



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

***GUERRA CONJUGAL: O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE JOAQUIM PEDRO DE
ANDRADE***

Douglas de Magalhães Ferreira

Araraquara – SP

2015



Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

***GUERRA CONJUGAL: O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE JOAQUIM PEDRO DE
ANDRADE***

Douglas de Magalhães Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/FCLAr, da Universidade Estadual Paulista/UNESP, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes
Ortiz Gandini Baldan**

Araraquara – SP

2015

de Magalhães Ferreira, Douglas

Guerra conjugal: o cinema antropofágico de
Joaquim Pedro de Andrade / Douglas de Magalhães
Ferreira — 2015

154 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) —
Universidade Estadual Paullista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz
Gandini Baldan

1. Adaptação. 2. Antropofagia. 3. Pornochanchada. 4.
Joaquim Pedro de Andrade. 5. Dalton Trevisan. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Douglas de Magalhães Ferreira

GUERRA CONJUGAL: O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/FCLAr, da Universidade Estadual Paulista/UNESP, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Araraquara, 28 de maio de 2015.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP

Membro titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr/UNESP

Membro titular: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meu entusiástico obrigado – do latim *obligare*: “ligar por todos os lados, ligar moralmente” – a todos os familiares, amigos, professores, funcionários da FCLAr e instituições que, na esfera de sua competência, me apoiaram incondicionalmente no decurso dessa empreitada. Não pairam dúvidas de que a autoria destas páginas é tão minha quanto deles. Portanto, gostaria de agradecer...

À minha mãe, socialista convicta que, aos 46 anos, então já com três filhos, concluiu a graduação em Serviço Social. Sua vida se fez assim, de frequentes demonstrações da necessidade de se perseverar frente às aflições diárias e de se acalentar o sonho existência afora. A seus conselhos e inconfundível brandura, recorri em inúmeras ocasiões. Dizem que é dela que emana todo o amor do mundo...

A meu pai, que, sobre as rodas de um caminhão, deparou-se com realidades diversas de todas as regiões brasileiras, delas colhendo experiências e narrativas inimagináveis até mesmo para a melhor das literaturas ou o melhor dos cinemas. Talvez compreenda um dia que nossos mundos não são tão distantes... Com sua simplicidade, disposição e teimosia típicas, sempre supriu todas as exigências familiares.

A meu irmão, que, com sua inabalável serenidade e desmesurado talento musical, compôs as trilhas de nossa infância, também conhecida como um dos meus filmes prediletos. Valiosas foram as suas dicas acerca da trilha de *Guerra conjugal*.

À minha irmã, que, com sua vibrante ansiedade e inspiradora ousadia, não se acomodou na condição de caçula e venceu as agruras machistas de nosso tempo. Incontáveis foram os seus socorros em diversos momentos de minha vida, inclusive, durante a redação destas páginas. Promissora arquiteta, é fã de Oscar Niemeyer, que era amigo do Dr. Rodrigo, pai de Joaquim Pedro, cuja obra é objeto deste trabalho... Entenderam?

À Maria Luiza ou Malu, Ma, pequena... revolucionária convicta que revolucionou minha vida, bióloga fervorosa que me tomou como cobaia para sua teoria da evolução e me fez de fato evoluir. Com a esperança de “Chega de saudade”, sua canção predileta, combate o meu pessimismo. Dela partiu, inquestionavelmente, o mais determinante impulso para o ingresso no mestrado, após tantos anos de inércia. Determinada, idealista, desapegada, alegre, musical, audaz, companhia ideal para todas as horas, a mais crítica leitora deste trabalho e literal coautora de alguns de seus trechos. Sacrificou-se como ninguém durante a reclusão a que estive submetido nos últimos meses. Se de minha mãe emana todo o amor do mundo, para ela, Malu, converge todo o meu.

Aos amigos Luiz Henrique Sampaio Júnior, André Luis Rodrigues Bonelli e Érika Bergamasco Guesse, que, por meio de calorosas prosas, travadas em casa, pelas ruas de Araraquara e Jaboticabal ou ainda durante as longas viagens de ônibus pelos cinco anos de graduação, tornaram a vida suportável. Em diferentes fases, ora menos, ora mais, mas, de alguma forma, sempre presentes, em mim. Integridade, bondade e espírito crítico, nobre tríade de atributos que lhes cai muito bem. À “Kasinha”, exímia pesquisadora, um especial obrigado pelo incentivo de anos.

Aos amigos e notáveis pesquisadores Emerson Cerdas, Levi Henrique Merenciano, Lucas Zaffani dos Santos, Ricardo Gomes da Silva, Ana Carolina Caretti, Deborah Garzon e Daniela Aparecida da Costa, com os quais tive e ainda tenho a grata oportunidade de conviver e de dividir, entre cafés, sucos, doses de cerveja e porções de coxinhas de Bueno de Andrada, aflições de ordem pessoal e acadêmica.

Ao amigo Rodrigo Martins Ramassote, cujo imperturbável espírito investigativo e cuja habilidade de concatenação de ideias constituem, para mim, inesgotável e inspiradora fonte de admiração. Produtivo servidor do IPHAN, cinéfilo “das antigas” e insigne pesquisador da vida/obra de Antônio Candido, foi ele quem me sugeriu, provavelmente durante uma de nossas tantas revivificadoras perambulações pelas frias noites da cidade de São Carlos, a obra de Joaquim Pedro como objeto de estudo. Aliás, incontáveis são as sugestões e recomendações dele incorporadas às páginas subsequentes.

Aos professores, os vivos e os mortos, como no conto de Joyce, porque todos, de uma forma ou de outra, permanecem comigo. Mas especialmente aos professores Luiz Gonzaga Marchezan e Márcia Valéria Zamboni Gobbi (ambos do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr), por terem me proporcionado instigantes momentos de discussão, tanto nos (hoje já) saudosos tempos de graduação quanto nas disciplinas cursadas durante o mestrado. Ao primeiro, fico em débito, dentre outras coisas, pela indicação (e empréstimo) da obra de Wilson Martins. À segunda, pelas demonstrações diárias, via seu comprometimento e cordialidade, de que pesquisa acadêmica e postura arrogante não devem ser tomadas como sinônimos, e pela oportunidade oferecida de explorar, em formato de artigo, outro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade (*Os Inconfidentes*).

Às professoras Anita Simis (do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da FCLAr) e Josette Maria Alves de Souza Monzani (do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da UFSCAr), com as quais tive a grata oportunidade de cursar disciplinas em campos mais específicos – política cultural e as relações entre literatura e cinema, respectivamente –, ampliando, assim, os meus horizontes enquanto pesquisador.

Às professoras Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite (do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da FCLAr) e Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo (do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da UFSCAr), cujas contribuições no exame de qualificação – “o que seu trabalho entende por antropofagia?” ou “por que não elege para análise apenas um dos seguimentos do filme?” – foram de fato determinantes para o encaminhamento da pesquisa. À primeira, um especial obrigado ainda pelo aceite em compor a banca de defesa da dissertação.

Ao professor Leonardo Francisco Soares (do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFU), também membro titular da banca de defesa, pela delicadeza de sua arguição e leitura minuciosa, aguda e respeitosa do trabalho.

Ao professor José Pedro Antunes (do Departamento de Letras Modernas da FCLAr), cuja solicitude submeteu o texto final desta dissertação a um rigoroso processo de revisão. Nossas instigantes conversas sobre cinema, literatura e o meio acadêmico constituem verdadeiras fontes de inspiração para as ideias desenvolvidas nas páginas subsequentes.

À professora Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan – ou, simples e carinhosamente, Ude –, receptiva e solícita a meu primeiro contato, mesmo após quase sete anos terem se passado entre a graduação, quando fui arrebatado por suas aulas sobre *Lavoura arcaica* e *Dom Quixote*, e o início do processo de ingresso no mestrado. É afirmar o óbvio que sua orientação, nem tão severa, nem leniente em excesso, salvou o trabalho. A ela recorri, por e-mail ou pessoalmente, em diversos momentos de angústia acadêmica, quando os problemas da pesquisa pululavam e pareciam insolucionáveis. Para além das atribuições que lhe competem enquanto orientadora, sou muito grato pela recepção, incentivo, autonomia concedida e crédito de confiabilidade.

Aos funcionários do Departamento de Literatura, da Pós-graduação, da Biblioteca e de todos os demais setores da FCLAr, que, em trabalho silencioso, seja por meio da expedição de documentos, disponibilização de materiais ou geração de condições físicas de estudo, viabilizam trabalhos das mais variadas linhas.

À agência de fomento Capes, pela seriedade de seu compromisso com a pesquisa acadêmica, tendo, definitivamente, viabilizado a elaboração das páginas seguintes.

Às divindades, não posso agradecer. Os céus têm suas preocupações, a terra tem outras, muito mais prosaicas por vezes. Contudo, antes de me acusem de demasiado ceticismo, recorro ao mantra sagrado *Nam-myoho-rengue-kyo*, que, em tradução bastante particular e nada confiável, porém mais afeita a nossa formação cultural, significa *Oxalá!*

A ideia de paz universal não pode ser sufocada pelo amor-próprio egoísta de nações e países prontos a abrirem mão da felicidade universal em nome de sua avidez individual. O cinema, a mais avançada das artes, deve estar em posição avançada nesta luta. Que ele indique aos povos o caminho da solidariedade e da unanimidade no qual devemos nos mover.

Sergei Eisenstein (2002, p. 13)

RESUMO

O campo de pesquisa no qual este trabalho se insere é o das intrincadas relações entre literatura e cinema, e seu objeto de estudo é *Guerra conjugal* (1975), adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, um dos expoentes do Cinema Novo, para alguns contos de Dalton Trevisan, um dos mais importantes escritores em língua portuguesa. Tomando-se o esforço adaptativo por tradução crítica e, portanto, nada afeito à exigência de fidelidade à obra original, o objetivo deste trabalho consiste em demonstrar, mediante análise do seguimento narrativo fílmico dedicado à decadente figura vampírica de Nelsinho, a orientação antropofágica que (1), em sentido positivo, norteia o método criativo do cineasta, cuja obra mantém estreito e fértil diálogo com a literatura nacional, mas sem a ela se submeter; e (2), agora em chave negativa, permeia as batalhas amorosas registradas em *Guerra conjugal*, em sua declarada intenção de dominar, impor-se, enfim, devorar o outro através do sexo, em tratamento que alinha o filme a ao menos duas grandes tendências do cinema de então: o sexo como bandeira política e o retrato da decadência via crônica da vida privada. Para a consecução de tal objetivo, procurar-se-á identificar os contos-base de Dalton Trevisan utilizados para a composição da trajetória de Nelsinho no longa-metragem, bem como os principais expedientes da literatura do escritor curitibano, sem deixar de considerar o contexto de explosão do gênero conto no Brasil entre as décadas de 1960-1970. Em seguida, analisar-se-á pormenorizadamente a narrativa do filme-resultado, procurando-se evidenciar o modo como Joaquim Pedro traduziu os contos, ao reelaborar a literatura de Trevisan no interior de um gênero cinematográfico de amplo apelo popular, a pornochanchada, a cujos traços mais recorrentes o cineasta adere, em princípio, apenas para subvertê-los na sequência.

Palavras-chave: *Guerra conjugal*; adaptação; antropofagia; pornochanchada; Joaquim Pedro de Andrade; Dalton Trevisan.

ABSTRACT

The research field in which this work can be inserted in is that of the intricate relations between literature and cinema, and its subject matter is *Guerra conjugal* (1975), a film adaptation by one of the exponents of Cinema Novo in Brazil, Joaquim Pedro de Andrade, for some short-stories by Dalton Trevisan, one of the most important writers in Portuguese. Taking the adaptive effort as a critical translation and not at all accustomed, therefore, to the requirement of fidelity to the original work, the objective of this research is to demonstrate, by the analysis of the filmic narrative sequence dedicated to the decadent vampire figure of Nelsinho, the anthropophagic orientation that (1), in a positive sense, guides the creative method of the filmmaker Joaquim Pedro, whose work holds closely and fruitful dialogue with the Brazilian literature, but without undergoing the books; and (2), now in a negative way, permeates the loving battles of *Guerra conjugal*, which characters' intentions are to dominate, to impose, finally, to eat each other through the sexual experience, in a choice that lines up the film to at least two major inclinations of the cinema from that decade: sex as a political banner and the picture of decay through the chronic of private life. To achieve this goal, efforts will be made to identify the short-stories by Dalton Trevisan used for the composition of Nelsinho's path along the film as well as the main literary expedients of the writer from Curitiba, while considering the context of growth of the short-story in Brazil between the decades 1960-1970. Then it will be tried to analyze in details the narrative of the film adaptation, in a way to highlight how Joaquim Pedro translated the short-stories to the screen, rewriting Trevisan's literature in a filmic genre of a broad popular appeal, the pornochanchada, to which recurring features the filmmaker adheres in principle just to subvert them after.

Key-words: *Guerra conjugal*; film adaptation; anthropophagy; pornochanchada; Joaquim Pedro de Andrade; Dalton Trevisan.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 01 – Capa da primeira edição de <i>O Vampiro de Curitiba</i> | 79 |
| Figura 02 – Capa da oitava edição de <i>O Vampiro de Curitiba</i> | 79 |
| Figura 03 – Nelsinho (Carlos Gregório) em <i>Guerra conjugal</i> | 79 |
| Figura 04 – A dançarina Mata Hari..... | 86 |
| Figura 05 – Greta Garbo como <i>Mata Hari</i> (1931)..... | 86 |
| Figura 06 – Lúcia (Maria Lúcia Dahl) em <i>Guerra conjugal</i> | 86 |
| Figura 07 – Nelsinho e Neusa (Cristina Aché) em <i>Guerra conjugal</i> | 98 |
| Figura 08 – Detalhe da mão de dona Gabriela (Elza Gomes) em <i>Guerra conjugal</i> | 98 |
| Figura 09 – Nelsinho e Maria (Zélia Zamir) em <i>Guerra conjugal</i> | 101 |
| Figura 10 – Nelsinho e a Gorda (Wilza Carla) em <i>Guerra conjugal</i> | 101 |
| Figura 11 – Nelsinho e Lúcia sobre a cama em <i>Guerra conjugal</i> | 104 |
| Figura 12 – Nelsinho e a Prostituta (Maria Veloso) em <i>Guerra conjugal</i> | 104 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Introdução..... | 12 |
| 1 Para além dos “relacionamentos fiéis” entre literatura e cinema..... | 23 |
| 1.1 Um percurso teórico: literatura e cinema..... | 23 |
| 1.2 Um percurso antropofágico: o cinema de Joaquim Pedro de Andrade..... | 41 |
| 2 Mordidas em série: recursos recorrentes na literatura do vampiro de Curitiba..... | 58 |
| 3 <i>Guerra conjugal</i>: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade..... | 92 |
| Considerações finais..... | 133 |
| Referências bibliográficas..... | 137 |
| Obras consultadas..... | 145 |
| Filmografia de Joaquim Pedro de Andrade..... | 150 |
| Anexos..... | 152 |

INTRODUÇÃO

Logo após o seu florescimento – nas experiências de Auguste e Louis Lumière, como também de Max e Emil Skladanowsky¹ –, o cinema foi buscar na literatura algumas de suas primeiras inspirações. Assim, outro francês, Georges Méliés, realizador de mais de quinhentos curtas-metragens, inspirou sua *Viagem à lua* (1902) nas páginas de Júlio Verne e H. G. Wells, tendo o filme, como sua mais célebre cena, a do foguete a atingir um dos imaginados olhos do satélite de nosso planeta². Também D. H. Griffith, outro pioneiro no estabelecimento da linguagem cinematográfica, voltou-se para a literatura no controverso *O Nascimento de uma nação* (1915), baseado no romance/peça teatral *The Clansman* (1905), de Thomas Dixon Jr.

Para Aumont (1995, p. 91), a busca pela superação do estatuto de simples atração de feira exigiu “[...] que o cinema se colocasse sob os auspícios das ‘artes nobres’ [...]” – entre o fim do século XIX e o século XX: o teatro e o romance – e “[...] passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias dignas de interesse”. Portanto, o ímpeto inicial do cinema em edificar seus alicerces sobre a literatura e o teatro (bem como sobre a pintura ou a fotografia) pode ser creditado à exigência de reconhecimento enquanto arte, exigência, na verdade, imposta a todas as manifestações artísticas em florescência, que, no desejo de se firmarem perante os desconfiados olhos de seu tempo, investem em direção ao passado e travam diálogo constante, ainda que, muitas vezes, dissidente, com as manifestações predecessoras. No caso específico da expressão cinematográfica, a percepção integral desse processo é obliterada por sua juventude. Se o cinema fosse tão velho quanto a literatura, o teatro, a música e a pintura, formas de expressão já fundidas à própria história, “[...] sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes” (BAZIN, 1991, p. 42).

Contudo, se nossa argumentação (artes mais jovens alicerçam-se nas já consagradas) é válida, ela não dá conta, por exemplo, da insistência do cinema em buscar na literatura temas e formas de narrar. Afinal, como bem se sabe, mesmo depois de ter elaborado a plena consciência das especificidades de sua linguagem e ter obtido o estatuto de arte, o cinema não cessou sua relação com a literatura; ao contrário, somente fez intensificá-la. Tampouco nossa argumentação recobre o evidente impacto dos filmes sobre os livros, uma vez que, como não

¹ Irmãos alemães que projetaram publicamente, em seu país, os trabalhos realizados com o rudimentar aparelho por eles inventado, poucos dias antes da famosa exibição que seria promovida pelos Lumière na França. Sobre Max e Emil Skladanowsky, cf. *Um Truque de luz* (1995), do cineasta Wim Wenders.

² Curiosamente, Martin Scorsese, cento e nove anos depois, também buscava num romance (de Brian Selznick) a inspiração para retratar parte da vida e obra do mágico Georges Méliés em *A Invenção de Hugo Cabret* (2011).

se pode negar, os influxos entre literatura e cinema não se dão de forma unilateral, sempre da primeira para o segundo. O problema que se nos revela, portanto, é o da influência recíproca entre as artes, problema que ultrapassa, evidentemente, as preocupações deste trabalho, cujo foco recai sobre o exercício da adaptação, embora não se furte de fazer alguns apontamentos a respeito de outras relações possíveis entre literatura e cinema.

Revelado o campo de estudo no qual este trabalho se insere, retomemos o parágrafo inicial e o comentário acerca da produção de Méliès, que, por meio de suas rudimentares adaptações, inaugura também a longa e poderosa relação entre a ficção científica literária e o cinema. Anos mais tarde, nas mãos, ou melhor, nas imagens de Stanley Kubrick, essa relação renderia ao menos duas obras-primas: *2001: Uma Odisseia no espaço* (1968) e *Laranja mecânica* (1971), filmes elaborados, respectivamente, a partir de um conto de Arthur C. Clarke³ e um romance de Anthony Burgess. Além de Kubrick⁴, foram muitos os grandes cineastas – alguns, inclusive, dos mais inventivos em seus roteiros originais – que adaptaram obras literárias para o cinema: Orson Welles em *O Processo* (1962); Godard em *O Desprezo* (1963); Buñuel em *A Bela da tarde* (1967); Fellini em *Satyricon* (1969); Copolla na trilogia *O Poderoso Chefão* (iniciada em 1972); William Friedkin em *O Exorcista* (1973); Wim Wenders em *O Medo do goleiro diante do pênalti* (1972); Werner Herzog em *Nosferatu: O vampiro da noite* (1979)⁵; Akira Kurosawa em *Ran* (1985); Manoel de Oliveira⁶ em *Singularidades de uma rapariga loura* (2009), entre tantos outros nomes relevantes.

Fenômenos mais recentes a serviço da indústria cultural são exemplos cabais do

³ Na verdade, o próprio Arthur C. Clarke é coautor do roteiro de *2001*, redigido enquanto também escrevia o romance de mesmo nome, a partir da ampliação de um conto de sua autoria.

⁴ Considerável amostra da obra deste diretor, aliás, mantém profícuo diálogo com a literatura (assim como a de Joaquim Pedro de Andrade): seus filmes *Lolita* (1962), *O Iluminado* (1980), *Nascido para matar* (1987) e *De Olhos bem fechados* (1999) partem todos de obras literárias.

