

FERNANDA FURNIEL

POLICARPO E JUAREZ: DUAS TRAJETÓRIAS NACIONALISTAS
- DE **TRISTE FIM A TUDO BEM**

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre
em Letras.

ORIENTADORA: PROF^a DR^a MARIA LUIZA GUARNIERI ATIK

São Paulo
2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

F989 Furniel, Fernanda.
Policarpo e Juarez: duas trajetórias nacionalistas -
de Triste Fim a Tudo Bem / Fernanda Furniel - São
Paulo, 2005.
168 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) -- Universidade
Presbiteriana Mackenzie, 2005.
Bibliografia: p. 106-108.

1. Literatura brasileira. 2. Análise literária. 3.
Dialogismo. 4. Cinema novo. I. Título.

CDD 869.909

FERNANDA FURNIEL

POLICARPO E JUAREZ: DUAS TRAJETÓRIAS NACIONALISTAS
- DE **TRISTE FIM A TUDO BEM**

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie, como requisito

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de sabedoria, por me conceder força e coragem sempre iluminando meus caminhos ao longo dessa jornada.

À minha orientadora, Dr^a Maria Luiza Guarnieri Atik, pelo apoio e incentivo.

À Dr^a Marlise Vaz Bridi, pelo muito que me incentivou e ensinou durante os anos de graduação e pós-graduação e também pelas sugestões apresentadas no momento do exame de qualificação.

Ao Dr. Osvando José de Moraes, pelos comentários e sugestões apontadas no decorrer do exame de qualificação.

Aos professores e funcionários da Pós-Graduação Mackenzie, pelo incentivo à realização deste trabalho.

À minha família por estar sempre ao meu lado com muito carinho, apoio e incentivo.

Ao pessoal do Instituto São Pio X, meu sagrado lugar de trabalho.

À Fabiana Bernardino Lopes e a todos os meus amigos, pelo apoio emocional oferecido sempre em hora oportuna.

Ao Mackpesquisa pela concessão da reserva técnica que possibilitou a realização deste trabalho.

RESUMO

A partir do estudo das obras, *T* *P* *Q* (1915) e *T* (1978), situadas em campos sógnicos distintos: o literário e o fílmico, buscaremos estabelecer semelhanças e diferenças, um diálogo entre as personagens principais: Policarpo Quaresma e Juarez Ramos Barata que revelam ricas e conflitantes trajetórias nacionalistas. Para tanto enfocaremos Lima Barreto e sua obra literária; o Cinema como sétima arte, o movimento Cinema Novo; Arnaldo Jabor e suas obras. Ao buscar um diálogo entre os dois campos, o literário e o fílmico, analisaremos as duas narrativas e as personagens de ficção. Apoiando-nos nos estudos bakhtinianos principalmente no que diz respeito à ideologia na linguagem, à polifonia e à carnavalização.

Palavras-chaves: Literatura Brasileira; Cinema Novo e Dialogismo.

ABSTRACT

From the study about the works: *T* *P* *Q* (1915) and *T* (1978) situated in different sign fields: literature and film. We will search to establish likenesses and differences, a dialogue between the main characters: Policarpo Quaresma and Juarez Ramos Barata, who reveal rich and conflictant nationalistic trajetories. In doing so, we will focus on Lima Barreto and his literature; the film as the seventh art; the Cinema Novo movement; Arnaldo Jabor and his works. To reach a dialogue between the two fields, the literature and the film, we shall analyse the two narratives and the fiction characters. Being sustained by Bakhtin's studies mainly about the ideology in language, poliphony and carnavalization.

Keywords: Brazilian Literature; *C* *N* and Dialogism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 LIMA BARRETO.....	14
1.1 A ÉPOCA.....	14
1.2 A LITERATURA.....	16
1.3 POLICARPO PARTE I – O VIOLÃO E O SUBÚRBIO.....	23
1.4 POLICARPO PARTE II – O SÍTIO E A ROÇA.....	30
1.5 POLICARPO PARTE III – A REVOLTA/FLORIANO E A CIDADE.....	41
2 CINEMA.....	47
2.1 CINEMA, A SÉTIMA ARTE.....	47
2.2 O CINEMA NOVO EM REVOLUÇÃO.....	52
2.3 A ARTE DE JABOR: DE <i>TODA NUDE</i> A <i>TUDO BEM</i>	55
2.4 TUDO BEM.....	59
2.5 JUAREZ.....	62
3 UM DIÁLOGO EM ABERTO.....	82
3.1 AS DUAS NARRATIVAS.....	82
3.2 AS PERSONAGENS: JUAREZ E POLICARPO.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106
ANEXOS.....	109
Anexo A	
Anexo B	

INTRODUÇÃO

Todo discurso, todo texto, encobre ou esconde algo que já foi dito; além dos dizeres silenciosos das vozes interiores, daquele que fala; do diálogo “homem no homem” (Bakhtin, 2005, p. 270).

T F D P Q ¹ (1915) e *T B* (1978), são obras situadas em campos sógnicos distintos: o fílmico e o literário; separadas por décadas, cada uma nos apresenta o retrato de sua época, que revela-se através de

D . E no capítulo intitulado: A idéia de Dostoiévski, Bakhtin nos esclarece,

O herói dostoiévskiano não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo.

[...] a criatividade ideológica dos heróis adquire pleno significado nos romances; aqui a idéia quase chega a se converter realmente na heroína da obra.

Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo (Bakhtin, 2005, p. 77).

Na literatura combativa de Lima Barreto, constrói-se a crítica que põe em questão diversas faces do poder instituído (políticos, burocracia, polícia, imprensa, etc.) e da vida social brasileira no tempo da primeira República.

Em *T F P Q* , encontramos pouco destaque a conquista amorosa e a ambição social, que em geral impulsionam o enredo dos romances românticos e de alguns realistas. Lima, determinado a fazer da literatura uma reflexão crítica da sociedade, procura mostrar o funcionamento das instituições, a forma pela qual o poder se organiza. Ele produz uma literatura militante, uma literatura portadora de uma mensagem social. Integra as realidades dos marginalizados e mergulha na alma brasileira.

A grandeza de Lima Barreto reside justamente no ter fixado o desencontro entre “um” ideal e “o” real, sem esterilizar o fulcro do tema – no caso o protagonista idealizador isto é, sem reduzi-lo a um símbolo imóvel de um só comportamento. O desencontro vem a ser, desse modo, a constante social e psíquica do romance e explica igualmente suas defasagens ao nível da língua rigidamente gramaticalizada do Pré-modernismo (Bosi, 1995, p. 362).

O que realmente lhe importava era a manifestação essencial de uma idéia, Lima Barreto tinha grande expectativa em relação ao público leitor e a recepção de sua obra, porque para ele essa só seria completa com a participação do receptor. De

que adiantaria fazer uma literatura militante se fosse esquecida a função do destinatário?

A vida retratada no romance é bem trivial. As personagens não chegam a atribuir um significado aos seus atos cotidianos, apenas fazem o que têm que fazer. Encontramos nelas, pouca passionalidade e uma grande resignação, com exceção de Policarpo, que, depois de anos, enquadrado na mesma vidinha, resolve ser mais do que é, mas não no sentido de ascensão social, e sim no sentido de realização existencial. Temos a história de um funcionário público modesto que movido por uma visão ilusória da pátria assume um comportamento contrário aos costumes, tentando tornar realidade a sua idealização. Sofre um processo de ridicularização, que em alguns momentos tem um efeito cômico, mas, em sua maior parte, a ironia que perpassa o romance tem um aspecto sombrio, uma qualidade trágica. A ironia não faz rir, estabelece dúvidas e faz pensar.

A bizarrice, tratada por Lima no nível do humor, vai convertendo-se paulatinamente numa dolorosa consciência trágica, tal como sucedera outrora ao Cavaleiro da Triste Figura. Muito cedo, Policarpo desilude-se com a eficácia da “revolução pelo alto”; [...] as decepções se acentuam, culminando no momento em que Policarpo, já convencido da insensatez humana do movimento de que fazia parte, assume conscientemente o risco de denunciar abertamente – numa carta ao Presidente – o massacre dos marinheiros revoltosos (Coutinho, 1974, p. 43).

Temos também, um autor que em alguns momentos é muito visual, demora-se na descrição da paisagem, retratando com riqueza de detalhes o meio em que vive, principalmente a natureza ao seu redor, revelando-se um pintor impressionista. Porém, se olharmos a obra como um todo, o viés expressionista se sobrepõe.

Na medida em que se concentra na figura humana, atormentada por sofrimentos físicos e morais, exibindo, por isso mesmo, máscaras esquivas, desfiguradas pela loucura, a doença ou a morte, máscaras de caricaturas trágicas (Moisés, 1997, p. 199).

No campo fílmico, analisaremos a personagem Juarez Barata da obra *T B*, 1978, dirigida por Arnaldo Jabor, que após dois filmes baseados nas obras de Nelson Rodrigues, como que libertado do autor, filma *T B*, para nessa obra estraçalhar com a classe média. Segundo Glauber Rocha, “Jabor se fez um Cineasta Novo além do destino da classe média. Arte não tem classe porque desmascara todas as classes” (2004, p. 450). O Cinema Novo, ao voltar-se para uma perspectiva sociológica busca ter uma visão crítica da sociedade brasileira, analisando suas contradições e não apenas descrevendo seus costumes.

T B, é um filme revolucionário na sua crueldade e justiça. *T B* é o ponto de partida para que se comece a falar em Cinema Novo: desafio à passividade ideológica sobretudo dos críticos que não respondem às propostas dos filmes (Rocha, 2004, p.454).

Inserida nesta obra, encontramos a personagem, Juarez, chefe de uma família de classe média, aposentado, que expõe suas idéias em conversas imaginárias com três amigos, diz-se imaginária, pois seus amigos fazem parte de seu passado, de sua memória e não de seu presente, de sua atual vidinha cotidiana; seriam esses amigos como as vozes interiores de Juarez que vem à tona em diálogos, exteriorizando-se para o espectador, ao mostrar-se nas cenas do filme como parte do grande diálogo da obra.

Podemos observar, que tanto em Lima Barreto, como em Jabor, a vida brasileira foi submetida a um questionamento, o qual nos leva a um testemunho das feridas da sociedade brasileira, e, em meio às questões sociais e políticas estão as duas personagens: Policarpo e Juarez. A visão de mundo concernente as duas personagens será objeto de nossa análise. Para procedê-la, recorreremos a diversas teorias, dentre essas, ressaltam-se no que diz respeito à teoria literária, aos estudos críticos de Coutinho (1974), Prado (1976), Bosi (1995) e Moisés (1997). Bakhtin

(2005) sobretudo no que diz respeito à ideologia na linguagem, à polifonia e à carnavalização. Ao tratar de cinema enquanto arte, a de Rosenfeld (2002); ao movimento Cinema Novo, a de Napolitano (2003), Xavier (2003) e Rocha (2004); ao olhar cinematográfico e a cena, a obra de Xavier (2003). Em relação a Arnaldo Jabor e *T B*, recorreremos a Rocha (2004) e a Xavier (2003).

Buscamos apoio nos estudos de Balogh (1996) quando fizemos a decupagem de algumas cenas. Para o estudo da personagem de ficção recorreremos a Rosenfeld (2004), da personagem de romance, a Candido (2004) e da cinematográfica, a Gomes (2004).

Por outro lado, ao abordar duas formas narrativas, literária e cinematográfica, estaremos trabalhando com mídias distintas: verbal/visual e não-verbal. O cinema é basicamente uma expressão de montagem, e a significação dos elementos constitutivos, desta linguagem, depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos, montagem dentro do próprio plano, movimento da câmera, angulação; temos um desfile de imagens, no qual busca-se um sentido por trás do sentido.

O filme, por ser visto como uma forma mais direta de apreensão e exploração de dados reais, os quais converte em entidades representativas, simbólicas, alegóricas, caracteriza-se por um imediatismo em sua apreensão e assimilação. Não sendo mais nem menos perceptível, apenas possuindo a sua maneira própria de comunicação com o espectador.

Ao falarmos das duas formas narrativas, literária e cinematográfica; existem algumas aproximações bastante evidentes; as duas formas artísticas são fruídas com os olhos, seja os do leitor ou os do espectador; ambas se desenrolam e se constroem no tempo, criando expectativas.

Há no entanto a este respeito uma diferença importante entre a literatura e o cinema. A expressividade estética se enxerta, no cinema, numa expressividade natural, a da paisagem ou do rosto que nos mostra o filme. Nas artes do verbo, ela não se enxerta numa verdadeira expressividade primeira, mas numa significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua (Metz, 2004, p. 95).

A forma fílmica em sua estrutura geral possui uma dramaturgia de dimensão espetacular, ela lida com exterioridades, o roteiro de um filme, “[...] é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática” (Field, 2001, p. 175).

Cortázar em sua obra *V* compara analogicamente o romance e o conto, com o cinema e a fotografia. “Um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca” (2004, p.151). Enquanto que a fotografia pela própria limitação de campo que a câmera abrange é um recorte da realidade, previamente escolhido e utilizado esteticamente pelo fotógrafo para que esse recorte proporcione uma visão ampla e dinâmica da realidade chegando a transcender espiritualmente esse limite de campo da câmera.

[...] no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que de o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar, 2004, p.151).

Assim, no primeiro capítulo a análise recai sobre Lima Barreto e sua obra: A época; A literatura; Policarpo Parte I – O violão e o subúrbio; Policarpo Parte II – O sítio e a roça; e, Policarpo Parte III – A revolta/ Floriano e a cidade. No segundo

capítulo será focalizado: o Cinema como sétima arte; O Cinema Novo em revolução;
A arte de Jabor: de *T N* a *T B* .

No terceiro capítulo, buscando um diálogo entre os dois campos, o fílmico e o literário, enfocaremos as duas narrativas e as personagens: de ficção, em geral, de cinema e de romance. Depois de cotejadas as personagens, Juarez e Policarpo, serão apresentadas as considerações finais.

1 LIMA BARRETO

1.1 A época

No início do século XX, a ciência já havia progredido muito, indicando que a humanidade teria um destino feliz. Isso graças a invenções tais como o cinema, o automóvel, o telefone, o avião, que atestaram o talento e o poder dos homens de mudarem de maneira considerável a vida das pessoas. Não nos esquecendo da eletricidade que foi o grande detonador da modernidade.

Um grande otimismo gerado por uma grande fé no progresso caracteriza a chamada

A crítica, no intuito de alcançar o máximo de abrangência, tem procurado em vão um designativo adequado aos dois decênios inaugurais deste século. Ora os rotula de período “nacionalista” ou “ecclético”, ou “pré-modernista”, ora de “sincretico” (ou sincretista) ou de “transição” ora de “transição e sincretismo”, ora de . Quanto a nós, preferimos nomeá-lo (Moisés, 1997, p. 165).

Porém, esse otimismo e entusiasmo logo foram abalados pelo início da Primeira Guerra mundial (1914-1918). Nesse começo de século surgem várias tendências artísticas conhecidas como vanguarda européia.

A Arte apresenta o mesmo quadro de euforia e exuberância, por meio duma multidão de “ismos” que se atropelam no açodamento de exprimir o novo e o moderno que a intuição, como que liberada pela incursão de Bergson nos labirintos do conhecimento, descortinava. Expressionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, etc. são algumas das correntes, desdobráveis em outras tantas, com denominações diversas (ultraísmo, imaginismo, sensacionismo, etc.), que se digladiam, ao mesmo tempo que se completam, na manhã deste século.

O próprio dia-a-dia espelha a expansão desse renascimento como que emblematizado pelo totem art nouveau da Torre Eiffel: a

vertigem do novo, do exótico, do anticonvencional, apontando para o gozo existencial antes desconhecido. Tudo se passa como se, após secular pesadelo, a Humanidade despertasse, dando largas à fantasia reprimida e à alegria de viver, e ultrapassado o rubicão de 1900, penetrasse o reino da utopia, pondo-se, crédula e prazenteira, a realizar o sonho longamente acalentado (Moisés, 1997, p. 167).

No final do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, o Brasil passa por uma fase bastante conturbada, como a Guerra dos Canudos, movimentos grevistas no Rio de Janeiro e em São Paulo, além do fenômeno do cangaço na região nordeste do país.

São Paulo urbaniza-se rapidamente e o Rio de Janeiro passa por um processo de saneamento e embelezamento, pois, o centro econômico e cultural deslocara para a região sudeste. Apresenta-se uma inquietação social interna, ao lado de uma classe dominante que segue à risca a moda europeia, surge nos grandes centros urbanos uma classe média, constituída de burocratas, comerciantes, profissionais liberais, em paralelo ao proletariado que começa a se organizar.

A belle époque tem início, entre nós, com a publicação do *C* (1902), de Graça Aranha, momento de ruptura com o Realismo oitocentista, e termina com a Semana de Arte Moderna, em 1922, com que principia o Modernismo.

Durante esses vinte anos, refletimos a euforia que dominava o mundo ocidental, notadamente França. O Rio de Janeiro, então capital do País, procura modernizar-se, acertar o passo com o tempo segundo moldes europeus, tornar-se parisiense. Grandes reformas urbanas são executadas, graças ao prefeito Pereira Passos; inaugura-se o serviço de transporte pelo bonde, surge o automóvel, o cinema. O estilo , importado de Paris, invade a arquitetura, modificando sensivelmente o perfil da cidade. Rasgam-se avenidas, como a atual Rio Branco, despontam bairros novos, respira-se ar de progresso, como se o advento de uma era de bonança perene. Em 1908, tivemos a Exposição Nacional, com intensa atividade cultural. Nos anos seguintes, inaugurou-se o Teatro Municipal (1909) e a Biblioteca Nacional (1910). Enfim, “o Rio civiliza-se”, nas palavras, logo tomadas lema, de Figueiredo Pimentel (Moisés, 1997, p.167).

Lima Barreto era contra a remodelação do Rio de Janeiro feita a partir da derrubada de árvores, o arrasamento dos morros, o aterro da baía de Guanabara.

Segundo Francisco de Assis Barbosa,

Com ciúme de nativo, não admitia que tocassem na sua cidade. [...] O escritor achava um absurdo todo aquele sonho de grandeza num país arruinado. E atacou a “megalomania dos melhoramentos apressados, dos palácios e das avenidas – o que atraiu para as cidades milhares e milhares de trabalhadores rurais”. O escritor tinha lá sua razão. Tudo era feito para arrumar a sala de visitas (2003, p. 299).

Surgiu, assim, nesse contexto histórico-cultural uma literatura de transição entre o Realismo/Naturalismo e o Modernismo. São obras escritas ou publicadas nas duas primeiras décadas do século XX.

Contemporaneamente, uma larga revoada de poetas, não raro fundindo as duas plataformas estéticas, invade a cena literária. Neoparnasianos ou neo-simbolistas, como por vezes são denominados pela crítica, apontam a ressurgência, à Fênix, de um ideal estético que a modernidade emergente repudiava frontalmente. Martins Fontes, Hermes Fontes, Augusto dos Anjos, Raul de Leoni, Guka Machado são alguns dos tantos revelados nessa quadra fronteiriça, a par de prosadores como Lima Barreto, Monteiro Lobato, Afrânio Peixoto. Nalguns casos, a reissurreição do ideal oitocentista não se processou sem adaptações, concessões aos tempos novos, que parecem anunciar o ambiente revolucionário deflagrado com o Modernismo, a partir de 1922. Sem o perceber, arejavam suas obras numa brisa heterodoxa, carregada de presságios anarquizantes da ordem estatuída nos fins do século passado (Moisés, 1997, p.170).

1.2 A literatura

Na literatura combativa de Lima Barreto, encontramos uma linguagem direta e fluente, ao estilo de crônicas que deve ser oriundo do tempo em que ele atuou como jornalista. Percebe-se através de sua linguagem a realidade nua e crua, sem máscara, visualizando-se uma modernidade em seu estilo. Segundo Bosi,

[...] nos romances de Lima Barreto há sem dúvida, muito de crônica: ambientes, cenas quotidianas, tipos de café, de jornal, da vida

burocrática, às vezes só mencionados ou mal esboçados, naquela linguagem fluente e desambiciosa que se sói atribuir ao gênero. O tributo que o romancista pagou ao jornalista (aliás, ao bom jornalista) foi considerável: mas a prosa de ficção em língua portuguesa, em maré de academismo, só veio a lucrar com essa descida de tom, que permitiu à realidade entrar sem máscara no texto literário. Hoje, ao lermos os romances de Marques Rebelo ou de Érico Veríssimo, sabemos devidamente ajuizar da modernidade estilística de Lima Barreto (1995, p. 360).

