n]ão eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”.

A violência contra as mulheres e contra a Pacha Mama é um método de domesticação, onde ambas são alocadas em processos de subordinação, os quais configuram a estrutura social antropocêntrica, ancorada na desigualdade de gênero.

Neste cenário, a vida no concreto prevalece porque é normalizada, as pessoas são consumidoras, não cidadãs, ocupadas com o trabalho, nem sempre remunerado, são seduzidas a viver no automático, “[...] em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios” (KRENAK, 2019, p. 20). O afastamento cultural da Natureza é proposital, porque é rentável. Christopher McCandless ilustra que sobreviver na natureza não foi possível, em razão do afastamento que ele vivera a vida toda daquele modo de existência.

## Referências

ACCORSI, Fernanda Amorim. MAIO, Eliane Rose. O objeto jogado do quarto andar era um corpo – de mulher. **Diversidade e Educação**, v. 7, n. 1, set. 2019, p. 27-38. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/8681>>. Acesso em 21 de jun de 2022.

ACCORSI, Fernanda Amorim. TERUYA, Teresa Kazuko. A pesquisa como ato reflexivo de coragem e disputa por significado. **Textura: revista de educação e letras**. V.22, n. 49, p. 190-204, jan/mar, 2020. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/5206/3674>>. Acesso em: 13 de mar. de 2022.

ACCORSI, Fernanda Amorim. A natureza (selvagem) somos nós. Notícias, **Revista Docência e Cibercultura**, julho de 2020, online. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/announcement/view/1131>>. Acesso em: 12 de jan. de 2022.

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

ANGELIN, Rosângela. Mulheres e ecofeminismo: uma abordagem voltada ao desenvolvimento sustentável. **Revista Universidade em Diálogo**, v.7, n.1, jan-jun, 2017, p.51-78. Disponível em: < [https://www.redib.org/Record/oai\\_articulo1520614-mulheres-e-ecofeminismo-uma-abordagem-voltada-ao-desenvolvimento-sustent%C3%A1vel](https://www.redib.org/Record/oai_articulo1520614-mulheres-e-ecofeminismo-uma-abordagem-voltada-ao-desenvolvimento-sustent%C3%A1vel)>. Acesso em 12 de jun. de 2022.

BRASIL REGISTRA 351 NOVAS MORTES POR COVID; TOTAL PASSA DE 676 MIL. **G1**, 21 de julho de 2022. Disponível em:<<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/07/20/brasil-registra-351-novas-mortes-por-covid-total-passa-de-676-mil.ghtml>>. Acesso em 21 de jul. de 2022.

GUDYNAS, Eduardo. **Direitos da Natureza**: ética biocêntrica e políticas ambientais. São Paulo: Elefante, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 1997.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LERNER, gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LESSA, Patrícia; TOSO, Sarah Mendes. Narrativas visuais em campanhas de cerveja: sexismo, especismo e racismo. In: LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores. **Relações Multiespécies em rede**: feminismos, animalismos e veganismo. Maringá/PR: EDUEM, 2017, p.21-36.

ROSENDO, Daniela. **Sensível ao cuidado**: uma perspectiva ética ecofeminista. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

SOLNIT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim**. São Paulo: Cultrix, 2017.

# MATERNIDADE E PANDEMIA: UMA AMOSTRA DO CONTEMPORÂNEO

Fernanda Tonholi Sasso Curanishi

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

## Resumo

O Lockdown causado pela pandemia do Sars-Cov-19 literalmente parou o mundo. Aqui no Brasil, a maioria também interrompeu suas atividades e a reclusão foi o caminho mais seguro. E, uma vez isolados, passamos a contemplar nosso sofrimento e também as dores do outro. A vida em sociedade tornou-se mais evidente. Esse olhar para o próximo foi uma experiência interessante, pois nos permitiu entender melhor a realidade sob a qual estávamos imersos. Além disso, nos possibilitou problematizar as experiências cotidianas do outro, trazendo a aprendizagem de outras vivências, nos solidarizando com o outro, ou ao menos, conhecendo as dores de terceiros. Nesse sentido, esse estudo se dedica a explorar as vivências de duas mulheres mães durante esse período, por meio de um curta documental intitulado *Women Locked Inside*. A partir dessa percepção, traçamos um breve levantamento sobre a maternidade contemporânea, e fizemos observações sobre a conduta maternal nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Pandemia. Maternidade. Isolamento.

## Abstract

The Lockdown caused by the Sars-Cov-19 pandemic literally stopped the world. Here in Brazil, the majority also stopped their activities and reclusion was the safest path. And, once isolated, we began to contemplate our suffering and also the pain of the other. Life in society became more evident. This look at others was an interesting experience, as it allowed us to better understand the place where we were immersed. In addition, it allowed us to problematize the daily experiences of others, bringing learning from other experiences, showing solidarity with the other, or, at least, knowing the pain of others. In this sense, this study is dedicated to exploring the experiences of two women mothers during this period, through a short documentary entitled *Women Locked Inside*. Based on this perception, we drew up a brief survey of contemporary motherhood, and wrote observations about maternal behavior today.

**Keywords:** Pandemic. Motherhood. Isolation.

## Considerações iniciais

Uma realidade mudada literalmente do dia para a noite. Instauração de *Lockdown* em todas as cidades do Brasil. Derivou de uma realidade prenunciada, que se iniciou na China em 2019, e foi espalhando-se rapidamente para outros países. Desse mesmo modo, a realidade de cada brasileiro também se reconfigurou drasticamente. Enquanto o vírus se espalhava e levava a óbito milhares de brasileiros, outros milhões viram-se obrigados a manterem-se reclusos, salvo os trabalhadores dos serviços essenciais.

Essa parada nos permitiu muitas revisitações íntimas. Forçados a uma reclusão, muitos pela primeira vez tiveram que olhar para si e para os seus, exclusivamente. E, embora não seja o retrato da maioria, podemos afirmar que boa parte dessas pessoas passaram a olhar para o outro – não pelo prisma da empatia, necessariamente, mas pelo compartilhar de experiências diárias – e a sensação foi a de que, apesar de confinados, não estávamos sozinhos.

Esse olhar para o próximo foi uma experiência interessante, pois nos permitiu entender melhor a realidade sob a qual estávamos imersos. Além disso, nos possibilitou problematizar as experiências cotidianas do outro, trazendo a aprendizagem de outras vivências, nos solidarizando com o outro, ou ao menos, conhecendo as dores de terceiros.

Nesse sentido, uma série de vídeos foram compartilhados entre pessoas do mundo todo. Seja mostrando sua rotina de confinamento, a paisagem onde vive, executando um trabalho rotineiro ou mesmo compartilhando músicas tocadas em sacadas de apartamentos, pessoas de todos os lugares colaboraram em um contexto de compartilhar-se e receber o compartilhamento do outro. Resulta daí uma mostra prática de como as redes podem gerar afeição e empatia, ainda que em uma situação inimaginável pela maioria dos envolvidos.

Inserido nesse movimento, um grupo de cineastas alemães promoveu um festival que celebrou esse tipo de vídeo. Trata-se do *The Corona Short Film Festival*, o primeiro festival de filmes pandêmicos curtos, de caráter internacional. O evento se propôs a receber curtas-metragens de todos os gêneros, desde que tivessem, no máximo, cinco minutos de duração. O tema, claro, era o contexto pandêmico e novos modos de sobreviver a esse momento.

O evento recebeu 1.262 filmes de mais de 70 países. Dentre os finalistas, destacamos *Women Locked Inside*, produzido por uma brasileira cuja produtora está sediada em Porto, Bodhgaya Films.

Esse tema nos pareceu sensível e coerente em ser levado para uma discussão dentro do projeto Cineatro – coordenado pela professora Beatriz Pazini, na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte. Além da temática pandêmica, o curta-metragem conta a perspectiva feminista contemporânea ao retratar o isolamento vivido por mulheres, demonstrado por meio

de imagens íntimas e pessoais, captadas pelas próprias personagens que se apresentam no documentário. Trata-se de um retrato cotidiano do espaço particular de mulheres em quarentena, por meio do qual podemos ter contato com suas dúvidas, fraquezas e forças, ou seja, ocorre ali uma espécie de imersão nas intensidades da existência feminina no contemporâneo. Assim, conhecemos a realidade de duas mulheres, a mencionar Eloá Chaignet, que vive em Lisboa com seu esposo e filho, Noah, de oito anos, e Michele Nogueira, moradora de Brasília, mãe solteira de Ariel, que na época do curta tinha apenas 14 meses.

**Figura 1** – Women locked inside



Fonte: Bodhgaya Films, 2020.

O vídeo traz a realidade vivida por essas duas mulheres. De um lado, temos as dificuldades que Eloá enfrenta devido às ansiedades que seu filho apresenta, derivadas do isolamento, e o dilema entre mantê-lo fechado no apartamento ou permitir uma pequena caminhada na rua para aliviar o fastio da criança. Destacamos, todavia, que para o nível de informações sobre o coronavírus que se tinha na época, tratava-se de um dilema real, pois se temia que uma simples exposição pública pudesse contaminar quem por ali passasse.

**Figura 2** – Michele e Ariel



Fonte: Bodhgaya Films, 2020.

Michele, por outro lado, mostra a dureza da realidade de vivenciar a pandemia sendo mãe solo, com uma criança pequena e, nesse mesmo contexto de medos e dúvidas, precisar fazer uma simples compra de alimentos. Nesse sentido, tendo um bebê, uma tarefa simples torna-se ameaçadora ante as possibilidades de exposição ao vírus que essa atividade representava.

Apesar da temática feminista, os dois embates mostrados referem-se à maternidade. Esse tema foi escolhido não pelo apelo biológico que carrega, mas pelo fato de que a maternidade e suas implicações constituem um tema que ainda requer maior exploração e, também, exposição.

Se o isolamento pandêmico foi difícil para homens e mulheres, ele agravou-se para os sujeitos que possuíam crianças para cuidar. Nesse sentido, o maternar torna-se complexo, pois esse cuidar, nos dois exemplos mostrados, perde os limites que diferem a ação e o risco de contaminar quem deveria ser protegido a todo custo.

Essa se torna uma discussão importante, pois, conforme Vásquez (2014), a construção do sentimento materno é algo questionado pelas próprias mulheres ao longo do século XX. Se antes, a maternidade era considerada um fator essencial do biológico feminino, endossado pelos discursos religiosos e médico, esse passado recente transforma essa visão a partir do movimento feminista. Nesse sentido, o curta-metragem colabora na desconstrução dessa imagem de que existe um padrão de mulher que torna a mãe idealizada socialmente, e que se encontra enraizada no imaginário social. Dessa forma, esse trabalho se concentra em reunir alguns pontos em torno da supracitada discussão.

## Vida contemporânea da mulher: ruptura com alguns padrões

O século XXI trouxe mudanças significativas na vida dos sujeitos humanos. Referentes a trabalho, a estilo de vida, preferências de atividades e até mesmo a vida em sociedade se transformou ao longo do século XX, e chegamos em 2020 como uma sociedade de rápidas tecnologias, cujo compartilhamento de informações transformou nosso modo de existir e coexistir entre muitos.

Evidentemente, para a mulher também ocorreram mudanças importantes, e podemos associá-las com o ativismo feminista em sua grande maioria. No entanto, a fim de não extraviar o foco dessa análise, nosso levantamento discutirá os papéis da maternidade ao longo desse período de mudanças. Para Vásquez (2014, p. 173),

Questionar o “dogma” da felicidade feminina por meio da maternidade não foi tarefa fácil e, deste modo, o feminismo não apresentou uma concepção homogênea sobre tal questão haja vista o quão grande era o enraizamento moral e social articulado “a maternidade”.

Esse dogma deriva de implicações religiosas e médicas sobre ser mulher e ser mãe, que são discussões levantadas desde o século XIX. De um lado, o catolicismo criou práticas discursivas que incluíam uma maternidade idealizada, que corrigia, em certa medida, a mácula do pecado original, ou seja, do ato sexual. Em outras palavras, a maternidade sagrada, diminuiria a culpa do ato sexual ao qual a mulher se submeteu para conceber. Dessa forma, para corrigir o pecado, caberia à mulher ser uma boa mãe, anulando seus desejos, necessidades e existência – de modo geral – para colocar o filho em primeiro lugar. Dessa forma, o recato, pudor, generosidade, compreensão e silêncio constituem predicativos que a mãe cristã deveria assumir para ser considerada boa mãe (VÁSQUEZ, 2014). Implicitamente, incluem-se aqui outros papéis que são agregados a essa função, pois ser mãe é, também: ser cuidadora, tutora, mantenedora, o que exige da mulher mãe conhecimentos que lhe permitam educar, ensinar, cuidar da saúde, entreter, cozinhar, alimentar e zelar pelo crescimento da prole.

Naturalmente, essa gama de saberes e práticas necessárias à mãe excluiu a mulher do mercado de trabalho e de uma vida social por muito tempo. O cargo social gerado pela maternidade relegou as mulheres ao espaço privado do lar, em uma função solitária e ignorada pela figura do *pater*.

Tendo o desenvolvimento das ciências como uma consequência da herança positivista, a medicina, sem querer, colabora para a remodelação desse papel, pois, conforme Schwenger (2007, p. 62),

[...] a politização da maternidade e até mesmo dos corpos grávidos ganham espaço no contexto de artefatos específicos como revistas ou jornais que estavam dispostos a divulgar o saber médico sobre a maternidade. Este fato demonstra a importância que a medicina assume, ocupando posição de destaque no processo de constituição de sujeitos contemporâneos e suas subjetividades.

Em outras palavras, quando a medicina passa a se interessar pelo fenômeno médico da gestação, o papel biológico da mulher passa a ser objeto de estudo. Somado a correntes sociológicas da desconstrução e da crítica feminista, a mulher passa a ser vista não apenas sob o enfoque biológico, mas também a partir da perspectiva do sujeito contemporâneo. Nesse período conturbado do século XX, a política, a medicina e a religião importam-se com a questão da maternidade, mas apenas até certo ponto. Depois do parto, o que aconteceria com a mulher do novo século? O próprio movimento feminista se encarregou de responder a essa pergunta, ou ao menos, de tentar esclarecê-la.

Conforme Costa (2009), a primeira onda do feminismo, durante as primeiras décadas do século XX, adota uma perspectiva maternalista sobre essa questão. O movimento questionava sobre os direitos sindicais da mãe, tendo como frutos, por exemplo, a licença maternidade. Em outras palavras, o papel social da mãe era discutido, mas o sujeito mãe era deixado para segundo plano. É importante frisar aqui, que essa discussão não se tornava pública devido à crença – instituída pelas instâncias religiosas e médicas – de que a felicidade feminina dependia estritamente da maternidade.

Somente a partir da segunda metade do século XX que uma nova visão sobre a maternidade foi pensada, pois o fenômeno de gerar uma nova vida foi posto sob o viés da construção social que designava o lugar da mulher na sociedade. Foi com base nesse pensamento que as feministas do pós-guerra associaram a maternidade à dominação do sexo feminino pelo sexo masculino (SCAVONE, 2001).

O movimento feminista repensa a questão da maternidade a partir de 1970, dessa vez, em diálogo com as ciências sociais e humanas. Resulta desse enlace de campos a ideia de protagonismo da mulher na gestação, pois se compreende, a partir desse momento, o poder que a mulher tem na capacidade de gerar “outro” dentro de si mesma. Dessa forma, olhando para a gestação a partir do outro, a mulher conseguiu reforçar sua própria identidade durante esse processo delicado e único (VÁSQUEZ, 2014). Assim, não é mais a mulher que se anula para constituir exemplo de boa mãe, mas a mulher que primeiro se firma em sua própria identidade para então poder gerar e cuidar de um outro que forma sua descendência. Conforme Vásquez (2014, p. 177), “Desta forma, percebe-se que a maternidade possui variadas facetas, podendo ser abordada como símbolo de opressão, símbolo de realização ou simplesmente como uma experiência sócio-biológica feminina.”

Embora tal levantamento retrate um passado recente, Vázquez ainda contextualiza a experiência da maternidade em nossos dias. Em suas palavras,

Para além do debate sobre a maternidade, o movimento feminista entra no linear no século XXI com uma nova roupagem, que extrapola a ideia de diferença e, almeja defender um novo mundo onde os limites do gênero não sejam determinantes, discriminadores e muito menos excludentes. Desta forma, acredita-se que a maternidade, pensada à luz desta nova concepção possa ser analisada como uma experiência ética plural (VÁSQUEZ, 2014, p. 179).

Nossos tempos propõem outro olhar para a experiência da maternidade, como algo plural, diferente e que, sem dúvidas, rompa com o passado cesarista que essa experiência trazia, baseado nos olhares religioso e médico. Apesar de essa nova visão ainda estar sob construção, muitas transformações já ocorreram, como, por exemplo, os direitos femininos de ter um acompanhante durante o parto, a própria escolha da mulher sobre a via de parto, se natural ou cesariana, a desconstrução social em torno da amamentação, entre outros. Também caiu por terra o mito de que cabia à mulher apenas o universo privado do lar, no qual ela era gestora também da educação e criação dos filhos. Hoje, graças a esse movimento feminista, as mulheres mães também podem retornar ao mundo do trabalho, e os cuidados com os filhos são atribuídos, durante o horário de trabalho, a escolas, creches e ao trabalho de cuidadores. Ante ao exposto, no século XXI tornar-se mãe não significa mais abrir mão de sua própria vida em detrimento do outro, mas sim incluir esse outro – respeitando os níveis de desenvolvimento da infância – na rotina e estilo de vida da família.

Exceto nos casos da mãe solo, que merecem uma pesquisa exclusiva, existe uma conduta social reforçadora dos papéis de criação. Nela, os cuidados com o bebê, em todas as fases, passam a ser divididos entre os progenitores, não sendo mais exclusividade da mãe. Embora esse pensamento ainda seja embrionário, e de prática das famílias nas quais pai e mãe costumam ser mais jovens, olhamos de maneira otimista para esse hábito, na esperança de que no futuro ele seja mais regra que exceção.

### **Maternidade e pandemia: olhares sob um recente passado**

A pandemia do Coronavírus pegou o mundo de surpresa. Aos poucos, todos os territórios do globo foram contaminados e fez-se necessário o isolamento domiciliar. Foi um período de medo, incertezas e muita ansiedade. Nos hospitais, milhares de pessoas morriam literalmente asfixiadas. Muitos medicamentos foram usados na tentativa de curar os infectados, mas as apostas para a contenção do vírus estavam, de fato, em uma vacina até então inexistente.

Nesse contexto, inserem-se, também, mulheres mães que se encontram excepcionalmente atarefadas. Isso porque a maternidade foi dividida com o trabalho remoto, a rotina doméstica, o ensino remoto ao que os filhos foram imersos, mesmo sem necessariamente terem aptidão para tanto. Nesse contexto, as mães consumiram enquanto exerciam suas rotinas de trabalho, as atividades domésticas e, também, suprimindo as necessidades dos filhos, fechada 24 horas por dia em suas residências. Quando propomos a discussão do curta documental *Women Locked Inside*, mencionado na introdução desta análise, foi justamente essa realidade que nos propusemos a demonstrar. Tanto no lar tradicional, composto de mãe, pai e filho, quanto no caso da mãe solo com uma bebê, essa sobrecarga – física e mental – foi uma terrível consequência da pandemia, que se acentuou, e muito, no caso das mulheres mães.

O que podemos constatar, é que esse recorte do contexto pandêmico trouxe uma exaustão a essas mulheres, mas apenas agravou o que antes já fazia parte de uma rotina contemporânea. A rotina da mulher mãe já compreende o trabalho externo, pois normalmente ela não quer abrir mão de sua carreira. Inclui-se aí também o cuidado doméstico, pois os afazeres, ainda que divididos, também tomam conta de horas importantes do dia. O acompanhamento escolar dos filhos também é algo que demanda tempo de atenção. Logo, a rotina contemporânea da mulher mãe demanda longas e pesadas jornadas de trabalho, o profissional, o doméstico e o materno, ao menos.

A diferença é que no período pandêmico esses trabalhos foram intensificados. Perdeu-se o limite entre o horário de um e de outro, de modo que a mulher teve que atuar em várias frentes, quase que ao mesmo tempo. Além disso, é sabido que a redução da interação social aumenta os níveis de estresse, que pode alterar significativamente o padrão de sono e aumentar os níveis de cortisol no sangue (SANTOS *et.al.*, 2021). A junção de tais fatores afeta a saúde dessas mulheres, podendo gerar ansiedade, irritabilidade, queda dos níveis de produção, medo, alteração de apetite, entre outras condições. Esse esgotamento, que é, ao mesmo tempo, físico e mental, acaba recaindo sobre as crianças. No caso do curta, observa-se tal fato no comportamento de Noah, de oito anos, filho de Eloá, cujo comportamento nada mais é que o reflexo desse padrão. Essa situação é ainda mais intensa na realidade de Michele, que não conta com rede de apoio ou parceria para as atividades diárias, além de ter uma filha ainda na primeira infância, fase que demanda mais atenção e trabalho por parte do cuidador.

**Figura 3 – A exaustão materna**



Fonte: Bodhgaya Films, 2020.

Nota-se, com base na literatura e na obra documental, uma evidente sobrecarga que gera sofrimentos emocionais, socialmente determinados, e que atingem mães e filhos. É importante que nesses casos, conforme Santos et.al. (2021), haja cuidados profissionais somados ao apoio psicológico e familiar para essas mulheres. Além disso,

Destaca-se, também, a importância da rede de apoio formada por grupo de familiares, amigos, vizinhos, profissionais. Essas redes são capazes de promover uma ajuda emocional (expressões de conforto e cuidado), informacional (informações e orientações) ou instrumental (provisão de recursos, serviços e solução de problemas) (SANTOS et.al., 2021, p. 2).