⁵ O filme de Herzog é baseado no romance epistolar de Bram Stoker (*Drácula*, 1897), mas presta também homenagem à versão de seu compatriota Murnau, esta realizada sem a devida autorização legal da família do escritor sob o título *Nosferatu: uma sinfonia de horrores* (1922), um dos marcos do expressionismo alemão. Na verdade, a figura do Conde Drácula (como a de Dom Quixote e outras grandes criações) acaba por transcender os limites da arte, fixando-se no imaginário como uma verdadeira personagem histórica. Desse modo, são incontáveis as aparições (e mordidas) do vampiro no cinema. Christopher Lee, por exemplo, o interpretou diversas vezes nos filmes da produtora Hammer; Copolla escolheu Gary Oldman para o papel em seu *Drácula de Bram Stoker* (1992); Willem Dafoe o encarnou no interessante *A Sombra do vampiro* (2000); e mais recentemente, Dario Argento apresentou o seu *Drácula 3D* (2012). Nessa seleta lista, é claro, não poderia faltar nosso conde Nelsinho, o rebaixado vampiro que saltou da pena de Dalton Trevisan – personagem cujas referências de criação são, sob vários aspectos, também cinematográficas – direto para o campo de registro da câmera de Joaquim Pedro em *Guerra conjugal* (1975).

⁶ Grande diretor português falecido em dois de abril de 2015, poucos dias antes da redação final desta dissertação, aos 106 anos de vida, sendo mais de oitenta deles dedicados ao cinema.

potencial mercadológico das adaptações⁷. A trilogia de Peter Jackson, *O Senhor dos anéis* (2001-2003), adaptada dos livros de J. R. R. Tolkien, faturou quase duas dezenas de prêmios Oscar e bilhões de dólares; o autor Nicholas Sparks já teve oito ou nove – podendo surgir um novo título a qualquer momento – de seus *best-sellers* levados para as telas; o bruxo Harry Potter, personagem criada pela escritora J. K. Rowling, aventurou-se para além das páginas literárias por oito vezes.

No caso do cinema nacional, a relação com a literatura data também de seus primórdios.

Não se sabe ao certo qual o primeiro livro brasileiro transposto para as telas, mas é possível afirmar que as adaptações literárias se tornaram uma tendência durante a Primeira Guerra Mundial, quando os estúdios estrangeiros interromperam seus trabalhos e produtores nacionais viram uma oportunidade de aumentar sua ocupação nas salas do país. Para atender essa nova demanda por roteiros, apostou-se em livros como *O Guarani* (que já havia inspirado um curta-metragem em 1908), *Inocência*, *A Moreninha* e *Iracema* – alguns deles assinados pelo italiano Vittorio Capellaro, importante pioneiro do cinema nacional (GODOY, 2012, p. 15).

Em suma, ainda que imprecisa, a relação do cinema brasileiro com a literatura vem de seus primeiros passos e atravessa toda a sua intermitente história, feita de ciclos. Se nos permitem o salto cronológico da década de 1900 para as de 1990-2000, “estima-se que, entre 1995 e 2005, quase 40% dos títulos lançados [de produções nacionais] tiveram matriz literária” (GODOY, 2012, p. 15). Nomes de peso de nosso cinema contemporâneo, como Walter Salles, Fernando Meirelles, Luiz Fernando Carvalho e Beto Brant (em sua longa parceria com Marçal Aquino) são alguns dos cineastas que contribuíram para a definição desses números.

Por razões óbvias, o momento histórico do cinema nacional que mais diretamente interessa a este trabalho situa-se entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, quando os cinemanovistas (ou os realizadores ligados de alguma forma ao movimento) promoveram ativo diálogo com a literatura brasileira, especialmente a modernista, em exercícios adaptativos que iam além da mera busca por enredos já bem estruturados ou por uma garantia de público. Tal diálogo expressa, antes, uma “[...] conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas

⁷ O mercado cinematográfico coopta o literário e ambos alimentam-se mutuamente. Assim, escritores tornam-se sinônimos de robustas bilheterias para Hollywood, tendo seus livros precocemente relançados em edições cujas capas devem trazer, de preferência, uma imagem do filme que inspiraram.

de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER, 2001, p. 19).

Impulsionados por essa disposição, significativos projetos inspirados em páginas de nossa literatura vieram então à luz, tais como, entre outros: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Ganga Zumba* (1964), de Caca Diegues; *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Jr.; *O Padre e moça* (1965), de Joaquim Pedro; *Capitu* (1968), de Paulo Cesar Saraceni⁸; *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; *Lição de amor* (1976), de Eduardo Scorel; *O Casamento* (1976), de Arnaldo Jabor. Glauber Rocha, expressão máxima de nosso cinema, embora nunca tenha adaptado uma obra literária em específico, admitia *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, como eixo inspirador de seu *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

Dentre os cinemanovistas que se dedicaram ao empreendimento da adaptação, o caso mais notável, tanto pelo aspecto quantitativo quanto qualitativo, parece ser o de Joaquim Pedro de Andrade, cuja filmografia foi chancelada e aquilatada em diversos festivais nacionais e internacionais⁹. Ao menos metade da produção do diretor, metade correspondente, aliás, à porção mais significativa de sua obra, está diretamente vinculada à literatura. Com efeito, no curta-metragem *O Poeta do Castelo* (1959), Joaquim Pedro¹⁰ trata do cotidiano de Manuel Bandeira. Sua estreia em longa-metragem dá-se com *O Padre e a moça* (1965), filme inspirado em poema de Carlos Drummond de Andrade. *Macunaima* (1969) é a adaptação do cineasta para a rapsódia de Mário de Andrade, enquanto o híbrido roteiro de *Os Inconfidentes* (1972) funde o relato processual dos *Autos da Devassa*, versos dos poetas conjurados e o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. Em *Guerra Conjugal* (1975), objeto desta dissertação, são os contos de Dalton Trevisan que ganham as telas. *Vereda tropical* (1977), fantasia cômico-erótica na qual o protagonista mantém relações sexuais com

⁸ Sobre as inúmeras (e pouco inspiradas) vezes que a estrela maior da literatura nacional, Machado de Assis, teve seus romances ou contos, parcial ou integralmente, recriados no cinema – totalizando, até o momento, cerca de nove tentativas –, cf. José Carlos Avellar (2007, p. 103-104).

⁹ A lista não se pretende completa, apenas ilustrativa. Eis alguns dos prêmios obtidos pelos filmes do diretor: *Couro de gato* (1962) recebeu o Prêmio do III Festival de Cinema Latino Americano de Sestri Levante e Diploma Especial no Festival Internacional de Curtas-Metragens de Oberhausen de 1962 (evento de divulgação do manifesto “O novo cinema alemão”). A *Garrincha, alegria do povo* (1963), concedeu-se o Prêmio de Melhor Filme Carlos Alberto Chieza, específico para filmes de esporte, no Festival de Cortina d'Ampezzo, Itália. *O Padre e a moça* (1965) foi premiado como Melhor Fotografia no Festival de Brasília de 1966, enquanto *Macunaima* (1969) saiu vitorioso em cinco categorias na edição de 1969 do mesmo festival, além da obtenção do Prêmio de Melhor Filme no Festival de Mar del Plata. *Os Inconfidentes* (1972) recebeu o Prêmio do Comitê de Artes e Letras no Festival de Veneza de 1972. *Guerra conjugal* (1975) foi Prêmio de Melhor Direção no Festival de Brasília de 1975. *O Homem do Pau-Brasil* (1981), Prêmio de Melhor Filme na edição de 1981 do festival.

¹⁰ Por conta das diversas menções a Joaquim Pedro de Andrade no decorrer destas páginas, seu nome surgirá, aqui e ali, assim reduzido. O mesmo poderá ocorrer com o de Dalton Trevisan, eventualmente, grafado apenas Dalton ou Trevisan.

uma melancia, é uma adaptação do conto homônimo de Pedro Maia Soares. Por fim, seu trabalho de despedida, *O Homem do Pau-Brasil* (1981), consiste numa radical leitura da obra e vida de Oswald de Andrade.

Dada a profusão de projetos concebidos a partir da literatura nacional¹¹, explorar a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade por esse viés, o das relações entre literatura e cinema, como o fazem o nosso e a maior parte dos trabalhos empenhados em interpretar sua obra, parece ser o caminho mais óbvio para abordá-la. Mas não se trata apenas de uma questão de obviedade (e, por conseguinte, facilidade), uma vez que essa via de entrada para o estudo da produção do diretor revela-se bastante profícua na observação da atitude antropofágica que tanto impulsiona o próprio método criativo do cineasta quanto motiva muitas das situações e das relações entre as personagens de seus filmes.

No primeiro caso, a postura antropofágica é tomada sob o seu aspecto positivo. Na urdidura de suas adaptações, Joaquim Pedro desempenha uma dupla investida em direção à obra original: absorve-a e a devolve em nova configuração, ou, em outros termos, submete-a a um processo de profunda transformação que problematiza alguns de seus aspectos constitutivos. Assim, o cineasta quase sempre toma

como ponto de partida uma obra consagrada pela literatura ou um fato consagrado pela História [...] para, através do processo criador, ir contestando, ininterruptamente, aquilo que havia erigido como universo de seu discurso. Prisioneiro da tradição, Joaquim Pedro não pode, no entanto, render-se à leitura respeitosa e submissa do texto (SOUZA, 1980, p. 195)¹².

Pode-se observar, portanto, na atitude antropofágica do processo criativo do cineasta postura semelhante àquela que, segundo Silviano Santiago (2000), o escritor latino-americano é impelido a assumir diante das imposições políticas, econômicas e culturais dos países hegemônicos. Erigido no “entre-lugar”, o discurso literário latino-americano vive entre “a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

¹¹ Provavelmente, Joaquim Pedro discordaria por completo do célebre professor de escrita criativa e um dos principais consultores de roteiros de Hollywood, Robert McKee, para quem o cinema brasileiro carece de “[...] roteiro. Vocês têm ótimos atores, ótimos diretores, vocês têm tudo que os melhores países têm. Se um filme no Brasil é bom, ele geralmente é a adaptação de um livro. Muitas vezes o cinema brasileiro tem que esperar escritores fazerem bons livros que podem ser adaptados. Precisa parar de se 'canibalizar' os romances” (REBINSKI JR., 2012, p. 25).

¹² E indaga a autora na sequência: “[...] Será uma forma de amor essa atenção feita de vigilância, recusa ao abandono e agressividade? Ou vingança ressentida de criador, consciente de que a sua imaginação age sempre de maneira parasitária sobre um primeiro discurso autônomo?” (SOUZA, 1980, p. 195).

Esse primeiro e positivo sentido aqui atribuído à antropofagia, enquanto ímpeto do método de criação de Joaquim Pedro de Andrade, não está distante também daquele postulado pelo célebre manifesto de Oswald de Andrade¹³. É Sylvie Pierre (1997), aliás, em artigo de alerta sobre o cuidado com que se deve proceder ao se traçar paralelos entre o Modernismo e o Cinema Novo¹⁴, quem aponta a conexão de Joaquim Pedro com o movimento literário de Oswald, Mario e outros. Em nível simbólico, seu nome “reuniu todos os Andrades”, enquanto, de modo mais concreto, sua obra consiste numa “espécie de ressurreição, por filiação direta, de tudo o que deu força” ao movimento modernista (PIERRE, 1997, p. 94). Na esteira desse pensamento, podemos encontrar nos trabalhos do diretor diversas tendências que animaram o Modernismo tupiniquim, tais como, a valorização da identidade brasileira diante do colonizador (movimento Pau-Brasil), a inclinação nacionalista e regionalista (Verde e Amarelo) e, por fim, a disposição antropofágica, dadas as várias alusões de seu cinema “[...] à necessidade de devorar e digerir a cultura do outro, e mesmo de devorar seu corpo, no amor” (PIERRE, 1997, p. 95).

São precisamente as referências de seus filmes à necessidade de consumir o corpo do outro, via atos canibais mesmo ou, especialmente, via amor – leia-se, ato sexual – que nos fazem abandonar a face positiva da antropofagia em Joaquim Pedro a fim de lidar com seu aspecto negativo. Condenáveis aos olhos da comunidade em *O Padre e moça* (1965), voláteis ou aferradas a outros interesses em *Macunaíma* (1969), manifestação de poder em *Guerra conjugal* (1975)... as relações sexuais na obra do diretor carioca pouco ou nada tem a ver com a obtenção de prazer, permanecendo como exceção, é claro, *Vereda tropical* (1977). Em nosso objeto de estudo, aliás, como se pretende demonstrar a partir da análise de um de seus seguimentos narrativos, o sexo está a serviço da imperiosa necessidade de imposição de um sobre o outro, numa espécie de diagnóstico rigoroso, via relações íntimas, de uma sociedade

¹³ Manifesto cuja ideia aparece condensada na seguinte passagem: “A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modusviviendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos” (ANDRADE, 1972, p. 18-19).

¹⁴ Para a autora (PIERRE, 1997, p. 101-105), a obra como um verdadeiro manifesto, a implosão das formas, o pensamento antropofágico e o “desejo de criar uma expressão artística, para o conjunto das artes, ou para o cinema, que seja conforme à realidade brasileira, à alma do Brasil” são algumas das aproximações possíveis de se estabelecer entre o Modernismo e o Cinema Novo, a despeito de tantas e evidentes diferenças conceituais e contextuais.

em que a palavra de ordem é subjugar o outro. Em síntese, no universo de *Guerra conjugal*¹⁵, devorar o outro pelo sexo, ou, em termos mais grosseiros, comer o outro, significa impor-se.

Ademais, se ainda não estamos convencidos da orientação antropofágica do método criativo de Joaquim Pedro de Andrade (sentido positivo) e das relações entre as personagens de seus filmes (sentido negativo), voltemo-nos para a própria biografia do cineasta, que, em certos lances, parece também marcada por uma atitude antropofágica (novamente em chave positiva, diga-se). Como se verá adiante, Joaquim Pedro conviveu, desde os primeiros tempos, com importantes escritores brasileiros, amigos de seu pai que frequentavam a casa da família na cidade do Rio de Janeiro. Cercado por esse ambiente, digamos, literário, chegou mesmo a acalentar o sonho de se tornar ele próprio um escritor, tendo, por fim, enveredado pelo universo da Física, devolvendo toda essa experiência em forma de cinema, racional como pede o universo das exatas, irregular e tumultuosamente humano como exigem as artes.

Diante dessa exposição preliminar, há de se ter vislumbrado o objetivo deste trabalho. Seu principal propósito é analisar o quarto longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, *Guerra conjugal* (1975), adaptação do cineasta para dezesseis contos de Dalton Trevisan, extraídos de seis livros distintos. A partir da análise pormenorizada de apenas um dos três seguimentos narrativos do filme¹⁶ – o seguimento dedicado a Nelsinho, a versão cinematográfica da rebaixada figura vampírica criada pelo escritor paranaense –, pretende-se, mais especificamente, verificar a orientação antropofágica (1) do método criativo de Joaquim Pedro, que, como bom leitor da literatura nacional, reelabora cinematograficamente alguns dos traços mais característicos da obra de Dalton Trevisan ao mesmo tempo em que a insere num espaço, em princípio, completamente adverso ao literário, o da pornochanchada; e (2) das relações amorosas entre as personagens do filme, que, em declarada guerra, impõem-se umas sobre as outras, especialmente por meio do sexo, em generalizado processo de devoração.

¹⁵ Eventualmente, em caso de muitas menções ao título de um filme ou obra literária numa mesma seção do trabalho, omitiremos a informação da data de publicação a fim de se evitar desnecessária repetição.

¹⁶ De modo geral, o que se disser a respeito da trajetória de Nelsinho em *Guerra conjugal*, vale também para os demais seguimentos do filme, o do casal senil João e Amália e o de Osiris. A escolha por analisar o seguimento narrativo do vampiro (e não os outros) deve-se a, ao menos, três fatores: (a) permite uma leitura mais vertical de *Guerra conjugal*, evitando-se, assim, que os esforços se dissipem; (b) o seguimento de Nelsinho é o espaço, por excelência, da atitude antropofágica das relações pessoais retratadas no filme; (c) a figura vampírica, representada por Nelsinho, é ponto chave para o entendimento da obra de Dalton Trevisan.

Para a consecução de tais objetivos, a dissertação foi organizada do modo como se segue. O capítulo de abertura, cujo título geral atende por “Para além dos ‘relacionamentos fiéis’ entre literatura e cinema”, constitui-se de duas partes. Na primeira delas (“Um percurso teórico: literatura e cinema”), os esforços estão voltados para a exploração das relações entre os dois meios mencionados, amplo campo no interior do qual esta pesquisa se insere. Tomando adaptação por tradução, nosso ponto de partida será a teoria de Haroldo de Campos, mais detidamente a exposta em gênese no ensaio “Da tradução como criação e como crítica”. Exploraremos seus principais aspectos, procurando estabelecer pontos de toque entre estes e aqueles propostos por Walter Benjamin, em “A Tarefa do tradutor”. Como se pretende demonstrar, os princípios regentes de tais teorias da tradução literária revelam-se igualmente profícuos quando deslocados para a área dos estudos sobre adaptação cinematográfica e concorrem, em nosso caso, para os esforços de compreensão do método criativo de Joaquim Pedro de Andrade em *Guerra conjugal*, filme erigido a partir de contos da literatura nacional, em prática semelhante à de um autêntico exercício tradutório.

Ainda na primeira parte do capítulo inaugural desta dissertação, procederemos à abordagem de trabalhos crítico-teóricos diretamente relacionados à problemática da adaptação e/ou aos demais imbricamentos observáveis entre literatura e cinema, como os de André Bazin, Thaís Flores Nogueira Diniz, Robert Stam, Randal Johnson e José Carlos Avellar, na medida em que a compreensão de tais estudos revela-se bastante útil não só para a interpretação de *Guerra conjugal*, um exercício adaptativo *stricto sensu*, como também dos outros projetos de Joaquim Pedro de Andrade ligados ao universo literário. Alinhamo-nos aqui, portanto, aos estudiosos que não restringem as relações entre os dois meios exclusivamente ao domínio da adaptação, tampouco as concebem de forma unilateral, sempre da literatura para o cinema. Com efeito, da mesma forma que os livros exercem influência sobre os filmes e se veem projetados nas telas e, por assim dizer, “frequentam” as sessões de cinema, muitos filmes devoram as páginas literárias e sobre elas se projetam para lhes devolver os influxos. (Seriam os livros autênticos “cinéfilos”, enquanto os filmes, persistentes “ratos de biblioteca”?).

O segundo momento do capítulo um (“Um percurso antropofágico: o cinema de Joaquim Pedro de Andrade”) visa a cotejar os trabalhos do diretor realizados a partir do diálogo com a literatura, aproximando-os pelo princípio antropofágico, na medida em que os textos adaptados para a tela são os mesmos de origem somente em essência, porque reelaborados, por meio do crivo atento do cineasta, este grande leitor da literatura nacional,

segundo novos códigos cinematográficos, sem jamais abandonar o discurso crítico sobre o país e a sociedade brasileira.

O capítulo dois lida mais de perto com a matéria literária. À breve exposição de alguns dos aspectos norteadores da produção de Dalton Trevisan, autor cuja produção anuncia o *boom* do gênero conto no Brasil entre as décadas de 1960-70, seguir-se-á a análise das cinco narrativas do escritor paranaense que serviram de base para tramar o seguimento do filme dedicado às (des)venturas do franzino vampiro (do sexo) Nelsinho, a saber: “A velha querida”, de *Novelas nada exemplares* (1959); “O roupão”, de *Cemitério de elefantes* (1964); “Na pontinha da orelha”, “Chapeuzinho Vermelho” e “As uvas”, todas de *O Vampiro de Curitiba* (1965). Tendo sempre como horizonte o trabalho da professora Berta Waldman, a análise a que o segundo capítulo se propõe não contempla uma interpretação integral de cada um dos contos mencionados. Antes, elege e discute alguns dos principais elementos da literatura de Dalton Trevisan, tais como, a repetição, a fragmentação, a linguagem e as situações clichês, a presença do *kitsch*, a imagem do vampiro e a cidade de Curitiba como personagem.

Chegamos, por fim, ao capítulo terceiro, que se debruça sobre o seguimento narrativo de Nelsinho em *Guerra conjugal*. Considerando Joaquim Pedro um legítimo intérprete – quem, nos moldes postulados por Bosi (1988, p. 286), “é, acima de tudo, um mediador” cuja linguagem deve lembrar “a do tradutor de uma língua para outra”, numa delicada e vigilante operação que visa a “captar as vibrações e o tom da obra” –, indagamos: de que modo o diretor leu/interpretou/traduziu os textos nos quais se baseou? Qual o tom de *Guerra conjugal*? Sendo o filme um produto cultural e semiótico, de que maneira Joaquim Pedro converteu em imagens a sua experiência social, ideológica e estética?

Se nem todas essas indagações obtêm respostas ao longo deste trabalho, o seu último capítulo pretende, ao menos, demonstrar de que maneira o cineasta, em sua reelaboração antropofágica dos contos de Dalton Trevisan, insere a literatura, da ordem da alta cultura, no interior de um gênero cinematográfico popular, a pornochanchada ou a comédia erótica nacional. Assim, se o escritor curitibano lança mão da força poética dos títulos de seus contos e de um estilo marcado pela “linguagem simples e pontual”, dois verdadeiros “cantos de sereia”, para seduzir seu leitor, como postula Temístocles Linhares (1973, p. 85-86), é por meio da aproximação de *Guerra conjugal* com o universo da pornochanchada que o cineasta atrai e também trai o espetador. É a partir, portanto, da dicotomia atração/traição – dicotomia, aliás, bastante apropriada aos jogos de desejo e infidelidade dos contos de base e do roteiro do filme – que a relação de *Guerra conjugal* com a comédia erótica se desenvolve.