Observamos em Lima uma preocupação em como situar a linguagem e libertá-la desse academismo, dos modelos já consagrados e transformá-la em instrumento que refletisse a realidade em mudança. Segundo os estudos de Prado,

Já em 1904, porém, a sua preocupação é mostrar que por trás dessa atitude (desse empenho da linguagem) está o falseamento da realidade, que é preciso denunciar. A linguagem falseia a realidade porque seu único compromisso opera no nível das imagens elaboradas, para Lima Barreto “uma espécie de Mal de Pensamento, mal de ter conhecido a imagem da realidade antes da realidade, a imagem das sensações e dos sentimentos antes das sensações e dos sentimentos”. Os escritos de 1904-5 nos mostram que essa consciência da “verdade armada” atinge o sistema aliando uma posição teórica definida aos efeitos de uma crise existencial cujo desfecho conduz inevitavelmente à ruptura. A decisão de situar a linguagem “oficial” no plano falso é, no fundo, reflexo de uma visão de mundo que recusa a conversão do real em metáfora, uma espécie de pessimismo anti-imagem dado pela obsessão da própria inversão da imagem - o bovarismo (1976, p.19).

O autor de *T* *F* foi muitas vezes acusado de desleixo e incorreção por procurar uma forma de expressão simples e clara, utilizando uma linguagem que, muitas vezes, aproximava-se da língua falada na época,

[...] pode-se ver, na raiz dessa língua “irregular” a própria dissonância espiritual do narrador com o estilo vitorioso no mundo das letras em que, dialeticamente, se inseria (Bosi, 1995, p.361).

Francisco de Assis Barbosa em sua obra *A* *L* *B* que representa uma genuína biografia literária na qual ele consegue uma verdadeira sondagem da alma de Lima Barreto numa exemplar reportagem nos esclarece,

Ora, Lima Barreto havia decidido romper com o figurino dos dons da literatura. Era diferente. O seu estilo simples, direto e objetivo nada tem a ver com a pompa, o floreio, o brilho da retórica usual. É ele o anticonvencional. É o antiacadêmico. E ainda mais do que isso: é o revolucionário.

As imperfeições do estilo – melhor diria, os pequenos erros de gramática – são freqüentemente lembrados pelos críticos, que examinam a obra de Lima Barreto. O tom caricatural com que o romancista retrata os seus personagens tem sido o de outras tantas restrições, mesmo por parte dos que colocam no mesmo plano, ou quase no mesmo plano, Machado de Assis. Mas a verdade é que não houve ainda quem estudasse o seu estilo em função não somente do drama íntimo, que o perseguiu desde a adolescência, dos seus complexos de cor e de pobreza, como também da filosofia estética, que foi uma constante em toda a sua carreira (2003, p. 257).

Em suas obras são temas comuns à questão racial, as denúncias da hipocrisia, das falsas aparências e da associação de dinheiro e prestígio; as críticas à burocracia medíocre e inútil e ao nacionalismo ufano e quixotesco. Segundo Massaud Moisés, Lima Barreto,

[...] desejando que suas narrativas espelhassem mais a vida que a arte, acabou por temperar uma com a outra, e onde alcançou equilíbrio deixou marcas de superioridade artesanal. O meio-tom, a ambigüidade, o implícito, na linha do melhor Machado de Assis. (1997, p. 196).

A ação de seus romances passa-se no Rio de Janeiro, recebendo destaque os bairros pobres, trata-se de uma verdadeira fotografia do “povo”. Segundo Massaud Moisés, “Lima Barreto conhece bem a arraia-miúda, a pequena burguesia, o mundo dos subúrbios: é o ficcionista dos subúrbios, como a crítica já tem assinalado” (1997, p.197).

Atento a tudo, criticava severamente os costumes brasileiros; políticos e literatos, que se aboletavam nas posições de comando desta nossa República das Bruzundangas.

De tudo, ele tomou conhecimento, e comentou com um jeito muito seu, muito pessoal, de ver as coisas. Era brutal, às vezes. Mas sempre sincero (Barbosa, 2003, p.295).

Percebe-se claramente que o significado de Lima Barreto na evolução literária brasileira estabelece-se de maneira igualitária, a partir de dois campos em que se processa, o campo estético e o sócio-histórico.

No campo sócio-histórico, Carlos Nelson Coutinho (1974) fez um significativo estudo desse autêntico realismo crítico que encontramos na obra de Lima Barreto, e sua contribuição para evolução literária brasileira. O realismo de Lima Barreto vai contra o que Thomas Mann chamou de “intimismo à sombra do poder”, que se estabeleceu em nossa intelectualidade com a chegada do capitalismo, quando tivemos um reformismo “pelo alto” sem a participação popular. O caminho trilhado pelo povo brasileiro para o progresso social foi lento e irregular, seguimos o que Lênin chamou de “via prussiana”, ou seja, a alteração social foi feita através de conciliações entre o velho e o novo sem a influência popular.

Lima Barreto era jacobino, à sua maneira. Ou, se quiserem, à maneira de Policarpo Quaresma. E reagia contra a preocupação muito nossa de fazer bonito, diante dos outros países, ainda que escondendo as nossas misérias.

Sofríamos, como ainda hoje, de “bovarismo”, doença nacional, que teve força para contaminar homens eminentes, como um Rio Branco e um Lauro Müller, praticantes, no Ministério das Relações Exteriores, de uma política que Lima Barreto chamaria com certa razão de “diplomacia decorativa”.

Liberto do mal pensamento, que o havia picado na adolescência, passaria a condenar, sua maturidade, a todas as manifestações artificiais, copiadas dos figurinos europeu ou norte-americano, do nosso
(Barbosa, 2003, p. 299).

Os escritores da época sofriam de tendências esteticistas e escapistas, posicionando-se em um campo autônomo, não tratando das questões da vida social, das relações sociais de poder, colocando-se a parte da realidade nacional-popular. Segundo Coutinho,

Com Lima Barreto, iniciou-se para a literatura brasileira uma nova etapa – moderna e popular – do realismo. Tanto em sua obra estética quanto em sua produção jornalística, o romancista carioca rompe decisivamente com qualquer versão do “intimismo à sombra do poder”, colocando com grande clareza a dimensão social e

humanista do ofício literário. Diante de todas as questões que enfrentou, como escritor ou periodista, Lima sempre tentou encontrar (e na esmagadora maioria dos casos efetivamente encontrou) uma resposta autenticamente democrática e popular, capaz de abrir novos horizontes – ideológicos e estéticos – para a cultura e para a arte de nosso país (1974, p. 54).

Tratando-se de sua obra *T F*, Massaud Moisés nos esclarece,

T F P Q, considerado, com razão, a obra-prima do autor, passa-se em 1893, em torno de um major, apreciador de modinhas, que termina envolvido e morto na revolução florianista. A narrativa estrutura-se em três partes, correspondentes a três espaços distintos (o subúrbio, a roça e a cidade) ou às três obsessões do herói (o violão, o sítio e a guerra/Florianópolis), como se fossem células dramáticas de uma novela e não como pareceu a um crítico, “três novelas justapostas, cada uma das três partes formando um todo, podendo, ser entendidas sem as outras” (1997, p. 197).

O herói do romance é um patriota, nacionalista, obcecado, que figura o anti-herói devido à ironia que o envolve; não sabemos se era louco por ser patriota ou patriota por ser louco. Assim, era Policarpo, estudioso dos índios, que queria introduzir o tupi como língua nacional, e chega a adotar os costumes tupinambás.

Segundo Bosi,

T F P Q é um romance em terceira pessoa, em que se nota maior esforço de construção e acabamento formal. Lima Barreto nele conseguiu criar uma personagem que não fosse mera projeção de amarguras pessoais como o amanuense Isaías Caminha, nem um tipo pré-formado, nos moldes das figuras secundárias que pululam em todas as suas obras. O Major Quaresma não se exaure na obsessão nacionalista, no fanatismo xenófobo; pessoa viva, as suas reações revelam o entusiasmo do homem ingênuo, a distanciá-lo do conformismo em que se arrastam os demais burocratas e militares reformados cujos bocejos amornecem os serões do subúrbio (1995, p. 361).

Porém, Policarpo Quaresma terminou seus dias em um hospício. Este fato já nos revela que o major Quaresma estava fadado a um fim trágico, pois, não há lugar na terra para um idealista. Temos, deste modo, um Dom Quixote, com toda a sua

comicidade e o lado patético da ingenuidade do homem, chegando à bizarrice. A este respeito, Nelson Pereira Coutinho, assinala:

A radicalização das ideologias dominantes através da bizarrice do major não revela apenas a falácia objetiva delas, o seu caráter de meras ideologias, como também acentua a hipocrisia burocrática dos personagens conformistas, que não são capazes de assumir coerentemente nem mesmo os preconceitos ideológicos que difundem (1974, p. 42).

A bizarrice aparece com a manifestação do herói que busca valores autênticos em um mundo degradado e pela própria degradação acaba por deformar seus valores autênticos que norteiam subjetivamente sua ação. Assim, Policarpo Quaresma radicaliza de modo bizarro os elementos ideológicos degradados da realidade que o envolvem e assume estes elementos com radical sinceridade subjetiva, com completa coerência, não hesitando em conduzi-los as últimas conseqüências. A bizarrice em *T* e *F* está, portanto, na forma pela qual tais elementos são assumidos e não no conteúdo das posições de Policarpo Quaresma.

Encontra-se, na obra, uma avassaladora crítica a sociedade que condena ao bizarro, ao extravagante, aqueles que buscam uma melhoria do mundo em que vivem, ou seja, uma crítica social das misérias e dos impasses da sociedade brasileira. E esta crítica social concentra-se no movimento florianista. Segundo Coutinho,

Se avaliarmos o Policarpo em nome de uma mesquinha exatidão documental, certamente julgaremos injusta a crítica de Lima ao florianismo, bem como exagerada e “caricatural” a sua figuração do Marechal. Com efeito, sob muitos aspectos imediatos, o florianismo apresentou traços progressistas, sobretudo na medida em que contribuiu para consolidar definitivamente, contra a revolta restauradora da Armada, as formas republicanas de governo. Mas também é inegável que, visto à luz de uma perspectiva nacional histórico-universal, o florianismo não representou nenhuma ruptura essencial com a “via prussiana” antidemocrática seguida pelo nosso país; além de não tocar na questão do monopólio da terra, que era na época a base da dominação oligárquica de tipo prussiano, tampouco criou os elementos necessários para encaminhar uma

efetiva participação popular na vida pública brasileira. Mais que isso: com o florianismo, inaugurou-se entre nós uma nova variante do “caminho prussiano”, da “transformação pelo alto”, ou seja, o bonapartismo militarista. Como muito poucos na época, Lima enxergou plenamente os perigos dessa variante (1974, p. 46).

E é no mundo das cidades, no subúrbio, entre os humilhados e ofendidos que surgem em *T* e *F*, duas personagens que significam alternativas concretas à mesquinha atmosfera burocrática que dissolve a humanidade: Ricardo Coração dos Outros, um mísero cantador, e Olga, sua afilhada, que como Ricardo, estava à margem da vida econômica do país. Olga e Ricardo representam os que sofrem com as decisões políticas e ideológicas tomadas pelo poder e, assim, simbolizam a conservação do núcleo humano. Através de uma estética-ideológica, Lima uniu as duas personagens em torno da comum solidariedade à injustiça de que Policarpo é vítima. E é Olga a escolhida para encarnar a perspectiva final de confiança no humano nas linhas finais do romance.

Assim, é graças à lucidez artística de Lima que a dialética da bizarrice ocupa o centro da composição, enquanto a conservação íntegra e harmoniosa do humano aparece de modo marginal, para assumir no fim da obra o sentido de uma ampla perspectiva histórica-universal (Coutinho, 1974, p. 53).

Portanto a ligação dessas duas personagens, expressa de modo estético a visão de mundo de Lima, que rompendo com qualquer versão do intimismo a sombra do poder,

[...] propôs assim aos escritores a tarefa – sempre atual – de relacionar organicamente a literatura às grandes questões humanas e histórico-sociais da nação e do povo brasileiros (Coutinho, 1974, p. 55).

1.3 Policarpo Parte I – O violão e o subúrbio

Nessa primeira parte do romance temos como principais focos, uma de suas obsessões, o violão, um instrumento popular comumente tocado nas rodas de bares suburbanos, remetendo-se, então, ao espaço em que Policarpo Quaresma vive. A sociedade com sua ideologia que nele habita: as moças que viam no casamento sua única realização, a mesquinhez dos burocratas e os preconceitos que resultam de uma estreita visão de mundo.

Policarpo Quaresma, o major Quaresma como era melhor conhecido por todos, era um homem baixo, magro, que estava sempre de fraque, usava pince-nez e que constantemente olhava para baixo, com exceção de quando se fixava em alguém ou em alguma coisa.

Os vizinhos o julgavam esquisito, melancólico, avesso às relações sociais. Ele não tinha inimigos nem amigos. Um doutor que morava próximo de sua casa não aceitava o fato de Policarpo estar metido com livros, pois não era um homem com formação superior.

Todos os dias, há quase trinta anos, bem exatamente às quatro horas e quinze minutos ele chegava em casa. Vivia no subúrbio uma vida de homem abastado, graças ao ordenado e alguns rendimentos, gozando da consideração e do respeito da vizinhança apesar de suas esquisitices.

Policarpo Quaresma não tinha nenhuma ambição nem de fortuna, nem política. Ninguém ao certo sabia onde nascera. Era brasileiro e amava sua pátria. Sabia tudo sobre sua terra; era um verdadeiro patriota. Em suas prateleiras podiam ser encontrados livros de literatura, história, manuais, enciclopédias acerca de sua

terra. O patriotismo, por sua vez, o fez desejar o “conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa” (Barreto, 1991, p.21).

O major Quaresma se dedicava também aos estudos do tupi-guarani, motivo que o levou a sofrer chacotas por parte de seus companheiros de repartição. Policarpo Quaresma tinha uma preocupação com a linguagem oral do caboclo, com os aspectos não elitistas da língua portuguesa, antecipando atitudes dos nossos modernistas.

Mesmo sendo alvo de chacotas, continuava fazendo o que lhe interessava. Começou a ter aulas de violão. Fato que deixou a vizinhança boquiaberta: “um homem tão sério metido nessas malandragens!” (Barreto, 1991, p. 20). Seu professor era Ricardo Coração dos Outros, homem conhecido por cantar modinhas.

Ricardo Coração dos Outros gozava da estima geral da alta sociedade suburbana, composta por funcionários públicos, pequenos negociantes, médicos e tenentes. “Nata essa que impa pelas ruas esburacadas daquelas distantes regiões, assim como nas festas e nos bailes, com mais força que a burguesia de Petrópolis e Botafogo” (Barreto, 1991, p.24).

Longe do subúrbio, essa gente perde o seu brilho e pompa, mas Ricardo conseguiu ultrapassar os limites suburbanos e ser reconhecido, depois de tornar-se cantor e poeta, passou a ser matéria de jornais que discutiam o alcance de sua obra. E o que todos não entendiam era o seu relacionamento com Policarpo, homem de princípios e hábitos tão rígidos.

Mas, tratando-se de Policarpo Quaresma, seu interesse por Ricardo era simplesmente tomar contato com a expressão poético-musical, característica da alma nacional. Ricardo vinha ensiná-lo a tocar e cantar modinhas.

Adelaide, assistia sempre a todas atitudes do irmão, fazendo suas considerações em relação a mania nacionalista de Policarpo: "É uma mania de seu amigo, Senhor Ricardo, esta de só querer cousas nacionais, e a gente tem que ingerir cada droga, chi!" (Barreto, 1991, p.25).

Ao contrário dos mesquinhos burocratas que o cercava, notamos em Policarpo Quaresma uma vontade que aos poucos vai crescendo, de agir, de pôr em prática tudo que a muito estava estudando: "Eram pequenos melhoramentos, simples toques, porque em si mesma (era a sua opinião), a grande Pátria do Cruzeiro só precisava de tempo para ser superior à Inglaterra" (Barreto, 1991, p.29).

E junto com o general Albernaz, seu vizinho, em mais uma de suas incursões nacionalistas vai à casa da velha tia Maria Rita, antiga lavadeira, para tentar aprender alguns cantigas folclóricas como Bumba-Meu-Boi e Boi-Espácio. Porém, saem desiludidos, principalmente Quaresma, pois o povo não mantém suas tradições. Mas as tentativas de resgate de cantigas não param por aí, finalmente encontram um velho poeta. Policarpo Quaresma o vê como alguém que encontrou um semelhante no deserto, ficando satisfeito com a empreitada e a paixão do folclorista, que os ensina Tangolomango, que Quaresma desejava aprender para poder dançar em noite de festa na casa de Albernaz.

Logo Policarpo Quaresma se desilude, descobrindo que a dança não é criação de nossa terra. Passa a pesquisar as cerimônias e danças tupinambás e, assim quando recebe visitas, abre a porta gesticulando e chorando, no mais legítimo cerimonial guaitacás.

Durante uma das aulas de violão, Policarpo Quaresma, recebe a visita de Ismênia, a quem sempre perguntavam: “Então quando casar?” (Barreto, 1991, p. 27). Ismênia era uma das filhas do general Albernaz e seu noivado durava anos, mas ela não tinha pressa, afinal já agarrara o noivo, o casamento era questão de tempo. General Albernaz era um daqueles burocratas que nada entendia de guerras, era um bom chefe de seção, e nada queria da vida a não ser casar as filhas e passar o filho no colégio militar às custas de um pistolão.

Nota-se que para as mocinhas do romance a vida se resumia em casamento. Nada mais importava, nem sequer, o amor. Ismênia foi criada, ouvindo a mãe dizer aprenda isso, pois quando você casar... porque quando casar... E isso não era, só em casa, mas, no colégio, na rua, as moças só falavam nisso.

A vida, o mundo, a variedade intensa dos sentimentos, das idéias, o nosso próprio direito à felicidade, foram parecendo ninharias para aquele cerebrozinho; e, de tal forma casar-se se lhe representou

passavam de compilações de antigos decretos, cheios de citações de autores franceses ou portugueses. Todos o julgavam muito inteligente e merecedor de uma promoção. O que causava ótima impressão também aos olhos do casal casamenteiro, Albernaz e Maricota.

E foi o bajulador e submisso Genelício que trouxe a notícia do requerimento feito por Policarpo Quaresma. Com esse requerimento todos os sentimentos contidos a muito tempo por Policarpo Quaresma vieram à tona e então, o que no começo “era uma pequena mania, se apresentou logo em insânia declarada” (Barreto, 1991, p. 47).

Policarpo Quaresma decidiu colocar em prática todas as idéias que a muito se acumulavam dentro dele; pediu ao Congresso Nacional que decretasse o tupi-guarani como língua oficial e nacional, e o fez através desse tão falado requerimento, que foi lido na câmara e publicado nos jornais, sendo motivo de piada, troça, pilhéria por parte dos políticos, jornalistas e do povo em geral. Entretanto, quanto mais comentários e críticas Policarpo Quaresma ouvia, mais a idéia do decreto o absorvia, enraizando-se dentro dele.

Desinteressado de dinheiro, de glória e posição, vivendo numa reserva de sonho, adquirira a candura e a pureza d’alma que vão habitar esses homens de uma idéia fixa, os grandes estudiosos, os sábios, e os inventores, gente que fica terna, mais ingênua, mais inocente que as donzelas das poesias de outras épocas (Barreto, 1991, p. 49).

Por outro lado, a repentina popularidade de Policarpo Quaresma irritou colegas e superiores:

Nos meios burocráticos, uma superioridade que nasce fora deles, que é feita e organizada com outros materiais que não os ofícios, a sabença de textos de regulamentos e a boa caligrafia, é recebida com a hostilidade de uma pequena inveja (Barreto, 1991, p. 49).

Esse requerimento chegou aos olhos e ouvidos de muita gente, como também a casa de seu compadre, o italiano Coleoni, que

não compreendeu bem o requerimento, mas os jornais, faziam troça, caíam tão a fundo sobre a cousa, que imaginou o seu antigo benfeitor enleado numa meada criminosa, tendo praticado, por inadvertência, alguma falta grave (Barreto, 1991, p. 52).