Embora a quarentena inspire a solidão, a experiência de confinamento precisa de um apoio de terceiros, cujo contato poderia ter sido feito por meio de redes sociais. No curta, Michele é gravada conversando com sua mãe por chamada de vídeo, e foi o único momento do vídeo em que ela aparece sorrindo. Sobre isso, Santos (et.al., 2021, p. 3) afirmam que

A mãe/mulher não precisa ser em tempo integral a única responsável pelas crianças, em alguns momentos, dentro da realidade de cada um, deve-se solicitar apoio às crianças mais velhas que tenham capacidade de observar e entreter as crianças mais novas, a fim de ambas desfrutarem de momentos de diversão e cuidados. É preciso desnaturalizar a ideia das mulheres como principais cuidadoras.

Michele não pode contar com o apoio de crianças mais velhas ou de outro membro da família, visto que é mãe solo de única filha. Por não pertencer a uma classe alta, também não pode contar com o conforto econômico de modo a cuidar apenas da filha. Eloá, por sua vez, tem o companheiro com quem pode partilhar as dúvidas, sendo ele quem sai com Noah para um rápido passeio até o mercado. Nesse sentido, e conforme podemos verificar no documentário, Santos *et.al.* afirma que “Desfrutar o lar como um ambiente seguro, de descanso e proteção deveria ser um direito básico garantido, mas na prática ainda é um privilégio de classe e de gênero”(2021, p. 3).

### **Considerações finais**

Como pudemos observar ao longo do estudo, o olhar sobre a maternidade sofreu significativas mudanças ao longo dos tempos. Por muito tempo, ele foi visto sob seu aspecto sagrado, como uma luz emissora do ato sexual feminino. Assim, para continuar sendo bem vista, a mulher sexualmente ativa deveria tornar-se mãe, e assim, abdicar de todas as possíveis experiências que a vida adulta poderia proporcionar.

Depois disso, e não menos problemática, temos a visão médica sobre a maternidade, que vê a mulher como uma reprodutora. O olhar feminista encontra nesse fato uma estratégia de dominação: o essencialismo biológico é usado pelo patriarcado para manter a mulher no espaço privado, cuidando da casa e da prole. Embora o próprio movimento feminista tenha levado certo tempo para entender a maternidade sob a perspectiva social e humana, hoje temos uma maternidade em constante transformação. Na atualidade, a maternidade tem na mulher mãe a protagonista, com o diferencial de que agora a mulher não é mais o sujeito exclusivo na criação desse outro que ela gerou. A mãe dá a vida, mas também consegue manter sua própria individualidade e exercê-la.

Para manter-se no mercado de trabalho, ou cuidando de outros afazeres, a mulher conta agora com uma rede de apoio. Nesse sentido, o cuidado com bebês e filhos se estende ao colégio, à creche, às cuidadoras ou até mesmo à própria família que organiza para não desproteger a criança. Nesse sentido, e lutando pelo próprio espaço, a mulher se sobrecarrega com todas essas condições, pois a mãe é trabalhadora, do lar, mãe, professora, dentre outras funções que lhe são implicitamente cobradas. Não sabemos dizer se a rotina materna de hoje é mais leve que há um século, mas reconhecemos que essa transformação é necessária para manter a emancipação da mulher.

Essa rotina, que não é fácil nem leve, foi agravada no isolamento pandêmico, pois a mulher mãe se viu apenas no espaço de seu lar para exercer todas essas funções, muitas vezes interpostas, durante 24 horas por dia. Com interação social reduzida, essa mulher teve mais níveis de estresse gerados, que podem ter desencadeado uma série de outros transtornos.

O curta documental *Women Locked Inside*, de Bárbara Tavares, nessa época, foi colocado para a discussão numa *live* do projeto Cineatro, com o objetivo de trazer essa discussão e dar mais visibilidade para as mulheres mães na contemporaneidade.

Com base no que foi visto no vídeo, e com o apoio da revisão de literatura, entendemos que uma forma de tornar esse fardo mais leve é contar com o apoio de pessoas próximas, quando houver, e não ignorar os cuidados médicos e o apoio psicológico. Isso mostra que, apesar do que se acredita popularmente, não se nasce mãe, mas as mães constroem-se e se reorganizam diariamente, por si e pelos seus.

## Referências

COSTA, Ana A. A. O Movimento feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política. In: PISCITELLI, A.; PUGA, V. ET ALL. **Olhares feministas**. Brasília: imprensa oficial, 2009.

Santos JBS, Santiago E, Lopes ER, Merighi C, Duarte AGG, Cyrino CMS. **A vivência da maternidade em meio à pandemia**. Glob Acad Nurs. 2021;2(Spe.1):e95. Disponível em <<https://globalacademicnursing.com/index.php/globacadnurs/article/view/175/195>>. Acesso em 10 de dez.2022.

SCHWENGBER, M.S.V. Distinções e articulações entre corpos femininos e corpos grávidos na Pais e Filhos. In: **História: questões e debates**. Parto e Maternidade. N. 47, ano 24. 2007.

TAVARES, Bárbara. **Women Locked Inside**. Curta-documental disponível em <<https://vimeo.com/412336987>>. Acesso em: 10 de dez. 2022.

VÁSQUEZ, Georgiane. **Maternidade e Feminismo**: notas sobre uma relação plural. IN: Revista Trilhas da História. Três Lagoas, v.3, nº6 jan-jun, 2014. p.167-181.

**ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO “CARTA PARA ALÉM DOS MUROS”: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E MOBILIZAÇÕES SOCIAIS NA HISTÓRIA DA AIDS NO BRASIL**

**ANALYSIS OF THE DOCUMENTARY “LETTER BEYOND THE WALLS”: MEMORIES, SENSITIVITIES AND SOCIAL MOBILIZATION IN THE HISTORY OF AIDS IN BRAZIL**

Fernando Domingos de Aguiar Júnior

Doutorando em História pela Casa de Oswaldo Cruz – COC/FIOCRUZ

Avohanne Isabelle Costa de Araújo

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

**Resumo**

O documentário “Carta para além dos muros” reúne um mosaico diverso de memórias e depoimentos, que acolhe a comunidade LGBTQIAP+, pessoas que vivem com HIV/AIDS, sujeitos que foram solidários àquelas populações que, em seu cotidiano, vivenciaram os impactos da discriminação e dos estigmas construídos acerca da AIDS e das pessoas adoecidas com a finalidade de pensar o cenário das quatro últimas décadas, marcadas pela luta contra a AIDS com foco nas respostas sociais e coletivas diante da emergência da doença. Trata-se de um encontro que extrapola grupos vulneráveis e que confirma o protagonismo da comunidade gay no enfrentamento ao HIV/AIDS, feito à medida que essas pessoas lideraram movimentos, compartilhavam informações sobre prevenção e levavam acolhimento às pessoas adoecidas, a fim de assegurar a inclusão na agenda nacional de saúde, para que tivessem acesso a tratamento adequado. Desse modo, o fio condutor desse documentário são as falas dessas pessoas, conectadas a uma rede de solidariedade a qual se constitui nos anos 1980 no Brasil; quando a AIDS absorveu o cotidiano de nossa sociedade e trouxe para o debate público a necessidade de transformar aquela realidade.

**Palavras-chave:** história da AIDS; respostas sociais; homossexualidade;

**Abstract:**

The documentary “Letter beyond the walls” brings together a diverse mosaic of memories and testimonies, which welcomes the LGBTQIAP+ community, people living with HIV/AIDS, subjects who were in solidarity with those populations that, in their daily lives, experienced the impacts of discrimination and of the stigmas built around AIDS and sick people in order to think about the scenario of the last four decades, marked by the fight against AIDS with a focus on social and collective responses to the emergence of the disease. It is a meeting that goes beyond vulnerable groups and confirms the role of the gay community in the fight against HIV/AIDS, made as these people led movements, shared information on prevention and took care of sick people, in order to ensure inclusion in the national health agenda, so that they had access to adequate treatment. In this way, the guiding thread of this documentary is the speeches of these people, connected to a solidarity network which was constituted in the 1980s in Brazil, when AIDS absorbed the daily life of our society and brought to the public debate the need to transform that reality.

**Keywords:** AIDS history; social responses; homosexuality;

### Existe vida depois do HIV/AIDS<sup>3</sup>?

Não pretendo dar uma solução, para quem quer que seja enfrentar a AIDS, mas tenho certeza de que a solução só pode ser encontrada se as pessoas, vivendo com AIDS, começarem a participar da resolução do problema da epidemia. (...) Vivemos e aprendemos com a AIDS, com a AIDS. Podemos contaminar cada condado do planeta com a mais radical e inevitável das epidemias que a humanidade conhece: *a vida*. DANIEL e PARKER, 2018, p. 53 e 56).

Um ônibus coletivo trafega em meio a cidade, a visão da tela é de um ponto de vista de uma câmera que está dentro do próprio ônibus e a imagem que temos é de um passageiro usando o transporte público de uma cidade. Num segundo momento, a “câmera” desce do ônibus, e ela agora caminha na calçada, entre tantas outras pessoas – homens, mulheres, pessoas idosas, jovens, negros, brancos, usando jeans, calçando tênis, sapatos, salto alto, com mochilas nas costas, chapéu na cabeça, bonés, óculos de grau, óculos escuros, fones de ouvido. O ângulo, agora, é de alguém que caminha entre essas pessoas, numa calçada movimentada. São Paulo é a cidade cenário e esse olhar é que nos guia.

A voz de um rapaz – Caio (nome fictício, ele é professor) –, inicia um diálogo com quem está diante da tela – nós –, narrando sua experiência com o vírus HIV: “Eu tive meu diagnóstico exatamente no dia 4 de setembro de 2017” – estamos escrevendo este artigo no dia 4 de setembro de 2022. A câmera direciona-se para a esquerda. No primeiro plano surge um casal homoafetivo de mãos dadas que caminha pelas ruas. O casal e a câmera param na faixa de pedestre de uma avenida movimentada, entre outros transeuntes à espera do momento ideal e mais seguro para atravessar a avenida.

Agora, no centro da tela, está um casal homoafetivo. Dois homens, dois jovens rapazes com mochilas nas costas de mãos dadas e, enquanto isso, a voz de um rapaz segue contando sobre sua vivência. “Na hora, assim, não tive chão, né? Eu literalmente desabei. Eu vi literalmente o mundo girar. Fiquei praticamente ao ponto de desmaiar. Porque, naquele momento, é a mesma coisa para mim... Era, né? Pelo menos...”

A frase “alguma coisa aconteceu comigo”, que inicia a crônica “Primeira carta para além do muro”, em que Caio Fernando Abreu comunica aos leitores do jornal O Estado de S. Paulo a descoberta de sua soropositividade (...). Compreender a AIDS a partir da perspectiva de dois indivíduos, isto é, a doença como algo que acontece aos sujeitos, sendo por eles vivenciada e à qual atribuem significação (VIANNA, 2022, p. 28).

---

3 Neste artigo, a sigla da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida – AIDS – e do vírus HIV será sempre citada no texto autoral em letras minúsculas, numa escrita política que se opõem às representações da doença que reforçam preconceitos contra pessoas que vivem com HIV.

No trecho citado acima, retirado do livro de Eliza Vianna (2022), a qual analisa a escrita do brasileiro Caio Fernando Abreu e do francês Hervé Guibert, mostra que suas vidas e suas escritas se transformam após a experiência do adoecimento. Em questão, está o ponto de vista de duas pessoas que passaram a viver com HIV, conviver com os estigmas<sup>4</sup> da doença, entre elas, o que dizia da angústia de quem estava diante da morte.

Vianna explica a estratégia dos escritores, os quais reelaboraram suas identidades frente às representações sociais acerca da AIDS. Escrever foi a forma encontrada para dizer da experiência do adoecimento, num movimento que recusava a possibilidade de aceitar as narrativas prontas acerca das doenças e das pessoas adoecidas (VIANNA, 2022, p. 157-158).

Mergulhados num cenário construído e apoiado pelo discurso médico, pela imprensa e pelo poder público (VIANNA, 2022, p. 158), que culpavam as pessoas adoecidas pelo HIV/AIDS, Caio Fernando Abreu, através de seus textos, diz um cotidiano de uma pessoa que vive com HIV, mas que não acolhe a ideia de culpa, não absorve o peso imposto pelas representações e nem pelos estigmas. Desse modo, era preciso continuar<sup>5</sup> com sua vida e isso era se colocar na contramão das regras sociais criadas para a doença e para as pessoas adoecidas.

Enquanto isso, no documentário “Carta para além dos muros” de André Canto (2019), ainda no primeiro plano, permanece o casal de meninos. Ao mesmo tempo em que a cidade e a vida acontecem na avenida, diante dos olhos de todos, o casal permanece de mãos dadas, parados na calçada, seguindo a legislação de trânsito, aguardando o momento certo de atravessar aquela movimentada avenida em segurança. Nesse momento, segue a voz do narrador: “... descobrir que você não vai ter mais vida.”

Uma pausa no tempo e no relato, a partir do impacto de um diagnóstico de HIV acesado em 2017. O sinal que estava vermelho para os pedestres, agora muda de cor, a luz verde acende, os carros param na faixa, as pessoas voltam a caminhar e atravessam as ruas. O casal de meninos que levam suas mochilas nas costas permanece de mãos dadas, caminhando pela cidade. Uma ideia paira no ar: a vida continua.

Há vida depois da AIDS? Essa parece ser a primeira pergunta feita pelo documentário com 93 minutos de duração. Em silêncio, o casal homoafetivo atravessa a rua, homens, mulheres, jovens, idosos, todos num mesmo movimento. Neste momento, o silêncio vem de toda parte, não apenas dos transeuntes – esta é São Paulo em 2019.

4 “O fato de a doença ter sido descoberta no universo gay fez recair um enorme estigma sobre os homossexuais. Muitos foram hostilizados nas ruas, proibidos de frequentar determinados lugares, presos, agredidos e mesmo mortos simplesmente em função de sua orientação sexual e afetiva. A discussão sobre os fatores que facilitaram a disseminação da doença acabou sendo muitas vezes deturpada pela ideia de que a AIDS veio à tona como forma de punir os ‘excessos mundanos’ de uma ‘humanidade poluída’” (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 91).

5 “Continuar abordando a sexualidade também foi uma maneira de contradizer os discursos que pregavam a mudança na expressão da sexualidade como forma de evitar a doença. Continuar com suas vidas normais, trabalhando e convivendo com parentes e amigos também era uma maneira de questionar a noção de perigo associada à ideia de contágio (...)” (VIANNA, 2022, p. 158).

Ainda para Vianna (2022), o escritor Caio Fernando Abreu reclama para si o poder de assumir o protagonismo de sua narrativa diante da experiência do adoecimento, logo, tudo aquilo que estava posto para as pessoas adoecidas por AIDS e para a própria doença, não iria determinar o modo como o escritor deveria viver sua própria experiência. Mais que uma espécie de oposição aos estigmas, tratava-se sim de uma desconstrução da ideia de morte e de morte social<sup>6</sup> para os doentes.

A principal luta que a experiência da AIDS evocava era a luta pela vida, que continuava, urgia e podia se dar sem discriminações e culpas. Falar da morte, portanto, era uma maneira de dizer que ela era uma possibilidade, como é para qualquer vivente e que a vida com a doença podia ser mais agradável sem que, além das penúrias do tratamento, viessem tantos estigmas (VIANNA, 2022, p. 159-160).

Antes de impor aos doentes a solidão diante da morte eminente, os estigmas e as representações<sup>7</sup> acerca da AIDS se apoiaram nas narrativas discriminatórias sobre estes sujeitos, suas comunidades e a forma como viviam seus afetos. Desse modo, a doença recairia sobre estas pessoas como uma espécie de castigo divino contra seus pecados, cabendo aos doentes aceitar a culpa, a vergonha e o isolamento social como parte desse julgamento. Nas próximas páginas, iremos abordar como o cinema pode proporcionar que outras narrativas sejam tecidas sobre os sujeitos que (con)vivem com HIV/AIDS.

### **O cinema como espaço de reflexão e esperança**

Em “Carta para além dos muros” (2019), documentário de André Canto e disponível na plataforma de *streaming* Netflix, o silêncio que se apresenta após um diagnóstico positivo para HIV é quebrado ao som de um instrumento de corda que ocupa a tela com pessoas se divertindo na praia, em pleno verão carioca de 1982, o “verão do romantismo”. Naquele período, as pessoas apenas pensavam em ser felizes, em beijar e amar.

No entanto, é importante observar o papel que a produção cinematográfica exerce na sociedade, à medida que decide acolher temas e pessoas que, historicamente, ficaram à margem da sociedade. “Diferentes” ou “anormais”, por simplesmente sentirem afeto e desejo por pessoas semelhantes. Neste sentido, o cinema contemporâneo

---

6 SONTAG, Susan. A AIDS e Suas Metáforas. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo, Companhia da Letras, 1989. p. 41.

7 AGUIAR JÚNIOR, Fernando Domingos de. Imagens da doença, políticas da notícia: Cenários e Representações da AIDS na imprensa paraibana (1980). 2016. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016, p. 61.

se instituiu enquanto campo de debate para a sexualidade, enquanto os diferentes sofriam preconceitos, eram condenados e silenciados pela repressão. O cinema de maneira continuada deu voz, forma, vida e cor às histórias dos “anormais” (AGUIAR JÚNIOR, 2014, p. 163).

Voltemos ao fio condutor do documentário do André Canto (2019): Inicia-se uma nova sequência, agora em primeiro plano aparecem pessoas, com um enquadramento de câmera que varia em especial entre o plano médio e o plano fechado, destacando os indivíduos que estão dando depoimento. Entre as falas e temáticas, recortes de cena são sobrepostas, nos conduzindo a uma viagem no tempo através de um acervo vasto de matérias e outros arquivos que, juntos, ajudam a compor esse mosaico de memórias coletivas. Abaixo, temos uma tabela, na qual listamos os sujeitos entrevistados ao longo do documentário: médicos, representantes de entidades e as pessoas que vivem com HIV/AIDS.

<b>ENTREVISTADA/O</b>	<b>ATUAÇÃO PROFISSIONAL – ONG</b>
VERIATO TERTO JR	VICE-PRESIDENTE DA ABIA – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA INTERDISCIPLINAR DE AIDS
JACQUELINE ROCHA CÔRTEZ	PROFESSORA
MARCO ROBERTO MACE-DO	AGENTE DE VIAGENS
VALÉRIA PETRI	MÉDICA DERMATOLOGISTA
RICADOR TAPAJÓS	MÉDICO INFECTOLOGISTA
LUIZ MOTT	FUNDADOR DO GGB – GRUPO GAY DA BAHIA
CELSO CURI	JORNALISTA
JEAN-CLAUDE BERNARDET	CINEASTA
JOÃO SILVÉRIO TREVISAN	ESCRITOR
ARTUR KALICHMAN	MÉDICO SANITARISTA
PAULO ROBERTO TEIXEIRA	MÉDICO DERMATOLOGISTA
ROSANA DEL BIANCO	MÉDICA INFECTOLOGISTA
ARTUR TIMERMAN	MÉDICO INFECTOLOGISTA
ÁUREA ABBADE	PRESIDENTE GAPA-SP – GRUPO DE APOIO DE PREVENÇÃO À AIDS
RICHARD PARKER	PRESIDENTE DA ABIA – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA INTERDISCIPLINAR DE AIDS
ALBERTO CHEBABO	MÉDICO INFECTOLOGISTA
BETO DE JESUS	ATIVISTA PELOS DIREITOS LGBT
LUCINHA ARAÚJO	PRESIDENTE DA SOCIEDADE VIVA CAZUZA
MARINA PERSON	CINEASTA
DRÁUZIO VARELLA	MÉDICO ONCOLOGISTA E ESCRITOR
NAIR BRITO	ATIVISTA
SILVIA ALMEIDA	ATIVISTA E CONSULTORA EM PREVENÇÃO
MIACAEA CYRINO	ARTISTA VISUAL
CARLOS ARAÚJO	PSICÓLOGO
ELOAN PINHEIRO	EX-DIRETORA DA FARMANGUINHOS – FIOCRUZ
RENATA REIS	ADVOGADA
JOSÉ GOMES TEMPORÃO	MINISTRO DA SAÚDE 2007-2010
BRUNNA VALIN	EDUCADORA SOCIAL
MARCIA RACHID	MÉDICA INFECTOLOGISTA
CAIO – NOME FICTICIO	PROFESSOR
MARIA CLARA GIANNA	MÉDICA SANITARISTA
RICARDO VASCONCELOS	MÉDICO INFECTOLOGISTA
CARUÉ CONTREIRAS	MÉDICO E ATIVISTA
GABRIEL COMICHOLI	YOUTUBER
GABRIEL ESTRELA	CANTOR E YOUTUBER

Fonte: A tabela foi produzida pelos autores do artigo a partir do documentário “Carta para além dos muros” (2019).

O fio condutor desse roteiro, é baseado nas falas de homens e de mulheres que parecem reconhecer a necessidade de compor a história da AIDS no Brasil: “Você quer saber como começou tudo?” Essa é a pergunta feita pela médica dermatologista Valéria Petri. Desse modo, o documentário produzido no século XXI, faz uma pausa no tempo e volta para o final do século XX, quando aparecem as primeiras informações sobre a AIDS no Brasil e no mundo.

Entra no ar a matéria do programa *Fantástico* da rede Globo do dia 27 de março de 1983, que foi objeto de análise da dissertação de Germana Fernandes Barata (2006) intitulada “A primeira década de AIDS no Brasil: o Fantástico apresenta a doença ao Público (1983 a 1992)”. A autora se debruça sobre a matéria que, a partir de sua narrativa, constrói e reforça imagens estereotipadas a respeito da doença e das pessoas adoecidas no contexto dos anos 1980, em que a doença passa a ocupar espaços no debate da arena pública, caracterizado pela existência de uma lacuna significativa a respeito da doença e acerca das informações sobre ela.

