

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**“ HUMANITAS”: UMA LEITURA
DO SIGNIFICADO MACHADIANO
NO FILME *QUANTO VALE OU É
POR QUILO?***

AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO

JOÃO PESSOA – PB
2013

AMANDA RAMALHO DE FREITAS BRITO

**“HUMANITAS”: UMA LEITURA DO SIGNIFICADO MACHADIANO NO
FILME *QUANTO VALE OU É POR QUILO?***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba como pré-
requisito para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Literatura e Cultura.
Linha de Pesquisa: Memória e Produção
Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães

João Pessoa – PB
2013

B862h Brito, Amanda Ramalho de Freitas.

Humanitas: uma leitura do significado machadiano no filme
Quanto vale ou é por quilo? / Amanda Ramalho de Freitas Brito.-
João Pessoa, 2013.

115f.

Orientador: Luiz Antonio Mousinho Magalhães

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHL

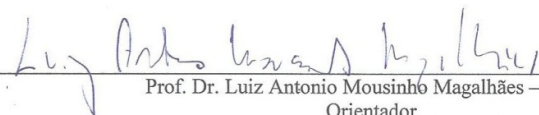
1. Machado de Assis, Joaquim Maria, 1839-1908 - crítica e
interpretação. 2. Bianchi, Sérgio Luís, 1945- crítica e interpretação.
3. Literatura e cinema. 4. Adaptação. 5. Focalização.

UFPB/BC

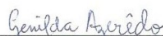
CDU: 82:791.43(043)

Dissertação intitulada "Humanitas": uma leitura do significado machadiano no filme quanto vale ou é por quilo?, de Amanda Ramalho de Freitas Brito, defendida e aprovada em 19 de fevereiro de 2013, como condição para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães – UFPB
Orientador



Prof. Dr. Genilda Azerêdo – UFPB
Examinadora

Prof. Dr. José Helder Pinheiro – UFCG
Examinador

“Saúdo todos os que me lerem,
Tirando-lhes o chapéu largo
Quando me vêem à minha porta...
Saúdo-os e desejo-lhes sol.”

Alberto Caeiro

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Luiz Antonio Mousinho, por ter conduzido a pesquisa de modo tão gentil e acolhedor, pelo conhecimento, pela paciência, pelo respeito e pela energia positiva sempre tão presente através do seu bom humor, que acalmou a ansiedade e me deu coragem para enfrentar as dificuldades. Obrigada, Mestre.

A CAPES, que viabilizou esse trabalho através do financiamento de bolsa de estudos.

À minha mãe Francinete, por me fazer sentir motivada em todos os projetos da minha vida, pelo amor e carinho compartilhado todos esses anos.

À minha melhor amiga Genecleide, pela amizade lúdica e sincera, por me fazer rir nos momentos mais cansativos e por me fazer acreditar que a “pedra” drummondiana é o início da trilha dos sonhos simples e graciosos.

À minha irmã Fernanda, por ser a primeira leitora das minhas poesias, pelo amor gentil e solidário, pela confiança e por me fazer sentir sempre tão melhor do que eu sou.

Ao meu pai pela serenidade, pelo humor, pelo amor e por estar presente hoje nos caminhos líricos da minha vida.

À minha querida amiga Márcia Carvalho, por ter agraciado a minha dissertação com sua bela xilogravura. Eu agradeço pela sua amizade simples, poética e perfeita, pela alegria e pela doçura que você derrama em todos os momentos compartilhados.

À professora Genilda Azerêdo, por ter contribuído de modo tão significativo para o desenvolvimento desse trabalho. Eu agradeço pelo seu modo humano, dedicado e responsável de lidar com a pesquisa e a sala de aula, e ainda pela delicadeza com a qual você constrói mutuamente o conhecimento.

Ao professor José Hélder Pinheiro, pela atenção, pelos ensinamentos, pelos agradáveis momentos lúdicos compartilhados em sala de aula e por aceitar tão gentilmente participar da construção desse trabalho.

À professora Marta Nóbrega, por ter contribuído com minha maturação científica, ao me possibilitar o desenvolvimento de um projeto de pesquisa vinculado ao CNPq. Essa

experiência foi muito importante para o meu desenvolvimento acadêmico e contribuiu para o meu ingresso no mestrado.

Ao meu mestre José Mário da Silva, pelos sábios ensinamentos, pelas aulas tão sinestésicas e motivadoras, pelos conselhos e orientação e pelo modo sensível com o qual você nos ensina a olhar para o texto literário.

Às professoras Liane Schneider e Ana Marinho, por terem confiado nas minhas ideias e terem me dado a oportunidade de desenvolver a minha pesquisa, me possibilitando amadurecer e evoluir nessa teia do conhecimento.

Aos que fazem o PPGL, em especial a Rosilene Marafon e Mônica, pela atenção, pelo respeito e dedicação.

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma ribalta. Não
contemplamos a vida, penetramo-la.

Jean Epstein

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do
instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora
tornou-se um novo instante-já que também não é mais.

Clarice Lispector

Os lírios não nascem da lei. Meu nome é tumulto, e
escreve-se na pedra.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A adaptação é mais um recurso artístico utilizado pelo cinema para “mostrar” uma história fictícia. O signo “mostrar” tem o mesmo sentido de contar, mas é empregado por Linda Hutcheon (2011) ao se referir ao cinema, por considerá-lo uma arte performática, que tem um processo de representação centrado na fala de personagens interpretados por atores, nas ações, sons e imagens visuais. O processo adaptativo tem sido um recurso utilizado pela arte em muitas épocas da história da humanidade. O quadro simbolista *Ofélia* (1851), de John Everett Millais, por exemplo, é uma adaptação plástica da morte da personagem shakespeariana (*Hamlet*). O processo de adaptação é um recurso muito interessante porque nos permite pensar a aproximação entre sistemas semióticos artísticos diferentes e verificar como um modo narrativo adquire significação a partir de outro. Partindo desse pressuposto, o nosso trabalho é um estudo sobre o conto *Pai contra mãe* (1906), de Machado de Assis, e sua adaptação livre *Quanto vale ou é por quilo?* (2004), de Sérgio Bianchi. Procuramos, a partir de um estudo analítico, investigar como o *topos* machadiano da “luta pela sobrevivência”, simbolizado pela relação predatória e pela contradição (representado pelos personagens) é transcodificado no espaço diegético do filme. Para tal objetivo, procuramos observar questões estilísticas como a ironia, o pessimismo e o realismo, e aspectos estruturais: personagens, tempo e focalização. Esta categoria se configurou pontualmente, em nossa análise, como o elemento narratológico investigado para se pensar o processo criativo do filme. Para analisar a função do foco narrativo, buscamos suporte teórico nos autores que estudam as categorias narrativas na literatura: Norman Friedman (2002) e principalmente Gérard Genette (1989); além de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) e Marcel Martin (2003) que estudam mais particularmente o foco narrativo na linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Adaptação; Sérgio Bianchi; Focalização.

ABSTRACT

Adaptation is one more artistic resource used in cinema to “show” a fictitious story. The word “show” also means tell, but it is employed by Linda Hutcheon (2011) when she refers to cinema, by considering it a performance art which has a process of representation centred on the speech of characters played by actors, the actions, sounds and visual images. The process of adaptation has been a resource used in art throughout mankind’s history. The symbolist picture in *Ofélia* (1851), by John Everett Millais, for instance, is a plastic adaptation depicting the death of the Shakespearean character (*Hamlet*). The process of adaptation is a very interesting resource due to the fact that it makes us think of the approximation between different semiotic systems and helps us to observe how one narrative way acquires signification from another. Thus, our work is a study on the short story called *Father against mother* (1906), by Machado de Assis, and its free adaptation called *How much is it or is it by the kilo?* (2004), by Sérgio Bianchi. Through a analytical study, we endeavoured to investigate how the Machado de Assis *topos* “fight for survival”, symbolized by the predatory relationship and contradiction (represented by the characters) is transcoded in the diegetic space of the film. With this in mind, we attempted to observe stylistic features, such as irony, pessimism and realism, as well as structural aspects: characters, time and focus. This category was promptly characterized in our analysis as the narrative element which enabled us to reflect on the film creative process. In order to analyse the function of the narrative focus, we based our assumptions on authors who study the narrative categories in literature, such as Norman Friedman (2002) and mainly Gérard Genette (1989); also Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (1994) and Marcel Martin (2003) who particularly study the narrative focus in cinematographic language.

Key-words: Literature and Cinema; Adaptation; Sérgio Bianchi; Focus.

RÉSUMÉ

L'adaptation est une autre ressource artistique utilisée par le cinéma pour « montrer » une histoire fictive. Le signe « montrer » a le même sens que raconter, mais il est employé par Linda Hutcheon (2011), en faisant référence au cinéma, dans le sens d'un art performance, qui a un processus de représentation centré sur le discours de personnages joués par des acteurs, à travers des actions, des sons et des images visuelles. Le processus d'adaptation a constitué une ressource utilisée par l'art à des époques diverses de l'histoire de l'humanité. Le tableau symboliste *Ophélie* (1851), de John Everett Millais, par exemple, est une adaptation plastique de la mort d'un personnage shakespearien (*Hamlet*). Le processus d'adaptation est une ressource très intéressante, car il nous permet de penser à un rapprochement entre différents systèmes sémiotiques artistiques et d'observer comment un mode narratif acquiert une signification à partir de l'autre. Sur la base de cette hypothèse, notre travail se présente comme une étude sur le conte *Pai contra mãe* (1906), de Machado de Assis, et sur sa libre adaptation *Quanto vale ou é por quilo?* (2004), de Sérgio Bianchi. Nous cherchons, à partir d'une étude analytique, à déterminer comment le *topos* machadien de la « lutte pour la survie », symbolisé par la relation prédatrice et par la contradiction (figurée par les personnages) est transposé dans l'espace diégétique du film. Pour atteindre cet objectif, nous avons cherché à déterminer les aspects stylistiques, tels que l'ironie, le pessimisme, le réalisme et les aspects structurels : les personnages, le temps et la focalisation. Cette catégorie s'est définie ponctuellement, dans notre analyse, comme un élément narratologique étudié dans le but de penser le processus de création du film. Pour analyser la fonction de focalisation narrative, nous nous sommes appuyés, comme support théorique, sur les auteurs qui étudient les catégories narratives dans la littérature : Norman Friedman (2002) et surtout Gérard Genette (1989), en plus de Francis Vanoye, d'Anne Goliot-Lété (1994) et de Marcel Martin (2003) qui étudient plus particulièrement la focalisation narrative dans le langage cinématographique.

Mots-clés: Littérature et cinema; Adaptation; Sérgio Bianchi ; Focalisation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO-----	13
1 LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS EM AÇÃO-----	19
1.1 Interfaces da adaptação-----	19
1.2 O cinema de Sérgio Bianchi: uma introdução-----	27
1.3 O conto machadiano e a adaptação de Sérgio Bianchi-----	36
2 A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA CRIADA PELA FOCALIZAÇÃO-----	73
2.1 O papel da focalização no filme <i>Quanto vale ou é por quilo?</i> -----	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	97
BIBLIOGRAFIA-----	102
FILMOGRAFIA-----	107
ANEXO I-----	110

INTRODUÇÃO

Algumas produções cinematográficas, no século XX, têm sido fortemente influenciadas pela literatura, no que diz respeito aos aspectos estruturais e temáticos. As imbricações dialógicas foram motivadas primeiramente pelo nível estrutural, posto que o cinema tinha uma tendência a seguir o modelo do romance do século XIX, com sua natureza narrativa e ficcional. Estamos nos referindo mais especificamente ao cinema narrativo clássico, que se respalda na objetividade do romance do século XIX, com uma narrativa linear e homogênea (sincronismo entre os elementos que compõem de modo quase que transparente a história projetada pelo filme), buscando uma continuidade temporal e espacial. De acordo com Vanoye & Goliot-Lété (1994), o cinema primitivo é descontínuo e às vezes até se investe de mecanismos não realistas e truques mágicos, como nos filmes *Le mélomane* (Georges Méliés) e *O mágico de OZ* (Victor Fleming). De modo mais estrito, no qual se recupera também a história e a temática, o cinema e a literatura se aproximam mais intimamente através do recurso conhecido como adaptação, ideia relevante para se pensar de modo crítico o objeto de análise discutido nesse trabalho. Sobre esse processo, Hutcheon (2011, p. 29) assinala que

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.

A adaptação é um processo muito antigo, que pode ser verificado na Antiga Grécia, por meio dos textos literários que traduziam a mitologia grega a partir de um ponto de vista ficcional, ao recuperar a presença de entidades e deuses mitológicos em suas trajetórias diegéticas, como ocorre na *Odisseia*. Aliás, os mitos gregos motivaram a criação de muitas obras artísticas. Jean-Léon Gérôme, por exemplo, adapta em 1890, para uma tela, o mito de Pigmalião, rei da ilha de Chipre que se apaixona por uma estátua, Galateia, que ele mesmo esculpiu; diante do *pathos*, roga à deusa Afrodite para dar vida a Galateia, desejo que foi atendido. Na versão de Gérôme, o beijo ardente do

pintor é que dá vida à imagem. Nessa tela recuperada do século XIX, temos a história de um mito mostrada a partir de um ponto de vista diferente, o que ilustra de modo pertinente a ideia de adaptação compreendida por Hutcheon (2011), que pode envolver uma mudança de foco e de contexto, devido a esse processo se configurar como uma leitura singularizada do artista de uma história precedente.

Como nos alertou Aristóteles¹, toda arte é uma imitação, e o que vai torná-la diferente é o modo, o meio e o objeto pelos quais ela representa uma história. A adaptação é uma imitação, ora explícita, quando tem uma relação “declarada” com o texto anterior, a partir de signos que já denotam o imbricamento textual, como o título do filme (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Klotzel); ora não demarcada, como ocorre com o filme *Quanto vale ou é por quilo?*. Nesse caso, faz-se necessário que o receptor tenha *a priori* lido o conto de Machado de Assis para desmembrar de modo mais pujante os significados do filme, por meio de uma leitura também comparativa com o texto machadiano. Nos dias atuais, as adaptações estão presentes em vários contextos e em diferentes meios: romance, cinema, revista em quadrinhos, videogame, músicas, etc. Uma boa ilustração disso é a canção “O alienista”², inspirada no conto homônimo de Machado de Assis.

Partindo desses pressupostos, a narrativa filmica deve ser observada a partir de suas especificidades estruturais (movimento, plano e tempo filmico), em convergência com elementos que não são específicos do cinema (narrador, personagem, etc.), pois o seu valor reside justamente na sua capacidade artística de incorporar outros sistemas semióticos, em um macrossistema de representação. Por ser uma arte híbrida, o cinema é paradoxalmente original em sua forma de ser, ou seja, cria-se no diálogo horizontal com outras artes, e se mantém verticalmente genuíno ao se revelar imagetivamente pelo movimento da imagem. Eis o que torna a adaptação filmica um processo artístico e independente da literatura, apesar do contato íntimo e estreito com ela.

A relação dialógica entre literatura e cinema brasileiro, por exemplo, se intensifica na segunda metade do século XX, com o advento do Cinema Novo, cuja preocupação estética se concentrava numa apreensão imagística da identidade brasileira.

¹ Conceito de imitação proposto pelo filósofo no capítulo “Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o meio de imitação.” In: *Poética* (1987).

² Canção composta pelo músico Tico Santa Cruz. Disponível em: <http://oalienista.detonautasroqueclubeletrasdemusicas.com.br>, Acesso em: 31 de janeiro de 2013.

Por isso, buscavam-se, na cosmovisão estético-literária, os motivos da criação fílmica, uma vez que a literatura, em especial a modernista, procurava recuperar as cores e projeções sociais por meio de um nacionalismo crítico e ufanista. Este se evidenciava no índio, na língua popular e nos temas regionais: a seca, os retirantes e o engenho – temas tão bem representados na obra regional *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, texto adaptado para o cinema em 1976, por Paulo Thiago e Ivan Cavalcanti Proença, no longa-metragem *Soledade*.

As convergências narrativas e temáticas entre cinema e literatura podem ser percebidas na adaptação de Sérgio Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo?*, que recolhe, do conto machadiano *Pai contra mãe*, uma perspectiva realista do retalhamento social brasileiro. Esse aspecto é realçado pela contradição, pela ambiguidade e pela ironia, elementos que instauram o realismo narrativo em ambos os textos, o que ocorre principalmente com o conto machadiano, que nos mostra uma leitura de uma sociedade a partir de um tom provocativo que rompe a distância temporal entre espaço diegético e leitor. Isso se dá porque o leitor está presente no espaço de questionamento imposto pelo narrador, participando por meio da voz narrativa como elemento diegético. Além disso, o filme retira, do texto de Machado, caracteres do subjetivismo colonial³ (identidade brasileira ainda presa, em certo sentido, aos preceitos legados pelo período colonial). O filme se concentra no conto a partir da recuperação dos personagens (Candinho, Mônica, Arminda e Clara), do desfecho e de algumas falas representadas pelo narrador, como a descrição dos instrumentos de tortura, presente no primeiro parágrafo do conto e no primeiro capítulo do texto cinematográfico de Bianchi: “A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca”. Na obra literária adaptada por Bianchi, os personagens, de uma posição narrativa

³ Chamamos de subjetivo o modo como se configuraram os valores coloniais representados ironicamente no conto e no filme, levando em consideração a discussão gerida por Schwarz em “Ao vencedor as batatas”. Esta põe no cerne do *logos* o aspecto singular da história do Brasil: a relação de dependência com as ideias europeias no que diz respeito ao sistema de produção, ora imposto pela escravidão, ora pelo capitalismo, contudo, ressignificado no contexto brasileiro, tornando impróprio o sentido germinal desses meios de produção, ao se criar um paradigma de produção centrado em uma relação de dependência representado pelo mecanismo da troca de “favor”, responsável por assegurar, em uma relação social de classes, a qualidade de homem livre para a classe menos favorecida (ideia de liberdade defendida pelo liberalismo burguês). No entanto, o “favor” apresenta de modo nivelado a escravidão, por reforçar, em um sistema produtivo, a relação de dependência, ainda centrada em um eixo no qual o ponto nevralgico é a relação de poder estabelecida entre os fortes e os fracos, disfarçando a violência pela ideia aparente de liberdade.

heterodiegética, personificam a luta pela sobrevivência traçada entre sujeitos excluídos: de um lado, o pai pobre e desempregado; do outro, a escrava fugitiva e grávida, justificando o título do conto *Pai contra mãe*. Essa relação de ambivalência tecida entre os protagonistas machadianos é transferida para o filme. Porém, no espaço filmico, tal ambivalência é ampliada a partir de novos espaços e novos personagens.

Levando em consideração os pressupostos discutidos anteriormente, o nosso trabalho tem como objetivo analisar como o significado machadiano, “a luta pela sobrevivência”, é recuperado por Sérgio Bianchi a partir da adaptação do tema, do desfecho e dos personagens do conto machadiano. É importante destacar que o texto literário será lido a partir de sua relação com o filme, na qual se colocará em foco os seus artifícios estilísticos e os seus significados. No entanto, o cerne da atividade analítica será o filme. Por isso, o método de análise utilizado será consubstanciado em torno da perspectiva de Vanoie e Goliot-Lété (1994) sobre o modo de análise de um filme, que deve se desenvolver a partir de duas etapas: desconstrução e reconstrução. Na primeira etapa, o filme deve ser descosturado e cada parte (tempo, plano, ângulo, narrador e assim sucessivamente) deve ser observada como um elemento distinto. Por último, deve-se “estabelecer elos entre esses elementos isolados, e compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir todo o significante” (VANOIE & GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Sendo assim, no decorrer de nossa análise, observaremos como cada elemento dentro do filme (espaço, tempo, personagem, cores, focalização, plano, ângulo, sonoridade, luz, etc.) representa, a partir da justaposição e do paralelismo, uma (re) leitura de *Pai contra mãe*. Esse processo de leitura nos faz pensar para além do diálogo com o conto, no que concerne à narratologia audiovisual. Ainda Para Vanoie e Goliot-Lété (1994, p.138), desenvolver uma atividade analítica em torno de uma adaptação livre, como é o caso de *Quanto vale ou é por quilo?*, requer observar “as relações de certos aspectos, estruturas, temas, detalhes pertinentes: delimitação de um terreno de comparação”.

Diante dessa limitação necessária ao eixo de comparação entre aspectos de uma obra e outra, nossa leitura se concentra mais especificamente nas cenas do filme que estão situadas no primeiro espaço narrativo, o século XIX. A escolha dessas cenas pode ser justificada pelo seguinte critério: o primeiro espaço narrativo do filme apresenta de

modo mais criativo a ideia e os personagens machadianos. É o que acontece com a cena conclusiva de Arminda: a câmera nos apresenta em primeiro plano as mãos da escrava, amarradas e sobrepostas ao sangue. Essa imagem realça o efeito dramático da cena e sugere alguns sentidos interessantes, como a corda⁴, compreendida como o símbolo do vínculo, em especial do céu com a terra, e ainda da fertilidade, justaposta ao sangue. Dentro do contexto diegético, isso pode significar o rompimento do vínculo não apenas com a mãe, mas também com a escravidão.

Este trabalho dissertativo será organizado por meio de dois capítulos. No primeiro, abordaremos questões teóricas e críticas em torno da adaptação, o que nos levará a discutir analiticamente as especificidades de cada texto. Além disso, observaremos de forma panorâmica a filmografia de Sérgio Bianchi, o que integrará a trajetória analítica de nosso trabalho, de modo que esse percurso nos fará compreender de modo mais concreto o contexto e o estilo do cineasta. No terceiro tópico desse capítulo, nós faremos uma leitura comparativa entre *Pai contra mãe* e *Quanto vale ou é por quilo?*. Em seguida, no segundo capítulo, nos deteremos em uma análise mais específica do filme a partir da focalização e, por meio dessa categoria, buscaremos compreender outros aspectos da narrativa, como os personagens, o tempo e o efeito criado pelo movimento e enquadramento da câmera. Pensaremos como o filme, por meio da justaposição desses elementos, recria a ideia machadiana “ao vencedor as batatas”, a partir de uma perspectiva irônica, pessimista e paradoxal. Essa ideia compreendida como “a luta pela sobrevivência” é abordada através da alegoria e da ironia por Machado de Assis, em *Quincas Borba* (1892), e retomada no conto *Pai contra mãe* (1906) de forma mais realista e visceral.

No sexto capítulo do romance, tem-se o esboço da teoria *humanitas* (“ao vencedor as batatas”), sugerida pelo personagem Quincas Borba a Rubião, e que define o homem a partir da relação necessária entre a vida e a morte, cujo princípio se pauta no fato de que, para o *humanitas* existir, algo ou alguém precisa morrer ou ser sacrificado. Essa teoria define a vida como uma grande batalha entre tribos, e a grande recompensa, para quem sobrevive, é a “batata” – a comida que, em um sentido metafórico, possibilita ora a existência física, ora a existência social. As batatas seriam, portanto, em nossa

⁴ Ver dicionário de símbolos (2012), de Herder Lexikon. Disponível em: <http://books.google.com.br>, acesso em: 31 de Janeiro de 2013.

análise comparativa, a metáfora da sobrevivência sociobiológica dos personagens Candinho e Arminda, reestruturados no texto fílmico de Bianchi (2004). Essa ideia configura o que chamamos de significado machadiano, recuperado no filme não só pela trajetória dos personagens machadianos, mas ainda pela trajetória de outros personagens que são aproximados do paradoxo de Candinho e Arminda. Isso será realizado através da analogia e do encadeamento de significados que serão sugeridos pela combinação temporal entre os planos e até mesmo entre signos (relação entre título do filme e ambiguidades promovidas no interior diegético, diálogos e personagens). Essas premissas justificam o título do nosso trabalho, “*Humanitas: uma leitura do significado machadiano no filme Quanto vale ou é por quilo?*”.

A fim de embasar essas reflexões, utilizaremos um arcabouço teórico para pensar a adaptação, a partir das reflexões de Robert Stam (2008), André Bazin (1991) e principalmente Linda Hutcheon (2011). No que diz respeito ao discurso da narrativa na literatura e no cinema, trabalharemos com autores como Gérard Genette (1989), Carlos Reis e M. Lopes (1998), Norman Friedman (2002), Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) e Marcel Martin (2003), entre outros.

CAPÍTULO I - LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS EM AÇÃO

1.1 Interfaces da adaptação

A relação entre literatura e cinema tem se estabelecido desde os primeiros passos da arte cinematográfica, pela assimilação da forma (narrativa) e do conteúdo (tema, história), em especial do romance do século XIX (com sua narrativa linear e mimética), que serve de modelo para o cinema narrativo de Griffith e do classicismo hollywoodiano. Geralmente, esses filmes são assim compreendidos porque seguem o que podemos chamar de estética da clareza, cujo desenvolvimento narrativo se instaura pela coerência interna da história (diegese), e pela linearidade e pela apresentação objetiva do tema, que é alcançado pelo espectador no desfecho conclusivo do filme. Embora Vanoye & Goliot-Lété (1994, p. 25) nos revelem que inicialmente o cinema usava como modelo “o *music-hall*, o *vaudeville* e o circo”, a adaptação de obras literárias estará presente desde os primeiros filmes, como ocorre com *Viagem à lua* (1902), de George Méliès, baseado no livro *Da Terra à Lua*, de Julio Verne.

É importante destacar que a adaptação é só mais um recurso utilizado pelo cinema para representar uma percepção artística diante do mundo, ou um modo de narrar para recuperar ou ampliar uma ideia desenvolvida por um texto literário precedente. Embora o cinema seja considerado uma arte híbrida ou “impura”, em virtude de alguns dos seus elementos (fotografia, romance, teatro, música) integrarem outros sistemas semióticos, ele mantém, desde os primórdios, elementos intrínsecos a sua qualidade, como o movimento e a montagem, e, além disso, muitos filmes antigos (primitivos) tinham um roteiro original (BAZIN, 1991).

A utilização do processo adaptativo como recurso para se mostrar uma história (ficção) pode ter implicações socioideológicas. Segundo Hutcheon (2011, p. 35), “uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla – ou para evitá-la”. Em alguns casos, o enredo é preservado numa tradução, apesar dos motivos dos cineastas diferirem muitas vezes daqueles intrínsecos ao texto literário.

No cinema brasileiro, por exemplo, a adaptação tem adquirido diferentes contornos. Na década de 1960, o cinema brasileiro, influenciado pelo modernismo antropofágico, utiliza-a como elemento que irrompe contra a influência estético-comercial hollywoodiana. Nesse caso (antropofagismo cinematográfico), a adaptação seria um processo de interiorização da cor nacional que, ao se voltar para os textos literários, principalmente para obras da literatura moderna (*Vidas Secas*, *Menino de Engenho*, *Macunaíma*, etc.), buscava o estabelecimento de uma identidade nacional, na medida em que essas obras tinham como objetivo diegético temas e personagens tipicamente brasileiros.