Olga, sua filha, explicou o que se passava e ele logo concluiu, que isso iria causar algum transtorno ao amigo.

Nesse episódio podemos observar como Lima Barreto registra o uso freqüente de expressões estrangeiras na linguagem cotidiana. Esse respeito à fala da personagem Coleoni, é um modo de revelar seu nível sócio-econômico, cultural e também suas origens.

Olga era uma menina vivaz, desembaraçada, que nutria pelo padrinho uma grande afeição, admirava essa sua ânsia de ideal, uma tenacidade em seguir um sonho, uma idéia. Ela foi dada como afilhada para Policarpo, por esse ter ajudado seu pai em uma hora de necessidade financeira e moral, quase foi oferecida como esposa ao ajudante ou contramestre de seu pai, mas esse

convenceu-se de que aquela vaporosidade da menina, aquele seu ar distante de heroína, a sua inteligência, o seu fantástico, não se dariam bem com as rudezas e a simplicidade câmpionias de seu auxiliar (Barreto, 1991, p.51).

Pensou, então, em arranjar para casamento um doutor. Estava, assim, sempre as compras com a filha, no teatro, ou, nos bailes. Apesar de gostar de dormir cedo isso pouco o aborrecia. O que muito o perturbava, por sua origem modesta, por não saber regras de etiqueta, ou mesmo por não ter estudado, eram

as visitas, as colegas da filha, suas mães, suas irmãs, com seus modos de falsa nobreza, os seus desdêns dissimulados, deixando perceber ao velho empreiteiro o quanto estava ele distante da sociedade das amigas e das colegas de Olga (Barreto, 1991, p. 51).

Após o requerimento em tupi, e o acontecimento da câmara, temos o ofício que Policarpo Quaresma redigiu por distração em tupi e mandou para o Ministério. Fato que resultou em sua suspensão do arsenal e em muita raiva por parte de seu diretor, que almejava promoções e se sentiu prejudicado.

Policarpo Quaresma, logo após ter sido suspenso do arsenal, encontra Ricardo e com muito lirismo e mágoa, constata a diferença entre a sua pessoa e os demais homens mesquinhos que o cercavam:

- É bom pensar, sonhar consola.
- Consola, talvez; mas faz-nos também diferentes dos outros, cava abismos entre os homens... (Barreto, 1991, p. 53).

Por conta dos acontecimentos, Policarpo Quaresma é internado em um hospício, na Praia das Saudades e fica ali por uns seis meses. Recebe somente as visitas de Olga e de seu pai e do amigo Ricardo. Nesse lugar há pessoas de todos os tipos e classes sociais, “não só a morte que nivela; a loucura, o crime e a moléstia passam também a sua rasoura pelas distinções que inventamos” (Barreto, 1991, p. 8).

Olga, em uma de suas visitas ao padrinho, dá a notícia de seu casamento. Revela-se igual às outras mulheres, uma vez que se submeterá ao casamento por exigência social e moral.

- Gostas muito dele? indagou o padrinho.
- Ela não sabia responder aquela pergunta. Queria sentir que gostava, mas estava que não. E por que casava? Não sabia... Um impulso do seu meio, uma coisa que não vinha dela - não sabia... Gostava de outro? Também não (Barreto, 1991, p. 59).

Chegamos ao fim da primeira parte do livro. Policarpo Quaresma por causa de suas obsessões e suas idéias foram parar no hospício. Olga, por imposição da sociedade, fica noiva mesmo não amando o namorado. O noivo de Ismênia vai para

o interior e não dá mais notícias. Ismênia se frustra, com a não realização do casamento e começa a minguar, prostrada, sem ânimo para nada.

1.4 Policarpo Parte II – O sítio e a roça.

Policarpo Quaresma, após seis meses no hospício, ao sair, vai morar em seu sítio chamado Sossego, que se torna mais uma de suas obsessões. Ele comprara um sítio abandonado, e transportara para ele toda a sua ideologia, o amor à pátria, à terra e ao povo da roça. Ele passou a ver a agricultura como uma saída para todos os problemas de sua terra e sua gente.

Quando saíra do hospício estava mais triste, pois no mundo a coisa mais triste de se ver é a loucura. E esta tristeza penetrou-lhe a alma.

Em vários tempos e lugares, a loucura foi considerada sagrada, e deve haver razão nisso no sentimento que se apodera de nós

da sua mágoa uma investida, não um isolamento (Candido, 2002, p. 49).

E foi devido à sua tristeza que Olga lhe deu a idéia de comprar um sítio e lá plantar as suas culturas. Assim, por sua natureza já conhecida, a idéia caiu-lhe e germinou logo; fez então seus projetos meticulosamente calculados como de costume e comprou o Sossego. O sítio,

Não ficava longe do Rio e ele o escolhera assim mesmo maltratado, abandonado, para melhor demonstrar a força e o poder da tenacidade, do carinho, no trabalho agrícola. Esperava grandes colheitas de frutas, de grão, de legumes; e do seu exemplo, nasceriam mil outros cultivadores, estando em breve a grande capital cercada de um verdadeiro celeiro, virente e abundante a dispensar os argentinos e europeus (Barreto, 1991, p. 67).

Observa-se nessa parte do romance, que ao descrever o sítio, a natureza que dele faz parte, o narrador demora-se como faz um verdadeiro impressionista.

E ele viu então diante dos seus olhos as laranjeiras, em flor, olentes, muito brancas, a se enfileirar pelas encostas das colinas, como teorias de noivas; os abacateiros, de troncos rugosos, a sopesar com esforço os grandes pomos verdes; as jabuticabeiras negras a estalar dos caules rijos; os abacaxis coroados que nem reis, recebendo unção quente do sol; as abobreiras a se arrastarem com flores carnudas cheias de pólen; as melancias de um verde tão fixo que parecia pintado; os pêssegos veludosos, as jacas monstruosas, os jambos, as mangas capitosas; e dentre tudo aquilo surgia uma linda mulher, com o regaço cheio de frutos e um dos ombros nú, a lhe sorrir agradecida, com um imaterial sorriso demorado de deusa – era Pomona, a deusa dos vérgéis e dos jardins!... (Barreto, 1991, p. 68).

E Policarpo pôs-se ao trabalho ao lado de Anastácio, aprendendo a capinar, mas antes de se render ao trabalho braçal; não deixou de montar sua biblioteca agrícola, seu museu com espécies da flora e fauna da região todas catalogadas; e aí sim depois desse trabalho meticuloso, resolveu por mãos a obra e ao final de um mês já aprendera a capinar muito bem.

Havia em Quaresma um entusiasmo sincero, entusiasmo de ideólogo que quer pôr em prática a sua idéia. Não se gastou com as primeiras ingratidões da terra, aquele seu mórbido amor pelas ervas daninhas

e o incompreensível ódio pela enxada fecundante. Capinava e capinava sempre até vir jantar (Barreto, 1991, p. 70).

Sua irmã Adelaide, também viera acompanhá-lo ao Sossego. Ela o estimava muito, contudo não o compreendia. Gostaria que ele tivesse se formado e se tornado deputado, mas não, ficara atrás de livros para nada. A opinião de Adelaide exemplifica como a cultura estava diretamente ligada ao livro, principal instrumento para veicular idéias. Policarpo Quaresma aplicava os conhecimentos que adquiriu através dos livros nas situações práticas e úteis, ao contrário de muitos homens ao seu redor, como vimos Genelício, que os utilizavam apenas para ascenderem socialmente.

Adelaide era o oposto de Policarpo Quaresma. A sua presença e seu olhar sossegado, “emolduravam e realçavam naquele interior familiar a agitação e a inquietude, o alanceado irmão” (Barreto, 1991, p.93).

Ela já chegara aos cinqüenta anos e tinha uns quatro anos a mais que Policarpo Quaresma, era uma bela senhora,

Fria, sem imaginação, de inteligência lúcida e positiva, em tudo formava um grande contraste com o irmão; contudo, nunca houve entre eles uma separação profunda nem tampouco uma penetração perfeita. Ela não entendia nem procurava entender a substância do irmão, e sobre ele em nada reagia aquele ser metódico, ordenado e organizado, de idéias simples, médias e claras (Barreto, 1991, p. 93).

Para Adelaide, a vida era simples, nunca teve grandes ambições, nem quando era jovem, pensou em príncipes, belezas, marido; e “se não casou foi porque não sentiu necessidade disso; o sexo não lhe pesava e de alma e corpo ela sempre se sentiu completa” (Barreto, 1991, p.93).

Nessa parte do romance para exemplificar uma parte da sociedade local, os políticos, e suas idéias mesquinhas, que nada faziam para melhorar as condições de

vida de sua população, apenas pensando em alcançar o poder para um proveito próprio; temos a descrição do Tenente Antonino Dutra, escrivão da coletoria, que veio tentar, inutilmente sondar as pretensões políticas de Policarpo:

Era um tipo comum, mas o que havia nele de estranho, era a gordura. Não era desmedida ou grotesca, mas tinha um aspecto desonesto. Parecia que a fizera de repente e comia, a mais não poder, com medo de a perder de um dia para outro (Barreto, 1991, p. 71).

Inútil visita, pois pretensões políticas, Policarpo Quaresma nunca as teve e não era agora que as teria, queria mesmo era trabalhar em sua terra e não entendia a razão das pessoas dali, ao invés de fazerem o mesmo, abandonavam suas terras e se metiam em rezingas de políticos e figurões. Nota-se uma crítica aos políticos e ao povo que compactua com um sistema, tornando-se parte dele resignadamente.

Lima Barreto faz nessa parte do romance, uma ressalva ao crescimento da cidade, que está associado ao desenvolvimento do funcionalismo público, do comércio, do movimento bancário e das construções sem planejamento. O desenfreado crescimento urbano é uma das características que o século XX herdou.

Não há nos nossos subúrbios cousa alguma que nos lembre os famosos das grandes cidades européias, com as suas vilas de ar repousado e satisfeito, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados, porque os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados.

Os cuidados municipais também são variáveis e caprichosos. Às vezes, nas ruas, há passeios, em certas partes e outras não; algumas vias de comunicação são calçadas e outras da mesma importância estão ainda em estado de natureza. Encontra-se aqui um pontilhão bem cuidado sobre um rio seco e passos além temos que atravessar um ribeirão sobre uma pinguela de trilhos mal juntos.

[...] os subúrbios têm mais aspectos interessantes, sem falar no namoro epidêmico e no espiritismo endêmico; as casas de cômodos (quem as suportaria lá!) constituem um deles bem inédito. [...] Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino.

[...] Não se podem imaginar profissões mais tristes e mais inopinadas da gente que habita tais caixinhas. Além dos serventes de

repartições, contínuos de escritórios, podemos deparar velhas fabricantes de rendas de bilros, compradores de garrafas vazias, castradores de gatos, cães e galos, mandigueiros, catadores de ervas medicinais, enfim, uma variedade de profissões miseráveis que as nossas pequena e grande burguesia não podem adivinhar (Barreto, 1991, p. 74).

Entretanto, em uma daquelas “caixinhas” habitava alguém já conhecido nas rodas da pequena burguesia: Ricardo Coração dos Outros. E ele gostava muito de sua casa que ficava situada sobre uma colina, dando a janela do seu quarto para uma ampla extensão edificada que ia da Piedade a Todos os Santos. Ficava naquela janela, pensando em suas alegrias e tristezas, na sua infância...

Em uma tarde triste, pôs-se a ouvir uma canção que uma lavadeira estava a cantar, percebeu que era uma de suas canções e sentiu-se satisfeito; tentou então, escrever uma nova letra e lembrou de seu amigo Policarpo Quaresma, pois esse sim o entendia e trazia-lhe conforto e consolo. Mas sem dinheiro como visitá-lo, foi quando chegou em suas mãos uma carta do general Albernaz, convidando-o para tocar na festa de casamento de sua filha Quinota. Afinal, conseguira casar uma de suas filhas, após a decepção do noivado de Ismênia.

Na festa, o general, o almirante e o major com suas conversas “enchiam de pasmo aqueles burgueses pacíficos, contando batalhas em que não estiveram e pugnas valorosas que não pelejaram” (Barreto, 1991, p. 79). Observamos, aqui, a ironia com que Lima Barreto trata do assunto, sendo essa uma de suas constâncias.

Nota-se nesse episódio, mais uma referência a cultura dos livros, vinda de Albernaz “aquele Quaresma podia estar bem, mas foi meter-se com livros... É isto! Eu, há bem quarenta anos não pego em livros...” (Barreto, 1991, p. 80).

Ismênia, em sua tristeza continuava a esperar uma carta, agora não mais do noivo, mas de Dona Adelaide. Já Olga, resignadamente se casara. O noivo, chamado Armando, um médico,

Julgava que a noiva o aceitara pelo seu maravilhoso título, o pergaminho; é verdade que foi, não tanto pelo título, mas pela sua simulação de inteligência, de amor à ciência, de desmedidos sonhos de sábio. Tal imagem que dele fizera, durara instantes em Olga; depois foi a inércia da sociedade, a sua tirania e a timidez natural de moça em romper que a levaram ao casamento. Tanto mais que ela, de si para si, pensava que se não fosse este, seria outro a ele igual, o melhor era não adiar (Barreto, 1991, p. 82).

E apesar de toda a pompa que foi seu casamento, ela esteve longe de ser uma noiva grandiosa pois,

Não obstante as origens puramente européias, era pequena, muito mesmo, ao lado do noivo alto, erecto, com uma fisionomia irradiante de felicidade; e, desse modo, ela desaparecia dentro do vestido, dos véus e daqueles atavios obsoletos com que se arriam as moças que vão se casar. De resto, a sua beleza não era a grande beleza – aquela que nós exigimos das noivas ricas, segundo o modelo das estampas clássicas.

No seu rosto, nada de grego desse grego autêntico ou de pacotilha, ou também dessa majestade de opera lírica. Havia nos seus traços muita irregularidade, mas a sua fisionomia era profunda e própria. Não só a luz dos seus grandes olhos negros, que quase cobriam toda a cavidade orbitária, fazia fulgurar o seu rosto móbil, como a sua pequena boca, de um desenho fino, exprimia bondade, malícia e o seu ar geral era de reflexão e curiosidade (Barreto, 1991, p. 82).

Quaresma não foi à festa e recebeu por um mês a visita de Ricardo; fato que foi um triunfo, pois, devido a sua fama todo o município o disputava e festejava. Foi convidado a vários bailes, e Quaresma embora não o acompanhasse, celebrava a sua vitória. “Se bem que o major tivesse abandonado o violão, ainda continuava a prezar aquele instrumento essencialmente nacional” (Barreto, 1991, p. 84).

Ricardo, espalhou pela vila que Policarpo Quaresma era muito amigo do marechal Floriano, o que preocupou Policarpo, pois ele não queria de maneira nenhuma estar envolvido com política. Contudo, logo essa preocupação se dissipou,

pois tinha outras coisas em mente, e principalmente porque recebera a visita de Olga e Armando.

A notícia da amizade de Policarpo Quaresma e Floriano se espalhara, foram publicados no jornal da cidade alguns versos ironizando Policarpo e seu passado, com a certeza que ele viera para a região fazer política. Muitos ali pensavam dessa maneira, principalmente, Tenente Antonino. Isso porque Policarpo Quaresma distribuía esmolas, remédios homeopáticos e também deixava o povo fazer lenha no seu mato.

Política de Curuzu

Quaresma, meu bem, Quaresma!

Quaresma do coração!

Deixa as batatas em paz,

Deixa em paz o feijão.

Jeito não tens para isso

Quaresma, meu cocumbi!

Volta à mania antiga

Redigir em tupi.

Olho Vivo. (Barreto, 1991, p. 88).

Estes versos deixaram Policarpo Quaresma realmente incomodado, chegando a entristecê-lo. Queria tomar uma providência, uma satisfação, mas as mulheres da casa tiraram isso de sua cabeça. Policarpo decidiu ir, então, aos passeios pela região, com Olga e Armando.

Num desses passeios, Olga ficara impressionada com a pobreza daquele lugar; algumas fazendas estavam fechadas e abandonadas, e as terras que poderiam estar produzindo, poderiam prover o sustento de muita gente.

Não podia ser preguiça só ou indolência. Para o seu gasto, para uso próprio, o homem tem sempre energia para trabalhar.

As populações mais acusadas de preguiça, trabalham relativamente. Na África, na Índia, na Conchinchina, em toda parte, os casais, as famílias, as tribos, plantam um pouco, algumas cousas para eles. Seria a terra? Que seria? E todas essas questões desafiavam a sua curiosidade, o seu desejo de saber, e também a sua piedade e simpatia por aqueles párias, maltrapilhos, mal alojados, talvez com fome, sorumbáticos!... (Barreto, 1991, p. 90).

Olga ficara a meditar sobre as questões dos latifúndios, sobre a falta de ajuda por parte do governo, porém, “a fraqueza de atenção não lhe permitiu pensar mais no problema” (Barreto, 1991, p. 91).

Ao analisarmos a conversa de Armando com Policarpo a respeito de fertilizantes, notamos bem a característica xenófoba de Quaresma

senhor doutor, o Brasil é o país mais fértil do mundo, é o mais bem dotado e as suas terras não precisam de “empréstimos” para dar sustento ao homem. Fique certo! (Barreto, 1991, p. 91).

Policarpo ficara a meditar antes de dormir como tudo em nossa terra era extraordinário. Nos deparamos, então, com uma cena dramática e ao mesmo tempo cômica, o ataque das saúvas,

Descobriu a origem da bulha. Eram formigas que por um buraco no assoalho, lhe tinham invadido a despensa e carregavam as suas reservas de milho e feijão, cujos recipientes tinham sido deixados abertos por inadvertência. O chão estava negro, e carregadas com os grãos, elas, em pelotões cerrados, mergulhavam, no solo em busca da sua cidade subterrânea.

Quis afugentá-las. Matou uma, duas, dez, vinte, cem; mas eram milhares e cada vez mais o exército aumentava. Veio uma, mordeu-o, depois outra, e o foram mordendo pelas pernas, pelos pés, subindo pelo seu corpo. Não pode agüentar, gritou, sapateou, e deixou a vela cair.

Estava no escuro. Debatia-se para encontrar a porta; achou e correu daquele ínfimo inimigo que, talvez, nem mesmo à luz radiante do sol o visse distintamente... (Barreto, 1991, p. 92).

O ataque das saúvas veio dissipar seus pensamentos ufanos acerca da terra. Como dirá Macunaíma: “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!” (Andrade, 1989, p.56). Depois de trabalhar arduamente nas plantações, imaginando

as maravilhas da colheita, seu lucro. Esses pequenos inimigos apareceram para tentar destruir seu sonho e acabar com suas idéias agrícolas revolucionárias. Porém, não foram as saúvas que o fizeram desistir de suas idéias por um país melhor, ao menos no que diz respeito à agricultura.

Nessa época, Policarpo Quaresma aparentemente estava bem, mas, se bem fosse examinado, iriam notar que o sossego e a placidez não moravam em seu pensamento. A irmã nada percebia em suas atitudes, pois, só o encontrava bem cedinho, e na hora do jantar; Olga e Ricardo há muito não vinham visitá-lo, e o compadre Coleoni, não o via desde quando foi para o Sossego.

Policarpo não deixava seu trabalho na roça, mas a idéia de acabar com a campanha que haviam movido contra ele, com a publicação dos versos, crescia. Como se pronunciar se ninguém o acusava diretamente? “De resto, a situação geral que o cercava, aquela miséria da população campestre que nunca suspeitara, aquele abandono de terras à improdutividade, encaminhavam sua alma de patriota meditativo a preocupações, angustiosas” (Barreto, 1991, p. 94). O que lhe incomodava intensamente eram as pessoas daquela terra, que não se uniam para lutar por melhores condições, por mais apoio do governo.

Por um momento, ele ficou feliz, ao colocar os produtos que havia cultivado a venda. Lima Barreto expõe a condição do agricultor que coloca seu produto no mercado sem nada que o proteja; nada lhe garante o lucro necessário para reaplicá-lo na terra. Esse momento de felicidade foi bem curto, pois ao fazer as contas Policarpo Quaresma descobrira que o lucro fora ínfimo.