Construída, na concepção popular, como maior do que a vida e como sinônimo de morte, a AIDS tomou forma no Brasil, e em outros lugares, como parte de um contexto no qual os mais elementares direitos humanos podem simplesmente desaparecer ou deixar de ter validade. Imagens distorcidas, tanto da AIDS quanto das pessoas que vivem com ela, dominaram a discussão pública da epidemia e produziram muito frequentemente a espécie de pânico moral que quase inevitavelmente ignora ou viola os direitos e a humanidade de uma minoria estigmatizada (DANIEL e PARKER, 2018, p. 21-22).

Desse modo, surge um horizonte de especulações. A referida matéria do *Fantástico* era categórica quando afirmava que a AIDS era uma doença fatal, com uma letalidade que condenava à morte em menos de três anos, cerca de 75% das pessoas adoecidas. Assim, a imprensa dizia que a AIDS era uma doença que condenava pessoas à morte, uma doença que preferia os homossexuais; logo, uma doença que não era prioridade para o estado (AGUIAR JÚNIOR, 2016, p. 143).

A última epidemia do século XX tem como uma de suas características o seu surgimento em um período histórico marcado pela imagem. O desenvolvimento e a popularização da fotografia, do cinema e da televisão são alguns dos elementos que nos ajudam a compreender que, entre os múltiplos discursos que elaboraram o novo fenômeno social, as imagens têm um papel significativo. No caso da AIDS, esse papel se torna ainda mais evidente se pensarmos que a doença chega ao conhecimento das pessoas através dos meios de comunicação (VIANNA, 2022, p. 92).

Barata (2006), analisa a reportagem que foi ao ar na TV Globo naquele domingo de 1983 e o que então chama a atenção da autora é o roteiro da matéria e sua capacidade em instituir rótulos para a doença, para as pessoas adoecidas:

Germana Barata fala em tendências que se repetem quando a mídia trata da AIDS, uma delas é a de reforçar a existência de grupos de risco, no entanto findam por abordar os homossexuais não enquanto uma possibilidade, mas sugeriam estes enquanto os culpados do surgimento, advento e epidemia da doença, levando a população a identificar a AIDS enquanto uma problemática do “outro” e nunca de todos. Desse modo, por um período considerável a AIDS esteve condicionada em ser uma doença exclusiva dos homossexuais e no imaginário coletivo, ainda há uma predominância dessa corrente (AGUIAR JÚNIOR, 2016, p. 75).

As representações sociais acerca da AIDS levaram a sociedade a perceber pessoas adoecidas não como vítimas de uma doença, mas vilãs desse processo. Primeiro por serem identificadas enquanto grupos de risco e pessoas que, possivelmente, iriam ou deveriam adoecer, pois eram parte do grupo. E num segundo momento, estas pessoas seriam vilãs porque as narrativas imputaram a elas a culpa dupla, por estarem doentes e por serem percebidas como canais de proliferação do vírus.

A epidemia permitiu a construção de um enredo composto por elementos indispensáveis a uma boa ficção científica, romance, novela e, porque não dizer, noticiário, iniciando-se pelo vilão, representado pela própria doença, que destabiliza a paz e a ordem até então vigentes na sociedade. Com a descoberta do causador da doença em 1984, o vilão ganha forma e um ano mais tarde, um nome: HIV-Vírus da Imunodeficiência Humana. Dentre os vilões, podem-se incluir os homossexuais, os profissionais do sexo, os usuários de drogas, os haitianos, os africanos e, mais recentemente, os pobres, como aqueles que são responsabilizados pela disseminação da AIDS (BARATA, 2006, p. 101-102).

“Como é que pode uma doença escolher pessoas pelo time que ela torce? Seria como uma epidemia entre corintianos. Só corintianos, né? Pra mim, pareceu absurda a ideia. Depois fui estudar um pouco a questão” – essa é a reflexão feita no documentário pela médica Dr<sup>a</sup>. Valéria Petri. Na contramão do que a médica dizia, àquela época, acerca da força das representações sociais sobre a AIDS, poderia ser facilmente percebida na sociedade como a “providência divina”. A AIDS ecoava enquanto um castigo de Deus contra os homossexuais. Portanto, essas eram as imagens e narrativas que eram disseminadas pelas mídias e pelo cinema a respeito da doença e que, ainda hoje, alguns desses estigmas permanecem na sociedade.

### **Uma doença do outro, uma doença nossa, uma doença de todos**

A luta contra a AIDS depende de vencer as tentativas de dividir o mundo entre “eles” e “nós” – depende de perceber que a proteção da maioria está intimamente ligada à proteção da minoria (DANIEL e PARKER, 2018, p. 30).

Conforme discutimos no tópico anterior, no início das representações da AIDS e nos primeiros anos da epidemia nos anos 1980, a dinâmica social foi instituindo os grupos de risco. É o que diz o médico infectologista Ricardo Tapajós, que aparece no documentário (2019):

E neste momento, por uma questão operacional, estabeleceram como forma de transmissão, antes de saber quem era o agente transmissor, os tais quatro grupos de risco. Essa palavra é péssima, mas era o que se falava. E eram os quatro “H”. Assim a gente aprendeu na faculdade. “Tinha aula disso?” Tinha. Tinha que escrever na prova lá. Os quatro H: homossexuais, heroinômanos, hemofílicos e os haitianos (...). Mas que péssimo que, nesse momento, consolidou-se uma ideia de que quem era de grupo ia ter AIDS, e quem não era estava protegido. Ninguém nunca escreveu isso, mas ficou essa ideia no imaginário popular, então houve um binarismo. A infecção pelo HIV/AIDS era sempre, nessa época, a doença do outro.

A ideia de que a AIDS vem castigar comportamentos divergentes e a de que ela ameaça inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos. No entanto, uma coisa é enfatizar a ameaça que a doença representa para todos (a fim de incitar medo e confirmar preconceitos), outra bem diferente é afirmar (a fim de diminuir preconceitos e reduzir a estigmatização) que mais cedo ou mais tarde todos virão a ser afetados por ela, direta ou indiretamente (SONTAG, 1989, p. 76-77).

As representações sociais sobre a doença ameaçaram profundamente a sociabilidade da comunidade gay, gerou medo, inseguranças e colocou a liberdade do afeto entre homossexuais num segundo plano – “a peste cor de rosa”. A AIDS afetou profundamente o cotidiano dessa população: “Não, isso não pode ser real.” Essa é uma das falas do jornalista Celso Curi, para o documentário do André Canto (2019).

A forma como a AIDS era tratada pelo discurso médico, pela imprensa e pelo poder público nos anos 1980 gerou uma onda de pavor, que resultou em violências, discriminações e medo. Neste cenário, uma das falas médicas daquele período, que nos ajuda a acessar aquela realidade desumana e complexa, apresenta-se no instante 14:40 do documentário. Trata-se de um debate entre um médico Ricardo Veronese e o militante Paulo César Bonfim, naquele momento, vice-presidente do G.A.P.AIDS. De acordo com o Dr. Veronese: “O grande erro do Brasil foi entregar o problema da AIDS para homossexuais.”

Mas de fato, o Brasil entregou para os homossexuais a temática da AIDS? Como se deu esse processo? Neste instante, o documentário reúne uma leva de narrativas que se contrapõem, perante as falas médicas violentas que reforçam preconceitos e apresentam-se outras falas médicas que denunciam os discursos discriminatórios praticados na sociedade. Neste sentido, a

médica Valéria Petri destaca as falas e ações do médico Paulo Roberto Teixeira que, segundo ela, é ele quem inicia um movimento nacional que fez oposição às narrativas discriminatórias, conforme vemos a seguir: “se eu tiver que nomear alguém para dizer que as coisas aconteceram para o bem na trajetória pública da AIDS, eu devo mencionar o Paulo Roberto Teixeira. Esse fez um esforço monumental desde o primeiro encontro até hoje. Quer dizer, foi ele. Não foi nenhum político que quis se apropriar. Foi ele. (...) todos sabem que foi ele que fez o maior esforço que acabou se disseminando entre as mentes abertas do Brasil, que felizmente existem.”

Não há entrega dessa demanda para a comunidade gay. O Estado brasileiro foi indiferente à emergência da AIDS. Diante desse cenário de apatia, a própria população afetada, recusou-se a morrer e procurou construir respostas coletivas que dessem conta das questões emergenciais acerca da doença. Lindinalva Laurindo Teodorescu e Paulo Roberto Teixeira, em *Histórias da AIDS no Brasil* (2015), falam dessa mobilização social e da importância da participação essencial dos homossexuais e das travestis nesse processo.

Se por um lado a epidemia contribuiu para reforçar a exclusão social de segmentos já marginalizados, foi a luta contra a doença que permitiu que esses grupos se organizassem, alcançassem maior visibilidade social e ganhassem mais espaço na condução das políticas públicas. Merece destaque o fortalecimento do movimento homossexual, das profissionais do sexo, das travestis e dos usuários de drogas. A AIDS trouxe também debates importantes para a agenda da saúde e da sociedade, como a questão moral, da sexualidade, dos direitos humanos, da cidadania e da participação da sociedade civil na determinação das políticas públicas (TEODORESCU e TEIXEIRA, 2015 p. 344).

O advento da AIDS no Brasil, se dá num contexto histórico e social sensível para a sociedade brasileira que construía e reconstruía naquele período sua própria democracia, e aquele foi um processo social marcado por uma dinâmica de participação coletiva que instituiu direitos básicos do povo brasileiro, entre eles, estava a saúde (DANIEL e PARKER, 2018, p. 27).

## **Conclusão**

É somente incluindo, e não excluindo, que a própria vida da sociedade pode ser preservada e que poderemos verdadeiramente lutar contra a AIDS, ao invés de ir contra aqueles que sofrem por causa da AIDS. É a maneira como responderemos a esses desafios, no Brasil, como no resto do mundo, que afinal escreverá a história da terceira epidemia (DANIEL e PARKER, 2018, p. 31).

Brenda Lee e o Palácio das Princesas (é o musical?) mostra o papel essencial de uma travesti no acolhimento às pessoas vivendo com HIV/AIDS, trabalhando na prevenção e no compartilhamento de informações sobre a doença. Brenda Lee e o Palácio das Princesas – o papel essencial de uma travesti no acolhimento às pessoas vivendo com HIV/AIDS, seu trabalho na prevenção e no compartilhar de informações sobre a doença. É perceptível tanto no documentário quanto neste artigo que é possível auxiliar a sociedade na compreensão de uma mobilização coletiva protagonizada por sujeitos historicamente marginalizados, mas que a atuação e participação destas pessoas, torna-se um fator determinante no cuidado e no controle do HIV/AIDS.

Para o médico infectologista, Paulo Roberto Teixeira, um dos entrevistados do documentário, a travesti Brenda Lee, inaugurou ações de acolhimento às pessoas doentes que, em seguida, serviria de referência para o país: “E a Brenda passou, então, a ser a primeira casa de apoio deste país.”

A mobilização para o enfrentamento à AIDS, não se trata de uma construção propriamente incentivada pelo poder público, mas sim de uma dinâmica protagonizada por pessoas inseridas nos grupos de riscos e sistematicamente excluídas da sociedade, ou deixadas à margem para morrer.

Creio que a AIDS serviu ainda para que a humanidade criasse um paradigma de reação às doenças. Muito do progresso que houve no tratamento da AIDS se deveu a ação de grupos organizados, formados pelas pessoas mais atingidas pela síndrome no começo – os homossexuais. Primeiramente, recusando-se a aceitar a censura moral ou qualquer outro tipo de preconceito. E, em seguida, cobrando pesquisas, desenvolvimento de medicações e orientando seus pares, sobre medidas de proteção. Os gays foram muito efetivos nisso. O cenário inicial da AIDS, apesar de toda ignorância e preconceito, teve um lado muito positivo de intensa mobilização social (TIMERMAN e MAGALHÃES, 2015, p. 23).

“É com coragem, afirmando a vida que a gente tem de lutar” – Veriato Terto JR, em seu depoimento no documentário do André Canto, “Carta para além dos muros” (2019).

Diante dos estigmas e preconceitos existentes sobre o HIV/AIDS, o documentário “Carta para além dos muros” nos mostra que é possível construir outras narrativas sobre a doença numa perspectiva de levar a sociedade informações e esclarecimentos acerca da vida das pessoas que convivem com a doença, mas sem deixar de lutar por políticas públicas que prestem assistência a estas pessoas. Ao mesmo tempo, o documentário consegue colocar, na mesma discussão diversas vozes, como demonstramos na tabela do tópico anterior, como: figuras públicas, pessoas que vivem relações homoafetivas ou pessoas que não pertencem à sigla, entre elas, pessoas que convivem com a doença, médicos especialistas em diversas áreas da saúde

e sujeitos que atuaram em políticas públicas de assistência à saúde dos que vivem com HIV/AIDS, assim como, das Organizações Não-Governamentais – ONGs, que exercem um protagonismo fundamental na construção das políticas públicas. A referida produção audiovisual desconstrói os estigmas existentes sobre a doença, principalmente, o discurso de que a AIDS é uma doença que atinge um grupo específico para: a AIDS é uma doença que pode acometer qualquer pessoa.

### **Ficha Técnica do Documentário: “Carta Para Além dos Muros” – 2019.**

Filme de: André Canto; Produtor: André Canto; Produtor Associado: Marcos Arzua Barbosa; Coprodutores: Gustavo Menezes e Gabriel Miziara; Montagem: Ricardo Farias; Roteiro: André Canto, Gustavo Menezes, Gabriel Miziara e Ricardo Farias; Consultoria Técnica: Ricardo Vasconcelos; Direção de Fotografia: Carlos Baliú; Som Direto: Rafael Alves Ribeiro; Trilha Sonora Original: Roberto Prado; Edição de Som: Camila Mariga e Cauê Custódio; Mixagem 5.1: Rodrigo Ferrante; Supervisão de Pós-Produção: José Francisco Neto, ABC; Color Grading: Ely Silva, ABC; Motion Design: Rafael Terpins; Direção de Produção: Larrisa Barbosa; Produtores Executivos: André Canto e Gustavo Menezes;

### **Referências**

AGUIAR JÚNIOR, Fernando Domingos. **Imagens da doença, políticas da notícia: Cenários e representações da AIDS na imprensa paraibana (1980)**. Dissertação de mestrado em História. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em História/ Universidade Federal da Paraíba, 2016.

AGUIAR JÚNIOR, Fernando Domingos. **Do Começo ao Fim e Como Esquecer: Uma análise Histórica entre a Legitimidade e o Cotidiano das Relações Homoafetivas**. IN. Identidades e sensibilidades: o cinema como espaço de leituras, v. 2 / Iranilson Buriti, José Otavio Aguiar (organizadores). São Paulo: Laços, 2014.

BARATA, Germana. **A primeira década de AIDS no Brasil: O Fantástico apresenta a doença ao público**. Dissertação de mestrado em História: Programa de Pós-Graduação em História Social/Universidade do Estado de São Paulo, 2006.

CARTA para além dos muros. Direção: André Canto. Produção: André Canto. Netflix. 1h 33 min. 2019. Disponível em: < <https://www.netflix.com/br/title/81213977>>.

DANIEL, Herbert. **AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas**. / Herbert Daniel e Richard Parker. - Rio de Janeiro: ABIA, 2018.

SONTAG, Susan. **A AIDS e Suas Metáforas**. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo, Companhia da Letras, 1989.

TEODORESCU, Lindalva Laurindo; TEIXEIRA, Paulo Roberto. **Histórias da AIDS no Brasil, v. 2: a sociedade civil se organiza pela luta contra a AIDS**. Brasília: Ministério da Saúde/Secretaria de Vigilância em Saúde/Departamento de DST, AIDS e Hepatites Virais, 2015.

TIMERMAN, Artur; GUIMARÃES, Naiara. **Histórias da AIDS**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

VIANNA, Eliza da Silva. **“Alguma coisa aconteceu comigo”: a experiência soropositiva nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guilbert (1988 - 1996)**. Salvador: Diálogos, 2022.

**SILÊNCIOS NA LITERATURA E NO CINEMA: CAPITÃES DA AREIA**  
***SILENCES IN LITERATURE AND CINEMA: CAPTAINS OF THE SAND***

Guilherme Augusto Homenhuki

Graduado em Letras pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Luzia Aparecida Berloff Tofalini

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

**Resumo**

Este artigo tem por objetivo realizar uma análise a fim de verificar e comparar ocorrências de silêncio, bem como seus possíveis sentidos no que tange ao texto artístico-literário *Capitães da Areia*, de Jorge Amado e no filme homônimo, de Cecília Amado. A presença de silêncios na criação artística é passível de investigação, pois são inúmeras as construções presentes em ambas as expressões artísticas, uma vez que o silêncio age como base para qualquer linguagem, seja qual for sua ramificação. Dessa forma, as análises presentes nesse trabalho, sobre as atribuições de sentido aos silêncios, buscam fundamentos teóricos nos estudos sobre o tema de Eni Orlandi (2007) e David Le Breton (1999), entre outros. Nesse sentido, este estudo vem contribuir com o debate relacionado aos silêncios nas obras literárias e cinematográficas, especialmente no tocante a aspectos histórico-sociais.

**Palavras-chave:** silêncios, literatura, cinema, *Capitães da areia*, Jorge Amado.

**Abstract**

This article aims to carry out an analysis in order to verify and compare occurrences of silence, as well as its possible meanings in relation to the artistic-literary text *Captains of the sand*, by Jorge Amado and in the homonymous film, by Cecília Amado. The presence of silences in artistic creation is liable to investigation, as there are countless constructions present in both artistic expressions, since silence acts as the basis for any language, whatever its branch. Thus, the analyzes present in this work, on the attributions of meaning to silences, seek theoretical foundations in studies on the subject by Eni Orlandi (2007) and David Le Breton (1999), among others. In that regard, this study contributes to the debate related to silences in literary and cinematographic works, especially in relation to historical-social aspects.

**Keywords:** silences, literature, cinema, *Captains of the sand*, Jorge Amado.

## Considerações iniciais

*Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem* (AMADO, 2008, p. 271).

A temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual. Para escrever *Capitães da Areia*, Jorge Amado foi dormir no trapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história

(Zélia Gattai Amado *apud* AMADO, 2008, p. 271).

A Obra de Jorge Amado foi consagrada ao longo do tempo por sua temática variada e, principalmente, por sua crítica social em obras como *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Mar Morto* (1936) e, sobretudo, *Capitães da Areia*. Esta, publicada em 1937, pode ser lida e interpretada hodiernamente como um romance capaz de evidenciar as agonias, angústias e todas as dificuldades do abandono social enfrentadas por um grupo de jovens marginalizados, na década de 30, em Salvador – BA. O sofrimento de suas personagens, imergidos em ambientes que se fundem e caracterizam muito bem esses sentimentos, são repletos de silêncio e silenciamento. Desse modo, a obra literária *Capitães da Areia* e seu filme homônimo, de Cecília Amado – neta do autor, constituem o *corpus* desta pesquisa a qual se pretende evidenciar, demonstrar e analisar – em uma tentativa interpretativa e comparada – às formas distintas de silêncios, pois estes agem como matéria-prima essencial na construção de sentido e na base que dá fundamentação à produção artística como um todo.

A presença de silêncios na criação artística, seja qual for sua ramificação, é abundante e essencial à linguagem a qual se quer expressar, porém também é complexa e inesgotável uma vez que os silêncios não apresentam formas específicas nem são passíveis de uma única definição. De modo que, ao debruçar-se sobre as duas versões da obra em questão, embora ambas abrem um leque de possibilidades de debate, nota-se que é patente a necessidade de se evidenciar o contexto histórico-social e de como o silêncio, fundamentado nos estudos sobre o tema do silêncio, de Eni Orlandi (2007) e David Le Breton (1999), entre outros; dessa forma, é capaz de transmitir agonias, angústias, raivas, dores, fé e até de justificar comportamentos e emoções que as personagens apresentam.

As considerações que serão levantadas neste artigo, que terão como alicerce o silêncio, não constituem – nem se pretende – o desenvolvimento de uma crítica superficial da obra. Assim, ao se fazer a relação entre texto literário e longa-metragem, procurar-se-á fazer recortes específicos, os quais estejam presentes em ambas as obras artísticas, a fim de se analisar apenas nestes recortes a presença de silêncio. À vista disso, este artigo vem contribuir para o debate na construção dos silêncios nas obras literárias e cinematográficas a fim de somar elementos que

possam cooperar com as mais variadas pesquisas no meio artístico-literário.

### **(Re)visitando aspectos e concepções de silêncio: livro e filme**

O silêncio exala significação e cada uma das interpretações possíveis é construída de acordo com o alcance de quem se propõe a fazê-la, pois o silêncio é fonte inesgotável de sentido em que a mera ausência de som ainda representa, uma vez que “o silêncio não é o não ser. Ele é” (TOFALINI, 2022, p. 179). Entretanto, este artigo busca de forma honesta, sem imposições, uma interpretação sensível do silêncio em recortes específicos em que as mesmas cenas representadas no livro e no filme estejam banhadas de sentidos e de significados no silêncio.

Em seu livro *As formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni Orlandi (2007, 11-12 destaques da autora) introduz o tema elencando dois pontos primordiais para a discussão:

1. há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras.
2. o estudo do silenciamento que já não é silêncio, mas “pôr em silêncio”) nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender a dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito”.

A obra *Capitães da Areia* apresenta várias histórias distintas de crianças em situação de rua, entretanto, todas interligadas por um ponto em comum: a sobrevivência. Essas crianças, são construídas e apresentadas ao leitor e ao espectador, no caso do filme, de forma a caracterizar verossimilhança com a realidade e, por meio dessas representações artísticas, desnudar o modo de vida das crianças de rua da Bahia do início do século XX. Tal realidade só é possível de ser atingida nas narrativas, uma vez que um dos elementos que torna a história das personagens sensível é a possibilidade de atribuição de sentidos aos silêncios em que estas estão envoltas, o que, para Lefebvre (1980, p. 125), “na vida corrente, em geral a questão só se põe inicialmente e de uma maneira indireta: é real, precisamente, o que não põe em questão a sua realidade, e, finalmente, o que passa despercebido”.

