

PARTE 6

23- A violência como expressão da cultura popular

As classes populares sempre se viram vitimadas pela violência, assim como sempre tiveram na violência¹¹⁷ um modo importante de expressão. Sem noção de como resolver seus conflitos, aquelas pessoas que compõem essas classes sempre apelaram para a maneira mais imediata de solucioná-los, sem recorrer às instâncias do Estado que deveriam resolver tais questões. A dominação das classes populares pelas elites econômicas e culturais não foi feita sem violência. Se não costumava utilizá-la para resolver seus conflitos internos¹¹⁸ (a não ser no caso das guerras, onde eram os populares que compunham a linha de frente das tropas de combate), a elite econômica e intelectual das sociedades nunca hesitou em utilizar meios violentos para que a plebe fosse adequada, “domesticada” aos seus projetos. Se um popular comportava-se como herege, ousando proclamar seu culto por uma entidade pagã como uma bruxa ou um demônio, a igreja católica não hesitava em pô-lo em uma fogueira e queimá-lo vivo.

O popular está submetido a um duplo regime de violência: a que ele mesmo pratica, como parte de seu cotidiano entre seus pares e aquela que sofre dos membros componentes das elites ou de seus representantes, legais ou não, na tentativa de dominar essa grande massa considerada inculta e que deveria servir a seus interesses. Com o advento da era moderna há uma mudança no discurso por parte das elites. O ideal passou a ser: “Igualdade, liberdade e fraternidade”. Entretanto, os movimentos revolucionários ocorridos na Europa nos séculos XVII e XVIII, culminando na Revolução Francesa, e que eram voltados para impor a

¹¹⁷ Penso aqui na violência para além da violência física, tanto como atitude de membros de um grupo quanto como forma de relacionamento entre grupos diferentes. A violência da exclusão social, a violência psíquica, enfim, variadas formas sob as quais se apresenta na sociedade moderna. E considero que só existe violência, no sentido anteriormente explicado, quando ela é identificada como tal no terreno cultural e psicológico. O “direito à primeira noite” existente na Idade Média ou o ritual dos sacrifícios não podem ser identificados como violências, já que estão internalizados dentro de um sistema cultural. Mas uma violência pode romper tal internalização.

¹¹⁸ A violência não chega a estar ausente das relações entre aqueles que estão situados nas camadas mais elitizadas da sociedade, mas ela se apresenta de maneira velada, atuando, de modo geral, no plano psicológico e econômico. As classes mais ricas da sociedade terceirizam a violência física.

mudança do sistema absolutista monárquico para a democracia representativa burguesa, desencadearam um sistema de repressões, mais ou menos violentas, contra aqueles que pertenciam às classes populares, em contradição com os direitos que se propunham implantar, já que o populacho não poderia estar entre aqueles imediatamente beneficiados com seu projeto. E a Revolução Industrial¹¹⁹, com seu regime de semi-escravidão no trabalho operário, demonstrou que os métodos de violência eram outros, no entanto, os resultados não foram muito diferentes daqueles obtidos em tempos anteriores, mas, desde então, a repressão aos marginalizados era baseada nos critérios “científicos” do iluminismo.

O que interessa pensar em relação à questão da violência, no que diz respeito à cultura popular, é como ela pode tornar-se um elemento de resistência, de construção de possibilidades criativas. Interessa pensar em como a violência pode ser um instrumento de criação e não de destruição para aqueles que não dispõem dos meios institucionais de se fazer ouvir:

(...) uma força violenta ativa que parte da potência política dos subalternos. Este sentido do instante é uma possibilidade de liberdade; este instante traz consigo: potência, força, violência, ruptura; este instante é o “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) benjaminiano, autêntico instante que interrompe o contínuo da história (...) (GALVÃO, JR., 2008 p.55,56).

A violência do “instante”, conforme o pensamento benjaminiano, é um indicador do resgate presente de energias sufocadas no passado. Corresponde à irrupção saudável da força revolucionária, capaz de impedir que se perca o esforço dos vencidos da história.

Em suas narrativas, Carolina Maria de Jesus dá algumas mostras de como a violência acabou sendo um fator do qual ela se utilizou não somente de maneira reativa, mas também como instrumento para a escrita, para a criação de um objeto artístico, ou seja, a violência deu origem a uma potência criativa. Carolina, sem deixar de sentir os efeitos da tremenda violência que sofria, retirou dela elementos que deram origem à força criativa de seu diário: “A tontura da fome é pior que a do álcool. A tontura do álcool nos impele cantar. Mas a da fome faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estomago”. (JESUS, 1960, p.45). A

¹¹⁹ Para maiores análises e informações a respeito desse período da história, no que diz respeito às classes populares, *Costumes em comum- estudos sobre a cultura popular-* Edward Palmer Thompson.

violência da fome será, entre outras, a que mais se sente ao ler o diário de Carolina. Ela pode ser colocada no interior do grupo daqueles artistas que, através da fome, produziram uma arte cuja concretude incomoda:

Assim, a pobreza em *Quarto de despejo* não é de modo algum exemplar, no sentido de que não é uma construção simbólica com fins didáticos, mas um estado social de carência efetiva contra o qual só se pode lutar nos termos próprios das limitações dos meios que esse estado propicia”. (VOGT in: SCHWARZ, 1983, p.208).

A violência da fome não é empecilho para que Carolina venha a elaborar suas narrativas, dotadas de grande força expressiva literária. Pelo contrário, a violência oferece material para a produção artística de Carolina. Carolina transforma a violência da fome numa estética mais voltada para o excesso que para a pobreza. Embora tentando compensar as carências da vida na favela com o uso de chavões do português ornamental das velhas antologias escolares, não deixava de apropriar-se do clima violento experimentado para inserir, em sua escrita imitativa de padrões elitistas, rupturas de registro, fragmentos da fala cotidiana e figuras inusitadas, desconhecidas dos estilos convencionais:

...Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixo. Os homens desempregados substituíram os corvos. (JESUS, 1960, p.55).

No cinema de Ozualdo Candeias a violência também apresenta um componente estético, oriundo da precariedade com a qual seus filmes estudados nesta tese foram produzidos. No entanto, se Carolina aproveitava da violência da fome, a violência da marginalização como matéria-prima da construção de seu diário, mas desprezando-as e almejando viver em um mundo idílico de beleza por ela imaginado, para Ozualdo Candeias, a pobreza de meios, além de uma imposição de rigor na construção fílmica, devido a sua opção por uma linguagem oposta à do cinema clássico narrativo, era uma opção estética, um estilo. Ozualdo Candeias abraçava a pobreza como uma poética adequada à renovação do efeito estético-político de seus filmes:

Outra vez eu estava na beirada do Tietê filmando *Candinho*. Era uma cena com o Eduardo Llorente, de cabelo cortado, com uma garrafa de cachaça, como se

estivesse bêbado. Então parou um carro e saíram uns caras, não sei se eram policiais, perguntando por que estávamos filmando a miséria. É aquilo que já falei: muita gente acha que não se deve mostrar a miséria num país tão bonito como o Brasil, mas só mostrar lugares e pessoas bonitas porque exibir pobreza é coisa de subversivo. Por isso muitas vezes fui chamado de subversivo. (CANDEIAS in REIS, 2010).

À pobreza e marginalidade dos personagens de seus filmes correspondia um desejo de que os próprios filmes não tivessem valores de produção que os equiparassem a um cinema comercial.

No entanto, o marginal de Candeias apresenta uma diferença diante do marginal glorificado por Hélio Oiticica no final dos anos 1960, também como símbolo de resistência ao período ditatorial cívico-militar. Lygia Pape, companheira de realização de Hélio Oiticica nos anti-filmes ou quase-filmes da época, definia assim o que era entendido pela dupla de realizadores como cinema marginal e marginalidade: “marginal era o ato revolucionário de invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos, o anti-filme”. (PAPE in: PUPPO & MADDA, 2002). Ou seja, o ato de ser marginal para Oiticica e o grupo de artistas que partilhava de suas intenções estéticas e poéticas, naquele período, dizia respeito a uma liberdade de criação que, em última instância, remetia a um exercício liberado das subjetividades castradas por uma conjuntura político-social repressiva. O marginal retratado no conjunto de filmes de Ozualdo Candeias examinados nesta tese também possui a dimensão da liberação de uma ordem social e política repressiva através do corpo, do imaginário, haja vista a articulação com uma expressão corporal libertária que os personagens marginais de *A margem* efetivam. No entanto, para eles, prevalece a questão concreta da fome e da pobreza como violência maior. A fome, refletida nos corpos, é o elemento que predomina na representação da marginalidade nos filmes de Ozualdo Candeias. Mesmo um marginal *gauche* como o protagonista de *A herança* relaciona-se com a questão da fome de maneira direta, promovendo uma pequena reforma agrária na localidade onde vive. Antes da preocupação com a expressão de subjetividades através de um procedimento artístico ou político, os personagens das narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias precisam resolver a

questão da fome que aflige seus corpos. E assim também se dá nos diários de Carolina de Jesus.

Uma cultura popular impulsionada pela fome como elemento estético violento é o que propõem os objetos desta tese. A fome é uma violência sofrida pelos personagens das narrativas aqui estudadas, que necessitam, então, construir, a partir dela, muitas vezes de maneira igualmente violenta, uma alternativa para a expressão de seus corpos e seus desejos. Mas, antes, é necessário matar a fome concreta. “Estética da fome”, manifesto de Glauber Rocha apresentado em 1965, já discutia a questão da fome e da arte na América Latina. Glauber condenava a submissão da arte brasileira e latino-americana a uma idéia de primitivismo exigida pelos colonizadores (europeus) que somente por tal via conseguiam compreender alguma representação artística acerca dos complexos mecanismos que envolviam (e ainda envolvem) nossas sociedades. Quando cita a arte popular, Glauber questiona os caminhos para os quais o CPC havia tentado conduzir essa arte, sistematizando-a. Seu manifesto é uma proposta para a arte popular na América Latina. Seus filmes e seus textos críticos trabalham nessa direção alternativa, na contramão do pitoresco e do dito primitivo.