Com efeito, se o longa-metragem adere às regras do jogo, o faz somente na superfície, na medida em que Joaquim Pedro trabalha o gênero cinematográfico em questão de forma crítica, rompendo com ele, ver-se-á, em diversas instâncias¹⁷. O sexo, por exemplo, deixa o clima de libertinagem e humor da maior parte das produções da comédia erótica para revelar sua face grotesca e violenta. Em *Guerra conjugal*, as relações sexuais nada têm de prazerosas, funcionando, antes, como representações íntimas da atmosfera pública: uma sociedade que vivia sob a truculência de um regime militar, em sua fase AI-5. A figura do machão, outro elemento caro à pornochanchada, notar-se-á, tem seu poder esvaziado ao longo da adaptação. De quebra, ao conferir tal tratamento à matéria sexual, bem como retratar relações pessoais pautadas pela imposição de poder, o diretor insere seu filme em duas grandes tendências cinematográficas de então: o sexo como forma de questionamento e o interesse em compor um quadro de decadência geral a partir da encenação da vida privada.

Notar-se-á ainda que, apesar do deliberado e legítimo desejo de Joaquim Pedro de modificar o original, o que resulta numa interpretação bastante particular dos contos de Dalton Trevisan¹⁸, o cineasta acaba por manter no processo de tradução certos elementos caros à obra do escritor, ao operar, por exemplo, no filme, exercícios de concisão e condensação, em temas que se repetem e se espelham (e assim se renovam a partir da insistência no mesmo), de modo semelhante àqueles maturados pelo próprio Dalton Trevisan no decorrer de sua vasta produção, iniciada oficialmente com *Novelas nada exemplares* (1959).

Nestas páginas introdutórias, cabe ainda um comentário de ordem metodológica. Expressões como “experiência social” ou “fase AI-5” revelam a preocupação deste trabalho com aspectos extrínsecos ao domínio de seu filme-objeto. Contudo, gostaríamos de ressaltar que sua proposta geral de análise é guiada pela orientação metodológica segundo a qual a compressão da obra artística somente se dá

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que

¹⁷ É fato que são muitos os filmes enfeixados sob o mesmo rótulo de pornochanchada e que muitos deles acabam por quebrar as “regras” do próprio gênero. Para efeito de comparação entre *Guerra conjugal* e o universo da pornochanchada, tomaremos alguns dos traços mais recorrentes nas produções do gênero, tendo sempre em mente que existem camadas, variações e desdobramentos.

¹⁸ Basta observar o não tão inspirado retorno do vampiro Nelsinho às telas, na média-metragem *A Balada do vampiro* (2007), de Estevan Silvera, outra adaptação da obra de Trevisan autorizada pelo próprio escritor.

desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2000a, p. 5)¹⁹.

Como sabemos, “[...] não se deve concluir apressadamente que o cinema [...] é a expressão transparente da realidade social, nem o seu contrário exato” (AUMONT, 1995, p. 99). O real não se representa de modo direto na tela; é, antes, reelaborado pela opacidade do discurso cinematográfico²⁰, que coloca em jogo processos de correspondências, inversões, metáforas e alegorias.

Como muitas das demais produções de nosso país, cuja negligência com a preservação dos bens culturais e artísticos é assombrosa, a despeito dos esforços de órgãos como o IPHAN e a Cinemateca Brasileira, os filmes de Joaquim Pedro de Andrade encontravam-se, até pouco tempo atrás, em estado calamitoso, conforme publicação do jornal *O Estado de São Paulo*, “Cinema de Joaquim Pedro está ameaçado” (2002). Felizmente, em projeto encabeçado pelos filhos Alice, Maria e Antônio, toda a sua filmografia (quatorze trabalhos no total) foi submetida a um elaborado processo de recuperação, um árduo trabalho de cerca de três anos que envolveu escaneamento dos originais, restauração digital em 2K e reimpressão de novos negativos em 35mm. Restaurados, os filmes puderam ser lançados no formato de DVD, viabilizando o acesso à obra diretor. Foi um destes preciosos discos que instigou e permitiu a realização desta pesquisa²¹.

¹⁹ A respeito do intrincado pensamento de Antonio Candido, cf. o robusto trabalho de Rodrigo Martins Ramassote (2013).

²⁰ Cf. Ismail Xavier (2008), trabalho no qual o professor discute amplamente a questão da transparência e opacidade no discurso cinematográfico por meio da exploração das diversas estéticas identificáveis ao longo da história do cinema.

²¹ GUERRA conjugal. 1975. 1 DVD (88 min.), son., color. Versão distribuída pelo Vídeo Filmes e utilizada para os apontamentos deste trabalho.

1 PARA ALÉM DOS “RELACIONAMENTOS FIÉIS” ENTRE LITERATURA E CINEMA

Conforme se adiantou nas considerações preambulares, o capítulo inaugural deste trabalho compõe-se de dois momentos distintos, porém complementares. Assim, os pressupostos teóricos debatidos na primeira parte incidem sobre a segunda, na qual cotejamos os filmes de Joaquim Pedro de Andrade diretamente relacionados ao universo literário, tomando sempre adaptação por tradução, como um legítimo esforço criativo e crítico que recusa por completo a exigência de fidelidade à obra original.

Ressalte-se ainda que a investida introdutória na direção de alguns estudos relevantes sobre literatura e cinema tem aqui, sobretudo, o propósito (1) de evidenciar o percurso de nossa pesquisa e (2) de sedimentar as bases sobre os quais se assenta a concepção de adaptação fílmica aqui adotada. No tocante às teorias arroladas, portanto, os leitores – se nos permitem elaborar uma analogia à linguagem cinematográfica – não assistirão a grandes planos (amplas visões de um todo), mas a primeiros planos (recortes mais precisos).

1.1 Um percurso teórico: literatura e cinema

Criativa, subversora de lugares-comuns, genuinamente antropofágica... Eis alguns dos atributos da teoria da tradução de Haroldo de Campos, forjada, de um lado, pela leitura de nomes como Max Bense, C. S. Pierce, Walter Benjamin, Ezra Pound e T. S. Eliot, e de outro, pela própria atividade do poeta como tradutor, exercício através do qual, fazendo uso de um termo cunhado por ele, “transcriou” para a língua portuguesa tanto as obras de alguns dos maiores da literatura mundial, tais como Homero, Mallarmé, Maiakovski, Dante e o próprio Pound, quanto certas realizações poéticas negligenciadas pelo cânone literário ocidental.

Sempre vinculada à praxe, sua produção teórica repercutiu de forma impactante sobre a historiografia literária brasileira, então

redimensionada a partir de tomadas sincrônicas e diacrônicas que [por sua vez] abalam as fronteiras entre o internacional e o nacional; resgatam obras antes consideradas menores [...]; atendem às explorações realizadas por cada obra em seu espaço e materiais específicos [...]; implicam a invenção de um corpus crítico-seletivo que interliga criteriosamente os conceitos de tradução poética, operação metalinguística, paródia, carnavalização, intertextualidade, literatura comparada e relações entre diversos sistemas de signos (SANTAELLA, 2005, p. 222).

No ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado pela primeira vez num congresso na Universidade da Paraíba em 1962, Haroldo de Campos semeia as bases de sua teoria ao postular a tradução como “recriação crítica”, máxima que seria retomada e aprimorada no decurso da intensa produção do poeta. Suas reflexões partem dos estudos de Albrecht Fabri e, especialmente, Max Bense. Do primeiro, sublinha a “sentença absoluta”, própria da literatura e intraduzível, cujo conteúdo não é outro senão a sua própria estrutura (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 31-32). Do segundo, explora a sua tipologia triádica de informações – a “documentária”, a “semântica” e a “estética” –, sendo possível encontrar, na última, evidentes reverberações da “sentença absoluta”.

Sempre na esteira da interpretação do próprio Haroldo de Campos (2006, p. 32), aprendemos que a “informação documentária” é de caráter empírico porque “reproduz algo observável” (como em “A aranha tece a teia”), enquanto a “informação semântica” transcende esse horizonte e acrescenta “algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como, por exemplo, o conceito de falso ou verdadeiro” (como em “A aranha tece a teia é uma proposição verdadeira”). O traço comum a esses dois primeiros tipos de informação é a possibilidade de arranjos diversos. De fato, diferentes modos de composição poderiam ser prontamente sugeridos para as orações exemplificativas acima.

O mesmo não se pode afirmar acerca da “informação estética”, que, de modo análogo à “sentença absoluta”, “não pode ser codificada de outra maneira senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2006, p. 33). Dotada de irreparável fragilidade, a mínima deturpação na sequência de seus signos verbais – a retirada ou inserção de uma pequena partícula de um poema, por exemplo – compromete por completo a tessitura da “informação estética”²². Tal frangível estado instaura, como consequência, aguda impossibilidade de tradução da composição poética, seja ela um poema de fato ou um texto em prosa que lhe equivalha em complexidade, como certas realizações de James Joyce, Oswald de Andrade, Mario de Andrade ou Guimarães Rosa, nas quais se confere especial atenção à palavra enquanto objeto (CAMPOS, 2006, p. 34).

Ora, ao se assumir em princípio a inexequibilidade da tradução, engendra-se aí também paradoxalmente uma possibilidade direta e mesmo necessária. Referimo-nos à operação de

²² Não nos parece um desatino aproximar a fragilidade da “informação estética” literária, tal como exposta por Haroldo de Campos, ao rigor da escritura cinematográfica de Eisenstein (2002, p. 113), para quem os planos de um filme devem ser distribuídos “[...] numa sequência de montagem com o mesmo cuidado usado para colocar uma linha de poesia num poema, ou para colocar cada átomo musical no movimento de uma fuga”.

recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, **traduz-se o próprio signo**, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim, tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a **iconicidade** do signo estético [...]) (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo do autor).

Com o intuito de conferir contornos ainda mais precisos à natureza dessa “recriação” ou “criação paralela”, cuja originalidade está na ênfase sobre o aspecto formal em detrimento do contedístico de outrora, Haroldo de Campos recorre então, em seu ensaio, ao fenômeno químico de “isomorfismo”, verificável entre duas ou mais substâncias diferentes que cristalizam no mesmo sistema com a mesma disposição e orientação dos átomos, moléculas ou íons. A tradução regida pelo princípio isomórfico deverá compor,

[...] como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentre de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006, p. 34).

Após se valer do princípio químico em sua explanação, o poeta conclui seu seminal trabalho ao afirmar que a tradução é necessariamente um exercício de “crítica ao vivo” por ser capaz de penetrar a “[...] fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha” e revelar sua suscetibilidade a “[...] uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso” (CAMPOS, 2006, p. 43). Num remoçar tipicamente antropofágico, a tradução deglute, portanto, a obra original e a revivifica num novo corpo, o que a torna um princípio avesso ao da literalidade. Como veremos, é precisamente por esse viés – a tradução a regurgitar a obra original em arranjo distinto – que encaramos não só a adaptação-objeto de nosso trabalho, *Guerra conjugal* (1975), mas todo o esforço filmográfico de Joaquim Pedro de Andrade.

Em florescência e aspectos gerais, eis a teoria da tradução de Haroldo de Campos, a qual seria depurada pela revisão teórica e prática tradutória ao longo de toda a sua produtiva vida intelectual, interrompida aos setenta e três anos, em 2003. Antes, porém, ele já havia cunhado os termos “paramorfia”, em substituição ao de “isomorfia”, e os conceitos de natureza verbal “transcriar”, “transluzir” e “transluciferar” como reelaborações do ato tradutório enquanto “recriação crítica”. Aproveitemos, aliás, a ocorrência do neologismo “transluciferar” para abordar o matiz metafísico de sua teoria, traço herdado (e sofisticado) por Haroldo de Campos de Walter Benjamin, pensador e tradutor alemão que, embora em

chave teórica mais ampla – suas preocupações se desenvolvem no interior de uma filosofia geral da linguagem –, exerceu incontornável influência sobre o poeta brasileiro. É o próprio concretista, inclusive, quem a assinala ao travar diálogos explícitos com a obra do filósofo, como podemos observar em afirmações da seguinte ordem: “a operação tradutora [...] tende, no limite, ao escopo daquela descrita por Walter Benjamin: liberar, na língua da tradução, a linguagem pura que o original vela, e em relação ao qual o sentido comunicativo [...] é apenas uma referência tangencial” (CAMPOS, 1998, p. 80).

Por conseguinte, ser-nos-ia de grande proficuidade explorar o célebre ensaio de Walter Benjamin, “A Tarefa do tradutor”, publicado pela primeira vez em 1923, com a finalidade de melhor compreendermos a gênese da teoria haroldiana e seu desdobramento metafísico “transluciferino”, o que trará maior densidade ao conceito de adaptação aqui adotado e à busca por uma compreensão mais precisa do procedimento criativo de Joaquim Pedro, cineasta responsável pelo objeto de estudo deste trabalho.

Para o influente pensador alemão, traduzir não significa comunicar, tampouco imitar. Ora, a primeira definição negativa parece contrariar o princípio mesmo do ato tradutório. Afinal, o que desejam os leitores não familiarizados com a língua na qual a obra original foi concebida senão acessá-la e, conseqüentemente, estabelecer comunicação via uma transposição para seu idioma? Na verdade, segundo Walter Benjamin (2008, p. 66), “a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial”. Se reduzida a tal intuito, a tradução fica condenada ao domínio do conteúdo e ronda assim apenas a superfície textual, sem penetrar o essencial da obra, cujos atributos não pertenceriam – pergunta agora o filósofo – exatamente à esfera do inapreensível, do “misterioso” e do “poético” (BENJAMIN, 2008, p. 66)? Logo, traduzir não é comunicar. Para a segunda definição negativa presente no ensaio (tradução não é imitação), parece ainda mais imprudente propor contra-argumentos, posto que “a fidelidade na tradução de palavras isoladas quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que elas possuem no original” (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Como solucionar, portanto, a (aparente) aporia? De que modo devemos conceber o ato tradutório se ele não deve – ou, ao menos, não deveria – visar à comunicação, tampouco à reprodução fiel?

“Seu principal objeto não é [na verdade] o sentido, mas a forma. Se o poeta trabalha na relação língua-sentido, o tradutor trabalha na relação língua-língua” (FURLAN, 1996, p. 101). Na esteira desse pensamento, torna-se necessário o retorno ao original, pois “nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 67).

Desse modo, a finalidade do empenho tradutório desloca-se do âmbito da comunicação ou da imitação para o da expressão do “mais íntimo relacionamento das línguas entre si”, relacionamento evidenciado pelo “[...] fato de que as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (BENJAMIN, 2008, p. 69-70). Em outras palavras, a afinidade entre elas é manifesta pelas intenções mesmas de cada uma, o que as complementa. (Já nos aproximamos aqui do objetivo de nossa longa digressão: evidenciar o aspecto metafísico da teoria da tradução de Walter Benjamin, cuja influência sobre Haroldo de Campos é notável).

O último momento do ensaio do filósofo é dedicado a uma intrigante composição imagética, por meio da qual, ilustra seus pressupostos e os torna mais acessíveis:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem se igualar, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até aos mínimos detalhes, o modo de designar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. E precisamente por isso, ela deve abstrair do propósito de comunicar (BENJAMIN, 2008, p. 77).

Se o compreendemos bem, são três as imagens suscitadas por esse exercício comparativo entre a investida tradutória e as diferentes configurações de um mesmo e prosaico objeto. Em nossa via interpretativa, a imagem (a) do vaso inviolado em sua indefectibilidade corresponde à abstrata noção de “língua pura”; (b) o vaso estilhaçado, cujas partículas evocam ainda o objeto primitivo²³, equivale à obra original, à realização primeira; e, por fim, (c) a imagem derradeira, o vaso reconstruído, representa a tradução de fato. Esta, atenta aos ínfimos detalhes, forja uma peça-resultado cujas trincadelas permitem que se entrevejam simultaneamente tanto a primeira execução (estilhaços reconhecíveis/obra original) quanto a imagem ideal (vaso em estado imaculado/“língua pura”), preservando, assim, essências e não o objeto em si. Não será nada penoso observar, acreditamos, tal procedimento em *Guerra conjugal*. Na verdade, ele parece ser mesmo o princípio norteador do método criativo de Joaquim Pedro de Andrade, este perspicaz leitor da literatura nacional que soube preservar, em suas adaptações/traduições, elementos caracterizadores (essenciais?) das obras de base, ao mesmo tempo em que empreendia drásticas modificações em função de suas preocupações temáticas, estéticas e ideológicas.

²³ Ainda que aos pedaços, é por meio dos próprios estilhaços que o reconhecemos.

Retomando, em síntese, Walter Benjamin e, especialmente, a questão do matiz metafísico de sua teoria da tradução, podemos depreender do mencionado ensaio do filósofo, cuja composição imagética acima é engenhosamente esclarecedora, que o confronto de duas línguas, via empenho tradutório, expressa a relação de complementariedade existente entre elas – de modo análogo àquela verificável entre os estilhaços de um vaso e a sua completa reconfiguração – e desvela um sentido antes inapreensível apenas por meio da obra original. Nesse sentido, como no mito bíblico no qual o anjo Gabriel anuncia a Maria a concepção do filho de Deus – o mistério divino se faz carne –, a tradução, segundo Furlan (1996, p. 102), em sua tarefa “grandiosa, messiânica e redentora”, revela a imponderável “realidade da ‘língua pura’ que se reflete nas línguas do original e da tradução, da obra de arte e sua ‘reprodução’”.

É novamente Haroldo de Campos quem vem em nosso auxílio, encaminha nossa discussão e explicita a afinidade existente entre o seu pensamento e o do filósofo alemão:

[...], no entender do próprio Walter Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira [...]: a tradução anuncia, para a língua original, a miragem mallarmaica da língua pura; ela é mesmo, para o original, a única possibilidade de entrevisão dessa língua pura: – ponto messiânico (ou, em termos laicos da moderna teoria dos signos, – lugar semiótico) de convergências da intencionalidade [...] (CAMPOS, 1981, p. 170).

Contudo, se Haroldo de Campos herda, conforme se afirmou, o aspecto metafísico da teoria da tradução de Walter Benjamin, assumindo a possibilidade da língua num idealizado estado de pureza, é certo também que o poeta reelabora a missão angélica da tradução em termos luciferinos:

[...] **toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo**, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença (como diria Derrida): **uma empresa satânica**. O contraparte maldito da angelitude da tradução é a *Hýbris*, o pecado semiológico de Satã, [...], a transgressão dos limites sígnicos, no caso **o transgredir da relação aparentemente natural entre o que dicotomicamente se postula como forma e conteúdo** (CAMPOS, 1981, p. 180, grifo nosso).

Flamejada pelo rastro coruscante de seu anjo instigador, **a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial**, ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. **A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação”** (CAMPOS, 1981, p. 209, grifo nosso).

Por meio de sua poderosa capacidade de “transluciferação”, a tradução torna-se indômita, subversiva e afeita à criatividade. Pode, inclusive, “esquecer-se” da obra original e reacomodar seus aspectos formais na língua de destino. Desse modo, refuta-se a cópia, numa crescente valorização da cultura receptora. A “transluciferação” – neologismo derivado do termo Lúcifer e que nos remete ao mito do anjo caído – configura-se, portanto, como afirmação do matiz metafísico da teoria da tradução do poeta concretista e, ao mesmo tempo, sua superação, na medida em que o grau de liberdade assumido pelo ato tradutório valoriza a cultura de destino e não mais, ou melhor, não somente, a de origem.

Com efeito, a tradução

[...] nunca acontece num vácuo onde se pressupõe que as línguas se encontram [o vácuo da “língua pura”?], mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e os escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos (DINIZ, 1999, p. 36).

Trata-se de um procedimento de grande complexidade

[...] que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico-sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar (DINIZ, 1999, p. 44).

Em suma, acreditamos que, de modo análogo à inversão promovida pela teoria de Walter Benjamin e Haroldo de Campos – o alçamento da tradução a um estatuto tão prestigiado quanto o da obra original²⁴ –, as soluções adaptativas empreendidas por Joaquim Pedro de Andrade de um meio (a literatura) para outro (o cinema) constituam de fato legítimas traduções críticas, tão elaboradas quanto os textos que lhe serviram de base. Em suas “criações paralelas”, o diretor negligencia muitas vezes o conteúdo, em nome de uma sofisticação formal cinematográfica que corresponda em complexidade à literária. Em *O Homem do Pau-Brasil* (1981), por exemplo, a irregularidade e a descontinuidade telegráfica das sequências desejam dar conta da pluralidade dos recursos da escrita de Oswald de

²⁴ Através da tradução, “o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua [...]” (BENJAMIN, 2008, p. 73).