Evidentemente, as histórias apresentadas não são reais nem se apresentam como tal e é exatamente isso que a faz tão próxima à realidade. Entretanto, o que chama a atenção em uma busca pelos sentidos dos silêncios é, justamente, o que se tentou fazer passar despercebido, por ser aí que o silêncio age. À vista disso, as personagens, tanto no livro quanto no filme, deixam-se transparecer pelas ações do silêncio. Volta-Seca, por exemplo, amava o cangaço e sentia-se deslocado na cidade, era do cangaço, em seus pensamentos, via-se em meio aos cangaceiros vivendo seu estilo de vida o que se concretiza ao final da história quando conhece Virgulino Lampião, entra para seu bando e age como tal:

Levanta o fuzil, qual é o sertanejo que não tem boa pontaria?

Seu rosto sombrio tem um riso que enche todo. Cai o primeiro, o segundo tenta fugir, mas bala o alcança nas costas. Depois Volta-Seca corre para cima dele com um punhal, sacia sua vingança (AMADO, 2008, p. 249).

Na representação que se segue no filme, todo o desenlace de Volta-Seca é suprimido na voz de outra personagem – o Professor – que narra seu ingresso para o bando de Lampião: “Volta-Seca vai pro sertão vira cangaceiro valente e vai fazê parte de um monte de história que a gente vai lê toda noite” (AMADO, 01:29:53’). Ao contrário do livro, na representação filmica, tão somente o fato de haver a omissão das falas da personagem, já significa. Os silêncios que representam a identidade de Volta-Seca saltam aos olhos. Se por um lado o menino do livro se torna um matador sanguinário, por outro, no filme, tem-se apenas uma personagem que sairá em algumas histórias de jornais – embora o teor malicioso delas seja silenciado.

Outro personagem que ganha destaque na história é João José, o Professor – ladrão de livros, único menino letrado do bando e braço direito de Pedro Bala – atua como uma espécie de mentor dos demais. Lê histórias para todos durante à noite, um momento em que o silêncio daqueles que o ouvem vira palco da imaginação. A entonação da voz, as pausas, os olhares, o brado e a calma mergulham no silêncio dos meninos e ganham sentidos variados. A relação estabelecida pelo Professor entre som e sentido bem como o controle de seus significados ao responder à curiosidade de um olhar atento é, para Orlandi (2007), “a hipótese de que o silêncio é a própria condição de produção de sentido, ele aparece como o espaço diferente da significação – lugar que permite à linguagem significar”. No entanto, o filme faz uso de uma das histórias do Professor para criar múltiplos ganchos<sup>3</sup> na narrativa o que, evidentemente, é uma forma de adequar o texto literário ao tempo reduzido de uma película cinematográfica.

Dentre as variadas personagens que seguem ora com maior, ora com menor destaque na história, Dora é, sem dúvida, uma das mais capazes de significar no silêncio – a análise que se segue a partir daqui dará conta do modo de estar em silêncio e de sua possível representação nos afetos, no amor, na perda significativa e, principalmente, na dor. Ao ser introduzida na narrativa, a personagem traz consigo a dor do luto pela perda, *a priori*, do pai e na sequência, da mãe, ambos acometidos pela varíola – ou bexiga, como tratam os meninos do bando – situação faz com que Dora entre em uma condição de mutismo se cale. No silêncio da menina transparece angústia. As palavras não dão conta da ira, da tristeza e da preocupação com Zé Fuinha, seu irmão mais novo. Eis um excerto que vem ilustrar o que fica dito:

Dora não soluçava. Corriam as lágrimas pelo seu rosto, mas enquanto o caixão descia ela pensava era em Zé Fuinha, que pedia de comer. O irmãozinho chorava a dor da fome. Era muito menino para compreender que tinha ficado sem ninguém na imensidão da cidade (AMADO, 2008, p. 168).

<sup>3</sup> Recurso para renovar o interesse do leitor ou espectador, instigando-lhe o interesse pelo prosseguimento de texto literário, ação cênica ou campanha publicitária.

A exaustão evidente da menina é muda, não se externaliza e “nessas circunstâncias, o sofrimento físico torna-se extremamente intenso, diminuindo a atividade mental da personagem e silenciando-a” (TOFALINI, 2020). A situação de Dora e seu irmão complica-se cada vez mais a ponto de eles não terem o que comer. Os vizinhos alimentaram-nos naquela noite, porém, já no dia seguinte Dora foi despejada pelo árabe que era dono dos barracos. Ele atea fogo nas camas da casa, diante disso Dora não reage, silencia-se, uma vez que “o corpo extenuado silencia a voz da personagem” (TOFALINI, 2020, p. 227).

A mesma cena, no filme, assemelha-se muito ao texto literário, principalmente, em relação aos silêncios. Nesse sentido, na dramaturgia, Dora, ao perder os pais, também silencia; no entanto, o filme recorre à música como ferramenta para abafar o som do choro de Dora e entregar ao espectador silêncios como forma de representação da dor. A trilha musical, nesse sentido, composta por sons e pausas, possui um ritmo lento e faz fundo à fotografia da cena em que Dora sentada na cadeira, sua mãe desfalecida na cama, um único ponto de luz gerado pela janela entreaberta mal ilumina o quarto. A cena representa o mundo estagnado em silêncio, tudo é silêncio. Le Breton (1999, p. 255) afirma que “o silêncio do mundo, depois da perda do ser querido, ocupa o lugar aberto pela ausência. Toma o lugar das palavras ou de gestos que se tornaram impossíveis”.

Na cidade grande a menina tem o primeiro contato com o bando dos Capitães da Areia, e conhece o Professor que a leva até o trapiche. Dora, em um primeiro momento, torna-se uma potencial vítima dos meninos, vítima da revolta e da própria visão sexualizada que eles têm das mulheres, porém é defendida pelo Professor e parte do grupo e, posteriormente, por Pedro Bala. Nesse sentido, aos poucos a personagem Dora passa a representar para os meninos muito mais do que uma menina: “os Capitães da Areia olham mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora noiva, Professor vê Dora, sua amada” (Amado, 2008, p. 219). Todo o desenvolvimento da personagem é repleto de silêncios e silenciamentos. Dora é capaz de romper o silêncio do Sem- pernas com um simples gesto: procurar piolhos em sua cabeça. Tanto no livro, quanto no filme, Sem-Pernas pergunta-lhe se ela sente saudade de sua família, ao passo que ele mesmo responde que não sente da sua, não sente falta de apanhar. Le Breton (1999) afirma que “o poder tem meios para reduzir ao silêncio a oposição, matando ou aprisionando os seus adversários, [...] quebrando qualquer vontade de luta.” Ao trazer à baila essa angústia, Sem-Pernas rompe o silêncio imposto por sua família, e o poder, aqui representado pela força e pela violência, é vencido.

Das infinitas significações que podem ser atribuídas aos silêncios da obra *Capitães da Areia*, a morte de Dora representa o silêncio que todos um dia irão experimentar – o silêncio de morte. Evidentemente, não se irá tratar aqui de quem se foi, uma vez que a morte, como fato consumado, é um espectro produtor de silenciamento por excelência – o silêncio radical – capaz de silenciar todas as palavras (TOFALINI, 2020). Trata-se da morte como impacto ime-

diato a todos que tinham por Dora um afeto, uma estima, conforme exemplificado no trecho:

Na madrugada, Pedro põe a mão na testa de Dora. Fria. Não tem mais pulso, o coração não bate mais. **O seu grito atravessa o trapiche**, desperta os meninos João Grande **a olha de olhos abertos**. [...] Professor se chega, fica olhando. **Não tem coragem de tocar no corpo** dela. Mas que para ela a vida do trapiche acabou, não lhe resta mais nada que fazer ali. Pirulito entre com Padre José Pedro. O Padre pega no pulso de Dora, bota a mão na testa:

– Está morta (AMADO, 2008, p. 222 – grifo nosso).

A cena fílmica busca fidelidade ao texto literário, no entanto, mais uma vez, o silêncio é interrompido pela trilha musical que compõe o drama de Pedro Bala, que ao acordar os demais que se aproximam, reprime-se num silêncio absoluto. Os meninos, chocados com a cena, buscam entender o que está ocorrendo. O livro evidencia o silêncio que se esvai aos poucos com a tomada de consciência dos meninos, uma oração, um agradecimento, uma lágrima, um beijo. Para Le Brenton (1999, p. 249),

Os restos mortais do homem são uma amálgama de silêncio, algo que se encontra no interior de uma série de círculos concêntricos que, à medida que vão se afastando, restituem à fala e ao murmúrio do mundo a sua habitual soberania. [...] o recolhimento é de norma, a recordação, as orações, cada qual virado em si mesmo.

A morte de Dora, além de silenciar os Capitães, representa um estímulo à luta, à vida. A morte desenha um silêncio que, a princípio, é amedrontador, porém faz com que as demais personagens almejem e vislumbrem seus destinos. O que fora antes censurado, fez-se identidade. É que, nas palavras de Orlandi (2007, p. 107), “o silêncio instala um trabalho que incide justamente sobre o jogo de identidade social, em outras palavras sobre a dimensão pública do cidadão”. Assim, os meninos passaram a pensar na vida fora das dimensões do trapiche e até mesmo da Bahia.

## **Literatura e adaptação para o cinema: um carrossel para todos**

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2015), a palavra *ficção* significa “ato ou efeito de fingir, inventar, simular; coisa imaginária; ato de modelar, criação, formação”. Ao longo dos anos, inúmeras obras literárias foram adaptadas para o cinema, essas duas manifestações artísticas, unidas pelo gênero narrativo, têm como primazia contar histórias e narrar. A narrativa, nesse sentido, nada mais é do que a história inventada, que se finge, que se imagina, com ou sem intenção de enganar o leitor. Tem-se então a narrativa como essência da ficção, e o narrar, mesmo que baseado em fatos reais, configura uma visão artística da realidade

e busca transmitir, ao leitor ou espectador, uma sensação de vida, de presença no mundo, como corrobora Lefebvre (1980, p. 120 – itálico do autor), “Se a obra se abre ao mundo, é para dele nos dar a ver e a viver o *essencial*”.

A narrativa, como gênero artístico, não se prende a uma única ou a poucas formas de produção literária, é, pois, um instrumento das antigas e das novas formas de comunicação da arte. Para D’Onófrio (1995, p. 37),

Entendemos por narrativa todo o discurso que nos apresenta uma história imaginada como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado. Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e a novela, mas abrange o poema épico alegórico e outras formas menores de literatura.

O propósito aqui se distancia em elencar formas maiores e/ou menores de narrativas – referencia-se às narrativas clássicas e às narrativas fílmicas –, mas como se dá a diferenciação entre essas duas maneiras de se contar a mesma história. Dessa forma, ressalta-se a importância de se diferenciar os modos como se relacionam uma vez que se tem uma expressão artística inspirada em outra, seja esta a obra literária e aquela a cinematográfica. Para Tofalini (2022, p. 180),

Pode-se pensar em três modos básicos de inspiração: a) por meio da motivação, quando ela serve de base (obra baseada) e, nesse caso, a nova produção, embora apresente traços idênticos, não busca fidelidade total com a primeira, podendo, assim, apresentar diferenças; b) por meio da inspiração, sugestão, influência (obra inspirada), resultando em uma produção extremamente divergente do modelo inicial; c) por meio da adaptação, da adequação (obra adaptada) que necessariamente inclui alguma alteração, modificação, transformação, realizada de modo intencional, deliberado, alterando determinados elementos constituintes da obra original.

A obra *Capitães da Areia* em sua transição da representação literária para a cinematográfica, expressa uma forma adaptada do narrar e representar, ou seja, há pontuais alterações que visam, no filme, a pinçar o que é essencial em um tempo delimitado. Desse modo, as páginas de *Capitães da Areia* estão inundadas de silêncio. Logo no início, com a representação do espaço, o trapiche ganha destaque ao ser reproduzido como a casa dos meninos, um lar. O lugar é nostálgico, corroído pelo tempo, abandonado, como se pode notar no excerto que segue:

Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua (AMADO, 2008, p. 27).

Os escombros representam, de certa forma, a única possibilidade de um lar, um lugar de encontro, descanso e segurança. Na cena que abre a narrativa, as crianças dormem tranquilas mergulhadas em um silêncio profundo capaz de comprimir a violência, as angústias e o desespero, porém, enquanto os meninos dormem, os silêncios e seus sentidos saltam das personagens para o espaço. É que, como constata Orlandi (2007, p. 13), “O sentido não para; ele muda o caminho”, ou seja, o espaço é, em uníssono com as personagens, um símbolo do abandono. No entanto, a cinematografia da obra trata de retratar o abandono do trapiche em planos abertos<sup>8</sup> que visam apresentar a deterioração do lugar de forma a partilhar do abandono dos meninos. Na cena que inicia o filme, percebe-se, imediatamente, o contraste entre a praia paradisíaca e as ruínas deterioradas e esquecidas pelo tempo (AMADO, 00:05:45).

Nesse sentido, o que há nessa antítese é o silêncio. Se por um lado a praia com seus elementos coloridos sol iluminando o dia, mar azul quase que cristalino, areia fofa capaz de dificultar a corrida dos meninos e o vendo, cujo papel é pôr todos que participam da cena em movimento – remete a um sentimento alegre de euforia, do esquecimento dos problemas e da felicidade infinita, por outro lado, o casarão, o qual compunha a orla junto ao trapiche, é estático, triste, sem cor. O casarão desintegrou-se com o tempo e nada nem ninguém fez dali sua morada, a não ser ratos e baratas que rompiam o silêncio vez ou outra. A chegada dos Capitães da Areia no lugar fez com que seus sons, ora resumidos, baixos e isolados ganhassem outra significação, outros sentidos como ressalta Le Breton (1999, p. 143) “O som, em si mesmo, não muda, mas sim o seu significado e as suas consequências. O silêncio nunca é uma realidade em si, mas uma relação, aparece sempre, na condição humana, no interior de uma relação com o mundo”. Por conseguinte, ao se romper o silêncio do abandono, a relação que se estabelece entre os meninos e esse ambiente passa a ser de acolhimento, de um lugar o qual se pode voltar e exercer o papel de criança. Em várias passagens, sejam do livro ou do filme, Jorge Amado procura a representação da redenção, da utopia, do sonho de criança. A cena que reproduz de forma exemplar essas possibilidades é quando as crianças ficam diante do carrossel de Nhozinho França:

O sertanejo trepou no carrossel, deu corda na pianola e começou a música de uma valsa antiga. O rosto sombrio de Volta-Seca se abria num sorriso. Espiava a pianola, espiava os meninos envoltos em alegria. Escutavam religiosamente aquela música que saía do bojo do carrossel na magia da noite da cidade da Bahia só para os ouvidos aventureiros e pobres dos Capitães da Areia. Todos estavam silenciosos (AMADO, 2008, p. 68).

O silêncio sempre significa e, na ação relatada no texto literário, representa um tipo de êxtase, um estado paralelo, como se cada um ali tivesse sido transportado para fora de si, para um mundo sensível. O conjunto de luzes, músicas e movimentos são capazes de, pelo menos

---

8 No plano aberto – também chamado de *long short* – a câmera age distante do objeto, de modo que ele este constitui uma pequena parte do cenário (BAZIN, 2018).

por alguns instantes, arrancar todo o ódio, angústias, medos e dores. O carrossel transforma-se em uma necessidade de criança, que os silencia e revela o melhor de cada um. A valsa triste e decadente, assim como quase todo carrossel, com seu ritmo e pausas *démodé* cala as/os meninos, não os censurando, mas tomando o lugar das palavras, já que estas eram impossíveis. Neste momento de música eles sentiam-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, sentiram-se irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto, e agora tinha o carinho e o conforto da música” (AMADO, 2008, p. 68).

O carrossel, no filme, aparece em duas ocasiões. A cena em que os meninos brincam é tocada em câmera lenta. A música – no mesmo ritmo da cena – embala a união que o carrossel representa. O silêncio dos meninos é significado nos sorrisos nos rostos. O silêncio é alegria. A cena encerra-se quando há a quebra do silêncio pela voz de Dona Ester que lê o término de uma história a Sem-Pernas: “e os meninos, todos eles, deram as mãos e começaram a voar num balão todo colorido que os levou até o fim do mundo” (AMADO, 00:17:10’). Nesse mesmo carrossel, em um segundo momento, em uma das alucinações de Pedro Bala enquanto está preso no reformatório, ele vislumbra um pedido de casamento a Dora em meio a voltas no brinquedo. O carrossel é lindo, cores vivas, luzes fortes, veloz e de música afinada. Completamente diferente do brinquedo presente no livro. Entretanto, no sonho de Pedro Bala, o carrossel perfeito age como representação da materialização do silenciamento imposto pelo encarceramento. A cena curta tem uma única frase na sua composição: “*podia falar com Mãe Aninha para gente se casar lá no terreiro dela*” (AMADO, 01:14:58’ – grifo nosso), o silêncio é base que compõe a cena e atesta que o casamento é impossível na realidade, pelo menos naquele momento. Nesse sentido, o silêncio se faz fundamental, como explica Le Breton (1999, p. 75):

O silêncio diz aquilo que as palavras não seriam suficientes para traduzir, inscreve a emoção do período em que a frase não teria salientado a importância. Marca a reversa de alguém que procura ainda uma decisão [...]. O silêncio adquire um significado que não pode ser concebido fora dos hábitos culturais da fala, fora do estatuto de participação de quem fala, fora das circunstâncias e dos conteúdos de comunicação.

É perceptível que aquilo que é impossível, naquela circunstância, o silêncio dá conta de representar. Tanto no livro, quanto no filme, o carrossel representa um portal de fuga da realidade, fuga das ruas violentas da cidade da Bahia.

## O capitão dos capitães e as questões sociais: silenciamentos

O abandono de crianças na Bahia no final da década de 30 é evidenciada na obra *Capitães da Areia*. Jorge Amado, ao criar a narrativa, não poupa o leitor da descrição de como era a real situação daqueles garotos órfãos, da condição nas ruas, do frio, do abrigo, da fome, da indiferença de grande parte da população, das polícias e dos políticos. É por isso que os jovens desvalidos

Ficavam todos juntos, inquietos, mais sós todavia, sentindo que lhes faltava algo, não apenas uma cama quente num quarto coberto, mas também doces palavras de mãe ou de irmã que fizessem o temor desaparecer. Ficavam todos amontoados e alguns tiritavam de frio, sob as camisas e calças esmolambadas. Outros tinham paletós furtados ou apanhados em lata de lixo, paletós que utilizavam como sobretudo (AMADO, 2008, p. 99).

O abandono faz com que a única forma de sobrevivência seja a união, uma vez que, segundo o dicionário Houaiss de língua portuguesa (2015, p. 2), a palavra abandono significa falta de amparo, de assistência. Evidencia-se o fato de os meninos terem somente a si mesmos. Nesse sentido, a bandidagem e a violência são representadas na obra literária de forma mais explícita do que na obra filmica, pois esta procura, por vezes, romantizar o que para os meninos era uma necessidade.

Nos silêncios da condição das crianças da obra transparecem as mais variadas formas de silenciamento, posto que essa condição não permite a elas exercerem sua identidade ou seu lugar social – são consideradas à margem. Por conseguinte, Orlandi (2007, p.102) ressalta que “impor o silêncio não é calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permite que se digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio(s)”.

Ignorar a existência dessas crianças é impedir que elas se expressem, e buscar significação no silêncio delas é ouvi-las. Na cena – um dos pontos altos da narrativa – em que Pedro Bala é capturado, preso e depois conduzido ao reformatório, o chefe dos Capitães da Areia é espancado e trancado em uma cafua. Deixado à própria sorte, com fome e sede, jogado na escuridão de uma solitária, Pedro Bala evoca a vida infeliz de todos do bando que comandava, sua paixão por Dora e o sofrimento e humilhação que sofrera desde a infância. Na cafua Pedro reflete:

Quantas horas são? Quantos dias? A escuridão é sempre igual. Já lhe trouxeram água e feijão três vezes. Aprendeu a não beber o caldo de feijão, que aumenta a sede. Agora está muito mais fraco, um desânimo no corpo todo. O barril onde defeca exala um cheiro horrível. Não o retiraram ainda. E sua barriga dói, sofre horrores para defecar. É como se as tripas fossem cair. As pernas não o ajudam. O que o mantém em pé é o ódio que enche seu coração (AMADO, 2008, p. 209).

O pensamento acelerado, os gemidos, as alucinações dizem o indizível, refletem a angústia no abandono que atinge aqui um novo patamar – o da violência física. Pedro Bala não diz o que querem que ele diga (Quem são e onde estão os Capitães da Areia?), o líder, como um verdadeiro capitão, silencia-se enquanto mergulha em um poço de ódio.

A cena da cafua, no filme, seleciona o suficiente para narrar o encarceramento de Pedro Bala. A fotografia é escura, como uma solitária sugere ser, porém o longa monta a cena utilizando frames que representam a visita de Pedro às suas memórias. Toda a montagem do drama vivido pela personagem é repleta de silêncios, que, nessa via de sentido, representam o que Orlandi (2007) denomina como ‘silêncio fundador’ e a ‘política do silêncio’, ou seja, nas palavras da autora, o silêncio fundador é aquele que torna toda a significação possível, e a política do silêncio dispõe as coisas entre o dizer e o não-dizer. A política do silêncio distingue por sua vez duas subdivisões: a) o constitutivo (todo o dizer cala algum sentido necessariamente); e b) o local (a censura).