Logo, no período dos anos 1950 a 1970, quando do surgimento de uma mídia de massas no Brasil (a qual, curiosamente, será fortalecida durante o regime militar como meio de propaganda de um regime direcionado às elites) possibilitou o acesso aos meios de produção e divulgação de cultura por parte de uma camada menos favorecida da população, ao mesmo tempo em que procurava controlar os desejos desta mesma camada. Aí, ocorreu o fortalecimento da presença dos produtos da cultura popular modificada e a consolidação do respectivo conceito, amplificado pela chegada dos meios de comunicação digitais, como a *internet*. Se, nos dias de hoje, no Brasil, em meio ao ambiente político-social promovido por mais de dezesseis anos de governos com uma tendência à esquerda, o tema já vem sendo absorvido de maneira mais tranquila por parte tanto da sociedade quanto da intelectualidade (e aí retorno ao *funk* carioca como exemplo paradigmático) a situação em outras épocas era bem menos tranquila. Era necessária uma forte dose de violência para que alguma possibilidade de expressão da cultura popular modificada pudesse vir à tona, estando situada fora dos locais normais de expressão de tal cultura, os guetos. É através de tal procedimento estético-político

que tanto as narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias quanto as narrativa literárias em forma de diário de Carolina Maria de Jesus se afirmam. As manifestações artísticas do período possuíam, muitas vezes, uma dimensão forte de alegoria:

Nessa perspectiva, encontramos, entre as primeiras manifestações contra o regime militar, alguns exemplos das artes plásticas que, dentro de uma orientação *neofigurativa* ou *neo-objetiva*, fortemente inspirada no movimento internacional de *POP-art*, começavam a incluir nas obras fragmentos do cotidiano, da imprensa e das representações oficiais com teor político de denúncia. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.30).

Em alguma afinidade com as artes visuais, mencionadas na citação, os diários e os filmes desta tese seriam articulações do erudito e do folclórico com certa contaminação das linguagens midiáticas com a ambição (consciente ou não) de beirar o circuito *pop*. Noto que Carolina de Jesus escrevia ficção e letras de samba e Candeias faz filmes “caricatos” como *Zézero*, *O Candinho* e *A Herança*.

Mas interessa, neste trabalho, examinar mais a dimensão de concretude do objeto artístico-cultural do que a dimensão de alegoria¹²⁰. Os objetos artísticos a que se refere o trecho supracitado eram realizados por artistas pertencentes a setores da intelectualidade brasileira, setores esses ligados à classe-média ou à elite econômica, aos meios universitários. Oiticica homenageou Cara de Cavalo, o protótipo do malandro brasileiro, mas a alegoria da marginalidade, na criação do artista, vinha de outro lugar que não o mesmo ocupado pelo Cara de Cavalo. Oiticica via em Cara de Cavalo um bandido por uma questão de classe, mas sua aproximação da marginalidade de Cara de Cavalo se dava por uma via bem distante daquela da cultura popular. Se o malandro, este tipo picaresco brasileiro, é uma figura de oposição ao capital, mesmo que não o confronto de maneira efetiva, o artista erudito também pode ser. Mas ambos falam de locais diferentes. Assim como, na literatura, Nelson Rodrigues e Rubem Fonseca. Ou, no cinema, o exemplo já citado de Glauber Rocha ou no de Rogério Sganzerla e seu paradigmático *O bandido da luz vermelha* (1968). No entanto, a marginalidade efetiva, aquela que no dia-a-dia era confrontada com as maiores privações econômicas e sociais, encontra-se pouco representada nas narrativas sobre a violência do período. Um exemplo de narrativa que funde a cultura popular, a violência e a marginalização pela sociedade e pelo Estado é *Quatrocentos contra*

¹²⁰ Neste trabalho tomo o termo alegoria em sua dimensão retórica, clássica, representacional.

um: a história do Comando Vermelho, de William da Silva Lima. Narrando a mistura entre presos comuns e presos políticos que deu origem, no final dos anos 1970, ao Comando Vermelho, organização criminosa que já foi muito forte no Estado do Rio de Janeiro, esse livro é um dos raros exemplos de narrativa de violência da época, no Brasil, que se origine em uma perspectiva popular.

Há duas vertentes na noção de marginalidade: A posição em que são relegados os pobres, excluídos do mercado de trabalho e de consumo e da cidadania e a situação de exceção, na ordem social, protagonizada por criminosos ou indivíduos identificados como tais. Em sua organização autoritária, a sociedade brasileira tende a marginalizar os pobres, atribuindo-lhes atos ilegais. A arte de Oiticica, os trabalhos de Candeias e Carolina buscam denunciar essa violência institucionalizada, de perspectivas diferentes, como já comentei.

Havia, por outro lado, no Brasil da ditadura cívico-militar, uma decisão de prescrever a violência inserida na arte, principalmente como elemento de mudança no *status quo*. Não como elemento de repressão do Estado contra aqueles que faziam parte das classes populares, já que, neste aspecto, ela sempre esteve e está presente. Mas como elemento de representação, não poderia aparecer nas manifestações artísticas. Rubem Fonseca, criador do estilo a que Alfredo Bosi (1975) denominou *brutalismo*, sofreu perseguição devido a tal ideologia:

O governo Médici havia proibido aos meios de comunicação que divulgassem “qualquer exteriorização considerada contrária à moral e aos bons costumes”. Segundo afirmava o General, a censura se dirigia contra as ofensas à “moral comum” daqueles que “estimulam a licenciosidade, insinuem o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade, obedecendo a um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional”. Foi nesta perspectiva que a relação entre a revolta social e uma ameaça política era percebida pelos censores do governo, causando a censura da coletânea dos contos de Fonseca, *Feliz Ano Novo*, em 1976, acusado de “incentivar a violência”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.35).

As próprias narrativas de Carolina de Jesus, em determinados momentos, aderem a essa ideologia de apaziguar os conflitos ou renegar a violência como modo de resolver impasses. Sempre que há uma briga na favela, ela, enquanto protagonista dos relatos, se mostra horrorizada com o ocorrido. Ou, então, adere ao modelo mais conservador: chama a polícia para intervir na briga. Apesar de Carolina reclamar da violência a que é submetida pelo fato de ser moradora da favela, ela

acaba por alimentar tais práticas violentas. Suas narrativas são um exemplo de violência construtiva¹²¹, ela acaba por reforçar, em vários momentos, o próprio circuito de violência reativa em que está inscrita. Mas há que se distinguir a ambigüidade de sua submissão às regras institucionais autoritárias.

Já, nas narrativas fílmicas de Ozualdo Candeias, a violência é vista sempre como uma linha de fuga à opressão sofrida pelos personagens. Eles necessitam da violência para construir uma nova ordem individual e mesmo social. A violência, então, originada pela exigência corpórea da fome e da exclusão que se multiplica no diário de Carolina de Jesus, não se apresenta como a face negativa de uma força social.

¹²¹ Penso o conceito de violência construtiva como aquela que, assim como Nietzsche aponta em sua tese sobre a vontade de potência, procura a imposição de uma nova ordem, individual ou social (no caso, mais social) uma nova ordem que vai além do que a moral comum ao tempo histórico daquela violência admite.

24 – Um experimento de violência crítica no cinema – versão “popular modificada” de *Hamlet*

O cenário no qual transcorre a narrativa fílmica de *A herança* (Ozualdo Candeias, 1971) é típico do ambiente rural brasileiro. De um ambiente que pode ser enxergado como aquele de onde mais fortemente se originou esse conceito de difícil definição: o de cultura popular. Cultura¹²² vem de *colere*, trabalho da terra, lavoura, agricultura. *A herança* é, em grande parte, um filme sobre essa atividade de colheita do alimento diário, da possibilidade, muitas vezes negada ao homem, de obter seu sustento através do trabalho da terra, de sua própria terra e da violência que é cometida contra esse homem que só deseja sobreviver através de seu trabalho.

Mas a cultura popular pode ser examinada sob outra perspectiva, muitas vezes olhada com desprezo pelos acadêmicos. Tal perspectiva emerge quando um grande número de pessoas se apropria dos meios de produção tecnológicos massivos para produzir uma expressão cultural que está longe das raízes da terra de sua origem. Um exemplo de como o que é apreciado pelos populares nem sempre é o que os intelectuais têm em conta de ser analisado como cultura popular é o *funk* carioca. Geralmente, tal movimento é repudiado por não ser, essencialmente, parte da cultura popular tradicional da cidade do Rio de Janeiro. Isso demonstra o quanto o conceito de cultura popular deve ser matizado, situado muitas vezes fora de uma visão essencialista, originada no romantismo alemão, que entendia a cultura popular como aquilo que traduz o espírito de um povo, de uma nação.

Em *A herança* existe uma coexistência das variadas matizes do conceito de cultura popular, problematizada pela maneira como é narrada a transcrição¹²³ de um exemplar destacado do cânone clássico: *Hamlet*. O filme combina elementos que podem ser considerados integrantes da cultura popular tradicional, como, por exemplo, a música de moda de viola, presente em toda a trilha sonora, em especial

¹²² Para uma discussão mais aprofundada do conceito de cultura seria necessário levar em conta todas as suas vertentes: filosóficas, sociológicas, antropológicas, etc. Não é a intenção deste trabalho.

¹²³ O conceito de transcrição é desenvolvido pelo poeta e crítico literário Haroldo de Campos, a respeito do problema da tradução em poesia. Devido à impossibilidade de sua tradução, o poeta-tradutor deve transcriá-la.

na cena passada dentro da tenda do circo, na qual a letra da música revela a trama sórdida que há por trás do assassinato do pai de Homeleto¹²⁴: “Nossa vida aqui na Terra é cheia de cobiça má/Eu só sei contar cantando/ é assim que eu vou contar”. Também dizem respeito ao conceito tradicional, essencialista, de cultura popular as roupas que os personagens vestem, assim como toda ambientação cenográfica do filme, que o afasta do ambiente que o meio rural possuía em 1971, levando-o para uma época imprecisa, dando à narrativa fílmica, através de tal opção estética, uma atmosfera romântica, que lembra a de um *western* norte-americano do cinema clássico narrativo hollywoodiano. Trata-se, em resumo, de uma apropriação sério-paródica – à maneira “carnavalizada”, definida por Bakhtin – de uma obra da dramaturgia erudita, cujo argumento se desloca para a situação brasileira nos meados do século XX. A condensação entre traços da linhagem culta, da tradição folclórica e dos procedimentos midiáticos, produzindo o que o teórico russo denominou “polifonia”, funciona como crítica às práticas sócio-econômico-políticas vigentes.

Elementos utilizados na elaboração do estilo¹²⁵ de *A herança*, por sua vez, afastam o filme das leituras da cultura popular realizada em determinadas narrativas fílmicas do Cinema Novo. Nessas narrativas¹²⁶ (*Cinco vezes favela*, vários diretores, 1962), *Menino do engenho* (Walter Lima Jr. 1965), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965) e outros filmes do movimento, havia uma visão do popular muitas vezes condescendente, exibindo um olhar no qual a pureza da expressão do povo desvendaria os caminhos para uma nova constituição do Brasil enquanto nação, visando a construção de um país menos injusto socialmente, no qual houvesse melhor distribuição da renda e da terra. Em termos formais, fugia-se de qualquer diálogo com manifestações populares que estivessem enquadradas dentro da espécie de cultura popular equivalente ao *funk* carioca. O diálogo dos cinemanovistas era com os modernistas dos anos 1920-1930 e não com a cultura de massas, com o *pop* dos anos 1960.