Com o advento do Cinema Novo, essa relação do cinema com os lampejos da nacionalidade é intensificada, e a adaptação é utilizada nesse momento como forma de se manifestar a própria cultura. No início dos anos 1970, a adaptação surge como elemento importante para o governo alienar a produção cinematográfica no país, ao instituir, através do Ministério de Educação, um prêmio para aqueles cineastas que adaptassem obras literárias de autores já falecidos. Isso foi feito com o intuito de desviar o olhar dos acontecimentos atuais e ainda limitar as motivações políticas do Cinema Novo e suas ramificações. “A atitude governamental em relação às adaptações é um exemplo de coerção e dirigismo cultural (...). Bastou a criação de um sistema aparentemente favorável aos cineastas (o prêmio) para canalizar grande parte da produção no sentido desejado” (BERNARDET, 2009, p.218).

Para Hutcheon (2011), podem ser vários os motivos que geram a adaptação; o cineasta pode levar em consideração elementos como: a identificação, a crítica, a suplantação ou o tributo aos textos canônicos, ou ainda a articulação das suas ideias políticas (como no caso de *Quanto vale ou é por quilo?*). Essas motivações devem ser observadas no momento de se pensar a adaptação, o que nos permite descobrir os elementos extradiegéticos que estimulam o texto adaptado a ser de maneira x ou y. A adaptação feita por Sérgio Bianchi tem uma motivação visivelmente crítica, uma vez que o filme procura articular o pessimismo irônico do conto em torno da relação humana, para desvendar uma leitura possível da sociedade brasileira.

Frente a essas questões de imbricamento entre a obra literária e o texto fílmico, a adaptação pode ser pensada como um mecanismo artístico de representação, pelo qual um texto conotativo motiva a existência de outro texto pelo processo de recriação que

envolve outros elementos: leitura, recepção e reinvenção. Esses elementos adquirem significação ao considerarmos a adaptação como um processo que reverbera a relação eufórica entre cineasta (leitor) e obra literária (texto precedente), criada pela interpretação. Essa perspectiva de se compreender o processo adaptativo como algo que decorre da leitura criativa realizada pelo cineasta nos livra das armadilhas impostas pela valorização da fidelidade, o que poderia nos levar a perder o aspecto mais interessante dos textos, a subjetividade. Para alguns estudiosos da adaptação, como Hutcheon (2011) e Stam (2008), o ato de adaptar algo se centra justamente no mecanismo mútuo de leitura e (re) significação. Para Linda Hutcheon (2011, p.43),

o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores.

André Bazin (1991) defende que, quanto maior a qualidade estética de uma obra literária, mais se exige do cineasta uma imaginação inventiva para criar um núcleo de estabilidade, ou um filme que busque equivalências com um texto primeiro. Porém o filme alcança as próprias qualidades estilísticas a partir de um olhar singularizado em torno de um objeto exógeno (acontecimento histórico, cotidiano e inventivo), outrora interiorizado por outro modo de representação, a literatura. Podemos considerar, para efeito de ilustração, a rapsódia de Mário de Andrade, *Macunaíma*, e a sua adaptação homônima, de Joaquim Pedro de Andrade. O filme mantém, no cerne do debate, os mitos indígenas, a miscigenação e a sátira do pensamento colonial, representados no texto literário como metáfora da identidade brasileira. Entretanto, ele os amplia no modo como insere os personagens do texto literário em outro espaço-tempo diegético, e a partir de uma nova perspectiva, que se desenvolve através de dois eixos: histórico (ditadura, contexto social dos anos 1960) e estético (Cinema Novo).

Macunaíma é um texto relevante para se pensar a adaptação como um processo de releitura, de singularização do filme, pois recupera elementos estruturais e semânticos (enredo, personagem, tema, etc.) do texto literário, e cria mecanismos para se tornar independente e original, pois faz o espectador apreender o texto de Mário de Andrade de uma maneira nova, a partir de novas possibilidades de significação, doadas,

inclusive, pela montagem, pela trilha sonora e pela cor. O vermelho, por exemplo, sugere um significado (morte material) que soluciona a ambiguidade criada pela última imagem (dicotomia entre o ser e não ser: vida ou morte), o encontro de Macunaíma com Uraricoera. Esse tipo de mecanismo realça a profundidade dramática do filme.

Mostrar é justamente a forma de engajamento dos filmes; segundo a caracterização de Hutcheon (2011), há três maneiras de se tecer uma história: a) contar (literatura), que é o modo pelo qual a linguagem se organiza pelas palavras, no qual o cerne criativo está centrado na imaginação; b) mostrar (filmes e teatro), no qual a linguagem é performática e a ênfase está no visual; c) interagir (videogame), que é uma travessia do modo contar ou mostrar para o modo de representação participativo. A adaptação que está no eixo de nossa discussão é a performativa, aquela que considera a transferência do modo contar para o mostrar: literatura (impresso) → filme (visual).

Na adaptação performativa, “os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicos entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 69). Nessa perspectiva, as emoções dos personagens são traduzidas do texto literário para o filme através de uma interação convergente entre ação, dramatização gestual do ator, cor, foco narrativo (câmera e narrador) e trilha sonora (ruídos, *voz-over*, música). Trata-se de, por meio desses elementos de convergência, aproximar o espectador do filme, de modo efetivo, dos significantes e significados que, no texto literário, são facilmente expandidos pelo jogo verbal.

A adaptação deve ser considerada no sentido horizontal (os textos são colocados de modo não hierárquico, mas na fronteira do diálogo), como um produto da análise e interpretação de um leitor situado em um espaço de relação, o que Stam (2008) define como dialogismo intertextual. Sob esse prisma, o processo adaptativo está no círculo contínuo e expressivo da leitura: o escritor (leitor do mundo) → texto literário (hipotexto) → filme (hipertexto) → texto crítico (leitura empírica). Essa relação entre leitor e texto decorre estritamente do diálogo que, no primeiro momento, surge a partir do encontro com o espaço imagético do outro e através da identificação. São aspectos que estimulam a criatividade do cineasta, que manterá com a obra literária um exercício simultâneo de aproximação (manifestada pelo fascínio estético-temático) e distanciamento (gerado pela reinvenção do texto-fonte).

A relação que se estabelece no espaço da adaptação suscita outras questões que permeiam esse processo, como a intertextualidade. Como já destaca Hutcheon (2011, p.45), a adaptação, para o espectador, é uma espécie de intertextualidade, desde que o receptor tenha certa familiaridade com o texto adaptado. Diante disso, como poderíamos definir a intertextualidade e como se daria sua estreita relação com o fenômeno da adaptação? Conforme nos esclarece Kristeva (1974, p. 60), o conceito de intertextualidade “designa a transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos noutros”. Essa caracterização acarreta a relação de conteúdo e forma que se estabelece entre textos ou manifestações artísticas diferenciadas por meio de dois eixos: a adaptação propriamente dita (relação diretiva entre textos) de um texto literário, como *Dom Casmurro* (Machado de Assis), reinventado no filme (*Capitu*, de Paulo César Saraceni) e na minissérie (*Capitu*, Luiz Fernando Carvalho); e a assimilação artística, na qual elementos intrínsecos a um sistema semiótico podem ser assimilados por outro sistema.

A assimilação artística ocorre, por exemplo, no filme *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, que, através de um imbricamento quase que híbrido entre as linguagens, o enredo cinematográfico é apresentado em um cenário ordinariamente teatralizado com elementos específicos de uma peça (prólogo e capítulos), e ainda realçado pela voz de um narrador típico dos romances (focalização onisciente). Isso sem perder a sua latência cinematográfica tão bem demonstrada na diegese pelos primeiros planos, pelo ângulo contra-plongée e pelo movimento da câmera em *travelling* ainda na primeira cena.

A assimilação entre os sistemas semióticos pode ser observada diacronicamente no duplo sentido que se estabelece entre a literatura e o cinema, pois não só aquela influencia esta através de um modelo narrativo (enredo, personagens e narrador), como o cinema, num cenário moderno, influencia no sentido inverso a literatura (escritores como Ernest Hemingway, Caldwell, Raduan Nassar, etc.), por meio da estrutura de

relato, da paralepse⁵ e da focalização interna. Brito (2006, p.140) relata que escritores americanos como John dos Passos e John Steinbeck, “passando a recusar a onisciência da narração do romance clássico, privilegiaram o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, com isso aproximando os seus textos de roteiros do cinema”.

O jogo de influência presente em uma adaptação é produto de uma intertextualidade, fenômeno caracterizado pela travessia de um texto a outro através de elementos estruturais e significativos, denominado por Genette (1989) de hipertextualidade, compreendendo esta como a relação de dependência que um texto B (hipertexto) mantém com um texto A (hipotexto). Reiterando essa ideia genettiana, Stam (2008, p.22) nos diz que as “adaptações filmicas, nesse sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização”. Por meio dessa ideia, podemos entender a intertextualidade como elemento constituinte da adaptação, que possibilita o diálogo sem violar a instância criativa e os significados criados por meio da interação, independentes em seus sistemas semióticos.

Na esteira da semiótica russa, a adaptação equivale a “tradução”, definida por Julio Plaza (2010) como o trânsito criativo entre as linguagens, quando “a operação tradutora cria a sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos (passado – presente – futuro), lugar – tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (PLAZA, 2010, p. 01). Esse trânsito criativo entre as linguagens nos coloca diante de uma questão ainda levantada por Hutcheon (2011): o que é adaptado ou o que se pode adaptar quando se sai de um crivo artístico para outro? “A adaptação buscaria, em linhas gerais, equivalências em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos,

⁵ Paralepse consiste em uma alteração na quantidade de informação dada por um ponto de vista narrativo aparentemente limitado que dá mais informação do que é autorizado pela focalização vigente. A esse respeito ver Genette (1989). Esse recurso tem sido bastante utilizado pelo cinema. Em *O cidadão Kane*, por exemplo, a palavra dita no leito de morte por Foster Kane, “Rosebud”, funda todo o percurso da ação diegética do filme. No entanto, não havia ninguém no leito de morte do personagem Kane. Temos nessa ilustração um caso de paralepse, no qual a câmera nos revela uma informação que não seria teoricamente conhecida por nenhum personagem de ponto de vista limitado, dada a solidão fúnebre de Foster Kane. O conceito de paralepse é discutido por Brito (2007), que faz referência ao *Cidadão Kane*, filme que também nos serve como ilustração.

mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 32).

A primeira coisa observada entre um texto literário e o filme que o adapta é a “história” ⁶, muitas vezes recuperada quase que em sua totalidade ao sair do modo *contar* para o *mostrar*, como ocorre com a película homônima *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel. Essa adaptação se aproxima tanto do romance machadiano que até mesmo a presença do defunto-narrador (defunto-autor) permanece no espaço diegético do filme, através da interpretação efetiva de Reginaldo Faria, que incorpora, por meio da tonalidade da voz e da performance gestual, a ironia sarcástica do “defunto-autor” machadiano, instaurada na tela pela *voz-over*; pela *mise-en-scène* (o personagem-narrador se volta por meio do eixo da câmera diretamente para o espectador) e pelo contraplano, elementos específicos da linguagem cinematográfica. Eles criam um efeito semelhante à focalização narrativa do texto literário, que faculta ao leitor e ao espectador a ideia de uma focalização narrativa centrada no “defunto-autor”. Como afirma Stam (2008, p. 175), o narrador machadiano “fala de sua vida passada de uma perspectiva serena e distanciada”, enquanto que, no filme,

Klotzel joga com a distinção entre Brás Cubas como personagem vivo, atuante, e ao mesmo tempo como autor falecido. Ele provoca uma cisão entre os dois, fazendo com que o Brás Cubas mais velho, moribundo, observe o Brás mais jovem da interioridade do quadro. Assim, os dois personagens vêm a coexistir lado a lado (STAM, 2008, p. 175).

Para Alfredo Bosi (2006, p.180), o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “pela riqueza de técnicas experimentadas, ficou sendo uma espécie de breviário das possibilidades narrativas do seu novo modo de conhecer o mundo”. Por esse motivo, torna-se um texto desafiador para quem propõe adaptá-lo e simultaneamente fornece um labirinto de possibilidades criativas para a narrativa fílmica que, com seus recursos semióticos, pode torná-lo plausível, como se verifica no filme de Klotzel.

Quanto vale ou é por quilo?, diferentemente de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um texto que não tem a preocupação de mostrar a narrativa machadiana tal como ela é, pois a ideia do filme se desenvolve a partir da adaptação livre do tema e dos

⁶ Ideia já apresentada por Hutcheon (2011).

personagens do conto (Mônica, Arminda e Candinho). O tema seria mais abrangente, não se restringindo ao conteúdo do conto, mas perpassando toda a obra machadiana, em relação ao que seria o paradoxo humano (o “ser ou não ser” no seu sentido físico e espiritual), representado no conto pela luta pela sobrevivência, onde se instaura a vida de um através da morte do outro (filho de Candinho x filho de Arminda).

No filme, o paradoxo machadiano, que tem uma função de ironizar as relações humanas, é traduzido por uma perspectiva realista centrada na ideia de que o sistema colonialista do século XIX ainda influencia o modo como o poder é exercido numa hierarquia, pela qual o homem branco oprime o negro e o pobre miscigenado. Em um sentido filosófico e universal, Machado põe em foco o sentido do paradoxo como um elemento que representa a “eterna contradição humana”⁷, fazendo-nos pensar a morte e a vida como coisas indissociáveis, assim como o bem e o mal. Nessa contradição, reside um dos traços mais relevantes da ironia machadiana, pois, no sentido reflexivo, a presença simultânea dos contrários mostra uma cadeia de relações em que um personagem representa o predador e o outro, a presa (inevitável condição do sujeito, como se observa na fala de Quincas Borba ao se referir à teoria *humanitas* como um princípio recôndito e eterno). Representa ainda o que nós podemos chamar de darwinismo social, porque os personagens machadianos recuperados no filme de Bianchi representam a ânsia biológica do homem diante do binômio fome e sobrevivência, elementos que simbolizam a preservação física e social. Em contrapartida, mostram que a contradição é um aspecto que pode transformar o homem, dando-lhe a possibilidade de livre arbítrio, como se pode verificar no espaço diegético do conto *A igreja do diabo*. Garbuglio (1982, p.465) entende o paradoxo machadiano como “o princípio do desencontro (...), pode-se dizer, um desencontro natural que leva a pessoa a uma divisão inconciliável entre o anseio e os instrumentos que dispõe para concretizá-los”.

Diante dessa consciência política e filosófica, a linguagem, considerada como “portadora e construtora dessa realidade é apenas um, talvez o mais importante dado da modernidade de Machado de Assis” (GARBUGLIO, 1982, p. 465). Esse tema do paradoxo, do modo como é trabalhado pela linguagem machadiana, faculta uma

⁷ Expressão retirada do conto “A igreja do diabo”, publicado no livro *Histórias sem data* (1884).

consciência política frente às nuances da vida e pode ser entendido como o agente gerador da ideia do filme de Bianchi, já que os trabalhos cinematográficos desse autor são em geral marcados por uma percepção crítica e realista do cotidiano. Em nossa análise, o paradoxo, a contradição, o “princípio do desencontro” será denominado de “ao vencedor as batatas”, por analogia a um dos capítulos do romance *Quincas Borba*, como melhor será explicado no tópico seguinte.

1.2 O Cinema de Sérgio Bianchi: Uma Introdução

A filmografia de Sérgio Bianchi⁸ é composta por cinco curtas (*Omnibus*, *A segunda besta*, *A divina providência*, *Entojo* e *Mato ele?*), um média (*Maldita coincidência*) e seis longa-metragens (*Romance*, *A causa secreta*, *Cronicamente inviável*, *Quanto Vale ou é por quilo?* e *Os inquilinos*), produzidos entre 1972 e 2009. Inserido inicialmente em contexto político conturbado e instável, devido à censura e ao conservadorismo da ditadura militar, e aos problemas sociais que diacronicamente influenciaram a realidade brasileira, podemos dizer que o cinema de Bianchi, com seu realismo paródico, sofre influência de determinados períodos da história cinematográfica que têm em comum o experimentalismo, a autorreflexão e a busca de um cinema pessoal: Cinema de autor, Neo-Realismo Italiano, *Nouvelle-Vague* e Cinema Novo.

O realismo no cinema tem características diversas, traduzidas em movimentos artísticos como, por exemplo, o realismo poético de Carné (*Cais das Sombras*), o realismo subjetivo de Antonioni (*A aventura*) e o neo-realismo de De Sica (*Ladrões de Bicicleta*). De acordo com Stam (2008, p. 25), a questão do realismo proposto no século XIX está arraigada à concepção de arte que “passa a denotar um movimento nas artes figurativa e narrativa dedicado à observação e representação precisa do mundo”. Além disso, ele destaca que o realismo no cinema e na literatura pode ser mágico quando

⁸ Cineasta brasileiro, nascido no Paraná e radicado em São Paulo, onde ingressou na Escola de Comunicação e Artes da USP. É um diretor e roteirista conhecido por seu cinema engajado, no qual questiona satiricamente os valores e comportamentos institucionalizados pela sociedade brasileira.

coloca a consciência ficcional por meio da autorreflexão em evidência, o que se dá por meio de certos procedimentos estéticos utilizados, como a paródia, que resvala na própria questão da adaptação, já que, nesse caso, “o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes” (STAM, 2008, p. 44). Por isso, quando nomeamos o cinema de Bianchi de realismo paródico, estamos nos referindo a um tipo de estética cinematográfica que busca uma correspondência com a realidade, a partir de um olhar irônico, jocoso e crítico, que se dá também por meio da autorreflexão, instituída ainda pelo diálogo com outros movimentos ou períodos artísticos.

“O cinema moderno brasileiro partiu, em boa medida, da *Nouvelle-Vague*, para depois seguir caminho inteiramente próprio e independente” (MANEVY, 2006, p.250), como acontece com o *Cinema Novo*, já que aquele movimento artístico põe em evidência uma nova forma de filmar, pautada numa narrativa com roteiros mais episódicos, por meio dos quais se incorpora o acaso e a realidade documental, além de fundar interesse pela memória cinematográfica (autorreflexividade) e de inspirar-se no neorrealismo italiano⁹. A *Nouvelle-Vague* se configura, na história do cinema, como um movimento de ruptura, em relação aos filmes hollywoodianos (comerciais) e ao *Cinéma du Papa* francês, surgido no final da década de 1950. Essas manifestações do cinema italiano e francês são base de reflexão para filmes que buscam mais independência e individualidade no espaço da indústria cinematográfica. Por isso, essas concepções estéticas são relevantes para o Cinema Novo, movimento fundado por cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni, entre outros, cuja perspectiva estética propunha a discussão de temas locais que perpassavam aspectos políticos, sociais e culturais, por meio de uma “alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente” (CARVALHO, 2006, p.291).

Os filmes de Sérgio Bianchi são compatíveis com essas perspectivas, na medida em que são textos independentes, com pretensões críticas, centrados em temas sócio-históricos do cenário brasileiro. Sua estética é fundada em diálogos realistas, com atores que não são conhecidos e que, por isso, criam uma atmosfera mais realista, uma vez que a não identificação com figuras famosas desconstrói o mito narrativo e aproxima o ator

⁹ Período específico da história do cinema que determina o cinema italiano dos anos 1940 (pós-guerra), caracterizado por mostrar de forma quase documental o cotidiano e temas sociais desse cotidiano. A esse respeito ver Fabris (2006).

do homem extradiegético. A realidade quase documental do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* é representada no filme *Quanto vale ou é por quilo?*, através, por exemplo, do congelamento da imagem em várias cenas, para sugerir uma fotografia, com a função de documentar um acontecimento que será refletido como imagem da suspensão e aproximação entre espaços temporais distintos.

A reflexividade, um dos aspectos defendidos pela *Nouvelle Vague*, se manifesta na cinematografia de Bianchi pela intertextualidade com obras literárias (*Pai contra Mãe*, *A causa Secreta*, etc.) e, de maneira orgânica, pela própria influência da história do cinema na concepção de filmagem que perpassa essas produções. A preocupação do respectivo cineasta não está pautada na indústria cinematográfica, pois as suas obras foram feitas com poucos recursos e com um objetivo específico: problematizar o espaço no qual estão inseridas. Essa era uma preocupação inerente ao cinema brasileiro situado especificamente entre o período de 1964 e 1984, como bem reflete Ismail Xavier:

Inserido numa esfera dominada pelo produto industrial, o cineasta brasileiro opta por um determinado tipo de cinema em meio às tensões e cálculos relacionados com a política de produção, num contexto cultural e ideológico específico. Em sua intervenção vê sua necessidade de expressão, suas preocupações temáticas, seu envolvimento com a linguagem e sua relação com o espectador mediados por uma questão que permeia a produção e a crítica de cinema no Brasil: a questão nacional (XAVIER, 2001, p.55).

A questão nacional resvala na problemática da colonização, já que a identidade local é refletida pela opressão, pela pobreza e pelo conflito etnocultural, descendente de uma ideologia européia instaurada no Brasil no século XIX, pela qual se cria uma inter-relação entre indivíduos pautada pelo meio de produção escravista, que põe o negro e o miscigenado em uma situação de desfavorecimento no período colonial. É o que se observa no conto *Pai contra mãe*, representado pelo personagem Candinho e Arminda: o homem livre e desempregado que depende da força física e do lucro gerado pela prisão dos escravos para preservar a sobrevivência do filho; e a escrava cristalizada pela ausência de força e liberdade.

No espaço temporal presente, a escravidão sai da estrutura que organiza o meio de produção e passa a simbolizar estritamente as relações sociais demarcadas ainda por

dois aspectos que perpassam o período colonial, a força e o lucro. No filme, esses aspectos são ornamentados pela “troca de favor”, elemento que representa a luta pela sobrevivência em um ambiente organizado pelo meio de produção liberal. A questão do favor legitima uma relação de dependência interpessoal, centrada na força e no lucro; por isso, se cria nesse contexto uma escravidão simbólica, na qual personagens como Mônica e Noêmia trocam, em um eixo chamado de “favor”, o trabalhado exaustivo pelo dinheiro que viabiliza o sonho do casamento. Schwarz (1992), ao estudar a ideologia colonial, nos diz que o “favor” é o elemento que possibilita ao “homem livre” não pertencente à classe latifundiária ter acesso à vida social. Assim, o crítico nos diz que,

Com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressaltada sempre a relação produtiva de base, assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio e vida urbana (...). O favor é nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil (SCHWARZ, p.17, 1982).

A ideologia colonial como formadora dos costumes é um dos aspectos fundamentais dos filmes de Bianchi; podemos até considerá-la como *leitmotiv*, em especial nos seus longas (*A causa secreta*, *Maldita coincidência*, *Cronicamente inviável*, *Os inquilinos*, etc.). Por causa dessa simetria semântica e estrutural, nós podemos considerar o cinema de Bianchi como de “autor”, devido à coerência estética e temática que perpassa a sua obra. Esta ajuda a construir um estilo individual, reconhecido pelo espectador, e pelo qual o cineasta busca criar uma tese da realidade pós-colonial do Brasil, que interpretamos como “ao vencedor as batatas”, na qual a consciência colonial permanece intransitivamente nas relações predatórias entre homens, e entre homens e sistema.

Desse modo, aspectos como o realismo, a reflexividade, o pessimismo e o escárnio da ação humana, projetados no cotidiano (elementos recorrentes em sua obra), montam o seu traço autoral, cujas especificidades personificam a sua filmografia, e nos possibilitam aproximá-lo dos ideais do movimento de “autorismo”, surgido no fim dos anos 50, por meio do qual se defendia que o diretor exibiria “no decorrer dos anos uma

personalidade estilística e temática reconhecível” (STAM, 2003, p.104). Nessa perspectiva, a voz do sujeito cinematográfico se manifesta através do estilo, onde se insere o que e como filmar.

O cinema bianchiano, através de uma estética quase documental, cria uma percepção de arte crítica em torno da tragédia social do Brasil: opressão, desmatamento, corrupção e injustiça social – elementos inerentes a um espaço histórico-geográfico que sofreu com o canibalismo representado pela relação predatória entre colônia e colonizador. A injustiça ou paradoxo social, por exemplo, foi representada ironicamente, na película *Cronicamente inviolável* (2000), como uma “coisa típica do Brasil”, assim como o futebol e o carnaval. Essa preocupação artística com as temáticas sociais é bastante trabalhada pelo terceiro cinema¹⁰ (cinema periférico que remete a uma geografia específica: cinema de países subdesenvolvidos do chamado Terceiro Mundo), que sofre influência das vanguardas europeias, mas busca manifestar em seus próprios contextos uma “arte política, comprometida e transformadora” (FRANÇA, 2006, p. 396) – é o cinema produzido no Irã, nos Bálcãs, na China, no Brasil e na Índia mais especificamente a partir dos anos 1990.

Buscava-se na esteira desse terceiro cinema, no qual se enquadra o cinema de Sérgio Bianchi, os temas e o estilo nacional. O terceiro cinema é assim designado como aquele que representa nações que foram colonizadas e, por isso mesmo, manifestava as suas preocupações estéticas em torno de histórias que colocavam os dramas locais no cerne do debate estético. Tal cinema tem como característica uma atitude crítica frente a uma realidade empírica, correspondente ao momento de produção do filme (Stam, 2003), característica que define os seus filmes como históricos.

Discutindo as características da novela histórica, no caso, a novela literária, Lukács (1966, p.15) nos diz que: “a novela é considerada histórica somente por causa da sua temática puramente externa e por sua aparência verossímil. Não só a psicologia dos personagens, mas também os costumes descritos respondem por completo à época do romancista”¹¹ (tradução nossa). Esses costumes são incorporados aos textos de Bianchi

¹⁰ A esse respeito, ver França (2006) e Stam (2003).

¹¹ Original: son históricas sólo por su temática puramente externa, por su apariencia. No sólo la psicología de los personajes, sino también las costumbres descritas responden por completo a la época del novelista.

de forma singularizada pelo humor irônico, traço que perpassa toda a obra do cineasta. Pois bem, o que instaura a identidade na obra bianchiana são os temas extraídos do contexto brasileiro e os significantes extraídos da tradição literária e cinematográfica (narrador, personagens, tempo).

Bianchi constrói uma narrativa pautada em temas históricos e por meio de uma relação intertextual com enredos e gêneros literários. Isso pode ser observado nas suas obras adaptadas dos contos de *Bestiário* (Júlio Cortázar), *Omnibus* e *A segunda besta*; e também dos contos machadianos, *A causa secreta* e *Pai contra Mãe*. O gosto pela adaptação do gênero “conto” pode sugerir um aspecto mais singularizado, um recurso que caracteriza o modo de narrar de Bianchi, não por ser o único a adaptar contos, mas por suas adaptações se desenvolverem a partir desse gênero. Isso porque, em geral, como ressaltou Brito (2006), a maior parte das adaptações se faz a partir de textos teatrais e de romances, o que pode ser ilustrado através de alguns filmes: *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman; *Orgulho e preconceito* (2005), de Joe Wright; *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier; e *Macbeth* (1948), de Orson Welles.

Os contos machadianos, por exemplo, na história do cinema brasileiro, quase contrariam essa perspectiva de adaptação centrada no gênero romance e teatro, pois têm sido frequentemente adaptados e recebem uma atenção ampla dos cineastas e roteiristas: *O alienista* → *Azillo muito louco* (1969), de Nelson Pereira dos Santos; *A causa secreta* → *A causa secreta* (1971), de José Américo Ribeiro; *A cartomante* → *A cartomante* (2000), de Cláudio Costa Val; entre outros. Embora os contos machadianos sejam adaptados tanto quanto os romances, este último gênero ainda se destaca, pois se verifica que certos romances, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, já foram adaptados algumas vezes: *Viagem ao fim do Mundo* (1968), de Fernando Cony Campos; *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel; *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni; *Dom* (2003), de Moacyr Góes; e *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Em relação ao cinema de Bianchi, somos levados a pensar o porquê de se escolher o conto especificamente e os contistas Machado de Assis e Júlio Cortázar.