Quando Pedro, no livro, pensa nos meninos e em Dora, ou quando visita essas mesmas personagens em suas memórias, no filme, o silêncio fundador está representado, pois sua significação absoluta foge e se abre um leque infinito de possibilidades. Somente as perguntas “Quantas horas são? Quantos dias?” (AMADO, 01:10:04’) trazem consigo o silêncio da não-resposta e a evidente perda da noção de tempo e confusão mental da personagem, ou na frase por várias vezes repetida aos gritos “Quero água! Quero água!” (AMADO: 01: 14: 20’) em que, ao se ter o silêncio como resposta, exprime-se a clara ação de torturar. Essa ação, também é representada pela frase dita pelo bedel “amanhã eu trago mais um *tiquinho*” (AMADO, 01:14:16’ – grifo nosso). Pedro Bala permanece silenciado também pelo local. No livro, a cafua de lata, repleta de marcas de outros que ali tiveram, censura-o e “o silêncio o envolve de novo, e com o silêncio, os pensamentos, as visões” (AMADO, 2008, p. 209).

Atribuir sentido ao silêncio não é tarefa fácil, pois ele nunca será passível de uma única interpretação. Seus infinitos significados esvaíram pelos dedos de quem ousar tentar segurá-los. Nas palavras de Le Breton (1999, p. 75) “O silêncio não se refere nunca a um significado permanente, os seus movimentos correspondem à circulação social do sentido, dando lugar a todas as possibilidades”. Nesse sentido, a representação da prisão do personagem Pedro Bala significa também o principal elemento de repressão social para os Capitães da Areia.

### **Sem-Pernas e Pirulito: silêncios e desamparo**

Os Capitães da Areia eram formados por um número incerto de meninos, uns com mais relevância narrativa, outros com menos e outros ainda como meros figurantes das ações orquestradas pelo bando. Cada um, nesse sentido, possui características marcantes para a história, seja Pedro Bala com sua coragem e capacidade de liderança, o Professor com sua destreza

e inteligência, Gato e sua lealdade e habilidades para os furtos, ou João Grande, na malandragem, também era de grande valia para o grupo. Todos, à sua maneira, têm características que criam uma identidade, um caráter único. Pirulito, por exemplo, representa a religiosidade para os meninos, mesmo alguns sendo céticos ou outros da umbanda, todos o respeitavam, suas orações, seu altar católico improvisado e seus momentos de oração. São instantes repletos de silêncio:

Logo ajoelhou-se. Os outros, a princípio faziam muita pilhéria quando o viam de joelhos, rezando. Porém já haviam se acostumado e ninguém mais reparava. Começou a rezar e seu ar de aceta se pronunciou ainda mais, seu rosto de criança ficou mais pálido e mais grave, suas mãos longas e magras se levantaram ante o quadro. Todo seu rosto tinha uma espécie de auréola e a sua voz tonalidades e vibrações que os companheiros não conheciam (AMADO, 2008, p.36).

A oração da personagem é silenciosa, contendo apenas algum balbuciar quase imperceptível. É que o silêncio é necessário para se chegar a Deus. Ao rezar, a pessoa transcende o corpo e as palavras audíveis silenciam-se para se alcançar a linguagem divina, como afirma Le Breton (1999, p. 177). É exatamente isso que os silêncios da oração de Pirulito sugerem. Ainda conforme Le Breton (1988, p. 177),

O silêncio é a língua de Deus porque contém todas as palavras, é uma reserva inesgotável de sentido. O homem é convidado a provocar o silêncio em si mesmo, a defender-se das condições normais da conversa, para escutar uma frase que já não passa pelo recorte das palavras. Mas o escutar das palavras não se pode fazer sem uma inclinação propícia do crente que fica inteiramente disponível.

A convicção de que será atendido faz com que essa personagem ocupe o espaço religioso na qualidade de intercessor do bando, em um indicativo de que Deus caminha com os meninos. Deus é menino e o silêncio os exime da culpa dos pecados.

Por outro lado, a narrativa apresenta um conflito que envolve Pirulito e Sem-Pernas. Este, completamente descrente da existência de Deus e dos Santos, critica os rituais e a crença daquele. No filme, o conflito é acentuado e a revolta de Sem-Pernas com o silêncio de Deus torna-se evidente quando a polícia apreende do terreiro de Mãe Aninha uma imagem de Ogum. Em uma discussão Sem-Pernas se revolta: “Que Santo o quê? Santo não existe, não. Santo existindo havia miséria? Só serve para enganar os pobres. Que nem esse aí (apontando para Pirulito). Vive pedindo a Deus que não dá nada para ele”. (AMADO. 00:50:39’). Dessa maneira, a forma que a personagem enxerga o silêncio de Deus é completamente diferente da forma como Pirulito o vê, já que a própria condição de Sem-Pernas o impede de dar sentido ao silêncio presente nas orações, nas imagens e no ritual. Para Le Breton (1999, p. 199) “tudo o que se diga sobre Deus é uma redução à escala humana de um infinito que é familiar. O silêncio torna-se então a maneira menos desejada de preservar a imensidão do sentido”.

A condição física de Sem-Pernas, as dores e a deformidade nos membros potencializam seu pessimismo. Tanto na obra literária, quanto no filme a personagem apresenta-se descrente em Deus e no mundo. O silêncio de uma resposta que não vem alimentar seu ódio e bloqueia qualquer sentimento que se aproxime de um conforto ou afeto. No filme, Sem-Pernas sente-se culpado pelas enfermidades do mundo, pela varíola, ao ponto de se questionar “Não foi eu que botei doença no mundo, foi?” (AMADO, 00:37:16’). A personagem não encontra sentido no silêncio da resposta, o que por consequência a faz questionar-se cada vez mais. Esses questionamentos podem ser compreendidos no que salienta Le Breton (1999, p. 199): “O silêncio habitado pelo sentimento da presença de Deus é infável”. Portanto, quando Sem-Pernas repete inúmeras vezes seus questionamentos esperando uma resposta na linguagem, ele se afasta do sentido da presença de Deus.

Por outro lado, no livro, ao trair a confiança de Dona Ester – a pessoa mais próxima de uma mãe que Sem-Perna teve – que, para que os Capitães da Areia roubassem da senhora, no livro, a personagem é acometida de um mal-estar que beira o arrependimento que externaliza:

E rebentou em soluços, que deixaram os Capitães da Areia estupefatos. Só Pedro Bala e o Professor compreendiam, e este abanava as mãos porque não podia fazer nada. Pedro Bala puxava uma conversa comprida sobre um assunto muito diferente. Lá fora o vento correi sobre a areia e seu ruído era como uma queixa (AMADO, 2008, p.134).

Sem-Pernas não trai a confiança do bando e o roubo a casa de Dona Ester acontece. Entretanto, o silêncio do arrependimento, da perda da chance de ter uma família, de ser amado, é incontrolável, transparece. O silêncio vira choro. O silêncio da incapacidade de consolo de Pedro Bala e do Professor evidencia que os meninos, de certa forma, em algum momento, se acostumaram a ser órfãos. Para Orlandi (2007, p. 50), “Compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa”. Na cena, livro e filme apresentam a revolta e o ódio de Sem-Perna como uma opção de construção de sentido no silêncio.

### **Considerações finais**

Toda a obra de Jorge Amado carrega consigo questões relevantes, as quais sempre se apresentam de forma atemporal. Em *Capitães da Areia*, seja na representação literária ou na fílmica, o abandono e o negligenciamento de crianças e de adolescentes se fazem presentes, o que acarreta às personagens, no desenrolar da história, todo um afloramento de sentimentos como angústias, medos, incertezas, tristezas, revolta, ira, tudo alicerçado nas mais distintas formas de silêncio. O presente artigo demonstrou e interpretou de maneira analítica as representações do silêncio que, evidentemente, não se esgotaram, uma vez que na arte de forma geral e objetivamente na obra *Capitães da Areia* apresentam-se números inesgotáveis de construções de

silêncio, todas elas passíveis das mais variadas possibilidades de significados, os quais não se poderá jamais atribuir todos os possíveis sentidos.

Nesse sentido, este artigo buscou contribuir para a compreensão da linguagem das duas formas de narrativa analisadas – romance (livro) e filme –, visto que toda narrativa envolve um grande contingente de silêncios. Para Tofalini (2020, p. 249), “quando se parte do pressuposto de que a linguagem é composta por sons e silêncios, torna-se impossível não encontrar uma profusão de silêncios que integram qualquer narrativa ficcional”. Logo, toda a construção narrativa, que envolve o livro e o filme, faz uso de uma retórica, ora arquitetada pela própria existência do silêncio de maneira natural, ora utilizada de forma intencional tanto pelo escritor quanto pelo diretor do longa-metragem.

Em síntese, é necessário reiterar que o silêncio inunda toda forma de expressão, seja ela artística ou comunicacional, e que as possíveis atribuições de sentido jamais poderão ser esgotadas, primeiro porque o próprio silêncio desautoriza qualquer intenção que o obrigue a revelar seus mais secretos mistérios e, segundo, porque os leitores e/ou espectadores possuem horizontes de expectativa diferentes. Assim, cada construção de silêncio se abre para inúmeros desdobramentos de sentido, permitindo que o receptor toque, apenas de raspão, nas infinitas possibilidades outorgadas pelo silêncio.

Vale ressaltar também que esta reflexão intenta ser mais uma contribuição, entre tantas outras, para a compreensão dos silêncios que tangenciam a linguagem artística. As argumentações aqui erigidas não têm a intenção de esgotar o assunto, ao contrário, buscam colaborar com a fortuna crítica de Jorge Amado e de Cecília Amado, e instigar outros estudiosos a se debruçar sobre as investigações relacionadas às ocorrências de silêncio tanto na arte literária quanto na arte cinematográfica.

## Referências

AMADO, Cecília (2011). **Capitães da Areia**. Adaptação, roteiro e direção de Cecília Amado, Produção: Telecine, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NkTqBmjbnpU&t=2236s>. Acesso em: nov. de 2022.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 3. ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2008. BAZIN, André. **O que é cinema?** 1. ed. São Paulo. Ubu Editora, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo. Ática, 1995.

LE BRETON, David. **Do Silêncio**. Tradução: Luís M. Couceiro Feio. Lisboa. Instituto Piaget, 1999.

LEFEBVE, Maurice – Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. Do fundo do mato virgem às telas cinematográficas: silêncio em Macunaíma. In **Cadernos de literatura comparada**. ISSN 2183-2242. Nº. 46. 06. Universidade do Porto. Porto (Portugal), 2022, p.177-197. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.21747/21832242/litcomp46a9>> Acesso: nov de 2022.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém**. Maringá (PR): Eduem, 2020.

## LITERATURA E CINEMA: SILÊNCIOS EM *A HORA DA ESTRELA*

Luzia A. Berloff Tofalini

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

### Resumo

Partindo da premissa de que os silêncios significam sempre, empreende-se uma leitura acerca de circunstâncias de silêncio em duas formas artísticas: literatura e cinema. O estudo busca, mais especificamente, detectar e comparar ocorrências de silêncio e suas possibilidades de sentido no texto artístico-literário de *A hora da estrela* (1999) – de Clarice Lispector – e no filme homônimo (1985) – dirigido por Suzana Amaral. As argumentações e as inferências encontram-se ancoradas nos estudos relacionados ao tema do silêncio, e/ou da psicologia, de Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Georg Steiner (1867), Sigmund Freud (1900), Winnicott (1994), entre outros. Aspira-se a contribuir com o debate sobre as formas de silêncio construídas na literatura e no cinema.

**Palavras-chave:** literatura; cinema; silêncios; *A hora da estrela*; Clarice Lispector.

### Abstract

Starting from the premise that silences always mean, we undertake a reading about circumstances of silence in two artistic forms: literature and cinema. The study seeks, more specifically, to detect and compare occurrences of silence and its possibilities of meaning in the artistic-literary text of *A hora da Estrela* (1999) – by Clarice Lispector – and in the homonymous film (1985) – directed by Suzana Amaral. The arguments and inferences are anchored in studies related to the theme of silence, and/or psychology, by Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Georg Steiner (1867), Sigmund Freud (1900), Winnicott (1994), among others. It aspires to contribute to the debate on the forms of silence constructed in literature and cinema.

**Keywords:** literature; movie theater; silences; *The hour of the star*; Clarice Lispector.

“Já que sou, o jeito é ser”. (LISPECTOR, 1999, p. 41)

## Considerações Iniciais

Na condição de ‘obra aberta’<sup>9</sup>, entendida não como um objeto artístico que admite uma interpretação única e fechada, mas como um conjunto de ligações, associações, dependências, conexões, que sob o estímulo da mensagem estética, possibilitam a comunicação entre o receptor e o objeto fruído, o livro e o filme *A hora da estrela* são criações polissêmicas. Ao ser descortinada, toda produção artística admite inúmeros níveis de compreensão e de interpretação. É que uma composição realizada no terreno da arte tem tantas leituras quantos sejam os seus leitores, devido às muitas lacunas, fissuras, pausas, frestas. O trabalho de preenchimento desses hiatos pertence ao receptor individualmente convidado a executá-lo. Trata-se de realizar a identificação e o reconhecimento de silêncios construídos nas obras para, posteriormente, realizar o ofício de discernimento e seleção de possibilidades de sentidos que esses silêncios autorizam. É notório, entretanto, que o receptor não conseguirá identificar todos os silêncios de uma obra e, muito menos, desvendar e atribuir todos os sentidos de cada uma das ocorrências de silêncio propostas na arte. Deve-se ressaltar, portanto, que mesmo em relação a silêncios detectados, faltará ao fruidor a capacidade de fechar o leque de sentidos possíveis, porque cada silêncio admite muitos sentidos que dependerão dos *horizontes de expectativa*<sup>10</sup> de cada indivíduo. Além disso, os silêncios são arredios e não se deixam apanhar facilmente. Compreendê-los exige perspicácia, sabedoria, sensibilidade, destreza e prática. Não se pode negar, todavia, que, no afã de o ser humano se expressar, o silêncio “constitui o fator mais apurado, mais depurado e mais potente da comunicação, pois comunica o próprio ser”; afinal, ele é “a matriz ontológica da comunicação (CUNHA 1981: 69 e 72).

No intuito de aprofundar conhecimentos relativos às ocorrências de silêncio na arte, empreende-se a realização de um estudo, especialmente no que concerne à investigação por meio de cotejamento entre uma obra de arte literária e uma obra da denominada ‘Sétima Arte’. O *corpus* é constituído pelo texto ficcional que tem como título *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, e pelo filme homônimo dirigido, em 1985, por Suzane Amaral. No intuito de delimitar o campo de análise, que busca levantar apenas algumas construções de silêncio presentes nas duas criações, este estudo não leva em consideração elementos relacionados à crítica genética do texto literário de Lispector, nem às fases de elaboração do longa-metragem, fixando-se, assim, apenas no produto final, ou seja, no filme acabado e exibido. Mais do que buscar desvendar o futuro da protagonista, a investigação envereda pela discrepância, tanto no texto literário quanto no filme, entre a realidade que segrega o ser humano e a

9 Expressão cunhada pelo linguista, escritor, filósofo, semiólogo e crítico italiano Umberto Eco (1991).

10 Terminologia utilizada pelas Teorias da Estética da Recepção.

luta interior pela felicidade.

Fixando-se na temática do silêncio e mais especificamente em semelhanças e diferenças de algumas construções de silêncio, formula-se a hipótese de que quanto mais se atribuir sentidos aos silêncios arquitetados em *A hora da estrela* tanto mais profundamente se compreenderá a mensagem que se espraia pelas duas obras. A partir dessa premissa, delineou-se o objetivo fulcral que consiste em empreender uma leitura especulativa acerca de construções de silêncio em duas formas artísticas. Mais especificamente, o estudo aspira a detectar e a comparar ocorrências de silêncio e suas possibilidades de sentido no texto artístico-literário de *A hora da estrela* (1977) e no filme homônimo (1985).

As ocorrências de silêncio se espalham nessas produções, até porque os silêncios são elementos inerentes e essenciais de qualquer linguagem (verbal ou não verbal), afinal, não existe linguagem sem silêncios. Trata-se de silêncios indubitavelmente construídos pela escritora e pela diretora da película – de forma consciente ou não – que se abrem em uma série de possibilidades de sentido. Para Lotman (1978, p. 442), “nos limites de uma única frase podem intervir vários pontos de vista”. É necessário ter sempre em conta que a arte constitui o novo, o inaugural, e que a “literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 1970, p. 33). Eis aí o motivo pelo qual o texto artístico apresenta um caráter inesgotável diante de qualquer interpretação.

A importância da realização de pesquisas que buscam aprofundar os estudos relacionados ao silêncio ancoram-se, principalmente, nas palavras de Merleau-Ponty (1999, p. 250): “Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio”. É, pois, imprescindível o empreendimento de reflexões desta espécie cujo intuito consiste em sondar os meandros dos silêncios para deslindar o ser humano.

As argumentações e as inferências encontram-se apoiadas principalmente nos estudos relacionados ao tema do silêncio desenvolvidos por Eni P. Orlandi (2007), David Le Breton (1999), Georg Steiner (1867), e nos estudos relacionados a temas psicológicos elaborados por Sigmund Freud (1900) e Donald Woods Winnicott (1994). Aspira-se, em última instância, a contribuir com o debate acerca das formas de silêncio construídas tanto na literatura quanto no cinema.

### **(Re)Visitando concepções de silêncio**

Os silêncios, na qualidade de matéria-prima de toda e qualquer arte, são passíveis de investigação estética. Eles se configuram como grandes espaços – perceptíveis nas fendas, nas fissuras, nas lacunas, nas frestas, acima, abaixo e no entremeio de técnicas – nos quais palavras

e silêncios se entrelaçam no jogo da significação, levando o leitor e/ou o espectador a erigir imagens carregadas de silêncio que são plenas de significação.

No prefácio do livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (1999, p. 12) afirma que no “silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mas ainda aquilo que as coisas querem dizer, o núcleo de significação primário em torno do qual se organizam os atos de dominação e de expressão”. O silêncio constitui, ainda conforme Merleau-Ponty (1999), um modo de comunicação e de significação. E o é de veras. Basta que se atente para o fato de que o silêncio, diferentemente da palavra, é capaz de ‘dizer’, ou melhor, de significar sozinho. As palavras não têm essa capacidade porque elas precisam do silêncio, até para que se possam distinguir os fonemas que as compõem.

Os discursos verbais e não verbais se unem em cada uma das duas produções (literária e fílmica) configurando uma linguagem que busca expressar sensações, impressões, sentimentos e ideias da profundidade do ser. Antonio Candido afirma que Clarice Lispector e João Guimarães Rosa são, nesse sentido, ‘instrumentalistas da linguagem’, ou seja, são escritores que se utilizam da linguagem (composta por sons e silêncios) como instrumentos adequados para expor conteúdos da profundidade do sujeito.

A arte toma o ser humano como seu modelo, daí se poder afirmar que ela, ao representar, modeliza toda a realidade do sujeito individualmente, coletivamente, socialmente, culturalmente, etc. Entretanto, se muito é exposto por meio das palavras, infinitamente mais é expresso pelos silêncios. É por isso que todas as artes tomam forma a partir da superfície do silêncio. Nelas, o silêncio faz morada. Mas não só elas nascem do silêncio como também se encontram impregnadas de silêncio e, além disso, exigem, por parte do receptor, um silêncio fruidor para que possam fazer sentido. E que, conforme Lotman (1978 p. 425), “o modelo artístico sob a sua forma geral reproduz uma imagem do mundo por uma dada consciência, isto é, modelar a relação da verdade com o mundo”. Em outras palavras:

O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, matrizes de ideias, é nos fornecer [sic.] emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos (MERLEAU- PONTY, 1991, p. 81).

Daí a possibilidade de serem atribuídos aos silêncios uma pluralidade de sentidos. Além disso, há, de fato, inúmeras espécies de silêncios e cada uma das espécies se abre para múltiplas dimensões. Eis aí o motivo pelo qual se tornou necessário delimitar, aqui, o campo de análise. É

também necessário ter em mente que os estudos relacionados à questão dos silêncios são ainda bastante incipientes. Tal fato, ao invés de se constituir como obstáculo, torna-se elemento motivador que instiga a pesquisa, colocando-se na base dos objetivos que intencionam desvendar mistérios dessa matéria – ou não matéria – que é o silêncio.

Os silêncios, no entender de Eni Orlandi (2007), podem ser divididos principalmente em duas espécies: o silêncio fundante e a política do silêncio que, por sua vez, se subdivide em silêncio constitutivo e silêncio local. O silêncio fundante é aquele que “não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção (ORLANDI, 2007, p. 45). Atuando como elemento fundamental e produtor, esse tipo de silêncio se associa a todo processo de significação, uma vez que existe uma relação intrínseca entre o silêncio e todas as possibilidades de sentido (TOFALINI, 2020).

Desde o título da obra, por sinal bastante polissêmico, até a última letra do texto – seja ele literário ou fílmico –, é o silêncio fundante que garante a significação e a mobilidade de sentidos. O silêncio constitutivo consiste no apagamento, ou seja, para dizer uma coisa é necessário silenciar muitas outras possibilidades. Há apagamento, por exemplo, quando Macabéa e Olímpico procuram se abrigar da chuva sob uma marquise e ela, tentando puxar conversa, afirma no livro: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” (LISPECTOR, 1999, p. 49). E no filme, em que há uma inversão de termos relativos aos dois produtos da loja de ferragens: “Eu gosto tanto de prego e parafuso, e o senhor?” (AMARAL, 1985, 37:59’). É evidente o silêncio constitutivo porque Macabéa escolheu falar ‘prego e parafuso’ ou ‘parafuso’ e ‘prego’, mas poderia ter dito quaisquer outras palavras, como cano, lata, ou mesmo o nome de outros objetos expostos na vitrine, que não se referissem à mercadoria da loja. Todavia, todo o resto foi silenciado, apagado, excluído, a partir da escolha da nordestina.

O silêncio constitutivo percorre toda a obra literária. Cada palavra escrita poderia ser outra que foi silenciada. O mesmo acontece no filme. Cada escolha de discurso, de campo, de plano, de montagem, de close, de angulação, de enquadramento, de som, de música, de cor, de léxico, de sequência, de cortes, etc., suprime outras tantas possibilidades. Assim, tanto no livro quanto no longa-metragem o silêncio constitutivo se faz presente o tempo todo.