¹²⁴ No monólogo o Hamlet de *A herança* declara: “eu não sou um homem. Sou um homeleto”.

¹²⁵ Igualmente no sentido empregado por Bordwell (2005).

¹²⁶ Pode-se citar Glauber Rocha, dentre os cineastas do Cinema Novo, como a grande exceção em relação a tal tipo de abordagem, em virtude de *Terra em transe* (1967) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).

Em *A herança* parece haver uma vontade de dialogar com aquilo que, muitas vezes, ganha o adjetivo pejorativo de popularesco e que, nesta tese, prefiro considerar um dos aspectos do que denomino “cultura popular modificada”, pois contém resíduos folclóricos sem pertencer ao circuito da cultura popular tradicional, aquele que, segundo uma visão romântica, merece ser estudado e preservado pelos intelectuais. A começar pela escolha do ator que representa o protagonista, David Cardoso. David Cardoso era o que se poderia chamar de ator do cinema popular brasileiro por excelência, circulando nos filmes dos maiores produtores da Boca do Lixo paulistana. Sua participação no papel de galã de pornochanchadas lhe valeu o apelido de “Rei da pornochanchada” ou “Homem das mil mulheres”. David Cardoso era uma escolha, portanto, nada óbvia para interpretar o personagem clássico da mais famosa das tragédias, por ser um ator considerado, aos olhos do público e da crítica, como adequado para trabalhar em comédias eróticas e não em filmes “sérios”, “dramáticos” como *A herança*. A proposta da escolha de David Cardoso para interpretar o papel de Hamlet, além de um possível aproveitamento de sua fama para vender o filme junto ao público, era de quebrar o paradigma a respeito do que seria um ator apropriado para interpretar Hamlet.

A presença de David Cardoso torna seu Homeleto um personagem voltado para a dimensão do grotesco¹²⁷, que não está dissociada da dimensão trágica na narrativa. Homeleto possui, em *A herança*, várias intervenções cômicas, debochadas, demonstrando que o cômico não está separado da apreciação crítica de uma questão, pelo contrário, pode reforçá-la, atingindo o espectador por uma via diferente daquela pela qual as questões “sérias” são habitualmente abordadas. Uma cena do filme que é bastante ilustrativa de tal modo de ser do protagonista ocorre quando Homeleto encontra um capanga de seu tio, o homem que matou seu pai por dinheiro, e casou-se com sua mãe. Ele começa a debochar do capanga, imitando o cantar dos pássaros e fazendo caretas, terminando por saltar sobre o colo dele, ameaçando-o depois com uma arma. É um episódio cuja encenação parece muito mais com uma comédia dos Trapalhões do que com a de um drama que pretende refletir sobre os profundos mistérios da vida da humanidade na Terra. O humor é o veículo de manifestação física da loucura de Homeleto, já que

¹²⁷ Penso aqui no conceito de grotesco a partir da análise da obra de Rabelais por Bakhtin (2008).

o filme não possui quase nenhum diálogo, apenas músicas e ruídos, sendo o humor expresso pela via física, ou seja, aquela que, em tese, seria mais baixa do ponto de vista de uma concepção que coloca tal manifestação em grau de importância inferior a que é expressa por meio da palavra, da razão.

Há outras cenas que servem de exemplo a tal tipo de procedimento, o uso de elementos que podem ser associados aos baixos instintos humanos. Escolho como exemplo aquela que mostra o solilóquio de Hamlet, em que o personagem irá expressar suas profundas dúvidas e angústias em relação à sua existência e ao mundo que o cerca. Em *A herança* o famoso solilóquio reduz-se à legenda “morrer pra dormir, dormir pra sonhar” e ao grunhido “to be or not to be, that’s the question”. Em vez de segurar nas mãos a caveira de Yorick, o bobo da corte de sua infância, Homeleto segura a caveira de um boi. A alusão ao tema do latifúndio é clara, mas pode-se pensar também em Oswald de Andrade em relação ao tratamento dado por *A herança* ao seu Hamlet. A concepção do nacional em Oswald de Andrade, presente em sua prosa e poesia, é percorrida por uma visão irônica e paródica do que seria o nacional. O recurso ao humor, o “tupi or not tupi”, não invalida o potencial crítico da poesia oswaldiana, operando em um terreno que não parece, a princípio, como passível de ser levado a sério, mas que se revela como uma crítica do nacionalismo romântico, utópico, muito além da simples blague. Algo importante a ser lembrado nos tempos de ditadura cívico-militar, em que foi realizado *A herança*.

Em termos de construção da trama e estilo, no entanto, *A herança* se afasta bastante daquilo que, comumente, é associado ao cinema produzido para o consumo das massas. O padrão de trama e estilo utilizado por tal cinema diz respeito àquele estabelecido pelos princípios narrativos do cinema clássico hollywoodiano entre os anos 1920 e 1960. Para David Bordwell (2005) o modo narrativo do cinema clássico¹²⁸ hollywoodiano diz respeito a determinadas normas, que devem ser cumpridas, com maior ou menor grau de obrigatoriedade. Como características básicas, a narração clássica adota a onisciência, ou seja, a câmera-narrador sabe mais do que qualquer um dos personagens; alto grau de

¹²⁸ O cinema clássico hollywoodiano não é, para Bordwell, o classicismo *tout-court*. Há outras formas, e ele cita, como exemplo, o “classicismo” italiano dos anos 1930 ou o polonês dos anos 1950. No entanto, todos seguem, mesmo que não em todos os aspectos, ao arcabouço de regras padronizado pelo cinema clássico hollywoodiano.

comunicabilidade, ou seja, esconde pouco do público, basicamente o que vem a seguir e é apenas moderadamente autoconsciente, ou seja, quase nunca dá mostras de reconhecer que está se dirigindo ao público.

Tais características não se encontram presentes, de maneira predominante, em *A herança*. A narração sabe, em muitos momentos, tanto quanto o personagem principal, Homeleto, já que, em alguns momentos da trama, são seus movimentos na tela que conduzem o olhar do espectador, havendo como que uma simbiose entre narrador e personagem. Homeleto serve como uma espécie de comentador do que se vê na narração fílmica, quebrando, então, o grande grau de onisciência da narração em relação aos demais personagens da narrativa. Há também outros personagens que se valem desse discurso indireto livre, como o tio de Homeleto. Em relação ao segundo aspecto, a narração revela muito pouco da causalidade da trama para o espectador. Pelo contrário, este é obrigado a montar o quadro da evolução dos acontecimentos em sua cabeça, sem que lhe seja dado um amplo mapa prévio da situação. Neste aspecto, acredito que seja possível fazer uma leitura de *A herança* em que sejam estabelecidos paralelos com as narrações de filmes policiais hollywoodianos, nos quais a narração esconde mais pistas do espectador do que em um filme do gênero faroeste, por exemplo. No quesito de ser moderadamente autoconsciente, *A herança* aproxima-se de um filme clássico narrativo hollywoodiano, havendo raros momentos em que os personagens ou o dispositivo de narração efetuam uma agressiva revelação de que aquilo a que se assiste é um filme que foi produzido em um dado momento sob determinadas circunstâncias.

Em termos dos procedimentos de narração, então, o que acredito distanciar mais *A herança* do modelo de narração de um filme clássico hollywoodiano é a ausência dos nexos de causalidade fundamentais naquele tipo de narração fílmica. A questão da onipresença espacial, por exemplo:

O fato de que nunca uma informação causalmente significativa para uma cena seja mantida desconhecida é um demonstrativo da comunicabilidade da narração. E ainda mais importante é a tendência do filme clássico de produzir a onisciência narrativa por meio da onipresença espacial. (BORDWELL, 2005, p.287).

Nesse aspecto, ressalta a diferença entre o modo de narrar de *A herança* se afasta muito aquele de um filme hollywoodiano clássico, pois, aí, não existe, na

disposição espacial dos planos e das cenas, o didatismo que se vê nos planos e nas cenas do cinema clássico narrativo. Aquele que assiste a um filme narrativo clássico sente-se como se estivesse sempre presente na parte mais importante do evento que lhe é mostrado no plano e na cena. O *close-up* é o grande exemplo de tal recurso. No filme há uma grande abundância de closes, rostos são mostrados o tempo todo em primeiro plano, mas tal armação espacial não está subordinada, em todos os casos, ao andamento da trama, sendo somente um efeito de estilo do diretor. As semelhanças entre o uso do *close up*, em *A herança*, e o modo singular de recorte das imagens, em *A margem*, onde os cenários e, em especial, os corpos das personagens são mostrados, graças à grande aproximação da câmera, em partes isoladas, como que numa apresentação de corpos fragmentados. Tal procedimento estilístico funciona muito mais como instigação à crítica do que como informação sobre a trama.

No plano do estilo, então, é que o filme de Candeias mais irá se afastar daquilo que é reconhecido pelo grande público como o cinema narrativo clássico, sendo qualquer filme que se filie a tal modelo facilmente identificável por qualquer pessoa com algum ou nenhum conhecimento das teorias do cinema, sendo somente um espectador assíduo. No cinema clássico narrativo o estilo serve sempre ao andamento da trama. Se alguma parte do corpo de um personagem ou de algum objeto é mostrado em detalhe é porque tais elementos irão transmitir algo de importante para o fluxo causal de acontecimentos do filme e não apenas porque o diretor acha aquele rosto plasticamente bonito ou por seu estilo tender a enquadrar os rostos de determinadas maneiras. Já em *A herança* existe uma grande quantidade de planos nos quais a encenação não está a serviço do desenvolvimento da causalidade da trama. Na sequência de planos que narra a chegada de Homeleto à sua cidade, de volta da capital, a maneira como Ozualdo Candeias filma é bastante diversa daquela que seria recomendada pela cartilha do cinema clássico narrativo hollywoodiano. Vê-se a roda de um trem, que está diminuindo sua rotação. Logo após, é mostrado o vapor do trem freando, com um plano do apito do trem. Todos esses planos são bastante fechados, como se fossem feitos para uma aula de engenharia, mostrando os detalhes do trem. Não há um único plano mais aberto, que mostre o trem chegando à cidade, para que possa ajudar nossa localização geográfica, nossa localização no espaço. Logo após,

vemos, em um plano aberto, um homem que hesita entre saltar e não saltar do trem. Tal homem é Homeleto, mas isso só será descoberto pelo espectador em momento mais adiantado da trama. Essa seqüência de planos mostra como, em *A herança*, o estilo não está subordinado às exigências de causalidade da trama. Pelo contrário, vale mais acreditar na combinação de determinadas imagens, para que essas imagens transmitam sensações ao espectador, possibilitando, por outra via, sua integração ao andamento da trama.