O conto é considerado um gênero bastante interessante no que diz respeito ao trabalho com a temática. Sobre isso Cortázar (1974, p.152) afirma que “o elemento significativo do conto pareceria residir no seu tema”, pois, devido à sua brevidade, a

essência do conto se manifesta através do modo como o tema ou o conteúdo é elaborado. Essa perspectiva em torno do gênero “conto” seria um bom motivo para Bianchi, já que o seu cinema é alinhado quase que em sua totalidade por um tema-tese, o modo de organização da sociedade a partir de uma ideologia colonial, que seria em síntese, o *leitmotiv* de sua obra. Não seria exagero afirmar que cada filme de Bianchi é um espelho¹² que reflete a face do outro (alusão aos intertextos entre obras do próprio autor).

Nesse caso, o conto, por causa da brevidade e do alto poder de clímax, possibilita ao cineasta um espaço mais abrangente para se criar uma expansão do tema, com a inclusão de novos ambientes, tempo e novos personagens, cuja função pode resultar numa intensidade eufórica do clímax, já sugerido pelo gênero. A visível preocupação com a densidade dramática do tema coloca o seu objeto artístico em proximidade com as especificidades estéticas do conto.

A relação com os contistas pode ser explicada para além de afinidades pessoais, pela forma como eles representam a ação humana. Machado de Assis é um autor que ironiza o homem-aparência, apreendendo-o de forma realista. Por isso, não há em suas histórias personagens heróis: os personagens machadianos são solitários, voltados para si, para a manutenção tão somente da sua sobrevivência. Os personagens bianchianos têm essas características. Eles são os signos de uma sociedade percebida como falida e representam a inquietação de um diretor do terceiro cinema, motivado pela crítica.

É importante destacar que alguns filmes de Bianchi são marcados pelo experimentalismo e, nesse aspecto, guardam uma semelhança e se aproximam do estilo de Julio Cortázar, contista argentino cuja obra questiona o convencional, apresentando-nos a realidade de forma irreal ou estranha. É o que ocorre com o conto *Carta a uma senhorita em Paris*, adaptado por Bianchi, no qual o personagem tem náuseas e vomita coelhos. Esse estranhamento provocado pela ausência de uma explicação concebível é o que Todorov (1970) designa como conto fantástico-maravilhoso, que não pode ser explicado, porém tem uma coerência interna. O animal (o coelho) tem uma função específica em ambos os textos, pois acentua a crise existencial do personagem solitário, que vê no suicídio a única forma de se livrar dos coelhos. Porém, simbolicamente, o

¹² Espelho entendido aqui em seu sentido figurado como objeto que simboliza o reflexo da consciência, ideia apresentada por Chevalier & Gheerbrant (1998). Em relação à filmografia de Bianchi, seria uma referência à consciência estética e temática do autor.

coelho representa o renascimento, uma forma de ressurreição para além do tédio existencial.

Os primeiros filmes de Bianchi foram justamente os curtas adaptados do livro *Bestiário* e mostram um estilo autoral, poético e experimental. Na película *Omnibus*, não há sequer diálogos, e a densidade dramática fica por conta da imagem mitificada no desfecho pela canção *Here Comes The Sun* (The Beatles), cuja letra (“Eu sinto que o gelo está derretendo lentamente”) dialoga extraordinariamente com o momento de transição dos personagens centrais. Anteriormente, no espaço do ônibus, estes estavam deslocados da coletividade por serem os únicos a não terem uma flor. No espaço da rua, encontram uma florista e se integram à normalidade, por isso deixam de se enxergar, pois deixaram o nível da essência para o da aparência.

Além da adaptação, a obra autoral bianchiana interage de maneira objetiva, no nível do significante e do significado, com outros gêneros literários: crônica e romance. Essa premissa é demonstrada nos filmes *Cronicamente invidável* (2000) e *Romance* (1988), respectivamente. Naquele, o narrador (personagem escritor) justapõe histórias episódicas e paralelas como se estivesse escrevendo várias crônicas. Ele vai para diversos lugares, com o intuito de observar as relações de dominação existentes em vários âmagos; com a *voz-over*, se coloca na condição de um cronista que retira da observação do cotidiano o motivo cômico de sua ânsia moralista, de modo que ele caracteriza o outro por meio da ação desvirtuosa e inferior. “A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas; ora ela pode se inserir como ato poético, ora como um texto curto definido pelo casual e pelo irônico” (CANDIDO, p.5). Esse último aspecto está presente no filme *Quanto vale ou é por quilo?*.

Perante essas reflexões, nós podemos chegar ao cerne de dois elementos relevantes que modelizam a estruturalidade da filmografia do cineasta. O primeiro deles é a relação íntima com a literatura através da intertextualidade, recurso que reverbera um modo de narrar e, por isso mesmo, reflete a própria concepção narrativa, daí o caráter metalinguístico da adaptação. Para Chalhoub (2005, p.52), “a intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior”. O outro elemento se refere, como já foi debatido nesse tópico, ao gosto por se trabalhar com temas sociais de forma engajada e irônica.

O engajamento político que caracteriza o cinema de Bianchi se inicia sutilmente em *Maldita coincidência* (1979), no qual a miserabilidade, a indiferença e o abandono já são eixos de conotação temática. Ele atinge o ápice com o filme *Quanto vale ou é por quilo?* (2004), que mostra as relações de opressão instituídas por uma sociedade que ainda guarda resquícios da ideologia colonial. Esse posicionamento crítico em torno de nuances sociais localizadas faz parte de uma manifestação histórica denominada de “cinema periférico” ou, como chamou França (2006, p. 396), cinema de terras e fronteiras, em que se buscava uma “arte comprometida e transformadora”:

Nos anos 1960, falava-se em cinema periférico quando se queria levar em conta a experiência histórica do país de origem, quando se pretendia ver em certos filmes uma contrapartida estética e política para o impasse do subdesenvolvimento no Terceiro Mundo, perceber na linguagem do homem oprimido a imagem do homem colonizado que, para mudar a ordem do mundo, lança um programa de desordem absoluta (FRANÇA, 2006, p.395).

Sérgio Bianchi recebe influência desse contexto através da sua formação acadêmica, que se dá nos anos 1960, na USP. Isso influi na sua busca por um cinema de ruptura, assim como ocorre com outros cineastas (Julio Bressane, Joaquim Pedro de Andrade), que passam a um projeto de um cinema tipicamente nacional, influenciado também pelo antropofagismo¹³ moderno da literatura e pela estética inovadora do Cinema Novo que, por meio do experimentalismo, buscava alcançar a essência da realidade brasileira. Sobre isso, Stam (2003, p. 115) nos diz que:

O cinema deveria ser não apenas dialético, mas “antropofágico” – uma referência à temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20 – e deveria promover a desalienação de um gosto espectral colonizado pela estética comercial-popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema de arte europeu. O novo cinema, para Glauber, deveria ainda ser tecnicamente imperfeito,

¹³ O antropofagismo é um movimento que surgiu em 1928, com o manifesto antropofágico, que se caracterizava como uma ideia que punha em relevo a ação de comer metaforicamente tudo que vinha de fora, com o intuito de readaptá-lo à realidade local),

dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso.

No caso de Bianchi, essa realidade proposta pelo Cinema Novo é representada de forma crítica por meio do tom irônico e pessimista, cuja narrativa é configurada por seus personagens-tipo que não evoluem dentro do seu tecido dramático, já que essa categoria tem “em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação” (REIS e LOPES, 1998, p. 223). Nesse sentido, a evolução (alguma alteração psicológica), quando ocorre, se manifesta unicamente no nível burlesco, isto é, surge para ridicularizar a ação do personagem que representa uma ideia ou um grupo social.

1.3 O conto machadiano e a adaptação de Sérgio Bianchi

O conto *Pai contra Mãe*, publicado em 1906, no livro *Relíquias de Casa Velha*, é um texto machadiano de lampejos realistas, devido ao modo como representa as relações humanas a partir de uma tese que se desenvolve em torno de um contexto histórico demarcado, a escravidão. A informação diegética do texto é controlada por uma focalização onisciente, através da qual se estabelece um ponto de vista narrativo de conhecimento ilimitado em torno do tema (a escravidão é a tese, a luta pela sobrevivência) e mais estritamente de três personagens (Candinho, Mônica e Arminda).

Apesar de a focalização onisciente ser marcada pela impessoalidade da terceira pessoa, no conto, há uma subversão desse código a partir da fala em primeira pessoa do narrador, que não é personagem, mas doa para si a marca ou a qualidade da focalização interna: “Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício”. A subversão do código instaurado pela focalização onisciente é uma das marcas do realismo mágico¹⁴

¹⁴ Estamos nos referindo ao conceito de realismo mágico proposto por Stam (2008), que se refere a uma narrativa que evidencia a própria consciência ficcional, chamado de mágico por destacar no enredo o processo criativo.

de Machado de Assis, que chama atenção para a estória e para a ilusão que se cria em torno da realidade, a partir de uma impostura narrativa que reflete o próprio código literário.

A focalização onisciente tem, no enredo, a função de criar as marcas da ironia que fundamentam a tese do conto: a relação predatória dos seres humanos, justificada através da luta pela sobrevivência. Um exemplo: o trecho “A máscara fazia perder o vício de embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca” (MACHADO, 2008, p. 179). O narrador aqui nos coloca aparentemente diante do aspecto positivo da máscara mágica, quando coloca a consciência ficcional, por meio da autorreflexão, em evidência (esse aspecto é representado pela construção sógnica “perder o vício”). No entanto, cria-se a ironia e o paradoxo quando se fecha o período com “por lhes tapar a boca”. A oração nos coloca agora diante da opressão, é o calar o outro que representa a ausência da liberdade do escravo, no contexto diegético. Além disso, a boca, que representa o paladar, pode ser entendida como símbolo da relação predatória dos personagens. A boca ainda “simboliza a origem das oposições, dos contrários e das ambiguidades” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p.133), e esse sentido é relevante para a leitura do conto, cuja diegese representa as contradições sociais reverberadas pela relação estabelecida entre o homem branco, o desempregado e o escravo.

O conto narra, a partir de um foco onisciente, a trajetória conflituosa do personagem Candinho em oposição à trajetória dramática de Arminda. “Candido Neves – em família Candinho, é a pessoa quem se liga a história de uma fuga” (MACHADO, 2008, p. 181). Personagem descrito pelo narrador diegético como um homem que “não aguentava emprego nem ofício”, Candinho é um sujeito miserável que adotou como ofício capturar escravos fugidos. O seu drama de perder o filho se liga à fuga de Arminda, uma escrava grávida. “Quando veio a paixão da moça clara, não tinha ele mais que dívidas” ((MACHADO, 2008, p.181). Mesmo assim, ele se casa com a moça e vai morar com ela e a tia Mônica. Quando a jovem esposa engravida, ele é pressionado pela tia a abandonar a criança. Daí começa o drama do personagem, que enxerga como última saída a captura de Arminda. E ele o faz. A escrava implora para não ser capturada, mas é devolvida e perde o filho. O desfecho conclui-se com uma frase antológica pronunciada pelo personagem, o pai: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (MACHADO, 2008, p. 191).

Na diegese machadiana, Candinho é um anti-herói antagonista, já que ele assume simultaneamente a postura de herói, ao lutar para salvar a vida do filho, e de antagonista, ao entregar a escrava para o destino trágico. Assim, num nicho de relação entre classes, Candido Neves é enfraquecido pela sua condição de miserabilidade, mas fortalecido diante da escrava fragilizada pelo sistema de coerção. A luta pela sobrevivência é evidenciada já no título do enredo através da preposição “contra”, mostrando ainda que quem está contra o outro não é a mãe, mas o pai. Por sinal, a informação diegética é desenvolvida quase que completamente em torno do pai, Candinho.

O Pai (Candinho) tem traços do herói baixo, o pícaro¹⁵, posto que esse tipo de personagem é marcado por uma trajetória diegética que representa o socialmente baixo (pobreza personificada por meio da ação do personagem), a partir de atitudes centradas na malandragem, pela qual se pretende obter o máximo de lucratividade com o mínimo de trabalho, como pode ser observado na descrição do narrador: “não aguentava emprego nem ofício” (MACHADO, 2008, p.181). Apesar de Candinho possuir certos traços do herói pícaro, a sua trajetória não se consubstancia como picaresca porque, diferentemente do herói pícaro espanhol (*Lazarillo de Tormes*), ele não é o personagem que conduz a informação diegética de modo a caracterizar, através de um olhar desencantado, a realidade. Além disso, o personagem característico do romance picaresco não possui sentimentos, apenas “reflexos de ataques e defesa”¹⁶; Candinho, inversamente, tem sentimentos profundos pelo filho, de modo que busca, até no momento derradeiro, uma solução célere e desesperada para salvar o filho da roda dos enjeitados.

O traço picaresco é ressaltado na ação do personagem somente como um indício da perspectiva *humanitas*, ou da sobrevivência de um através do declínio do outro. Candinho utiliza a malandragem para resguardar a sobrevivência, já que ele “não aguentava emprego”. De acordo com Candido (1970, p. 2), ao se referir a personagens malandros como Leonardo (*Memórias de um sargento de milícias*) e Macunaíma (*Macunaíma*), “a malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema

¹⁵ “O pícaro é um manipulador dos mil truques necessários à sobrevivência: ele é um virador, um artista da gigolagem” (KOTHE, 1987, p.48).

¹⁶ Característica destacada por Candido (1970) ao se referir ao romance picaresco espanhol do Renascimento.

concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução”. O personagem Candinho tira proveito da escravidão, uma vez que “pegar escravos fugidios era um ofício do tempo” (MACHADO, 2008, p. 180).

Assim, a sobrevivência de Candinho se dá por meio da luta contra a escrava que, pela fragilidade (indiciada pelo gênero, pela posição social e pela gravidez), se torna para o caçador presa fácil. Quer dizer, a “luta” é da Mãe, Arminda, representada no primeiro plano pela fuga e no segundo, pela súplica: “Se vossa senhoria tem algum filho, peço-lhe pelo amor dele que me solte” (p.190). Esse discurso proferido pelo personagem, que detém a focalização nesse momento do enredo, no clímax do conto, realça o efeito dramático da luta, já que a escrava pede pelo filho de Candinho, o motivo que o leva justamente a capturá-la; e, ironicamente, pelo amor do filho, Cândido Neves não a solta. Essa ação diegética nos leva a perceber o viés realista do conto, que se evidencia através da presença do filho, entendido como símbolo da contradição; ele é uma alegoria¹⁷ de uma sociedade, cuja luta de classe revela uma relação pautada simultaneamente no declínio e na elevação. Assim, a liberdade da Mãe (Arminda) representaria o abandono do filho do Pai (Candinho), e a captura realizada pelo Pai, a morte do filho da Mãe.

Arminda é o elemento catártico da história, que desencadeia o desfecho dramático, embora a diegese só assuma essa qualidade por intermédio do ponto de vista externo, que se dá em duas vias de significação: primeiramente, o foco onisciente, ao ironizar o desfecho, aproxima o leitor daquela que padeceu, e não de um protagonista que assume para si a função de condenar o outro ao trágico; depois, o desfecho se torna dramático porque simboliza um arquétipo de um período de degradação humana. Logo, na luta pela sobrevivência do filho, Arminda é vencida, tornando-se duplamente a batata ao vencedor: no primeiro plano (central), é a batata da sobrevivência do “Pai”; e, no segundo plano, do senhor de escravos.

Como já pensara Curvello (1982), o trágico machadiano surge pela necessidade de sobrevivência. Essa permanente manifestação estética do autor está presente

¹⁷ Utilizaremos o termo alegoria em nosso trabalho com o significado proposto pelo Dicionário de termos literários de Massaud Moisés: “alegoria é um discurso que faz entender outro ou alude outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, o primeiro discurso concretiza as ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional” (MOISES, 2004, p. 14).

principalmente em sua obra de cunho realista. Em *O caso da Vara*, por exemplo, o personagem Damião, que jurara apadrinhar a escrava, não a ajuda porque precisa ser subserviente a Sinhá, pois precisa dela para concretizar o seu desejo – não voltar para o seminário, o que para ele seria igual à não sobrevivência. Ele se assemelha a Candinho, que é subserviente ao sistema de cativo, ao entregar a escrava para o senhor de escravos por causa da recompensa, signo da sua sobrevivência. Diante disso, o personagem é determinado a travar sempre uma batalha consigo ou com o outro, cujo resultado é a permanência da sua condição de “ser”, não raramente expressada pelo poder.

Assim, Machado de Assis também nos apresenta Jacobina¹⁸, um personagem que trava uma luta ferrenha com sua própria existência, que só adquire significação quando ele está vestido com a roupa de alferes (alferes simboliza, no conto, a instituição social). Ao se ver sozinho, ausente do olhar social, o personagem cria para si próprio um reflexo, uma existência externa que se dá através do espelho (*representamen* do outro), que adquire no enredo conotação de “batata da sobrevivência”, ou de “alma exterior”, segundo a percepção do personagem. O alferes era aquilo que o fazia perene enquanto ser social. Por isso, Jacobina “não discutia nunca”, pois isso poderia gerar a não aceitação social.

Aliás, o “Bruxo do Cosme Velho” expõe amplamente essa perspectiva na sua *Teoria do medalhão*, inserida no conto homônimo, cuja essência norteia a concepção de homem-aparência, interpretado por Bosi (1999) como a “máscara”, símbolo do engano, que revela a ambiguidade dos personagens machadianos. Nós podemos entender a “máscara” como uma vertente da relação predatória (“ao vencedor as batatas”) representada, por exemplo, em *Pai contra mãe*. Ideia ressaltada pelo crítico, que nos mostra que, no discurso machadiano, a máscara surge pela “necessidade de proteger-se e de vencer na vida” (BOSI, 1999, p.86). Nesse sentido, a expressão “ao vencedor as batatas” pode ser entendida como uma concepção machadiana que também está presente na *Teoria do medalhão*, através do discurso tecido entre o pai e Janjão, no qual se percebe que a máscara representada no conto pelo falso conhecimento é um mecanismo necessário para se garantir a sobrevivência.

¹⁸ Personagem do conto *Espelho* (1882), inserido no livro *Papéis Avulsos*.

Em *Quincas Borba*, o sentido expressado por “ao vencedor as batatas” é um esboço filosófico em torno dessa luta pela sobrevivência, representado por uma definição abstrata do personagem Quincas Borba, e que se torna ironicamente o seu desfecho. Nessas concepções imbricadas esteticamente (teoria do medalhão e *humanitas*), a questão do outro está sempre presente e de modo ambivalente: seja como o que valida a sua existência por meio da aceitação social (Jacobina), seja por meio da ausência do outro, enfraquecido pela permanência do eu (Candinho x Arminda).

O primeiro caso seria o que Bosi (1982, p.333) define como “o que está por trás da máscara, que nós podemos chamar um pouco abstratamente vontade de sobrevivência”. O segundo seria o agarrar-se à instituição para manter-se intrainstitucionalizado, mesmo que, para isso, seja preciso anular a existência alheia (filho de Arminda). Por isso, Bosi enfatiza: “Não há outro modo de sobreviver no cotidiano, senão agarrando-se firme às instituições; estas, e só estas, asseguram ao frágil indivíduo o pleno direito a vida material e, daí, ao doce lazer que lhe permitirá até mesmo balançar-se naquelas cabriolas e fantasias” (BOSI, 1999, p.84).

A escravidão no conto é definida como uma instituição social – “a escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (MACHADO, 2008, p.179) – e incide sobre a ação do personagem central. Candinho toma para si o ofício de caçador de escravos, função social que lhe cabia em meio à pobreza, ao gosto de servir e à inaptidão para outros trabalhos, concepção reiterada por meio do olhar irônico do narrador. Essa caracterização específica do personagem dialoga com a sua função no texto, representa um aspecto ou qualidade da sociedade, no século XIX, e as forças que perpassam a escravidão: o poder, a propriedade e a caça.

O enriquecimento da percepção em torno daquilo que chamamos “ao vencedor as batatas” (recuperando a ideia de Quincas Borba) se desenvolve a partir do campo de consciência do narrador heterodiegético do conto, que coloca o leitor frente às dicotomias do homem, por meio de uma linguagem irônica que reverbera o caráter paradoxal da ação do personagem, motivado diegeticamente pela inaptidão: “tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício” (p.181). Eram, então, os vícios da ação do personagem que o colocavam mais facilmente no cerne da instituição – a escravidão no conto de Machado, e a corrupção no filme de Bianchi.

A ausência de intensidade psicológica de Candinho cria uma ação não engajada do personagem, diferentemente do trágico herói grego, por exemplo, que tem a ação e o comportamento modificados quando alcança o autoconhecimento e, através da sua complexidade, é apresentada uma ideia ou moral em torno do homem, como ocorre em *Édipo Rei* (é importante ressaltar que, embora o herói grego tenha uma profundidade psicológica, ele e o personagem de Machado são tragados pelo determinismo, chamado na tragédia grega de destino). Contudo, o não engajamento do personagem no conto se transforma em engajamento receptivo, pois não é o personagem que nos guia ao núcleo de percepção filosófica da existência, mas a ação dele, observada pelo narrador, que nos leva a tomar um posicionamento dentro de uma realidade artisticamente incorporada.

No conto machadiano, a narrativa sobre o Pai transfere-se, no sentido profundo de apreensão da realidade, para a Mãe, já que ela é o personagem que suscita no receptor a piedade e o sentimento de identificação com a dor humana. Por meio de Arminda, se alcança o significado machadiano (ao vencedor as batatas) de um modo inverso, porém, significativo, pois ela é o *representamen* da instituição do cativo e nela reside a compreensão histórico-filosófica da opressão. Essa perspectiva pode levar o leitor a se identificar mais com Arminda, devido ao sofrimento que desencadeia a catarse¹⁹, embora a história na verdade seja sobre Candinho, sobre a inércia de sua inaptidão, sobre a sua luta para ter uma existência material que o levará à existência familiar, a preservação do filho.

Os personagens (Candinho e Arminda) são elementos estruturais que exprimem a realidade a partir de uma informação contextual internalizada pela fala do narrador: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão” (p. 180). Essa informação diegética coincide com o espaço histórico e real da escravidão (principalmente se levarmos em consideração o momento de produção do conto), o que colabora para criar a ilusão artística em torno da realidade. No entanto, a informação que poderia ser real funciona no conto como espaço-tempo diegético, que sinaliza o tema da narração, centrado no conflito do Pai contra a Mãe.

Isso remete para a questão da relação entre história e literatura, vista, por Antonio Candido (2008), como estruturas associativas, nas quais “o externo (no caso, o

¹⁹ A catarse é descrita, por Aristóteles (1987), como o efeito inerente à tragédia, que suscita por meio do terror e da piedade a purificação das emoções do leitor que se identifica com o grande sofrimento representado pelo personagem.

social) importa, não como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2008,p.14). Por esse viés, o leitor faz parte daquilo que, no texto machadiano, se concretiza como realismo, mas de forma a entender a realidade transfigurada na estruturalidade do texto – sistema que modeliza em uma nova estrutura a linguagem ou o discurso predeterminado.

Essa relação do histórico com o artístico incide ainda sobre a questão da adaptação, pela qual a estrutura social e a estruturalidade do texto literário são interiorizados no espaço semiótico do filme. No conto, a escravidão é o tema utilizado pelo narrador para desenvolver um sentido machadiano já tão bem desenvolvido em um romance, *Quincas Borba* (1892): a teoria *humanitas* da luta pela sobrevivência – signo que perpassa a estética machadiana através da ironia. Um possível elemento extradiegético, porém simbólico, em *Pai contra Mãe*, é o significado dos nomes dos personagens, inclusive pela duplicidade de sentido que ele assume no enredo em relação a Clara e a Cândido.

O caráter simbólico dos nomes reside na arbitrariedade com que eles são convencionados pela cultura; no texto, ele pode ser ressignificado pelo escritor e também pelo leitor, na medida em que o significado cultural dos nomes pode ser aproximado dos traços psicológicos e da ação dos personagens. O signo Cândido remete para o branco, que é associado, no dicionário de símbolos, à morte e ao vazio²⁰. No interior do enredo, esses signos (morte e vazio) estão interligados ao “Pai”. O primeiro é indiciado pela morte que ele destina ao filho de Arminda, ao capturá-la. O último o define enquanto sujeito pela “inaptidão para outros trabalhos” (p.180). Há ainda, acerca do *representamen* Cândido, o sentido geral de pureza, transformado por Machado de Assis através da ironia, que põe em relevo a questão racial. Isso porque o significante Cândido está associado ao significado “alvura”, que, por conseguinte, remete iconicamente para o branco, o que aponta o nível de significância da cor. Nesse sentido, Cândido Neves é a metonímia da ação diegética do personagem, que por sua vez é metonímia do sistema opressor. Segundo Jakobson (1999, p.113), “a metonímia é a

²⁰ Ver definição de branco in: CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.142.

vinculação de um significante a um significado secundário associado por semelhança (ou por contiguidade) com o significado primário”.

O mesmo acontece com o nome “Clara”, que também pode ser associado ao alvo, ao claro, e remete para a cor branca, simbolizando nesse caso o vazio, representado no enredo pela inércia do personagem, construída sem densidade psicológica e por meio da não ação narrativa (a luta entre o Pai e a Mãe). Sua função na história consiste em ser ícone da trajetória cotidiana do personagem central, Candinho, pois ela é o elemento gerador da ação dele através da presença da tia Mônica e do filho. São esses personagens que constituem o drama da sobrevivência na ação do personagem. O signo Mônica vem do latim *moneo*²¹ e significa “conselheira”; no espaço diegético do conto, esse sentido é incorporado à função do personagem: “Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à Roda dos enfeitados” (ASSIS, 2008, p.185). Por meio dessa função de conselheira, a tia cria o ponto inicial do conflito, a possibilidade de deixar o filho na roda dos enfeitados, possibilidade que leva o Pai a capturar a Mãe (clímax do conto). A tia representa ainda o poder matriarcal, reiterado pela submissão de Candinho e Clara, que moram em sua casa de favor. A própria designação “tia” já simboliza uma hierarquia familiar; daí também ela ser a conselheira, função destinada em geral a membros que estão no nível superior das relações hierárquicas, seja pela idade ou pela posição social.

No Mali do século XVIII, por exemplo, a função de conselheiro era doada às pessoas mais velhas, que, através de uma tradição oral, transmitiam as crenças e os valores da sociedade africana para os jovens. Essa ideia foi reiterada pela frase do poeta Amadou Hampatê Bâ: “Na África, cada velho que morre é uma biblioteca que se queima”²². A conselheira pode ser entendida como uma das vertentes utilizadas no conto para sugerir a relação de poder, representada pela hierarquia, o que evidencia de modo representativo que essa relação está presente em todos os espaços e classes sociais, o que é sugerido no texto pela seguinte relação hierárquica: Tia Mônica exerce

²¹ Significado disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br> Acesso em: 20 de julho de 2012.