Andrade. Em *Os Inconfidentes* (1972), apenas para arrolar outro rápido exemplo de sua perspicácia criativa, o diretor carioca faz convergir textos de fontes diversas (poemas, processos jurídicos e ensaios historiográficos), a fim de refletir, através de montagem e *mise-en-scène* vigorosas e sob o escudo do gênero de filme histórico, sobre a postura de Tiradentes e dos demais poetas conjurados, bem como os impasses vividos pelos intelectuais de seu tempo, então sob a vigilância de um violento estado repressor em seu momento AI-5. Em *Guerra conjugal*, a concisão e a repetição da escrita de Dalton Trevisan são mimetizadas pela insistência nos planos próximos e desenvolvidos em espaços fechados, sempre a captar relações amorosas pautadas pelo desejo de subjugar o outro, em consistente captação da atmosfera dos tempos militares.

Os filmes de Joaquim Pedro são marcados, portanto, por aguda leitura de obras da literatura nacional, “transluciferadas” em intensos exercícios cinematográficos, sem que se abandone a reflexão sobre o país ou a sociedade brasileira, inegável obsessão do cineasta, expressa também de forma contundente na última de suas entrevistas: “Só sei fazer cinema no Brasil, só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil” (ANDRADE, 1988, n.p.).

Não seria nenhum despropósito afirmar que as postulações teóricas de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, a despeito da distância geográfica que os aparta e dos respectivos campos de atuação, alinham-se ao pensamento do cofundador da revista *Cahiers du cinéma*, André Bazin. (E a partir deste ponto avançamos para os estudos diretamente relacionados à problemática da adaptação e às múltiplas relações possíveis entre literatura e cinema). São excertos, aliás, de um ensaio do próprio crítico francês que permitem os cotejos:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação **perturba seu equilíbrio**, mais também ela exige um **talento criador** para reconstruir de acordo com um **novo equilíbrio, de modo algum idêntico**, mas **equivalente ao antigo**. Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o **“cinema puro”**, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor (BAZIN, 1991, p. 96, grifo nosso).

Ora, a ideia de que um “equilíbrio da obra” pode ser “perturbado” não nos remete à concepção da “fragilidade da informação estética”? A exigência de um “talento criador” para o exercício adaptativo não é semelhante à necessidade de “recriação” imposta ao tradutor de

textos literários? As construções “novo equilíbrio” e “de modo algum idêntico” não pedem uma “fidelidade à forma” em detrimento do conteúdo, como orientavam as teorias da tradução discutidas anteriormente? “Cinema puro” e “língua pura”, suposições embasadas em princípios comuns?

Para Bazin, o cinema é, por definição, “impuro”, uma vez que, desde seus primórdios mudos, usufruiu dos materiais humano (os intérpretes) e técnicos de outras manifestações, como o circo, o teatro mambembe e a literatura popular, e sua impureza deve ser encarada no interior de um processo de interinfluências comuns às diversas realizações artísticas. “Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes” (BAZIN, 1991, p. 84).

Em resumo, sua hipótese é a de que o processo de intercâmbio entre as artes em nada as prejudica; ao contrário, enobrece a cultura geral, a beneficiária direta da permuta de influências. (Aqui, observa-se um ponto de toque com a ideia de valorização da cultura receptora da teoria da tradução de Haroldo). Nesse sentido, “[...] indignar-se com as supostas degradações sofridas pelas obras-primas na tela [...]” configura-se como um verdadeiro disparate, pois, “por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à maioria que o conhece e o aprecia” (BAZIN, 1991, p. 93).

(Ressalve-se que, embora o renomado crítico francês legitime a impureza do cinema em seu ensaio, transparece ainda nele, como revela a citação acima, certo ranço da primazia da literatura sobre o cinema, hierarquia valorativa, aliás, também subliminarmente constante ao longo deste trabalho, por mais que a queiramos repelir: atente-se para as suas vinte e cinco ocorrências do sintagma formado pelos vocábulos “literatura e cinema”, em que o termo “literatura” segue sempre anteposto a “cinema”).

Além de explorar os paralelismos possíveis entre as teorias de tradução literária de Walter Benjamin e Haroldo de Campos e o modo como André Bazin concebe a atividade adaptativa, interessa-nos ainda outro aspecto de seu ensaio. Referimo-nos à influência exercida pelo cinema sobre a literatura, ou, mais apropriadamente, às complexas formas de imbricamentos observáveis entre os dois meios, não esgotadas pelo exercício adaptativo. Conquanto o objeto de nosso trabalho seja de fato uma adaptação, é salutar que se desenvolva consciência da multiplicidade tipológica das relações entre literatura e cinema. Tal atitude auxilia na sedimentação da ideia de fidelidade como exigência desnecessária e na compreensão da prática filmográfica do próprio Joaquim Pedro de Andrade, cujos exemplos, como veremos em breve, não se encerram ao universo das adaptações.

Um das investigações mais instigantes nesse campo foi empreendida por um dos pilares do cinema russo. Em relato do processo de adaptação do romance de Theodore Dreiser, *Uma Tragédia americana* (1925), por exemplo, Eisenstein (2008, p. 213) afirma categoricamente que o monólogo interior, recurso típico do engenho literário, somente encontraria sua expressão plena através do cinema. Em outro de seus artigos, Eisenstein (2002) recua para uma posição mais tradicional ao rastrear a influência de Dickens sobre Griffith e creditar o método de montagem em ação paralela deste ao escritor inglês. Na verdade, o olhar do cineasta sobre a questão é bastante peculiar, o que um terceiro exemplo, a citação abaixo, pode corroborar. Segundo o cineasta russo, a melhor “adaptação” de Gogol para o cinema é precisamente um filme não baseado em sua obra:

Sob o esplêndido poema visual do Dnieper no primeiro rolo de *Ivan, Dovjenko*, acredito, poderia com sucesso recitar a descrição de Gogol do “maravilhoso Dnieper”, de sua *Uma terrível vingança*.

O ritmo da câmera em movimento – flutuando pelas margens. O corte de imóveis extensões de água. Em sua alternância e mudança estão o truque e a magia do imaginário e das mudanças de discurso de Gogol. [...]. Aqui a literatura e o cinema proporcionam um modelo da mais pura fusão e afinidade (EISENSTEIN, 2002, p. 111).

Quem dedica igualmente parte de seus esforços para rastrear as múltiplas inter-relações literatura/cinema é o professor Randal Johnson, em estudo sobre o caso *Vidas secas*, livro (1938) e filme (1963). Para além das adaptações, pode-se pensar, por exemplo, nas produções documentais e/ou ficcionais sobre escritores, sejam longas ou curtas-metragens (JOHNSON, 2003, p. 37). A filmografia de Joaquim Pedro de Andrade fornece-nos, no mínimo, três exemplares para o caso: os breves documentários sobre Manuel Bandeira (*O Poeta do Castelo*, 1959) e Pedro Nava (*O Tempo e a glória*, 1981) e o complexo exercício *O Homem do Pau-Brasil* (1981). Ao último não cabem os rótulos nem de adaptação (no sentido mais tradicional e restrito do termo) nem de biografia cinematográfica, embora nele sejam de fato representados “certos aspectos da vida e obra de Oswald de Andrade” (JOHNSON, 2003, p. 37)²⁵.

De maneira distinta do grupo mencionado acima, outras produções “contêm, dialogicamente, [apenas] alusões ou referências literárias, sejam elas breves ou extensas, implícitas ou explícitas”, orais ou visuais (JOHNSON, 2003, p. 37-38). No tocante à obra de

²⁵ Dentro desse seguimento, poderíamos recorrer também a filmes nos quais escritores fictícios são protagonistas, como o atemorizante *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, adaptado do romance homônimo de Stephen King, ou o virtuoso *Adaptação* (2002), de Spike Jonze, cujo ponto de partida é o livro de não ficção *The Orchid thief* (1998), da jornalista Susan Orlean.

Joaquim Pedro, *Os Inconfidentes* (1971) constitui um exemplo apropriado para o caso, uma vez que seu roteiro se vale, além dos textos de processos judiciais, da poesia de Cecília Meirelles e dos poetas participantes da Inconfidência Mineira, cujos versos são citados deliberadamente. (Apenas a título de ilustração, mencionemos outros três exemplos de significativos filmes que trazem referências ou alusões à literatura, prática, na verdade, prolificamente desempenhada pelos cineastas. *Ninfomaniaca: volume um* (2013), polêmico trabalho de Lars Von Trier, abre seu quarto capítulo com uma epígrafe retirada de *A Queda da casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe. Em *Clamor do sexo* (1961), são os versos de William Wordsworth que irrompem a trama e sintetizam a temática do longa de Elia Kazan, a interdição dos desejos e do amor na juventude²⁶. Por fim, em *Uma mulher é uma mulher* (1961), de Godard – quem, segundo Coutinho (2010), teria chegado mesmo a realizar literatura através de seu cinema –, o casal protagonista, após tola discussão conjugal, passa a expressar seus desejos e opiniões, por meio dos títulos das capas de livros de suas estantes, numa espécie de “mudo diálogo”).

Uma discussão mais ampla sobre os influxos entre literatura e cinema deveria incluir também “uma série de questões envolvendo roteiros, desde escritores que participam de sua elaboração²⁷, até o status literário que alguns roteiros ganham, mesmo em medida limitada, ao serem publicados” (JOHNSON, 2003, p. 38). É o segundo e controverso ponto, o estatuto do roteiro²⁸, que nos interessa mais de perto, pois, como veremos na segunda parte deste capítulo, muito se alardeou a respeito do sabor literário de um roteiro de Joaquim Pedro, *O Imponderável Bento contra o crioulo voador*, publicado postumamente em 1990.

Na abordagem das relações entre literatura e cinema, é preciso considerar ainda o fato de alguns escritores enveredarem pela crítica cinematográfica. A plural obra de Vinicius de Moraes, o poetinha, por exemplo, legou-nos diversas críticas/crônicas sobre cinema,

²⁶ Os versos do poeta conferem ao filme, inclusive, seu título original, *Splendor in the grass*. Sobre o pungente *Clamor do sexo*, cf. ensaio de Joaquim Alves de Aguiar (2000-2001). Nele, seu autor lança mão de uma leitura ancorada na conversão das sequências de imagens em análise descritiva que expõe o descompasso existente muitas vezes entre o projeto artístico e sua concretização (no caso, o conformismo final da mensagem do filme de Kazan).

²⁷ Em Hollywood, por exemplo, foram muitos os escritores seduzidos pelo ofício de roteirista, em prática que rendeu todo tipo de trabalho, de obras-primas a banalizações. A lista inclui nomes como William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, John Fante, Truman Capote e Gore Vidal, entre outros.

²⁸ Se, por um lado, o roteiro guarda semelhanças com outros gêneros canônicos (como o teatro), por outro, ainda é preciso investigar as especificidades que o diferenciam dos demais. Um mero molde, um guia técnico ou uma obra autônoma? (informação verbal). Eis algumas das indagações da exposição oral intitulada “Literatura e cinema: roteiro é literatura?”, proferida pela Prof.^a Dr.^a Maria de Lourdes Ortiz G. Baldan, durante o II Congresso Internacional do PPG-Letras e XIV Seminário de Estudos Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto (IBILCE/ UNESP).

posteriormente enfeixadas no volume *O Cinema de meus olhos* (1991)²⁹. E, se escritores compõem roteiros e criticam filmes, alguns cineastas desejam ocupar não apenas as salas de cinema, como também as estantes das bibliotecas. Assim, enquanto Glauber Rocha, o cinemanovista por excelência, escreveu de fato o romance *Riverão suçuarana* (1977), Joaquim Pedro, como veremos, ficou apenas a acalantar o desejo de se tornar escritor na juventude³⁰.

E [tudo] isso sem mencionar o inegável impacto que o cinema tem sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos. Basta pensar, por exemplo, na prosa cinematográfica de Oswald de Andrade ou Antônio Alcântara Machado, em romances como *Operação silêncio* (1979), de Márcio Souza, que tematiza o cinema de múltiplas formas, e *Camilo Mortágua* (1980), de Josué Guimarães, que usa o cinema como elemento temático e estrutural [...] (JOHNSON, 2003, p. 39).

A respeito desse assunto, a influência do cinema sobre a literatura, Antonio Candido também aponta para a “prosa cinematográfica” de Oswald de Andrade. Em “Estouro e libertação” (1992 [1945]), primeiro ensaio sobre o conjunto da produção do escritor modernista, o crítico afirma ser ele o responsável pelo lançamento da técnica cinematográfica na literatura brasileira, aspecto verificável especialmente nos romances *Os Condenados* (1922), primeiro volume da *Trilogia do exílio*, e *Marco zero I: A Revolução melancólica* (1943)³¹. (Ressalte-se que a proposição de aproximar a obra de Oswald de Andrade e o cinema, embora instigante, é passível de problematização. Quais filmes teriam influenciado o modernista? Ou melhor, haveria um cinema tão sofisticado quanto a sua prosa?).

De todo modo, ao se admitir a possibilidade de um trâmite de influxos no sentido oposto ao tradicional, como sugerem os apontamentos de Randal Johnson e Antonio Candido, não podemos nos furtar às postulações de Mikhail Bakhtin (1998) acerca do romance, que, enquanto gênero inacabado, flexível e, portanto, aberto, é capaz de incorporar a si os demais gêneros, bem como as idiosincrasias de cada tempo. Com o advento do cinema, soube também absorver as técnicas cinematográficas e ajustá-las às suas especificidades.

²⁹ O cineasta e escritor Edgardo Cozarinsky fez o mesmo com os artigos de Jorge Luis Borges, organizando-os em *Borges em/e/sobre cinema* (2000).

³⁰ O caso mais célebre de um grande cineasta que se lançou também à aventura literária parece ser de fato o do italiano Pier Paolo Pasolini. Sobre seus poemas de qualidade inquestionável, cf. Brayner (2008).

³¹ A partir de posições teóricas distintas, Haroldo de Campos (1971) também ressalta a semelhança do discurso dos romances *Memórias sentimentais de João Miramar* (e *Ulysses*) com os procedimentos de montagem do cinema de Eisenstein, em sua fragmentação e no modo de composição por planos não necessariamente contínuos e de cujo contraste emerge uma nova e significativa imagem.

Outro dos mais perspicazes trabalhos na exploração do intercâmbio de influências entre literatura e cinema, sem o estabelecimento de hierarquias, tal qual o de Randal Johnson, parece ser *O Chão da palavra*, de José Carlos Avellar, crítico, ensaísta, roteirista do documentário em curta-metragem *A Linguagem da persuasão* (1970), de Joaquim Pedro de Andrade, e um dos grandes defensores e divulgadores de nossa cinematografia. Valendo-se de estudos diversos, exemplificações e depoimentos de escritores e cineastas, Avellar (2007) explicita a complexa trama pela qual os dois meios estão enredados e tece sólidas aproximações entre as duas linguagens, de maneira tal que a tentativa de se estabelecer a primazia de uma sobre a outra se revela estéril. Por conseguinte, é mais viável àqueles que lidam com o entrecruzamento literatura/cinema pensar num amplo processo

[...] (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 8).

O tautológico discurso do autor, notável na citação acima e nas subsequentes, torna-se revelador e mesmo necessário recurso para o enfrentamento do problema proposto. Em vez da unilateralidade do movimento de influência, sempre da literatura para o cinema, um fluxo contínuo de permuta de técnicas e modos de conceber a criação. “Um romance se desenrola como um filme aos olhos do escritor antes de se transformar em escrita?”, questiona Avellar (2007, p. 86). Ou ainda, em outro recorte: “a literatura teria inventado o cinema sem se dar conta disso? E depois, conscientemente, teria se voltado para o que inventou para se reinventar (escrevendo adaptações literárias de filmes)?” (AVELLAR, 2007, p. 105).

Em suma, as relações entre literatura e cinema, como esperamos ter evidenciado através dos textos críticos em discussão e das obras exemplificativas – com amostras colhidas, inclusive, da própria filmografia de Joaquim Pedro de Andrade –, dão-se de formas múltiplas. Muitos trabalhos, como de José Carlos Avellar, exploram-nas no sentido das intersecções e similitudes, ponto para o qual caibam talvez ressalvas. As semelhanças entre os dois meios são de fato flagrantes. A busca por paralelos entre os procedimentos literários e os cinematográficos – aliás, nossa análise de *Guerra conjugal* move-se por aí – traz, indubitavelmente, resultados inquestionáveis.

Contudo, não convém perder de vista as especificidades de cada arte. Nesse sentido, a professora Irina Rajewsky (2012), ao refletir sobre os rumos dos estudos sobre

intermedialidade, campo no interior do qual as relações entre literatura e cinema também podem ser contempladas³², argumenta que, não obstante a impureza das diversas artes, faz-se necessário conhecer os limites de cada mídia em particular para a melhor fruição das manifestações intermidiáticas. Com efeito, ao se deparar com uma expressão artística desse tipo, o espectador acessa uma série de conhecimentos prévios que lhe permitem a identificação das artes ali envolvidas. O teatro, por exemplo, que, em sua franca expansão midiática, incorporou, inclusive, o vídeo, jamais deixou de ser percebido enquanto teatro pelo público. “Ele tem, portanto, fronteiras traçadas nos moldes da mídia e fronteiras traçadas nos moldes da convenção (fronteiras que são, por sua vez, sujeitas às transformações históricas [...])” (RAJEWSKY, 2012, p. 55).

Ademais, os mesmos exemplos da arte contemporânea, responsáveis pela dissolução ou apagamento das fronteiras entre as diversas mídias – pensamos, especialmente, nas experiências de filmes interativos³³, nas instalações de *Sound art*³⁴ e em certos espetáculos de balé e teatro –, acabam por colocar em evidência os próprios limites de cada arte. A fixação de fronteiras, portanto, longe de ser uma discussão impertinente, viabiliza a manipulação eficaz das diferentes mídias e sua posterior subversão.

Em síntese, a pertinência da argumentação de Irina Rajewsky, para o nosso caso, reside, em especial, nos dois seguintes pontos: (1) as formações midiáticas desenvolvem-se segundo padrões próprios e (2), enquanto construtos humanos, suas mudanças são condicionadas historicamente. Desse modo, tendo em vista as convenções do cinema, a tradução de qualquer arte para essa mídia deve ter em perspectiva a existência de recursos especificamente cinematográficos, aos quais nossa análise deverá estar atenta.

Como na representação teatral, [tais recursos] também representam sistemas de signos em operação que podem ser agrupados de acordo com algumas variáveis. O primeiro grupo tem relação com o trabalho da câmara. Inclui os planos estáticos (plano de conjunto, plano médio e primeiro plano) e os planos em movimento (plano panorâmico, plano com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem: câmara lenta e plano acelerado). O segundo grupo tem a ver com a ligação entre os planos: a dissolvência, a fusão de imagens, a tela dividida e o corte seco. O terceiro grupo se relaciona ao sistema de signos da edição. Inclui a montagem e o uso da sucessão rítmica de imagens (DINIZ, 1996, p. 320-321).

³² Dentre os fenômenos de práticas intermidiáticas, a adaptação de textos literários para o cinema pertenceria ao grupo de “transposição midiática” (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

³³ Citemos *A Gruta* (2008), de Filipe Gontijo, filme inspirado nos contos de Júlio Cortázar e no conceito de jogos de RPG (*Role-Playing-Game*) cuja estreia foi promovida no Festival de Brasília daquele ano. O espectador podia determinar o seu andamento com o uso de controles remotos.

³⁴ Disciplina artística na qual o som é utilizado como meio. Por conta de suas formas híbridas, o campo de atuação da *Sound art* está sob o domínio ora das artes visuais, ora da música experimental.

Diante do percurso teórico acima, talvez seja agora o momento mais apropriado para o enfrentamento de um problema mencionado apenas *en passant* nas páginas anteriores. Referimo-nos à exigência de fidelidade na prática adaptativa, que sobrevive ainda no senso comum e orienta por vezes a crítica do tipo inconsequente. É quase certo que o caro leitor tenha se deparado com resenhas de adaptações para o cinema – pululantes, aliás, em meios como a internet –, ou testemunhado a indignação/desconsolo de um parente, amigo, colega de trabalho, etc., diante da despudorada infidelidade da versão filmica de seu romance de cabeceira ou histórias em quadrinhos prediletas. E o que fazer, ignorar o fenômeno? Desprezar o senso comum? Talvez não seja esse o caminho mais indicado. A expectativa do senso comum no tocante às adaptações não deve ser, prematuramente, qualificada de absurda. Ademais, não seria ela correlata, ainda que em formulação imatura e imprecisa, à exigência da crítica especializada pela manutenção do “essencial” (no termos de Walter Benjamin) da obra original? De fato, todo exercício adaptativo é regido por princípios de liberdade e cerceamento, na medida em que age sobre um texto primeiro, consagrado em geral, aliás, o que torna as coisas ainda mais conflagradas. O descompasso encontra-se, a nosso ver, no descomedido acento que se dá, por vezes, à necessidade de uma reprodução fiel e na inconsciência das diferenças existentes entre os meios. Como é sabido, o processo de adaptação, ou melhor, qualquer processo criativo, envolve escolhas de várias ordens, pautadas por leituras e obsessões pessoais, discussões relevantes de cada tempo, convenções próprias ao meio expressivo, etc.