Em um filme atrelado ao modelo do cinema clássico narrativo hollywoodiano, os corpos e os rostos devem ser os pontos focais de interesse na transmissão de informações ao espectador pelo filme. Em *A herança*, há a preferência por utilizar variados closes dos personagens do filme, valorizando a expressão de seus corpos no desenrolar da trama. No entanto, essas operações nem sempre se dão com a clareza na transmissão de informações utilizada pelo modo de narrar clássico:

A fase de introdução característica envolve um plano que estabelece os personagens no tempo e no espaço. À medida que os personagens interagem, a cena é segmentada em imagens mais próximas de ação e reação, enquanto o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta, de decisão. A cena geralmente finaliza com uma porção de espaço- uma reação facial, um objeto significativo- que fornece uma transição para a próxima cena. (BORDWELL, 2005, p.291).

Retornando à cena da chegada da locomotiva que traz Homeleto à cidade, não há obediência a esses princípios, já que falta o plano que estabelece os personagens no espaço e no tempo, com a aparição de Homeleto se dando de maneira abrupta. Quando há o corte para a próxima cena, que mostra um homem andando a cavalo pela cidade, não houve, na cena anterior, o desenvolvimento de nenhum conflito e nem o seu encaminhamento para a solução em cenas posteriores. Em tal cena, como em várias outras do filme, reina a subjetividade, o espectador não é levado, pela construção das imagens, a entender o que se passa no filme de maneira tão objetiva quanto em um filme narrativo clássico hollywoodiano.

25- Outra apropriação popular livre do humor erudito

Lançado, à margem do circuito comercial, em 1976, *O Candinho*¹²⁹ faz parte, juntamente com *Zézero e A visita do velho senhor* (1977), do conjunto de filmes intitulado por Ozualdo Candeias de “trilogia proibida”. Tais filmes foram realizados em condições bastante adversas, nas quais faltava, muitas vezes, o mínimo de recursos materiais que se espera para a produção de um cineasta, então, já premiado e reconhecido. Mas o objetivo de Candeias com essas produções, curtas (*Visita do velho senhor*) e médias-metragens, formato não muito usual na produção cinematográfica brasileira, não era alcançar sucesso no circuito comercial. Esses filmes, de produção paupérrima, não passaram pelo crivo da censura, obrigatório, à época, para se conseguir a autorização para exibição, no circuito comercial, de um filme no Brasil. O objetivo de Candeias com esses filmes, críticas mais ou menos diretas ao estado de coisas vigente no Brasil durante a ditadura cívico-militar, era apenas efetuar um ato de resistência enquanto artista. Sem tomar as classes populares apenas como vítimas do cruel processo econômico pelo qual passavam à época, já que existiria uma aliança tácita entre essas classes, desejosas em melhorar de vida, e os mais ricos, que, com essa promessa, essa utopia, continuavam sua exploração.

O título da narrativa fílmica de Ozualdo Candeias é uma referência à obra iluminista *Cândido ou o otimismo*, de Voltaire, na qual um personagem, em que pese todas as desgraças que ocorrem a sua volta, reafirma sua crença de que “tudo vai melhor no melhor dos mundos possível”.¹³⁰ Até que, em um dado momento, ele é vencido pelas dificuldades do mundo e sua atitude torna-se mais cética. Os filmes da “trilogia proibida” trabalham com questões relacionadas ao popular e suas relações com o capitalismo e com a ditadura vigente no Brasil durante os anos 1970. Tais filmes foram exibidos em espaços alternativos, como universidades e sindicatos, locais onde, de maneira semi-clandestina, se travava a discussão política na época.

¹²⁹ Mazaropi também realizou, em 1954, uma adaptação do romance de Voltaire, intitulada *Candinho*.

¹³⁰ Voltaire, em sua narrativa, faz uma defesa da independência crítica do homem através da razão emancipatória, em contraposição à posição filosófica de Leibniz de simplesmente aceitar o mundo como ele é, haja vista que o homem não pode, de maneira concreta, chegar a compreender o mundo em toda complexidade e, com isso, melhorá-lo.

O Candinho e *Zézero* possuem características bastante semelhantes em seus enredos. Dois caipiras, um pela promessa de riqueza e o outro por ter sido expulso da fazenda onde trabalhava, acabam por parar na cidade grande. Mas, em *O Candinho*, não ocorre a adesão do protagonista ao ideário de Brasil grande da mesma maneira que em *Zézero*. O protagonista, pelo contrário, acaba por aderir ao processo da luta armada para derrubar a opressão que existe contra os marginalizados. Nesse sentido, existe uma dimensão que aproxima *O Candinho* de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* e outros do Cinema Novo que, nos anos 1960, abordavam a questão da violência no campo, enxergando na violência uma forma revolucionária possível.¹³¹ A diferença é que *O Candinho* aborda a questão da violência não somente através da localização territorial do campo, mas, também, no território da cidade grande, tendo como cenário São Paulo. O Brasil já não era mais um país eminentemente rural em meados dos anos 1970.

A dimensão da religião e sua ligação com o sagrado se encontram presentes em *O Candinho* de uma maneira que não encontra paralelo nos outros filmes de Candeias estudados nesta tese. Tomando *A margem* nesse conjunto de filmes por sua narrativa semelhante a *Zézero* e *O Candinho* (personagens pobres que deambulam¹³² entre campo-periferia-centro da cidade), é em *O Candinho* que existe um posicionamento direto contra o efeito da religião institucionalizada (enquanto falseamento do sagrado pelo homem) como elemento alienante do povo. A narrativa defende um ponto de vista materialista, de luta pela sobrevivência neste mundo, em contraposição ao encontrado em *A margem*, no qual os personagens, ao final do filme, navegam para um local que não é, propriamente, este mundo, em busca de outra possibilidade de vida. Em *O Candinho*, assim como em *Zézero* e também em *A Herança*, a dimensão de outro mundo não importa, é aqui mesmo que os problemas devem ser resolvidos, partindo até para a solução da violência armada, como ocorre em *A Herança*. Tal

¹³¹ Franz Fanon, em *Os condenados da Terra*, defende uma ação revolucionária violenta por parte do colonizado, em relação ao colonizador.

¹³² O termo deambulação é assim conceituado, em sua utilização pelo cinema, por Jean-Claude Bernardet: “O cinema da deambulação é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini, *Nouvelle Vague*, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das caixas* e *Os cafajestes* e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma foi também apreciada nos anos 50-60: *Cinzas e diamantes*, *A doce vida*, com ecos no cinema brasileiro, e *Fome de amor*, por exemplo, e, evidentemente, *Orgia*” (...) (BERNARDET, 2001, p.29).

procedimento indicando que a violência pode ser um recurso válido, a ser utilizado para que o povo venha a se libertar da opressão. E deve-se notar que, juntamente à violência temática que exploram, as narrativas também contêm grandes doses de violência estética, já que os procedimentos estilísticos de que Candeias se vale para narrar as tramas de seus filmes não são exatamente aqueles que visam a deixar o espectador confortável.

Em termos de construção da narrativa, *O Candinho* se encontra mais próximo de *A margem* do que de *Zézero* ou *A herança*. O nexos de causalidade entre as cenas do filme é bem menos claro do que em *Zézero* ou em *A herança*, principalmente em relação a *Zézero*, dando mais espaço para o espectador elaborar seu próprio entendimento da narrativa. Existe, como em *A herança*, um enigma em relação ao protagonista. O que, afinal, ele faz ao segurar por tanto tempo a imagem de um homem, semelhante a Jesus Cristo, em suas perambulações pelo campo e pela cidade grande? Esse personagem enigmático, meio imbecilizado, assim como um dos protagonistas de *A margem*, é quem a câmera irá acompanhar durante seus trajetos pelo campo e pela cidade.

Em *O Candinho*, a câmera enquadra o protagonista e os demais personagens, geralmente, à distância, mostrando toda a extensão de seus corpos. Isto é uma quebra com o procedimento estilístico adotado nos outros filmes de Candeias estudados nesta tese, já que, nestes, há, em vários momentos, o uso intensivo de *closes*, sempre a revelar traços inacessíveis na expressão dos personagens, a não ser por meio desta ferramenta estilística típica da fotografia e do cinema. Em *O Candinho* o espaço em torno dos personagens aparece de maneira mais plena, menos recortada, sendo fundamental que o espectador perceba, em sua plenitude, o mundo caótico no qual o protagonista da narrativa fílmica busca encontrar algum ponto de apoio. É exemplo deste procedimento estilístico a cena na qual o protagonista está perdido em meio ao estacionamento lotado de um centro de compras ou quando passeia por uma grande avenida da cidade de São Paulo.

O uso da panorâmica enquanto movimento de câmera é uma constante, ilustrando o espaço existente em volta do protagonista enquanto ele realiza suas andanças pelos espaços do campo e da cidade grande. Candeias também utiliza alguns *zooms* que causam estranhamento ao espectador, já que quebram uma

ordem de percepção ilusória que é manipulada pela montagem do cinema clássico narrativo hollywoodiano. Desta forma, com esse recurso expressionista, que muitas vezes no filme flerta com o grotesco, pretende-se retirar o espectador de uma posição cômoda, segura, caso encontre um estilo de narrar com o qual já está familiarizado.

Correspondendo a certos modos narrativos de *O Candinho*, no caso de *A herança*, um aspecto fundamental do estilo empregado no modo narrativo clássico é que, nele, o espectador é levado a construir um tempo e um espaço que sejam consistentes:

A relação temporal de cada cena com a cena precedente será rápida e inequivocamente sinalizada (...) A iluminação deve destacar a figura de fundo; a cor deve definir os planos espaciais; a cada plano, o centro de interesse da história geralmente será centralizado em relação às laterais do quadro. O registro de som é planejado para proporcionar máxima clareza aos diálogos. Os movimentos de câmera são concebidos para criar um espaço volumoso e inequívoco. (BORDWELL, 2005, p.292).

Tomarei como exemplo os dois últimos itens mencionados por Bordwell, em relação a determinados planos e cenas do filme. A questão do uso do som é aquela que mais afasta *A herança* dos princípios básicos do cinema clássico narrativo. Os ruídos de animais são incorporados à fingida loucura de Homeleto e a música de moda de viola faz a trama desenvolver-se na cena fundamental do circo. O uso das legendas quebra a organicidade do procedimento bastante subjetivo do uso do som, facilitando a orientação do espectador em algumas cenas. Mas, de qualquer forma, o uso do som não faz com que o espectador se sinta confortável ao assistir a grande maioria das cenas, causando uma desorientação em relação ao que ocorre na trama.