²² Discurso retirado do livro JOUBERT T, J. –L. *Petit guide des literatures francophones*. Paris: Nathan, 2006.

um poder argumentativo e imperativo sobre Candinho, devido a sua qualidade de matriarca; Candinho exerce o poder sobre Arminda através da força.

A partir desse esboço, nós podemos ressaltar que uma das ideias do conto é mostrar que a relação de poder que manipula a luta pela sobrevivência não está somente no sistema político e econômico de uma sociedade, mas se concentra também nas relações pessoais, sentido reforçado pelo modo como o narrador nos apresenta o conflito da história. O que se destaca na narrativa não é somente a escravidão enquanto sistema, mas enquanto manifestação de comportamento, representada pela forma como os personagens lidam com o outro no plano dos interesses. Perspectiva recobrada, aliás, pelo filme, que, apesar de centrar o desenvolvimento narrativo na ONG como instituição que representa a manipulação do poder, coloca-a apenas como um cerne para o desenvolvimento dos personagens, que representam a troca de favor e a exploração nos vários espaços sociais, tal como ocorre no texto machadiano.

Retomando ainda a relação significativa entre nome e personagem, por fim, fazemos uma leitura do valor simbólico do signo “Arminda” (personagem que representa um dos desfechos da história: o desfecho dramático) com a ação diegética: do teutônico, Arminda significa “guerreira”²³; esse sentido é compreendido no leito da diegese pela fuga, elemento definidor da luta da escrava para salvar o filho. O sentido de “guerreira” associado ao personagem, assim como “Cândido”, é transgredido pela ironia machadiana: o signo Cândido, que pode indicar a inocência ou a cor branca no espaço da história, só conserva a sua qualidade de branco enquanto representante de uma classe social opressora, organizada pelo duelo entre homens brancos e negros; já o caráter lúdico do nome é transgredido pela malícia do personagem (essa contradição representa o aspecto subversivo e irônico da narrativa). No sentido inverso, a noção de esperteza e agilidade, inerente à condição da mulher enquanto guerreira, representada pelo signo Arminda, é transladado pela ingenuidade da escrava: “– Arminda! Bradou, conforme nomeava o anúncio. Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir” (ASSIS, 2008, p189).

²³ Significado disponível em: <[http:// www.dicionariodenomesproprios.com.br](http://www.dicionariodenomesproprios.com.br)> Acesso em: 20 de julho de 2012.

Essa duplicidade de sentido é um recurso estilístico machadiano utilizado para caracterizar a contradição humana e, nesse caso, a contradição social. Por isso, um significado objectual de caráter simbólico (nomes dos personagens), devido à arbitrariedade de sua nomeação, não se relaciona no circuito social à relação entre classes, mas no texto é convencionada a relação entre os fracos e os fortes, e ainda entre a representação das classes sociais: o pobre livre, a escrava e o senhor de escravos (detentor do dinheiro). Assim, o símbolo, que tem culturalmente seu aspecto gerenciado por leis gerais, adquire no espaço da diegese um aspecto de singularidade, mas permanece símbolo porque também foi convencionado pelo escritor a partir de uma inter-relação análoga entre nome e personagem.

Essa aproximação entre o significado dos nomes (extradiegético) e a ação (diegética) dos personagens chama a nossa atenção para a questão da verdade como chave mimética do discurso narrativo ou da reprodução artística. Para Sträter (2009), a verdade também é captada pelo olhar fotográfico de Machado de Assis e unificada com a imaginação, na qual se busca fotografar o invisível, seja como tema ou como elemento composicional. Essa perspectiva fotográfica surge no enredo machadiano como uma capacidade de se reproduzir imagetivamente a realidade de forma significativa e mágica. Por isso, “nota-se em Machado um distanciamento da ideia ingênua de que fotografar signifique apenas reproduzir o real, sendo antes construir um discurso, como pintar e escrever” (STRÄTER, 2009, p.97). É justamente essa técnica do olhar fotográfico machadiano que corrobora as inúmeras adaptações feitas em torno da sua obra, seja para televisão ou para o cinema, como é mais comum.

Um dos pontos cruciais no filme *Quanto vale ou é por quilo?* não é somente o grau de aproximação com o conto machadiano, mas como a intertextualidade (espécie de adaptação) gera, na cadência filmica, um nível de significação que reitera o *leitmotiv* do cineasta: violência social, conotada pela ação viciosa do homem através de personagens caricatos. O “vencedor” (Candinho) é o personagem machadiano contraditório e sem escrúpulos (ausência de caráter e elevação do instintivo), representado na ação como caçador de pessoas. Ele é índice de um sistema predatório, que torna animalesca a existência do outro, o escravo. O instinto é manifestado nele pela ausência de compreensão da situação da mulher (Armindá), pois ela simboliza, na cadeia dramática, a propriedade, a comida, e, por isso, a solução para o não abandono

do filho de Candinho na roda dos enjeitados. Diante disso, nós podemos afirmar que Candinho é um anti-herói por excelência, é um típico personagem pícaro – “é o caniço que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele o que pensa é o estômago” (KOTHE, 1987, p.14).

No filme, o personagem é reiterado com os mesmos caracteres do Candinho machadiano, embora de forma mais suavizada, já que o Candinho bianchiano tem um certo desespero no olhar (o que sugere uma certa sensibilidade) no capítulo IX, quando ele precisa capturar e matar dois homens. Há, nesse momento, um certo compadecimento do personagem em relação aos dois personagens que estão no eixo da caça, embora, em uma perspectiva darwinista, o dinheiro e o poder conduzam o personagem para uma ação inevitável, o crime. O personagem machadiano não mostra nenhum incômodo, compaixão ou identificação com a escrava, apesar da súplica dela: “Estou grávida, meu senhor! Exclamou.” (discurso direto do personagem). Essa perspectiva machadiana é apresentada na primeira narrativa do filme, também no capítulo IX, em oposição a Candinho, que expressa performativamente algum incômodo diante do declínio do outro. Candinho representa, no segundo desfecho do filme, (capítulo XII), a possibilidade do diálogo, ação que constrói uma alternativa contrária ao assassinato de Arminda; porém, vale ressaltar que essa possibilidade é justificada pelo dinheiro e o poder oferecido pelo personagem. Diferentemente do personagem de Machado, a abertura ao diálogo simboliza, para além da força, o nível de esperteza que caracteriza a ação (comportamento do personagem).

Quanto vale ou é por quilo? desenvolve as suas várias tramas a partir da adaptação; essas tramas também podem ser chamadas de hipertextos das crônicas *Invasão de domicílio*, *O capoeira*, *Um bom negócio*²⁴, de Nireu Cavalcanti, e mais detidamente do conto *Pai contra Mãe*, de Machado de Assis. Para efeito de nossa análise, vamos observar o conto, pois a tese que se apresenta no filme, através dos personagens, surge a partir da perspectiva realista machadiana em torno da propriedade e da sociedade colonial, pondo em relevo uma perspectiva centrada na dualidade e no pessimismo, aspectos bastante manifestados no filme. As crônicas entram no espaço diegético como um recurso para intensificar a ideia machadiana da contradição, aspecto que reforça o pessimismo estético de Machado e de Sérgio Bianchi.

²⁴ Essas crônicas estão inseridas no livro *Crônicas históricas do Rio colonial* (Nireu Cavalcanti).

Sérgio Bianchi pode ser considerado um cineasta de uma estética pessimista, uma vez que os seus filmes (*Maldita coincidência*, *Mato eles?*, *A causa secreta* e *Cronicamente inviável*) apresentam um conceito diegético comumente centrado em uma representação realista do que há de moral e eticamente feio na sociedade; por isso, seus personagens são por vezes caricaturas de suburbanos e burgueses que fazem qualquer coisa por dinheiro e notoriedade, como vários personagens de *Quanto vale ou é por quilo?* (Noêmia, Mônica, Ricardo, Candinho, etc.).

O pessimismo instaurado pelo ponto de vista estético em ambos os textos (*Pai contra mãe* e *Quanto vale ou é por quilo?*) pode ser interpretado a partir da representação filosófica da “dor” defendida por Schopenhauer (1960, p.14), que nos afirma que o ser humano está fadado ao sofrimento e às prisões da vida, visto que o mundo é considerado por ele como “um campo de carnificina onde entes ansiosos e atormentados vivem devorando-se uns aos outros, onde todo animal carnívoro se torna o túmulo vivo de tantos outros”. Sendo assim, o sofrimento emerge justamente da luta pela sobrevivência, pela qual o mais forte vai devorar o mais fraco em uma cadeia circular, onde se estabelecem duas únicas posições: o que vai devorar e o que vai ser devorado. Eis o princípio de equivalência com a tese do romance *Quincas Borba* e com o tema de *Pai contra Mãe*.

Esse grau de pessimismo no filme é interpretado aqui como um olhar que reverbera o sentido de “ao vencedor as batatas”, por analogia à teoria *humanitas*, desenvolvida pelo personagem Quincas Borba ao conversar com Rubião, no sexto capítulo do Livro *Quincas Borba*:

- Mas que Humanitas é esse? Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Vais entendendo? - Pouco, mas, ainda assim, como é que a morte de sua avó... - Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum. Daí o caráter conservador e benéfico da guerra. Supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas, se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos (MACHADO, 1994, p. 9).

Essa perspectiva centrada na dualidade da existência perpassa os doze capítulos do filme que, numa narrativa em paralelo, confronta os personagens e as histórias inseridos no século XIX com os inseridos no espaço temporal, presente por meio de uma analogia metafórica entre as cenas e os capítulos. Como exemplo, citaríamos a analogia que se estabelece entre a última cena do capítulo três, onde Noêmia se oferece, como amiga de Mônica, para pagar a festa do casamento de Candinho e Clara, com a “história da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrécia”, no quarto capítulo. A aproximação entre os dois eixos de ação se dá já pelo diálogo realista, pelo qual Mônica diz a Noêmia que “tudo que vai volta”. Isso sugere um sentido para a suposta boa ação de Noêmia, boa ação que, na verdade, é símbolo da “troca de favor”²⁵, mais uma forma de se estabelecer o poder e o benefício adquirido com esse poder, porque o ajudar representa o que você pode ganhar com isso.

O quarto capítulo tem a função de índice do terceiro; aquele mostra a história de uma pequena proprietária de escravos que compra os direitos de trabalho da escrava Lucrécia, com o aparente intuito de ajudá-la a conquistar, no decorrer de um tempo estipulado (um ano), a alforria. Porém Lucrécia foi explorada arduamente pela amiga Antônia por um tempo maior (três anos), o que só resultou na liberdade de Lucrécia após uma lucratividade vantajosa para Antônia. Essa história sugere o que ocorrerá com Noêmia e Mônica, já que no terceiro capítulo se tece a ideia e não o desfecho da troca de favor. O desfecho é indiciado pela justaposição das cenas e revelado pelo capítulo sete, quando Noêmia cobra o favor que fez: “Mônica, eu te ajudei na hora que você precisava, e agora você vai me ajudar”.

Essa ideia da troca do favor pode ser analisada como uma das vertentes da tese “ao vencedor as batatas”; isso porque o “acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor” (Schwarz, 1998, p.16). No romance e no conto machadiano, a sobrevivência é garantida pela nulidade ou pela morte do outro a partir da concretização do “ser” diante do “não ser”. No filme, a luta pela sobrevivência se estabelece principalmente por meio de uma relação pela qual o mais forte retira dos personagens fragilizados a sua fonte de renda e ascensão.

²⁵ Na opinião de Schwarz (1998), o “favor” é o elemento que caracteriza as relações de poder no período pós-colonial.

O filme *Quanto Vale ou é por quilo?*, de Sérgio Bianchi, é uma adaptação do conto de Machado de Assis que se desenvolve especificamente através de três aspectos: o temático (a escravidão), os personagens (Arminda, Candinho e Mônica) e o estilo (pessimismo, realismo e ironia). A respectiva adaptação transforma a história, acrescentando personagens novos como Noêmia, Marco Aurélio e Ricardo. O objetivo é expandir o enredo através também de um novo espaço, deslocando o drama colonial do Rio de Janeiro para a miserabilidade material da cidade moderna, São Paulo, onde há a política do assistencialismo desvirtuoso centrado na exploração da miséria. Além disso, o filme subverte o tempo do conto machadiano, que sai da cadência linear para a não linearidade da colagem, princípio cinematográfico moderno definido por Stam (2008, p.279) por “sua capacidade de aproximar e associar de forma intensamente significativa objetos, imagens e textos aparentemente não relacionados, todos reenquadrados dentro de um novo espaço de uma totalidade criativa refeita”. Trata-se de um artifício utilizado pelo cineasta para correlacionar as diferentes histórias e seus respectivos tempos narrativos (passado e presente); algumas atrizes, como Ana Lúcia Torre (Maria Antônia e Noêmia) e Ana Carbatti (Arminda), interpretam personagens nos dois espaços diegéticos para reiterar essa perspectiva de convergência temporal.

O primeiro plano temporal é situado no século XIX (Capítulo I, IV, IX, desfecho do capítulo VII) e recupera tanto a história da escravidão, adaptada das crônicas de Nireu Cavalcanti²⁶, baseada em relatos extraídos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, quanto a trama machadiana, reiterada através do desfecho do conto, pelo qual o personagem Candinho captura a escrava Arminda e a entrega ao senhor de escravos, o que resulta na morte do filho. O segundo plano narrativo (capítulos II, III, V, VI, VII, VIII, X, XI, XII e uma sequência do capítulo IX) tece histórias de pessoas e ONGs que se beneficiam através da política do assistencialismo de pessoas ignoradas pelo governo.

No conto, também há dois planos temporais: o presente, marcado pela presença do narrador ao se referir ao passado (aqui, a relação entre os tempos ocorre de maneira linear); e o passado, marcado no texto já inicialmente pelo sintagma verbal “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos”²⁷ (MACHADO, 2008, p. 179), descrição

²⁶ Essas crônicas estão inseridas no livro *Crônicas históricas do Rio colonial* (Nireu Cavalcanti).

²⁷ Ver o conto *Pai contra Mãe* no anexo I.

feita pelo narrador heterodiegético (onisciência)²⁸ que, ao utilizar o tempo pretérito “levou” e a demarcação temporal “Há meio século” (MACHADO, 2008, p. 180), faculta ao leitor a consciência de uma narrativa que está sendo elaborada por um ponto de vista que mantém uma distância²⁹ da história, o que reforça o conhecimento aprofundado e imparcial do narrador e tem um alcance maior da informação diegética, já que está distanciado no tempo e no espaço.

Esse posicionamento narrativo dá ao texto de Machado uma sensibilidade onisciente para questionar a instituição social. Isso se dá devido à possibilidade de ter informação ilimitada: “selecioneando o que deve relatar, o narrador explicita ou implicitamente interpreta, do mesmo modo que formula juízos valorativos” (REIS e LOPES, 1998, p. 256). Aliás, o posicionamento em torno da instituição social é veiculado pelo próprio discurso narrativo machadiano: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (MACHADO, 2008, p.179).

Os questionamentos serão dados ao leitor não por meio do recurso interrogativo, mas através da ironia e da reflexividade. Esta é orientada na diegese pela infração do código instituído pela focalização, posto que o foco do conto está no narrador heterodiegético, portanto, um narrador em terceira pessoa; contudo, em alguns momentos, a voz narrativa transgride a sua impessoalidade e se apresenta em primeira pessoa: “Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” (MACHADO, 2008, p.179), “Um conselho que me custa a escrever” (MACHADO, 2008, p.181). No primeiro exemplo, extraído do texto, o narrador heterodiegético, representado pela primeira pessoa do discurso “cito”, descreve os aparelhos utilizados na escravidão. Nesse caso, a marca de pessoalidade sugere uma ambiguidade: o narrador observador se coloca na função de personagem-testemunha ou a sua pessoalidade é um artifício metafórico para representar o coletivo; por esse viés, o “eu” na verdade seria nós, a consciência coletiva da ideologia fundada pelo sistema escravocrata. Em ambos os casos, a presença do “eu” na voz de uma instância narrativa onisciente sugere uma

²⁸ Heterodiegético é o narrador que “conta histórias das quais está ausente”. Ver Genette (1989, p.247).

²⁹ “Posicionamento do sujeito da enunciação em relação à história” (REIS & M. LOPES, 1988).

aproximação com o leitor. Essa variação da pessoa verbal não modifica o foco da ação, que em geral é transformado quando se muda a pessoa verbal.

A transgressão do código pode ser interpretada como um recurso argumentativo, que cria um espaço de aproximação com o leitor. Assim, em um eixo binário, se estabelecem dois sentidos para a narração: um representado pela distância entre narrador e ação narrativa; e outro, pelo menor distanciamento entre leitor e história, criado também pelo narrador. Nesse sentido, a função do narrador no conto equivale à função da câmera no cinema, pois cria uma ilusão da realidade centrada nesse olhar direto entre o que se mostra e o que se vê (essa articulação do narrador é um exemplo pertinente para se pensar como a linguagem machadiana é cinematográfica, e talvez seja por esse motivo que Machado de Assis é o autor mais adaptado na história do cinema brasileiro). O narrador, ao transgredir a sua impessoalidade, se coloca ainda na função de escritor da narração e faculta ao leitor a consciência do *status* ficcional do texto, pois chama atenção para o modo e a voz, elementos que estruturam a informação diegética.

Essa consciência, sugerida pelo modo como o narrador se posiciona no labirinto do discurso literário, revela o caráter metafictional do conto e até mesmo da linguagem machadiana, uma vez que esse artifício é percebido em outros textos, como: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *A Sereníssima república* e *O enfermeiro* (esses textos são narrados por um personagem e, assim como o narrador de *Pai Contra Mãe*, coloca o leitor no cerne do diálogo e da consciência literária). A metafictionalidade “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p.9). Esse artifício ficcional, utilizado no conto *Pai contra Mãe*, cria um traço mais vanguardista ao interiorizar na diegese o receptor, fazendo-nos pensar no próprio conceito de narração para além dos elementos extradiegéticos (história e sociedade), adiantando uma preocupação que será mais tarde aprofundada pelo modernismo, a autorreferencialidade. Por isso, pode-se dizer sobre Machado: “Trata-se de um autor cheio de recursos de vanguarda, mas cujo efeito geral é realista” (SCHWARZ, 1982, p.317).

Machado de Assis, ao criar um texto metafictional, rompe com o realismo clássico³⁰ (período no qual ele está inserido), ao criar um realismo próprio, e

³⁰ Realismo é a denominação de um período literário que surgiu na segunda metade do século XIX, cuja principal característica era representar os costumes, os valores e os acontecimentos históricos de uma época de forma objetiva e verossímil. Ver Bosi (2006).

poderíamos até chamá-lo de moderno, uma vez que o modo de se observar analiticamente as mazelas e os paradoxos sociais (ideais do realismo) se apresenta por meio do processo narrativo e da reflexão em torno da própria linguagem. Essa concepção do realismo machadiano coloca o receptor no cerne da concretização mimética e cria um eixo, um espaço vazio, que será preenchido pela relação sugestiva entre narrador e leitor, criando uma “Vaguidade sedutora que a todo o momento solicita a colaboração direta do intérprete e parece coquetear com todos os leitores, para depois deixá-los, rendidos e logrados, do outro lado da porta” (MEYER, 2007, p.193 *apud* JOBIN, 2008, p.38).

O realismo machadiano pode ser chamado de mágico, pelo modo como chama atenção para a sua substância ficcional ao transgredir o código de focalização, rompendo as barreiras entre o extradiegético (leitor) e intradieético (narração). Para Stam (2008), a questão do mágico está intimamente relacionada a uma tradição realista que põe em foco a própria condição de representação (reflexividade). Ele ainda destaca que o realismo e a reflexividade podem coexistir de modo harmônico em um mesmo espaço diegético. Essa ideia se aplica, por exemplo, ao conto *Pai contra mãe*, uma vez que o conto ilustra questões relativas à sociedade colonial, como o meio de produção e a organização do trabalho, porém não faz isso sem deixar de por em relevo os construtos ficcionais do texto, levando-nos a refletir sobre a voz narrativa (ao dialogar com o leitor) e sobre a própria ideia de realismo transgredida pela alegoria e pela ambivalência semântica gerada pela ironia.

Diante disso, o texto machadiano não é realista no sentido de apresentar abertamente os fatos, mas é realista porque apresenta “verdades sobre a composição política, ideológica e religiosa do segundo reinado. Conquanto de modo disfarçado, os pontos de vista eram rigorosamente críticos em seu âmago” (GLEDSON, 1991, p. 13). Conforme nos revela Gledson (1991), o realismo em Machado se dá de forma alegórica, através de uma impostura narrativa que se apropria do mundo para adaptá-lo aos propósitos do próprio texto; então, a óbvia realidade instaurada no texto é transgredida pelo sentido simbólico e intrínseco da ironia que resvala na singularidade perceptiva do seu discurso alegórico.

A concepção sobre uma ilusão da realidade, criada pela relação entre linguagem narrativa e leitor, é defendida pelo próprio Machado de Assis quando ele se refere à

instituição do cativo no teatro de José de Alencar. Para ele, a obra de Alencar se manifesta como um protesto à instituição do cativo, pela forma como apresenta a ação e os sentimentos; ele reitera que essa instituição não deve ser revelada como um drama demonstrativo e argumentativo, ao gosto do que ele chama de “obscenidade sistemática do realismo”. O importante da obra não está no realismo, mas na realidade alcançada cognitivamente pelo leitor, manifestada “pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte” (ASSIS, 1982, p.76).

No filme de Sérgio Bianchi, o conceito de metaficção se instaura pela representação do personagem, através da *mise-en-scène* e da intertextualidade; aliás, esta última é considerada, por Bernardo (2010), um dos elementos que integram os processos metaficcionais. A *mise-en-scène* cria um efeito semelhante ao do narrador machadiano: a câmera cria uma ilusão visual que parece colocar o olhar do personagem em contato direto com o espectador. É o que acontece em uma sequência narrativa do sétimo capítulo do filme: um personagem é enquadrado em um plano médio, em direção à câmera, em um espaço nulo da presença de outros personagens, o que reforça a ideia documental de que o personagem em cena fala para a câmera e, por conseguinte, para o público. Por sinal, a cena põe em foco o personagem a descrever o cadastro de meninos de rua a partir do local, da quantidade e do interesse do Estado:

Desde 1982, o Estado cadastra os meninos e meninas de rua. Está tudo muito bem organizado. Se houver necessidade no futuro está tudo aqui. Temos a história de cada um. Suas origens, seus dramas, seus porquês. Mas não podemos fazer mais nada. A nossa verba só dá pra pagar os funcionários. Mas estamos fazendo o possível. Promovemos reuniões, debates, congressos.

A descrição narrativa feita pelo personagem sucede a narração em *off* sobre a movimentação econômica das entidades e ONGs (representadas ironicamente como símbolos da geração de renda e emprego) e precede o enquadramento de rostos de criança numa moldura, o que cria o efeito de fotografia e reforça a sugestão de documentário. Essa ilusão de documentário é um recurso metaficcional utilizado na cena cinematográfica de *Quanto vale ou é por quilo?*. Tal ideia aumenta o efeito realista da cena e coloca o espectador no cerne da questão levantada pela justaposição das imagens e da descrição, feita pela voz em *off* e pelo personagem: as ONGs movimentam

R\$ 100 milhões por ano, como a narração em *off* nos revela no sétimo capítulo. Entretanto, o Estado, que deveria garantir os direitos básicos, é personificado como um espaço abstrato, no qual o direito da criança de rua se transforma em arquivo e congressos. Essa contraposição de vozes representa uma sugestão conclusiva para a ação das ONGs no enredo: o Estado é nulo diante dos problemas sociais das crianças de rua, por isso, favorece a criação de entidades que lucram com a miséria; no filme, estas são símbolos de nulidade social. Nós compreendemos esse aspecto da nulidade de um ser em detrimento do outro como um paradoxo que reverbera uma relação predatória entre os personagens. O paradoxo será construído no filme não só pelo conteúdo, mas ainda pela estrutura e pela montagem, como também pela criação justaposta de dois espaços temporais.

No filme, a relação temporal entre as duas narrativas ocorre anacronicamente através da analepse (*flashback*), processo que designa uma narrativa segunda que é subordinada à primeira. De acordo com Reis & M. Lopes (1988, p. 230), “entende-se por *analepse* todo movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação, em alguns casos, anteriores ao seu início”. A seguir, podemos visualizar, através das imagens selecionadas, esse momento de regressão:



Figuras 1 a 6 - *Analepse*

A sequência visualizada acima foi retirada do capítulo 9 do filme. Ela nos mostra os dois espaços temporais que fundamentam a história (passado e presente) de

Quanto vale ou é por quilo?, já que o tema centrado nas ações dos personagens na segunda narrativa (espaço da cidade moderna) só alcança uma profundidade de significação ao ser regressivamente aproximado de várias histórias situadas no tempo da escravidão. As três primeiras figuras representam uma sequência que, através de uma panorâmica dramática (ilustrada pela voz do personagem-vítima: “não me mate, eu faço qualquer coisa que você quiser”), nos apresenta Candinho no espaço da cidade moderna, simbolizada na cena pelo muro pichado e pelo revólver. Essa sequência sucede a cena na qual um homem encomenda o crime para Candinho (matar dois homens que estão devendo alguma coisa para um comerciante branco).

As três últimas figuras sugerem o discurso proferido pelo narrador machadiano e reiterado no filme pela imagem e pela *voz-over*: “Pegar escravos fugidios era um ofício do tempo”. O narrador machadiano nos diz que esse ofício era resquício da pobreza e da inaptidão para o trabalho e narra ironicamente que esse trabalho guarda certa nobreza, a das “reivindicações”, por ser através do instrumento da força “com que se mantêm a lei e a propriedade”. Essa perspectiva é uma alegoria da tese “ao vencedor as batatas”, e as reivindicações são representadas, no conto e na segunda narrativa do filme, pelo direito do homem branco de recuperar os escravos fugidios, pelo direito do caçador de caçar para sobreviver e pelo não direito do escravo, considerado uma propriedade. Na segunda narrativa do filme, a reivindicação é simbolizada pela dívida. Essa aproximação entre os espaços diegéticos sugere uma suspensão do tempo, já que as histórias são coincidentes, embora demarcadas em períodos diferentes, o que converge para a tese do filme: a história da escravidão (relação predatória entre personagens) define um período histórico da sociedade brasileira distante no tempo, mas presentificado pela ideologia colonial.