Portanto, um orientado debate sobre o tema pode contribuir para a formação de leitores e espectadores mais críticos e reflexivos, cômicos das distinções (e semelhanças) entre os meios e da obra de arte enquanto manifestação atrelada à história³⁵. No caso específico deste trabalho, explorar o conceito de fidelidade e sondar suas origens, procurando evidenciar as vantagens de seu abandono como critério de avaliação, é de suma importância para uma interpretação mais proveitosa de nosso objeto, uma vez que, como veremos, foram muitas as alterações promovidas por Joaquim Pedro de Andrade em relação aos contos de Dalton Trevisan.

A problemática da fidelidade está presente no já mencionado ensaio de André Bazin (1991, p. 96), para quem, [...] “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e

³⁵ O espaço escolar, aliás, dada a tendência dos livros didáticos em sugerir a apreciação de obras de arte ou filmes relacionados ao tema desenvolvido em aula, pode assumir papel relevante na discussão interartes.

do espírito”. Assim, livre das exigências de reprodução exata de um “conteúdo inessencial” (escreveria Walter Benjamin), a adaptação “pode, enfim, almejar a fidelidade – não uma fidelidade ilusória de decalcomania – pela inteligência íntima de suas próprias estruturas estéticas, condição prévia e necessária para o respeito das obras” adaptadas (BAZIN, 1991, p. 98). Nesse sentido, adaptar é, sobretudo, uma tentativa de captação do tom e dos signos da obra literária e sua posterior conversão para a linguagem cinematográfica³⁶.

Em *Tradução intersemiótica*, o professor Júlio Plaza (1987, p. 1) – realizador dos projetos *Poemóbiles* (1968-1974) e *Caixa Preta* (1975), ambos em parceria com Augusto de Campos – também afirma que a tradução (por que não ler aqui “adaptação”?) está vinculada à sincronia e nada deve à fidelidade, porque “cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos”.

Randal Johnson (2003, p. 42) é categórico a respeito do assunto em questão, ao entender a exigência por uma reprodução fiel ao original como “um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os meios estão inseridos”.

Chegamos, por fim, a um dos mais exaustivos (e combativos) estudos a respeito da fidelidade, com o qual estabelecemos intenso diálogo a partir deste ponto. Na introdução de *Literature and film*, trabalho editado por Alessandra Raengo e Robert Stam (2004), o último investiga as raízes do insistente preconceito contra as adaptações – preconceito que se confunde, em última análise, com o praticado contra a própria arte cinematográfica –, a começar pelo arsenal vocabular utilizado com frequência pelos detratores do exercício:

A linguagem convencional da crítica à adaptação revela-se, com frequência, profundamente moralista e abundante em termos que pressupõem um desserviço do cinema à literatura de alguma forma. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização” e “profanação” proliferam no discurso contra a adaptação, com cada palavra investida de sua carga específica de opróbrio (STAM, 2004, p. 3, tradução nossa)³⁷.

³⁶ O pensamento de Milton Hatoum, como se pode atestar por recente declaração sua, assemelha-se ao do crítico francês. “O importante é quando o cineasta encontra uma linguagem que fale da essência do livro”, comentou o escritor amazonense, em matéria de Elaise Farias (2011).

³⁷ “The conventional language of adaptation criticism has often been profoundly moralistic, rich in terms that imply that the cinema has somehow done a disservice to literature. Terms like “infidelity”, “betrayal”, “deformation”, “violation”, “bastardization”, “vulgarization”, and “desecration” proliferate in adaption discourse, each word carrying its specific charge of opprobrium”.

Ao longo de seu ensaio, o professor do Departamento de Estudos de Cinema da Universidade de Nova York (NYU), aponta cerca de oito motivações para a hostilidade nutrida contra as adaptações, das quais escolhemos cinco por serem deflagradoras das demais. Tal tratamento hostil “deriva, em primeiro lugar, de uma valorização *a priori* da anterioridade histórica: a conjectura de que as artes mais velhas são necessariamente melhores” (STAM, 2004, p. 4, tradução nossa)³⁸. Seguindo esse raciocínio, a pintura, a música e a literatura, por exemplo, estariam em franca vantagem sobre a fotografia e, especialmente, sobre o cinema, fruto da sociedade industrial, surgido apenas ao final do século XIX.

Aliás, parece ser exatamente a imprescindibilidade do aparato tecnológico que estabelece a ligação entre o mito da “anterioridade histórica” e o da “facilidade de realização” (segunda fonte de hostilidade), “[...] noção completamente infundada e um tanto puritana de que os filmes são supostamente fáceis de fazer e agradáveis de assistir” (STAM, 2004, p. 7, tradução nossa)³⁹. Nesse sentido, indissociável da tecnologia e de questões mercadológicas, o cinema e, por consequência, suas adaptações, seriam manifestações menores, porque não impõem dificuldades na confecção e são consumidos em massa. (A julgar pelo cinema contemporâneo e a despeito de raras exceções, o coro ao mito da “facilidade” ganha cada vez mais adeptos).

Uma terceira fonte da hostil oposição declarada ao exercício da adaptação é a iconofobia,

[...] preconceito cultural profundamente enraizado contra as artes visuais [...] rastreável não somente até as proibições judaico-muçulmana-protestantes para as “imagens esculpidas”, mas também até a depreciação platônica e neoplatônica do mundo da aparência fenomênica (STAM, 2004, p. 5, tradução nossa)⁴⁰.

Diretamente relacionado à iconofobia parece estar o sentimento de anti-corporalidade,

[...] uma aversão pela indecorosa corporeidade do texto filmico; o visto é tomado por obsceno. O filme insulta por meio de sua materialidade inescapável, suas personagens encarnadas, corpóreas e performáticas, suas

³⁸ “First, it derives from the a priori valorization of historical anteriority and seniority: the assumption, that is, that older arts are necessarily better arts”.

³⁹ “[...] the completely uninformed and somewhat puritanical notion that films are suspectly easy to make and suspectly pleasurable to watch”.

⁴⁰ “[...] deeply rooted cultural prejudice against the visual arts [...] traceable not only to the Judaic-Muslim-Protestant prohibitions of ‘graven images’, but also to the Platonic and Neoplatonic depreciation of the world of phenomenal appearance”.

locações reais e adereços palpáveis, sua carnalidade e impactos viscerais ao sistema nervoso (STAM, 2004, p. 6, tradução nossa)⁴¹.

A repugnância pela corporeidade do texto fílmico torna-se ainda mais evidente quando o sexo irrompe na tela, não somente em sociedades violentadas pela atuação de governos autoritários e suas descabidas repressões e censuras em defesa da ordem (de quê?), como também em (supostas) democracias contemporâneas. Dentre os filmes de Joaquim Pedro, por exemplo, *Macunaíma* (1969), com suas várias cenas envolvendo nudez, precisou de um estúpido e arrastado acordo para ser liberado, enquanto o amor livre de *Vereda tropical* (1977) foi inteiramente censurado. Melhor sorte conheceu *Guerra conjugal* (1975), embora o estranho sexo ali praticado seja tão ou mais provocativo. Mas, como dissemos acima, não são apenas os filmes produzidos sob o jugo de uma ditadura militar e o estúpido olhar de seu aparelho censório que estão sujeitos ao sentimento de anti-corporalidade. Uma rápida espiadela em alguns dos textos da imprensa e opiniões de espectadores a respeito de produções recentes de indiscutível qualidade, como *Azul é a cor mais quente* (2013), de Abdellatif Kechiche, ou *Um Estranho no lago* (2013), de Alain Guiraudie, revela igualmente a aversão nutrida contra a “indecorosa corporeidade do texto fílmico”.

Na esteira do pensamento de Robert Stam, a intolerância para com a adaptação é ainda (quinta fonte de hostilidade)

uma espécie subliminar de preconceito de classe, uma forma socializada de culpa por associação. O cinema, talvez inconscientemente, é visto como degradado pelo público que atrai – a grande massa deslavadamente popular –, com sua origem nos “vulgares” espetáculos da classe baixa, tais como as apresentações em feiras e carnavais (STAM, 2004, p. 7, tradução nossa)⁴².

A hipótese de um “preconceito de classe” encontra sonoros ecos na reflexão de Randal Johnson (2003, p. 40), para quem

o problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre literatura e cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética.

⁴¹ “[...] a distaste for the unseemly ‘embodiedness’ of the filmic text; the seen [...] is regarded as obscene. Film offends through its inescapable materiality, its incarnated, fleshly, enacted characters, its real locales and palpable props, its carnality and visceral shocks to the nervous system”.

⁴² “[...] a subliminal form of class prejudice, a socialized form of guilt by association. The cinema, perhaps unconsciously, is seen as degraded by the company it keeps – the great unwashed popular mass audience, with its lower-class origins in “vulgar” spectacles like sideshows and carnivals”.

Em suma, os detratores da prática adaptativa encontram aí um canal propício para disseminar preconceitos gestados contra o próprio cinema. Para os difamadores de plantão, a arte cinematográfica e, por extensão, a adaptação agem como verdadeiros parasitas, pois retiram de outras manifestações artísticas hospedeiras seus recursos expressivos e criativos. Felizmente, diversos exemplos de filmes adaptados de textos literários – a obra de Joaquim Pedro de Andrade constitui uma poderosa amostra – têm comprovado o benefício que se pode extrair de tal relação “parasitária”. Se, em todo caso, persistir o incômodo pelo uso de termo tão depreciador, embora a biologia nos ensine que as relações de parasitismo têm reflexo direto na evolução das espécies, mas ainda se quiser permanecer na mesma área de “analogia biológica”, optemos por denominar a relação entre literatura e cinema de “comensalismo”, da qual ambos os indivíduos participantes saem, invariavelmente, beneficiados.

1.2 Um percurso antropofágico: o cinema de Joaquim Pedro de Andrade

A antropofagia é um modo exemplar de consumismo adotado pelos povos subdesenvolvidos. Particularmente os índios brasileiros, imediatamente após terem sido descobertos pelos primeiros colonizadores, tiveram a rara oportunidade de selecionar seu bispo suprido pelos portugueses, Dom Pedro Fernandes Sardinha, que eles devoraram num banquete memorável. Não foi por acaso que os artistas revolucionários da década de 1920 – os modernistas – datam seu Manifesto Antropofágico ‘no ano em que o Bispo Sardinha foi engolido’. Hoje percebe-se claramente que nada mudou. As classes sociais tradicionalmente dominantes e conservadoras continuam a exercer seu controle da estrutura do poder – e nós redescobrimos o canibalismo... As atuais relações de trabalho, bem como as relações entre as pessoas – social, política e econômica – ainda são, basicamente, canibalistas. Aqueles que podem, ‘comem’ os outros através de seu consumo de produtos, ou mesmo, mais diretamente, através de relações sexuais. O canibalismo simplesmente institucionalizou-se e disfarçou-se inteligentemente... Por sua vez, vorazmente, nações devoram seus povos. *Macunaíma*... é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil (ANDRADE apud STAM, 2008, p 424).

Ao cabo de árdua meditação sobre a abertura mais apropriada a este subitem, decidimo-nos pelo prólogo acima, escrito por Joaquim Pedro de Andrade para a exibição de *Macunaíma* (1969), na 30ª Mostra de Arte Cinematográfica de Veneza, em 1970. Suas palavras para a ocasião parecem ser uma das mais agudas leituras acerca da sociedade brasileira, na medida em que escancaram, em chave negativa, sua vocação antropofágica: é preciso devorar o outro como forma de sobrevivência ou de manutenção do poder, ou ainda, em termos mais populares, “come o outro quem pode”. Em polo positivo, a declaração elaborada para a mostra italiana funciona também como feliz reflexão em torno da própria

filmografia de Joaquim Pedro, uma vez que, embora a referência ali seja *Macunaíma*, traduz, de modo mais amplo, as diretrizes antropofágicas norteadoras de toda a sua produção. E não nos referimos apenas ao nível conteudístico – o banquete humano na casa do gigante e o “herói sem nenhum caráter” sendo deglutido pela Iara em *Macunaíma*; o devorar um ao outro em *Guerra conjugal* (1975); o ataque de mulheres sedentas sobre a personagem de Oswald de Andrade em *O Homem do Pau-Brasil* (1981), etc. –, mas à matriz mesma do método de criação do seu cinema. Em estreito e, ao mesmo tempo, dissidente diálogo com o cânone literário nacional, sua filmografia oferece-nos peças singulares por meio do incessante movimento entre o ato de deglutir o texto literário, bem como os influxos da *Nouvelle vague* francesa e do neorrealismo italiano, e o de regurgitá-lo em novas combinações, cuja preocupação estética trabalha em favor de permanente reflexão a respeito de nossa formação social, tradição e identidade culturais.

Se os princípios da antropofagia impulsionaram de fato o método criativo do cineasta, arriscaríamos afirmar ainda que, metaforicamente, guiaram a sua própria trajetória pessoal. Tendo convivido com escritores renomados desde a infância, como veremos, Joaquim Pedro chegou a acalantar a prática literária na juventude, porém, acabou cursando Física por desejo do pai e devolvendo tais experiências em forma de cinema, ora comedido e racional como as ciências exatas, ora excessivo e intuitivo como a literatura moderna. Logo, talvez seja mais prudente (e didático) reordenar nosso relato – iniciado *in media res*, nos já avançados anos de 1970 – e retornar a 1932, Rio de Janeiro, data e local de nascimento de Joaquim Pedro de Andrade, a fim de nos aproximarmos de alguns dos momentos mais importantes da biografia e filmografia do filho do meio de tradicional família de origem mineira formada por Graciema de Prates de Sá e Rodrigo Melo Franco de Andrade⁴³.

Devidamente apresentados aos pais do diretor, devemos proceder a uma breve digressão a respeito da figura paterna, que teve grande influência sobre o filho Joaquim Pedro, quem lhe dedicaria oportunamente o longa-metragem *Os Inconfidentes* (1972). Sobrinho do escritor Afonso Arinos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, atuante homem no cenário político-cultural nacional, cursou direito, exerceu a atividade de jornalista, escreveu o livro de contos *Velórios* (1936) e fundou e presidiu o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN) de 1937 a 1967, tendo travado amizades e/ou parcerias com Aníbal Machado, Milton Campos, João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Pedro

⁴³ A reconstrução biográfica de Joaquim Pedro aqui desenvolvida segue de perto o excepcional trabalho da professora Luciana Corrêa de Araújo (2013), enquanto a abordagem de sua filmografia, dado o campo de nossa pesquisa, recebe ênfase nos projetos diretamente relacionados à literatura.

Nava, Abgar Renault, Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Heloísa Alberto Torres, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, entre outros⁴⁴. As quatro últimas menções referem-se também a alguns dos amigos que frequentavam a casa da família Andrade em Ipanema, num “ambiente que conspirava em favor de uma formação crítica e consciente” do então garoto e futuro cineasta (BENTES, 1996, p. 10)⁴⁵.

A despeito da familiaridade precoce com o universo literário, Joaquim Pedro opta pelas ciências exatas no ensino superior, ingressando em Física pela Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, da Universidade do Brasil (atual UFRJ), em 1951. Contudo, se o curso escolhido gozava de amplo prestígio à época, gestava-se também, naquele momento, um intenso interesse pelo ato de fazer filmes, interesse que começava a mobilizar muitos jovens de então, alguns deles, futuros cineastas⁴⁶. Assim, ainda durante a graduação, Joaquim Pedro aproxima-se e participa ativamente do Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC, cineclube fundado por Saulo Pereira de Mello e Mário Haroldo Martins na própria faculdade, sob a influência do professor de mecânica analítica Plínio Sussekind Rocha (ARAÚJO, 2013, p. 22-35). O cineclube atrairia ainda Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Marcos Faria e Mário Carneiro, que despontariam, na sequência, como importantes nomes do cinema nacional. Datam também desse período, as primeiras experiências de Joaquim Pedro com o fazer cinematográfico, experiências já marcadas pelo diálogo com a literatura. Em “ambiciosas” produções amadoras (inconclusos curtas em 16 mm), ele e Saulo Pereira de Mello tentaram levar à frente projetos de adaptação integral ou parcial de obras como *A Condição humana* (1933), de André Malraux; “Um Ladrão”, fragmento extraído provavelmente de *Insônia* (1947), de Graciliano Ramos; e *Les Thibault* (1920-1940), de Roger Martin du Gard (ARAÚJO, 2013, p. 35-37).

Concluída a graduação, Joaquim Pedro consegue alguns trabalhos na área, porém, para o desgosto paterno, acaba por abandonar em definitivo a incipiente carreira como físico, a fim de se dedicar apenas ao cinema (ARAÚJO, 2013, p. 39). A primeira experiência

⁴⁴ As informações referentes à atuação de Rodrigo Melo e Franco de Andrade frente ao SPHAN, bem como os nomes de alguns dos amigos e colaboradores, foram colhidas junto à biografia disponível na página do IPHAN. Cf. *Vida e obra de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969)*.

⁴⁵ Diante das duras críticas que o montador e diretor Eduardo Escorel (1997) dirige ao trabalho da professora Ivana Bentes sobre a vida e obra de Joaquim Pedro de Andrade, acusando-a de ter cometido uma imperdoável porção de erros factuais e interpretativos, tivemos o cuidado de confrontar as informações de seu estudo a outras fontes.

⁴⁶ Interesse alimentado por fatores vários (uma espécie de *zeitgeist*?), convergentes na criação de um “[...] ambiente cinematográfico particularmente estimulante: o impacto dos filmes neorealistas, o surgimento de diversos cineclubes e o convívio pessoal com personalidades de uma forte tradição crítica cinematográfica brasileira” (ARAÚJO, 2013, p. 34).

profissional vem com a assistência de direção no longa-metragem de José Renato e Geraldo Santos Pereira, *Rebelião em Vila Rica* (1958), realizado em Ouro Preto. Torna-se então sócio da Saga Filmes, pequena produtora instalada inicialmente na garagem da casa da família em Ipanema (ARAÚJO, 2013, p. 56). Através dela, debuta num projeto de sua integral autoria ao obter o financiamento do INL – Instituto Nacional do Livro. Trata-se de *O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959), dois filmes em um, sendo o primeiro sobre o escritor e sociólogo Gilberto Freyre e o segundo sobre o poeta (e seu padrinho de crisma) Manuel Bandeira. Em provável atendimento a Freyre, amigo da família, cujo *mea culpa* foi expresso em artigo publicado pelo jornal *O Cruzeiro*⁴⁷, o projeto é logo desmembrado. De fato, embora o enfoque do breve documentário recaia sobre aspectos do cotidiano das figuras retratadas, é flagrante o contraste entre os modos de vida de seus protagonistas, bem como o tom e o tratamento formal de cada um dos seguimentos.

Assim, em *O Mestre de Apipucos*, vemos Freyre gozar de certo conforto em seu sítio no bairro da cidade de Recife, entre empregados da família e visitas ao mar, enquanto *O Poeta do Castelo* acompanha Manuel Bandeira na preparação do café em seu humilde apartamento da capital carioca e na sua caminhada corriqueira pela Avenida Presidente Wilson, ao som dos versos “Vou-me embora pra Pasárgada”. O modo distinto de concatenação dos planos em cada um dos curtas é bastante revelador. No primeiro, os planos mostram-se menos fluidos e explicitamente marcados, “porque construídos quase sempre em cima de ações onde se evidencia o truque da encenação”; no segundo, os planos evidenciam as relações de *O Poeta do Castelo* “[...] com o olhar neorrealista, o olhar afetuoso e demorado sobre ações banais” (ARAÚJO, 2013, p. 75). Ademais, se *O Poeta do Castelo* funde o prosaico (cotidiano) e o sublime (arte literária) – fusão mais perfeitamente expressa pelo plano final do curta, cujo movimento panorâmico parte da calçada sobre a qual o poeta caminha para flagrar o céu (Pasárgada?)⁴⁸ –, *O Mestre de Apipucos* “insinua uma crítica ao conservadorismo da intelectualidade brasileira, modernista e moderna em alguns aspectos, e

⁴⁷ “Sei, agora, por um artigo do sempre admirável Manuel Bandeira, sobre o filme em que aparecemos juntos, que ele está sendo considerado através desse filme, por uns tantos maliciosos, uma espécie de esnobe da pobreza; e eu – ai de mim! – uma espécie de esnobe da riqueza. Pobre riqueza a deste velho morador de Santo Antônio de Apipucos, que só para atender ao pedido de um amigo fraterno concordou em que lhe fixassem em filme – em sínteses um tanto arbitrarias em que se procura documentar antes a casa que a pessoa do escritor – uma sua manhã de vida provinciana e trabalho suburbano” (FREYRE, 1960, p. 54).