Quanto ao silêncio local, que é o silêncio da censura, percebe-se que ele faz parte de toda a sociedade representada nas duas obras. Trata-se de um silêncio que pode ser proposto, ou seja, quando é a própria personagem quem escolhe não externar seus sentimentos, pensamentos, ideias ou imposto. A imposição dessa espécie de silêncio, mesmo que tácita, fica evidenciada nas duas produções. A história de vida, o corpo social e a gritante segregação acabam por fazer da protagonista um ser desajustado, alienado, acuado e sofredor. Eis aí o silêncio local.

### ***A hora da estrela: texto literário e texto fílmico***

A palavra ‘texto’ é aqui compreendida tanto em sentido restrito como em sentido amplo e irrestrito. Em sentido circunscrito, conforme Mendonça (2022, p. 1), texto “é uma unidade linguística de sentidos que resulta da interação entre quem o produz e o leitor/ouvinte. [...]. O que faz uma produção escrita ou oral ser considerada um texto é a possibilidade de se estabelecer uma coerência global, ou seja, de se (re)construir sentidos a partir de um conjunto de pistas apresentadas”. Tanto na produção tecnicolor como na narrativa romanesca, “cumpre salientar que os silêncios não vêm de fora para transfixar as palavras no texto artístico. Ao contrário, elas habitam a moradia do silêncio e é dele que elas emergem” (TOFALINI, 2020, p. 88).

Em sentido mais amplo, “Os *textos* podem ser verbais – orais ou escritos – ou multimodais, isto é, compostos de mais de uma linguagem” (MENDONÇA, 2014, p.1 – grifo da autora), incluindo imagens, sons, gestos, além de elementos de qualquer espécie artística como a pintura, a escultura, o teatro, a música, a ópera, a dança, a fotografia, a arquitetura, a gravura, a xilogravura, as iluminuras, as histórias em quadrinhos (HQ), os jogos eletrônicos, a arte digital, a literatura, o cinema, etc. E cada uma delas se encontra repleta de silêncios que, por sua vez, abrem um leque de possibilidades como se fossem caleidoscópios. É que “onde cessa a palavra do poeta começa uma grande luz” (STEINER, 1988, p. 59).

É preciso ressaltar, ainda, que o texto literário, em tela, assim como o filme dialogam também com outras áreas do conhecimento tais como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia, etc. Nas duas obras que constituem o *corpus*, as ocorrências de silêncio se espraiam. Trata-se de silêncios indubitavelmente construídos pela escritora e pela diretora da película – de forma consciente ou não – que se encontram carregados de sentido.

Macabéa é acoçada por um sentimento de vazio, de desvalimento. Ela vive em meio a uma sociedade que luta para esconder suas próprias mazelas e que busca se proteger sob véus de aparência. Os sujeitos procuram, a qualquer custo, disfarçar sua tristeza, seu cansaço, seu desânimo, sua desgraça, por meio de máscaras. Mesmo sem muita consciência das coisas ao seu redor, Macabéa experimenta a angústia de existir. Sua angústia não é decorrente da meditação acerca da possibilidade da própria morte, mas resulta do desamor, do desvalimento, da carência, de dezenove anos de vida maltratada. Ela não tem consciência do tamanho do vazio que sente, mas sabe que dói.

Trata-se de uma dor que, embora seja extremamente silenciosa, machuca muito. É por isso que sempre pede aspirinas para Glória. Modelizada tanto no livro quanto no filme, essa dor remete ao que Winnicott (1994) entende como medo do “colapso”. No íntimo de Macabéa angústia e medo se unem para provocar sofrimento. O diálogo entre ela e Glória é extremamente sugestivo e pode ilustrar o que fica dito:

- Por que é que você me pede tanta aspirina? [...].

- É para eu não me doer.

- Como é que é? Hein? Você se dói?

- Eu me doo o tempo todo.

- Aonde?

- Dentro, não sei explicar.

[...]. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som (LISPECTOR, 1999, p. 66- 67).

Com leve variação, no filme, Macabéa pede o medicamento à Glória:

- Me dá uma aspirina.

- O que te dói?

- Eu não sei. Eu sei que dói.

- Melhor água com açúcar do que aspirina.

- Não, eu quero aspirina mesmo.

- Ai, Maca, você mastiga e engole, arre (AMARAL, 1985, 1:07:4’).

No texto literário, as palavras com as quais Macabéa pede remédio não estão escritas. Ficam silenciadas. Trata-se, nos dois diálogos, de dor psíquica que é direcionada para o corpo, em um processo de somatização. O narrador, solidário à personagem, também sente medo. É que o “silêncio compartilhado é uma forma de cumplicidade” (LE BRETON, 1999, p. 148). No livro: Rodrigo, fazendo uso da metalinguagem afirma que está “usando a palavra escrita e isso estremece em mim que fico com medo de me afastar da Ordem e cair no abismo povoado de gritos: o Inferno da liberdade” (LISPECTOR, 1999, p. 43). No filme, o narrador não aparece. Esse papel é conferido à câmera e a outros componentes. Há um silêncio total sobre a existência do narrador. Inclusive suas elucubrações, explicações, confidências, são silenciadas. O longa ocupa-se apenas do desenrolar da história de Macabéa.

Quanto mais o indivíduo é embrutecido e reificado tanto mais cresce a necessidade de encontrar um sentido para a vida, porque o sujeito não aceita a condição de ser apenas por um instante caindo, depois, no silêncio do nada. O problema da angústia diante da dor e diante da morte constitui uma especificidade humana que se manifesta por meio de linguagens verbal e/ou não verbal, sendo externalizadas ou não. Diante dos padecimentos, a expressão poética torna-se elemento mitigador do sofrimento, da angústia, do desespero, porque ela é instrumento que possibilita a eclosão e a exteriorização do conteúdo mais abissal, mais silencioso e mais intocado, que habita a alma humana. As perdas experienciadas pelos sujeitos – sejam elas reais ou fantasiosas – e conseqüentemente, os lutos gerados por tais perdas são, na maioria das vezes, responsáveis pelo sofrimento, pela angústia e até mesmo pelo desespero. A reação a tais perdas pode desencadear, inclusive, mecanismos de defesa egoicos que se colocam na

base de uma psicopatologia com características próprias, denominada ‘melancolia’. São esses mecanismos que, de fato, a sustentam. E tudo isso se processa no silêncio significativo da interioridade do sujeito. Também as psicopatologias do vazio são responsáveis por sofrimentos, por angústias e pelo desespero humano. Em *A hora da estrela* são muitas as construções de silêncio que apontam para a angústia existencial e psicanalítica. Ao narrar e analisar a vida e o comportamento de Macabéa, Rodrigo S. M. tem percepção dos sentidos de silêncios que se aproximam da angústia.

Ao nível das neuroses, tanto na melancolia quanto nas psicopatologias do vazio é possível acontecer um fenômeno descrito por Winnicott (1994) como ‘medo do colapso’. Trata-se de um sentimento agudo e intenso de que o aparelho psíquico possa desmoronar. No entanto, o colapso do aparelho psíquico traria um sentimento tão terrível e tão insuportável que o sujeito, muitas vezes, prefere a morte física, antes que o colapso aconteça. No livro *Explorações psicanalíticas*, capítulo dezoito, cujo título é ‘O medo do colapso’ (*Breakdown*), Winnicott (1994, p. 70 – grifo do autor) afirma que é preciso

utilizar a palavra “colapso” para descrever o impensável estado de coisas subjacente à organização defensiva. [...] O ego organiza defesas contra o colapso da organização do ego e é esta organização a ameaçada. Mas o ego não pode se organizar contra o fracasso ambiental, na medida em que a dependência é um fato da vida.

A expressão de sentimentos que apontam para o medo do colapso exige uma linguagem sugestiva. Eis aí o motivo pelo qual o silêncio, parte integrante da linguagem, perfila-se, em conluio com a expressão verbal no esforço para sugerir o indizível, o intraduzível. Macabéa tem urgência em compreender as palavras para que, assim, possa compreender melhor o mundo e a si mesma. Por isso ela perscruta o sentido das palavras. Fenômeno que acontece também no longa-metragem. Embora não chegue a formular um pensamento a respeito, busca a clareza de si própria.

Essa tentativa de inteligência, todavia, é censurada também. O narrador informa que a alagoana “era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vidas. Enquanto o silêncio da noite assustava: parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal” (LISPECTOR, 1999, p. 14). Trata-se nessa assertiva da política do silêncio, tanto do silêncio constitutivo quanto do silêncio local (da censura). O calar-se de Macabéa não pode ser relacionado à livre vontade de não falar, porque o fato de não ter o que dizer, não dependia dela, mas de uma educação que não recebera, de um convívio social do qual fora sempre excluída, de conhecimentos que lhe foram negados, da xenofobia que sofria. Eis aí alguns dos motivos pelos quais se pode afirmar que seu silêncio pode ser classificado como silêncio imposto ou, de modo mais preciso, silenciamento. Vale esclarecer que ‘silenciamento’ não é a mesma coisa que ‘silêncio’. Silenciamento constitui apenas uma das modalidades de silêncio.

Macabéa é de tal modo silenciada por toda uma conjuntura social que se torna indispensável o auxílio do narrador para que o leitor possa conhecer nuances da interioridade da personagem. É por isso que se faz necessária a utilização do fluxo de consciência. Trata-se de um recurso, representado em artes diversas, que apresenta discrepância em relação ao pensamento lógico. O fluxo de consciência difere sobremaneira do fluxo de pensamento. Fluxo de consciência, *grosso modo*, consiste na eclosão de conteúdos advindos das camadas mais profundas do subconsciente, de forma não concatenada, de modo desencontrado, ou seja, em que uma informação não tenha, aparentemente, ligação com a outra.

No romance, o narrador vai ao encontro daquilo que se passa no mais íntimo da personagem. Os conteúdos desconhecidos por Macabéa, de cujos efeitos ela sente apenas impressões e sensações, são explicitados no discurso por meio das técnicas conjugadas do monólogo interior indireto e da descrição onisciente, ou seja, através da fala do narrador, configurando o fluxo de consciência. Ora, o fluxo de consciência é permeado por um enorme contingente de silêncios. O narrador confunde sua voz com a voz-muda de Macabéa:

Porque há o direito ao grito. Então eu grito. Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de sanduíche de mortadela. [...]. Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo, um outro escreveria (LISPECTOR, 1999, p. 23).

Por vezes, refletindo sobre o comportamento de Macabéa, o narrador acaba por problematizar a si próprio, a sua própria vida e o seu próprio modo de ser. O narrador acaba por inferir que Macabéa “Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu? De mim só se sabe que respiro” (LISPECTOR, 1999, p. 45). Ou, ainda,

É quando entro em contato com forças interiores minhas, encontro através de mim o vosso Deus. Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro (LISPECTOR, 1999, p. 43).

É perceptível em toda a obra literária a presença do fluxo de consciência em que se podem, como foi dito, combinar diversas técnicas. Para Humphrey (1976, p. 21), há “quatro técnicas básicas usadas na apresentação do fluxo de consciência. São elas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio”<sup>11</sup>. Conforme o estudioso, duas dessas técnicas já seriam suficientes para tal exposição, desde que uma delas fosse a descrição onisciente. Evidentemente, pode haver uma soma das quatro, mas, em tese, basta haver descrição onisciente e mais uma delas para que se possa esmiuçar a profundidade psicológica

---

11 “Além dessas, existem ainda diversas técnicas especiais com as quais alguns escritores fizeram experiências” (HUMPHREY, 1976, p. 21).

de um indivíduo.

No filme, os conteúdos que sobem da parte mais abissal da personagem protagonista não são evidentes. São apenas sugeridos por olhares que se perdem no espaço e pela trilha musical que leva ou pode levar o expectador a conjecturar acerca do que Macabéa pode estar sentindo ou pensando, como no instante em que Macabéa, olhando uma vitrine, admira um vestido de noiva, tentando imitar os gestos do manequim. A dada altura, seu olhar se desvia, parecendo tornar-se introspectivo (AMARAL, 1985, 31:57'). Assim, no filme, o fluxo de consciência é apenas sugerido.

No texto literário, as vozes de Macabéa e do narrador, como já foi sinalizado, misturaram-se. No livro, quando se trata do fluxo de consciência que em *A hora da estrela* lança mão da técnica da descrição onisciente e do monólogo interior indireto, isto é, a fala da personagem na fala do narrador, Rodrigo S. M. esclarece: “Talvez porque sangue é a coisa secreta de cada um, a tragédia vivificante. Mas Macabéa só sabia que não podia ver sangue, o resto fui eu que pensei” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

A técnica do fluxo de consciência consiste na representação do conteúdo e dos processos psíquicos de uma personagem por meio da onisciência de um narrador que descreve essa psique por meio de métodos convencionais de narração e descrição. Todavia, para Humphrey (1976, p. 30), a descrição do conteúdo mental pode estar contaminada com o peso racional da inteligência e, desse modo, “ocupa-se da consciência a um nível que corresponde ao estágio da fala”, faltando “a qualidade do fluxo livre, elíptico e simbólico do legítimo fluxo de consciência”.

Diferentemente da técnica do solilóquio que, embora seja pronunciado quando a pessoa se encontra só, supõe uma plateia formal e imediata, e em que o ponto de vista é sempre o da personagem e o nível de consciência; em geral, permanece muito próximo da superfície, o monólogo interior indireto, como o caso de *A hora da estrela*, é mais sincero e mais profundo e muito mais povoado por construções de silêncio, porque apresenta, segundo Humphrey (1976, p. 31), “material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência da personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela”. Nessa espécie, o narrador se coloca em cena como guia, intervindo entre a psique do personagem e do receptor. Somam-se, nesse momento, os sentidos dos silêncios de três elementos: dois ficcionais (narrador e personagem); e um real (o receptor), multiplicando sentidos. Eis aí a importância do fluxo de consciência e principalmente do monólogo interior indireto nessa obra literária clariciana. Para Macabéa seria difícil construir um monólogo interior direto, até porque ela nem tem consciência de si mesma.

Pode-se aplicar à diegese de *A hora da estrela* o que Robert Humphrey (1976, p. 26) afirma sobre a obra de Virginia Woolf, no livro *O fluxo de consciência*: “A consciência nunca é apresentada diretamente porque o autor acha-se sempre presente como o autor onisciente com

seus comentários. Através do artifício de uma paródia de ficção sentimental, o autor oferece uma interpretação aparente, sem qualquer tentativa de esconder-se do leitor”, parecendo estar sempre no interior da consciência da personagem principal.

Se, por um lado, o narrador Rodrigo S. M., pseudônimo e *alter-ego* de Clarice Lispector, demonstra grande conhecimento da interioridade da personagem Macabéa, por outro, deixa rastros de sua onisciência ‘parcial’, por exemplo, quando não tem clareza em relação a fatos: “Desconfio que ousou tanto por desespero, embora não soubesse que estava desesperada, é que estava gasta até a última lona, a boca a se colar no chão” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Ora, se o narrador desconfia é porque não tem certeza ou não sabe mesmo.

As construções de silêncio também podem ser constatadas na narrativa literária quando se percebe que uma pergunta é respondida, mas a resposta não se encontra escrita, permanecendo no âmbito do silêncio. E é justamente porque todo silêncio significa sempre que é possível saber que a resposta foi dada. Além disso, o receptor sabe exatamente o que foi dito. Quando Macabéa se encontra com a cartomante Madama Carlota, fica evidente que a nordestina respondeu à pergunta, embora a resposta permaneça em silêncio no texto: “- O meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, minha queridinha. Como é mesmo o seu nome? Ah, é? É muito lindo. Entre, meu benzinho. Tenho uma cliente na salinha dos fundos, você espera aqui. Aceita um cafezinho, minha florzinha? (LISPECTOR, 1999, p. 75).

A produção do filme *A hora da estrela*, dirigido por Suzane Amaral, constitui uma das possíveis leituras do livro de Clarice Lispector. Esse longa-metragem não pode ser classificado como uma inspiração ou baseado no texto romanesco de Lispector, mas como uma adaptação. O filme é, guardando as devidas proporções, uma adaptação quase literal, conservando as nuances culturais e ideológicas significativas, e, principalmente, a crítica que perpassa a ficção clariciana. Ali os equivalentes da retórica e do discurso da obra literária coadunam-se na tarefa de expor a rudeza, a crueldade de uma vida à margem da sociedade. Todavia, se são artes diferentes, deve-se pensar que muitos elementos da obra original poderão ser descartados – até mesmo pela impossibilidade de representá-los em uma espécie de arte diferente. Adaptação não significa cópia. A arte da adaptação fílmica consiste, “em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23 – grifos do autor). Por isso, a adaptação, como a própria palavra sugere, não implica total originalidade. Deve-se ter em mente, portanto, que

Se “fidelidade” é um tropo inadequado, quais tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente

dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento (STAM, 2008, p. 21-grifos do autor).

No intuito de fomentar a discussão e, ao mesmo tempo, de resolver a questão, Gérard Genette (STAM, 2008, p. 21 – grifos do autor), propõe o termo “transtextualidade”, mais abrangente, para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos”. Fica evidente que a “originalidade total”, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na [própria] literatura a “originalidade” já não é tão valorizada, a “ofensa” de se “trair” um original, por exemplo, através de uma adaptação “infidel”, é um pecado menor” (STAM, 2008, p. 2 – grifos do autor).

A arte cinematográfica trabalha com uma linguagem cujos elementos específicos são, de acordo com Betton (1987): o tempo (a câmera lenta, câmera rápida, interrupção do movimento, inversão do movimento); o espaço (o primeiro plano, os ângulos, os movimentos de câmera); a palavra (frases, parágrafos); e o som (os ruídos, os diálogos, a música). E todos esses elementos, comandados por um diretor, são produtores de silêncios. O crítico francês (1987, p. 51-69) cita ainda outros componentes – específicos e não específicos – da linguagem cinematográfica: o cenário, a iluminação, a indumentária, a cor, a tela larga, a profundidade de campo e a representação. Deve-se ressaltar que em *A hora da estrela*, todos esses recursos se encontram envoltos em silêncios. Assim, os silêncios configuram-se na base tanto da obra de arte literária quanto da criação cinematográfica.

Considerando que “um filme é uma jornada, e o roteiro é seu mapa” (BAHIANA 2012, p. 34), o roteirista pode seguir o ‘arco da narrativa’ – desenhado por Aristóteles há três mil anos e que inclui ‘exposição’, ‘ação crescente’ ou ‘complicação’, ‘clímax’, ‘ação decrescente’ e ‘conclusão final’ – criar variações sobre ele ou, inclusive, ignorá-lo. Nos filmes, as personagens movimentam-se durante todo o percurso, mas o ideal é que elas cheguem ao final transformadas, ou seja, o mais longe possível, fisicamente, metafisicamente e emocionalmente, do modo como se encontravam no início (*Ibidem*). Entretanto, ainda conforme a estudiosa, esse propósito se torna mais fácil de acontecer quando o ‘arco da narrativa’ não se identifica com a linearidade, caso contrário, pode acontecer um desprendimento, um desinteresse emocional da narrativa. O artista, conforme Harold Bloom (1997), dispõe de uma única estratégia para garantir que sua obra tenha acesso ao cânone: originalidade. Essa originalidade, porém, não é absoluta, porque esbarra na repetição de produções anteriores.

Para compreender o papel dos silêncios construídos na música e daqueles que se erguem do conluio entre a trilha musical e outros elementos componentes do filme, é necessário distinguir trilha sonora de trilha musical. A primeira refere-se a todas as espécies de som que

compõem o filme (desde a chamada da ‘Rádio Relógio’) e a segunda refere-se apenas à trilha composta por músicas instrumentais e/ou cantadas. A música é construída com sons e silêncios, notas e pausas. Mas, encontram-se nelas outras espécies de silêncio que podem sugerir tranquilidade, introspecção, suspense, etc.

No filme, a movimentação da protagonista por diversos espaços (pensão, escritório, ruas, estação do metrô, praças, etc.) acrescenta qualidade à modalidade artística. A arte cinematográfica busca envolver elementos rudes, brutos e metódicos de outras artes; por isso, compreende ligações com artes como a escrita, a narração e o uso de elementos cinemáticos como recursos de câmera e estúdios de filmagens modernos para que ela se torne absoluta. A partir de uma leitura do livro, elabora-se um roteiro – ou argumento *on spec* –, ou seja, formata-se a história com as divisões de cena, especificações de local, tempo e diálogos, para ser filmada. Conforme Ana Maria Bahiana (2012, p. 256), a “trama é a história do filme, o desenvolvimento da premissa”.

O plano (o enquadramento da cena), somado à montagem, dirige o olhar do expectador para o(s) elemento(s) que se quer tornar evidente, podendo privilegiar um ponto, uma personagem, um plano aberto ou um plano fechado (plano americano), com foco na fisionomia, por exemplo (REY, 1997). Tendo em vista que cada detalhe do filme possui extrema importância, não é de estranhar que, segundo Jakobson (2007), tanto a metonímia quanto a metáfora são elementos fundamentais da estrutura cinematográfica. Embora haja ‘cortes secos’, até porque, em *A hora da estrela*, eles corroboram a dureza da vida de Macabéa, há closes, ou seja, enquadramento das personas do ombro para cima, focalizando os rostos das personagens. Essa técnica permite silenciar o cenário e construir mais possibilidades de sentido a partir da observação das reações fisionômicas, uma vez que torna mais nítidas as expressões faciais dos atores. Um bom exemplo pode ser a cena em que Olímpico e Macabéa, sentados em um banco de uma praça, conversam sobre as ambições do jovem nordestino (AMARAL, 1985, 15:56’). É perceptível o cuidado de Olímpico com os seus cabelos, o orgulho com que mostra seu dente de ouro para a moça, a sua irritação com a ignorância dela, a frustração de Macabéa quando pergunta se mulher de deputado é deputada também e irrita Olímpico, porque nos silêncios da sua muda reação é perceptível seu descontentamento decorrente da pergunta de Macabéa, que sugere a possibilidade de casamento.