A natureza de Policarpo não o deixou desistir; redobrou a atividade e prometeu que para o ano o lucro seria maior. Percebe-se com os esforços e a determinação de Policarpo a própria luta da agricultura. Contratou mais um

empregado. Ele sentia-se feliz com a beleza de nossa terra, de nossa gente. Tudo se tornara belo com seu trabalho: as árvores renasciam, os botões estavam despontando... Sua alegria, contudo, foi dissipada, as saúvas atacaram as plantações e depois o pomar. Policarpo Quaresma não desistiu e mais uma vez foi ao ataque. Conseguiu, então, ver certo resultado do seu árduo trabalho, o que o deixou muito contente, ao ver partindo da estação seus produtos vendidos. Mas ao fazer as contas... notara que seu lucro fora um pouco maior que da outra vez, porém, ainda pequeno.

Adelaide tentou fazê-lo desistir, mas, isso não era da natureza de Policarpo, ele era um homem de idéia,

- Ora, Adelaide! Pensas que quero fazer fortuna? Faço isso para dar exemplo, levantar a agricultura, aproveitar as nossas terras feracíssimas...

- É isto... Queres sempre ser a abelha mestra... Já viste os grandes fazerem esses sacrifícios?... Vê lá se fazem! Histórias... Metem-se no café que tem as proteções...

- Mas, faço eu. (Barreto, 1991, p. 98).

E, assim, Policarpo Quaresma meditava grandes reformas agrícolas,

Quaresma veio a recordar-se do seu tupi, do seu folk-lore, das modinhas, das suas tentativas agrícolas - tudo isso lhe pareceu insignificante, pueril, infantil.

Era preciso trabalhos maiores, mais profundos; tornava-se necessário refazer a administração. Imaginava um governo forte, respeitado, inteligente, removendo todos esses óbices, esses entraves, Sully e Henrique IV, espalhando sábias leis agrárias, levantando o cultivador... Então sim!

O celeiro surgiria e a pátria seria feliz (Barreto, 1991, p. 101).

O major Quaresma recebeu a notícia, pelos jornais, da Revolta da Esquadra, que ocorreu em 1893, quando forças rebeldes da marinha se voltaram contra o presidente Floriano Peixoto. Seus olhos brilharam de esperança e ele telegrafou: "Marechal Floriano, Rio. Peço energia. Sigo já. - Quaresma" (Barreto, 1991, p.102).

Todos se envolveram com a Revolução, generais, almirantes, tenentes, não por patriotismo, pelo sentimento guerreiro em defesa de sua terra, mas visando os próprios interesses, ou seja, uma colocação, um melhor posto proveniente do governo. “O próprio doutor Armando Borges, o marido de Olga e sábio sereno e dedicado quando estudante, colocava na revolta a realização de risonhos anelos” (Barreto, 1991, p.107). Olga descobre que o marido, fazia qualquer coisa para subir na carreira. Quando essa descoberta aconteceu,

Não foi desprezo, nojo que ela teve do marido; foi um sentimento mais calmo, menos ativo; desinteressou-se dele, destacou-se de sua pessoa. Ela sentiu que tinham cortado todos os laços de afeição, de simpatia, que prendiam ambos, toda a ligação moral, enfim (Barreto, 1991, p. 108).

Logo atinou que todos os homens eram iguais e de nada adiantaria mudar deste para aquele. Soube que seu padrinho viria lutar contra a Revolta, e quis censurá-lo por isso, mas, conhecendo suas idéias e a sua natureza, sabia que ele era um homem diferente dos outros. Era de se esperar dele tal atitude.

O marido de Olga apoiou a vinda de Policarpo, fazendo um discurso falsamente patriótico e chamando a esposa de revoltosa, pois, ela se colocara contra as injustiças ocorridas com a revolta, como: prisões, deportações, fuzilamentos. Para ela os governos e seus inevitáveis processos de violência e hipocrisia, “levam a prometer o que não podem fazer, de forma a criar desesperados, que pedem sempre mudanças e mudanças” (Barreto, 1991, p.110). A única pessoa que se mantinha alheia aos tiros e a revolta, era Ricardo Coração dos Outros, até o governo achá-lo em sua casa e obrigá-lo a servir a pátria.

1.5 Policarpo Parte III – A revolta/ Floriano e a cidade.

A terceira parte do romance é voltada para a guerra. A revolta da armada que Policarpo, como nacionalista ufano decide, combater. A guerra se dá contra o governo, o que para Policarpo significava atentar contra a própria pátria. Ele não pensa muito nas conseqüências e vai se apresentar ao Marechal Floriano. Para Policarpo, Floriano era mais do que um líder. Ele o respeitava por considerá-lo o representante maior de nossa terra e de nossa gente.

Floriano se torna mais uma das obsessões de Policarpo Quaresma, que aos poucos vai sendo desmistificado. A primeira descrição do Marechal Floriano é bastante significativa. Fisicamente, a figura do presidente é

Vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior (Barreto, 1991, p. 114).

Moralmente é a imagem do preguiçoso, do que não tem idéias e nem amor pelo trabalho;

Não a preguiça comum, essa preguiça de nós todos; era uma preguiça mórbida, como que uma pobreza de irrigação nervosa, provinda de uma insuficiente quantidade de fluído no seu organismo. Pelos lugares que passou, tornou-se notável pela indolência e desamor às obrigações dos seus cargos (Barreto, 1991, p. 114).

Havia, ainda, uma outra imagem de Floriano, a de um grande pai, que castiga o filho que comporta-se mal. O castigo não eram palmadas, mas a prisão e a morte.

A sua concepção de governo não era o despotismo, nem a democracia, nem a aristocracia; era a de uma tirania doméstica. O bebê portou-se mal, castiga-se. [...] Demais, a sua educação militar e a sua fraca cultura deram mais realce a essa concepção infantil, raiando-a de violência, não tanto por ele em si, pela sua perversidade natural, pelo seu desprezo pela vida humana, mas pela fraqueza com

que acobertou e não reprimiu a ferocidade dos seus auxiliares e asseclas (Barreto, 1991, p. 115).

Porém, Floriano conseguia despertar nos homens, um entusiasmo contagioso. Quaresma fora contaminado por ele e não conseguia enxergar, a verdadeira face do ditador. Policarpo Quaresma via em Floriano o salvador da pátria

Decerto, ele não negaria tais esperanças e a sua ação poderosa havia de se fazer sentir pelos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil, levando-lhes estradas, segurança, proteção aos fracos, assegurando o trabalho e promovendo a riqueza (Barreto, 1991, p. 116).

No entanto, a noção de patriotismo de todos que rodeavam o presidente era bem diferente daquela de Policarpo. Todos estavam junto ao presidente servindo a pátria para no final poder tirar algum proveito em seu próprio benefício.

Voltando ao caráter de Floriano, sabe-se que durante o seu governo ocorreram atos de extrema brutalidade e selvageria. Por esses atos, foram-lhe atribuídos alguns apelidos. Segundo Cotrim,

O perfil popular de Floriano, entretanto, não encobria sua face autoritária. Certa vez-lhe perguntaram como receberia um grupo de manifestantes de oposição. “Serão recebidos à bala!”, respondeu.

Por suas atitudes enérgicas, Floriano ficou conhecido como Marechal de Ferro, o consolidador da República (1999, p. 261).

Muitas vezes, nessa parte do romance, podemos notar os apelidos sendo citados para acentuar ainda mais as características do ditador “A República, graças a Deus, tem agora um homem na sua frente... O “caboclo” é de ferro...” (Barreto, 1991, p. 118).

E foi assim, envolto por essa atmosfera, que Policarpo Quaresma fora servir no quartel, juntamente com seu amigo Ricardo. As pessoas que o amavam, sentiram que algo de ruim estava por vir com esse alistamento. Primeiro, foi o preto velho

Anastácio, quando Policarpo, embarcou no trem. Depois, fora Olga, quando o vira chegar em sua casa, depois do alistamento. Policarpo Quaresma foi feito comandante do destacamento “Cruzeiro do Sul”. E com o passar do tempo,

[...] a revolta passou a ser uma festa,1--9-FsªS529/jjBjFsªS529/jjBjFaªSq1í 2j--

A revolta já durava quatro meses. As forças revoltosas pareciam não ter enfraquecido. Policarpo Quaresma sofria com essa situação. Tudo ao seu redor parecia desmoronar. Ismênia, definhava em sua loucura. Seu pai chamava pretos velhos, curandeiros, feiticeiros, para tentar sua cura. Ricardo era uma tristeza só, parecia um passarinho engaiolado, pois fora proibido de cantar e tocar.

Policarpo Quaresma, homem de boa alma, amigo fiel, tentou que o doutor Armando fosse ver Ismênia, mas esse pouco se importou. Porém Olga,

Via bem o que fazia o desespero da moça, mas via melhor a causa, naquela obrigação que incrustam no espírito das meninas, que elas se devem casar a todo custo, fazendo do casamento o pólo e fim de vida, a ponto de parecer uma desonra, uma injúria ficar solteira.

[...] Graças à frouxidão, à pobreza intelectual e fraqueza de energia vital de Ismênia, aquela fuga do noivo se transformou em certeza de não casar mais e tudo nela se abismou nessa idéia desesperada (Barreto, 1991, p. 136).

Os esforços por parte de todos que a queriam bem foram em vão. Ismênia morreu. Numa manhã, acordara, vestira-se de noiva, e, dera seu último suspiro... Quaresma fora ao enterro, "E lá ia aquela moça por ali afora para o buraco escuro, para o fim, sem deixar na vida um traço mais fundo de sua pessoa, de seus sentimentos, de sua alma!" (Barreto, 1991, p. 139).

Em meio a todos os acontecimentos, o sítio de Policarpo Quaresma caíra no abandono, somente Anastácio trabalhava, mas seus esforços eram poucos e fracos,

Essa atonia da nossa população, essa espécie de desânimo doentio, de indiferença nirvanesca por tudo e todas as causas, cercam de uma caligem de tristeza desesperada a nossa roça e tira-lhe o encanto, a poesia e o viço sedutor de plena natureza (Barreto, 1991, p. 144).

Policarpo Quaresma pensava em visitar o sítio e a irmã, mas fora ferido juntamente com Ricardo. Ambos sofriam, porém o sofrimento de Policarpo era mais

moral, enquanto o de Ricardo, apenas físico. Policarpo Quaresma “convalesceu longamente, demoradamente, melancolicamente, sem uma visita, sem ver uma face amiga” (Barreto, 1991, p. 146).

Os revoltosos foram dominados. Floriano ficou senhor da baía. Policarpo conseguiu com todo seu patriotismo, apenas o posto de carcereiro na ilha das Enxadas, local destinado aos marinheiros revoltosos. “Os seus tormentos d’alma mais cresceram com o exercício de tal função. Quase os não olhava; tinha vexame, piedade e parecia-lhe que dentre eles um conhecia o segredo de sua consciência” (Barreto, 1991, p. 149).

Policarpo Quaresma estava desiludido e sentia-se sozinho. Ricardo, seu grande companheiro, guarnecia na ilha das Cobras. Quaresma seguia triste e só. Cada vez mais “eram negras e desesperadas, as suas idéias; muita vez julgou que delirava” (Barreto, 1991, p. 149).

Assim, ele tomou sua última decisão, escrevera uma carta ao Itamarati com paixão, indignação, expondo seus pensamentos. E o que ele conseguira com sua carta não foi o apoio do governo e sim ser enviado para o calabouço, fato que lhe parecia muito ilógico. “Pois ele, o Quaresma plácido, o Quaresma de tão profundos pensamentos patrióticos, merecia aquele triste fim?” (Barreto, 1991, p. 151).

Policarpo Quaresma não podia esperar mais nada do governo a não ser a morte. Eram tempos de carnificina para se afirmar a vitória. A decepção, a certeza da inutilidade do seu patriotismo e a visão de covardes como o marido de Olga, Tenente Antonino, ou o homem do Itamarati, que foram transformados em heróis, causaram-lhe dores ainda mais profundas. Policarpo assumira ingênua e individualmente a luta pela transformação histórica e social do país.

A terra não lhe dera nada de saboroso e ele não deixava nada que afirmasse a sua passagem por ela. Nos encontramos diante da desilusão do idealista.

Contudo, quem sabe se outros que lhe seguissem as pegadas não seriam mais felizes? E logo respondeu a si mesmo: mas como? Se não se fizera comunicar, se nada dissera e não prendera o seu sonho, dando-lhe corpo e substância?

[...] E ele se lembrava que há bem cem anos, ali, naquele mesmo lugar onde estava, talvez naquela mesma prisão, homens generosos e ilustres estiveram presos por quererem melhorar o estado das cousas de seu tempo.

Talvez só tivessem pensado, mas sofreram pelo seu pensamento. Tinha havido vantagem? As condições gerais tinham melhorado? Aparentemente sim; mas, bem examinado, não (Barreto, 1991, p. 153).

Policarpo Quaresma chorou e pensou um pouco mais,

Fora bom, fora generoso, fora honesto, fora virtuoso — ele que fora tudo isso, ia para a cova sem o acompanhamento de um parente, de um amigo, de um camarada... (Barreto, 1991, p. 153).

Em parte Policarpo se enganara, pois Ricardo e Olga quando souberam de sua prisão, tentaram soltá-lo. Olga quis até falar com o Marechal, mas ele não a recebeu. O desfecho do livro, contudo, não é deceptivo, pois tudo é passível de transformação. A certeza de mudança do mundo e dos homens é tão grande, que apesar dos fatos Olga segue “serenamente”.

Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas, viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do campo... Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros (Barreto, 1991, p.158).

2 CINEMA

2.1 Cinema, a sétima arte.

Segundo Rosenfeld em seu livro, *Cinema: A Arte da Imagem Móvel*, “o cinema pode ser arte, mas abordá-lo exclusivamente sob este prisma, seria, sem dúvida, uma limitação extrema” (2002, p. 33). O cinema em algumas situações serve apenas de meio de comunicação para difundir idéias, ou informações científicas, ou notícias, anúncios, propaganda, como é feito pelo jornal e o rádio. Temos que ter em mente, que antes de tudo, o cinema enquanto imagem móvel pode, também, ser um simples meio de comunicação sem preocupação estética, quando visa somente, a divulgação de dados variados.

Segundo Rosenfeld, “fazer uma coisa“ com arte ”não significa criar uma obra de arte” (2002, p. 34). Pode-se, assim, procurar fazer as melhores tomadas, a melhor montagem, mas para invadir o terreno da arte, o filme precisa, além de tudo, tornar-se um meio de expressão. Ele precisa apropriar-se de uma obra literária e com seus meios de expressão recriá-la, refundí-la, transformando-se em arte pura. O filme ao reproduzir uma obra literária por meios mecânicos, não se tornará uma obra de arte.

Por isso, no caso do cinema, o fenômeno marginal é considerado arte.

Segundo Rosenfeld,

[...] as empresas cinematográficas não têm, em geral, intenções estéticas. Um dos momentos essenciais de toda arte é o fato de que através dela o artista se expressa, de que ela lhe serve de

Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. Não chegam, portanto, a se oporem a uma moderada dose de elementos estéticos, mas tais aspectos se subordinam a outros interesses, geralmente alheios à arte (2002, p. 35).

Sobre a questão comercial e a intenção das empresas cinematográficas atingirem com seus filmes um grande público, temos que tomar certo cuidado, pois, não podemos nos esquecer que arte é expressão, e, também comunicação. E se essa ficar restrita apenas ao artista, esse deixa de sê-lo, para tornar-se um alienado.

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte (Rosenfeld, 2002, p.35).

A arte não exclui o entretenimento e vice-versa, mas ela é muito mais que isso ao nos sensibilizar, ao nos fazer pensar. Os filmes que apenas nos entretêm não chegam a ser obras de arte. Segundo Rosenfeld, “apesar de todas as precauções, a arte consegue, de vez em quando, passar a perna nos seus donos e patrões, escapando da gaiola de ouro e levantando o seu majestoso vôo” (2002, p. 45).

Por outro lado, somente os filmes arte é que nos fornecem parâmetros para a seleção de obras dignas de figurarem na História do Cinema. É a arte em seus momentos mais altos, mais sensíveis de entretenimento, que interessam a História.

Assim, da Indústria de Entretenimento temos quantidade, influência e impacto sobre as multidões. Podendo-se julgá-la por sua qualidade e intensidade, o que a equipara, nesse caso, a um divertimento não-artístico.

Na ótica de Rosenfeld (2002), a indústria cinematográfica, após meio século de existência, tomou consciência dos seus meios de expressão e das suas possibilidades. Mas, infelizmente, a sua atual forma de organização e exploração, nos faz refletir a respeito dos caminhos que a Sétima Arte ainda poderá trilhar e dos últimos vestígios deixados por ela.

E ao falar-se em vestígios da sétima arte, em meio de expressão, podemos nos voltar para os primórdios da História do Cinema. Os diretores suecos tinham “uma profunda compreensão da linguagem fílmica” (Rosenfeld, 2002, p.176). Eles conseguiram alcançar a consciência dos três elementos: “o criador, que se expressa por meio de determinada arte; a obra de arte, com suas leis autônomas; e o efeito sobre o público” (Rosenfeld, 2002, p.176). Elementos que nos fornecem a totalidade para se falar em arte.

[...] O encanto e a surpresa dos entendidos e das grandes platéias em face do cinema parece explicar-se pelo fato de que os maiores diretores desse pequeno país, verdadeiros artistas, tinham algo a expressar, algo que lhes era peculiar mas com que estavam profundamente identificados; e que encontraram no filme o meio de se expressarem sem coação exagerada de imposições alheias, ainda que nem sempre tenham sabido expressar-se com perfeição. No seu apogeu não tiveram ainda a consciência do corte dos russos, nem a audácia expressiva dos alemães, com o fantástico jogo de câmera e cenografia (Rosenfeld, 2002, p.177).

O cinema americano, nos seus primórdios, inspirou-se nas descobertas, pesquisas e realizações de cineastas europeus. E tem como seu grande representante,

David Wark Griffith, o diretor que revolucionou o cinema americano e mundial pela sua linguagem fílmica. Ele veio atingir os seus triunfos durante a Primeira Guerra Mundial, numa época em que havia na América do Norte cerca de 20 mil cinemas, que contavam com a influência diária de aproximadamente 5 milhões de espectadores. Anualmente, foram feitos cerca de 3 mil filmes (geralmente todos de curta metragem) pelos produtores da nova indústria, que empregava cerca de meio milhão de pessoas e contava com um capital global de 1 bilhão de dólares (Rosenfeld, 2002, p.183).

Griffith por sua ambição e entusiasmo começou a realizar pesquisas estéticas para todos os seus filmes, buscando uma linguagem mais expressiva, mais fluente e mais intensa. Passou, então, a explorar um plano mais aproximado.

Segundo Rosenfeld (2002), Griffith, no seu filme *E A* (1908), usou o primeiríssimo plano (), fazendo aparecer na tela apenas a cabeça da personagem. O primeiro plano revolucionou a linguagem cinematográfica. A aproximação da câmera tinha o intuito de sugerir os pensamentos das personagens. Surge, assim, a câmera em movimento. Por isso, diz-se que o plano próximo, emancipou o cinema do teatro, possibilitando uma gesticulação mais sóbria por parte dos atores.

Utilizando o plano próximo, “Griffith deixou de copiar a realidade, selecionando a imagem essencial (e também o movimento essencial)” (Rosenfeld, 2002, p.187). Surgem, com isso, novas técnicas de filmagem.

O filme não é mais uma soma de cenas (de uma tomada cada uma) mas sim a soma de tomadas ou planos que se sucedem segundo a deslocação da câmera.

A mobilidade da câmera, por sua vez, está intimamente ligada ao princípio básico da estética cinematográfica, o corte, uma vez que a transição de um plano para outro (e muitas vezes de determinado momento temporal para outro não imediatamente posterior – tanto assim que o corte se torna também a base do tempo cinematográfico, diverso do tempo empírico e do tempo teatral) geralmente é feita por intermédio do corte (ou fusões etc.) (Rosenfeld, 2002, p. 187).