⁴⁸ Em tocante relato, Domingos Oliveira, assistente de Joaquim Pedro no filme, reproduz as palavras que teriam sido proferidas por Manuel Bandeira enquanto ele e o poeta aguardavam a chegada do restante da equipe de produção. O mesmo sentimento de inadequação do poema transparece na fala do poeta na ocasião: “Domingos, esse lugar aqui não é mais o meu. Não existia nenhum desses edifícios e a cidade era outra. Está vendo essa multidão que anda de um lado para o outro? Eu não conheço nenhum deles. Esse mundo não é mais o meu” (OLIVEIRA, 2013, n.p.).

em outros incomodamente conservadora. Mais do que esnobe da riqueza, Freyre surge como apologista da estrutura patriarcal e elitista” (ARAÚJO, 2013, p. 79).

Em 1960, Joaquim Pedro deixa a sociedade da Saga Filmes e custeia, com a fatia obtida na negociação da produtora, o curta-metragem *Couro de Gato* (1962), filmado no Morro do Cantagalo, Rio de Janeiro, e fotografado por Mário Carneiro, parceria que seria repetida em outros trabalhos⁴⁹. O processo de finalização deste filme arrasta-se até 1962, período que se confunde com o da temporada de estudos de Joaquim Pedro no exterior. Por meio de bolsa do governo francês, realiza estágio na Cinemateca Francesa e no IDHEC – Institut des Hautes Études Cinématographiques (atual École Nationale Supérieure des Métiers de l’Image et du Son). Em seguida, tendo pleiteado o apoio da Fundação Rockefeller, estuda em Londres e, depois, em Nova York, onde se familiariza com as técnicas do cinema direto, sendo orientado por dois dos principais realizadores da escola, Albert e David Maysles. Com o retorno de Joaquim Pedro de Andrade ao Brasil, em 1962, *Couro de gato* passa a integrar *Cinco vezes favela*, projeto coletivo promovido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) e constituído por outros quatro episódios, todos voltados para a análise da realidade socioeconômica brasileira: *Um Favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

Em análise do período de produção do projeto *Cinco vezes favela*, Jean Claude Bernardet (2007, p. 49), em trabalho escrito no calor daquele momento e que tinha como objetivo interpretar a atitude cultural do conjunto de filmes produzidos entre 1958 e 1966 no Brasil, afirma que os estudantes e artistas de então se dirigiam “paternalisticamente” à massa, fazendo cultura “para” o povo, este, por sua vez, tomado como assunto e não interlocutor. Apesar de sua orientação ingênua e de sua incapacidade de equacionar de modo satisfatório a síntese entre documentário e ficção, *Cinco vezes favela* representa um marco para o que viria a seguir. Pode-se dizer, aliás, que o episódio realizado por Joaquim Pedro “impulsiona o Cinema Novo e serve também para diferenciá-lo em suas propostas, já que trabalha com duas referências básicas do movimento: o neorealismo italiano e o cinema independente realizado por Nelson Pereira nos anos 1950” (ARAÚJO, 2013, p. 113).

Na sequência a *Couro de gato*, Joaquim Pedro assume a direção do documentário *Garrincha, alegria do povo* (1963), a convite de Luís Carlos Barreto. A essa altura, estava casado com Sarah de Castro Barbosa, que conhecera ainda durante a graduação. Dessa união,

⁴⁹ A biografia do cineasta disponível na página da produtora Filmes do Serro é outra das principais fontes de nosso trabalho. Cf. *Biografia de Joaquim Pedro de Andrade*.

que durou até 1975⁵⁰, nasceu sua primeira filha, Alice de Andrade. Já Antônio e Maria de Andrade são frutos do segundo casamento, com a atriz Cristina Aché. A terceira união dar-se-ia em 1986, com a socióloga e roteirista Ana Maria Galano, também colaboradora nos últimos roteiros não filmados do marido.

Após o documentário sobre o jogador de futebol Garrincha, o diretor funda a produtora Filmes do Serro e inicia as filmagens de *O Padre e a moça* (1965), filme que viria a ser distribuído pela então recém-criada Difilm, empresa fundada por realizadores do Cinema Novo com o intuito de atenuar a escassez dos canais de distribuição do cinema nacional⁵¹. Para o seu primeiro longa-metragem de ficção, o cineasta buscou inspiração no poema “O Padre, a moça”, de *Lição de coisas* (1962), livro da maturidade do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que enfeixa boa parte das tendências, preocupações e subgêneros por ele apreciados⁵².

O distanciamento em relação à fonte literária já começa pelo título do filme, que substitui a vírgula do original pela conjunção “e”. Tal sutil modificação seria apenas um detalhe ou, no máximo, revelaria um descuido por parte do cineasta, se a ela não sucedessem outras alterações, conforme argumenta Gilda de Mello e Souza (1980). Com efeito, o texto poético, em seu retrato de um amor impossível, entre personagens descarnadas num espaço ilimitado e tempo eterno, transforma-se num texto fílmico que fixa a narrativa numa pequena cidade reproduzida em minúcias⁵³. O roteiro delimita claramente o espaço em que se engendra (ou se tolhe) o “negro amor de rendas brancas”⁵⁴, verso plasmado pelo austero e escuro hábito do sacerdote (Paulo José) e pelas claras rendas dos vestidos de Mariana (Helena Ignez), ambos emulados pela bela fotografia em preto e branco de Mário Carneiro. Aqui, portanto, o diretor parece levar “adiante a ênfase na relação espacial já desenvolvida nos filmes anteriores” (ARAÚJO, 2013, p. 200): Manuel Bandeira em seu humilde apartamento, Freyre em sua aconchegante propriedade, o austero e opressivo vilarejo de *O Padre e a moça*.

⁵⁰ É desse período o projeto abandonado pelo cineasta antes de sua conclusão, *As Minas de prata*, baseado no livro homônimo de José de Alencar. Novamente, um projeto de adaptação literária.

⁵¹ A respeito da Difilm, que coproduziu e comercializou importantes filmes, tais como *O Desafio* e *Menino de engenho*, ambos de 1965, e *Terra em transe* (1967), cf. Ramos e Miranda (2000, p. 171). Além de Joaquim Pedro, eram sócios na empresa: Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Zelito Viana, Luís Carlos Barreto, Leon Hirszman, Roberto e Rivanides Farias e Marcos Faria.

⁵² Segundo Haroldo de Campos (2006, p. 50), *Lição de coisas* chega mesmo a situar-se, inclusive, “em cheio, e com alardes de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda [...]”, trazendo tanto poesia de reflexão quanto de participação.

⁵³ O filme foi captado em São Gonçalo do Rio das Pedras, localizado na Serra do Espinhaço, no interior de Minas Gerais. Conforme relato da equipe de produção, trata-se de um vilarejo esquecido e carente de qualquer infraestrutura e serviços de saneamento básico (BENTES, 1996, p. 55).

⁵⁴ Versos constantes na primeira estrofe do poema: “O padre furtou a moça, fugiu./ Pedras caem no padre, deslizam./ A moça grudou no padre, vira sombra,/ aragem matinal soprando no padre./ Ninguém prende aqueles dois,/ aquele um/ negro amor de rendas brancas (DRUMMOND, 2012, p. 25).

No processo de tradução dos versos de Drummond, sentimentos representados abstratamente no poema são materializados no filme, enquanto personagens e intrigas adicionais são inseridas, numa operação de substituição do “plano ontológico pelo plano social” (SOUZA, 1980, p. 196), de modo que se torna difícil não interpretar as imagens inermes e mortíferas dos figurantes e de parte dos coadjuvantes de *O Padre e a moça* como uma denúncia dos efeitos da marginalização e exclusão social dos habitantes de uma região afetada pelo esgotamento de seus atrativos econômicos. O didatismo típico da primeira fase cinemanovista encontra aí terreno fértil e é explicitado pela fala de seu Vitorino durante o velório do antigo pároco do vilarejo: “Padre Antônio sempre dizia que a gente tinha que se conformar com a vontade de Deus... Mas aqui todo mundo já é conformado com tudo [...]”.

Ao longa-metragem sobre o amor interdito entre um sacerdote e uma mulher, sucede o curta *Cinema novo* (1967) – originalmente *Improvisiert und Zielbewusst* (algo como “improvisado e consequente”) –, que, embora não esteja relacionado à literatura, foco desta pesquisa, torna-se digno de nota por conter algumas das impressões do cineasta a respeito do importante movimento cinematográfico em sua efervescência. Realizado a convite da emissora de televisão alemã ZDF, habilmente conciso e filmado no estilo livre de câmera na mão, tão próprio ao Cinema Novo, esse curta de Joaquim Pedro traz cenas de produção de filmes do período (mais detidamente de *Terra em transe*) e de encontros informais entre os integrantes do grupo (Cacá Diegues, Glauber Rocha, Domingos de Oliveira, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman)⁵⁵, além de tocar na problemática da relação cinema/público espectador e tecer comentários bastante francos sobre as orientações estético-políticas do movimento, cujas origens estariam na obra de Nelson Pereira dos Santos e cuja realização seria, conforme a narração do ator Paulo José, “necessariamente polêmica num país em que tudo está por fazer”, fundindo o “viver” e o “agir” com o próprio “fazer cinema”.

Das interdições de *O Padre e a moça*, saltamos para a prática de um cinema mais hedonista a partir de *Macunaíma* (1969), um dos poucos sucessos comerciais do Cinema Novo. Ponto de inflexão na trajetória filmica de Joaquim Pedro de Andrade, ou melhor, potencial lugar de síntese de sua obra, a adaptação da rapsódia de Mario de Andrade recebeu o seguinte comentário quando da retrospectiva dos filmes do diretor no 45º Festival de Cinema de Nova York:

⁵⁵ Pertencer ou não ao grupo era algo em jogo no período. Ridenti (2000, p. 89), por exemplo, assim elenca e caracteriza o Cinema Novo: “Seus integrantes – Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e outros – defendiam posições de esquerda. O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”.

O estatuto de épico nacional dessa grande obra tragou seu diretor, assim como o mundo que dá à luz o protagonista do filme acaba por absorvê-lo. Mas enquanto a produção artística de Joaquim Pedro de Andrade não revela uma clara linha de progressão ou desenvolvimento, apenas interconexões, cada filme tem a sutileza, a graça e a singularidade de *Macunaíma*, e todos são produtos muito conscientes de seu tempo (MÖLLER, 2007, p. 1, tradução nossa)⁵⁶.

Não pairam dúvidas de que a miscelânea promovida por *Macunaíma* – conforme aponta Ismail Xavier (2001, p. 76), o filme funde humor, narração episódica e chanchada, gênero cômico retrabalhado aqui por Joaquim Pedro “[...] como referência na estratégia da comunicação” – possa ser relacionada aos princípios regentes do Tropicalismo⁵⁷, explosão cultural que,

em sua montagem de signos extraídos de contextos opostos, [...] promoveu o retorno do modernismo de Oswald de Andrade e combateu uma mística nacional de raízes, procurado uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da **mistura de textos, linguagens e tradições**. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é **tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma***, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Omar e Júlio Bressane [...] (XAVIER, 2001, p. 30, grifo nosso).

Contudo, tal aproximação entre *Macunaíma* e certas orientações tropicalistas deve ser procedida com bastante cuidado, na medida em que, de acordo com o próprio Ismail Xavier (2001, p. 76), a adaptação de Joaquim Pedro promove um “[...] amargo esvaziamento da malandragem numa desmistificação muito peculiar e recorrente no seu cinema [...]”. Com suas cenas de canibalismo, *Macunaíma* adere a uma antropofagia de face mais cruel e nada alegremente celebrativa como a do Tropicalismo. Desse modo, “[...] se a imagem [...] pode sugerir a aproximação com os traços de representação acumulativa e anacrônica da alegoria tropicalista, a opção pela articulação unívoca e didaticamente política da linha narrativa do filme se opõe à adesão” (HOLLANDA, 1978, p. 101-102).

Com efeito, a adaptação do diretor para as peripécias do “herói sem nenhum caráter”, vivido no filme pelos atores Paulo José e Grande Otelo, preserva as linhas gerais do original – como o desproporcional, o grotesco, a visão crítica e amarga –, ao mesmo tempo em que

⁵⁶ No original: “The national epic status of this magnum opus swallowed up the director, just as the world that gives birth to the film’s protagonist ends up absorbing him. But while de Andrade’s artistic output reveals no clean line of progression or development, only interconnections, every film has the finesse, grace, and singularity of *Macunaíma*, and all are very consciously products of their times”.

⁵⁷ Sobre a influência mútua entre música, cinema e literatura, cf. a instigante canção de Gil e Caetano, intitulada exatamente “Cinema novo”, presente no disco de revisão do movimento, *Tropicália 2* (1993).

praticamente elimina o aspecto mágico do livro, a despeito das infinitas possibilidades “mágicas” da montagem cinematográfica, e nos lega, segundo Souza (1980, p. 197), “um Macunaíma quase sem selva, urbanizado, mais ou menos sujeito ao tempo cronológico, esquecido das tropelias do herói pelo Brasil, conservando de todas as metamorfoses apenas aquela, inesquecível, de Grande Otelo virando o Príncipe Lindo”. Portanto, de modo análogo ao observado em *O Padre e moça*, o deslocamento de viés sociológico é, aqui, flagrante. Se, no livro, a motivação da viagem do (anti)herói a São Paulo é bem marcada (recuperação da muiiraquitã), no filme, a peregrinação em direção à cidade é revestida de novo sentido:

A migração de Macunaíma e seus irmãos recebe aquele tratamento consagrado pelo Cinema Novo às migrações do campo. Eles chegam na periferia urbana como migrantes “pau-de-arara”, de caminho, como “figuras anônimas que se soma à quota diária dos pobres desterrados que tanto já haviam ocupado o cinema (XAVIER, 1993, p. 142)⁵⁸.

O projeto subsequente do cineasta é o complexo longa-metragem *Os Inconfidentes* (1972), um dos seis trabalhos que integraria a série “A América Latina vista por seus diretores”, uma produção da RAI (Radiotelevisione Italiana). A incursão de Joaquim Pedro pelo gênero histórico acaba por atender também, à época, um pedido do Ministério da Educação – da oficialidade, portanto –, o que gerou uma pertinente crítica de Jean-Claude Bernardet (1991, p. 73-74), para quem a atuação do filme se dá nos limites de um “espaço legal”. De fato, na sua esteira, surgiram muitas obras dentro do gênero, em temerária convergência entre os interesses dos cineastas e de um Estado autoritário. Na verdade, *Macunaíma* e *Os Inconfidentes* captaram as necessidades de então do (quase sempre) famigerado mercado cinematográfico nacional, podendo ser inseridos no movimento de abertura a que o próprio Cinema Novo se lançava. A propósito, no ano seguinte (1973), Glauber Rocha, Joaquim Pedro, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e Miguel Faria Jr. assinariam o manifesto “Luz e ação”, reconhecendo a necessidade de um diálogo entre as diferentes tendências cinematográficas, “[...] lembrando que a continuidade depende da manutenção do contato com o público” (XAVIER, 2001, p. 12).

Ressalte-se ainda que, a despeito de sua atuação dentro de limites oficiais, *Os Inconfidentes* é uma contundente revisão crítica tanto do período histórico retratado na tela quanto de sua contemporaneidade. Fruto da depuração metodológica de Joaquim Pedro, em

⁵⁸ Além do célebre trabalho do professor Ismail Xavier, *Macunaíma*, o filme, é exaustivamente explorado em ao menos em outros dois importantes estudos: cf. Hollanda (1978) e Johnson (1982).

roteiro em coautoria com Eduardo Escorel, composto a partir de fontes múltiplas – o relato processual *Autos da Devassa*, versos dos poetas conjurados e trechos da composição poética de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência* (1953) –, o filme foge da concepção pomposa, grandiloquente e heroica da história e recusa a estética naturalista⁵⁹ de representação (BERNARDET & RAMOS, 1988).

Na ruptura de *Os Inconfidentes* com o modelo naturalista cinematográfico, músicas flagrantemente anacrônicas e falas dirigidas para a câmera⁶⁰ são inseridas ao longo do filme, com o intuito de estabelecer paralelos entre o período da Inconfidência Mineira e as décadas de 1960-70, estas “[...] marcadas pela censura imposta pelo AI-5, pelos impasses vividos pela esquerda brasileira [...] e pela reação violenta do aparelho repressivo da ditadura” (RAMOS, 2002, p. 45). Em suma, o foco do longa-metragem não recai sobre a reconstituição linear dos fatos do malogrado levante, tampouco sobre a figura de Tiradentes (José Wilker). Antes, reflete acerca do papel dos intelectuais diante das políticas revolucionárias e problematiza a heroicização do alfares Joaquim José da Silva Xavier, retratado mais como um falastrão, a quem o povo ignora, e ligado às classes dominantes, do que como um herói propriamente dito. Ao apresentar uma Inconfidência inapta à ação, incapaz de transpor os restritos ambientes de sua confabulação, entre homens mais inclinados à covardia e à satisfação dos interesses pessoais do que ao heroísmo, o diretor contesta a versão oficial sobre a Conjuração Mineira acalentada pela arte e pela historiografia, lançando luz simultaneamente sobre o passado e seu próprio tempo.

Acrescente-se, por fim, que Joaquim Pedro encontrou nesse projeto – dedicado ao pai do cineasta, como informam os créditos iniciais do filme – uma motivação autobiográfica. Em 1965, o então jovem diretor, Antonio Callado, Glauber Rocha, Flávio Rangel, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, Mário Carneiro e Jaime Rodrigues, trajando paletó e gravata e munidos de faixas contra a ditadura, reuniram-se em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, por ocasião de um encontro da Organização dos Estados Americanos – OEA.

⁵⁹ O naturalismo “[...] é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas intersecções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente [...] (XAVIER, 2008, p. 41-42)”.

⁶⁰ O ápice da utilização de tal recurso no filme, acreditamos, é protagonizado pelo Padre Toledo, quando, sob pressão no interrogatório, declara: “Esses povos que se rebelaram, sabendo que faziam o mal, deviam ter alguma razão pra isso, como, por exemplo, se libertar de alguma opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil, não?”, em que o “não” final é dito encarando-se deliberadamente a câmera.

Tratava-se de uma das primeiras manifestações públicas contrárias ao governo militar, e que levou “os oito do Glória”, como o caso ficou conhecido, à prisão, onde não chegaram a sofrer maus-tratos e ficaram apartados dos presos comuns, a despeito de terem relatado posteriormente as agruras daquele encarceramento (RIDENTI, 2000, p. 122-123). A soltura aconteceu cerca de dez dias depois por pressão da mídia impressa e intervenção de David Neves (BENTES, 1996, p. 65-66). Tal experiência talvez tenha servido de base para a encenação do cárcere e da angústia dos poetas em *Os Inconfidentes*.

A cronologia e o recorte literatura/cinema conduzem-nos, finalmente, a *Guerra conjugal* (1975)⁶¹, objeto deste trabalho. Na composição do roteiro, dezesseis contos de Dalton Trevisan, retirados de seis livros distintos: de *Novelas nada exemplares* (1959), comparecem “A velha querida” e a “A sopa”; de *Cemitério de elefantes* (1964), “O roupão”, “Cena doméstica” e “Dia de matar porco”; de *O Vampiro de Curitiba* (1965), “Na pontinha da orelha”, “Chapeuzinho Vermelho”, “As uvas” e “Menino caçando passarinho”; de *Desastres do amor* (1968), “Cafezinho com sonho” e “Alegrias de cego”; de *A Guerra conjugal* (1969), “O anjo da perdição” e “Os mil olhos do cego”; de, enfim, *O Rei da Terra* (1972), “Minha querida madrasta”, “Sonho de velha” e “Eis a primavera”. Em operação de concisão e obsessiva insistência temática, ambas análogas à do escritor curitibano, o cineasta carioca trama e/ou funde os contos em apenas três seguimentos narrativos no filme, intercalados entre si, mas sem que se entrelacem em algum ponto. Nos três seguimentos, a violência, física e verbal, das relações amorosas irrompe na tela, em tom crítico-cômico e planos fechados na sondagem das intimidades das personagens (seios, nádegas e pelos pubianos) e dos corpos em atrito, não de prazer, mas de morte.