Em relação ao segundo princípio, é aí que *A herança* afasta-se decisivamente dos filmes pertencentes ao cinema clássico narrativo. O cinema clássico narrativo adota o movimento de câmera antecipatório, assim como a composição da cena. Cada plano e cada cena deve revelar ao público o que ocorrerá nos planos e cenas seguintes. Os procedimentos de estilo em *A herança* são de uma liberdade muito maior na composição e montagem das cenas e planos e nos movimentos de câmera. Na cena que ocorre logo após a chegada de Homeleto à cidade nota-se uma grande arbitrariedade dos movimentos e da

composição do quadro. Em um plano no qual Homeleto conversa com um habitante da cidade ambos são enquadrados com a câmera baixa, sem que para isso haja nenhuma função específica para o andamento da trama que não seja a pura vontade do diretor em enquadrar os dois personagens daquela maneira. Há, nesta mesma cena, um corte inusitado de um plano de corpo inteiro de Homeleto para outro no qual ele é filmado de cima, com destaque para seu chapéu. Mais um exemplo do uso dos procedimentos de filmagem e edição sem que haja uma relação direta com o andamento da trama.

Os procedimentos estilísticos de *A herança* estão quase sempre em desacordo com a noção de que, no cinema clássico narrativo, os procedimentos técnico-estilísticos são intuitivamente reconhecidos pelos espectadores, já que eles sempre se repetem de filme para filme. Se um personagem é enquadrado em *close up* é porque ele irá dizer ou demonstrar, a partir dos músculos do rosto, seu estado emocional em uma cena decisiva do filme. A iluminação sempre irá remeter aos mesmos significados, sendo utilizada de uma maneira em um filme policial *noir* e de outra maneira em um musical, de modo a que o público possa compreender facilmente a que gênero de filme está assistindo. O uso de determinada trilha sonora serve para pontuar a ação da cena que se está vendo, deixando claro para o espectador qual o sentido daquela cena no andamento da trama.

Em *A herança* os procedimentos estilísticos são utilizados segundo códigos arbitrários, apesar de coerentes dentro da narração e do efeito estilístico do filme, causando estranhamento ao espectador. Como último exemplo, no plano que narra o momento em que o tio de Homeleto reflete sobre o crime que cometeu, o enquadramento é distante, sem que seu rosto seja mostrado. Ele está enquadrado em plano médio, encoberto por arbustos, a caminhar, enquanto medita a respeito do assassinato que perpetrrou. Em nenhum momento vê-se o seu rosto e mesmo seu corpo aparece, enquanto caminha, muitas vezes, quase que inteiramente coberto pela vegetação. E, quando há o corte para o próximo plano, ele caminha na direção contrária àquela do plano anterior, causando desorientação espacial no espectador. Somente ao final da cena há dois *closes*, mas, mesmo assim, com enquadramentos em posições de câmera não convencionais. Ou seja, nada que deixe o espectador familiarizado com os dispositivos técnico-estilísticos

utilizados para narrar as cenas ou que esteja ali fundamentalmente a serviço do andamento da trama.

A herança é um exemplo de narrativa cinematográfica que se apropria de elementos populares e popularescos e os entrega ao espectador por meio de uma armação fílmica oposta ao modelo clássico narrativo hollywoodiano. Possui um estilo associado ao que André Bazin (1991) denominou “cinema moderno” e que muitos chamam “cinema de arte”. Tal combinação causa desorientação ao espectador e é então que *A herança* se configura como um dos mais potentes filmes brasileiros do período da ditadura militar, criticando o regime sem paternalismos de qualquer espécie.

O estilo com que Candeias narra muitas das ações dramáticas em *O Candinho*, principalmente aquelas passadas durante a pregação do camponês pela cidade grande, acaba por remeter ao estilo de narrar do cinema documentário:

Para o Carbonari eu fazia os jornais inteiros, que para mim era muito interessante. E dava certo porque as minhas reportagens marcavam muito: os meus documentários, reportagens, já contrariavam as coisas estabelecidas. Os montadores se recusavam a montar porque diziam que estava tudo errado. O Jacques Deheinzelin viu uns documentários meus e ficou entusiasmado como eu conseguia fazer aquilo. Tudo máquina na mão (...) (CANDEIAS, 1980, p. 78).

Nesse sentido há cenas impressionantes em *O Candinho*, como aquela em que o bobo prega dentro de um salão de barbeiro. O tumulto do salão se junta a seu próprio tumulto interior, produzido pela urgência de sua pregação, acompanhado pela câmera na mão que o segue pelo salão, onde ninguém parece estar muito interessado na pregação religiosa realizada por aquela estranha figura que parece saída de outra época. Outra cena que impressiona nesse aspecto é quando Candinho prega para um homem em cadeira de rodas e de aspecto maltrapilho, que está parado em uma rua. A câmera se aproxima do homem até que Candinho se afasta por ele não querer ouvi-lo. Então a câmera se aproxima do homem, que olha para ela, e surge toda sua pobreza na dentição banguela e, ao mesmo tempo, sua alegria expressa no sorriso que se volta para a câmera. Candeias também filma o bobo pregando para os operários da construção civil em São Paulo, mostrando os operários a trabalhar em um estilo de filmagem bastante ligado àquele do cinema documentário. Mas eles também não prestam muita atenção à pregação do

bobo. Tal procedimento se repete na maioria das cenas que narram a pregação de Candinho pelas ruas da cidade de São Paulo.

Muitas vezes, quando o protagonista está fisicamente agitado, a câmera acompanha seu procedimento e também, na mão do operador, se torna nervosa, como se estivesse a participar de uma reportagem ao vivo. Em outros momentos, como aquele em que Candinho e um amigo estão a caminhar numa estrada para automóveis, a câmera permanece fixa por um tempo longo, assumindo um olhar estático, dando à cena tempo para que desenvolva no interior do mesmo enquadramento, mesmo que, aparentemente, nada aconteça de relevante para o andamento da trama. Ocorre aqui o diálogo de Candeias com aquele tipo de cinema citado por Bernardet, chamado por muitos¹³³ de cinema moderno.

Na utilização do som o filme de Candeias repete procedimentos tão diferentes dos normalmente utilizados pelo cinema clássico narrativo hollywoodiano quanto os outros filmes seus aqui estudados. Nos créditos iniciais repete-se um procedimento muito utilizado em *A herança*, a presença da música de tradição folclórica, com uma banda de pífaros. Logo depois, quando surge o protagonista da narrativa, começa a tocar uma moda de viola, que remete ao universo do trabalho rural no qual está imerso o Candinho. Assim como em *A herança*, mas de maneira mais acentuada, a narrativa trabalha com uma visão bastante estereotipada de como se dão as relações no universo rural. Em *O Candinho*, até mesmo pela menor duração da narrativa fílmica em relação àquela articulada em *A herança*, não há tempo para construções psicológicas mais profundas dos personagens.

Logo, os proprietários de terra são bastante maus e os trabalhadores rurais inocentes, ou ao menos ingênuos, até mesmo cúmplices devido a sua ingenuidade, sem as nuances encontradas em *A herança*, como numa cena em que Homeleto critica a facilidade com que um camponês se submete ao jugo de seus patrões. Ou mesmo à denúncia de como os desejos daqueles que emergem das classes populares podem ser facilmente manipulados pela propaganda, em *Zézero*. Em *O Candinho* a narrativa, em um primeiro momento, aponta para essa oposição bem

¹³³ O conceito de cinema moderno nasce com André Bazin, a partir de suas impressões a respeito do neo-realismo e do cinema de Orson Welles, sendo utilizado, por muitos teóricos, para falar de certo tipo de cinema que, entre os anos 1940 e 1970, opôs-se ao modelo narrativo cristalizado pelo cinema hollywoodiano.

esquemática na relação entre trabalhadores rurais e os latifundiários. Essa aparente simplicidade na construção da dramaturgia fica bem clara quando Candinho e sua família são expulsos da casa onde moravam, na propriedade de um fazendeiro, por seus capatazes. Não há um maior desenvolvimento dramático da questão, a cena na qual é decidida a expulsão da família do Candinho e aquela em que ele é efetivamente expulso se dão de uma maneira tão simplificadora, com diálogos tão diretos, que beiram o caricatural. O próprio fato de o protagonista, além de ser mudo, mancar, constituindo um estereótipo perfeito de pobre-coitado, contribui para essa aparente simplificação no arranjo da trama, com personagens estereotipados e unidimensionais. Simplicidade que se dilui quando o estilo para narrar esta trama passa longe do óbvio.

Outra questão relativa ao uso do som durante a narrativa fílmica diz respeito ao reduzido número de diálogos que ocorre. Raramente existe um som na narrativa que seja sincrônico ao que se está a ver na tela. São músicas e ruídos que não possuem uma presença física na tela, sons não-diegéticos, mas que auxiliam na construção de uma narrativa menos presa à verossimilhança, a uma construção realista, do que a narrativa clássica hollywoodiana.

O uso de fotografias estáticas é outra característica narrativa que causa estranheza em *O Candinho*. O filme, repentinamente, para de mostrar o camponês a andar pela cidade através de imagens em movimento e alterna uma série de fotos que parecem reforçar sua alienação e solidão em meio à cidade grande. Tal recurso narrativo, que já havia sido utilizado de maneira semelhante em *Zézero*, é mais um dos que retiram o espectador de seu solo tranquilo, causando uma perturbação que o alertará para os procedimentos narrativos utilizados. Ao chegar à cidade grande o protagonista inicia sua pregação, mostrando a foto que carrega consigo para todos que encontra pelo caminho e sendo sempre ignorado. A narrativa fílmica serve, então, como um documentário da cidade de São Paulo à época, mostrando a incrível mistura entre pobreza e riqueza, arcaico e moderno, existente na cidade. O camponês se sente perdido nesse universo de contrastes, mas nunca deixa de tentar convencer aqueles com quem se encontra da força do homem cuja fotografia carrega consigo. Uma mulher, imigrante de algum país andino da América do Sul, acaba por se convencer da força da imagem do santo e começa a seguir o bobo em sua peregrinação pela cidade.

Envolvidas em meio à correria e ao individualismo que existe em uma cidade enorme como São Paulo, as pessoas para quem o bobo mostra a foto do santo não são capazes de parar um minuto sequer para que possam prestar atenção. A dimensão cultural da religião, que serve de vínculo para pessoas que estão envolvidas em seus rituais, está perdida no cenário de solidão da cidade grande. À religião agora só resta a dimensão alienante que está impregnada no Candinho, não sendo mais um elemento que possa unir as pessoas que habitam um mesmo espaço físico em comum.