A sequência representada pelas figuras de 1 a 6 mostra os personagens oprimidos caídos ao chão. Essa imagem é índice da fragilidade deles, que se encontram ao rés da sociedade, assim como a de Candinho, embora este se diferencie porque, num sistema de relações, representa metaforicamente o branco, à medida que faz o trabalho sujo para ele (escravizar e matar). O chão³¹ é um signo que representa “pequena propriedade de terra” (classificação encontrada no dicionário de língua portuguesa) e, no enredo, pode ser entendido como um símbolo da condição do escravo (primeiro

³¹ Significado disponível em <http://michaelis.uol.com.br> Acesso em: 20 de janeiro de 2013.

plano narrativo), institucionalizado como propriedade pela economia escravista, e do homem moderno (o devedor do segundo plano narrativo), que adquiriu *status* de propriedade pela dívida, *representamen*³² do poder institucionalizado pelo capital, pelo poder de compra, que designa ou não a existência, no caso, do personagem. Nesse sentido, o tema “a luta pela sobrevivência” é alcançado no primeiro plano narrativo do filme, mas só adquire amplitude no nível da narrativa segunda, no qual as imagens são convergidas pela semelhança da ação ficcional, representada especificamente pelo ator que representa Candinho nos dois espaços narrativos e pelo desenlace das cenas, descritas paralelamente pela câmera cinematográfica (ver as figuras 1 a 6). Esse efeito é dado pelo recurso temporal denominado de analepse mista, “cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira” (GENETTE, 1989, p.48). Isso quer dizer que, numa montagem paralela, o significado começa a ser desenvolvido na primeira narrativa, mas só é alcançado mesmo no segundo espaço narrativo (um plano narrativo depende do outro para sugerir um significado em torno do tema diegético).

Falamos como a criação da história fragmentada pode adquirir, a partir de uma anacronia temporal (analepse), determinados sentidos por meio da montagem, recurso comumente trabalhado pelo cinema, e que o enriquece imagetivamente. Assim, o passado e o presente podem ser sugeridos simultaneamente (a velocidade é maior comparando com o texto literário, que depende da voz para transgredir o tempo), a partir de várias imagens alegóricas. Outra diferença temporal entre o conto e o filme diz respeito ao tempo da recepção, que, em relação ao cinema, apresenta a realidade artística de modo mais instantâneo, por causa do movimento da imagem. Em *A criação literária*, Massaud Moisés (2000) nos fala de um dos elementos que compõem a prosa – o tempo –, e nos diz que o narrador, ao criá-lo, o faz para superar a brevidade da existência, ao identificar-se com o tempo cósmico ou o da infinitude. Frente a essa reflexão, ele nos apresenta o tempo da poesia – a linguagem. Esta seria a quarta dimensão de tempo, enquanto as outras três seriam: o tempo cronológico, psicológico e mítico (apresentadas com mais propriedades pelo gênero narrativo). Diante dessa classificação, poderíamos acrescentar o quinto tempo da narrativa ou *movie story* (história em movimento), que seria especificamente o tempo do cinema (ou tempo da

³² Esse termo designa o modo como a semiótica russa chama o signo.

recepção). Essa seria a manifestação da percepção instantânea da realidade através da imagem.

Há ainda, entre os textos aqui examinados, um certo imbricamento em relação ao ponto de vista narrativo: tanto no conto quanto no filme, há a presença de um narrador heterodiegético, representado no filme pela *voz-over*, e que tem a função de incorporar o tom pessimista, o julgamento moral e a descrição irônica dos personagens, como acontece, por exemplo, no primeiro capítulo. O narrador infringe a sua condição de onisciência e se coloca ironicamente como o personagem diegético, o juiz que declara o personagem Joana culpada por reivindicar a posse sobre um escravo. Não obstante as implicações intertextuais, o texto fílmico bianchiano é uma adaptação livre, no qual se leva em consideração a “infidelidade criativa”, um conceito mais aberto de adaptação, que deve refletir tão somente a relação dialógica e intertextual (STAM, 2008). Destacamos ainda que *Quanto vale ou é por quilo?* é a primeira adaptação em torno de *Pai contra Mãe*, embora esse conto seja um dos mais significativos da obra machadiana, presente em quase todas as antologias de contos do autor.

Na adaptação de Bianchi, o narrador recupera, do texto literário machadiano, o que permaneceu da ideologia escravista na sociedade moderna brasileira, através de um olhar pessimista. Aliás, o pessimismo schopenhaueriano, diluído no tecido estético machadiano e tão bem integrado ao estilo bianchiano, se manifesta nesse caso através da “ausência” inexorável de algo (filantropia, solidariedade, honestidade, harmonia, etc.) e pela presença da luta que determina o nível de existência das pessoas dentro de um paradoxo, eu e o outro. Fernando Rocha (2008), pensando sobre o conto *Teoria do medalhão*, ressalta que, apesar do realismo enganoso de Machado, o texto é contaminado pelo pessimismo schopenhaueriano através, por exemplo, de seguinte trecho: “A vida Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra”. Fernando Rocha, ao se pronunciar sobre a concepção pessimista de Schopenhauer, parafraseia a interpretação de Jean Lefranc sobre o assunto e faz a seguinte colocação:

O pessimismo, sumariamente compreendido, poderia nos fazer admitir que toda ação humana é motivada pelo egoísmo e pelo interesse bem calculado. Protegido nas barricadas da subjetividade, separado de outro ser humano por um fosso, cada

um é para si mesmo seu próprio mundo e dá continuidade a esta guerra de todos contra todos que caracteriza a vida social (ROCHA, 2008, p.123).

O ponto de vista pessimista assumido pelo papel criativo da câmera é justificado pela ideia crítica em torno do ser e da sociedade desenvolvida, não só no filme *Quanto vale ou é por quilo?*, mas ainda em outros filmes de Bianchi, cuja estética em geral é marcada por um engajamento político³³. Isso faz do seu projeto artístico um espelho sónico das ações humanas socialmente localizadas. Diante disso, o pessimismo é intensificado pelo grau de verossimilhança existente na narrativa, e que faculta ao espectador uma consciência da realidade. Esse tipo de engajamento verossímil, representado pelo cinema, é descrito por Ismail Xavier como um cinema alternativo, que se opõe ao modelo hollywoodiano de representação cinematográfica, cujo foco é o entretenimento. “O cinema alternativo cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto no sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (XAVIER, 1983, p. 439).

Essa contraposição ao cinema comercial, já se evidencia no próprio título do filme, *Quanto vale ou é por quilo?*, que *a priori* não introduz o conteúdo que será desenvolvido no espaço diegético, ao se apresentar no texto alegoricamente. Ora, a escolha de um título mais alegórico se entrelaça à própria estrutura do texto, pois, assim como os dois eixos temporais da narrativa são aproximados pela alegoria e pela analepse, o título também adquire significação quando colocado no nível de comparação com a história. Além do mais, o grau de alegoria do título se entrelaça ao desfecho não fechado do filme, o que sugere uma participação mais densa do espectador e consequentemente incide sobre o próprio objeto do filme: despertar a percepção crítica do outro para refletir sobre as ações do homem em sociedade. O próprio cinema já se

³³ Segundo uma declaração feita por Christian Petermann, no *Guia da Folha SP* – 20/05/2005 -, “Sérgio Bianchi é talvez o único cineasta em atividade no Brasil a não se fazer de rogado em esbofetear a cara do espectador. Sem meias-palavras, sua obra se caracteriza por um estilo crítico virulento em relação às mazelas sociais”.

desenvolve como a arte que mais se aproxima, no seu grau de verossimilhança, da realidade, por causa do seu inabalável tempo presente.

Esse nível de realismo é percebido no filme a partir de vários aspectos, como o recurso da imagem congelada na primeira cena, por exemplo, que dá ao enredo uma performance mais documental, associada a informações extradiegéticas, fornecidas pelo narrador heterodiegético. Tal fato é acrescido da predominância do plano geral, que, na maioria das vezes, tem a função de apresentar o homem objetivamente e destacar uma “tonalidade psicológica bastante pessimista, um ambiência moral um tanto negativa” (MARTIN, 2003, p.38) – conceitos que serão confirmados pela dicotomia da cena reiterada pela figura 7 e 8:

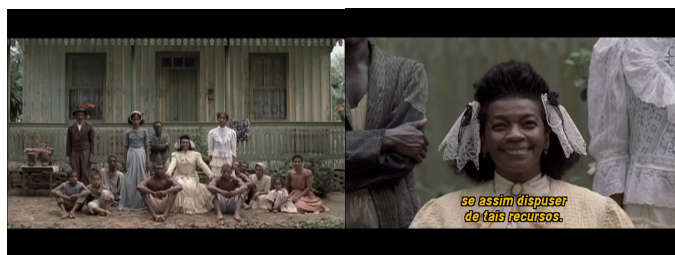


Figura 7 e 8 – plano geral e primeiro plano

A imagem congelada, na figura sete, destaca o personagem Joana, escrava alforriada, dona de escravos, que assume para si a identidade da classe dominante, ação paradoxal no enredo³⁴, que se dá pela ausência de identificação de Joana com os escravos, perspectiva ampliada pela fala do narrador, que se contrapõe à imagem feliz da escrava alforriada em sua propriedade, ao anunciar a punição do personagem. O tom irônico e negativo da perspectiva social será tecido no filme justamente a partir da contradição ou paradoxo. A *voz-over* do narrador – típica de um certo cinema documentário: o modo expositivo –³⁵ sugere ainda um caráter documental, devido às

³⁴ A narração equivale à voz narrativa e pode ser compreendida como o “ato produtivo do narrador”. Já o enredo é compreendido como a “organização *macroestrutural* do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias” (REIS e LOPES, 1998, p. 49 e 211).

³⁵ Ver Bill Nichols (2005, p.144) a respeito do cinema documentário expositivo.

informações empíricas retiradas do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, ao mostrar a punição da escrava alforriada, que, ao reivindicar o seu direito sobre um escravo, é condenada por desordem social:

A lei vigente no código penal do vice-reinado condena qualquer tipo de comportamento que perturbe a paz social, isto posto e por tudo o mais que no processo consta, julgo a ré Joana Maria Conceição, negra alforriada, dona de casa, casada, residente à estrada da Lagoa, sem número, condenada por perturbação da ordem em área residencial e ofensas morais ao Senhor Manoel Fernandes, fabricante de pedras, branco, casado, residente à Rua do Ferreiro, número 15... Será recolhida à prisão, ou poderá pagar fiança de 15.000 réis, se dispuser de tais recursos (Extraído do Arquivo Nacional – 1799 – Rio de Janeiro – Vice Reinado – Caixa 490).

Essa sequência entre informações reais e imagens diegéticas sintetiza uma série de significações no filme, como a questão da liberdade, que é legitimada pela relação de poder; a história de Joana traduz bem isso, pois, mesmo livre, formalmente ela tem o direito à propriedade, negada em detrimento do poder social e econômico do homem branco, responsável por confiscar o seu escravo – e ela ainda é punida por isso. Assim, a liberdade já é inexistente por causa da condição social de Joana, que sucumbe fisicamente diante da prisão. A prisão aqui é o desfecho sugerido pelo congelamento da imagem, representada pela figura 8, que perpassa a informação extraída do Arquivo Nacional pela *voz-over* do narrador, que assume para si a focalização do julgamento de Joana ao usar uma locução em primeira pessoa: “julgo a ré Joana Maria Conceição” (Cap.1).

No discurso narrativo, o desfecho do julgamento encerra duas possibilidades: a prisão ou o pagamento de uma multa de 15.000 réis. Nós sabemos, através da informação diegética, que essa história incorporada à trama do filme é um dado extradiegético (extraído do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro), mas o que acontece com a escrava alforriada após o julgamento não é dito discursivamente; pelo contrário, é sugerido pela imagem congelada (figura 7) que, no plano simbólico, representa a inércia (ausência de movimento que pode ser compreendida como ausência de liberdade) e a fotografia (elemento que tem, no filme, a função de documentar o aprisionamento do movimento do personagem em um enquadramento estático, sugerindo o desfecho

dramático de Joana, a prisão). A prisão é sugerida pela forma como a câmera organiza a informação imagética, pois utiliza ícones que funcionam como signos que representam a fotografia: o enquadramento em primeiro plano do personagem, a luz branca (*flash*), o barulho da câmera e o congelamento. Esses elementos simbólicos que definem a cena rompem o grau extradiegético da informação, que passa a funcionar como mecanismo estético.

Esse viés documental, presente nesse primeiro capítulo por meio da *voz-over* do narrador, será reiterado em vários momentos do filme por causa do seu poder de onisciência e retórica, como no quarto capítulo, que apresenta Mônica sob o prisma fatídico do “vencendo com o social”. Outra característica presente do documentário é o retorno ao passado, “utilizando material cinematográfico de arquivos” (NICHOLS, 2005, p.61). No texto de Bianchi, a volta ao passado não se dá através de imagens de arquivos cinematográficos, devido à ausência dessa tecnologia no século XIX. Diante disso, o cineasta cria imagens que representam arquivos impressos que foram recuperados do período da escravidão. Esse olhar cinematográfico em torno de elementos extradiegéticos apresentados no primeiro capítulo intensifica o caráter realista da história, já que as primeiras cenas vêm antes da câmera anunciar visualmente o título do filme.

Após essas considerações, destacamos que o filme se desenvolve por meio de doze capítulos, e cada um tem um conflito intrínseco, como se fossem tramas independentes, por causa do entrelaçamento não linear da ação dramática. Na verdade, eles são independentes, pois, em vários capítulos, o foco recai sobre uma história diferente (a história da escrava alforriada que perdeu o escravo, do personagem Mônica vencendo com o social, das ONGs, etc.). Por sinal, seis dos capítulos que compõem o filme são intitulados como se fossem contos, enredos paralelos que se integram à narrativa pelo eixo temático e pelos personagens, que migram de um enredo ao outro, a partir de perspectivas amplas: *Vencendo com o social* (capítulo III), *História da grande amizade entre Maria Antonieta e Lucrécia* (capítulo IV), *Denúncia social* (capítulo VIII), *História de Bernardino e Adão* (capítulo IX), *Aprendizado do novo mercado* (capítulo X), *A ponte sobre o abismo social* (capítulo XI).

De acordo com Cannito, um dos roteiristas do filme, num enredo fílmico não linear, a tencionalidade dramática deve ser enfatizada no núcleo de cada cena. “Se o

público não acompanha mais a historinha linear ele deve ter algo em troca: todas as sequências ou cenas devem ser interessantes de forma autônoma” (CANNITO, 2008, p.21). Aliás, o enredo bianchiano tem traços da epopeia, com variados núcleos prosaicos que, ao serem conectados com o principal, criam o elemento de amplitude perceptiva no espectador. Assim, como no filme, a epopeia clássica é considerada por sua extensa amplitude em torno do progresso temático do poema, manifestado por diversas ações:

Na epopeia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescentar a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos (ARISTOTELES, 1987, p. 224).

A amplitude prosaica do filme recai ainda no seu desfecho aberto: “característica formal que se repete no cinema brasileiro é a ausência de conclusão, o filme que acaba sobre uma expectativa. O filme apresenta problemas que ultrapassam os personagens e atingem toda a sociedade” (BERNARDET, 2007, p. 177). Esse procedimento estético utilizado pelo filme também é observado no conto machadiano através da informação diegética, que faculta ao leitor uma participação no processo de construção do sentido. Essa consciência narrativa insere o filme de Bianchi na tradição autoconsciente de Cervantes (a respectiva tradição se refere a obras que buscam refletir, no espaço diegético, sobre a sua condição de representação). A presença diegética do leitor é um mecanismo de reflexividade ficcional: o filme de Bianchi (por meio da *mise-en-scène*) e o conto machadiano (por meio da voz narrativa) solicitam a participação do espectador com o intuito de preencher os espaços abertos do texto. Sobre esse tipo de narrativa, Stam nos diz que

Os acontecimentos parecem falar por si, a ficção reflexiva molda seu discurso a partir da conversação humana, que é dialógica por definição; ela implica um “você” a quem a fala é dirigida. A presença do leitor ou espectador é inscrita e assinalada no texto. Transferindo o interesse da diegese para a relação textual intersubjetiva que forma uma espécie de enredo paralelo (STAM, 2008, p155).

No conto, a presença do leitor se faz por meio do discurso do narrador, que utiliza construções verbais como “imaginaí”. No filme, o espectador pode escolher, conforme o seu parâmetro reflexivo, o final para a ação dos personagens centrais, embora o texto filmico, através dos seus elementos (capítulos intitulados, tempo e temática), nos revele retórica e sutilmente que o segundo final é mais coerente, por se tratar do ponto de vista moderno da ação do personagem. É bom lembrar que o filme teria um terceiro final, que não se concretizou por falta de recursos. Nesse outro possível desfecho, o enfoque se daria em torno de informações acerca da presença “benevolente” das ONGs: “Havia ainda um terceiro final, que mudaria o clima final do filme levando-o à ironia. Não foi produzido por falta de prazos e recursos. Entendemos que os dois finais igualmente trágicos (pessoal ou socialmente) proporcionariam um clima mais pesado e reflexivo ao espectador” (CANNITO, 2008, p.207).

No segundo desfecho, a coerência está no contexto (atualização do personagem): o Candinho contemporâneo está em um ambiente que lhe possibilita escutar a proposta de Arminda (a voz, o pensamento do personagem adquire amplitude). Ao invés de puni-la imediatamente, o personagem funda essa possibilidade a partir do conhecimento que ela tem em torno da movimentação financeira da ONG:

O que é que você quer? Grana? Porque se é grana, eu sei como conseguir. O dinheiro do Ricardo, eu sei como conseguir. Eu posso conseguir os códigos das contas dele. A gente divide. Eu sei como pegar ou é só violência? Porque se é só violência, tudo bem também. Você mata, arrebenta a cara daquele filho da puta.

A ONG é representada pelo personagem Ricardo, elemento que se opõe a Arminda, no desfecho diegético do filme. Corresponde, por um processo de analogia, à instituição da escravidão, que é representada no conto pelo senhor de escravos. Nos dois espaços diegéticos (conto e filme), o personagem Candinho funda o conflito que se estabelece contra Arminda; isso ocorre porque ele representa o senhor de escravos, e Ricardo, personagem que tem interesse em estabelecer a violência contra Arminda. No entanto, no segundo desfecho do filme, Candinho se mostra aberto ao diálogo porque Arminda se coloca como possibilidade para ele ganhar muito mais dinheiro. Essa perspectiva dialoga simbolicamente com o sentido revelado pelo título: “quanto vale”

sugere o valor pago ao personagem Candinho para matar Arminda (por esse viés Candinho representa o personagem Ricardo e se coloca contra Arminda, como ocorre no conto); e “ou é por quilo?” simboliza a proposta articulada por Arminda, quer dizer: Candinho tem um preço fixo, pago por Ricardo, ou prefere ganhar “por quilo”, a partir da ideia sugerida por Arminda?

O personagem machadiano também apresenta uma contraproposta para Candinho: “eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!” (p.190). Entretanto, diferentemente do segundo desfecho do filme, o personagem (Candinho) não esboça nenhuma reação de identificação com o pedido da escrava, pois, para ele, o que importava eram os “cem mil-réis de gratificação”, símbolo de preservação do “filho”. Nós podemos perceber, tanto no desfecho do conto quanto no do filme, a ideia da relação predatória esboçada ironicamente em *Quincas Borba*, através do que o personagem Quincas chama de “humanitismo”, terminologia que vem daquilo que o personagem do romance define como *humanitas*, aquele que “precisa comer”. Por isso, o outro, que representa o opositor, precisa ser devorado para garantir a sobrevivência do *humanitas*, ou vice-versa. Esse conceito pode ser melhor compreendido através da fala discursiva de Quincas:

Não há morte. O encontro de duas expansões, ou a expansão de duas formas, pode determinar a supressão de uma delas; mas, rigorosamente, não há morte, há vida, porque a supressão de uma é princípio universal e comum (MACHADO, 1994, p. 9).

A ideia sugerida pela segunda linha de conclusão do filme recupera essa relação predatória, mas, diferentemente do conto e do primeiro desfecho do filme, mostrado no capítulo IX, se desenvolve a partir do olhar de Arminda, que deixa de ser a batata da sobrevivência de Candinho e passa a ser a *humanitas*. Nesse caso, a supressão do personagem é transferida para Ricardo, o representante da ONG, que, num sentido irônico, deixa de ser o predador e passa a ser a presa (no espaço diegético esse personagem desvia o dinheiro que seria destinado aos personagens que representam as crianças abandonadas, ação que é denunciada por Arminda; por isso, ela surge como elemento opositor a ele e se transforma no elemento de supressão do enredo tal qual ocorre em *Pai contra mãe*). A primeira conclusão do filme representa o desfecho

machadiano, porém reduz a informação diegética do conto ao suprimir a proposta feita por Arminda (ser escrava de Candinho), o que nos apresenta uma percepção singularizada do filme, que recupera essa informação suprimida em outro espaço-tempo, mudando também o efeito conclusivo.

No entanto, por analogia, a transformação do conteúdo diegético retorna ao efeito semântico sugerido pelo conto: a sobrevivência garantida pelo dinheiro. Para o Candinho machadiano, não interessava o trabalho escravo como símbolo de sua propriedade. Isso porque este não trazia o capital necessário para garantir o sustento do filho, pois o personagem não possuía nenhuma propriedade; em compensação, interessava-lhe o trabalho escravo como símbolo da “recompensa”, posto que justamente por existir o trabalho escravo, existia a fuga, a caça e a recompensa. A ideia do dinheiro como fonte de recompensa é sugerida pela possibilidade de não supressão do personagem Arminda. Em relação às duas possibilidades de conclusão do filme, é importante ressaltar que a escolha de um desfecho ou de outro permanece dirigido ao espectador – alternativa diegética que dialoga com a própria ação do personagem, que se desenvolve na trama a partir de suas escolhas. Arminda é apresentada, no primeiro plano da narrativa, como prisioneira, e a câmera mostra o desfecho não imagético (no sentido de não caracterização visual da tortura física) do conto de Machado de Assis, a punição física do personagem através dos elementos de tortura. No texto literário, a tortura recai sobre a morte do filho.

No filme *Quanto vale ou é por quilo?*, há uma combinação dos elementos fictícios machadianos (personagens e trama) com os elementos fictícios bianchianos (ambiente, novos personagens e outros conflitos, como a história da troca de favor entre o personagem Noêmia e Mônica, no segundo capítulo), para se alcançar o eixo dramático central do filme: a relação conflituosa entre Arminda e Candinho.



Figuras 9 a 11 – Desfecho do conflito entre Arminda e Candinho

As imagens representadas pela figura 9, 10 e 11 foram retiradas de uma sequência, do espaço da primeira narrativa (capítulo IX). Aqui, o desfecho machadiano é representado e adaptado por meio de uma panorâmica que revela, em um plano geral, a captura, a resistência (simbolizada pela forma como o personagem se debruça no chão) e a entrega da escrava ao senhor. A panorâmica tem aqui uma função descritiva, justificada pela focalização narrativa que, nesse momento, está centrada na *voz-over* do narrador onisciente. Aliás, é a *voz-over* do narrador que vai dar à imagem filmica o *status* de onisciência presente no conto machadiano. Nessa mesma cena, quando a focalização é transferida do narrador para os personagens, mudam-se também o plano e o movimento da câmera, que aproxima, através de um *travelling* transversal, a imagem agonizante de Arminda se debatendo (há, nesse momento, a representação imagética da luta da escrava), enquadrada em primeiro plano, como se vê na figura 11, e que evidencia o desfecho dramático do capítulo nove do filme. A seguir, podemos comparar a imagem representada pelas figuras 9 e 10 com a descrição feita pelo narrador, no conto e no filme:

Houve aqui luta, porque a escrava gemendo, arrastava-se a si e ao filho (narrador machadiano).

Os caçadores eram serviços terceirizados, trabalhadores autônomos e tinham glória nisso. O ordenado variava conforme a idade habilidade ou força física da presa pois tratava-se de um precioso investimento do cliente. E o melhor: a recompensa era paga no ato da entrega. (narrador bianchiano).

A luta do personagem é representada pela figura 9 em justaposição à voz do narrador, que se contrapõe a ela ao pôr em relevo o motivo da ação do personagem Candinho, embora não se contraponha ao significado conclusivo da última imagem da cena que, assim como no conto, apresenta a recompensa:

Com a recompensa pela escrava fugida, o capitão do mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade (Cap. IX do filme).

As imagens filmicas colocadas anteriormente recuperam a conclusão narrativa machadiana, mas, no interior diegético do filme, simbolizam o início da trajetória da luta pela sobrevivência (expressa pela violência, pela superioridade física e pela “liberdade”) de Candinho, inserido no segundo plano da narrativa. Por sinal, a sequência representada pelas figuras 9 e 10 são subsequentes à cena em que Candinho, no primeiro plano da narrativa, mata pela primeira vez dois homens, por dinheiro (poder exercido aqui pela arma de fogo, *representamen* da força opressiva moderna). Como podemos perceber, a adaptação realizada por Bianchi não se distancia do significado semiótico do conto *Pai contra Mãe*, visto que os temas escravidão e sobrevivência, configuradores de ambas as narrativas, se aproximam por meio da trajetória dramática dos personagens.

A adaptação dos personagens (Candinho e Arminda) é mostrada não só na perspectiva temporal machadiana (século XIX), mas por meio de dois espaços temporais: no segundo eixo narrativo, o filme recupera o desfecho machadiano, tal como ele é, inclusive ambientado no século XIX (Cap. IX do filme); no outro eixo narrativo, esses personagens são ressignificados na medida em que a ação dos seres fictícios é mantida (a luta entre Pai e Mãe), mas o espaço-tempo é transformado, e a ação, ampliada através das duas possibilidades de conclusão narrativa: uma pautada no desfecho do conto (Cap. XI) e outra centrada em uma Arminda esperta, que utiliza os seus argumentos para fazer com que Candinho, ao invés de matá-la, una-se a ela para montar uma central de sequestro (Cap. XII).



Figura 12 e 13 – primeiro e segundo desfecho (filme)

O filme nos mostra Candinho e Arminda na figura 12 e 13 e cria, em cada cena, uma conclusão dramática diferenciada, o que pode ser comprovado até pela mudança de plano observada nas imagens. Enquanto na primeira imagem a câmera apresenta o desfecho por meio de um plano geral, pelo qual se amplia o realce dramático, na imagem seguinte (figura 13), o desenlace se dá através do primeiro plano, com o qual se realça a autonomia narrativa dos personagens. Na primeira imagem, preserva-se o desfecho machadiano descrito pelo narrador no conto *Pai contra Mãe* (Arminda é capturada); e, na segunda imagem, apresenta-se uma leitura mais subjetiva, feita pelo cineasta em torno da conclusão apresentada pela figura 12 (Arminda, nesse contexto conclusivo, tem o poder persuasivo e, por causa, disso propõe a Candinho outra alternativa para conseguir dinheiro: pegar o dinheiro do homem que mandou matá-la). As imagens ilustram como a adaptação livre (figura 13) se relaciona com o texto-fonte adaptado visualmente (figura 12), criando, através de uma montagem alternada (justaposição de cenas diferentes), um texto fílmico que mostra, no interior da sua diegese, como se dá o processo adaptativo (outro aspecto inerente à metaficcionalidade do filme).