Assim, no seguimento I (SN I), testemunhamos, não sem certa perplexidade, as imprecações, ofensas e agressões mútuas do casal de velhos João e Amália (Jofre Soares e Carmen Silva). No seguimento II (SN II), tornamo-nos cúmplices das ofertas de serviços “extras” do advogado Osiris (Lima Duarte) a sua “fragilizada” e “pudica” clientela⁶². Por fim, no seguimento III (SN III), escolhido para análise no último capítulo deste trabalho,

⁶¹ Filme cuja lista de menções honrosas e prêmios conquistados durante o ano 1975 é consideravelmente extensa: Prêmio Qualidade Embrafilme; Prêmio Air France de Melhor Filme Brasileiro; Prêmio Governador do Estado de São Paulo para Melhor Direção; Prêmio de Melhor Diretor, Melhor Atriz e Melhor Montagem no Festival de Brasília; Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema/Embrafilme para Melhor Roteiro; Selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes; Menção Honrosa no Festival de Barcelona.

⁶² A figura do advogado cafajeste é recorrente em Dalton Trevisan. Inclusive, um de seus contos em que tal tipo comparece – “Mocinha de luto”, de *Desastres do amor* (1968) – havia sido adaptado para o cinema por Flávio Tambellini como uma das três tramas de *Um Uísque antes, um cigarro depois* (1970), filme também construído em episódios, tal qual *Guerra conjugal*, mas não intercalados.

adentramos de quarto em quarto, dos luxuosos aos dos exíguos prostíbulos, na companhia de Nelsinho (Carlos Gregório), o ávido, mas decaído vampiro de Curitiba, em sua versão carioca.

Em estratégia semelhante à utilizada em *Macunaíma* – neste, a matriz era a chanchada –, Joaquim Pedro resolve bem a tensão entre a cultura erudita e a cultura de massa ao inserir, ou melhor, entrever na literatura do autor um universo semelhante ao da comédia erótica nacional, a pornochanchada, gênero cinematográfico que dominava o mercado de filmes de então (entre as décadas de 1970-80). Como pretendemos demonstrar, em sua tradução crítica das páginas de Dalton Trevisan, o cineasta alcança êxito tanto na reelaboração crítica do universo literário em questão⁶³ quanto na subversão de certos aspectos da pornochanchada, com o intuito de promover “[...] a desmistificação de falsos valores que escondem a verdadeira realidade de relações sociais que [...] são realmente relações canibalísticas” (JOHNSON, 1982, p. 182)⁶⁴.

De uma comédia para outra, e chegamos a *Vereda tropical* (1977), esta espécie de micro “pornochanchada sem culpa, sem tristeza, sem moralismo” (BERNARDET, 1979a, p. 100). Trata-se de um curta-metragem fruto da adaptação de conto homônimo de Pedro Maia Soares, um dos vencedores de um concurso de narrativas eróticas promovido pela *Status*, revista do seguimento masculino editada pela Editora Três, durante as décadas de 1970-80⁶⁵. Inserido no projeto coletivo *Contos eróticos* (1977), o filme, protagonizado por Cláudio Cavalcanti e Cristina Aché, flerta com o absurdo em seu relato das relações sexuais de um professor universitário com uma melancia (entre outras frutas e legumes).

Se o destino dos heróis (ou anti-heróis) se revelara pouco promissor na filmografia do cineasta até então, o desfecho de *Vereda tropical* aponta para outro caminho, resolvendo-se de modo bastante positivo. Retomemos: Gilberto Freyre, *O Mestre de Apipucos*, fora retratado como um representante da riqueza; Manuel Bandeira tivera seu sentimento de inadequação revelado em *O Poeta do Castelo*; o padre fraquejara e, juntamente com Mariana, fora tomado pelas chamas de uma gruta na conclusão de *O Padre e a moça*; Macunaíma regressa desolado para a selva, onde é devorado pela Iara; *Os Inconfidentes* ou conheceram a morte ou o degredo; em *Guerra conjugal*, a potência sexual do vampiro Nelsinho titubeia, o inveterado cafajeste Osiris acaba encurralado pelo colega homossexual, enquanto Joãozinho

⁶³ O próprio Dalton Trevisan (1975, n.p.) parece ter aprovado o resultado da adaptação, a julgar pela humilde e, como não poderia deixar de ser, concisa nota divulgada pelo escritor à imprensa na época: “O bellissimo filme de Joaquim Pedro me deslumbrou os olhos, alegrou o coração e edificou a alma. Melhor que o livro é essa fabulosa obra-prima dirigida com garra, humor e consciência crítica. Uma experiência inesquecível o filme *Guerra Conjugal*. Foi para mim e será para todos os que assistirem”.

⁶⁴ Afirmação de Randal Johnson a respeito de *Macunaíma*, mas bastante pertinente a nosso objeto de estudo.

⁶⁵ Outro dos contos vencedores do concurso fora “Mister Curitiba”, de Dalton Trevisan, integralmente proibido pela censura.

vê Amália confrontá-lo. Mas o destino é mais benevolente para com o herói de *Vereda tropical*, que triunfa na plena realização de seus impulsos.

A descrição do próprio Joaquim Pedro para o projeto evidencia o tom de liberdade do curta-metragem:

Crônica de uma tara gentil, encontro lírico nas veredas escapistas de Paquetá, imagética, verbalização e exposição candidamente impudica de fantasias eróticas, o episódio [...] contém a denúncia da vocação genital dos legumes, a inteligência das mocinhas em flor, a liberdade dos jogos na cama, a simpatia pelos tarados, o gosto da vida e a suma poética de Carlos Galhardo. Foi bom fazer como eu espero que seja bom ver brevemente nas telas: educativo e libertário [...]⁶⁶.

Para Roberto Farias (2005, p. 13), cineasta e presidente da EMBRAFILME de 1974 a 1979, filmes como *Vereda tropical* e *Guerra conjugal* comprovam que Joaquim Pedro evitou praticar a autocensura que muitos cineastas se impuseram à época, especialmente durante a nefasta vigência do AI-5, pois, com projetos desse tipo, o diretor carioca “cutucava, queria ver até onde podia ir, mexendo com as tripas do governo militar”. Se Joaquim Pedro não censurou a si mesmo, os órgãos criados para tal fim o fizeram, e *Vereda tropical* foi integralmente censurado no Brasil, exceto a inofensiva sequência final, na qual Carlos Galhardo interpreta a canção “Luar de Paquetá”, em referência à idílica ilha onde se desenvolve o, digamos, “frutífero romance”. *Guerra conjugal* teve melhor sorte, talvez por conta do caminho oblíquo escolhido para comentar a atmosfera violenta e opressiva daqueles tempos.

Ademais, em sua relação com a pornochanchada, tanto *Guerra conjugal* quanto *Vereda tropical*, a despeito de todas as diferenças entre os dois filmes – o sexo sofrido do primeiro não comparece no segundo –, podem ser inseridos no já mencionado processo de abertura que o Cinema Novo, em amadurecimento de suas estratégias e diante da escassez de público para o cinema nacional, começou a gestar na passagem da década de 1960 para a seguinte. A respeito do assunto, o professor Ismail Xavier esclarece (2003, p. 131):

[...] o novo cinema viu suas pesquisas associarem-se a uma dificuldade de comunicação com o público, o que gerou, como estratégia de uma parcela dos realizadores e, em seguida, como expressão de uma política oficial de “conquista de mercado” nos anos 70, um movimento de retorno a fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos

⁶⁶ A declaração do diretor foi colhida junto ao artigo de jornal, sem autoria, “*Vereda tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade, censurado aqui, convidado para festival de cinema em Nova Iorque” (1979).

filmes políticos [...]. Para sair do binômio autores/pouco público, passou-se a procurar a incorporação dos gêneros de sucesso em nome de uma continuidade de produção, de uma pedagogia menos ambiciosa no plano político, porque mais apressada e “segura” em seus efeitos.

A liberdade e a situação um tanto absurda de *Vereda tropical* antecipam, de certa forma, as orientações do último longa-metragem do diretor, *O Homem do Pau-Brasil* (1981), radical leitura da obra/vida de Oswald de Andrade, figura representada no filme por um homem e uma mulher (os atores Flávio Galvão e Ítala Nandi), apresentados quase sempre juntos em cena. Realizado durante os anos 1980 – período no qual a produção autoral declina, embora alguns dos cineastas mais experientes tenham dado continuidade a “[...] seu percurso, mas já como exemplos de um estilo de cinema feito segundo o que era fórmula estratificada [...]” (XAVIER, 2001, p. 35) –, esse trabalho costuma ser alocado no rol de obras menores de Joaquim Pedro.

De todo modo, o filme revela-se uma interessante tentativa de plasmar, em imagens, todo o furor inventivo e a complexidade do universo do modernista. *O Homem do Pau-Brasil* “não procura colocar na tela as memórias de Oswald, nem contar qualquer das histórias que estão nos textos dele. Procura, isto sim, colocar-se na tela como os [próprios] textos de Oswald” (AVELLAR, 2007, p. 172). Mais do que uma adaptação, portanto, o filme quer antes portar-se como as obras mesmas do escritor modernista, tomando-lhes, por empréstimo, o entusiasmo, a técnica telegráfica, a acidez e a impetuosidade.

Com efeito, as palavras de Antônio Candido (1992, p. 19) a respeito do par *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), bem como do projeto *Marco zero*, poderiam ser dirigidas, com os devidos ajustes, mas sem maiores prejuízos, a *O Homem do Pau-Brasil* de Joaquim Pedro: “tudo [ali] é diferente, desde a linguagem, nua e incisiva, toda concentrada na sátira social, até a despreensão da atitude literária, despreocupada em aformosear a vida”, sendo seu tom de “revolta, sátira, demolição, subversão de todo os valores”.

A julgar pelos últimos projetos do cineasta carioca, seu processo criativo continuaria mantendo o estreito e antropofágico diálogo que sempre travara com os textos literários. Em 1985, o diretor escreve o roteiro *Vida mansa*, ainda inédito, inspirado no conto “O Corpo”, da coletânea *A Via crucis do corpo* (1974)⁶⁷, de Clarice Lispector. Em 1988, é diagnosticado com câncer após longa bateria de exames clínicos. Mesmo submetido às sessões de quimioterapia, rascunha o argumento intitulado *O Defunto*, inspirado na obra memorialista de

⁶⁷ Informação retirada do catálogo “Vida em movimento: Joaquim Pedro de Andrade” (200?, p. 58).

Pedro Nava, cujo primeiro volume é *Baú de ossos* (1972). Entretanto, infelizmente, tais projetos (*Vida mansa* e *O Defunto*), bem como *Casa-Grande, Senzala & Cia* (adaptação não filmada do célebre estudo de Gilberto Freyre) e *O Imponderável Bento contra o crioulo voador* (roteiro original escrito por volta de 1986), acabam não vindo à luz, ou por dificuldades relacionadas à obtenção financiamento ou por conta da morte do diretor, ocorrida em 1988, meses depois da comemoração de seu 56º aniversário, ocasião em que recebera os amigos em casa com o “agradável” discurso: “eu estou doente e vou morrer” (BENTES, 1996, p. 161).

Dentre os projetos não filmados, gostaríamos de destacar *O Imponderável Bento contra o crioulo voador*. Na orelha da edição de 1990 do roteiro publicado, o roteirista, cineasta e escritor amazonense Márcio Souza afirma que “uma história como a do avoador Bento, um piloto da FAB que acaba anacoreta na Chapada do Guimarães e levitador nas superquadras de Brasília” eleva aquele universo de Oswald de Andrade, reconstituído em *O Homem do Pau-Brasil*, às últimas consequências. *O Imponderável Bento* é uma espécie de fusão entre texto técnico e novela, configurando-se como prova incontestável e definitiva da contaminação do cinema de Joaquim Pedro de Andrade pela literatura. O desejo acalentado por ele durante a juventude, quando ensaiou contos e poemas que acabaram encontrando vazão em forma de imagens ao longo de sua trajetória, converte-se aqui em roteiro, cujas aspirações literárias alardeadas pelos críticos podem ser verificadas nos excertos abaixo. Notem-se neles, por exemplo, a fluidez dos diálogos, a quase total ausência de rubricas ou informações técnicas, a presença de expressões muito literárias para um roteiro – “Bento, que demorou a se virar, esperando o pior, entrega-se friamente ao destino” –, a força dos títulos de cada sequência e a qualidade descritiva da sequência doze.

11 – À beira da felicidade

[...]

Bento: *Taís, seja razoável... Toma aqui um drinque de emergência.*

Bento, imprudentemente, serve a Taís uma dose dupla de scotch com gelo.

Bento: *Seguinte, Taís, essas coisas não são assim, tem que ir mais devagar. Se o Mauro souber da gente, ele se mata, me mata, te mata, vai ser uma cagada.*

Taís: *Você tem que ser vulgar até num momento desses?*

Bento: *Tá, desculpa, mas agora você acaba esse drinque e volta correndo pra casa, pelo amor de Deus.*

Taís: *Eu não volto mais pra lá. Estou morando aqui, já te disse. E se você me expulsar, vou direto pra zona, vou ser puta em Taguatinga.*

Bento: *Taís, meu amor, seja sensata, você sabe que eu sou o melhor amigo do Mauro, a gente é como irmão, eu não posso fazer isso com ele.*

Taís: *Melhor amigo! Você sabe há quanto tempo você corneia ele?*

Bento: *Já vem você com essa mania de datas... Taís, meu anjo, para de beber, eu só tenho essa garrafa.*

Taís vai responder, indignada com a pão-durice de Bento. Nesse momento a campainha de novo. Bento fulmina Taís com o olhar. A campainha toca mais, urgente. Bento se decide a ignorar Taís e vai abrir a porta, com expressão de seja lá o que Deus quiser. Dá de cara com Mauro, transtornado.

Mauro: *Bento, rápido, vem comigo até lá em casa.*

Bento (continuando a segurar a porta entreaberta, de modo que Mauro não possa ver o interior da sala): *Que que houve?*

Mauro: *Porra, deixa eu entrar, pelo menos!*

Bento (resignado, sem olhar para trás, abre a porta, continuando a dar as costas para a sala): *Desculpe. Entra.*

Mauro entra. Taís não está mais na sala.

Mauro: *Não dá pra contar agora, eu estou superapressado. Te veste e vem. Eu estou sem carro.*

Bento, que demorou a se virar, esperando o pior, entrega-se friamente ao destino. Segue as instruções de Mauro e entra no quarto, que está de porta aberta. Taís está deitada na cama dele, nua. Bento constata a situação, abre a porta do armário e começa a se vestir. Taís, muda e imóvel, fulmina-o com um olhar inútil, já que Bento não olha mais para ela (ANDRADE, 1990, p. 18-19).

48 – Pecadores no céu

Íncubos e súcubos, mulheres deliciosas e lindíssimas, entre as quais estão Taís e suas novas amigas, rapazinhos homossexuais, todos em trajes tão elegantes quanto provocantes, ou inteiramente nus, descem de um luxuoso ônibus de turismo que estaciona no deserto do cerrado.

Conversando animadamente, rindo muito, o grupo enfrenta a pé a terra vermelha e árida, dirigindo-se para o reduto dos santos.

Entre derradeiras conferidas na maquiagem, olhadinhas em espelhos de bolso, *trousses*, vão trocando comentários sobre os santos que pretendem seduzir.

Macário, Serapião, Isidoro, o próprio Bento, Malaquias, o velho tesudo, todos são objeto de cobiça e disputa em que se enaltecem os seus mais desejáveis atributos (ANDRADE, 1990, p. 43).

Como sabemos, o cinema é o lugar do sincretismo por excelência. Em outras palavras, talvez mais afinadas com o tom da discussão desenvolvida nas páginas anteriores, trata-se de uma arte cuja vocação é precisamente a atitude antropofágica. Para sua plena concretização, música, pintura, teatro, literatura e fotografia convergem. Ademais, é resultado de um intrincado e extenso processo de caráter coletivo, que parte (geralmente) da confecção do roteiro, segue pelas filmagens e montagem, e alcança o mercado exibidor.

Refeita a trajetória de Joaquim Pedro de Andrade, parece-nos evidente que o cineasta explorou com propriedade o potencial sincrético do cinema, tendo erigido significativa porção

de seus projetos a partir de aferrado diálogo com a literatura nacional, a ponto de ficar conhecido como um diretor de adaptações literárias. Entretanto, quem

[...] se der ao trabalho de examinar as obras originais e os filmes resultantes, verá que a criação alheia, no seu caso, era fonte de inspiração, ponto de partida para uma **reelaboração crítica**, para uma criação original, não para uma simples transposição. É fácil perceber [como dissemos] que há mais do que uma substituição de uma vírgula entre “O padre, a moça”, de Drummond, e *O Padre e a moça*, de Joaquim Pedro (ESCOREL, 1998, p. 13-14).

Em suas “reelaborações críticas”, Joaquim Pedro, como bom leitor de nossa literatura, consegue o feito de preservar certos aspectos do texto original, sem a ele se submeter, num frágil equilíbrio entre valorização e subversão. Em suas “criações paralelas”, como quer Haroldo de Campos, o diretor rearticula a obra-base e a insere no interior das preocupações próprias a seu cinema: a recusa à estética naturalista, em adesão à estirpe cinematográfica cuja orientação é a opacidade da linguagem, e, especialmente, o interesse pela formação social e a identidade cultural de nosso subdesenvolvimento, marcado sobremaneira pelo desejo e necessidade de devorar o outro⁶⁸.

Em suma, legítima antropófaga, a filmografia de Joaquim Pedro concatena habilmente literatura e cinema, os anseios da juventude e o desejo da geração do cineasta de se expressar por meio de imagens, projetos autorais e a comunicação mais imediata, o recato mineiro e a malícia carioca, o rigor estético clássico e o surto surrealista.

⁶⁸ Outros trabalhos do diretor não contemplados ao longo da discussão deste subitem, como os curtas-metragens *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967) e *Aleijadinho* (1978), completam o quadro e ratificam o caráter investigativo de seu cinema pelas “coisas nossas”.

2 MORDIDAS EM SÉRIE: RECURSOS RECORRENTES NA LITERATURA DO VAMPIRO DE CURITIBA

Por ocasião do lançamento do volume *O Maníaco do olho verde* (2008), o repórter Dimitri do Valle (2008), em reportagem especial para o jornal *Folha de São Paulo*, colheu, junto a alguns conhecidos de Dalton Trevisan, informações a respeito da rotina do escritor, que inclui cerca de noventa minutos de escrita pela manhã, acesso diário à Internet e caminhadas pelas ruas de Curitiba, sempre por rotas alternadas, em visitas a cafés e, especialmente, à Livraria do Chain, em frente à qual o fotógrafo Marcelo Rudini teria armado uma verdadeira tocaia de cerca de três horas para flagrar o autor, camuflado em sua discrição e por um boné branco, conforme se pode notar no registro do fugidio encontro⁶⁹.

Naquela ocasião, Dalton Trevisan, nascido em 14 de junho de 1925, avançava pelos 83 anos, mas seu comportamento arredo e recluso, avesso a entrevistas e aparições nos meios midiáticos, era de conhecimento de todos há décadas e já havia lhe rendido um dos mais (paradoxalmente) famosos codinomes do meio literário contemporâneo, “o vampiro de Curitiba”, em referência ao livro homônimo de 1965. A respeito de seu apreço pelo anonimato, o tradutor Caetano Galindo, seu vizinho em Curitiba, traz um interessante relato:

Eu tenho uma misturinha de vergonha e de orgulho dessas duas vezes em que parei o cavalheiro na rua e tremulei feito bandeira murcha pra dizer que era fã e pra perguntar uma coisa. Eu devia ter, sempre, deixado Trevisan ser Trevisan; devia ter, sempre, deixado Trevisan ser o Vampiro. É o que ele quer. E o meu trabalho é respeitar. Mas e o orgulho? Ai ai ai, coisa feia. Mas tem orgulho. De saber, inclusive (por que te ufanas de teu contista, ó asno digitante!), que o maior escritor desse brasilzinho varonil mora aqui, a poucas quadras da minha casa, sobe a rua com saquinho de pão, e vez por outra almoça no mesmo restaurante, a poucas mesas distante de mim, me dando uma ligeira sensação de não morar nesta cidade, ou de morar numa cidade que subitamente deixou de ser a mesma; passou a ser o mundo (GALINDO, 2012, p. 11).