Após o fracasso de sua pregação, o bobo e sua companheira, que carrega um bebê em seu colo¹³⁴, se afastam do centro de São Paulo para um local na periferia, onde a moça vive com um grupo de pessoas pobres, quase miseráveis. Ela e o bobo vivem então como mendigos e a pobreza que marca a existência diária dos dois é bem retratada pelos planos em close do prato de comida suja do qual se alimentam e quando dão de comer ao bebê, que é mostrado em close, em um plano que chega mesmo a evocar uma estética relacionada àquela dos filmes de terror de baixo orçamento.

O bobo e sua companheira, acompanhados do bebê, vão até uma casa no alto de um morro, onde vive um homem estranho, com aparência de cigano. De um rádio de pilha que ele leva junto a si sai o som de uma música brasileira, um chorinho, e ele começa a dançar. Nesse local meio que em ruínas no alto de uma montanha vive um grupo de pessoas bastante estranho, marginais da sociedade onde Candinho realizava sua pregação.

Neste local ocorre, então, a cena mais estranha do filme, na qual um homem e uma mulher, uma prostituta, fazem sexo em um armazém abandonado. A cena tem a mesma crueza daquela que se vê em *Zézero*, mas seu estilo de filmagem lembra o do cinema documentário, já que o casal fica contra a parede, a câmera distante deles, quase uma cena oriunda de um filme do cinema direto.¹³⁵ Mas a crueza com que a cena é narrada pela câmera, sem nenhum erotismo,

¹³⁴ O bebê é de brinquedo e isso fica bem claro para quem assiste ao filme. Ou seja, mais uma brincadeira de Candeias com as convenções do realismo cinematográfico.

¹³⁵ O cinema direto é uma escola de filmes documentários, praticada principalmente no final dos anos 1950, início dos anos 1960, nos EUA e no Canadá, nas quais se pregava uma mínima intervenção do cineasta no processo de captação da realidade documentada. Seus principais filmes foram realizados no Canadá e nos EUA no final dos anos 1950, início dos anos 1960, por nomes como Robert Drew, D.A Pennebaker, Richard Leacock, Michel Brault, Gilles Groulx.

impressiona. O casal inicia a relação sexual de pé, mas como a posição não é a mais adequada, pela altura, a mulher acaba por pegar uma pedra e subir nela, para aumentar sua altura e favorecer a penetração do homem. Quando a relação se torna mais ardente a câmera se aproxima do casal e, então, pode-se vislumbrar algum erotismo na maneira como o casal é filmado. A câmera destaca o rosto da mulher, que está de frente para ela, dando maior atenção a sua expressão facial de prazer. Há um plano curioso, no qual a câmera vai desde os pés do casal até o rosto da mulher, um plano aparentemente sem sentido, mas que reforça a sensação de que a câmera, agora mais aproximada daquela característica de um documentário jornalístico, participa da ação.

Outro momento curioso dentro da cena é aquele no qual o homem acende um cigarro para a mulher. Na cena há sempre a impressão de que a mulher está no comando da situação, sendo que o rosto do homem obtendo prazer não é mostrado. Esta é uma inversão bastante curiosa da maneira como eram, geralmente, filmadas as cenas de sexo no cinema brasileiro da época, em que a ênfase do prazer se dava, quase sempre, no homem e no casal, mas muito raramente na mulher. Quando a mulher está com um cigarro aceso em sua mão a cena cresce de intensidade, até que o homem alcança o orgasmo. Neste momento a câmera está bem próxima ao casal.

Terminada a relação sexual o homem paga à prostituta, mas sempre a impressão que se tem é de que ela é quem está no comando da relação entre os dois. Ao término da relação a mulher urina no chão e limpa sua vagina com um jornal, retirando qualquer carga de erotismo que possa ter havido na cena.

A narrativa fílmica passa a mostrar como é a vida do grupo de marginais, ciganos, que mora na periferia de São Paulo. Um homem de cabelos longos, aparentemente louco, que dança no local sem nenhum motivo aparente em um descampado cheio de detritos. Ele e a prostituta trocam olhares. A narrativa se torna bastante mais desconexa e o filme passa a acompanhar o negro louco, filmando seus pés, quando ele percorre um local onde há vários jornais guardados no chão. Os jornais, de outros países, falam das mazelas sociais brasileiras.

O Candinho agora está diante de uma casa, na periferia de São Paulo, onde pensa poder encontrar o profeta da foto que carrega consigo. O filme, com sua narrativa em estilo de documentário, na qual a câmera segue os personagens, às

vezes mais de perto, como uma câmera de telejornal contemporâneo, às vezes com um distanciamento que remete ao estilo do cinema neo-realista. Em um plano de fotografia virtuosa, a entrada do Candinho na casa é narrada através de sua sombra, até que ele topa com um bando de capangas mal-encarados. Junto a eles está o homem que parece com o Cristo. O falso profeta vê a foto que o bobo carrega o tempo todo consigo, rindo de sua ingenuidade. O bobo se ajoelha aos pés do falso cristo, e, no mesmo momento, é agarrado pelos capangas, que o levam dali. Pode haver, nesta cena do filme, uma alusão à complacência da Igreja Católica, ou de alas da Igreja, com as ditaduras de direita que se instalaram na América do Sul nos anos 1970 ou uma crítica à ilusão que a religião muitas vezes traz ao povo, uma ilusão que o deixaria sem capacidade de adquirir consciência de sua exploração pelas classes dominantes. Acredito que o filme, dentro do cenário político da época em que foi realizado, comporte ambas as leituras. A religião criticada enquanto instituição que visa à manutenção de um poder (a aliança do falso profeta com os proprietários rurais), de um *status quo*. A aliança é selada no café tomado pelo falso profeta junto aos capangas. Mas *O Candinho* não critica a religião em sua esfera mística. O filme aceita a possibilidade da religião como uma maneira do humano se religar ao divino, não no aspecto dogmático da religião hierarquizada e sim no sentido da experiência individual de cada um. O filme possui fé na narrativa que propõe, mas não tem fé na religião como forma de poder.

Na cena mencionada, expulso da casa e atônito com o ocorrido, resta ao bobo rasgar a foto do falso profeta que carregava consigo. Ele, então, está liberto do jugo da falsa religião que o impedia de compreender sua situação. Há então um plano, *em contra-plongée*, de grande força épica, no qual a mulher que carrega o bebê surge, no alto de um morro, em contraluz. Há uma cruz com um fuzil pendurado a ela. O bobo, agora com uma expressão mais séria em seu rosto, troca olhares com a mulher. Há como que uma dialética na cena: o bobo olha para a mulher que olha para o bobo e ambos olham para o fuzil pendurado na cruz, que aponta para a síntese da luta armada como caminho natural no momento da tomada de consciência por parte do oprimido. É curioso que o filme aponte para este caminho em um momento no qual a luta armada já havia fracassado como opção para a tomada do poder pela esquerda no Brasil. Em 1976, no governo do

General Ernesto Geisel, já se começavam a vislumbrar alguns sinais de uma distensão entre o governo ditatorial e as oposições, no caminho de uma lenta transição para um regime democrático. Pode ser que o filme, que afinal se passa em um tempo e local indefinidos, busque uma afirmação da defesa da luta armada, ou da violência, como uma saída sempre válida na tentativa de modificação de um estado de coisas vigente. É nessa afirmação do desejo de uma violência revolucionária, através de uma estética igualmente violenta e revolucionária, que está a grande força e a grande estranheza de *O Candinho*.

26- Amostra de um exercício político-popularizador da tradição das memórias

Em 1975, Carolina de Jesus morava em Parelheiros, interior de São Paulo. Há muito já havia deixado de ser famosa. Seus livros, escritos posteriormente a *Casa de alvenaria*, o romance *Pedaços da fome*, lançado em 1963 e uma coleção de reflexões intitulada *Provérbios*, a exemplo de *Casa de alvenaria*, obtêm vendas baixas, acabando por encerrar com a carreira editorial de Carolina de Jesus. Fora do alcance dos holofotes da mídia, a autora termina por recolher-se a seu sítio em Parelheiros¹³⁶, onde se dedica a criar galinhas e a plantar uma pequena horta.

No entanto, mesmo sem ter mais possibilidades de, no momento, ser publicada, Carolina não deixa de escrever. Um dos projetos a que ela se dedica é a redação de suas memórias da juventude, do período anterior a sua vinda para São Paulo, quando residia na zona rural de Minas Gerais, com migrações a outros locais próximos, em busca da sobrevivência. Seus originais, após a ida para o sítio, somavam 37 cadernos e 4.500 páginas. Estavam sob os cuidados de sua filha Vera Eunice, que atuava como professora do ensino fundamental. Parece que a produção de Carolina aumentou após o período em que foi para o sítio, provavelmente por ter mais tempo para se dedicar à escrita, em relação à época em que vivia na favela do Canindé, quando sua batalha pela sobrevivência tomava muito tempo de sua rotina diária.¹³⁷

Carolina ficou esquecida, no Brasil, muito pelo fato da mudança nos rumos da política cultural ocorrida durante a ditadura cívico-militar, na qual dar voz aos marginalizados não era um objetivo.¹³⁸ No entanto, fora do país, nunca deixou de ser estudada e lida, claro que, quase sempre, dentro da chave da literatura de testemunho. Em 1975, duas repórteres francesas vão até o sítio de

¹³⁶ Distrito pobre na região sul da cidade de São Paulo, a quase 60km do Centro, próximo à represa Billings.

¹³⁷ *Os escritos de Carolina de Jesus: determinações e imaginários* de Marília Novais de Mata Machado; *Carolina Maria de Jesus: escrita íntima e narrativa da vida* de Germana Henriques Pereira de Sousa.

¹³⁸ Na ditadura cívico-militar (1964-1985) vigorava uma política cultural oficial de direita (a qual vai se aproximando mais da esquerda a partir da chegada de Jarbas Passarinho ao MEC em 1973). No entanto, os artistas de esquerda ou ligados mais ou menos a ela eram os mais consumidos pela classe-média universitária, obtendo boas vendas de discos, realizando filmes com boa repercussão de bilheteria, aparecendo em variados programas de televisão. Ou seja, havia uma cultura oficial, de direita, mas a cultura que tinha mais penetração em vastas camadas da população era a ligada à esquerda.