Perante essas reflexões, podemos dizer que *Quanto vale ou é por quilo?* é um filme que permite investigar alguns mecanismos utilizados numa adaptação cinematográfica, especialmente porque nos mostra duas adaptações do conto machadiano, colocadas em diálogo no mesmo texto. Isso dá ao leitor uma visão mais profunda em torno do objeto artístico (estilo e tema) machadiano, ampliado no filme. No filme, recobramos o estilo machadiano, o enredo realista e o contexto histórico do século XIX através da intertextualidade. Esse conceito de intertextualidade “designa a transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos noutros” (KRISTEVA, 1974, p.60 *apud* LAURENT, 1979, p. 13). A transposição do personagem Arminda, por exemplo, se dá a partir da expansão dramática do personagem, que assume várias funções nos vários espaços narrativos do filme:



Figura 14 e 15

A figura 14 conclui o primeiro capítulo do filme através de um fechamento obscuro da luz; a câmera transfere a ação diegética para o segundo capítulo (representado pela figura 15), o outro plano narrativo: Arminda desperta subitamente como se estivesse saindo de um pesadelo. Esse acontecimento cria uma ambiguidade narrativa, graças a qual não se sabe se o primeiro plano narrativo é uma memória onírica do personagem ou um plano paralelo instituído pela câmera. Se compararmos as imagens, a performance sôfrega e dramática em ambas as figuras está aproximada, enfatizando ainda mais a ambiguidade, e é reiterada pelo enquadramento do rosto em primeiro plano. Este “manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2003, p.39). Então, por esse viés interpretativo, “Arminda” é quem apreende a narrativa primeira, deslocando-se a focalização onisciente para a interna e colocando o ser fictício numa relação direta com o nível de realidade histórica.

Entretanto, a justaposição das imagens não fecha a perspectiva da narração; pelo contrário, cria uma duplicidade estético-semântica. No segundo plano da narrativa (figura 15), há ainda a justaposição da imagem à música de Cartola, *As rosas não falam*, que sugere, no nível sonoro, o significado simbólico da ausência de liberdade do personagem Arminda, reforçado pelo trecho da música “as rosas exalam o perfume que roubam de ti”. Embora o personagem bianchiano tenha uma postura de enfrentamento diante as limitações impostas pela sociedade, o que representa uma diferença essencial entre a Arminda de Machado e a de Bianchi, situada no espaço diegético da contemporaneidade, Arminda aparece no filme de forma mais dinâmica e complexa: simboliza uma mulher que tem voz e ação ao defender a comunidade, denunciar a

corrupção das ONGs e lutar pela sobrevivência ao negociar a vida com Candinho, no segundo desenlace narrativo.

Esse destaque, conferido pelo filme ao personagem e ampliado pela liberdade de escolha, é parte de um cinema cuja estética moderna faculta a criação de personagens que alegorizam pessoas desfavorecidas, cuja existência material e filosófica é geralmente considerada sob o aspecto do gênero e do mérito racial e econômico. Então, o objetivo cinematográfico é expor essas pessoas fictícias em um contexto atual, pelo qual se tem a opção de agir, apesar da opressão sofrida pela desigualdade e corrupção. Essa perspectiva sobre a mulher dentro de um enredo fílmico já é expressa pelo cinema subversivo feminista nos anos 60, cujo objetivo centrava-se na desconstrução da mulher como objeto. Acerca disso, Bergan destaca que, “na maioria dos filmes, os papéis femininos existiam apenas em função de sua relação com os homens”. Mas, a partir desse movimento, as mulheres adquiriram uma dimensão maior no cinema, tanto do ponto de vista narrativo, quanto do “aumento de número de mulheres cineastas, em todo o mundo como a neozelandesa Jane Campion e a australiana Gillian Armstrong”, com filmes como *Um anjo em minha mesa*, de Campion (BERGAN, 2010, p.138).

No filme, a progressão temática centrada nas nuances narrativas coloca o homem desenhando a sua própria história através da exploração da fragilidade do outro, geralmente inserido no abismo social da miserabilidade, onde se tem, por exemplo, uma escrava alforriada que explora outros escravos (primeiro capítulo), o que dará sucessão a uma série de episódios organizados em torno do abuso do outro. Nesse sentido, a não linearidade do filme o torna mais impactante porque coloca o leitor diante do *leitmotiv* temático, descortinado em vários ângulos de percepção, desde a escravidão (enquanto sistema político e como metáfora da ação dos personagens em um cenário mais atual) até a corrupção das instituições não governamentais, passando pela verdadeira ausência de solidariedade, na qual o que se instaura é tão somente o autobenefício marcado pela troca de favor.

De acordo com Schwarz (1998), o favor será o mecanismo que substitui em certo grau a relação de escravidão, criando quase que universalmente um elo sem desconexão entre o homem livre e o outro – o que tem mais poder (instituição, elite, capital, etc.): “Assim com mil formas e nomes o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação de base, esta assegurada pela força”

(SCHWARZ, 1998, p.16). Essa é a mesma leitura que Bianchi faz no terceiro capítulo, quando Noêmia cobra o favor que fez para Mônica:

Mônica. Eu te ajudei quando você precisou e agora você vai me ajudar. Não é uma questão de serviço, é a sua presença. Na nova sede eu quero gente de confiança (Grifos retirados do filme).

No conto, o tema escravidão é apreendido pelo viés das relações de poder e não poder existentes entre os grupos de pessoas (elite, homens pobres à margem da sociedade e escravos) institucionalizados na sociedade do século XIX, cujo desenvolvimento dramático recai sobre a luta pela sobrevivência das classes inferiores. No filme, o viés escravista é ampliado para o assistencialismo corrupto das ONGs, cuja teia dramática recai sobre os personagens Candinho e Arminda, inseridos nesse sistema pelo mesmo motivo – o dinheiro: no caso de Arminda, o motivo se dá pelo engajamento social (sobrevivência da comunidade); no de Candinho, pela necessidade de sustentar a família (sobrevivência subjetiva).

CAPÍTULO 2 – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA CRIADA PELA FOCALIZAÇÃO

O ponto de vista na narrativa tem sido discutido como o elemento fundamental para se instituir a verdade ficcional; a sua escolha é tão importante quanto a escolha dos versos de um poema. Ele depende necessariamente do tipo de efeito que se quer alcançar. Para Friedman (2002, p.181), por exemplo, “se o elemento de suspense deve vir em primeiro lugar – como, digamos em contos de mistério e ficção policial, então o narrador testemunha é o mais adequado”. Temos uma demonstração disso no conto *Os óculos de Pedro Antão*, de Machado de Assis, no qual o narrador-testemunha, Pedro, ao encontrar com Mendonça (sobrinho do falecido Antão), nos relata um possível acontecimento que envolveu a vida e a morte de Pedro Antão, a partir de objetos encontrados no casarão; a história narrada cria uma atmosfera fantástica e macabra em torno dos objetos e da casa, dissolvida no desfecho realista representado por uma carta, na qual Pedro Antão descreve que preparou o ambiente com objetos estranhos para que o sobrinho e algum amigo “pascácio” inventassem um romance a respeito dele.

Para criar o efeito de mistério em *Os óculos de Pedro Antão*, seria realmente mais adequado que a informação diegética fosse transmitida por um narrador-testemunha³⁶, visto que ele, ao participar da história, cria um elo de confiança com o leitor e, além disso, ao fornecer um conhecimento limitado acerca dos acontecimentos descritos através de suposições legítimas fundamentadas em sua observação, gera uma atmosfera de suspense. Como podemos ver nessa ilustração, o modo de contar a história será viabilizado pela função que o narrador exerce no cerne da tematização diegética.

A função do narrador ou a sua posição em relação à história tem sido ponto nevrálgico desde os teóricos antigos. Genette (1989) destaca que Platão se refere a essa questão a partir de duas perspectivas narrativas, às quais o filósofo chamou de mostrar e narrar. A primeira diz respeito àquela narrativa centrada no personagem, representada pelo diálogo e pelo discurso direto. Essa seria para ele a narração mimética propriamente dita, uma vez que o grau de verossimilhança é considerado maior; o

³⁶ Narrador-testemunha é o termo utilizado por Norman Friedman (2002, p.176) para se referir ao personagem não protagonista, “mais ou menos familiarizado com os personagens principais”, que narra os acontecimentos diegéticos.

personagem, ao assimilar o outro (comportamento e ideias) através da voz e do gesto, diminui a distância entre eles. Na outra perspectiva, o narrar indica que a história é contada por um narrador através de um discurso indireto, que mantém uma distância maior daquilo que se conta.

No século XX, muitos estudos foram dedicados à problemática do narrador, como reitera Friedman (2002), em sua discussão sobre o ponto de vista, pondo em evidência, por exemplo, a ideia de E. M. Forster, que considera a onisciência como a principal técnica do romancista para instituir a ilusão da realidade. Esse é, aliás, o ponto de vista normalmente escolhido para guiar a informação diegética dos romances do século XIX, como *Senhora*, de José de Alencar. Autores como Beach destacam que a técnica utilizada mais comumente pelos romances modernos é aquela na qual quem fala é o personagem, e talvez seja até o seu elemento distintivo, como bem se ilustra no texto de Clarice Lispector, *Água Viva*.

Friedman (2002) nos diz que o modo de escrever mais atrativo para o leitor é aquele que mistura o modo direto e indireto; a flexibilidade do ponto de vista na ficção é defendida, por ele, como a principal virtude narrativa. Diante disso, ele nos apresenta uma nomenclatura que designa os diferentes pontos de vista (voz narrativa): narrador onisciente neutro, narrador onisciente intruso, narrador-testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla e onisciência seletiva. Apesar de essa classificação nos trazer uma delimitação conceitual que nos faz refletir sobre a função do narrador dentro de determinadas estruturas narrativas, ela não dá conta da mistura dos modos de narrar defendidos pelo próprio autor. O que melhor explica essa flexibilidade narrativa é o conceito de focalização proposto por Genette, que explica de modo organizado a diferença entre a pessoa da focalização (modo) e o narrador (voz).

A diferenciação do conceito de modo (personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa, quem vê) e voz³⁷ (narrador propriamente dito, quem narra) é pertinente para a nossa análise, pois nos faz entender como ocorre de forma orgânica, no espaço diegético, a mistura dos vários pontos de conhecimento e transmissão da história ao leitor (no caso do filme, espectador). Além disso, evita certa confusão em relação à posição do narrador na diegese, o que ocorre, por exemplo, com a definição de onisciência seletiva múltipla proposta por Friedman (2002), conceito que se confunde

³⁷ A diferenciação de modo e voz referida em nosso trabalho refere-se à caracterização proposta por Genette (1989).

com o de narrador onisciente. Isso porque ambas as instâncias narrativas mostram de maneira ilimitada o que se passa com os vários personagens, embora a onisciência seletiva múltipla se apresente pela voz dos personagens.

O conceito de focalização amplia e explica certos mecanismos utilizados no construto ficcional para instituir o ponto de vista narrativo; nesse caso, por exemplo, a onisciência seletiva múltipla seria um tipo de representação em que o conhecimento diegético está ao alcance de várias consciências de personagens e/ou narrador heterodiegético (REIS, C. e LOPES, C. M. 1988). Assim, em um determinado texto, pode haver o predomínio de uma voz narrativa em terceira pessoa (narrador heterodiegético), mas, em alguns momentos, a história pode ser representada pela voz de um personagem, a partir da escolha do narrador de doar ao personagem o foco de representação do conteúdo diegético.

Diante desses pressupostos, a nossa análise levará em consideração o conceito de foco narrativo proposto por Genette (1989), que sugere a análise dos diferentes pontos de vista, no interior da diegese, como mudança de focalização. A ideia é relevante para se analisar a instância narrativa no filme, que, por sua qualidade semiótica, apresenta no geral a informação diegética a partir de diferentes percepções (câmera, narrador onisciente e personagens), que se mesclam para construir a ilusão artística acerca de determinada temática. Segundo Genette (1989), há três tipos de focalização: não focalizada (focalização zero), focalização interna (fixa, múltipla ou variável) e focalização externa.

Os três tipos de focalização são divididos horizontalmente por meio de duas perspectivas: restrição e foco ilimitado do campo de conhecimento da ação diegética. No primeiro caso, está inserida a focalização externa, cuja história é tecida através do ponto de vista de um narrador marcado por uma restrição, na medida em que ele não conhece em profundidade “os pensamentos autênticos do herói” (GENETTE, 1989, p. 192); ele só vê o que está na superfície observável da ação do herói, por isso, faculta ao espectador uma informação limitada da história. Ainda no eixo da restrição, está a focalização interna, cuja história é mostrada através da consciência de um ou vários personagens inseridos no campo do enredo. Essa focalização pode ser de três tipos: fixa, quando o foco narrativo centra-se em um único personagem; variável, quando há mudança do personagem focal (a informação diegética é transmitida ora por um

personagem, ora por outro); e múltipla, quando um mesmo acontecimento é transmitido pelo ponto de vista de vários personagens. A focalização interna se configura como uma representação limitada porque só podemos conhecer aquilo que está ao alcance da consciência do personagem.

No segundo caso, o foco da história está centrado no narrador onisciente, é a chamada focalização zero, pois não há restrição de informação: o narrador controla a ação a partir do que ele quer mostrar ao leitor ou espectador. Nesse tipo de focalização, o narrador é quem narra e quem vê simultaneamente os acontecimentos. Essa nomenclatura em torno da função dos três tipos de focalizador pode ser utilizada para se analisar qualquer tipo de narrativa ficcional, seja ela literária ou cinematográfica, embora acerca do cinema devamos levar em consideração essa relação do conceito focal com outros elementos instituídos pela câmera: plano, enquadramento, movimento e sonoridade. De fato, como sugeriu Sales Gomes (1992, p 109), ao observar o filme *Soberba*, de Orson Welles, podemos ver que há “dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala”.

Nos dois níveis de narração, se estabelece a problemática da questão focal: quem vê e, portanto, quem sabe sobre os acontecimentos diegéticos? Em relação à câmera, ela pode ter a função de onisciência, ao regular a informação diegética através da mudança de plano e do movimento em *travelling*, possibilitando a mudança do ponto de vista ao se mudar o plano. Assim, em *Quanto vale ou é por quilo?*, a câmera oscila algumas vezes o núcleo focal ao passar do plano médio para o primeiro plano, e vice-versa, e principalmente ao mudar de cena ou de capítulo, com a técnica do *fade* (interrupção da ação por meio do escurecimento da imagem), reforçada em vários momentos pelo ângulo e/ou pelo *travelling*.

A câmera ainda pode assumir o ponto de vista de um personagem, adquirindo uma função mais ativa dentro do campo diegético, ao assemelhar-se ao ator, o personagem. Tal fato é conhecido como câmera “subjetiva”, descrita também por Martin (2003, p. 32) como câmera-ator, “isto é, cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói”. Em 1959, Alain Resnais utiliza esse recurso no filme *Hiroshima, Mon Amour*, para mostrar para o espectador os espaços de interiorização do personagem. A cena se desenvolve com a voz em *off* do personagem que narra as coisas vistas em Hiroshima (hospital, museu, etc.), porém, ao invés de a

câmera mostrar o personagem dentro do campo de visão descrito por ela através das lembranças, como ocorre frequentemente com filmes que utilizam o *flashback* (*Cinema Paradiso*, *Cidadão Kane*), nos quais se apresenta um único personagem em dois espaços-temporais, a câmera olha a partir de um longo movimento em *travelling* aquilo que está sendo narrado; ela substitui assim o olhar do personagem.

Uma questão ainda fundamental acerca da focalização no cinema diz respeito ao “ponto de escuta” (focalização sonora), termo análogo ao ponto de vista, e que põe em destaque algumas questões semelhantes à focalização visual (quem vê): quem escuta? Há uma convergência entre o ponto de escuta e o ponto de visão? Para Vanoye & Goliot-Lété (1995), a localização sonora é mais difícil de identificar do que o ponto de vista, porém esse aspecto é simples de ser observado quando imagem e som coincidem no plano narratológico. Sobre isso Vanoye & Goliot-Lété (1995, p.48) destacam que

Um ponto de vista subjetivo é raramente acompanhado de um ponto de escuta contraditório: quando vejo o que um personagem vê, em geral ouço o que ele ouve (que é também o que os outros personagens eventuais ouvem). Em compensação, quando ouço artificialmente o que um personagem ao telefone, por exemplo, ouve (ponto de escuta marcado), em geral vejo algo diferente do que o personagem vê. Na maioria das vezes, vejo-o ouvindo. É raro o ponto de vista se ligar ao ponto de escuta, enquanto o inverso é natural. No caso do ponto de escuta, o personagem que ouve não se encarrega do visual, mas apenas do auditivo-sonoro. Só pode ser considerado um narrador parcial, o co-narrador.

Marcel Martin (2003, p.131) explica que, em decorrência do realismo da imagem, frequentemente o ponto de escuta e o ponto de vista coincidem. Nesse caso, “é quase sempre a partir da imagem que o som adquire seu valor dramático, através de seus efeitos no rosto e no comportamento dos personagens que o escutam”. Na primeira cena do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, o que ocorre é o inverso disso: a câmera nos mostra um espaço escuro, onde não se pode visualizar a imagem, onde se doa ao espectador apenas a tonalidade dramática da voz em *off* do personagem (“larga ele”). Esse é um exemplo legítimo de um ponto de escuta que, no enredo, adquire um significado irônico: a voz em evidência é de uma escrava alforriada que suplica pela soltura do seu escravo, capturado por um senhor branco. Apesar de ela comprovar, através de um documento, a propriedade do escravo, ela é presa por ter gritado com o

homem branco, e aqui se cria a ironia: a voz silenciada no enredo pela prisão é posta em relevo pela câmera, o que faculta ao espectador um indício do que trata o enredo.

Nas cenas iniciais de *Quanto vale ou é por quilo?*, por exemplo, a câmera assume o ponto de vista onisciente e, em diversos momentos, doa-o para os personagens; mas, ao concentrar em si o campo de visão da história, algumas vezes omite determinadas informações, ocasionando uma infração momentânea do código de representação instaurado pela focalização onisciente, já que teoricamente essa instância focalizadora em geral não restringe o conteúdo informado. No entanto, esse tipo de infração não corresponde a um desvio no espaço coerente da narrativa; logo se instaura como técnica artística, utilizada comumente nos romances modernos e no cinema. Essa técnica é definida por Genette (1989) como “alteração”, cuja definição se estabelece através de dois tipos: paralepse e paralipse. O primeiro consiste em “facultar mais informação do que é normalmente permitida pela focalização instituída”, e o segundo, em “facultar menos informação do que é normalmente permitida pela focalização” (REIS & C.M. LOPES, 1988, p.270-271).

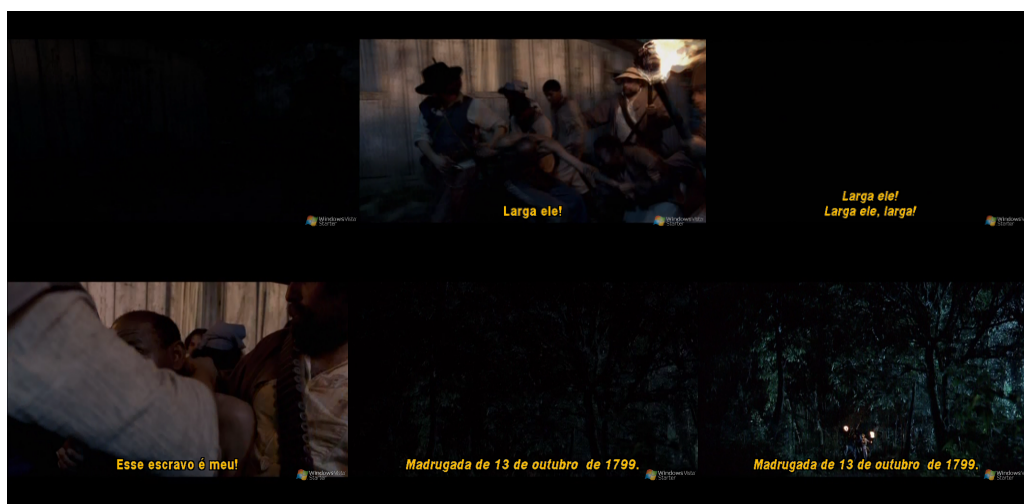
2.1 O papel da focalização no filme *Quanto vale ou é por quilo?*

No filme, a focalização no espaço de sugestões do tema “ao vencedor as batatas” cria eixos simbólicos para a dualidade que articula o sentido justaposto na diegese. A dualidade será entendida em nossa análise como a luta entre as classes sociais (senhor x escravo, escravo alforriado x escravo, empresário x crianças abandonadas, e assim sucessivamente), e representada ainda por procedimentos estéticos e intradieéticos altamente sugestivos, como a dualidade das cores (preto e branco), dos planos (plano médio e primeiro plano), do tempo (passado e presente) e da focalização (onisciente e interna) – a primeira focalização se manifesta por dois níveis de narração: um doado pela *voz-over* do narrador e outro doado pela câmera; a segunda se mantém no personagem: o narrador transfere para ele a voz e a consciência dos fatos.

O foco narrativo nesse filme tem ainda a função de criar uma unidade semântica entre os diferentes espaços temporais da diegese, já que a narrativa se compõe de várias

histórias que se passam em três eixos temporais: passado, presente e futuro. O dinamismo temporal, que será estudado aqui pela óptica da focalização, é tecido no filme em doze capítulos instaurados quase que em doze contos, enredos específicos que são amarrados pelo tema (escavidão em seus múltiplos significados) e pela analogia metafórica. O tempo passado é representado estritamente pelo primeiro e quarto capítulos, surgindo no sétimo e no nono em justaposição ao ponto de vista de Arminda e da informação diegética acerca das ONGs.

No primeiro capítulo, a informação narrativa será decomposta em três níveis de apreensão: uma primeira onisciência, representada pelo enquadramento da câmera, que sugere a ação através de *fades*, congelamento de imagem e movimento; uma segunda onisciência, representada pela voz de um narrador; e, por último, uma focalização interna, representada pela voz do personagem. A cena se inicia com a voz em *off* de um personagem ainda não identificado, já que essa voz está intercalada com uma imagem escura (um *fade*), imagem que suscita um efeito simbólico: a não identidade de um sujeito demarcado no discurso pela locução – “ larga ele” –, cuja presença física surge na imagem seguinte, com o foco centrado no cortejo, como pode ser visualizado na sequência abaixo:



Figuras 16 a 21

O filme se inicia, como podemos visualizar na figura 16, com um *fade* (uma imagem negra), que nos coloca diante do não espacial e cria uma consciência narrativa a

partir de sua justaposição com a tonalidade sôfrega da voz em *off* (ponto de escuta), artifício utilizado que já cria uma sugestão de realce dramático da história. A imagem escura é aqui utilizada de maneira pouco comum, já que se apresenta como cena introdutória do enredo, e geralmente esse recurso é utilizado como suspensão temporal entre um plano imagético e outro, entre uma sequência e outra, em um campo determinado. O *fade* demarca o fim de uma cena através da interrupção da ação (o corte feito pelo escurecimento não rompe o princípio de continuidade com a cena posterior) e tem geralmente a função de pontuação narrativa, além de ser um recurso rítmico (demarcação temporal) e plástico.

O *fade* da primeira cena (representado pela figura 16) equivale ao que Martin (2003, p.79) chama de elipse simbólica, “em que a dissimulação de um elemento da ação não tem uma função de suspense, mas reveste-se de uma significação mais profunda”. O quadro escuro da primeira cena representa uma suspensão simbólica do tempo, ao passo que a pausa não sucede uma ação, mas configura o seu início, o que sugere um ponto de vista estático doado pela câmera acerca do tempo, ou a não mudança na ação dos personagens que se encontram nos dois espaços diegéticos do filme – século XIX (Rio de Janeiro) e contemporaneidade (São Paulo) –, uma vez que esses personagens serão aproximados no decorrer da trama. O *fade* da figura I simboliza ainda o tom pessimista do filme em torno dos personagens negros e mulatos, visto que o negro é tido como símbolo do lúgubre, do estado de treva e de melancolia, e até mesmo da escravidão. Como ressaltou Chevalier & Gheerbrant (1998), o negro tem assumido diferentes simbologias, que variam conforme a região e a época, e entre elas está a representação pessimista da escravidão e do lado sombrio da alma (individualização junguiana).

A negritude que simboliza a escravidão se refere mais diretamente ao conteúdo dramático do filme e dele se desmembram os demais símbolos de degradação, o que chama a nossa atenção para a perspectiva realista em torno da condição social dos personagens na ação de se relacionar com o outro, ideia reforçada já pela figura 17, na qual a câmera nos apresenta em um plano médio um cortejo de homens, no qual se evidencia o conflito: o homem branco a puxar de modo abrupto o homem negro.

A utilização pouco usual do *fade* como cena introdutória do filme ainda pode sugerir um procedimento subjetivo se considerarmos a sequência inicial como espaço

do sonho de Arminda³⁸, posto que essa sequência é justaposta à da personagem que está dormindo no segundo espaço narrativo (tempo presente do enredo); então, nesse caso, o *fade* funciona como símbolo do espaço onírico. A escuridão comumente tem representado o sono, pelo qual se dá a transgressão, o espaço de transcendência na arte, como ocorre com *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll) e *Macário* (Alvares de Azevedo). Em *A Divina Comédia* (Dante Alighieri), por exemplo, o personagem perpassa o espaço da experiência material para o espaço do inferno através do sono, que sugere um momento de escuridão, já que o sono suspende o tempo, cria uma lacuna entre o estado de consciência, de sono, e o do despertar no plano espiritual.

No filme, a escuridão sugere esse momento de transgressão temporal representado pelo sono do personagem. Nesse caso, o espaço onírico pode sugerir a consciência do personagem, através da qual se inicia o enredo filmico e se apresenta o espaço temporal do passado. Como essa consciência se dá por meio do sonho, pode sugerir ainda uma representação da experiência coletiva, por exemplo, para “todos os índios da América do Norte, o sonho é o signo final e decisivo da experiência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p.844). Esse significado também é representado no filme, de modo que a sequência que representa supostamente o sonho de Arminda apresenta o *pathos* dos escravos no século XIX. Essa ideia do sonho como símbolo de regressão para se alcançar uma experiência coletiva é sugerido ainda no final do sétimo capítulo. Ver a sequência abaixo:

³⁸As figuras que descrevem a cena de transição entre os dois espaços narrativos, por meio do sonho de Arminda, estão na página 70.



Figura 22 a 27

Na sequência representada pela figura de 22 a 27, um plano geral nos apresenta um espaço aberto e uma mulher não identificada, de feições indígenas, cantarolando ao lado de uma criança branca e carregando uma carroça com entulhos. Através da ação e do vestuário realista, está dada sua condição social: catadora de lixo. O plano geral da figura 22 tem justamente a função pessimista de integrar a mulher ao ambiente e à sua função social, além de apresentar a degradação da mulher através do trabalho pesado, o que será mostrado gradativamente a partir da mudança de plano, que sai do geral, passa pelo médio (figura 23) e se fecha no primeiro (figura 24), no qual se evidenciam os trejeitos sofrêgos dos personagens enquadrados pela câmera. O enquadramento tem uma função paradoxal: esmaga o ambiente ao maximizar os personagens que foram esmagados socialmente por ele. Essa ideia é reforçada pela figura 25, na qual a câmera nos mostra Arminda em primeiro plano, observando a trajetória da mulher cantarolando; a perspectiva dramática é reiterada pela expressão do rosto de Arminda (figura 25).