Levado por diversos fatores, a maioria silenciados nos textos literário e fílmico, Olímpico, personagem protagonista lateral, mostra nível de personalidade narcísica. O narcisismo consiste no amor da pessoa a si própria, à sua própria imagem. De acordo com Sigmund Freud (2006, 120-1 – grifo do autor), o “eu encontra-se originariamente, no começo da vida psíquica, investido por pulsões e é em parte capaz de satisfazê-las em si mesmo. Denominamos este estado de ‘narcisismo’”. Olímpico, no filme, após ser fotografado em uma praça, mostra a sua foto instantânea para Macabéa, dizendo: “Olha aí como ficou lindo” (AMARAL, 1985,

34:33'). Quando ela vai lhe devolver a foto, ele sugere com um gesto das mãos que ela olhe o 'retrato' por mais um pouco de tempo. No silêncio de tal gesto, evidencia-se a complacência de ser admirado.

Olímpico quer ser rico e deseja ser deputado: "Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado" (LISPECTOR, 1999, p. 52), mas nem mesmo atina, exatamente, com o que faz um deputado. No livro, sua ignorância a respeito dos compromissos da função de um deputado é silenciada, mas fica evidente no filme, quando Macabéa pergunta: "Deputado trabalha de quê?" (AMARAL, 1985, 46:54') e ele, depois de pensar por alguns segundos, responde: "Deputado trabalha de deputado. Só pode ser. Ora mais!" (AMARAL, 1985, 46:57').

O narrador, ao comentar acerca do personagem Olímpico de Jesus, lança mão da prolepse que, ao contrário da analepse, é o salto no futuro, como ensina Aguiar e Silva (1983): "No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor" (LISPECTOR, 1999, p. 52). Ao dar informações do que acontecerá no futuro, o narrador silencia toda a trajetória que conduzirá a personagem até lá. Note-se que o fato de a personagem fazer questão de ser chamado de doutor atesta e ratifica o seu narcisismo.

Outro elemento importantíssimo nas duas produções consiste no cromatismo. As duas produções apresentam o recurso do cromatismo. As cores são simbólicas e, na qualidade de símbolos, guardam muitos silêncios. No livro, a cor vermelha é citada oito vezes; o amarelo, sete vezes; o verde, três vezes; o azul, uma vez; o branco (e suas variantes no feminino e no plural), doze vezes. O vermelho, por exemplo, representa o desejo de maturidade feminina e, ao mesmo tempo, o medo do desconhecido: "E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos" (LISPECTOR, 1999, p. 42); "Uma vez fora ao cinema e estremeceira da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha. Não tinha pena do touro. Gostava de ver sangue." (LISPECTOR, 1999, p. 51).

Todavia, no texto literário, é no branco que se concentra a maior quantidade de construções de silêncio: doze vezes. O branco "é a cor do vazio interior, da carência afetiva e da solidão, haja vista que a exposição prolongada de sujeitos em ambientes totalmente brancos tende a acentuar neles caracteres esquizoides" (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 97).

Já no filme, as cores são desbotadas. Por duas vezes apenas o vestido de Macabéa parece mais alegre: quando ela está namorando Olímpico, usa um vestido estampado, com motivos florais; e depois de ser atropelada, surge radiante com um vestido azul. É extremamente sugestiva a cor azul claro usada naquele momento porque o azul, no entender de Farina, Perez e Bastos (2006, p. 85e102) "cria a sensação de vazio, de distância, de profundidade" [...]. É a cor do infinito, do longínquo, do sonho". Ao mesmo tempo, o azul aponta para a calma, o apaziguamento, é a cor do divino, do eterno.

Por serem espécies artísticas diferentes, a literatura e o cinema possuem modos de enfoque diferentes. Um exemplo pode ser o recurso metalinguístico. Questionando amiúde o modo de escrita, o texto literário diverge do filme que silencia essa técnica e que só poderia lançar mão dela se, no filme, houvesse um narrador. Eis um exemplo retirado da narrativa de Rodrigo, no livro, que é silenciado no filme: “(Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo.)” (LISPECTOR, 1999, p. 75). Muitos silêncios se escondem nas intrusões do narrador que, no texto literário em análise, faz uso da metalinguagem porque ela funciona como válvula de escape para os problemas e tensões do próprio narrador, que é também um ser ficcional. Por trás desse narrador, evidentemente se encontra a autora.

Outro elemento utilizado tanto no livro quanto no filme é o espelho. Trata-se de um símbolo. E os símbolos são recintos de silêncios. Quando Macabéa, no banheiro, fitou o espelho, a princípio “pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma” (LISPECTOR, 1999, p. 33). Nesse instante, Rodrigo S. M. une sua voz à de Macabéa para questionar: “Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem” (LISPECTOR, 1999, p. 33). No filme, esse conluio entre narrador e personagem, bem como algumas construções de silêncio do texto literário, sofrem um apagamento. O espelho apresenta-se embaçado, tornando-se mais nítido depois, momento em que a câmera focaliza o olhar ‘perdido’ da personagem, sugerindo introspecção.

Rodrigo S. M. também une sua voz com a voz da cartomante, em um perfeito discurso indireto livre: “Finalmente, depois de lambear os dedos, Madama Carlota mandou-a cortar as cartas com a mão esquerda, ouviu, minha adoradilha? (LISPECTOR, 1999, p. 78). Os silêncios da fala do narrador são somados aos silêncios da voz da personagem resultando não apenas na mobilidade, mas também na multiplicação de sentidos.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S. M., que narra se utilizando de verbos na primeira e terceira pessoa do singular, de repente emprega verbos na primeira pessoa do plural: “Muito bem. ‘Voltemos’ à Olímpico” (LISPECTOR, 1999, p. 69 – destaque nosso). O verbo em questão guarda silêncios. Basta compreender que se refere à soma do narrador mais o narratário que tem existência puramente textual. Trata-se do leitor implícito que é chamado na história pelo narrador.

Clarice Lispector escolhe um narrador que funciona como seu *alter-ego* e, a partir daí, por meio de palavras e silêncios, erige a figura da protagonista e a história dela. Suzane Amaral, por sua vez, recria a obra e leva essa história para as grandes telas com uma adaptação que, embora silencie muitas construções de silêncio – até porque a arte cinematográfica difere da

arte literária – acrescenta outras espécies de construção de silêncios que consideram as imagens visuais, o som, a música, as cores, os símbolos, etc.

### **Considerações finais**

Os silêncios são construídos pelos artistas, mesmo que estes não tenham consciência disso, e aguardam pelo receptor que poderá atribuir sentidos a eles. É justamente os sentidos dos silêncios que concorrem para a compreensão da temática da obra, da mensagem. É notório, porém, que os leitores/expectadores jamais conseguirão perceber todas as ocorrências de silêncio e muito menos conferir a elas todas as possibilidades de sentido. Isso porque, pertencendo à categoria de arte, elas são obras abertas. É necessário, entretanto, afirmar que “quanto maior o grau de artisticidade de uma obra, tanto maiores serão os espaços de silêncio e as possibilidades de construção de sentidos. Por isso mesmo nunca se esgotam. É aí que se encontra a ideia da novidade artística. Afinal, a arte autêntica será sempre o novo, o inaugural, o inexaurível” (TOFALINI, 2018, p. 160). E o receptor percebe que a obra de arte guarda silêncios que escondem significados que nunca serão completamente decodificados.

Macabéa é açoitada por um sentimento de vazio, de desvalimento, de medo do colapso. Ela vive e sofre no meio de uma sociedade que luta para esconder suas próprias mazelas, buscando proteger-se sob véus de aparência. E não se deve esquecer, que o “gênero fílmico, como o gênero literário antes dele, é permeável a tensões históricas e sociais” (STAM, 2008, p. 23).

Macabéa e Rodrigo representam uma grande parcela da população que procura, a qualquer custo, disfarçar sua tristeza, seu cansaço, seu desânimo, sua desgraça, por meio de resignação, ou até mesmo da alienação, mas seus silêncios gritam as suas mágoas, aflições, angústias. E é justamente no instante que antecede o desenlace final, a morte física, que o silêncio se torna ainda mais profundo e mais carregado de sentido porque, conforme Le Breton (1999, p. 247), ao se “aproximar da morte, a palavra estrangula-se, dissolve-se em silêncio ou quebra-se num grito”. E até mesmo nesse grito o som é pleno de silêncio e de sentido.

## Referências

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 5. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

AMARAL, Suzana. **A hora da estrela**. Produção: RAIZ – Produções Cinematográficas. Cinemateca Brasileira. Exibido no XVIII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. 1985.

BETTON, Gerard. **Estética do cinema**. 1. ed. Tradução de Marina Appenzeller, Revisão de Alexandre Soares Carneiro. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

CUNHA, Dalva. **Silêncio, comunicação do ser**. Petrópolis: Vozes, 1981.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5 ed. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Tradução de Luís M. Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1999.

LOTMAN, Yuri M. **Estructura del texto artístico**. 2. ed. Traducción: Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

MENDONÇA, Márcia. Texto. In: FRADE, Isabel C. A. da Silva; VAL, Maria da Graça Costa;

BREGUNCI, Maria das Graças de Castro (Orgs.). In: **Glossário Ceale**. Termos de Alfabeti-

zação, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. <<https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/texto>> Acesso: nov. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. In: Signos. 1. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Revisão da tradução: Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 39-88.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro Moura. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2007.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

REY, Marcos. **O roteirista profissional: televisão e cinema**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

STEINER, George. **Silêncio e linguagem: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOFALINI, Luzia. A. Berloff. A primazia do silêncio: *Jerusalém* de Gonçalo M. Tavares. In: **Revista Fólio – Revista de Letras**. Vertentes e Interfaces I: estudos literários e comparados. Vol. 10, nº1. Vitória da Conquista, jan. jun. 2018. p. 159-175.

TOFALINI, Luzia. A. Berloff. **Silêncios e literatura: construções de sentido em Jerusalém**. Maringá: Eduem, 2020.

WINNICOTT, Donald Woods. O medo do Colapso. In WINNICOTT, Donald Woods. **Explorações psicanalíticas**. Organizado por Clare Winnicott, Ray Shepherd & Madeleine Davis 1. d. Porto Alegre: Artmed, 1994. p. 70-76.

YAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética e Cinema**. 2 ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**ÂNGELA ULTRAPODEROSA: O DISCURSO SATÍRICO COMO CRÍTICA EM *A MULHER DE TODOS*, DE ROGÉRIO SGANZERLA**

**ULTRAPOWERFUL ANGELA: SATIRIC SPEECH AS CRITICISM  
IN *THE WOMAN OF EVERYONE*, BY ROGÉRIO SGANZERLA**

Marcele Aires Franceschini

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

**Resumo**

Tensiona-se estudar a personagem Ângela Carne e Osso, interpretada pela atriz baiana Helena Ignez, no longa *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla. Primeiramente, traçou-se um paralelo acerca do pensamento da classe média feminina da época e a patriarcal ideia de família, tradição e moral religiosa, pautada nos moldes que alicerçaram o período militar brasileiro, para que então se apresentasse a protagonista do filme, que se autodescreve – e é igualmente descrita pela voz narrativa – como a “ultrapoderosa”, a “inimiga número um dos homens”; verdadeiro “demônio antiocidental”. Por meio da liberdade cênica, do confronto direto com a câmera, da nudez afrontosa e do risco sarcástico, Ângela Carne e Osso guia a história. Num momento inicial, sua fala parece desconexa, quase infantil, ligada ao sexual e às aventuras amorosas de uma mulher burguesa, rica, que trai o marido. Contudo, a personagem ultrapassa esse limite por vias da sátira, pois ao mesmo tempo em que mostra o corpo e ludibria a censura da época – apenas centrada em seu biotipo, de sua voz saem discursos que denunciam o racismo, a opressão de classes e clamam por lutas sociais.

**Palavras-chave:** Ângela Carne e Osso; *A Mulher de Todos*; discurso satírico

**Abstract**

The aim of this study is to focus on the character Ângela Carne e Osso, played by the actress from Bahia, Helena Ignez, in the long length movie *A mulher de todos* (1969), by Rogério Sganzerla. Firstly, it was traced a parallel about the thinking of the female middle class of the time and the patriarchal idea of family, tradition and religious moral, grounded in the patterns that supported the Brazilian military period, so then the protagonist could be presented: the “ultrapowerful”, the “number one enemy of the men”, truly an “anti-western devil” as the character describes herself, and as the narrative voice also presents her. By means of scenic freedom, by means of the direct confront with the camera, by means of her outraging nakedness, and by means of her sarcastic laugh, Ângela Carne e Osso guides the story. Initially, her speech seems disjointed, almost childish, linked with the sexual and with the adventures of a rich bourgeoisie woman who cheats her husband. However, the character trespasses this limit by using the satire, as at the same time she shows off her body and she fools censorship (only focused in her biotype), as her voice spreads the grievance of racism, class oppression, and claims for social fight.

**Key words:** Ângela Carne e Osso; *The Woman of Everyone*; satiric speech

## Introdução

Passados mais de cinquenta anos de sua estreia, *A Mulher de Todos* (1969), de Rogério Sganzerla, impressiona pela atualidade dos temas, entre eles o machismo, o racismo, a luta de classes, a repressão e até mesmo o neonazismo. O longa-metragem, cujo roteiro foi baseado na história do ator e diretor Egídio Eccio, traz as peripécias da protagonista, Ângela Carne e Osso, interpretada pela atriz baiana Helena Ignez, cujo libertário discurso corporal/textual dá vida à insubmissa personagem. Ninfomaniaca, sarcástica, Ângela representa a figura da mulher indomada, dona de seu próprio destino, quebrando os grilhões de personagens quase “beatificadas” pela visão patriarcal como em *A Escrava Isaura* (1949), de Eurides Ramos; ou ainda tratadas como figuras épicas, heróicas, como em *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (1968), de Miguel Borges.

É verdade que durante a década de 1960, a figura feminina retratada no cinema nacional passou por mudanças contundentes, a exemplo de Norma Bengell em *Os cafajestes* (1962), que protagonizou o primeiro nu frontal nas películas brasileiras; *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos, com a presença sensual e liberta de Leila Diniz em seu icônico biquíni, envolvendo uma trama de troca de casais; a presença da cineasta Helena Solberg e seu curta-metragem *A entrevista*, de 1966; e, certamente, as atrizes do Arena, como relembra Dina Sfat:

As mulheres fizeram cinema e teatro, sim: Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Natália Thimberg, Tônia Carrero, todas ativíssimas. Mas no teatro do meu tempo, dos meus 20 anos [referência ao teatro dos anos de 1960], que seria o Teatro de Arena, era assim: Gianfrancesco Guarnieri e nós, mulheres, o complemento, a massa (STAF e CABALLERO, 1988, pp. 232-233 apud PONTES, 2010, p. 32).

Desde já é bastante importante observar que não pretendemos apontar um tipo “ideal” de mulher nessa pesquisa, pois concordamos com Oyěwùmí (2021), que entende a categoria social “mulher” para além de um tom uníssono, uma vez que reproduções de opressão e igualdade se manifestam nas sociedades de distintos modos. Assim que não tencionamos elencar Ângela Carne e Osso como um tipo “universal” de personagem feminina, representante da coletividade dos anos 1960, 1970 no Brasil. No ano de lançamento do filme, vivíamos na ditadura Costa e Silva, uma das mais duras do regime militar. Vale lembrar que cinco anos antes, em 1964, o país foi palco da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”:

Figura 1 – Mulheres na Marcha da Família, em 1964



Fonte: CPDoc JB / Jornal do Brasil, foto original de 1964.

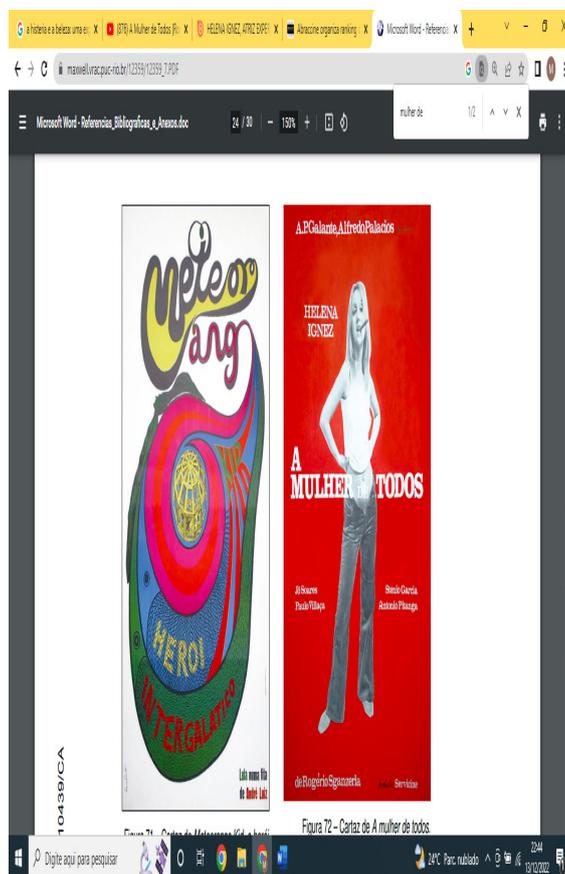
Ao observarmos a imagem, notamos, à frente da faixa, duas mulheres. Ambas usam roupas recatadas, com saia/vestido abaixo do joelho e blusas fechadas. Seus corpos não estão em evidência. As duas trazem *looks* que as deixam com aparência sóbria, austera, aparentando ser ainda mais velhas. Além da roupa, o lenço na cabeça de uma delas e o cabelo “bem asseado” da outra garantem o apagamento de traços de rebeldia. Não há quaisquer indícios de sexualidade ou obscenidades na fotografia, quase uma abstração do manual de comportamento das mães de família dos lares classe média brasileiros. Assim como as mulheres não mostram o corpo, escondem o sorriso, fechadas tanto por fora quanto em relação ao livre pensar: poderiam elas escolher em não seguir o marido na Marcha? Teriam as instituições religião, casamento, família e valores opressores as conduzidos a tais eventos?

Notadamente, o maior peso da imagem é o hiperbólico terço que carregam em suas mãos. Organizada pela Igreja Católica e associações conservadoras, a Marcha foi uma resposta ao Comício Central de João Goulart, ao anunciar seu programa de Reformas de Base, que por sua vez apavorou a classe média com o “perigo comunista”. Importa-nos perceber que, apesar de as “donas-de-casa” e “mães de família” serem descritas como as líderes de tais manifestações, não passaram de peças de manobra nas mãos dos organizadores, homens do núcleo empresarial-militar do Ipês-Ibad (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais / Instituto Brasileiro de Ação Democrática), sobretudo porque, como pontua Simões em *Deus, Pátria e família*: as mulheres no golpe de 1964, o apelo ideológico da Marcha não recorria somente aos aspectos morais e religiosos, como também, prestava homenagens a fatos e figuras históricas que simbolizavam tais ideais patriarcais (1985, p. 106).

## ‘Sou Ângela Carne e Osso’

Contrastando-se com a imagem anterior, eis o pôster do filme de Sganzerla:

Fig. 2 – Pôster do filme *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla



Fonte: [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12359/12359\\_7.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12359/12359_7.PDF)

A protagonista, Ângela Carne e Osso, exibe aparência completamente contraditória à das mulheres da Marcha: ela veste roupa informal, calça jeans cós baixo, barriguinha à mostra. Como se não bastasse, seu zíper está aberto. O aspecto sensual da personagem não para por aí: a blusinha branca marca-lhe os seios, que não se guardam no limite do sutiã. A linguagem corporal define essa mulher: mãos na cintura como enfrentamento, olhar de deboche e um grande charuto à boca. Trad Netto, em “O corpo poético da atriz/autora Helena Ignez em ‘A Mulher de Todos’ (2017), esboça: “O aspecto visual da atriz se torna a única forma possível de existência para Ângela Carne e Osso. Jovem, radicalmente loira em terra tupiniquim, corpo bonito, forte e sensual. Poderia ser apenas uma mulher sedutora, mas era muito mais, era ‘a mulher de todos’”. A autora continua sua leitura dizendo que a personagem se mostra como um “corpo autônomo”, cujo charuto se vale como “elemento fálico que irá lhe acompanhar ao longo de todo o filme”, ajustando a camisa branca no corpo “com o intuito de valorizar e evidenciar os

mamilos aparentes”, uma mulher verdadeiramente “dona do próprio corpo”, livre, “em busca de diversão e prazer” (TRAD NETTO, 2017).

O corpo performático de Ângela Carne e Osso exibe-se como estratégia, causando ruídos, não centrando a mulher apenas no lugar biodeterminista, porém de poder. Para além da aparência exuberante, o discurso da protagonista é repleto de criticidade à sociedade de seu tempo. Não só o corpo é posto em evidência, como seu discurso. Da boca da protagonista<sup>12</sup>, ouvimos:

- Não quero mais homem bacana. Só dá trabalho (03m42s);
- Esse fim de semana vou me dedicar aos boçais. É mais fácil (03m56s);
- Você sabe, Flávio, que eu não sou de ninguém (04m54s);
- Eu sei que sou a maior (27m44s);
- A maior sou eu (29m09s);
- Eu sou a maior (40m23s);

Primeiramente, importa-nos o fato de que, ao longo do filme, a personagem destrói a imagem do homem ideal, “príncipe encantado” forjado pela burguesia romântica: Ângela Carne e Osso “não quer” homens “bacanas”. Por diversas vezes, é descrita como a “Rainha dos boçais”. Inclusive, em um dos diálogos, Ângela e uma amiga conversam:

- Por isso foi muito difícil pra mim encontrar um marido. Tinha que encontrar o mais boçal de todos.
- Seu marido é maravilhoso. Boçal, mas rico, podre de rico. [...]
- Eu sei, eu nasci para os boçais (53m54s).