Desta forma, a continuidade fílmica passou a basear-se na habilidade dos cortes e das tomadas, não havendo necessidade de se terminar a cena. O plano, unidade mínima da semiótica fílmica, tornou-se um elemento independente e se emancipou da cena. O que acontece, então, é que as tomadas adquirem sentido pelo tema, pois não estão ligadas pelo tempo. Antes,

[...] uma tomada contínua era determinada, na sua duração, pela extensão temporal real do acontecimento. Griffith provou, que a duração de uma tomada não depende, necessariamente, de sua ação natural, podendo ser abreviada ou prolongada a fim de aumentar o seu efeito dramático ou a sua autenticidade psicológica (Rosenfeld, 2002, p.190).

Temos aqui, o tempo subjetivo do protagonista, emancipando-se do tempo objetivo ou astronômico. Deve-se a Griffith, também, a descoberta do objeto inanimado.

Griffith foi, com efeito, um dos descobridores do objeto – elemento cuja apresentação destacada e impressionante, em planos próximos, é um dos elementos essencialmente cinematográficos que falta à arte teatral. Ao lado dos - de objetos mortos – a câmera invadindo o “palco” – surgem tomadas remotíssimas de personagens acentuando a amplidão dos espaços abertos (Rosenfeld, 2002, p.190).

Chegamos, assim, ao chamado olhar fílmico, aquele que leva os espectadores, a todos os lugares guiados pela câmera. É essa técnica que, em certas tomadas, nos permite penetrar na alma humana e acompanhar seus mais profundos sentimentos. A câmera nos deixa usufruir desse olhar privilegiado, que se infiltra no que há de mais envolvente e inacessível à articulação verbal. Segundo Xavier,

[...] diante do aparato construtor de imagens, minha interação é de outra ordem: envolve um olho que não vejo e não vê, que é olho porque substitui o meu, porque me conduz de bom grado ao seu lugar para eu enxergar mais...ou talvez menos. Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos desse olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que fora do campo, torna visível (2003, p. 57).

2.2 O Cinema Novo em revolução

O Cinema Novo surgiu no Brasil nos finais de 50 e início dos anos 60, mesclando elementos do cinema francês e do italiano, considerado a primeira grande escola cinematográfica do Terceiro Mundo. Segundo Napolitano (2003), o Cinema Novo num primeiro momento não alcançou uma produção regular e um público espectador fiel. Obteve um breve momento de popularidade nos anos 70. Depois desse período, amargou uma grande dificuldade de produção e de consolidação em termos de mercado. Porém, nos anos 90, com o chamado renascimento do cinema brasileiro, essa situação começou a se reverter.

Ao voltar-se para uma perspectiva sociológica, o Cinema Novo buscou ter uma visão crítica da sociedade brasileira, analisando suas contradições e seus costumes. Encontramos nas obras ligadas ao movimento, uma preferência por temas sociais e políticos; montagens que enfatizam a liberdade narrativa; imagens com pouco movimento e cortes; interpretações espontâneas e despojadas; além da “introdução gradual da linguagem metafórica para compor as cenas e as personagens (pouco usada nos filmes, até 1965)” (Napolitano, 2003, p.78).

Esse movimento está inserido nos cinemas da modernidade que encontram suas origens na Europa do pós-guerra.

Nos anos 1950, um grupo de críticos cineastas, que se reuniu em torno da revista *Cinearte*, lançou a *Revista de Cinema*, retomando a tradição autoral e lírica do cinema clássico francês, porém incrementando os recursos narrativos, os argumentos e os movimentos de câmera. Francois Truffaut (*O Homem da Câmera*), Jean-Luc Godard (*A Brejoqueira*), Eric Rohmer e Alain Resnais foram os principais nomes dessa geração (Napolitano, 2003, p. 72).

Na Itália, na segunda metade da década de 1940 surgiu o neo-realismo, movimento que marcou para sempre a história do cinema, no qual esses movimentos têm como objetivo uma crítica da sociedade que lhes é contemporânea.

[...] a busca de um retrato social da Europa devastada pela guerra e da miséria humana provocada pelo conflito e pelas injustiças sociais foi conciliada com toques de poesia e lirismo, sem abrir mão da narrativa e de interpretações despojadas, evitando o caminho fácil do melodrama e da pieguice. Nos anos 1950 e 1960, já sem a hegemonia do neo-realismo, o cinema italiano continuou ganhando público e prestígio em todo mundo, pela obra de diretores como Frederico Fellini, Michelangelo Antonioni e Mario Monicelli. Mesmo com a crise iniciada dos anos 1970, o cinema italiano continua sendo uma das principais referências para a sétima arte (Napolitano, 2003, p. 73).

No final dos anos 50, com as diversas evoluções técnicas no meio cinematográfico, como a câmera 16mm e o gravador, bem como com a influência da literatura, do teatro, e de outras artes, ocorrem mudanças importantes, que geram filmagens mais livres e flexíveis. Surgem produtores e cineastas mais independentes, e constata-se a forte presença do autor, que deixa suas marcas estilísticas, sua visão sobre as personagens e história, no roteiro cinematográfico, o qual anteriormente era apenas da alçada do diretor.

A geração de cineastas do Cinema Novo brasileiro desejava fazer filmes anti-industriais, comprometidos com os grandes problemas de seu tempo: “a câmera é um olho sobre o mundo, o , um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil!” (Rocha, 2004, p. 52).

Segundo Glauber Rocha (2004), o que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade, com a nossa fome e com a nossa miséria. O que antes fora escrito pela

literatura de 30, foi então fotografado pelo cinema de 60; e se antes era escrito como denúncia social, passou a ser discutido pelo cinema como problema político.

A partir do golpe de Abril de 64, o movimento se sentiu ameaçado, porém muitos cineastas estavam dispostos a enfrentar a censura e tudo o que era negativo para o cinema como o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo e procuraram fazer de seu cinema e de sua profissão um instrumento a serviço de causas importantes de seu tempo. Segundo Glauber Rocha, “não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará ao público, a consciência de sua própria existência” (2004, p. 67). Assim, “o cinema novo converteu-se na síntese das contradições entre a burguesia que caiu em 1964 e o militarismo que subiu, porque representava a terceira força: imagens e sons do povo” (Rocha, 2004, p.516).

Criou-se, então, a Difilm com sede no Rio. Essa distribuidora cinematográfica congregava a maioria dos produtores e diretores independentes do Cinema Novo, e facilitava a distribuição dos filmes no mercado. Glauber Rocha (2004) assinala como exemplo o filme *Vento Suroeste*, de Nelson Pereira dos Santos, que levou três anos para circular no mercado nacional, pois foi entregue a uma distribuidora comercial, enquanto que *Tropa de Elite*, distribuído pela Difilm, circulou, com um ótimo resultado financeiro, em apenas seis meses.

O mercado brasileiro era e é até hoje um dos maiores do mundo e para o Cinema Novo e seus cineastas a distribuidora Difilm foi muito importante, pois conquistou um público novo para seu produto, que passou a dar preferência ao filme brasileiro de caráter cultural.

O Cinema Novo, de cunho revolucionário, nunca esteve vinculado a uma organização política ou partido; tratava-se de um grupo, formado por diretores e intelectuais, que propunha um movimento de prática política. No Brasil, não existia

ainda tradição cinematográfica, necessitava-se criar tudo desde o princípio. Segundo Glauber Rocha, “nem neorealismo nem nouvelle vague. Cinema. Novo. Cinema síntese revolucionária brasileira mundial, bandeiras nordestinas, modernistas, trintistas, comunistas, internacionais, românticos, realistas socialistas” (2004, p. 308).

2.3 A arte de Jabor: de *Toda Nudez* a *Tudo Bem*

Em relação a - - cinemanovista houve um avanço na descontração, fato já ocorrido nos filmes de Nelson Pereira dos anos 50. Com Arnaldo Jabor, em especial de 72 à 75 temos o momento da tragicomédia nacional. Jabor como bem assinala Ismail Xavier,

Com vitalidade e humor, lidou com as mazelas da família às voltas com o moderno, achando a dicção eficaz no deslocamento do melodrama. Figurou o ressentimento de pais e filhos, maridos e mulheres, sem se contaminar pela estreiteza de suas visões, abrindo um horizonte político de observações (2003, p.184).

Ismail Xavier, em seu trabalho sobre o olhar e a cena, nos expõe essa psicologia social de Jabor.

Na caracterização do percurso de Arnaldo Jabor-cineasta, meu ponto de partida tem sido conduzir uma espécie de anatomia da decadência que toma espaço da família e da vida conjugal como flancos privilegiados de ataque. Sua ironia em relação ao mundo privado procura a ressonância política e coloca-se, desde o início, como capítulo de uma psicologia social empenhada em denunciar um certo estilo de dominação enraizado na formação social brasileira (2003, p. 323).

Jabor adaptou para a linguagem fílmica as obras de Nelson Rodrigues. Sentindo por essa grande empatia, criou uma linguagem própria, de cunho político, na qual critica o estilo de vida da sociedade patriarcal brasileira com uma ironia agressiva. Acentuando a tragicomédia, Jabor,

[...] compôs, de maneira radical, o mais completo mergulho do cinema no “desagradável” de Nelson Rodrigues, resolvendo os desafios trazidos pelas peripécias e pela retórica do folhetim. Imprimiu uma intensidade e um ritmo histérico às cenas, de modo a traduzir o que, no texto, definia a agitação interior do protagonista, encontrando equivalências visuais para os lances de estilo indireto livre presentes no texto, deixando claro como se vive um ponto de vista e, no mesmo movimento ironizando-o do exterior. Resultou, daí, um painel provocativo capaz de tematizar um colapso de classe, uma crise da cidade e do país (Xavier, 2003, p.186).

Em seus filmes, desde *T N* (1972) até *E* (1986)

encontra-se a imagem de um dilúvio geral que conforme os estudos de Ismail Xavier “serve como emblema de uma incontinência que se projeta no plano das pulsões das personagens, todas submersas numa experiência de deriva, compulsão ao ato” (2003, p.186). Percebe-se nesses filmes “uma tônica de queda em plano inclinado, uma visão abismal, mesmo quando há uma mudança de tom e de geração em foco. Em *T* (1978), isso se completou com a imagem aérea da cachoeira” (Xavier, 2003, p.186). Imagem que nos remete metaforicamente à idéia de intensidade e de transbordamento, bem como à de uma falsa purificação e da grande eloquência do Brasil.

A cachoeira representa um grande símbolo nacional, como um objeto de amor do nacionalista. A celebração da natureza brasileira. Retomando aqui como um objeto da fase romântica, que segundo Dante Moreira Leite “é uma fase de formação da nacionalidade, e de otimismo e de atribuição de traços positivos do brasileiro” (2002, p. 432). Em seus estudos sobre o caráter nacional brasileiro Moreira Leite, nos esclarece, que

[...] o nacionalismo implica a exaltação das qualidades de um povo, o que leva inevitavelmente à comparação com outros, então considerados inferiores. É que o nacionalismo, entendido como força política, nunca pode ser apenas uma análise objetiva das características nacionais e, além disso, suporia sempre uma afirmação de poder e grandeza. De outro lado, nem todos os nacionalismos tiveram, na realidade, essa afirmação de poder, o que

levou Max Weber (1964, v.I, p.326) a dizer que nesse caso não estamos diante do nacionalismo verdadeiro ou integral.

[...] Em resumo, não dispomos de uma teoria unitária, capaz de explicar a origem e as características mais gerais do nacionalismo, embora tenhamos algumas histórias mais ou menos minuciosas desse movimento nos trabalhos de H. Kohn (1949) e F. Hertz (1950). (2002, p. 28).

Sabe-se que o nacionalismo ou patriotismo foi

[...] imposto de cima para baixo, num movimento intelectual e político, e não decorreu de movimento popular ou espontâneo. Mais ainda, a constante propaganda nacionalista – que naturalmente se acentua em períodos de crise ou guerra – indica que esse sentimento é sustentado pela educação e pelos veículos de comunicação de massa (Leite, 2002, p. 27).

Em relação à trajetória do diretor de *T B*, Xavier esclarece, que esta

[...] sintetiza um movimento de tematização da decadência bem próprio do cinema brasileiro dos anos 70, com seu exemplo sendo o mais bem sucedido na articulação entre a crise paterna, a precariedade juvenil e a desordem familiar dentro de um laboratório dramático apto a servir de metáfora para toda a sociedade e condensar o declínio da figura masculina no conflito entre o arcaico e o moderno, na passagem das gerações (2003, p. 187).

Em *T*, Jabor condensa os termos de sua análise da família como alegoria nacional. Assim, o que ele faz é observar o mundo de frente, expondo as mazelas familiares. Analisando a tudo, de maneira rigorosa, com seu olhar crítico e um certo moralismo. Arnaldo Jabor foi uma figura-chave no movimento cinemanovista, principalmente, no momento de retomada da obra de Nelson Rodrigues, em *T* (1972) e *O C* (1975). Ele encontrou o tom certo para colocar o país em cena.

Partindo-se, também, de uma fase cinematográfica brasileira na qual segundo Ismail Xavier,

O melhor do elenco das adaptações tomou essa vontade num sentido estético que se afina com o espírito de agressão que se instalou, nos anos 60, a partir do realismo social do Cinema Novo, que associava a arte política à violência simbólica dirigida ao cinema industrial de entretenimento. E radicalizou-se, nos anos 70, a partir

da herança do tropicalismo e do Cinema Marginal, em que a prática de uma estética da violência se dirigia aos “alienados da terra” atingiu seus momentos mais radicais, marcando uma tensão visceral entre filme e platéia. O desencanto com os termos da modernização brasileira, a partir do golpe militar de 1964, tornou a reflexão sobre o Brasil feita pelos egressos do Cinema Novo mais amarga, tendente à dissecação moral. Esse sentimento de descompasso com os rumos da sociedade deu base para a floração do diálogo mais denso entre cineastas e dramaturgo, sintonizados nessa particular diatribe contra o que cada um, a seu modo, elegeu como agente responsável pelos desmandos da sociedade (2003, p. 214).

Com a adaptação das obras de Nelson Rodrigues, o cineasta “conduz a reflexão sobre o declínio da figura paterna, a nova geração dos cínicos e a desagregação de relações humanas em que se apoiou sua visão amarga do processo de modernização administrado pelo regime militar” (Xavier, 2003, p. 323). Jabor buscou na tônica da tragicomédia expor a crise familiar. A família sempre foi um grande símbolo tradicional desde a época em que o Brasil era colônia. Com o golpe militar de 1964, essa simbologia volta a vigorar como parte da identidade nacional sendo alvo, então, de ironização. Porém,

há um contexto maior para a operação de Jabor. “A crise da família” e o conflito de gerações foram temas centrais na pauta das ciências humanas em muitos países, nos anos 60 e 70 uma vez que as mudanças no estatuto da juventude e os influxos mais gerais do desenvolvimento no pós-guerra geraram experiências de liberação sexual e substituições da autoridade familiar por outras formas de controle institucional, dentro da chamada “dessublimação repressiva” própria à sociedade de consumo (Xavier, 2003, p.323).

Os filmes ao tomarem a tradição familiar como alvo da crítica, expõem o falso moralismo e sublinham as perversidades encobertas pelo poder vigente. Os cineastas procuram explorar da vida privada tudo o que procede de um regime conservador. Ocorre um processo de desmascaramento.

O Cinema Novo buscou, para seguir seu caminho, referências literárias, utilizando-as de uma maneira bastante diversificada. No caso de Jabor, a matriz foi Nelson Rodrigues. Nesse diálogo com Nelson, o cineasta, “prossegue o debate em

torno da figura do pai, dentro desse primado de uma psicologia social que busca uma visão totalizante do país” (Xavier, 2003, p. 325). Nos anos 70 com as adaptações das obras de Nelson Rodrigues, *T* e *O C*, confirma a corrosão interna do espaço da casa, como acontece na obra do dramaturgo: “a corrosão dos valores é um problema interno ao espaço doméstico e tem como centro a figura do pai que deveria protegê-lo: o marido, o pai de família” (Xavier, 2003, p. 210).

Os protagonistas, Herculano de *T N*, Sabino de *O C*, e Juarez de *T B*, fazem parte da anatomia da vida privada e expõem, numa tragicomédia, os deslizos e culpas do pai de família que é flagrado em suas fraquezas. “A mise-en-scène de Jabor retoma, com ênfase, a tônica das totalizações do Cinema Novo, antes mesmo de sua anatomia da decadência chegar a *T B*” (Xavier, 2003, p. 329). Esse, com um roteiro original, nos oferece a visão do país em sua totalidade, expondo os vícios privados e as catástrofes públicas de maneira muito mais explícita.

2.4 Tudo Bem

O filme *T B*, dirigido por Arnaldo Jabor, roteiro do próprio Jabor e de Leopoldo Serran, nos revela um retrato satírico do Brasil dos anos 70, com a história de uma família de classe média que vive cercada de Brasil por todos os lados e se acha capaz de viver isolada dos males do mundo, até que chegam alguns operários para reformar seu apartamento.

A comédia estrutura-se em 10 atos: A carta, Café da manhã, Desabafo, Lembranças, Reunião de amigos, A reforma, Os hóspedes, Bebedeira, À beira da loucura e Festa.

Nos apresenta em 110min de duração, atores como: Paulo Gracindo, que interpreta Juarez Ramos Barata, a personagem principal do filme; Fernanda Montenegro como Elvira, sua esposa; Regina Casé, interpretando Vera Lúcia, sua filha; Luiz Fernando Guimarães, José Roberto, seu filho; Maria Silvia como a empregada, Aparecida; Zezé Mota, que dá nome e vida a sua personagem, a empregada Zezé; José Dumont, o operário, Piauí; Luiz Linhares, como o poeta, Pedro Penteadado; Jorge Loredo, o famoso “Zé Bonitinho” como Dr. Alarico Sombra, veterinário e dentista, fundador do clube integralista de Vassouras e redator do jornal Camisa Verde; contando também com Fernando Torres, como o italiano Giacometti, os três amigos de Juarez; e ainda Paulo César Peréio, interpretando o americano, Bill Thompson. Segundo Ismail Xavier,

[...] a articulação entre vida doméstica e imaginário nacional permanece ao longo do filme. Juarez, o chefe de família aposentado, é o ponto central de mediação: traz para o apartamento na zona sul do Rio o universo mítico dos elementos formadores da nação de que se vê baluarte. Ex-integralista, expõe seu ideário em reiteradas conversas imaginárias com três companheiros do passado: o integralista fanático, cultivador das “emanações telúricas”; o italianado de São Paulo, que faz o elogio do progresso e das fábricas de macarrão; e o poeta parnasiano, que adorna as “reuniões” do grupo com sua retórica. Juntos, evocam vivências de juventude, os bons tempos da lida política, o ufanismo nacionalista de matizes fascistóides. Enfim, tudo o que contrasta com o presente medíocre de Juarez (2003, p. 332).

Quanto à tensão fílmica em *T B*, Xavier ressalta que esta,

não se dá no eixo das gerações ou mesmo nos das rugas entre marido e mulher. Desloca-se, portanto, em relação a *T* e a *O*. A questão aqui é a contenção dos “excessos populares”. A reforma gera a gradual invasão do espaço familiar pelas figuras do trabalho, as classes subalternas. Sua função é preparar o cenário para a festa final em homenagem ao americano, ocasião em

que a família, cumprindo seu ritual de classe, vai apagar os sinais dessa presença de povo e trabalho. No processo, desenha-se a tradicional imbricação de intimidades entre patrões e empregados, tudo dentro da economia informal, dos salários precários compensados por cortesias que fazem o orgulho da família como gente “legal” (2003, p. 333).

A família ao longo do filme terá que tentar conter alguns desses excessos. Inicialmente encontramos nessa chamada contenção certa comicidade, mas, haverá em seu desenrolar uma mudança de tom entre as demarcações da ordem e os excessos populares que culminará com o desastre final que será preciso esconder.

Os dois episódios *C* e *S M* marcam a presença de duas formas tradicionais do “excesso popular” que ameaçam o mundo da religião: “Nós aqui somos cristãos” e do trabalho de Juarez. O primeiro é o carnaval comandado pela empregada, esperta e carioca. Depois, mais adiante é Aparecida, a empregada ingênua e nordestina, que transforma-se em estopim, num surto messiânico.

Nas cenas finais, temos uma terceira forma desse “excesso”, quando do episódio da morte do operário no meio da sala, que põe em risco a festa que será feita em homenagem ao americano, noivo da filha de Juarez e acontecerá em algumas horas.