Após o enquadramento do rosto de Arminda, há uma transgressão temporal, e o personagem surge em plano geral, com a máscara de folha-de-flandres, índice da sua função social, escrava, ao lado de um menino branco acorrentado. Nesse momento, a transgressão ocorre através da consciência de Arminda, despertada pela música cantarolada pelo personagem de traços indígenas. Por sinal, a música que perpassa a sequência tem a função de criar uma unificação temporal, uma vez que a melodia cantarolada juntamente com o personagem Arminda vai de um plano narrativo a outro: no espaço em que Arminda assume a função do personagem representado pela figura

22, a música deixa de coincidir com a voz do personagem e passa a integrar o plano diegético (figura 26), através da voz em *off*. Nessa cena, o ponto de vista narrativo se justapõe ao ponto de escuta, e o espectador passa a escutar no primeiro espaço narrativo (figura 26) o que a personagem Arminda escuta: a música cantarolada, que perpassa os dois espaços narrativos. Arminda (figura 25) está imóvel, com o olhar fixo na mulher com a criança, no espaço da segunda narrativa (presente) – imagem essa que desencadeia a outra ação diegética (passado).

A sequência que sucede o olhar de Arminda cria uma ambiguidade diegética: não sabemos se o passado é recuperado através do sonho (transe) ou por meio de uma consciência crítica em torno da cena observada pelo personagem. De uma forma ou de outra, o passado é alcançado através da consciência diegética do personagem, que pode ser interpretada em sua função subjetiva ou objetiva, o que remete para a questão da focalização.

Desse modo, se considerarmos Arminda (figura 25) como detentora da informação diegética, através da qual se funda uma consciência em torno da ação, então estamos falando em focalização interna. Nesse caso, a função da câmera é subjetiva, pois, nas cenas representadas pela figura 26 e 27, a câmera substitui o olho do personagem e mostra ao espectador o que aquele está vendo, sem mostrá-lo. Essa perspectiva, no entanto, não elimina a ambiguidade, pois não sabemos se Arminda, em justaposição à canção, é mesmo o elemento unificador do tempo, suspendendo a fronteira entre o passado e o presente, que passam a ser representados simultaneamente, ou se a imagem da mulher com a criança a coloca em estado de transe e, através de uma consciência onírica, Arminda alcança o tempo da escravidão.

Em outro sentido, se considerarmos a câmera nessa sequência como foco da narração, então estamos nos referindo à focalização onisciente, e assim a câmera passa a ter uma função objetiva: ela utiliza Arminda como elemento que promove a intersecção significativa entre os planos. A justaposição das imagens passa a sugerir a suspensão temporal, que representa o sentido de congelamento histórico por meio da aproximação da mulher não identificada e Arminda, justapostas metaforicamente pela não modificação da ação diegética, o que remete para dois eixos de significação: no passado, o escravo era o personagem destituído de poder e liberdade econômica e, portanto, o elemento que simboliza a opressão social; no presente, a mulher descendente

de índio é o símbolo dessa fragilidade social. Aqui se observa ainda a questão da miscigenação, ao se colocar no mesmo espaço diegético a mulher negra, Arminda, que vê a mulher com traços indígenas e o menino branco. Essa sequência nos apresenta não apenas a cor da identidade brasileira, marcada por essa mistura de raças, mas ainda os descendentes de sistema colonial que ainda permanecem em estado de miserabilidade, devido à ausência do poder econômico.

Nessa sequência, o filme nos apresenta só o contexto dramático dos personagens que representam a escravidão enquanto instituição (figura 26) e enquanto símbolo abstrato da ação do personagem (figura 23), que está aparentemente em um espaço de liberdade, mas é oprimido pela fragilidade da sua condição social. A ideia dramática da condição social dos personagens é simbolizada ainda pelo discurso verbal e visual: o “basta” (ver figura 23) representado pelo desenho na camisa do personagem representa também o grito silencioso dos personagens, doado pelo poder demiúrgico da câmera, que tem nesse momento a função de representar objetivamente a voz do homem reprimido numa cadeia de relações entre fortes e fracos, chamando atenção para o aspecto realista do filme.

Na figura 17, cena que sucede o *fade*, a imagem do cortejo mostrada a partir de uma panorâmica expressiva, técnica definida por Martin (2003, p.51) como “o emprego não realista da câmera destinado a sugerir uma impressão ou uma ideia”, lembra de modo análogo e simbólico a quarta estação da Via Crúcis, quando Maria, em meio à multidão, encontra com o filho e, pela voz e pelo olhar da mulher, há uma súplica, um padecimento com o *pathos* do descendente. No filme, essa analogia pode ser entendida pela ambiguidade que se cria com uma voz em *off* – “larga ele” –, justaposta à imagem de uma mulher negra quase curvada, a puxar o braço do homem negro, carregado à força e inclinado de forma semelhante a Jesus Cristo, na Via Sacra. Essa analogia nos dá uma ideia da Via Crúcis da escravidão, intensificada inicialmente pela paralipse (omissão de informação), que reforça a ambiguidade, pois não conhecemos a princípio a identidade da mulher, não sabemos se ela é a mãe do homem negro.

A figura 19 é a fotografia de uma cena na qual ocorre uma mudança de plano, e o foco narrativo sai do cortejo em plano médio para o enquadramento em primeiro plano do homem vestido de branco a colocar a coleira no homem negro, indiciando que se trata de um escravo. Ainda nessa cena, o escravo enquadrado se desloca para frente

no mesmo instante em que a câmera se movimenta em um *travelling* também para frente. O movimento simultâneo da câmera e do personagem cria uma rotação visual inesperada e coloca o personagem-prisioneiro em uma *mise-en-scène* diante do espectador, ampliando o efeito realista e dramático do filme acerca do aprisionamento da existência física do homem no cerne da história, o que já coloca o espectador em um estado de consciência latente e o estimula a fazer correspondências entre os espaços diegéticos.

O discurso afirmativo “esse escravo é meu”, situado na cena representada pela figura 19, desmistifica a ambiguidade descrita antes: a voz em *off* não é da mãe, mas da dona do escravo. No entanto, a correspondência entre a imagem da mulher curvada e a voz (figura 17) ainda permanece não determinada, o que sugere um nível de ambiguidade revelado pela limitação da informação diegética apresentada pela câmera ao evidenciar os personagens. A paralipse, nessa relação entre câmera e personagem, tem um efeito semântico interessante, pois a não determinação da identidade da voz e da imagem do personagem pode sugerir a nulidade do escravo no contexto social do século XIX (espaço determinado primeiramente na diegese pela imagem daquilo que nós chamamos de Via Crúcis da escravidão). Logo, a voz e o personagem só serão nomeados quando entra em cena a *voz-over* do narrador heterodiegético, que tem uma função nesse primeiro espaço diegético de escárnio e ironia – sugestão que pode ser identificada pela tonalidade da voz e do discurso instaurado pela instância narrativa, ao observar a relação estabelecida entre os membros da sociedade escravista.

Madrugada de treze de outubro de mil setecentos e noventa e nove, nos arredores da capital do vice-reinado uma expedição encomendada de capitães do mato, capturam escravos em residências da área rural, dentre as presas está Antonio, retirado de uma pequena chácara de propriedade de Joana Maria da Conceição. Ao presenciar o confisco de seu escravo, Joana reúne documentos, forma uma pequena comitiva e parte atrás dos capitães mata a dentro. Joana é uma mulher forte, alforriada e agindo conforme o sistema, acumulou recursos para comprar escravos para que a auxiliassem em sua pequena propriedade. Agora Joana fora roubada e, acreditando na justiça e na força coletiva, junta seus vizinhos para cobrar e enfrentar o mandante da expedição (Grifos retirados do primeiro capítulo do filme).

A ironia, reforçada pelo tom da voz do narrador, é demonstrada através do personagem Joana, que funda um paradoxo semântico e pragmático, termos propostos

por Hutcheon (1989) para designar a função da ironia. A função semântica da ironia reside no contraste dos sentidos, que pode ser verificado, por exemplo, quando o narrador afirma que Joana é uma mulher forte. Essa conjectura traduz o seu suposto estado de liberdade, reforçado pelo signo “alforriada”; no entanto, o signo forte representa uma antífrase, já que a escrava alforriada é frágil perante o sistema e seu estado de liberdade e direito é negado, quando a personagem é acusada, pelo narrador, de racismo e desordem social, ao reivindicar o seu escravo que fora roubado: “julgo a ré Joana Maria Conceição, negra alforriada, dona de casa, casada, residente à estrada da Lagoa, sem número, condenada por perturbação da ordem em área residencial e ofensas morais ao Senhor Manoel Fernandes” (capítulo I). A fragilidade de Joana é indiciada inclusive pelo termo “sem número” que designa a sua moradia, cujo sentido figura a sua condição social, a ausência de identidade marcada pela sua condição de ex-escrava.

Em relação à função pragmática da ironia, Hutcheon (1989, p.73) nos diz que ela busca “sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa”. Aliás, função essa que perpassa toda a ação diegética do filme, que, por meio dos contrastes, funda uma narrativa centrada no escárnio dos valores sociais representados pelos personagens. No discurso proferido pelo narrador por meio da *voz-over*, a ironia pragmática reside, por exemplo, no desenvolvimento diegético do personagem Joana, uma escrava (alforriada) que possui escravos. Disso, nós podemos desmembrar alguns sentidos: Joana é representante de um grupo social, os negros (escravos), porém se coloca como elemento opositor a eles, ao torná-los seus escravos. Por meio desse sentido, nós podemos alcançar a ideia de contradição machadiana tão bem configurada em *A Igreja do Diabo*, conto no qual se evidencia a dualidade humana. Dualidade ainda reforçada pela ideia da luta, alegorizada em *Quincas Borba* e *Pai Contra Mãe*. Essa dualidade, por meio da qual se instaura a ironia da história de Joana, é representada ainda pela focalização interna, já que o narrador em alguns momentos doa o ponto de vista diegético para o personagem, que, por meio da própria voz, revela ironicamente a instituição escravocrata:

Isso! Usem de violência! A minha violência é a lei dos direitos, dos papéis!...E quem rouba é ladrão, não importa se é rico, pobre, preto ou branco... Vão me pagar! Vão para a cadeia! (Grifos retirados do primeiro capítulo do filme).

Nesse momento do filme, a câmera põe em destaque o personagem Joana, por meio de um plano geral, e cria com isso uma dualidade semântica, pois evidencia a voz e a reivindicação do personagem, mas já sugere o seu esmagamento a partir da escolha estética do plano geral. Segundo Martin (2003, p. 38), esse tipo de plano reduz “o homem a uma silhueta minúscula (...), faz com que as coisas o devorem, objetiva-o, daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa”. Esse sentido do plano geral é confirmado no espaço *diegético* pela conclusão narrativa da personagem, que tem os direitos institucionais negados frente ao seu duelo com Manoel Fernandes. Esse desfecho cria um paradoxo: Manoel Fernandes rouba o escravo de Joana, e Joana reclama seus direitos e o chama de “branco ladrão”. Ele infringe o direito constitucional da propriedade, porém não sofre nenhuma consequência; em um sentido inverso, ela é condenada por tê-lo nomeado conforme os seus atributos – branco e ladrão.

O desenlace contraria a perspectiva do personagem: “quem rouba é ladrão, não importa se é rico, pobre, preto ou branco... Vão para a cadeia!”; a informação que é dada através da fala do personagem é limitada (*focalização interna*) e, por isso, é desconstruída pela *focalização onisciente* através do desfecho irônico-dramático. Essa contradição representada pela mudança focal transforma, por meio da ironia semântica (representa a dissimulação), a fala do personagem em um discurso ambíguo: “a minha violência é a lei dos direitos, dos papéis!”. “A minha violência” significa inicialmente pelo que é dado a conhecer a partir do ponto de vista do personagem, o artifício utilizado pela escrava alforriada para fazer justiça, a “lei dos direitos, dos papéis”. Pode significar ainda o mesmo artifício que justifica a condenação de Joana, visto que o narrador, que simboliza por meio da *voz-over* a moralidade social – representada no enredo de forma satírica –, utiliza o código penal do vice-reinado, ou seja, “a lei dos direitos, dos papéis”, para condená-la por perturbação social.

“A minha violência” sugere também a violência dos escravos, pois é através dos papéis que se institucionaliza, no século XIX, a violência contra os escravos. Os papéis simbolizam também as ONGs e o arquivo com dados de crianças abandonadas e assistidas por esses órgãos, no segundo plano narrativo. Aliás, por meio dos papéis, Joana reclama a posse sobre o seu escravo. A ambiguidade e a contradição sugeridas pelo desfecho da história de Joana geram uma perspectiva irônica semântica (sentido

inverso) e pragmática (questionamento), e consequentemente uma crítica em torno do quadro social representado pelo filme – a escravidão e a desigualdade partilhada pela não igualdade de direitos; nesse sentido, a luta pela sobrevivência só dará condições de “ao vencedor as batatas” para a classe social representada pelos brancos, pelo poder e pelo direito à propriedade. Essa é a ideia gerada pela ironia no filme. Linda Hutcheon (1989, p.73), ao nos falar sobre as duas funções que fundam o estatuto da ironia, destaca que:

Ambas as funções - inversão semântica e avaliação pragmática estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar. A ironia funciona, pois, quer como antífrase, quer como estratégia avaliadora que implica uma atitude do agente codificador para com o texto em si, atitude que, por sua vez, permite e exige a interpretação e avaliação do decodificador.

Após a sequência que apresenta a história de Joana, prólogo que introduz o enredo cinematográfico, surge o título do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, justaposto ao plano escuro (*fade*). Os signos “quanto vale” aparecem codificados pela cor branca, e o restante, “ou é por quilo?”, pela cor verde. A dualidade semântica instaurada pela conjunção “ou” é reforçada pelo contraste das cores, o que já é um indicio simbólico da ação paradoxal dos personagens que compõem o enredo. No conto machadiano, também se tem uma dualidade, já representada pelo título por meio da preposição “contra”. Como já discutimos, o paradoxo é o elemento estilístico que gera tanto a ironia machadiana quanto a ironia do filme, e se manifesta semanticamente a partir da divisão de sentidos que, confrontados no plano diegético, criam o tom jocoso e uma perspectiva realista em torno da tese desenvolvida pela focalização. A ideia de mercadoria e preço sugerida pelo título é desenvolvida pela sequência a seguir:



Figuras 28 a 39

A sequência representada pelas figuras 28 a 39 sucedem a primeira cena, o prólogo suspenso pelo *fade*. A câmera enquadra, no ângulo de percepção do enredo, o cativeiro de escravos; o foco narrativo está centrado inicialmente na câmera (figuras 28, 29 e 30) – ideia reforçada pelo *travelling* transversal que apresenta a cena – e representa, através do movimento da câmera, a função de onisciência. Segundo Anatol Rosenfeld (1992, p.31), “a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o panoramizar são recursos tipicamente narrativos”. Na figura 28, a câmera nos mostra objetivamente os escravos em um plano geral, porém enquadrados na imagem não pelo plano, mas pela luz. A

iluminação reverbera nessa cena dois efeitos: um dramático e outro alegórico. No primeiro caso, a luz evidencia o *pathos* dos personagens ao chamar atenção para o espaço de opressão deles, simbolizado pela escuridão do ambiente – a cor realça em profundidade o aspecto dramático da cena, principalmente porque está em contraste com a iluminação, que põe em evidência a situação dos personagens.

O efeito alegórico sugerido pela iluminação se manifesta por meio de uma aproximação sgnica entre o título e a sequência que inicia o filme; quer dizer, a ideia de preço e quantidade sugerida pelos signos que compõem o título adquire significação a partir do enquadramento representado pela iluminação; nesse caso, sugere a apresentação da mercadoria, o escravo. Esse sentido é reforçado pelo enquadramento em primeiro plano do escravo com máscara de folha de flandres, em justaposição à *voz-over* do narrador heterodiegético, que substitui a informação diegética sugerida somente pela imagem e a qual passa a sugerir também por meio da descrição:

A máscara de folha de flandres é um instrumento feito de metal. Fechado atrás da cabeça por um cadeado, tem apenas três buracos. Dois para ver e um para respirar... Por tapar a boca, a máscara faz com que os escravos percam o vício pelo álcool. Sem o vício de beber, os escravos não têm também a tentação para furtar, já que é do seu Senhor... do seu dono, que eles tiram o dinheiro para se embriagar. Dessa forma ficam extintos dois pecados... A sobriedade e a honestidade... Estão assim garantidas (Grifos retirados do filme).

Enquanto o narrador descreve os instrumentos de tortura, a câmera fotografa o escravo a partir de uma *travelling* da esquerda para direita, criando um movimento de rotação do escravo, que acompanha o movimento da câmera no sentido horário, como pode ser observado gradativamente nas imagens (figuras 28 a 39). Essa rotação do escravo, paralela à descrição narrativa, sugere a ideia de mercadoria que está sendo apresentada para o consumidor – ideia que será recuperada mais adiante no filme, por meio da criança abandonada. A descrição feita pelo narrador do filme é uma adaptação quase que fidedigna da informação diegética transmitida pelo narrador machadiano do conto *Pai contra Mãe*:

Havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam

com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas (p.179).

Em um eixo de comparação, podemos identificar que a fala do narrador machadiano é recuperada quase que em sua totalidade, porém adquire uma função diferente no espaço diegético do filme (aqui reside uma das faces da adaptação, ressignificar o sentido elaborado pelo texto primeiro). No conto, a descrição dos instrumentos de tortura se liga à fuga de Arminda e ao ofício de pegar escravos, assumido por Candinho. Por isso, o narrador justifica: “não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício” (p.179). Nesse caso, os instrumentos motivam a fuga e simbolizam o medo da escrava de retornar à senzala. No enredo fílmico, o discurso machadiano se desvincula dos personagens Candinho e Arminda, e tem a função de reforçar a ideia de propriedade e comércio em torno do escravo e dos instrumentos utilizados para reprimi-lo. Na sequência fílmica, evidencia-se o instrumento, visto detalhadamente a partir do movimento do personagem e da câmera, o que sugere que o narrador descreve o instrumento não só como aparelho de tortura, mas como uma mercadoria em potencial para reforçar o poder do senhor sobre o escravo e garantir com o castigo, a subserviência e a lucratividade. O tronco é apresentado pelo narrador como um instrumento utilizado para impedir a fuga dos escravos:



Figura 40 a 42

Essa sequência dá continuidade à descrição dos instrumentos de tortura pela *voz-over* do narrador, reforçando a ideia de mercadoria, indiciada pelos mesmos recursos utilizados nas figuras 28 a 39. No entanto, as imagens representadas pelas figuras 40 a 42 nos fornecem uma sugestão diegética interessante: o foco narrativo põe em evidência o personagem para além da informação diegética fornecida pela voz, que ressalta o

instrumento; personagem e voz narrativa adquirem relevância simultânea. Isso pode ser explicado pela aparição de Arminda que, apesar de não ser identificada pela *voz-over* do narrador onisciente, pode ser identificada pelo espectador posteriormente, quando a sequência é rompida pelo surgimento do mesmo personagem, em um outro espaço diegético. Por analogia, nós compreendemos que o personagem preso ao tronco é Arminda, já que o personagem identificado como Arminda no segundo espaço narrativo é representada pela mesma atriz (Ana Carbatti). Essa informação extradiegética possibilita ao espectador identificar o personagem do tronco e alcançar a ideia criada por esse efeito metaficcional que perpassa a instância focal: o filme sugere uma imagem que representa o que acontecerá com Arminda após ela ser capturada por Candinho. Esse dado extradiegético fornecido pelo enredo converge para a própria qualidade do cinema enquanto arte que adquire sentido através da ação de um personagem que só se manifesta através do ator. A esse respeito, Sales Gomes (1992, p.114) nos diz que, “a personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator”. Em relação a essa sequência, a figura do ator surge como elemento que sugere a informação não facultada pela onisciência narrativa que, por meio de um artifício narrativo conhecido como paralipse³⁹, sugere o segundo sentido do enredo, ao pôr em relevo a imagem, que agora funciona como aspecto que explica e completa o sentido dos aparelhos de tortura. Anteriormente, o significado se dava de modo inverso: os aparelhos de tortura completavam e explicavam o sentido da imagem.

No conto machadiano, a ação representada pela figura 42 é sugerida pelo narrador: “o ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões” (p. 179), e pode ser entendida como o castigo que será aplicado ao personagem Arminda pela fuga. Entretanto, o narrador machadiano não o descreve após a captura da escrava; apenas o sugere na descrição dos instrumentos, feita antes de narrar a história de Candinho e Arminda. O narrador do filme sugere essa ideia, mas substitui o ferro ao pescoço pelo tronco e cria, por meio da sequência ilustrada anteriormente (figuras 40 a 42), a ideia de continuidade do enredo machadiano, que atravessa também o espaço narrativo do filme por meio de analogias simbólicas. Segundo Martin (2003, p.97):

³⁹ A paralipse surge nessa cena final do primeiro capítulo, quando o narrador onisciente representado pela *voz-over* omite a informação de que a escrava que está no tronco é Arminda. Informação revelada na segunda narrativa.

Há símbolo propriamente dito quando a significação não surge do choque de duas imagens, mas reside na imagem enquanto tal; ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo.

Como acontece com a relação estabelecida entre os personagens no capítulo XI, Ricardo contrata os serviços terceirizados de Candinho para capturar Arminda em paralelo ao desfecho machadiano (recuperado no capítulo IX): o senhor contrata o caçador para pegar a escrava fugitiva. Partindo dessa observação, podemos dizer que a descrição dos instrumentos evidenciada pela voz do narrador perde a função que tinha adquirido inicialmente na sequência 28, símbolo do comércio escravocrata, e adquire o efeito de revelar a ação conclusiva da personagem Arminda.



Figura 43 a 48 – segundo capítulo

A figura 43 representa a primeira cena do capítulo II. Arminda inaugura o segundo espaço narrativo a partir da justaposição do seu olhar assustado com a fala de um personagem que a convida para “cantar os parabéns”. O aniversário surge no enredo como indício temporal, já que representa a passagem do tempo e simboliza um outro espaço temporal na narrativa (segundo espaço narrativo do filme). No entanto, essa

simbologia do “aniversário” representa no enredo uma ironia pragmática, pois sinaliza, ao se justapor à consciência onírica do personagem Arminda, outro significado: criar uma aproximação entre passado e presente tão subjacente que funda uma suspensão temporal, evidenciada pelo aspecto crítico e pejorativo, compreendido pela não transformação do sentido representado pela ação diegética que perpassa os dois espaços da narrativa. Essa não transformação pode ser explicada pelo viés *humanitas*, defendido em nossa análise como o significado que pode ser identificado em *Pai contra mãe* e em sua adaptação.

Para Quincas, “Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível (...). Pois essa substância ou verdade, esse princípio indestrutível é que é Humanitas”. Assim lhe chamo, porque resume o universo, e o universo é o homem. Esse princípio universal e indestrutível é entendido, no romance, como a contradição inerente à ação de poder que se estabelece através do duelo entre os homens, que é a substância idêntica que fratura a distância temporal, devido ao seu caráter “eterno”, observado por Quincas.

A ideia de suspensão temporal evidenciada em *Quanto vale ou é por quilo?* sugere o efeito da contradição inerente aos diversos espaços do filme: o ponto de vista narrativo analisa como diferentes tramas representam a contradição, o paradoxo e a luta pela sobrevivência, personificada ironicamente por uma relação predatória, como a história de Candinho e Arminda (capítulo IX) e pela “História da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrécia” (capítulo III), esta última reverberada pela “troca de favor”. Para Villaça (2006), “a experiência corpórea das contradições essenciais, se revelam tão exemplarmente nas práticas do cotidiano”. Daí o texto machadiano procurar comumente traduzir o paradoxo das relações humanas a partir da representação do drama que especifica o cotidiano do personagem. Dessa forma, ora o personagem machadiano é o *humanitas* de si próprio, que, para alcançar a identidade externa, suprime a própria existência (*O espelho*), ora é o *humanitas* que devora o outro personagem para garantir a própria existência (*O caso da vara* e *Pai contra mãe*).

Nas imagens percebidas nas figuras 44 e 45, o filme recupera a presença dos personagens que representam o homem negro do século XIX, através dos instrumentos musicais (tambor, cavaquinho e pandeiro). Estes simbolizam o samba e a cultura dos

escravos, elementos diegéticos que têm a função de identificar o homem negro; no entanto, eles não suavizam a fotografia temática do ambiente, que, apesar de mostrar o negro no espaço de liberdade, sugestão indiciada pela música, revela, por meio dos efeitos criativos da câmera, o esmagamento dos personagens justapostos ao ambiente.

A câmera sai do plano dos personagens (figura 43, 44 e 45) em um *travelling* vertical (de baixo para cima – contra-plongée) e enquadra o espaço (a favela). Podemos interpretar essa estratégia estrutural como um artifício que transfere o sentido do paradoxo machadiano para o espaço. Numa perspectiva naturalista, o ambiente sugere a suspensão temporal que substitui a consciência do personagem Arminda. Nesse caso, o espaço personifica a ação *humanitas*. A suspensão do tempo é representada ainda pela descoloração do espaço (preto-e-branco) e ainda pelo congelamento da imagem (figura 47), que põe o espaço do século XIX em equivalência ao presente. Esse efeito, criado pela cor, constrói uma ambiguidade: a descoloração pode representar o espaço da memória cultural, o que restou da escravidão; pode ainda sugerir o abandono e a indiferença a partir da questão do sem cor, ou seja, não se trata mais de uma identidade negra, mas de um grupo de pessoas sem identidade; ele pode ainda sugerir a dualidade entre branco e negro. Segundo Martin (2003, p.70), “o *preto-e-branco* pode significar um meio de luta contra a feiúra”. O *preto-e-branco* do filme pode significar um artifício para se evidenciar a feiúra, mas nesse caso não é uma feiura do espaço, mas das relações de exploração e opressão que o espaço representa.

Após esses apontamentos analíticos, percebemos que a dualidade das cores, representada pela relação de contrastes entre o preto e branco, representa no nível visual mais uma instância da ironia semântica que perpassa todo o filme, e que resvala até na questão da iluminação, como foi ressaltado pela sequência ilustrada pelas figuras 28 a 39. Nessa cena, é criada uma dualidade espacial (espaço do personagem destacado pela luz da câmera, em um plano restrito paralelo a um plano geral, marcado pela escuridão), que, nesse sentido, coloca paralelamente a luz e a escuridão em um mesmo eixo de significação (o sentido de luz é transgredido pela aproximação irônica com o escuro); ou seja, o realce dramático da cena gira em torno da opressão de um personagem que representa o mais fraco na relação entre fortes (nesse caso, o sistema) e fracos.

Toda essa dualidade simboliza a concepção paródica do *humanitas*, criada pelo enredo machadiano que não só apresenta a relação ambivalente entre os grupos,

marcada pela luta pela sobrevivência (mascarada pela necessidade individual de adorar a si próprio), como questiona essa relação por meio da ironia, já que o contexto darwinista de sobrevivência é transposto, como destaca Gledson (1991, p.144), para o contexto moral e humano (“é claro que nesse contexto ele significa simplesmente que os que têm poder têm sempre razão”). Assim, a luta pela sobrevivência é marcada sempre pela percepção do “vencedor”, que, por sua vez, é questionada pelo tom narrativo, ideia interpretada no conto a partir das escolhas linguísticas do narrador. Este, por exemplo, gera o tom de ironia acerca dos instrumentos utilizados na escravidão, até mesmo ao chamar atenção do leitor pela ilustração de tais aparelhos de repressão. No filme, o tom paródico é representado pela incorporação do discurso machadiano e pela *voz-over* do narrador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho se propôs a investigar os mecanismos estruturais, estilísticos e temáticos, envolvidos na adaptação *Quanto vale ou é por quilo?*, a partir de uma relação de aproximação e distanciamento do texto literário. Por isso, no segundo momento de nossa análise, procuramos interpretar o filme não mais através de uma comparação direta com o conto, mas por meio de um dado narrativo específico – a focalização –, o que nos possibilitou interpretar o filme através dos aspectos concernentes à narratologia audiovisual. A nossa principal preocupação foi observar como o tema machadiano – o olhar irônico sobre a relação predatória entre os humanos – foi incorporado e criou sugestões sgnicas no filme. O tema-tese, ressaltado como foco de nossa observação, é apreendido no filme por meio de várias perspectivas temáticas: a troca de favor, a escravidão e a concepção de solidariedade como mecanismo de exploração.