Parelheiros entrevistar Carolina. Esta lhes entrega, então, seus manuscritos, que virão a formar, após serem vertidos para o francês, a edição de suas lembranças da juventude, já que, apesar do título atribuído, a redação do texto não se dá em forma de diário e sim de uma narrativa memorialística. Em francês, o livro, publicado em 1982, tem o título de *Journal de Bitita*.

No Brasil, as memórias de Carolina só seriam publicadas em 1986, sob o título *Diário de Bitita*. A edição brasileira, feita pela Nova Fronteira, é carente de maiores informações a respeito, mas parece ser uma simples tradução da edição francesa. Também foram publicados no Brasil dois outros textos ligados ao *Diário de Bitita*:

Além da versão das memórias publicada sob o título de *Diário de Bitita*, há que se registrar a existência de dois outros textos publicados, que, embora editados quase uma década depois, constituem versões primárias de capítulos das memórias, reunidos no volume *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*, intitulados “Minha Vida” e “O Sócrates Africano”. Estes dois textos são bastante significativos, em primeiro lugar por nos permitirem entrever o processo de escrita de Carolina, e também por lançarem luz sobre a gênese do projeto do *Diário de Bitita*, ilustrando perfeitamente o avanço lento e gradual dos escritos memorialísticos da autora. (MOREIRA, 2009, p.69).

Pode-se ver então que, malogradas as intenções de Audálio Dantas de ver Carolina retirar-se da cena cultural brasileira após a publicação de *Casa de alvenaria*, a escritora passa a apresentar um projeto literário consistente, ao menos no que diz respeito às suas memórias. O curioso é que a colaboradora de Carolina agora é sua filha, Vera Eunice¹³⁹, que trabalhava como professora e ajudava sua mãe na correção de seus escritos. Esta informação também está ausente da edição brasileira de *Diário de Bitita*, mas indica um processo de co-autoria semelhante ao utilizado por Audálio Dantas na confecção de *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*. No caso dos três livros, alguém que possui uma formação que permite o conhecimento da norma culta passa a interferir na escrita de alguém que não o adquiriu. São os circuitos de modificação pelos quais a cultura popular passa, em maior ou menor grau.

Diário de Bitita possui uma estrutura bastante diferente daquela encontrada em *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria*. Carolina abandona a

¹³⁹ C.f MOREIRA, 2009.

forma de escrita diário, passando agora ao gênero literário do memorialismo. O texto, assim, resulta menos fragmentado, constituindo unidades maiores e menos marcadas pelas repetições existentes nas duas narrativas anteriores resultantes, em parte, da utilização do formato narrativo de diário. Os erros de grafia das palavras, uma das evidências mais interessantes no estudo da materialidade da escrita de Carolina, desaparecem na composição das memórias que formam o *Diário de Bitita*, sobrando apenas erros de concordância. Restam, e são em número considerável, as percepções extraordinárias de Carolina a respeito do mundo que a cerca. A narrativa de sua juventude, além disso, forma uma crônica da situação do popular-marginalizado no Brasil da Primeira República, demonstrando que, de república, aquele período (e outros de nossa história) possuía pouco.

Embora de modo mais convencional, Carolina também subverte padrões das práticas artísticas eruditas, em paralelo com os experimentos cinematográficos realizados em *A herança* e *O Candinho*. Interessante notar que, nos três casos, a dose de violência, que faz da versão popular um instrumento crítico importante, resulta da inserção (proposital ou involuntária) de traços do popularesco mais grosseiro em situações típicas e complexas apropriadas da tradição canônica. Assim como a meta-drama, onde se concentra a denúncia do assassinato em *Hamlet*, ganha força paródica na cena do circo caipira em *A herança*, também o caráter exemplar da história dos vultos nacionais é apropriada, em *Diário de Bitita*, com evidente efeito de crítica política, onde se pode perceber o tom paródico, nas entrelinhas. Para resistir ao clima de opressão a que a pequena elite do interior submete as crianças pobres, o registro memorialístico de Carolina evoca as palavras que essa mesma elite imprime ao discurso didático. Trata-se, é claro, de uma artimanha da escritora adulta de valorização do conhecimento formal não para marcar um lugar subalterno mas, ao contrário, para ganhar certa autoridade subversiva em sua função crítica.

“Os pobres moravam num terreno da Câmara: ‘O patrimônio’”. (JESUS, 1986, p.7). Assim começa a narrativa memorialística de Carolina, situada no ano de 1914, apresentando aos leitores a vida dos pobres na localidade rural de Minas Gerais onde Carolina e sua família residiam. O avô de Carolina havia conseguido comprar um terreno seu, afastado de onde os outros pobres da cidade residiam. A

relação, à época, de Carolina com sua mãe já revelava traços de sua perspicácia e da inadequação ao meio em que vivia:

Quando minha mãe falava eu me aproximava para ouvi-la. Um dia, a minha mãe repreendeu-me e disse-me:

- Eu não gosto de você!

Respondi-lhe:

-Se estou no mundo é por intermédio da senhora. Se não tivesse dado confiança ao meu pai eu não estaria aqui. (JESUS, 1986, p.8).

Carolina não aceita a marginalização juntamente aos outros que a cercam. Ela procurará sempre, através da escrita, mostrar que tem uma voz, dizer o que pensa, expor seus pontos de vista. E a primeira iniciativa a respeito será desafiar a autoridade de sua mãe.

Durante a narrativa do *Diário de Bitita*, Carolina irá desafiar outras verdades cristalizadas no Brasil da época, o que lhe irá causar grandes problemas em determinadas ocasiões. Consciente da importância desses episódios para construir o auto-retrato desejado, narra o caso no qual desafia a autoridade do juiz de sua cidade, já que o filho do mesmo perturbava com as meninas do local, além de roubar frutas das casas dos outros. Carolina então inicia uma discussão com o juiz, que a repreende: “Cala a boca negrinha atrevida”. (JESUS, 1986, p.29). A esta reprimenda, Carolina responde com uma impecável reflexão a respeito da condição do marginalizado, e do negro, no Brasil da época:

O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, não devem matar. Não devem prevalecer porque é os brancos quem predomina. A chave do mundo está nas mãos dos brancos, o branco tem que ser superior para dar o exemplo. O branco tem que ser semelhante ao maestro na orquestra. O branco tem que andar na linha. (JESUS, 1986, p.29).

Quando expõe a relação de Rui Barbosa com a raça branca, Carolina afirma uma tendência que ainda existe nos dias de hoje, e ocorria de forma muito mais forte nos tempos da República Velha, quando o Brasil tinha recém-saído da escravidão: determinados grupos da sociedade sentiram-se superiores a outros, com maiores direitos que outros, seja por motivos financeiros, seja por motivos de origem social mais ou menos nobre. Carolina faz a exaltação da igualdade dos direitos de marginalizados e membros da elite. Sua linguagem, no trecho supracitado, é,

como sempre, aparentemente simples: frases curtas, metáforas ingênuas (“a chave do mundo está na mão dos brancos”; “o branco tem que ser semelhante ao maestro da orquestra”) mas, na verdade, demonstra o poder de invenção de Carolina, que está no dizer as coisas de uma maneira original e perspicaz justamente por sua aparente simplicidade e ingenuidade, decorrentes de suas limitações lingüísticas, mas não de uma falta de capacidade de ver o mundo e transformá-lo em matéria-prima de seus escritos.

Nota-se que, ao reconstruir o episódio da infância, atribuindo a si mesma um discurso aprendido com as lições dos mais velhos, aqueles que sabiam citar as posições dos políticos importantes em proveito dos subalternos, Carolina mostra-se orgulhosa de sua estratégia precoce de rebelar-se com argumentos da própria classe dominante. Esse tipo de comportamento certamente retomado na maturidade, registra-se em *Quarto de despejo* e marca o livro com um tom muitas vezes conservador, tom que soaria inapropriado para o projeto progressista simpático à esquerda, fundamento dos critérios editoriais usados por Audálio Dantas.

Uma das características mais fortes de Carolina é ser, aparentemente, contraditória em seus escritos. Em uma página ela se revolta contra a autoridade do juiz de sua cidade e em outra se mostra extremamente preocupada com as relações que tem com seus familiares, ressaltando um aspecto conservador. Nesse aspecto, a figura de seu avô representa um papel central na configuração da relação de Carolina com sua família. O seu avô é retratado como um modelo de pessoa nobre, que havia sofrido as durezas da escravidão, mas não havia se deixado brutalizar ou tornar-se mau por isso: “O meu avô era um vulto que saía da senzala alquebrado e desiludido, reconhecendo que havia trabalhado para enriquecer o seu sinhô português”. (JESUS, 1986, p.57). O caminho de seu avô tinha sido atravessado pelo cativo, o qual era apresentado como obra não dos brasileiros, mas, sim, dos portugueses que haviam colonizado o país. O avô de Carolina frisa isso nas falas que lhe são atribuídas, quando recorda as histórias de seu tempo de escravo. Ele também encarna a figura do velho sábio, que tem um conselho a dar para os mais jovens. A respeito das brigas entre brancos e negros, ele diz: “Os que brigam são os animais que não sabem pensar”. (JESUS, 1986, p.60). Carolina traz, novamente, através de uma metáfora simples, por intermédio

da voz de seu avô, sua reflexão sobre as maneiras pela quais os homens se comportam no mundo. E seu avô emerge como o homem sábio que escapa dos conflitos, nunca recorrendo à violência, sendo um homem pacífico. A sabedoria do avô de Carolina estabelece um paralelo entre ele e Rui Barbosa, do ponto de vista de uma retórica política afinada com o liberalismo, cuja retórica entrava em choque com as práticas de exclusão e compadrio da sociedade brasileira, mas, também, com o projeto de esquerda dos dois diários editados por Audálio Dantas.