Assim, ao trazer todo o país para dentro do mundo doméstico, *T B*, “introduz um novo par, sala de visitas e quarto de empregada, que atualiza e assume a pertinência de uma síntese social a partir do núcleo familiar” (Xavier, 2003, p. 336).

No filme, observa-se a ironia utilizada de maneira agressiva ao lidar com o ufano. A idealização acaba por anular um povo exaltado, que na realidade do filme apresenta-se como parte de uma natureza a ser domesticada. Segundo Ismail Xavier

O filme diverte-se com as aflições dos donos da casa, mas a comédia apóia-se demais no estereótipo, acentuando o grotesco, a histeria e a violência como traço geral: mancha encoberta dos donos da casa, mas, acima de tudo, marca desinibida dos empregados. Ou seja, o excesso popular está lá para dizer a verdade do todo. E a ênfase recai sobre a miséria brasileira, sobre a ausência de sujeitos históricos fortes e sobre a ausência de articulação do social com o político, dado criador dessa falta de saída que se figura no fluxo das águas de conotações apocalípticas (2003, p. 336).

Em *T B*, Jabor consegue estraçalhar a classe média e ajustar contas com a família, como forma de chegar à política.

[...] temos aí aquele esforço em captar peculiaridades da vida social que o Cinema Novo reiterou em sua observação do país, sempre mais sensível aos resíduos de mentalidade arcaica, de sociabilidade patriarcal, de jogos clientelistas, de populismo (Xavier, 2003, p.338).

2.5 Juarez

Juarez Ramos Barata é o patriarca de uma família de classe média carioca e funcionário aposentado do IBGE. Em Copacabana, no Rio de Janeiro, vive em um apartamento cercado de aves e animais brasileiros empalhados, ouvindo o canto do Alto Xingú e do Uirapurú. Para Juarez, o seu apartamento é o único lugar seguro para se viver no mundo.

[...] ingênuo e sonhador amante das coisas brasileiras, uma espécie de Policarpo Quaresma moderno que vive cercado de um relicário de coisas da pátria. É a favor do capitalismo, “mas contra o lucro”, e está cercado por seus fantasmas da juventude (Jabor, 1978, p.11).

Na primeira cena, sentado diante da máquina de escrever, com seu pijama vermelho, Juarez redige, junto com seus amigos imaginários, uma carta à redação de um jornal pedindo que a associação dos açougueiros fosse fechada e que as portas dos frigoríficos fossem abertas. Nessa cena aparecem pela primeira vez os amigos imaginários de Juarez, que representam vozes interiores, idéias e anseios.

Para o espectador, esse diálogo interior da personagem principal é exteriorizado na cena através da presença materializada dos amigos que conversam com Juarez como se estivessem realmente no meio da sala.

Para compreendermos o cruzamento de vozes, nos apoiamos nas palavras de Bakhtin que afirma:

Em toda parte um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (2005, p. 271.)

A presença dos amigos imaginários nos revela um Juarez metódico, sensível e entusiasmado em sua obsessão nacionalista e fanatismo xenófobo, que nos remete a Quixote e a sua figura de homem ingênuo, de “boa fé desarmada” (Bosi, 1995, p.361). Podemos, para melhor esclarecer esta questão, retomar as palavras de Bakhtin:

Em termos gerais, as lendas carnavalescas diferem profundamente das lendas heróicas épicas: fazem o herói descer e aterrissar, familiarizam-no, aproximam-no e humanizam-no. O riso carnavalesco ambivalente destrói tudo o que é empolgado e estagnado, mas em hipótese alguma destrói o núcleo autenticamente heróico da imagem. Cabe dizer que também as imagens romanescas dos heróis (Gargantua, Eulenspiegel, Dom Quixote, Fausto, Simplicísimos, etc.) formaram-se num clima de lendas carnavalescas (2005, p.132).

Aos poucos, Juarez vai assumindo sua posição de burguês patético que embora encontre elevação em pleno desespero, sofre em sua impotência. “Minada por dentro, a figura paterna nesses dramas é tanto vítima como carrasco numa crise que expõe sua mediocridade” (Xavier, 2003, p. 314).

Nem rico nem pobre, ele é um burguês de classe média. Assim, lentamente, vai nos sendo revelado o presente medíocre de Juarez. Segundo Ismail Xavier,

Homem fraco, sem autoridade na vida da família e do prédio, ele é a direita folclórica à vontade no espaço da comédia, tal como um

fascista de Fellini na cena italiana. Seu percurso será de crescente amargura, reconhecimento da impotência sexual, paterna e social, mergulho na apatia que encontra compensação cada vez menor nas fantasias e recordações.

[...] é o “pequeno homem” que encarna o declínio da figura paterna já trabalhado em *T* (1972) e *O*. Está agora mais velho, mais acanhado. O cultivo dos emblemas da velha ideologia curupira identifica-o como um velho cheio de manias a quem ninguém adere, nem a mulher nem os filhos (2003, p. 332).

Enquanto Juarez estava escrevendo a carta, junto com seus amigos imaginários, a campanha toca. É o síndico, recolhendo assinaturas para uma tentativa de proibir cachorros no prédio. Juarez, tão voltado para suas lembranças, pensa que é algum tipo de manifesto; mas o síndico logo o faz retornar ao seu patético presente, divagando sobre o tamanho da sujeira relacionada ao tamanho do cachorro.

A cena seguinte é a de Juarez sonhando com uma loira. O telefone toca, Elvira, sua esposa, atende e começa xingar, pois tem certeza, que do outro lado da linha, está a amante do marido, dando risadinhas. Mas sabemos, que tudo não passa de ilusão, pois é a própria Elvira que cria essa amante para o marido, tentando encontrar um motivo para justificar o comportamento de Juarez que não a deseja mais sexualmente. Elvira, levanta da cama e reza para a santa, que está em um altar próximo ao seu quarto. Lamentando-se da traição do marido, como se a loira realmente existisse.

No café da manhã apresentam-se os filhos de Juarez, cuja existência chega ser insignificante. São jovens vazios, abobados, beirando a debilidade. E por alienação, se distanciam do pai, incapazes de qualquer tipo de confronto. O filho está ao telefone arrastando um péssimo inglês, que sua irmã em sua mediocridade ainda maior, gaba-se em saber. Nessa cena surgem, pendurados do lado de fora da

janela, dois operários que perguntam ao Juarez quando irão começar a obra no apartamento.

A família presta atenção na conversa dos dois, um deles de maneira muito natural conta a estória de um caixeiro que em sua venda, foi morto com uma navalhada. Juarez se delicia com a conversa dos operários e fala que o povo é capaz de criar beleza da miséria. Temos um corte abrupto da cena e a seguir nos deparamos com Juarez ouvindo o canto dos Xavantes, Elvira entra na sala, toda insinuante, com o objetivo de conseguir uma noite de amor, mais uma vez em vão. Juarez apenas lhe indica um remédio natural e manda-a dormir.

A cena agora é no quarto de empregada. Passamos a conhecer a estória de vida das duas empregadas: Maria Aparecida, retirante nordestina e mística, e Zezé, carioca esperta que nas horas vagas trabalha nas ruas como prostituta.

A estória do povo sofrido, de suas misérias e dificuldades, o problema da pobreza, das favelas nos grandes centros urbanos, ganham relevo nas cenas subsequentes. Em contraposição, temos a cena em que Juarez sentado em sua poltrona, assiste Amaral Neto, o repórter, cuja imagem apresentada é a da Pororoca do rio Araguaia invadindo a terra.

Na cena seguinte Maria Aparecida, a pedido de Elvira, defuma a casa principalmente, o quarto e a cama do casal. Um operário assiste a cena, pela janela do lado de fora. Juarez chega no quarto, encontra Elvira na cama e pergunta se ela está bem. Esta tenta seduzi-lo contando suas fantasias com a dançarina loira. Os dois terminam a cena jogados na cama.

Na cena seguinte, Juarez bêbado, encontra-se com seus amigos na sala, e diz que vai fugir com a loira. Estes o lembram que a polaca foi morta pelo seu

amante mulato, em 1938. Elvira chega e Juarez pega o telefone fingindo ligar para a loira e termina o romance com ela. Elvira fica toda eufórica. O casal está reconciliado e pode começar uma vida nova com a reforma do apartamento. Elvira celebra, pois alcança seu intuito após “26 anos de luta”. Porém, seu convite ao sexo não é aceito do começo ao fim do filme.

Ao falarmos da personagem principal, Juarez, não podemos deixar de lado, Elvira, sua esposa, seu par, seu complemento e seu oposto. Segundo Ismail Xavier,

Dado o eclipse do marido, Elvira ocupa os vazios, mostra energia, até mesmo quando se queixa da abstinência sexual, do trabalho na casa. [...] Soberana, de qualquer modo, na condução da família, sua tônica é a relação populista com as empregadas (a carioca esperta e a nordestina ingênua) e com os pedreiros. É autoritária, eficiente nos negócios, mas atua sempre como mãe compreensiva, saboreando seu papel em longos discursos que elogiam o estilo de vida dos miseráveis, exaltando a bondade do povo, a poesia que há na pobreza (2003, p. 333).

A reforma do apartamento começa depois do fim do romance imaginário de Juarez. Os operários invadem a privacidade do casal, assim como, o povo invade a sala de visitas. Todos os valores se misturam, numa cosmo-visão carnavalesca.

Segundo, Bakhtin

Elimina-se toda distância entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os homens. Este é um momento muito importante da cosmo-visão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (2005, p. 123).

Podemos dizer que o apartamento do casal configura o microcosmo da nação, a praça pública carnavalesca. Todos em contato, familiares, empregadas domésticas e operários. O povo, extravasando seus “excessos”, terá que ser contido, principalmente por Juarez.

Bakhtin em seus estudos nos esclarece sobre a familiarização que acaba por tornar os homens excêntricos e inoportunos do ponto de vista da vida extracarnavalesca.

A familiarização está relacionada à terceira categoria da cosmo-visão carnavalesca: as *mésalliances* carnavalescas. A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmo-visão hierárquica extra-carnavalesca. O carnaval aproxima, reúne. Celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc. (2005, p. 123).

Elvira escolhe as cores das paredes e na hora do almoço vai conversar com os operários sobre “a vida que está pela hora da morte”, sobre o carnaval, as escolas de samba, a riqueza da igreja e do Vaticano. Fala também sobre a marmita dos pedreiros, a vida simples e maravilhosa que levam, sua bondade. O discurso populista de Elvira invade o espaço cênico. A cena se fecha com as empregadas no quarto de Elvira. Zezé deitada na cama, imitando a patroa.

No momento seguinte é enfocada a comemoração da promoção do filho de Juarez que ocupará o cargo de diretor do departamento de relações públicas da empresa. Todos felizes cantam um hino para a empresa: “a união do trabalho e o capital”. Juarez se empolga e quer mostrar o canto do Uirapurú para os colegas de trabalho de José Roberto. Sua ação torna-se motivo de chacota. Tal fato o enfurece, e antes de sair da sala, diz ao filho que ele não tem amor por sua família e nem por sua terra. Ficamos sabendo que Vera, a filha, está de namoro com um diretor americano da companhia onde o irmão trabalha. Fato que é bem aceito por seus pais.

Juarez tenta parar a reforma, que irá ficar mais cara do que imaginou. Os operários se manifestam expondo suas vidas miseráveis. Elvira intercede com sua autoridade, e obriga Juarez a permitir que a obra continue.

Acontece, então, um verdadeiro desfile carnavalesco pelo apartamento, que se transforma em uma passarela do samba. O desfile é iniciado na cozinha e é liderado por Zezé. Temos aqui, com essa expressão popular, o primeiro acontecimento coletivo para desespero de Juarez. Assim, ao tratar-se do carnaval como festividade propriamente dita, Bakhtin nos esclarece

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura (2005, p.122).

Após vislumbrarmos a sala do apartamento de Juarez tornar-se praça de apoteose, num verdadeiro ritual carnavalesco, o acontecimento coletivo é finalmente acalmado quando todos correm para o banheiro, para tentar conter a água que jorra de um cano estourado. Familiares, pedreiros e empregadas tentam estancá-la; paralelamente temos a contenção do excesso popular que, nessa parte da narrativa, figura em forma de água transbordante.

Para visualizarmos melhor a cena, apresentaremos a seguir a sua decupagem.

DECUPAGEM DO SEGMENTO CARNAVAL

PLANO	IMAGEM				SOM	
	CÂMERA			AÇÃO	FALA	RUÍDO
	ENQUADRAMENTO	ANGULAÇÃO	MOVIMENTO			
1	PG	FRENTE	CÂM. FIXA	Na cozinha Zezé mexe a panela e Maria Aparecida varre.	-	Som do batuque dos pedreiros
2	PG	FRENTE	CÂM. FIXA	Pedreiros batucam na área de serviço.	-	Som do samba dos pedreiros
3	PM	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé entra na roda de samba.	-	Som do samba que Zezé canta
4	PG	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé e pedreiros entram sambando na cozinha encaminhando-se até a porta.	-	Som do samba
5	PM	FRENTE	CÂM. NA MÃO ACOMPANHANDO O MOV. DE ZEZÉ	Zezé entra na sala com a vassoura como porta-estandarte.	-	Som do samba
6	PG → PM	FRENTE	CÂM. NA MÃO ACOMPANHANDO A PERFORMANCE DE ZEZÉ	Na sala entre os andaimes Zezé e os pedreiros sambam.	-	Som do samba
7	PG	PLONGÉE	CÂM. FIXA	Pedreiro no banheiro fura um cano.	PED: “- Arre-bentou um cano, corre aqui!”	Som de uma cuíca
8	PG	PLONGÉE	CÂM. FIXA	Todos: familiares, empregadas, pedreiros, correm para estancar a água que jorra.	-	Som da cuíca intenso e gritos de todos

Na cena seguinte, é focalizado primeiramente Juarez sentado em sua poltrona, ouvindo ópera, em segundo plano os operários encenando a ária nos andaimes. Ao término da ópera, surge no meio da sala, uma família de retirantes nordestinos. É a família do operário Piauí, que foi despejada do barraco onde morava. O pedreiro diz a Juarez, que irá levar sua família para morar embaixo de um

viaduto. Juarez fica sensibilizado, e junto com Elvira permite que fiquem alojados ali, até que achem uma nova moradia. Os sem teto acampam no meio do apartamento em obras.

Muda-se a cena. A empregada Zezé chega passando mal, depois de uma noite com vinte homens. Pede ajuda para Maria Aparecida de Fátima, pois está se sentindo angustiada. Maria Aparecida a benze e fecha seu corpo. Juarez e Elvira acordam no meio da noite, ouvindo o retirante mais velho tossir muito, e o bebê chorar. Sentem um incômodo provocado pela proximidade da miséria, assim, decidem pedir ajuda ao síndico e mandar a família de retirantes embora do apartamento. Montam uma encenação, com Elvira dando seu de interpretação, perante uma platéia de operários, e, aos olhos de Zezé que muito esperta logo percebe a armação.

Acontece, então, a exposição de Piauí, que fala de sua vida de miséria no nordeste, onde comeu lagartixa e de sua vinda com a família para o sul. Seu pai, que foi operário na época da construção de Brasília, atualmente vive com muitas dificuldades. Tenta argumentar com Juarez e Elvira, que pensam que o único lugar seguro na face da terra é aquele apartamento. Piauí, também faz o casal lembrar do dia em que pediu um adiantamento para pagar o aluguel atrasado de seu barraco e que este lhe foi recusado, ocasionando o despejo de sua família. Os retirantes se despedem, cantando um repente.

Juarez é mais uma vez atingido por sua impotência, a social. Sente-se culpado pela situação em que se encontra a família do operário, e num surto, após a saída da família de retirantes de seu apartamento, imagina-se em meio a uma multidão de pedintes desesperados. E, ele passando por entre a multidão sem nada poder fazer, ou melhor, sem nada ao menos, tentar fazer. Foi o que aconteceu com

a família de retirantes. Em sua apatia, nem mesmo tentou ajudá-los. Após essa visão, saindo de seu surto, Juarez vai para o quarto e encontra Elvira na cama. Joga-se sobre ela, mas dessa vez é sua impotência sexual que o ataca.

Para esquecer suas frustrações, Juarez entrega-se a uma bebedeira. Com uma garrafa de uísque na mão anda pelo apartamento, e, ali, encontra-se com seus amigos imaginários, mais uma vez. Diz que vai embora, que não quer saber de mais nada. Aparece então, Elvira, que é atingida pelas amarguras de Juarez, que afirma que não a deseja mais, e quer seus amores de mocidade de volta: quer a loira, a polaca, os amores passados de 1930, suas lembranças de classe média.

Seus amigos tentam convencê-lo de seus ideais, mas ele não lhes dá ouvidos. E esses também se rendem a bebedeira. A ilusão está chegando ao fim. Juarez vai para a sacada do apartamento, se pendura no andaime, declamando Castro Alves. Os amigos conseguem tirá-lo de lá. O poeta Pedro Penteadado, um de seus amigos imaginários, passa mal. Vera, filha de Juarez consegue levar o pai para o quarto.

Passa-se a cena para o velório do poeta, que acontece com uma cerimônia integralista. Morre o amigo, morre a ilusão, a esperança e a vontade de dias como aos do passado. Os amigos aparecem para Juarez, pela última vez, a ilusão chega ao fim. Juarez se entrega a realidade do presente.

Zezé vai para as ruas novamente. Maria Aparecida sente-se frustrada por não conseguir mudar a amiga e tirá-la dessa vida. Tranca-se no quarto e, entra em uma espécie de surto messiânico. Temos aqui, como já citado anteriormente, o segundo lance coletivo, mais um “excesso popular” a ser contido e agora quem é o estopim é Maria Aparecida.

A família ouve gritos do quarto de empregada, procuram saber o que está acontecendo. Juarez muito irritado pede que Maria Aparecida saia do quarto. José Roberto, o filho, arromba a porta, e todos se deparam com Maria Aparecida em pé mostrando as palmas das mãos, onde se encontram duas chagas. Numa espécie de transe, ela sai andando pelo apartamento, pelo prédio, pelas ruas, numa situação carnavalesca, onde o sagrado mistura-se ao profano.

O quarto de empregada transforma-se em um verdadeiro santuário. As pessoas em romaria vão rezar, acender velas e fazer pedidos para a santinha². Filas formam-se pelos corredores do prédio. Romeiros de todos os lugares aparecem ali, como também vendedores de santinhos, ambulantes, empregadas e patroas. Todos se misturam e colocam-se em fila, para fazerem seus pedidos. Juarez, irritadíssimo, expulsa a todos de seu apartamento, mais uma vez contém um excesso popular.

Para visualizarmos melhor a cena, apresentaremos a seguir a sua decupagem.

² No filme *T* de Pasolini encontramos também uma faxineira que vira santa.

DECUPAGEM DO SEGMENTO *SURTO MESSI NICO*

PLANO	IMAGEM			AÇÃO	SOM	
	CÂMERA				FALA	RÚIDO
	ENQUADRAMENTO	ANGULAÇÃO	MOVIMENTO			
1	PM	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé seminua com um espelho na mão se arruma para ir para a rua.	MA: “– Aonde você vai Zezé?”	Som do cantar de Zezé
2	PM	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé se veste dançando e cantando.	MA: “– Aonde você vai?” MA: “– Não vai lá não Zezé!”	Som do cantar de Zezé
3	PG → PM	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé entra na cozinha cantando e jogando tudo para cima enquanto Maria Aparecida a segue desesperada.	MA: “– Aquele lugar não presta!”	Som do cantar de Zezé
4	PG → PM	FRENTE	CÂM. FIXA	Zezé entra no corredor da área de serviço que dá para a porta de saída seguida por Maria Aparecida. Zezé sai para a rua e Maria Aparecida sai chorando.	—	Som do cantar de Zezé
5	PG	LADO	CÂM. FIXA	Porta do quarto de empregadas. Cida chora lá dentro, Elvira vem bater à porta.	EL: “– Aparecida, o que que é? Aparecida!”	Som do choro de Maria Aparecida

6	PG → PM	LADO	CÂM. FIXA	Um pedreiro se aproxima e logo atrás a filha de Elvira.	<p>EL: “– O que você tem Aparecida? EL: “– Cadê a Zezé?” EL: “– Ela tá aí?” FIL: “– Que que ela tem mãe?” EL: “– Não sei minha filha...se trancou aí e está berrando desse jeito...” EL: “– Eu vou chamar o Dr. Juarez , heim!” EL: “– Abre aí!” FIL: “– Oh, Aparecida!Aparecida de Fátima!” EL: “– Abre, abre aí!” FIL: “– Abre aí! Aparecida!” EL: “– Que que é?” FIL: “– Você está sentindo alguma coisa?” EL: “– O que é que houve Aparecida?”</p>	Som do choro de Maria Aparecida
---	---------	------	-----------	---	--	---------------------------------

DECUPAGEM DO SEGMENTO *SURTO MESSI NICO*



Juarez põe um ponto final também na obra de seu apartamento, e, assim, a reforma finalmente acaba momentos antes da festa de noivado de sua filha começar. Encontramos aqui, uma referência muito próxima a peça *O* de Oswald de Andrade. Nela o autor também propõe uma visão desmistificadora do país: revela-se a dependência de um país tributário do capital estrangeiro colonizador. Oswald carnavaaliza o Brasil colonizado.