Escolhemos enfatizar o modo como o significado machadiano é incorporado ao filme, na medida em que o cinema bianchiano é menos conhecido por procedimentos estéticos do que temáticos. Por se enquadrar em um cinema contemporâneo (terceiro cinema ou cinema produzido no Brasil e em outros lugares, a partir da década de 1990), cuja preocupação é refletir as contradições ainda descendentes da ideologia colonial, a questão temática acerca dessas contradições é relevante na obra de Bianchi. Algumas vezes, ele tenta esgotar a temática de modo tão visceral que suprime os procedimentos estéticos mais elaborados. Isso ocorre, por exemplo, numa cena do segundo capítulo de *Quanto vale ou é por quilo?*, quando a câmera mostra a imagem de uma mulher branca em justaposição a meninos negros e abandonados; a cena é tão crua que se torna documental, imediatista, sem efeito metafórico (o que enriqueceria a percepção imagética do filme), e isso se repetirá em vários outros momentos da obra. No entanto, algumas vezes, a percepção quase documental é utilizada de maneira bastante criativa através do congelamento da imagem e do primeiro plano, para sugerir determinado sentido para o personagem, como acontece com o desfecho da ação narrativa do personagem Joana. No que tange ao desenvolvimento do conflito entre Candinho e Arminda, os artifícios estéticos são bastante sugestivos.

Como foi observado em nossa análise, a relação estabelecida entre a obra machadiana e o filme de Bianchi não se baseia em uma adaptação fidedigna do conto, como acontecia em geral com as adaptações feitas pelo Cinema Novo. Tal relação parece se engendrar no esquema adaptativo da “transformação”, definido por Brito (2006) como constituinte, que preserva os significados presentes no texto, mas se diferencia configurativamente. No decorrer da atividade interpretativa, pudemos trabalhar com alguns aspectos estilísticos e estruturais no que tange à adaptação *Quanto vale ou é por quilo?*. Esse filme nos possibilitou pensar um pouco mais sobre o mecanismo da adaptação; contudo, a ideia da nossa pesquisa não é esgotar o assunto, e sim ampliar o debate em torno desse modo de representação, a partir de uma leitura analítica do filme. Postos em ressalva esses comentários, concluímos o nosso trabalho a partir de um esboço comparativo entre o conto e o filme.

A teoria *humanitas* (perspectiva irônica e satírica) ou a luta pela sobrevivência, representada pela relação predatória entre os personagens, se desenvolve no conto a partir da temática da escravidão. Nessa perspectiva, põe-se em foco não somente o sistema de “apartheid” do século XIX, que divide os homens em livres (brancos: simbolizados por Candinho e pelo senhor da escrava) e prisioneiros (negros: simbolizados por Arminda), mas também os conflitos pessoais centrados numa relação de poder e sobrevivência (Candinho x Arminda). No filme, a tese machadiana é recuperada no segundo espaço da narrativa, a partir da temática da corrupção e da “troca de favor”, existentes na relação entre as ONGs (simbolizadas pelos personagens Ricardo e Marcos Aurélio) e as crianças abandonadas, e ainda entre as pessoas pobres da comunidade e os mendigos (simbolizadas pelos personagens Noêmia e Mônica). No primeiro espaço da narrativa, a tese se manifesta por meio da adaptação da trajetória dos personagens Candinho e Arminda (recupera-se o mesmo contexto do conto, a escravidão do século XIX) e da história de outros escravos (Adão e Lucrécia). Nesse seguimento espaço-temporal, o filme se aproxima mais diretamente do significado do conto, a luta pela sobrevivência em um contexto de escravidão institucionalizada.

O filme ainda se aproxima do conto a partir de alguns aspectos estilísticos: realismo, ironia, pessimismo e paradoxo. No texto machadiano, o aspecto realista é representado pela tese que se cria em torno do homem e da sociedade, através de personagens-tipos e da transgressão da focalização narrativa, ao colocar o leitor dentro

do espaço diegético (“imaginaí uma coleira grossa”). A ironia se manifesta no enredo, principalmente através do paradoxo, representado no nível estrutural pelo duelo entre os personagens, e no nível semântico pela dualidade dos sentidos, já evidenciada no título *Pai contra Mãe*, que nos leva a pensar o que o Pai e a Mãe significam dentro do enredo, e como a partícula “contra” simboliza a dualidade que será apresentada no conto por meio da ironia. O pessimismo pode ser identificado na medida em que a ideia que vai sendo desenvolvida em torno do conflito remete para uma visão do homem, evidenciando a inevitável guerra existente nas relações humanas, nas quais haverá um vencedor e um perdedor, colocados simultaneamente no princípio da existência.

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, os lampejos realistas se manifestam no enredo a partir dos personagens-tipo da *mise-en-scène*. Esta é responsável, no filme, por um efeito semelhante ao do narrador machadiano, que constrói, através do imperativo verbal, a ilusão de estar dialogando diretamente com o leitor ou espectador. No filme, nós temos o congelamento da imagem e a informação de dados extradiegéticos, que sugerem um efeito mais fotográfico e documental, já que a perspectiva pessimista se revela através de um olhar crítico que nos mostra, por meio das alegorias temporais, a inércia de um país ainda influenciado pela ideologia colonial (é recuperado do texto machadiano o viés pessimista em torno da relação predatória entre o “eu” e o “outro”). A ironia também se manifesta através do paradoxo e por meio da comparação entre o conto machadiano (primeira narrativa) e as histórias dos personagens que estão no espaço diegético que representa a contemporaneidade.

Em relação aos aspectos estruturais, o filme adapta os personagens e o desfecho, embora o tempo narrativo e a focalização possam ser colocados no eixo da comparação. O espaço diegético do conto é marcado por um tempo cronológico, no qual os fatos ocorrem de maneira linear, geralmente representados por um foco narrativo centrado em um narrador onisciente, como acontece no conto. Esse narrador conta uma história a partir de um ponto ao alcance de seu conhecimento, já que a história está concluída. Por isso, na maioria das vezes a história é descrita de forma crescente, do começo para o final. No enredo machadiano aqui ressaltado, nós ainda levamos em consideração, nessa estrutura linear, dois tempos narrativos: o passado, representado justamente pela referência que o narrador faz ao se reportar a uma história concluída (“Há meio século”); e o presente, simbolizado pelo momento da narração. A informação diegética

é representada no enredo por um narrador onisciente, que, na sua condição narrativa, vem “habitualmente de uma narração ulterior que aborda a história como concluída e integralmente conhecida” (REIS & M. LOPES, 1989, p. 257). No conto, a utilização desse tipo de focalização favorece a perspectiva irônica em torno das relações sociais no período da escravidão. Isso ocorre porque o narrador não faz parte do universo diegético do texto; a impessoalidade, nesse caso, motiva a consciência crítica marcada pelos contrários, que fundam a observação irônica criada pela focalização.

O conto aparentemente tem um desenlace eufórico se considerarmos que o conflito que envolve a trajetória do Pai é solucionado pela recompensa conquistada pela escrava fugida. Entretanto, como o texto é marcado pela ironia e pelos contrastes, o conto apresenta dois desfechos já indiciados pela oposição que intitula a história: *Pai contra Mãe*. Assim, no espaço diegético nós podemos identificar o desfecho do Pai e o da Mãe. O desfecho da Mãe é representativamente dramático, já que esse personagem não consegue ultrapassar o conflito ou a oposição do personagem Candinho, tornando-se o elemento que representa simultaneamente a vida (filho de Candinho) e a morte do filho (filho de Arminda). Ou seja, Arminda, ao ser presa por Candinho, dá a ele, através da recompensa, a possibilidade de salvar o filho da roda dos enjeitados; no sentido inverso, perde o filho ainda não nascido através da luta pela sobrevivência: “no chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou” (p.191).

O filme adapta o desfecho do conto machadiano, que será recuperado de maneira mais aproximada no capítulo IX e de modo metafórico nos capítulos XI e XII, por meio da trajetória conflituosa dos personagens Candinho, Arminda, Tia Mônica e, por conseguinte, do filho. Esses personagens integram não só os capítulos que traduzem o desfecho do conto, mas toda a ação diegética, ao fazerem parte dos vários conflitos do longa-metragem, que são aproximados através da alegoria. Os personagens adaptados do filme são mostrados visualmente de maneira semelhante ao do conto, e ainda a partir de uma releitura da ação diegética machadiana, que os coloca em situações diferentes e em interação com outros personagens (Marco Aurélio, Ricardo, etc.). No espaço diegético do filme, a história se desenvolve ao contrário do conto, através do tempo revertido, baseado no retorno ao passado, com o intuito de colocar paralelamente o

presente em justaposição ao passando, criando uma unificação temporal que dá sentido às várias histórias.

O foco narrativo se concentra, assim como ocorre com o conto, em um narrador onisciente, representado no filme ora pela *voz-over*, ora pela câmera que, através do ângulo, do plano e do movimento, nos fornece algumas informações acerca da perspectiva temática. Algumas vezes, a câmera doa aos personagens o ponto de vista diegético, com o intuito de revelá-lo, de demonstrar o olhar do filme a partir do ponto de vista do personagem. É o que acontece, por exemplo, no terceiro capítulo, quando o foco está centrado em Mônica, que, em transe, cria um plano de sonho pelo qual ela se imagina vencendo com o social.

No decorrer da atividade interpretativa, pudemos trabalhar com alguns aspectos estilísticos e estruturais no que tange à adaptação *Quanto vale ou é por quilo?*. Esse filme nos possibilitou pensar um pouco mais sobre o mecanismo da adaptação, a partir de uma leitura analítica do filme. Esperamos contribuir para ampliar os estudos sobre os filmes de Sérgio Bianchi, sobre o cinema brasileiro e mais especificamente sobre adaptações literárias para o meio cinematográfico, já que esse modo de representação nos possibilita olhar para um mesmo objeto a partir de manifestações artísticas diferentes – isso enriquece nossa percepção em torno da memória cultural, pois, muitas vezes, uma adaptação envolve uma mudança de contexto, como ocorre com a adaptação observada nesse trabalho. É importante destacar que essa pesquisa foi bastante motivadora, pois contribuiu para a aquisição e o amadurecimento do conhecimento em torno da análise literária e fílmica. Além do mais, as discussões que foram desenvolvidas durante a pesquisa em torno da narratologia audiovisual estimularam o nosso projeto de doutorado, que dará continuidade as nossas reflexões sobre a narrativa fílmica, dessa vez levando em consideração os postulados teóricos do lirismo poético.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim (tradução). São Paulo: Nova Cultura, 1987.

ASSIS, Machado de. & BOSI, Alfredo [et al]. **Coleção escritores brasileiros**: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.

ASSIS, Machado de. **Contos de Machado de Assis**, Volume 5: Política e escravidão. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. In: Obra Completa. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERGAN, Ronald. **Ismos para entender o cinema**. São Paulo: Globo, 2010.

BERNARDET, Jean – Claude. **Brasil em tempos de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BOSI, Alfredo. [et. al.]. Mesa redonda. In: **Antologia e estudos Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 310 - 343.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis o enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações**. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do instituto de estudos brasileiros**. São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CANNITO, Newton. **O processo criativo**: a fusão entre criação, crítica e análise. In: Quanto vale ou é por quilo? roteiro de Sérgio Bianchi. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006. p. 289- 309.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Carlos Sussekind (tradução). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CORTAZAR, Júlio. **Valise do cronópio**. David Arriguci (tradução). São Paulo: Perspectiva, 1974.

CURVELLO, Mario. [et. al.]. Mesa redonda. In: **Antologia e estudos Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 310 - 343.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Teresa Ottoni (tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas São Paulo: Papirus, 2006. p.191- 219.

FARIAS, Sônia Ramalho de. Tendências da crítica literária contemporânea. **Graphos**: Revista de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, v. 10/11, n. 2/1, p 235 – 244, 2008/2009.

FRANÇA, Andréa. Cinema de terras e fronteiras. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas São Paulo: Papirus, 2006. p.395- 412.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166 -182, março/maio, 2002.

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 19991.

GARBUGLIO, José Carlos. [et. .al]. A linguagem política de Machado de Assis. In **Antologia e estudos Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 461- 476.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega Universidade, 1989.

GOMES, Sales. [et. al.] A personagem cinematográfica. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 103 - 119.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo Ática, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. André Chechinell (tradução). Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Teresa Louro Pérez (tradução). Lisboa: Edições 70, 1989.

JACKSON, David K. A modernidade do eterno em Machado de Assis. In: NUNES, Benedito & MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). **Machado de Assis e a crítica internacional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 55 - 75.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Izidoro Bliktein e José Paulo Paes (tradução). São Paulo: Cultrix, 1999.

JOBIN, José Luis. Foco narrativo e memórias no romance machadiano da maturidade. In: GOMES, André Luís (Org.). **Cenas Avulsas**. Brasília: LGE, 2008. p. 35 - 51.

JOUBERT T, J. –L. **Petit guide des literatures francophones**. Paris: Nathan, 2006.

KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Seuil, 1974.

LAURENT, Jenny [et. al.]. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Clara Crabbé Rocha (tradução). Coimbra: Livraria Almedina, 1979. 05 - 21.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita Maria Gerhein Noronha (tradução), Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Alberto Carneiro (tradução). Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. Jasmin Reuter (traducción). Mexico: EDICIONES ERA, S. A.1966.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas São Paulo: Papirus, 2006. p. 221 - 252.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Paulo Neves (tradução). São Paulo: Brasiliense, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Jean-Claude Bernardet (tradução). São Paulo: Perspectiva, 2007.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Mônica Saddy Martins (tradução). Campinas – SP: Papirus, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1998.

ROCHA, Fernando Antônio Dusi. Leituras das dimensões não discursivas do conto machadiano: entre o contexto e as propriedades textuais. In: GOMES, André Luís (Org.). **Cenas Avulsas**. Brasília: LGE, 2008. p. 109 -132.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.13-27.

ROSENFELD, Anatol [et. al]. Literatura e personagem. In: **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 09 – 49.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Dores do mundo**. São Paulo: Coleção Universidade, 1960.

SCHWARZ, Robert [et. al.], Mesa redonda. In: **Antologia e estudos Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 310 - 343.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte de adaptação.

STAM, Robert. **Da teoria literária à cultura de massa**. Heloísa Jahn (tradução). São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Fernando Mascarello (tradução). Campinas, SP: Papirus, 2003.

STRATER, Thomas. De retratos, espelhos e reproduções: o olhar de Machado de Assis. In: NUNES, Benedito & MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). **Machado de Assis e a crítica internacional** (orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 91 – 128.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Moisés Baumstein (tradução). São Paulo: Perspectiva, 1970.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Marina Appenzeller (tradução). Campinas, SP: Papirus, 1994.

VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar: O caso da Vara. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6/7, p. 17 - 30, 2006.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

BRÁS, Cubas. Direção e Produção: Júlio Bressane. Intérpretes: Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Wilson Grey e outros. [S.I]. Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1985. (92 min) DVD.

CAIS das sombras. Direção: Marcel Carné. Produção: Gregor Rabinovitch. Interprètes: Jean Gabin, Michel Simon, Michèle Morgan, Pierre Brasseur, Édouard Delmon e outros. [S.I.]. 1951. (min). DVD.

CAPITU. Direção e Produção: Paulo César Saraceni. Intérpretes: Othon Bastos, Raul Cortez, Isabella Cerqueira Campos e outros [S.I]: Carlos Diegues Produções Cinematográficas, J. P Produção cinematográfica, 1968. (105 min) DVD.

CIDADÃO Kane. Direção e produção: Orson Welles. Intérpretes: Agnes Moorehead, Buddy Swan, Dorothy Comingore, Erskine Sanford, Everett Sloane, Orson Welles e outros. [S.I]. Mercury Pictures/RKO Radio Pictures, 1941. (119 min) DVD.

CRONICAMENTE Inviável. Direção e roteiro: Sérgio Bianchi. Intérpretes: Cecil Thiré, Daniel Dantas, Umberto Magnani, Dira Paes, Dan Stulbach, Leonardo Vieira e outros. [S.I.]. Agravo Produções Cinematográficas, 2000. (101 min) DVD.

DOGVILLE. Direção: Lars Von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Intérpretes: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean-Marc Barr, Paul Bettany e outros. Lions Gate Entertainment / California Filmes, 2004. (177 min) DVD.

DOM. Direção: Moacyr Góes. Produção: Telmo Maia. Intérpretes: Marcos Palmeira, Bruno Garcia, Maria Fernanda Cândido, Luciana Braga e outros. [S.I]. Produtora Diler & Associados, Labo Cine do Brasil Ltda., 2003. (91 min) DVD.

HAMLET. Direção e produção: Laurence Olivier. Intérpretes: Laurence Olivier, Eileen Herlie, Basil Sydney, Felix Aylmer, Terence Morgan, Jean Simmons. [S.I.]. Universal-International, 1948. (153 min) DVD.

HIROSHIMA, Meu Amor. Direção: Alain Resnais. Produção: Anatole Dauman, Samy Halfon. Intérpretes: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dasso e outros. [S.I.]. Argos Films, 1959. (90 MIN) DVD.

MACBETH. Direção e produção: Orson Welles. Intérpretes: Orson Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy, Roddy McDowall e outros. [S.I.]. Versátil, 1948. (89 min) DVD.

MACUNAÍMA. Direção e produção: Joaquim Pedro de Andrade. Intérpretes: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Jardel Filho e outros. [S.I.]. Embrafilme, 1969. (108 min) DVD.

MEMÓRIAS Póstumas de Brás Cuba. Direção e Produção: André Klotzel. Intérpretes: Reginaldo Faria, Petrônio Gontijo, Marcos Caruso, Sônia Braga e outros. [S. I.]. Produtores Associados: Quanta/ Consórcio Europa, Mônica Schmiedt e Co-Produção Portuguesa/ Cinemate, 2001. DVD

OS INQUILINOS. Direção e roteiro: Sérgio Bianchi. Intérpretes: Fernando Alves Pinto, Caio Blat, Zezeh Barbosa, Iara Leona Cavali e outros. [S.I.]. Agravo Produções Cinematográficas, 209 (103 min) DVD.

OS ÓCULOS de Pedro Antão. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo de Fiori Filho. Intérpretes: Michel Bercovitch, Bruno Mello, Karen Marinho e outros. [S.I.]: Flash Star e Record Entretenimento.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Paulo Galvão. Roteiro: Sérgio Bianchi, Eduardo Benaim, Newton Canitto. Intérpretes: Ana Carbatti, Herson Capri, Cláudia Mello, Caco Ciocler, Ana Lúcia Torres e outros. [S.I.]: RIOFILME, Petrobras e Agravo Produções, 2005. Cor (107 min). DVD

ROMANCE. Direção e roteiro: Sérgio Bianchi. Intérpretes: [S.I.]. Versátil, 1988. (98 min) DVD.

UNS Braços. Direção: Adolfo Rosenthal. Produção: Aguinaldo de Fiori Filho. Intérpretes: Ana Petta, Celso Frateschi e Antonio Moraes. Flash Star e Record Entretenimento.

ANEXO I

Pai Contra Mãe

Machado de Assis

Relíquias de Casa Velha

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, o outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com o que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda. Até o alto da cabeça, e fechado atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida: havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora quitandando.

Quem perdia um escravo por fuga, dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncio nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha a promessa: grafiticar-se-á generosamente – ou receberá uma boa gratificação. Muita vez, o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo rigor da lei contra quem o açoitasse.

Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia a tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

Cândido Neves, em família Candinho, é a pessoa a quem se liga à história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave este homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava de caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim, talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço, entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho. E ao cabo de cinco ou seis semanas, estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas. Ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que, aliás, já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não se demorou muito. Contava 30 anos, Clara 22. Ela era órfã, morava com uma tia, Mônica, e cosia com ela. Não cosia tanto que não namorasse o seu pouco, mas os namorados apenas queriam matar o tempo, não tinham outro empenho. Passavam às tardes, olhavam muito para ela, ela para eles, até que a noite a fazia recolher para a costura. O que ela notava é que nenhum deles lhe deixava saudades nem lhe acendia desejos. Talvez soubesse o nome de muitos. Queria casar, naturalmente. Era, como lhe dizia a tia, um pescar de canção, a ver se o peixe pegava, mas o peixe passava de longe. Algum que parasse, era só para andar à roda da isca, mirá-la, cheirá-la, deixá-la e ir a outros. O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era esse o possível marido. O marido verdadeiro e único. O encontro, deu-se em um baile; tal foi – para lembrar o primeiro ofício do namorado – , tal foi a página inicial daquele livro, que tinha que sair mal composto e pior brochado. O casamento fêz-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que ele tinha, nem ainda alguma virtude; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

– *Pois ainda bem* – replicava a noiva – *ao menos não caso com um defunto.*

– *Não. Defunto não, mas é que...*

Não diziam o que era. Tia Mônica, depois do casamento, na casa pobre onde eles foram se abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um só, um só, embora viesse agravar a necessidade.

– *Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome*, disse a tia à sobrinha.

– *Nossa Senhora nos dará de comer* – acudiu Clara.

Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência ou a ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça: mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.

A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo, os mesmos nomes eram objetos de trocados. Clara, Neves, Cândido; não davam o que comer, mas davam que rir, e o riso digeriu-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma coisa e outra: não tinha emprego certo.

Nem por isso, abriu mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejo específico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia, porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos.

– *Deus nos há de ajudar, titia* – insistia a futura mãe.

A notícia correu de vizinha a vizinha. Não houve mais que espreitar a aurora do dia grande. A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha que ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas.

A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, ainda que de má vontade.

– *Vocês verão a triste vida* – suspirava ela.

– *Mas as outras crianças não nascem também?* perguntou Clara.

– *Nascem, e acham sempre alguma coisa certa que comer, ainda que pouco...*

– *Certa como?*

– *Certa, um emprego, um ofício, uma ocupação, mas em que é que o pai desta infeliz criatura que aí vem gasta o tempo?*

Cândido Neves, logo que soube daquela advertência, foi ter com a Tia. Não áspero, mas muito menos manso que de costume, e lhe perguntou se algum dia deixara de comer.

– *A senhora ainda não jejuou, senão pela semana santa, e isso mesmo quando não quer jantar comigo. E nunca deixamos de ter nosso bacalhau...*

– Bem sei, mas somos três.

– Seremos quatro.

– Não é a mesma coisa.

– Que quer então que eu faça, além do que faço?

– Alguma coisa mais certa. Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o homem que casou sábado, todos têm um emprego certo. Não fique zangado, não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém.

– Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca: quase nenhum resiste. Muitos entregam-se logo.

Tinha glória nisso. Falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada ao batizado.

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abrira mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem, e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, punha-os no bolso, e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de coisas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um salto tinha a gratificação nas mãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes dos outros trabalhavam, mas geralmente ele os venciam sem o menor arranhão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um de sempre gado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves, começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal. Comia-se tarde. O senhorio mandava pelos aluguéis.

Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar um escravo fiel que ia a serviço do seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem.

– É o que lhe faltava! – exclamou a tia Mônica, ao vê-lo entrar e narrar o equívoco e suas consequências. – Deixe-se disso, Candinho; procure outra vida, outro emprego.

Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa. Não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício: seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer. Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispenso também. Melhor dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos.

– Não, tia Mônica! – bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvir. – Isso nunca!

Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à roda dos enjeitados. Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dois jovens pais que espreitavam a criança para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? Enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia e acabou dando um murro na mesa de jantar. A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente. Clara interveio.

– Titia não fala por mal, Candinho.

– *Por mal* – replicou tia Mônica – *por mal ou por bem, seja o que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E, depois, há tempo: mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que esse ou maior. Esse será bem criado, sem lhe faltar nada. Pois então a roda é alguma praia ou monturo? Lá não se mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui, é certo morrer, se viver à mingua. Enfim...*

Tia Mônica terminou a frase com um gesto de ombros. Deu as costas e foi meter-se na alcova. Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor. – crueldade, se preferis. Clara estendeu a mão ao marido, como a amparar-lhe o ânimo; Cândido Neves fez uma careta e chamou maluca à tia, em voz baixa. A ternura dos dois foi interrompida por alguém que batia à porta da rua.

– *Quem é?* – perguntou o marido.

– *Sou eu.*

Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar o inquilino. Este quis que ele entrasse.

– *Não é preciso...*

– *Faça o favor...*

O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora: achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais, se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário, mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.

– *Cinco dias ou rua!* repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.

Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contava com algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava, desde muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança.

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoa que lhes emprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dois, para que Cândido Neves, no desespero da crise, comesse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e regular de obter dinheiro. Emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem.

Assim sucedeu. Postos fora de casa, passaram ao aposento de favor, e dois dias depois, nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme. E a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à roda. – *Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à rua dos Barbons.* Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite, mas como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à roda na noite seguinte.

Naquela reviu todas as suas notas de escravos fugidos. As gratificações, pela maior parte, eram promessas. Algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la, sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã, a ver e indagar pela rua e largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o

anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos com gratificação incerta ou barata.

Voltou para a triste casa que lhe haviam emprestado. Tia Mônica arranjara de si mesma a dieta para a recente mãe, e tinha já o menino para ser levado à roda. O pai, não obstante o acordo feito, mal pode esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara. Não tinha fome, disse. E era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino, seria a maior miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recursos. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa: pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da rua dos Barbonos.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo. Não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que lhe cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

– *Hei de entregá-lo o mais tarde que puder.*

– murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la: foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança um instante. Viria buscá-la, sem falta.

– *Mas...*

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua até o ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela já ia a descer a de São José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.

– *Arminda!* bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se, sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou nos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse, pelo amor de Deus.

– *Estou grávida, meu senhor!* – exclamou. – *Se vossa senhoria tem algum filho, peça-lhe, por amor dele, que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!*

– *Siga!* – repetiu Cândido Neves.

– *Me solte!*

– *Não quero demoras; siga!*

Houve aqui luta. Porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

– *Você é quem tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?* perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso; por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes coisas. Foi arrastando a escrava pela rua dos Ourives em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta, a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar

de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu, ao chamado e ao rumor.

– *Aqui está a fujona.* – disse Cândido Neves.

– *É ela mesma.*

– *Meu senhor!*

– *Anda, entra...*

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo, o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, lavada do medo e da dor, e após algum tempo de luta, a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez, sem querer conhecer as consequências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara. Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com a que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos Enjeitados, mas para a casa de empréstimo, com o filho e os cem mil réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

– *Nem todas as crianças vingam,* bateu-lhe o coração.