Ao proferir tais palavras, Ângela Carne e Osso e a amiga, outra bela jovem loira, corpo escultural, dançam ao som de Rolling Stones e trocam um beijo na boca. De fato, Ângela se vê como a “maioral”, e por ser livre, afirma não ser “de ninguém” a um dos amantes – o primeiro deles, que aparece somente no início da trama, Flávio Azteca (Stênio Garcia). Note-se que a preposição “de” não incorpora vínculos de pertencimento a um homem, ao contrário da personagem romântica, que só se completava quando em junção ao jovem idealizado. Ângela não espera pelo herói romântico: “-Sempre esperei uma facada pelas costas de todos os meus amores. Nasci para os boçais” (40m26s).

---

12 Desde já, adiantamos que as falas de “A mulher *de todos*” (SGANZERLA, 1969) aqui destacadas apenas conterão os minutos do filme, já que a referência se encontra devidamente apresentada ao longo desse estudo.

Em *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos (1985), Adorno e Horkheimer encontram o modelo do herói burguês no épico grego, sobretudo na *Odisseia*, de Ulisses: é o homem vencedor, poderoso, com posses, astuto, sagaz, corajoso, merecedor de sua (F)fortuna. Esse não é o caso dos personagens masculinos no longa: o marido de Ângela, Doktor. Plirtz, interpretado por Jô Soares, dono de um império de revistas HQ, veste-se com farda neonazista e vive a humilhar os empregados. Na sequência, encontramos Polenguinho, o detetive contratado por Plirtz para descobrir com quem Ângela o trai: de biotipo gordo, peludo, o tipo bonachão, que usa sunguinha e é seduzido pela protagonista, que nele bate em forma de tara e o chama de nomes como “boçal” e “palhaço” (52m06s).

A desconstrução do herói romântico é evidenciada no filme, sobretudo com a aparição do toureiro. Um homem altivo, de barba, paramentado como os toureiros de Madri, surge dentro de um trem. Ele repete os versos do ‘Romanceiro Gitano’, de García Lorca: “Verde que te quero verde... ¡Ai ai ai!”. Ao fundo, música de tourada. Ao chegar à estação, alguém lhe pede um autógrafo, ao que ele assina: “Amor Brujo” – outra clara alusão metalinguística, ligada ao balé composto por Manuel de Falla à coreógrafa flamenca Pastora Imperio, estreada no Teatro Lara, em Madri, em 1915 (GALLEGO, 1990). A câmera então dá um close em Ângela, que expressa, com olhar sexy: “¡Qué hombre!”. A protagonista o espera na estação e lhe dá carona até a praia. Quando chegam no mar, ela o despe ao som de uma música instrumental envolvente, deixando-o apenas de cueca branca. Ela então o agarra e geme. Nesse momento, há uma ruptura brusca com o modelo de homem viril, sedutor, exalando feromônios: de sunga molhada, o toureiro começa a gritar, com voz e trejeitos gays: “-Vampira! Vampira! Cêis roubaram minha grana, seus cafajestes. Como é que eu vou pagar meu curso de cabeleireiro? Levaram meu tutu. [...]. Eu não sou mais nada” (44m04s).

A imagem do toureiro gay é reforçada pelo comentário de Polenguinho: “– Mas que onda é essa, goelinha! Sai, sua paca!” (43m40) e de Ângela: “– Ele disse que era um toureiro famoso de Madri. Sabe o que ele é? Um cabeleireiro do Brás. Também, ele nunca foi o meu tipo. Temperamento estranho” (44m25s). Sabemos que as noções de ‘virilidade’ são socialmente construídas, manifestando-se de acordo com tendências, realidades econômicas, culturais, reguladas por questões hegemônicas de poder (FOUCAULT, 2012). Notamos que *A mulher de todos* se situa no final da década de 1960, portanto ideias de interseccionalidade e gênero ainda não são estudadas, tampouco se configuram como temática em voga no período. Porém, entendemos que, ao “afeminar”, ao tirar o “poder viril e sensual” do “ másculo” toureiro; ao colocá-lo no real de um “cabeleireiro do Brás”, há uma nítida quebra do padrão heteronormativo de herói sedutor.

Assim que o discurso não pertence, tradicionalmente, ao homem no filme, mas à Ângela e à ideia de “mulher liberta” que a personagem representa. Eis como a protagonista se apresenta, repetidamente, ao longo da película: “– Sou Ângela Carne e Osso, a ultrapoderosa, a

inimiga número um dos homens. Nós, não gostamos de gente” (26m40s, grifo nosso). Adiante, no minuto 38, ela repete a mesma frase – ao proferir tais palavras, a atriz foca o olhar ao centro da câmera, olho no olho, enquanto lambe uma faca. Atenção ao modo como a protagonista se apresenta: o verbo “ser”, conjugado na primeira pessoa, marca o poder que essa mulher tem sobre seu próprio destino; poder este que não apenas valida sua identidade como empodera, sobremaneira, seu discurso. Em *Vigiar e punir* (1987), Foucault diz que os “traços individuais” configuram a “primeira ‘formalização’ do individual dentro de relações do poder” (p. 214).

As cenas com a faca afiada na boca se repetem. O movimento obsceno beira o perigo. Violência e desejo andam juntos na natureza nessa mulher, que não se cansa do enunciado: “Nós não gostamos de gente” (18m41s), ao passo que ataca, com o facão, uma galinha, ficando toda ensanguentada. Detalhe: desprovida de roupas, ela executa tal ação numa bicicleta, ao lado de um menino de seis anos, que vem a ser seu filho. Aqui, a psicodelia toma conta, pois, ao acenar “Oi, mamãe!”, a criança aparece com um cigarro na boca, literalmente fumando.

Importa notar que nessa cena há várias camadas de afrontamento à tríade ‘família, maternidade e moral’ formadoras do Estado autoritário: em primeiro lugar, Ângela destrói o mito da maternidade perfeita; mito da mãe casta, pura, que dá a vida pelos filhos. A personagem passa seus finais de semana com as dezenas de amantes na Ilha dos Prazeres, ao passo que o rebento fica em casa, sabe-as lá cuidado por quem. Lembremos que ela é casada com um homem sádico, fã saudosista do nazismo. A ideia de família perfeita é estilhaçada, sobretudo porque, quando em sua companhia, a criança traga um cigarro.

Adiante, outra cena agressiva relacionada ao ‘bordão’: de topless e com uma arma na mão, mais especificamente com uma metralhadora mirando na cabeça de um estranho, solta: “– Nós não gostamos de gente” (57m25s), frase que aparecerá também ao final da estória (1m20m20s). A metralhadora representa o fálico, assim como o incansável charuto, que não sai de sua boca. Ambos, charuto e arma, são fetiches que simbolizam o valor narcisista do falo. Em *O mal-estar na civilização*, Freud discorre sobre o “narcisismo das pequenas diferenças”, referindo-se às pulsões de violência dirigidas às minorias, uma vez que pode estabelecer “pertencimentos” ou “exclusões” direcionados a um determinado grupo, criando-se um “mito de superioridade” (2010, p. 174).

Interessante notar que Ângela assume o “mito” masculino de superioridade ao usar os símbolos fálicos, sobretudo a arma, cuja natureza é submeter o outro a seus próprios interesses. Na infância, revólveres são introduzidos na vida dos meninos, em forma de brinquedo, passando a fazer parte do imaginário masculino. Contudo, quem segura a arma é uma mulher. Quem fuma também, como na cena em que a protagonista se despe, entrando apenas de calcinha e camiseta branca no mar – sem soltar seu charuto dos lábios (23m17s).

**Fig. 3** – Ângela Carne e Osso e seu fállico charuto



Fonte: Retirado de cena do filme *A mulher de todo* (1969), de Rogério Sganzerla

A personagem mostra-se sexy, abusando do clichê da camiseta molhada reproduzido em filmes eróticos. No minuto 25, ela faz topless. Mas, por que Ângela usa do apelo sexual e de símbolos masculinos, se é livre?

### **Consciência social e ironia contra-hegemônica no discurso da *Ultrapoderosa***

Primeiramente, Ângela se apresenta. Ao correr do longa, tenta se definir também pelo olhar do outro, que tende a diminuí-la: “– Me chama de louca, histérica, sei lá o quê. Mas eu sou uma mulher normal” (47m37s). Ao dizer tais palavras, a câmera se encontra invertida verticalmente. Como usual, ela está de biquíni, e dança ao som dos Rolling Stones.

Na Grécia, a etimologia *hystera* estava associada à “útero”, e desse conceito nasceram as bases “ginecológicas” relacionadas aos “comportamentos anormais” ligados a uma série de “desordens psiquiátricas e neurológicas”. De fato, tanto no antigo mundo grego quanto no egípcio prevalecia a ideia de um “útero vagando pelo corpo como causa da histeria” (MATA, 2017).

Freire (2002, p. 71) expõe que “a particularidade da histeria reside no fato de que coloca o corpo em evidência” e que desde a “Antigüidade Clássica, a histeria permaneceu ligada à especificidade do corpo feminino, como extensão do exame patológico dos órgãos genitais, perdurando até o século XIX [...]”. A autora expressa que “em relação à histeria, o corpo é fundamental: fonte e base para o desenvolvimento da vida sexual que se inicia logo após o nascimento” (p, 72).

Nesse contexto, o outro vê Ângela como histérica porque a própria personagem “histeriza o mundo à sua volta, erotizando qualquer expressão humana, que não é necessariamente

sexual” (FREIRE, 2002, p. 74). Assim que podemos responder à pergunta que fecha o tópico anterior: por que Ângela abusa do apelo sexual e de símbolos fálicos, se é livre?

Lembre-se que o filme foi lançado em pleno governo Costa e Silva, um dos mais duros do período militar. Ao pesquisar sobre o período, encontramos um relatório<sup>13</sup> de 7 de junho de 1969, redigido pelo presidente da Comissão Geral de Inquérito (CGIPM), General Humberto de Mello, enviada ao então Ministro da Justiça, que afirmava que, em sua “tarefa de combater a subversão e anti-revolução”, mostrava-se atento a obras “de caráter licencioso, pornográfico e erótico”. Sua preocupação era de que “desperta[ssem]” desejos, “principalmente na mocidade”; desejos estes que poderiam abalar “a pedra regular da sociedade democrática” – “a família”. Tal fato, contribuiria à “corrupção de moral e costumes”, “verdadeira deformação de caráter” promovida pela “Guerra revolucionária” que atingia o país.

Assim que mostrar o corpo é um ato subversivo contra o sistema patriarcal e cristão regido pelos militares, de modo que Ângela se apresenta obscena como estratégia para chamar a atenção, afinal é o “objeto” de desejo da burguesia machista de então: uma mulher loira, magra, rebolando, seminua, na tela. Contudo, após conquistar o espectador, a personagem deixa prevalecer seu discurso crítico, que vai de questões sociais, culturais, históricas e raciais. Logo no início do filme, ao se despedir de um de seus amantes, Flávio Azteca (Stênio Garcia), Ângela encontra, no estacionamento do aeroporto, o personagem “Vamp”, performado por Antônio Pitanga. Ao encontrá-lo, ela diz: “– Olhe quem está aí, o Vampiro! Tudo bem, Vamp?” (6m31s). A resposta sarcástica vem como um murro na cara da sociedade crente do mito da igualdade racial: “– Claro, eu sou o único negro milionário do Brasil. E sou o maior” (6m35s, grifo nosso). O adjetivo “único” revela a condição econômica do negro no Brasil, ou, como pontua Davis (2016, p. 97), a desigualdade capitalista está estruturada sobre conceitos de classe e raça, portanto, os negros estariam na base da pirâmide.

Assim que o “mito da democracia racial brasileira” se dava como expressão de uma consciência hipócrita da realidade brasileira, ao pressupor a igualdade entre as raças no quadro social, quando isso não acontecia. Após se cumprimentarem, Vamp e Ângela partem em um Jeep. Novamente, com charuto à boca, a protagonista cumpre a função masculina ao “guiar” o automóvel. O Vampiro também fuma: “– Esse cigarro tá me matando. Se não paro, eu morro. Eu, o único negro milionário do Brasil, não posso morrer. Morrer é pros outros” (09m45s). A ironia não para por aí: ao encontrarem refúgio em um lugar mais calmo, uma espécie de escritório, após uma sessão de strip-tease, a personagem “devoradora” dos homens o agarra, beija-lhe com volúpia e solta o seguinte comentário, com um misto de excitação e sadismo: “– Nêgo safado! Cê devia estar na senzala” (11m27s).

---

13 O relatório se encontra na página “Documentos Revelados”, que traz parte de arquivos estaduais e das delegacias da Polícia Federal de Foz do Iguaçu (Arquivo Nacional e Arquivo do Superior Tribunal Militar). Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/segundo-ditadura-erotismo-e-pornografia-eram-usados-pela-oposicao-para-derrubar-governo-militar/>, acesso em 15 nov. 2022.

A fala racista, que coloca o negro na função de “provedor do sexo” é outra marca do discurso sarcástico que percorre a cena. O adjetivo “safado” erotiza a presença do homem, ao passo que o substantivo “senzala” o coloca em posição subalterna, assim como a sociedade brasileira o fazia. Sabemos que foi muito conveniente à ditadura militar criar a lenda da igualdade racial como uma de suas bases ideológicas, pois assim evitava revoltas da população negra contra a violência sofrida. Cardoso é pontual em sua análise: “Falar de racismo, e de seu enfrentamento, é sempre inoportuno. Nunca é hora nem lugar, no caso brasileiro” (2017).

Contudo, a sátira de Ângela à situação mostra que a personagem não se cala, e a dura crítica ao racismo está presente, porém, para ludibriar a ditadura, os corpos estão em evidência. É a sedução como apelo do discurso. Ainda, no tocante à perversa ideia de relacionar Ângela a uma mulher doente mentalmente, “ruim da cabeça”, Freire esboça que “a histérica é aquela que, por ação da realidade, da interdição e da lei, se vê impossibilitada de realizar seus desejos condenáveis”, portanto, “submete-se às exigências da cultura, mas ao mesmo tempo denuncia a civilização” (2002, p. 74).

Ademais, o discurso social também está presente nas falas de Ângela Carne e Osso, e esse, certamente, é um dos pontos altos do roteiro/texto de Eugídio Eccio:

Pra aguentar tudo isso, só com outros olhos, olhos livres [...]. (35m21s)

O isolamento oriental didático e grosso. Antes de meter uma bala na cabeça, importante sentir que a gente existe. Cada segundo uma nova jogada, uma carta, uma pantera ou um sutiã são tão interessantes como um deputado ou uma vigarista, e vice-e-versa. Quero agir como uma cobra, ou um pichador de paredes. E é só. Sou livre, posso fazer o que quiser. Mas e os outros? Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva (36m03s).

A eficácia do texto de Eccio se mescla à visão crítica de Sganzerla e, fortemente, à fantástica performance de Helena Ignez. No prefácio de *Helena Ignez: atriz experimental* (GUIMARÃES; OLIVEIRA [org.], 2021), Ivan Teixeira detalha que “a postura autoral de Helena foi gerada pela sua invenção de um estilo pleno de formas transgressivas em face do cinema mais convencional”, em especial “na relação com a câmera e na forma de assumir seu corpo, seus gestos e falas como presença para além da representação de uma personagem” (p. 22). Ao observarmos a fala supracitada, ela é expressa enquanto a personagem descasca uma banana, com o rosto sujo de lama, encarando a câmera. O enfrentamento do olhar direto, afrontoso, é corrente no filme.

Todavia, mais afrontoso ainda do que o olhar, é o discurso: inicialmente, Ângela Carne e Osso discorre sobre ver as coisas com os “olhos livres”, única possibilidade de se viver a

vida, que metaforicamente, apresenta-se como crítica à ditadura. Por isso seu guia é oriental; é contrário à tradição ocidental cristã, pudica, repressora, patriarcal, dominante. Seu pensamento corre livre, solto, porém ela finaliza a ideia com a consciência de que seu discurso de liberdade só é válido quando coletivizado: “Não existe liberdade individual sem liberdade coletiva” (36m03s).

Interessante notar que Sganzerla se utiliza, ao longo do filme, de construções que representam temas sociais, como a opressão disseminada por Doktor Plirtz. Há uma cena em que o milionário está vestido de Batman. Após fazer sexo com a mulher, pega uma bebida para Ângela com o garçom, que se situa na beira da piscina, todo paramentado de camisa branca e gravata borboleta. O patrão então o empurra na piscina, ao que diz, soltando uma farta risada: “– Deixa cair! André, eu sei que é dia do meu aniversário. Mas você precisa perder essa mania de nadar na minha piscina. Você acaba infestando a água, rapaz, e eu não quero isso” (01h04m, grifo nosso). Como se não bastasse humilhá-lo, deixando-o completamente molhado, ainda reprova a presença do outro porque “infesta” o local com sua presença, como se tivesse alguma doença. E, para fechar sua presença opressora, acusa o funcionário de paquerar sua mulher: “– Onde é que já se viu empregado dando em cima da patroa?” (01h07m).

Outra fala bastante opressora do personagem rico e neonazista atinge contornos naturalistas, animalizando os subalternos: “– Eu vou fazer um documentário com vocês na África no meu próximo safári” (01h05m). Adiante, a ironia é marcante: “Eu sofro, porque vocês não podem me dar nada. Eu tenho tudo, tudo, eu é que dou para vocês” (01h25m).

O binômio patrão/empregado aparece novamente no filme, sobretudo quando Doktor Plirtz descobre a traição da mulher com seu outro funcionário, um cartunista da empresa, Armando, interpretado por J. C. Cardoso. No diálogo entre os dois, Armando, na condição de oprimido, que quer virar opressor, é categórico: “– O Onassis era garçom, hoje está com a Jaque. O Rockefeller também começou debaixo. Um dia eu também posso ser dono. Como o Sr. Plirtz, eu também posso ser dono. Com o Sr. Plirtz, eu vou longe. O que eu quero é subir” (01h19m). Para coroar seu discurso, ele comenta, em contexto hipócrita: “– Me desculpe, Seu Plirtz, mas eu gosto mais do Senhor do que da minha mãe” (01h19m).

Entretanto, Doktor. Plirtz não perdoa a traição do empregado, tampouco da esposa, e, ao final, oferece drops drogados para Ângela e o amante, que não percebem a peripécia. Ao ingerirem a substância, ambos se deitam no quintal, impossibilitados de quaisquer reações. Por fim, Doktor. Plirtz os amarra num balão. Ao se recuperarem e notarem que estão numa cilada mortal, ambos reagem. Armando, clamando-lhe por perdão, enquanto o milionário dos HQs literalmente “come” uma revistinha do Batman; ao passo que Ângela grita, quicá uma das frases mais poderosas do filme: “– Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI; sou um demônio antiocidental. Eu cheguei antes, por isso sou errada aqui” (01h21m37s).

## Considerações finais

Ângela passa o filme se descrevendo como “antiocidental”, e mais do que presa às palavras, seu discurso corporal/gestual é também contra a ordem vigente, casta e hipócrita da sociedade burguesa de sua época. Por isso mesmo ela se identifica, ao final, como alguém “errada aqui”: de fato, a protagonista não pertence a seu tempo; mulher de vanguarda, aquela que “chegou antes”. E que realmente chegou antes, pois a protagonista permanece icônica até os dias de hoje, rendendo ambos a Helena Ignez e Sganzerla frutos, como os prêmios de melhor atriz e melhor montagem no Festival de Brasília de 1969, ano de lançamento da película, além de várias outras homenagens. Em 2015, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) organizou um ranking dos cem melhores filmes brasileiros, e *A Mulher de Todos* foi eleito o quadragésimo oitavo mais importante (DIB, 2015).

Não por acaso, a resposta de Doktor Plirtz à Ângela Carne e Osso seja: “– Mas o que que ela pensa que ela é? O que que ela quer? Afinal de contas, existe uma ordem. Existe uma ordem, Ninguém pode fazer o que quer assim, sem mais nem menos. Ela é muito perigosa” (01m22m40s).

De fato, Ângela era e continua sendo muito perigosa. Personagens como ela garantem seu lugar canônico no cinema nacional, e acreditamos que daqui a cem anos continuará grande. A protagonista é atemporal porque assim o são seu discurso oral, corporal, gestual e de enfrentamento; aquela que sabe que sua “imagem [sai] invertida, estraçalhada, arrebatada”, uma vez que “tudo” pode ser “qualquer outra coisa” (36m54s) – sendo essa “qualquer outra coisa” sua coragem de lutar contra o sistema e a realidade opressora de seu tempo.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

CARDOSO, Edson. “O inoportuno, sempre ele”. **Reflexões Brado Negro**, 17 jan. 2017. Disponível em: <http://bradonegro.com/produtos.asp?TipoID=4>, acesso em 5 out. 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIB, André. Abraccine organiza ranking dos cem melhores filmes brasileiros. **Abraccine**, 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>, acesso em 13 jul. 2022.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 27 ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, L. A histeria e a beleza: uma expressão no contexto cultural da atualidade. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 22, n. 3, pp. 70-77, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/ZmLQm7YJyqpxp8FBqgyMsYh/?lang=pt>, acesso em: 18 set. 2022.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALLEGO, Antonio. **Manuel de Falla y El Amor Brujo**. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

GUIMARÃES, P ; OLIVEIRA S. de (orgs.). *Helena Ignez: atriz experimental*. São Paulo: Sesc Edições, 2021.

MATA, J. L. *Vivência da arte da pintura do ventre materno por profissionais e gestantes: histórias, emoções e significados*. [Tese de Doutorado]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PONTES, Heloísa. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). São Paulo, **Tempo Social**, v. 22, n. 1, pp. 29-46, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/7qdVhJTrk5dRm4Bx-VNBsgvD/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 25 out. 2022.

SGANZERLA, Rogério. **A mulher de todos**. 1969 (1h33m).

SIMÕES, Solange de Deus. **Deus, Pátria e família**. As mulheres no golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

TRAD NETTO, Tatiana. O corpo poético da atriz/autora Helena Ignez em “A Mulher de Todos”. *Revista Sísifo*, v. 1, n. 5, 2017. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2017/05/o-corpo-poetico-da-atrizautora-helena.html>, acesso em 22 out. 2022.