Em *O R* Vila, a paixão de Abelardo e Heloisa é anulada e o casamento passa a ser um negócio, tornando a maquinação financeira, a protagonista de toda a peça. Heloisa faz parte de uma família burguesa decadente que quer sustentar seus brasões, arranjando um casamento entre a primogênita da família e Abelardo I, um novo rico, agiota, que não passa de um feitor do capitalista, banqueiro norte-americano Mister Jones, que tem inclusive o “direito de pernada” sobre Heloisa. O americano, ao saber do casamento de Heloísa com Abelardo II, sócio de Abelardo I, que o matou para tomar seu lugar, exclama: “Good business!” numa típica comédia de costumes que critica o estrangeiro, como acontece em *T B*.

Na parte final do filme, como já foi citado, temos uma terceira forma de “excesso popular” que se manifesta, para criar um pesadelo, ainda maior, e quase pôr em risco a festa de noivado. Ao fazer sua última refeição, um pedreiro tem sua banana roubada, esse fato o irrita, levando-o a tomar satisfações com o colega que cometeu o roubo. Os dois discutem, e o pedreiro roubado mata o ladrão no meio da sala, onde ocorrerá a festa, fugindo em seguida. Elvira grita, o filho começa a fazer ligações telefônicas com o intuito de salvar a festa. Pede um rabeção, pois a festa está preste a começar. Juarez, apenas assiste aos acontecimentos, sem tomar nenhuma atitude.

Para melhor visualizarmos a cena, apresentaremos a seguir a sua decupagem.

DECUPAGEM DO SEGMENTO A MORTE DO PEDREIRO

PLANO	IMAGEM			SOM		
	CÂMERA		MOVIMENTO	AÇÃO	FALA	RUÍDO
	ENQUADRAMENTO	ANGULAÇÃO				
1	PG	FRENTE	CÂM. NA MÃO. BAIXA. ACOMPANHA O MOVIMENTO DOS DOIS PEDREIROS	Dois pedreiros no almoço no chão da sala discutem por causa de uma banana.	<p>PED1: “– Me dá essa banana aí, oh cara!”</p> <p>PED2: “– Essa banana é minha!!!”</p> <p>PED1: “– Oh! Rapaz vai me dar isso agora!”</p> <p>PED2: “– Essa banana eu trouxe lá de casa, lá no morro Agudo.”</p> <p>PED1: “– Tú é um bosta mesmo!”</p> <p>PED2: “– Sou um bosta se fosse seu irmão!”</p> <p>PED1: “– Oh, rapaz para ser meu irmão tú precisava ser muita coisa porque tú é um ladrão!”</p> <p>PED2: “– Ladrão...ladrão se eu fosse filho da tua mãe...”</p> <p>PED1: “– Como é que é...”</p> <p>PED2: “– É isso mesmo...”</p>	Som da voz do rádio e talheres
2	PG	FRENTE	CÂM. NA MÃO ACOMPANHA O MOVIMENTO DOS PEDREIROS	Os dois levantam e começam a lutar.	_____	Som do barulho dos outros pedreiros
3	PG → PP → PG	FRENTE	CÂM. NA MÃO ACOMPANHANDO O MOVIMENTO DOS PEDREIROS	Na luta um dos pedreiros senta em cima do outro e dá uma martelada na cabeça do colega adversário.	PED3: “– O que é isso cara!”	Som do barulho dos pedreiros e grito de Elvira
4	PG → PP	FRENTE	CÂM. NA MÃO ACOMPANHANDO O MOVIMENTO DOS PEDREIROS	O pedreiro se levanta, assusta-se com o grito de Elvira e foge deixando o colega morto em cima do tapete no meio da sala.	<p>EL: “– Ai meu Deus!”</p> <p>EL: “– Que horror Juarez!”</p>	Som dos gritos de Elvira

Começa a festa, todos estão alegres na sala de estar que acabara de ser reformada. Bajulam o americano, e interessam-se pela companhia onde ele trabalha, que compra no Brasil minério para os satélites de comunicação, inclusive Juarez participa da conversa com certo entusiasmo, todos mostram-se submissos ao império americano de comunicação. Aqui, *T B*, nos lembra muito *O*

de Buñuel e a esse respeito o próprio Jabor em entrevista concedida a Haroldo Pereira para a revista Filme Cultura nos esclarece,

[...] *T B* iria além na medida em que, no lugar de explodir por dentro, no beco sem saída existencial do *A*, o filme é invadido pelo mundo exterior, o que dá a ele um caráter mais direto, mais contundente. O filme tem uma consciência mais concreta da loucura do mundo, ultrapassando o desespero alegórico, vagamente metafísico, de *O*. No meu filme o drama da burguesia não é tão claustrofóbico assim (1978, p. 10).

Jabor intensifica o efeito da cena aproveitando-se dos detalhes de montagem. O cadáver estendido no chão ao som da orquestra de Ray Conniff que toca a música tema de *A* 80, de Mike Todd. Um corte seco introduz o da câmera que passeia pela festa. Ao analisar essa última parte do filme Ismail Xavier nos diz,

Tudo parece normal, mas sabemos o motivo das posições estranhas de Elvira e do filho ao pisar em pontos especiais não cobertos pelo tapete. Na área de serviço, Aparecida vela o cadáver do pedreiro. A justaposição sala de visitas/quarto de empregada chega a seu ponto emblemático e se mantém até que a atenção volte-se para o americano, que fala da *G V*, da comunicação via satélite, e domina a platéia de brasileiros apatetados que o segue a cantarolar *A* como exaltação da técnica e da modernidade. Para fechar o discurso, irrompe a imagem área de Foz do Iguaçu, e a cachoeira nos oferece os termos da catarse: exuberante, porém, em queda livre, descendente como em *O*.

Nesse final, a montagem sela o tema do transbordamento, o fluxo das águas que figura o colapso, do sujeito (retorno do reprimido) e da ordem social. Por outro lado, o sangue sob o tapete e o cadáver na área de serviço sinalizam o recalque da violência na construção do cenário da festa, reafirmando o princípio de exclusão como dado central da modernização conservadora (2003, p. 335).

E assim, termina o filme, *T B* ...ou...tudo mal.



Foto 1 - Juarez e seus amigos imaginários.



Foto 2 – Carnaval



Foto 3 – Todos tentam conter a água que jorra de um cano estourado.



Foto 4 – Surto Messiânico



Foto 5 – Morte do Pedreiro

3 UM DIÁLOGO EM ABERTO

3.1 As duas narrativas

Vivemos hoje em plena era do videoclipe, do cinema e da telenovela. A cultura contemporânea é acima de tudo visual, “o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto demonstrativo em vez de um contexto verbal” (Pellegrini, 2003, p.15), ou seja, em primeiro lugar temos a imagem e depois o texto escrito.

Na narrativa fílmica cada cena tem um peso visual e um sonoro. O espectador é convidado a desfrutar o conjunto de significados visuais que compõe a trama, e a perceber pelo comportamento dos atores, por seus gestos, ou por suas roupas, em que época se desenvolve o enredo e se trata-se de uma comédia ou de um drama. Segundo Pellegrini, “a imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor” (2003, p. 16).

Atentamos para o início da cena da festa no filme, *T B*. A câmera faz um , adentrando na festa ao som da orquestra. As pessoas estão vestidas apropriadamente, bebendo e conversando. Enquanto Elvira e José Roberto correm de um lado para outro, tentando esconder as manchas de sangue que insistem em

a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em seqüência” (2003, p. 17).

As formas narrativas e as formas visuais estão articuladas em seqüências temporais, a diferença entre elas é que na literatura as seqüências se fazem com palavras e no cinema por meio de imagens.

De fato, no cinema, como vimos, o tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático, como na fotografia. Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza radicalmente a idéia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis (Pellegrini, 2003, p.18).

Retomando a cena em que Juarez termina seu romance imaginário, constatamos que ocorre um corte, e inicia-se uma nova cena, já com a reforma do apartamento em andamento. Operários, andaimes, poeira de cal e cimento invadem a tela.

No cinema, a câmera pode se mover, permitindo ao espectador estar em vários lugares ao mesmo tempo. É como se fosse um olho mecânico liberto dos limites de tempo e espaço.

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo, “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. A liberdade em relação à coerção espacial e temporal é resultado de uma similaridade notável entre o filme e o próprio pensamento, em virtude do fluir veloz das imagens (Pellegrini, 2003, p. 22).

Atentamos para a cena em que Maria Aparecida vaga pela rua em pleno surto messiânico. A câmera fazendo um *travelling* entra pelo corredor do prédio passando entre as pessoas em fila e fixa-se na porta do quarto de empregadas. Nova cena, Maria Aparecida deitada em sua cama, num quarto repleto de velas.

A partir do início do séc. XX, na narrativa moderna, temos o tempo de duração, o tempo da mente, que tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica. Descobre-se a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro numa miscelânea que flui ininterruptamente.

As relações temporais adquirem um caráter espacial, na medida que perdem sua perene continuidade e sua direção irreversível: o tempo móvel pode parar, inverter-se, repetir-se, fazer avançar ou retroceder a ação, dando forma à simultaneidade. Trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, até hoje se faz presente, em maior ou menor grau (Pellegrini, 2003, p.21).

T *F* *P* *Q* é uma obra que se encontra na passagem para o moderno, nela podemos observar aspectos como o tempo psicológico, e também o narrador agindo como um verdadeiro impressionista em suas descrições. Não há no enredo da obra grandes destaques para as conquistas: amorosa ou social, as personagens são pacatas e apenas levam suas vidas sem grandes pretensões. Segundo Massaud Moisés, *T* *F*

[...] flui por sugestão ou por indireta: os dados acumulam-se, superpondo-se, não em ordem cronológica senão psicológica; a analogia ou associacionismo automático comanda o encadeamento das cenas, articuladas por nexos de contigüidade, sem obediência à lei da causa e efeito. Técnica pontilhista, à semelhança dos pintores avançados da época, suscita a idéia de conjunto por meio de manchas nervosamente aglutinadas. Visualista por excelência, Lima Barreto é acima de tudo um sensual, um plástico. Comedido nas descrições da Natureza, pois voltado para seu mundo interior ou das personagens (para não dizer que repudiava os destemperos de Coelho Neto nessa matéria), faz gala de pintor quando se demora na paisagem (1997, p.199).

O que acontece com a técnica literária e suas palavras estáticas é que ela passa sofrer a influência da técnica cinematográfica com suas imagens dinâmicas.

No entanto, a narrativa literária está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destinada a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com as palavras o que o cinema faz com as imagens (Pellegrini, 2003, p. 23).

Na literatura, nos textos realistas e modernos, o que acontece é que o espaço “se organiza em torno de um sujeito que o percebe” (Pellegrini, 2003, p.25). Já nos textos contemporâneos sofrida a influência cinematográfica, “o espaço é construído e desconstruído ao mesmo tempo, por meio de uma série de estratégias que podem envolver desde a introdução de espaços estranhos no território familiar (como no fantástico), até a justaposição de espaços geograficamente não contíguos” (Pellegrini, 2003, p. 25).

O que garante unidade, movimento e veracidade ao que é narrado são a frequência, ritmo, ordem e razão das mudanças espaciais. E o espaço além de integrar-se ao tempo, liga-se, também, às personagens e ao narrador que enfocam e recortam a realidade através de sua maneira de enxergá-la, através de seu olhar. O que a narrativa moderna busca no cinema é essa impressão de movimento e descontinuidade.

O meio usado para dar vida ao espaço é a descrição, que pode, pela sucessão discursiva, representar objetos simultâneos e justapostos. É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas, o narrador pode usar “a panorâmica, o , a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos para situar a personagem, para integrá-la no meio, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evoluir do tempo (Pellegrini, 2003, p. 26).

Mas, não podemos deixar de ter em mente que a câmera não é neutra, pois existe sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina. A objetividade da imagem filmada é relativa, o que permite sua aproximação com a linguagem verbal, através de uma nova maneira de organizar a matéria narrada, a montagem. Segundo Pellegrini, “uma corrente de “imagens visuais” que flui, englobando tempos e espaços diversos” (2003, p.28). Assim, as mudanças na narrativa literária vieram numa tentativa de representar a imagem visual na sua objetividade construída.

Podemos notar em *T F*, que o narrador através de um toque de modernidade, parece em muitas vezes estar com uma câmera na mão, descrevendo o subúrbio com suas ruas, casinhas e sua gente. Propiciando ao leitor imaginar o lugar por onde ele passa. Nesse ponto, observamos a narrativa verbal contrapondo-se a visual que por uma imediatez da imagem, rapidez e por apresentar tudo pronto para ser visto, pouco necessita da mente do espectador, ao contrário da palavra que solicita do leitor uma tradução em imagens mentais.

Na literatura, muitas vezes, o narrador através de sua percepção que a tudo capta de maneira onipotente, é o próprio olho da câmera. E o que câmera cinematográfica fez, na sua contribuição para as narrativas contemporâneas, foi retirar o homem do centro focal,

Certamente esse aspecto técnico colaborou para que o subjetivismo unipessoal, base do narrador onisciente do séc. XIX, desse lugar a um subjetivismo pluripessoal, em vigor até hoje, que propiciou o surgimento de uma voz – ou vozes – diretamente envolvida na narração (Pellegrini, 2003, p.30).

Não há mais limites temporais ou espaciais que não possam ser rompidos. Para entendermos melhor essas duas formas narrativas, vamos pensar um pouco na passagem, na transposição como trata Balogh, do conceitual para o visual. Quando essa se dá, ocorre uma mudança de código. Segundo o roteirista - adaptador Walter

George Durst, “de tudo, porque aí as coisas se chocam, escrever para alguém ler sozinho é uma coisa e escrever para uma multidão é outra: tem que passar para a ação” (1990 apud Balogh, 1996, p.158).

No cinema, as relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais enredadas, temos sempre relações novas criadas pela sucessão de imagens através da montagem, a todo momento somos levados a estabelecer ligações não existentes na tela. A montagem sugere e nós deduzimos. Em *T B*, podemos ressaltar como exemplo, a passagem da cena final da festa para a cena da cachoeira em sua enorme queda.

Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem faz a escolha e consegue filmar. O espectador apenas tem acesso ao que foi registrado pela câmera, ou seja, contempla a imagem sem ter participado de sua produção.

O cinema tem seu vigor, próprio de um olhar mais automático, regular, implacável, objetivo, não maculado pelos preconceitos culturais, pelas vicissitudes da subjetividade. É irônico que, justamente porque não tem “interioridade”, o olhar da máquina possa atingir o princípio interior dos movimentos, revelar a verdade que, organicamente, expressa-se em sentido pleno, imprime-se numa textura do mundo que só a câmera é capaz de registrar (Xavier, 2003, p.42).

Ismail Xavier em seus estudos sobre o olhar e a cena nos esclarece, “O olhar do cinema é um olhar sem corpo” (2003, p.37); ocupa posições do olhar sem estar de corpo presente, está em todas as partes, sem ocupar espaço. O espectador tem o olhar não situado, livre e acaba por ver muito mais e melhor.

No cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos,

acompanho a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza. As possibilidades abertas pela temporalidade própria da imagem são infinitas: há o movimento do mundo observado e o movimento do olhar do aparato que observa (Xavier, 2003, p.36).

O cinema não é uma escrita, ele permite uma escrita, é uma linguagem que permite construir textos. E o filme é capaz de nos oferecer inúmeras interpretações, admite vários níveis de leitura. O cinema é, portanto, uma arte e uma linguagem, um meio de conduzir um relato e de veicular idéias.

Trata-se da arte da duração, pois nele temos a primazia da duração que é

3.2. As personagens: Juarez e Policarpo.

A personagem torna a ficção mais clara, pois solidifica e condensa a camada imaginária de uma obra. O que é pouco evidente na poesia lírica, por exemplo, onde não parece haver personagem. No poema costuma-se manifestar um eu lírico, expresso ou não, que não deve ser confundido com o eu empírico do autor. Segundo Rosenfeld, “poema não é uma “foto” e nem sequer um “retrato artístico” de estados psíquicos; exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências” (2004, p.22; Candido et al., 2004).

Por intermédio da personagem nota-se que o narrar épico é estruturalmente diferente do enunciar de autores de enunciados reais, tais como historiadores e jornalistas. O que acontece com eles é que se situam como reais enunciadores das orações, ou seja, no ponto zero do sistema de coordenadas espaço-temporal. Rosenfeld nos esclarece,

A modificação do discurso indica que na ficção (e isso se refere também à poesia e dramaturgia) não há um narrador real em face de um campo de seres autônomos. Este campo existe somente graças ao ato narrativo (ou ao enunciar lírico, dramático). O narrador fictício, não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico, desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra de pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados. Isso acontece é verdade mesmo no caso de um romance histórico. As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer eu (2004, p.26; Candido et al., 2004).

Como já foi apontado anteriormente, a obra cinematográfica *T B* passa-se em 1978 e tem como personagem principal um funcionário aposentado do IBGE, que vive em seu apartamento rodeado de aves e animais brasileiros

empalhados, escrevendo cartas à redação de um jornal como se fossem manifestos e ouvindo o canto dos índios do Alto Xingú e do Uirapurú. *T* *F* passa-se em 1893, em torno de um major, apreciador de modinhas, que termina envolvido e morto na revolução florianista.

As duas personagens, Juarez e Policarpo, vivem cercadas de Brasil por todos os lados e se acham capazes de viver isoladas do mundo, porém, esse mundo invade suas vidas. Juarez, de *T* *B*, tem seu apartamento invadido por operários devido a uma reforma; fato que provoca o confronto de sentimentos contraditórios frente um real, também, contraditório. Em *T* *F*, são acontecimentos, por exemplo, a revolta da armada, que invadem a vida do major e o chamam para enfrentar a realidade.

O confronto entre o patriotismo ufano/abstrato e a realidade do cotidiano nacional leva-os à aquisição de uma consciência problemática. Juarez Barata menos atormentado que Policarpo aos poucos vai sendo tomado por uma imensa apatia. Já o major Quaresma é um homem metódico, preocupado com a honra, sensível e entusiasmado, senhor de uma obsessão nacionalista e de um fanatismo xenófobo. O entusiasmo o distancia do conformismo dos burocratas e dos militares reformados da sociedade da época, aproximando-o da figura de Dom Quixote.

Provoca-se o riso por seu lado cômico, e alguma tristeza por seu lado patético. Temos como exemplos, dentre outros, seu requerimento pedindo às autoridades que introduzissem o tupi como língua oficial, sua maneira de receber as visitas chorando e gesticulando como um goitacá, sua desastrosa ida à tapera de uma negra velha para pesquisar músicas e danças folclóricas. Semelhante a vários pícaros ele é brando, amável, “espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos que vão rolando pela vida” (Candido, 2004, p.20).

Em relação a Juarez Barata, podemos citar suas noites sem dormir ouvindo músicas do Alto Xingú, sua carta à redação de um jornal pedindo que a associação dos açougueiros fosse fechada e as portas dos frigoríficos abertas, a demonstração do canto do Uirapurú aos colegas seres esses imaginários, pois somente existem para ele. Segundo Antonio Candido,

Um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada.
[...] o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos (2004, p. 20).

Temos nesses romances um fim, “mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do “Século de Ouro” (Candido, 2004, p.21).