Há um capítulo específico no *Diário de Bitita* em que Carolina fala sobre sua família. Sua relação com o restante dos membros dela difere daquela que ela mantinha com seu avô. Seus parentes são apresentados como pessoas cheias de vícios: há aqueles que renegam sua negritude: “Os comentários do velório eram desabonadores para a tia Ana, que impediu sua filha de casar-se com um preto. Dizendo que queria que a sua filha casasse com um branco para purificar a raça”. (JESUS, 1986, p.72). E, na interpretação de Carolina, a consequência da atitude de sua tia acaba sendo a infelicidade da filha, que se casa com um branco maldoso, que só lhe traz infelicidade. Toda a narrativa das peripécias da família de Carolina se desenvolve como se fosse um folhetim romântico, com os personagens sendo quase sempre caricaturas de determinados tipos como o bom, o mau, o sábio. Isto, no entanto, não diminui a riqueza da narrativa de Carolina, já que é expresso de uma maneira tão forte que não se sente o artifício, o cálculo, na utilização dos personagens esquemáticas. Ao mesmo tempo em que se utiliza de tal expediente narrativo, Carolina é capaz de tentar mostrar-se erudita ao escrever uma frase como esta: “E é o negro que está apto para revelar as filáucias e as jactâncias dos mulatos”. (JESUS, 1986, p.73). Carolina, ao escrever desta maneira, no entanto, jamais parece pernóstica, já que ela realmente acredita na importância de adquirir vocabulário erudito e utilizar-se de palavras difíceis em sua escrita, parecendo, com esse procedimento, afirmar-se como uma pessoa diferenciada do mundo que a cerca. Ao longo de toda a trajetória da escritora, reconhecem-se os ecos de uma retórica oitocentista que, como atesta o *Diário de Bitita*, ela aprendeu a admirar na infância, quando buscava refúgio e segurança na sensatez de seu avô e de outros líderes da comunidade de descendentes de escravos. Tudo na escrita de Carolina aponta para a tentativa de construção de

uma verdade e seu estilo faz parte dela. Não há nenhuma espécie de pose na escrita de Carolina.

Após mostrar que era uma pessoa diferenciada da maioria dos membros de sua família, já que possuía, quando criança, uma percepção aguda do mundo, bastante diferente da perspectiva habitual de quase todos aqueles que a cercavam, chega a vez de Carolina buscar seu espaço como cidadã. Ela começa, então, a perceber a necessidade de ganhar dinheiro, ou melhor, aprende que o dinheiro é algo necessário para que se possa viver em um mundo regido, em grande parte, por ele. Ao narrar como é a vida da pequena cidade do interior onde mora, Carolina começa a ver como a questão dos bens materiais delineia o comportamento dos habitantes da cidade. E é no final de semana que a movimentação social na cidade chama a atenção de Carolina para a importância da maneira de se vestir e das posses: “As meretrizes eram as que usavam os casacos de astracã e os vestidos de seda. (...) Se o homem exibisse o dinheiro: pronto”. (JESUS, 1986, p.88, 89). Carolina também desperta para a importância de sua condição de mulher. Ela se sente inferior por não pode fazer as mesmas coisas que os homens e reflete sobre sua condição desejando uma mudança em que ela pudesse participar mais do processo social vigente.¹⁴⁰ Carolina busca acesso a alguma forma de poder através de sua escrita, a atividade que lhe possibilitava sentir um contato mais próximo com a dinâmica social de seu tempo, da qual ela se sentia excluída.

No *Diário de Bitita* sucedem-se os acontecimentos de uma vida doméstica já praticamente esquecida no Brasil dos dias atuais. Esta vida, que guarda aspectos dos antigos tempos narrados em *Casa Grande & Senzala*, é transmitida por Carolina nos capítulos de suas memórias, nos quais ela aparece como cronista da época de sua mocidade. No capítulo 9, “Meu genro”, há um exemplo claro do talento de Carolina como contadora de pequenas histórias do cotidiano. Sua mãe vai trabalhar como doméstica em uma casa, em Sacramento, onde Carolina vivia em sua infância. A dona da casa esperava um homem, que ela considerava como

¹⁴⁰ No capítulo “Infância” uma das primeiras lembranças, com que a narrativa se define, não deixa dúvidas sobre suas ambições: “No mato eu vi um homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter força. (JESUS, 1986, p. 10).

muito importante e generoso: seu genro. Carolina assim narra a chegada do genro, junto à filha da dona da casa, à pequena cidade de Sacramento:

No outro dia minha mãe chegou às seis horas. Estava usando seu vestido novo e calçada com um “pé de anjo”. Ao meio-dia, chegou o genro (...)

- Sabe? O “meu genro” chegou!

- É?

Mas sabe de uma coisa? O “meu genro” é preto! (JESUS, 1986, p.103).

Segue, então, a narrativa da passagem do “meu genro” pela casa da patroa da mãe de Carolina. O genro é um modelo de gentileza e se assusta com o preconceito que os moradores da pequena cidade têm para com ele pelo fato de ser negro. A narrativa de Carolina, se, por um lado, faz a crônica da “Casa Grande” pela ótica dos empregados, esforça-se por enxergar, no progresso baseado nos ideais da modernidade, a saída para a situação ruim em que os negros se encontravam. O negro ideal está encarnado na figura do “meu genro”, afinal: “Que preto educado! Era semi-obeso. Falava do progresso nas cidades grandes. Que o povo é culto, mais generoso e não é indolente. (JESUS, 1986, p. 106). Logo, a saída para todos os problemas dos negros seria ingressarem nos ideais do projeto da modernidade e tornarem-se negros eruditos como “meu genro”. Na verdade, como se sabe, a questão não é assim tão simples, a razão não soluciona todos os problemas.

Um capítulo chave em que Carolina exercita seu talento de cronista-memorialista é aquele em que morre seu avô. Carolina consegue trazer a história para uma dimensão na qual ela não é letra morta, documento de consulta para meramente apreender dados do passado. Ela transporta os acontecimentos do passado para uma dimensão além do mero testemunho ou documento de valor histórico. Tal operação se realiza através de seu procedimento narrativo que consegue transformar o acontecimento memorialístico em registro artístico. Quando morre seu avô, acompanha-se toda a sequência de fatos que, nos anos 1920, precedia a morte de alguém importante, ao menos dentro de sua estrutura familiar, como o avô de Carolina. Há uma migração de pessoas para vê-lo morrer: “Ele foi enfraquecendo-se. Os filhos que residiam nas fazendas foram para a cidade, conduzindo os seus filhos e esposas. E foi assim que eu fiquei conhecendo todos os parentes”. (JESUS, 1986, p.113). O sofrimento do avô de Carolina é longo, problema nos rins. Mas, acontecimento pitoresco, ainda há tempo para que

ele se case com uma mulher que morava com ele: “-- Maruca! Você viveu na minha companhia vinte e um anos. Quando uma mulher convive com um homem sete anos, ele deve casar-se com ela. Se você não tiver nojo de casar com um defunto, eu peço: quer casar-se comigo”? (JESUS, 1986, p.116). O casamento acaba ocorrendo, sem maiores festejos, afinal, o noivo já estava moribundo: “Você fica com Deus. Nos casamentos fazem-se bailes, a noiva usa o véu. Mas, o nosso é diferente. Em vez de vestido branco, você vai usar o vestido preto”. (JESUS, 1986, p.117).

Carolina demonstra, em suas narrativas da época de sua infância e mocidade, um olhar seletivo que é capaz de destacar peculiaridades dos acontecimentos tristes, onde se confirma a firmeza de convicções do avô. O interesse dos capítulos do *Diário de Bitita* deriva, em grande parte, dos traços de humor presentes, oriundos da verve narrativa de Carolina de Jesus.

Após longa agonia, o avô de Carolina termina por falecer. Carolina faz questão de registrar, mais uma vez, a imagem de seu avô como homem extraordinário, distinto em relação à maioria dos elementos que a cercavam, principalmente em seu núcleo familiar: “Depois do sepultamento, uns foram beber e a minha mãe chorou. Com o decorrer do tempo fui olvidando o vovô, que foi o preto mais bonito que já vi em minha vida. Que lindo nariz! A testa e a boca eram magníficas”. (JESUS, 1986, p.121). Deve-se notar no trecho citado o uso do verbo olvidar, marca da infiltração de vocábulos de uso pouco comum, inclusive entre a população mais letrada, na escrita de Carolina.

A morte de seu avô marca, dentro da narrativa do *Diário de Bitita*, o final de uma fase na vida da escritora. Este evento, com toda sua importância, serve para encerrar uma fase da narrativa, mais ligada à cidade de Sacramento e ao núcleo familiar de Carolina. No capítulo 11, não à toa intitulado “A escola”, inicia-se a segunda metade da narrativa, em que Carolina precisará sair do seio da família e até mesmo da cidade de Sacramento. A narrativa, então, já se aproxima mais do modelo de um romance de formação (*bildungsroman*),¹⁴¹ com Carolina

¹⁴¹ É um tipo de romance, cuja origem se dá durante o romantismo alemão do final do século XIX, que narra o processo de formação do caráter e da personalidade de um indivíduo, durante o período de formação de suas aptidões.

vivendo uma série de experiências decisivas que serviriam para formar sua personalidade e que acabariam por levá-la a migrar até São Paulo.

O primeiro desses momentos decisivos é sua ida à escola, que provoca um efeito em Carolina: o de tornar-se crítica em relação a sua família, elegendo para si outro padrão de expectativa de vida: “Vasculhei as gavetas procurando qualquer coisa para eu ler. A nossa casa não tinha livros. Era uma casa pobre”. (JESUS, 1986, p.126). Carolina, no entanto, teria pouco tempo para se dedicar à leitura e aos estudos. Outras ocupações seriam necessárias para que pudesse se sustentar. Assim, Carolina e sua família acabam indo residir em uma fazenda, trabalhando em um pedaço de terra em troca de parte de sua produção. Mas a trajetória na fazenda não termina bem. Como é comum acontecer no regime capitalista, a mão-de-obra é descartada assim que não é mais necessária: “Chorei com dó de deixar a nossa casinha, as verduras, o pé de jiló. O senhor Olímpio Rodrigues de Araújo era o único homem que sabia ler. Oferecemos a um motorista nossos porcos e aves, e ele nos levou de volta a Sacramento”. (JESUS, 1986, p.136).

Após deixar a fazenda e retornar a Sacramento, sucedem-se diversos episódios bastante infelizes na vida de Carolina. As condições de vida da escritora vão piorando e ela chega a internar-se num convento, em troca de serviços domésticos, para não morrer de fome. Carolina termina por seguir o caminho da maioria dos brasileiros pobres à época: migrar para um grande centro em troca de melhores oportunidades de trabalho e de vida: “Quando cheguei à capital, gostei da cidade porque São Paulo é o eixo do Brasil. É espinha dorsal do nosso país”. (JESUS, 1986, p.202). Carolina, a princípio, não teria boa sorte em São Paulo, apesar de expectativa em relação à cidade. A retórica de Carolina, no último capítulo de *Diário de Bitita*, é, agora, adulta. Uma arma que lhe permitirá enfrentar a cidade grande, utilizada por uma pessoa “alfabetizada”.

O efeito dos clichês grotescos de alguns parágrafos, em contraste com a relativa informalidade e humor, distribuídos nos capítulos antecedentes, dão conta das tentativas de demonstrar como o conhecimento adquirido foi sendo ora confirmado ora negado pela experiência concreta da vida. Assim, a trajetória “de formação” da jovem se escreve através do crivo da mulher adulta que forjou um estilo capaz de livrá-la das carências a que é relegado o subalterno.