Nas obras ficcionais o autor pode dar às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, conduzindo-as através de situações mais decisivas e significativas do que normalmente ocorre na vida. Levando, assim, as personagens a apresentarem, muitas vezes, maior coerência do que as pessoas reais.

“A ficção é o único lugar -em termos epistemológicos- em que seres humanos se tornam transparentes à nossa visão.” (Rosenfeld, 2004, p.35; Candido et al., 2004). Assim, grandes autores chegam ao ponto de reconstituírem, de certo modo, a não transparência do ser humano, o que lhe é “insondável” refazendo nas personagens o mistério, o enigma que envolve a pessoa real. Segundo Rosenfeld

É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento - sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos - ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a

personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável (2004, p.35; Candido et al., 2004).

Temos, então, nas duas obras, *T B* e *T F*, heróis inferiores aos outros homens em termos de percepção e poder, eles aparecem como variantes do tolo, do simplório, do ingênuo. Heróis que se interrogam sobre a organização do mundo, ignorando as convenções sociais. Encontramos “uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes -, coisa que prosseguiu na tradição do romance picaresco, fazendo dele um dos modelos da ficção realista moderna. Embora deformado” (Candido, 2004, p. 22).

O tema trágico do isolamento social é desenvolvido de modo irônico. Sabe-se que o herói pertence ao modo irônico quando “temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro, ou absurdez” (Frye, 1973, p.40). E, nas duas obras é a sensação de olhar de cima uma cena de absurdez que predomina, há dúvidas do ponto de vista dos enunciadores em relação aos seus heróis, Juarez e Policarpo. Então, as situações são julgadas com maior independência.

O escárnio com que Lima Barreto vê o homem e a sociedade é de fato aniquilador, e a este escárnio não parece escapar sequer a personagem principal, aquele idealista alheio ao mundo, cujos planos gigantesco foram frustrados por formigas. Não é propriamente o ideal em si que é escarnecido, mas, sim, os meios insuficientes para concretizá-lo. O cômico nesta figura trágica.

[...] O do humor é uma certa doçura, uma profunda brandura em fria distância. Alcançar este equilíbrio de atitude raramente foi dado a Lima Barreto, apesar de sua mansuetude; sua participação amarga e apaixonada quase nunca o permitiu. Se se continua a denominar sua obra de sátira, uma casca cheia de frutos, inclusive o do humor, Lima Barreto pode ter comprometido e desvalorizado seu Quaresma; sua bondade, sua simplicidade de coração permanecem como valores, por mais que possam ter conseqüências trágicas. “Totalmente incólume”, ele leva consigo ao túmulo, “seu orgulho, sua doçura, sua personalidade moral” (Rosenfeld, 1994, p.125).

Podemos observar, que em *T B* e *T F* é através da ironia que se constrói a crítica que põe em questão diversas faces do poder instituído (política,

burocracia, imprensa, etc.) e das sociedades tratadas cada uma em seu tempo. E, embora, o processo de ridicularização que sofrem Juarez e Policarpo produza em alguns momentos um efeito cômico, pode-se dizer que há na ironia destas obras um aspecto sombrio, uma qualidade trágica; a ironia nesses casos não faz rir, nos faz pensar, provoca dúvidas. Northrop Frye faz uma distinção entre dois tipos de ironia, “a ingênua e a exigente” (1973, p. 47). A ironia que predomina nas duas obras é a exigente, aquela em que o enunciador apenas afirma algo não dando sinais de estar consciente da ironia que produziu. Enquanto que “o ironista ingênuo chama a atenção para o fato de estar sendo irônico” (Frye, 1973, p. 47).

No final do romance, Policarpo Quaresma que é um homem de boa fé, se ilude com a idéia do poder, porém o cargo assumido por ele se vincula à administração burocrática do Estado. Ele não tem acesso ao poder esperado, não

Por intermédio da imaginação, o leitor vive os destinos e as aventuras de seus heróis, isso porque, na ficção, o raio de intenção dirige-se à camada imaginária e detém-se no plano das personagens, situações ou estados líricos. Dependendo do valor estético da obra ficcional, quando ela é também uma grande obra de arte, se acentua o mundo imaginário, enriquecendo-o e aprofundando-o, em virtude de seu fascínio verbal e estilístico.

A grande obra literária nos restitui uma liberdade – o imenso reino do possível – que a vida real não nos concede. A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e, destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (Rosenfeld, 2004, p. 48; Candido et al., 2004).

Então, o que precisamos é saber nos ater à apreciação estética, nos entregando com toda a nossa sensibilidade a grande ficção para que ela possa nos proporcionar essa plenitude de enriquecimento e libertação.

Esteticamente falando sobre cinema e a partir de seus estudos sobre a personagem cinematográfica Paulo Emílio Salles Gomes afirma que,

[...] os melhores filmes e as melhores idéias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as

conta dos atores” (Cortázar, 2004, p. 81). Em *T B*, Paulo Gracindo é Juarez Ramos Barata, que através dos recursos narrativos cinematográficos ganha a mobilidade e a desenvoltura no tempo e espaço como as personagens do romance ou do teatro.

No cinema a fórmula narrativa mais utilizada é a objetiva, onde o narrador se retrai ao máximo deixando as personagens atuarem livremente. A maior parte dos filmes, inclusive *T B*, assim, são feitos para passar essa impressão. “O instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ou daquela personagem” (Gomes, 2004, p.107; Candido et al., 2004). Podemos confirmar essa observação ao nos voltarmos para a forma mais habitual de diálogo cinematográfico, o campo contra campo, onde podemos ver um protagonista do ponto de vista do outro. Nota-se que a estrutura do filme baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista de sucessivas personagens e isso ocorre com grande freqüência.

Em *T B*, temos como exemplo, a cena em que Juarez entra no quarto, após a partida dos retirantes, e encontra Elvira jogada na cama. Podemos enxergá-la do ponto de vista de Juarez.

No início, o cinema falado empregava a palavra apenas objetivamente, unicamente em diálogos de cena, através dos quais as personagens se apresentavam, definiam-se e complementavam a ação. A função principal do diálogo era expor a personagem. Segundo Gomes

A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista; ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens.

Esse recurso assegurou não raras dimensões dramáticas novas às personagens do filme (2004, p.108; Candido et al., 2004).

Com o passar do tempo, a palavra no cinema passou a ser utilizada como instrumento narrativo. Ao contrário do romance que a personagem é feita exclusivamente de palavras escritas, hoje no cinema, mesmo nos raros e extremos casos em que a palavra falada tem papel de grande importância na constituição de uma personagem, a sua cristalização definitiva fica condicionada a um contexto visual, como no caso de Juarez, para compor a personagem precisamos de sua fala e também de suas imagens.

Nos filmes, em geral, as personagens são pessoas. “Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores.” (Gomes, 2004, p.111; Candido et al., 2004). Assim, a liberdade do espectador nesse terreno fica reduzida ao mínimo, devido a essa imposição física. Porém, tratando-se da definição psicológica, segundo Gomes,

[...] o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma maior liberdade do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens deste último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes, ao passo que muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea (2004, p.111; Candido et al., 2004).

Em *T B*, através das imagens desfrutadas por nossos olhos, conseguimos captar muito bem a apatia que aos poucos vai tomando conta da personagem Juarez, e acabando com suas ilusões.

Ao falar-se da personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, ela só começa a viver

personagens e suas falas registradas nas películas, do que as impressas em linguagem escrita. Contudo, sabemos que como as personagens de ficção, as personagens cinematográficas que provém da história, portanto já conhecidas do público, permanecem vivas em nossa mente através de palavras e de imagens. Assim, como essas personagens, esperamos que “ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo” (Gomes, 2004, p.119; Candido et al., 2004).

Antonio Candido em seus estudos sobre a personagem do romance nos esclarece,

Da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (2004, p. 53).

T F P Q relata a vida de Policarpo Quaresma, que trabalha como subsecretário do Arsenal de Guerra. Nacionalista exaltado, estudioso das coisas de nossa terra, julgava-se em condições de lutar por reformas radicais no país. Porém, no final acaba sendo preso e fuzilado injustamente. Enredo, personagem e as idéias que representam o seu significado, são três elementos que só existem interligados e em meio a esses três elementos, temos a personagem que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, a personagem vive o enredo e as idéias tornando-os vivos. Por isso chegamos, às vezes, a cometer o erro de pensar que ela é o essencial do romance. Mas a personagem é um ser fictício, o que soa como paradoxo, pois,

sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 2004, p.55).

No romance quando abordamos as personagens de modo fragmentário, nada mais estamos fazendo, no plano da técnica de caracterização do que retomar a maneira fragmentária, insatisfatória e incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Porém, com uma diferença básica entre as posições, através da lógica da personagem, estabelece-se algo menos variável, mais coeso, o que difere da vida real onde fazemos uma interpretação de cada pessoa para podermos extrair uma certa unidade dentro da diversidade essencial.

Segundo Antonio Candido

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre delimitando a curva da sua existência, e a natureza do seu modo-de-ser (2004, p. 58).

Em *Tupac Katari*, Policarpo Quaresma é um patriota obstinado, que apaixona-se pelo violão, pelo campo, e depois por Floriano. Propõem o Tupi como língua nacional e acaba em um hospício. Segue-se a tese apocalíptica que não há esperança na terra para um idealista.

A natureza da personagem depende das pretensões do autor, de seus interesses, da concepção que norteia o romance. Tudo é muito pesquisado e pensado. Assim, a compreensão que nos vem do romance é muito mais precisa do que aquela que nos vem da existência. Ela é mais lógica, mais fixa do que as pessoas reais, o que não quer dizer menos profunda, pois, como já mencionado a profundidade da obra foi pré-estabelecida pelo autor.

Originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias (Candido, 2004, p. 75).

Deve-se adequar a personagem à concepção da obra e às situações que constituem a trama, o que ocorre, então é uma convencionalização, selecionam-se apenas traços que pertencerão a personagem por ser impossível descrever uma existência em sua totalidade.

A lógica da estrutura impõe limites menos flexíveis ao romance, resultando de maneira paradoxal, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida, onde tudo é praticamente possível. Como bem assinala Candido,

O que julgamos inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é na verdade, incoerente, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes (2004, p. 76).

A personagem é, basicamente, uma síntese de palavras, que sugere algum tipo de realidade. Isso a faz estar sujeita as leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem que se estabeleça uma estrutura de ficção.

E quando o autor convencionaliza bem os elementos, organizando-os de maneira adequada, a personagem existe, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo e as coisas impossíveis chegam a ganhar um maior efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho. Segundo Antonio Candido

Os realistas do séc. XIX (tanto os românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo menor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada. A seguir fez-se o mesmo em relação à psicologia, sobretudo pelo advento e generalização do monólogo interior, que sugere o fluxo inesgotável da consciência. Em ambos casos, temos sempre referência, estabelecimento de relação entre um traço e outro traço, para que o todo se configure, ganhe significado e poder de convicção. De certo modo, é parecido o trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente convencionalizado, ganha todo o seu poder sugestivo (2004, p. 79).

Em *T* *F*, temos muito das cenas quotidianas do subúrbio, a lida na roça, tudo narrado de maneira simples e discreta, deixando-se a paisagem, ou, as figuras humanas, transparecer de maneira natural.

Nessa perspectiva, as realidades sociais, isto é, o conteúdo pré-romanesco, embora escolhidas e elaboradas pelo ponto de vista afetivo e polêmico do narrador, não parecem, de modo algum, forçadas a ilustrar inclinações puramente subjetivas. O resultado é um estilo ao mesmo tempo realista e intencional, cujo limite inferior é a crônica (Bosi, 1995, p. 359).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Policarpo e Juarez são personagens principais de obras distintas, separadas pelo tempo. Obras, de grande valor representativo, cada qual em sua época. *T* *F* faz parte de uma fase de transição entre o Realismo/Naturalismo e o Modernismo, sendo considerada muitas vezes Pré-Modernista. Apresenta, assim, várias características do Modernismo que foram apontadas em análise do primeiro capítulo. *T* *B* é uma obra cinematográfica que representa o Cinema Novo com todas as suas características. Essa obra completa então, um ciclo de alegorias nacionais que foi promovido por Arnaldo Jabor.

Em *T* *F* desde sua epígrafe Lima Barreto nos coloca o grande inconveniente da vida real, pois ao transportar para ela o ideal, as qualidades tornam-se defeitos. Assim, o homem que procura agir corretamente e pensa em ajudar o próximo não se sai bem, se sai melhor o egoísta, aquele que não têm muito caráter ou escrúpulos. Lima exprime para todos os seus leitores, a dificuldade de se encontrar um caminho a seguir. O que ele faz é nos revelar que a realidade construída das pessoas ditas normais e que olham Policarpo Quaresma como um louco, se observada por um outro ângulo, tem também algo de estranho. Então, ele também a ridiculariza, deixando os leitores sem saber que caminho trilhar.

Policarpo Quaresma tinha um desejo de uma vida melhor para todos, o qual resultou em seu propósito de conhecer os valores nacionais mais autênticos, puros. E, assim, conduzir sua vida por eles, fazendo surgir seu comportamento insano. Então, busca algo mais do que aquela simples felicidade dos meros mortais ditas normais, como: nascer, trabalhar, casar, ter filhos, se aposentar. E o narrador deixa

que a personagem avance no seu sonho para melhor criticá-lo, e nos mostrar a extensão do seu engano. Policarpo Quaresma nos leva através de uma crônica de um eterno deslocamento entre o real e o imaginário, ao final do romance ele sonha em ser um herói épico num mundo que se massifica, num mundo corrompido, onde a verdade e o sentido não existem mais, se acabaram.

Na arte de Lima Barreto, o problema fundamental é o antagonismo entre o ideal e a realidade. Deparamo-nos com um sorriso amargo, sarcástico, até mesmo furioso, mas bondoso. A bondade de suas personagens principais emanam um calor e dissolvem a dureza de seus mundos. Encontramos as dissonâncias entre a sociedade que desgasta e arruína essas personagens e a suavidade de seus caracteres. Mostra-se então, um mundo desagradável com suas problemáticas instituições que atacam de maneira ainda mais dura os bons, os tolos, aqueles que se entregam aos seus sonhos e que assim, passam parecer mais ridículos do que a realidade desfigurada que os circunda. Temos um desmascaramento de ambos os lados: o mundo perante o bem revela-se cruel e a brandura revela-se ao mundo como ridiculamente inadequada.

A sociedade através de sua organização e das ideologias que a justificam esforça-se para estabelecer a existência de pares antitéticos: o bem e o mal, entre os quais é preciso escolher e quanto mais rígida a sociedade mais estreita e difícil torna-se a opção, pois os termos ficam mais definidos.

O que a literatura satírica do realismo desmistificador e da análise psicológica faz é mostrar que os pares: justo ou injusto, verdadeiro ou falso, lícito ou ilícito são reversíveis, estão abertos a mudanças, e são compensados a todo o momento um pelo outro sem jamais aparecerem de maneira clara por inteiro.

Juarez em *T B* se mostra, no início do filme, um homem de idéias fortes que transparecem através da presença de seus três amigos imaginários, na verdade estas vozes interiores são exteriorizadas para o público. Aos poucos vamos nos deparando com um Juarez impotente sexual e socialmente, que vai deixando a apatia tomar conta de sua vida e suas ilusões vão ficando para trás, num passado que não consegue resgatar e que é enterrado junto com um de seus amigos, o poeta parnasiano Penteado. Juarez revela-se um pai de família decadente e patético que não tem voz ativa e pulso firme e acaba por aceitar tudo o que a esposa e filhos lhe propõem.

A decadência da família é a tônica do filme, e a família é a metáfora da própria nação. No apartamento aflora um espelhamento nação-família que permeia toda a narrativa. Trata-se de uma família de classe média, achatada entre a classe baixa onde encontram-se os subalternos e a classe alta formada pelos endinheirados. Tudo é muito regrado, afinal trata-se de um casal de aposentados: o supermercado, a feira, inclusive a absurda e estrondosa reforma do apartamento tanto pedida por Elvira, esposa de Juarez. Reforma que provocou a invasão de operários e uma miscelânea de valores. A classe baixa emergiu no apartamento, e com insistência.

Os operários representam o povo, a nação. A morte do pedreiro nas cenas finais do filme acarreta a morte do nacionalismo de Juarez. Ao final, quando ele abre as portas do apartamento-nação para o genro americano que representa o mundo globalizado, o mercado internacional, acaba por render-se a esse mundo. A classe baixa figurada por manchas de sangue no tapete insiste em emergir, também fazer parte da festa. E no velório do pedreiro morto minutos atrás que se desenrola paralelamente no quarto das empregadas, a cantoria da empregada nordestina

mistura-se com a música americana, tentando se sobrepor. *T* ? Iremos nos render totalmente ao “genro” americano? Até que ponto o que é bom para o mercado internacional, ou o que dizem ser bom, o é realmente para o nosso país? Está *T* ?

Ao seguir as trajetórias nacionalistas das duas personagens, Policarpo e Juarez, trilhamos os caminhos de suas ideologias e da própria ideologia nacional, desde o momento de transição para o modernismo, o pré-modernismo, quando certa forma de nacionalismo exaltado começou a ser ridicularizado, como acontece na obra *T P Q* , até chegar ao final da década de 50 e início da 60 quando surgiu o Cinema Novo, movimento ao qual a obra *T B* está ligada, período em que os Estados Unidos passam a ser vistos como o foco do imperialismo econômico. Nessa época percebemos um tom otimista que contrasta com o pessimismo da fase ideológica, que iniciou-se em 1880 e só terminou na década de 50, nessa fase buscava-se uma justificativa para o domínio das classes mais ricas e os Estados Unidos eram vistos como a causa maior de todos os complexos de inferioridade. À medida que a industrialização brasileira passa a crescer, a economia do país é posta em jogo e a luta pela independência econômica substitui as explicações da inferioridade nacional e o pessimismo ideológico. Temos, então, como foco a globalização, que parte da grande potência econômica dos Estados Unidos, a abertura do mercado nacional para o capital estrangeiro, surgindo um novo nacionalismo.

De *T F* a *T B* ...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *M* : . Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *O* . São Paulo: Globo, 2004.

AUMONT, Jacques. *D* . Campinas: Papyrus, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *C* - - . São Paulo: ECA-USP; Anna Blume, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *P* *D* . Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A* *L* *B* . Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARRETO, Lima. *T* *P* *Q* . São Paulo: Ática, 1991.

BEZERRA, Paulo. "Polifonia". In: BRAIT, Beth et al. *B* : - . São Paulo: Contexto, 2005.

BOSI, Alfredo. *H* . São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance" . In: CANDIDO, Antonio et al. *A* . São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. "Os olhos , a barca e o espelho". In: CANDIDO, Antonio. *A* . São Paulo: Ática, 2003.

_____. "Dialética da malandragem". In: CANDIDO, Antonio. *O* . Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

- CORTÁZAR, Julio. *V* . Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COTRIM, Gilberto. *H B* : . São Paulo: Saraiva, 1999.
- COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira". In: *R* - . Vol. 24. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- FIELD, Syd. *M* : . Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. "A personagem cinematográfica". In: CANDIDO, Antonio et al. *A* . São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HOHFELDT, Antônio. "Cinema e literatura: liberdade ambígua". In: AVERBUCK, Lígia (Org.). *L* . São Paulo: Nobel, 1984.
- JABOR, Arnaldo; SERRAN, Leopoldo. *T B* . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LEITE, Dante Moreira. *O* : . São Paulo: Unesp, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A* . São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, Christian. *A* . São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *H* . São Paulo: Cultrix, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. *C* . São Paulo: Contexto, 2003.

PELLEGRINI, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”.

In: PELLEGRINI, Tânia et al. *L* , , . São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, José Haroldo; OLIVEIRA, Marhél Darcy de. *A J T B* .
Revista Filme Cultura, Rio de Janeiro, Agosto, 1978.

PRADO, Antonio Arnoni. *L B* : . Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

ROCHA, Glauber. *R C N* . São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENFELD, Anatol. *C* : . Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A* . São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *L* . Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1994.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *E* . Col. Ofício de arte e forma. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.). *O - , H , , N R* . São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

JABOR, Arnaldo. *T B* . Coleção Arnaldo Jabor. São Paulo: Versátil Home Video, 1978.

ANEXOS

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)