Para Miguel Sanches Neto (2012, p. 1), a obsessão “por uma identidade anônima” é mais do que um mero dado biográfico, chegando a assumir mesmo uma “função literária”, ao

⁶⁹ A fotografia de Dalton Trevisan nas proximidades da Livraria do Chain foi também reproduzida posteriormente em matéria a respeito do lançamento de *A Mão na pena* (2014), coletânea de dezoito contos inéditos do escritor, em publicação feita em tipografia, xilogravura, encadernação manual e tiragem única, numerada e limitada a 250 exemplares, forma artesanal que em muito se assemelha às primeiras publicações do escritor curitibano. Sobre a coleção, cf. Rodrigo Casarin (2014).

permitir “que ele seja o espião de uma cidade que, a cada livro, fica mais delimitada”⁷⁰. Desse modo, seu comportamento recluso e discreto e a imagem do vampiro, esta aludida e presente de diversas formas em seus contos, configuram um inevitável caso de retroalimentação entre obra e biografia.

Mas nem sempre as coisas se deram de tal forma. Houve um período em que, o então jovem autor, ainda era dado a certa agitação, tendo liderado, entre abril de 1946 e dezembro de 1948, o grupo literário responsável pelas vinte e uma edições da revista *Joaquim*, publicação que, em seu intuito de romper com o conservadorismo artístico local, tanto por meio de seu conteúdo quanto de seu projeto gráfico, protagonizou diversas polêmicas e deflagrou grande alvoroço cultural na então provinciana Curitiba, colocando definitivamente o Estado do Paraná “no mapa das discussões literárias do Brasil dos anos 1940” (ZANELLA, 2012, p. 12). Durante sua existência, a revista recebeu colaborações de nomes importantes, como Di Cavalcanti, Poty Lazzarotto, Wilson Martins, Temístocles Linhares, Otto Maria Carpeaux, José Paulo Paes, Lêdo Ivo, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, entre outros, além de ter publicado traduções inéditas de textos de T.S. Elliot, Tristan Tzara, Jean Paul Sartre e André Gide.

O contexto histórico-literário do período correspondente à atividade da revista pode ser caracterizado da seguinte maneira:

“Totem do provincianismo, Curitiba, à época [segunda metade da década de 1940], era uma capital com pouco mais de 120 mil habitantes, dominada pela cultura dos imigrantes que se estabeleceram na cidade na segunda metade do século XIX. O simbolismo francês dominava o cenário literário local, com Emiliano Perneta fazendo frente aos poetas curitibanos e um tanto alheio às transformações culturais vindas principalmente de São Paulo, com os modernistas. Nesse contexto surge a revista *Joaquim*, que fez circular ideias mais arejadas, colocou em cheque os cânones locais, contestou padrões e publicou a nata de escritores e artistas plásticos de seu tempo” (ZANELLA, 2012, p. 12)⁷¹.

Desconsiderando-se os trabalhos da juventude, renegados pelo próprio autor, *Sonata ao luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1948), é somente uma década após o fim da revista *Joaquim* que vem à luz a coletânea de contos considerada sua verdadeira estreia: *Novelas nada exemplares* (1959), obra na qual já se vislumbram alguns dos elementos que seriam

⁷⁰ Em sua resenha sobre a coletânea *Desgracida* (2010), Miguel Sanches Neto (2012, p. 2) afirma ainda que a reclusão acabou levando Trevisan a tratar de desafetos por meio de seus escritos: “Com esse crescente isolamento do autor, que insiste em dizer que só a obra tem valor, seus livros vão passar a se encher de recados contra desafetos, textos respondendo a provocações, e algumas avaliações críticas”.

⁷¹ Estudos mais aprofundados a respeito da revista *Joaquim* podem ser conferidos em Sanches Neto (1998) e Luiz Cláudio Oliveira (2005).

depurados, livro a livro, com esmero e constantes revisões, ao longo de sua trajetória. Distinguido com o Prêmio Jabuti por quatro vezes (edições de 1960, 1965, 1995 e 2010) e com o Prêmio Camões e o Prêmio Machado de Assis, ambos em 2012 e a cujas cerimônias de premiação, como era de se esperar, não compareceu, Dalton Trevisan ostenta – não poderia haver termo mais inapropriado em se tratando dele, mas vá lá! – uma produção que atravessa quase sete décadas, praticamente ao ritmo de um novo livro por ano. Dentre seus trabalhos, interessam mais de perto a esta pesquisa as obras dos treze primeiros anos de atividade, correspondentes ao período de publicação de *Novelas nada exemplares* (1959), *Cemitério de elefantes* (1964), *Morte na praça* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965), *Desastres do amor* (1968), *Mistérios de Curitiba* (1968), *A Guerra conjugal* (1969) e *O Rei da Terra* (1972), das quais Joaquim Pedro de Andrade retirou contos para a adaptação filmica aqui analisada.

O início da produção – digamos, na falta de um termo menos clichê – “madura” de Dalton Trevisan antecipa, anuncia ou mesmo deflagra um período que seria marcado por uma prolifera erupção das histórias curtas na literatura nacional⁷², tanto pelo aspecto quantitativo quanto pelo qualitativo. De fato, como aponta Ítalo Moriconi (2001, p. 12), “a partir dos anos 60, o conto passou por verdadeira explosão em nosso país, uma autêntica revolução de qualidade”, cujo cume se atingiu na década seguinte,

[...] que entrou para a história literária como a década do conto, a década em que se deu o *boom* do conto, como se dizia na época. Caberia talvez fazer uma pesquisa histórica para tentar entender por que tantos jovens escritores talentosos invadiram a literatura brasileira do anos 70, escrevendo sem meios-tons, abrindo caminhos sombrios da experiência humana, diversificando a imagem nacional sem aderir a linguagens regionalistas (MORICONI, 2001, p. 16).

Embora passe ao largo de nossas intenções empreender aqui tal pesquisa solicitada por Moriconi, não podemos nos furtar aos comentários da professora Tania Pelegrini (1997, p. 93)⁷³ a respeito do contexto em que se deu a produção literária no Brasil da década de 1970, quando se operou “a substituição de um ritmo lento, típico de um setor ainda não totalmente modernizado, por uma grande pressa editorial, para competir com os meios de comunicação de massa no atendimento e formação de públicos interessados”. Como resultado, teve início o

⁷² Apesar de ter vencido o importante prêmio Jabuti já com suas duas primeiras publicações oficiais por uma grande editora, Dalton Trevisan alcançou maior reconhecimento a partir da obtenção do Prêmio Nacional de Contos de 1968, realizado pela FUNDEPAR, órgão do Governo do Paraná (SANCHES NETO, 2012, p. 2). Por ocasião da premiação, ele concedeu uma de suas raras entrevistas, cedida ao também escritor Luiz Vilela.

⁷³ Trata-se de um artigo que apresenta em síntese o que fora desenvolvido pela pesquisadora em trabalho anterior. Cf. Pelegrini (1996).

processo de triunfo da literatura comercial voltada para as massas. Portanto, “em termos gerais, a década deve ser encarada como o fim de um período marcado por modos de produção mais artesanais e o início de outro, em que se consolida a lógica da mercadoria e a primazia da mídia como fatores principais” (PELLEGRINNI, 1997, p. 96). Situada no extremo oposto à posição ocupada pelos *best-sellers*, a literatura de Dalton Trevisan, como veremos, soube incorporar os resíduos dessa arte de consumo e as referências críticas aos universos jornalístico, televisivo e cinematográfico, bem como ao da fotonovela e do rádio, todos presentes de forma determinante no dia-a-dia de suas personagens. Aliás, é para a vida banal diária que suas histórias se voltam invariavelmente. E daí advém boa parte da carga de dramaticidade (e também de humor) de seus contos, uma vez que o cotidiano nos é inescapável, impondo-se a despeito de nossos esforços.

Afeita às narrativas curtas – a *Polaquinha* (1985) é considerado o seu único romance e, ainda assim, vale-se dos mesmos expedientes de seus contos –, a escrita de Dalton Trevisan atua no limite da concisão e chega a promover, por vezes, em seu pouco apreço por certos marcadores discursivos, orações subordinadas e adjetivações, truncamentos estilísticos que podem dificultar a leitura de certas passagens e, principalmente, a identificação de quem fala, num processo de deslizar de vozes, entre a do narrador e a das personagens e das personagens entre si. Em constante trabalho de reescrita, seus contos são revistos a cada nova edição, sempre rumo à supressão de elementos considerados sobejantes. Assim, a trajetória de Trevisan vai dos entrecchos um pouco mais extensos de *Novelas nada exemplares* até os haicais de *Ah, é?* (1994), coletânea que, em algumas de suas “ministorias”, reaproveita trechos de outros contos do próprio autor. O resultado é uma linguagem fragmentada, eco de um cotidiano também feito de pedaços.

Elevando o recurso à repetição ao estatuto de um significativo meio de expressão, Dalton Trevisan lança mão de certos expedientes, enredos, estruturas e personagens que se assemelham, se espelham e de fato se repetem. Trata-se de um discurso de reiteração constante, marcado pela presença de clichês, frases feitas, paródias de passagens bíblicas e literárias, bem como pela tomada de empréstimo aos vícios linguísticos das cartas de amor e da sessão policial dos jornais. Um discurso, portanto, já elaborado, proferido, assimilado, fixado, enfim, repetido. Em tom cáustico e irônico, com especial atenção ao grotesco, seus Joãos e Marias (e Nelsinhos) reproduzem tais discursos e parecem viver sempre a mesma história. Retratadas de perto, mas sem exageros descritivos – aliás, sua psicologia emerge de suas ações – suas personagens são apresentadas inevitavelmente em rota de colisão. Figuras enredadas pela violência e precariedade do cotidiano que, no interior de seus lares, digladiam-

se em verdadeiras batalhas domésticas e, nas ruas, vagam sem destino, ou melhor, por destinos que só fazem repetir caminhos já trilhados, por uma provinciana e sombria Curitiba, cenário elevado, dada a sua presença determinante nos contos do autor, à condição de personagem.

Antônio Cândido (2000b, p. 206), em análise do contexto do despontamento dado entre 1950-1960 de narrativas como as de Dalton Trevisan, Osman Lins, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende e Lígia Fagundes Telles, propõe que tal produção seja compreendida a partir de sua ênfase em abrangente experiência, “[...] segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia [traços caracterizadores da literatura regionalista de outrora] são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo”.

Berta Waldman (1989), em um dos trabalhos mais instigantes a respeito da literatura de Dalton Trevisan, examina sua obra a partir do signo do vampiro, figura que contamina tanto a serialização temática de seus contos quanto os seus expedientes estéticos. Assim, se os amantes “sugam” uns aos outros nas tramas de Trevisan, reproduzindo, em escala familiar, as relações sociais vampírescas da ordem capitalista, a sua contraparte formal também se vale de recursos vampíricos, em seu apreço pelo clichê, pelas frases feitas, pela paródia de discursos alheios, pela repetição e pela concisão.

Segundo a autora, ao optar

por oferecer uma visão negativa de nossa história, aquilo que ela tem de falho, sofrido, desastroso, segmentado e seriado, enfim, pondo em cena a própria dissolução do mundo, e escolhendo o Vampiro, aparentado do Demônio e de Satanás, como figura representativa desse mundo, fica claro que a obra que se desdobra aos nossos olhos, embora isenta de simpatia por eles, dá voz e trânsito aos oprimidos (WALDMAN, 1989, p. 3).

Desse modo, embora a literatura de Dalton Trevisan trate efetiva (e quase que) exclusivamente do cotidiano de personagens nada nobres e pertencentes a classes menos favorecidas, o faz sem lances de comiseração e de romantismo, tratamento que encontrará, veremos na discussão em torno de *Guerra conjugal*, terreno fértil no cinema de Joaquim Pedro de Andrade, dada a pouca simpatia dispensada pelo cineasta a seus heróis, bem como o severo destino a eles geralmente imposto em seus filmes e o mordaz retrato dos laços afetivos que os unem. Em síntese da constelação de vampiros que habitam as páginas de Dalton Trevisan, Waldman (1989, p. 11) descreve-os como uma

[...] multidão de funcionários públicos, lojistas, prostitutas, donas de casa, domésticas, profissionais liberais, trabalhadores da terra [bêbados, velhos], que se contentam em sugar o outro, transformando-o à sua imagem e semelhança. Sugar o outro remete, no caso, [...] à impossibilidade do convívio com a diferença, à existência confinada a um cerco em que só é admitido o *eu*. Nesse espaço em que a meta é a morte, sempre o menos vital entre os dois inicia o processo de anulação do outro. Trata-se da anulação das funções vitais, fisiológicas, representadas na lenda do Vampiro pela sucção do sangue. Destituído das funções vitais, o Vampiro torna-se um ser morto. Como se multiplica, liga-se à vida e ergue-se no universo lendário em que existe como figura erótica.

Entretanto, o erotismo que perpassa a obra do escritor e vivifica seus vampiros não passa, na verdade, de arremedo de um estado de gozo, pois a libido da qual Nelsinho e as demais personagens se nutrem é fruto não de um ímpeto individual, próprio e único, mas alimentada pela propaganda e pelos meios de comunicação, num universo de grave processo de despersonalização do sujeito, processo que chega mesmo a demover o desejo e as vontades do indivíduo em favor da massificação:

Ora, Nelsinho, para quem o cartaz de cinema está na mira (notem-se as referências a cartazes de filmes e de idas da personagem ao cinema nos vários contos da coletânea [a autora se refere às tramas de *O Vampiro de Curitiba*]), e, como este, outros cartazes [propagandísticos] que reforçam um modelo feminino baseado no apelo sexual, é um sujeito que se alimenta de **uma mitologia erótica** e é justamente através dela que sua fantasia sexual se move (WALDMAN, 1989, p. 69, grifo nosso).

Entretanto, como se disse acima, o processo de vampirização que a literatura de Dalton Trevisan promove não se inscreve apenas através da matéria narrada, mas, de maneira até mesmo mais determinante, impregna os próprios recursos formais e estruturais recorrentes nos escritos do autor, cujo caminho de formalização escolhido

[...] compõe perfeita analogia com a matéria tratada, a ponto de constituir o *discurso-vampiro*, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Apontando para a palavra única, para a pausa, Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa, desse modo, quem sabe, relevar com ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada (WALDMAN, 1989, p. 13).

Com efeito, desse abrangente processo de vampirização resultam conhecidos expedientes de sua literatura, tais como a elipse, as frases curtas, os clichês, a fragmentação e a repetição:

É através da linguagem [portanto] que a diversidade de conteúdos interpretativos recupera a sua unidade. **Nela, o Vampiro é conteúdo e também recurso formal**; isto é, ao mesmo tempo em que alude a ele, a linguagem se autovampiriza. Assim, aquele que deveria ser o lugar onde se elabora a identidade (do narrador, da personagem) torna-se, ao contrário, o lugar onde ela se perde. O *discurso-vampiro* é exatamente o trabalho de construção do vazio. Aí, a linguagem, essa dimensão elaborada pelo sujeito em relação a um objeto, perde sua estrutura bipolar, porque se inscreve no terreno híbrido dos discursos indireto e direto livres, precipitando, com decorrências, o desaparecimento do narrador e a **fragmentação** da narrativa (WALDMAN, 1989, p. 122, grifo nosso).

Essa representação em fragmentos se faz de flagras de situações cotidianas que se repetem de um conto a outro:

[...] no contexto da obra de Dalton Trevisan, um conto alude a outro, quer pela presença das mesmas personagens, quer pela **repetição** das situações, pela **estruturação afim**, chegando mesmo um a continuar o outro, compondo-se, assim, um universo poroso, organizado como um jogo de espelhos que, ao invés de constituir e consolidar a identidade do objeto refletido, retira-lhe a substancialidade, reduzindo-o a sombra, sem dimensão de profundidade. Um conto narra o outro, repete o outro, é reflexo do outro, inverte sobre o outro, se autoconsome [...] (WALDMAN, 1989, p. 115, grifo nosso).

A “utilização do clichê responde a essas questões de modo decisivo: [...] os enunciados que dizem o seu desejo [o da personagem Nelsinho] em verdade o diluem num coletivo anônimo e vazio de sujeito” (WALDMAN, 1989, p. 69).

Tendo nos familiarizado com o universo de Dalton Trevisan nas páginas anteriores, talvez seja oportuno lidar agora com os cinco contos retrabalhados por Joaquim Pedro de Andrade na composição da trajetória de Nelsinho em *Guerra conjugal*. Conforme esclarecimento constante no introito deste trabalho, não se pretende aqui empreender uma análise exaustiva dessas narrativas curtas, tampouco elaborar, a partir delas, uma proposta de leitura para a obra do escritor curitibano. Antes, o que se objetiva na discussão a seguir é o apontamento de alguns de seus já conhecidos expedientes a fim de se verificar, posteriormente, de que maneira foram reelaborados ou mesmo descartados na “criação paralela” do diretor carioca para o cinema. Ressalte-se ainda que os contos serão abordados em obediência à cronologia de sua publicação na obra do autor e não pela ordenação assumida na montagem fílmica final.

Da primeira coletânea oficial de Dalton Trevisan, *Novelas nada exemplares* (1994[1959]), Joaquim Pedro serviu-se do conto “A velha querida”, que, curiosamente, ganhou corpo somente na última sequência do filme. No conto, um rapaz não nomeado, trajando linho branco, procura por sexo num degradado reduto de prostitutas, até encontrar a sua “velha querida, merecida e enfim conquistada na mais feroz caça às velhinhas de Curitiba” (TREVISAN, 1994, p. 88). Ainda um pouco mais longa do que as narrativas das coletâneas posteriores do escritor, “A Velha querida” traça, em seus primeiros parágrafos, um deprimente paralelo entre uma procissão fúnebre e o movimentar de homens e mulheres por uma área urbana de prostituição:

Às portas e janelas, no místico velório, estavam alinhadas as viúvas que carpam o mesmo defunto e pareciam de ouro na sua cara pintada. Enquanto os homens (era enterro ou procissão só de homens) estavam decentemente trajados, as mulheres, empurrando-se às janelas e portas, em virtude do fogo que ardia no porão das casas decrépitas, vestiam apenas calcinha e sutiã de correntes berrantes, onde predominavam o vermelho, o azul e o amarelo e, assim, à vontade, eram damas de grande luxo, uma ou outra com sandália de púrpura (TREVISAN, 1994, p. 85).

Como sabemos, ao longo da trajetória de Dalton Trevisan, sua escrita caminhará, determinada, em direção à elipse e à concisão, de modo que descrições como as do excerto acima tornam-se cada vez menos frequentes, chegando praticamente à inexistência nas “ministórias” de sua produção ulterior. Metáforas passam a ser elaboradas numa única linha, com escassas adjetivações. Foi provavelmente pela atenta observação desse estilo conciso e elíptico que Joaquim Pedro suprimiu, no filme⁷⁴, todo o instigante cotejo inicial do conto entre a *mise-en-scène* de um velório e a de uma rua repleta de bordéis, prostitutas e “distintos” clientes, cuja atmosfera de degradação e morte é pontuada pelas diversas referências a moscas, como se pode constatar pelas passagens a seguir, ocorridas, respectivamente, ainda nas ruas, no interior do quarto da prostituta e na despedida entre esta e o jovem cliente: “enquanto o cadáver, cujo fedor sebento empesta o ar e move a asa alucinada das moscas”; “observou a lâmpada que sobre a sua cabeça pendia de um fio pontilhado de moscas mortas”, “até que o rapaz de linho branco as deixou para trás, enquanto duas varejeiras lhe zumbiam em volta da cabeça” (TREVISAN, 1994, p. 88, 90 e 93).

⁷⁴ Lançado em 1975, *Guerra conjugal* pôde observar o caminho trilhado pela literatura de Dalton Trevisan desde *Novelas nada exemplares* (1959) até *O Pássaro de cinco asas* (1974), que ficou de fora do filme somente porque o roteiro já estava concluído quando da publicação do livro.

Do conto “A Velha querida”, gostaríamos de destacar, ao menos, três de seus aspectos, que implicam alguns desdobramentos: 1. o eixo em torno do qual, segundo Miguel Sanches Neto (1996), todas as narrativas da coletânea se organizam: a solidão; 2. a caracterização das personagens, advindas invariavelmente das margens; e 3. as recorrentes referências de seus escritos ao universo do cinema e suas grandes estrelas.

Fracassadas na tentativa de estabelecer uma comunicação efetiva e imobilizadas pelo ato de repisar sempre os mesmos destinos, as personagens de Dalton Trevisan buscam escapar da solidão por diversos caminhos, que, ao final, longe de conceder a desejável desopressão e o apaziguamento da solitude, resultam num perdurável sentimento de frustração. Solitárias, muitas delas

[...] buscam no casamento a saída para o seu drama. Mas acabam criando uma situação mais dramática ainda. Que é a do inferno conjugal. Embriaguez, pederastia, farra, traição, etc. são [outras d] as saídas buscadas por esses seres que vivem a falta de qualquer perspectiva (SANCHES NETO, 1996, p. 15).

Outros, como o distinto rapaz de linho branco do conto em foco, buscam aplacar a solidão no amor volátil dos bordéis. E, embora a visita à prostituta lhe traga certo alento, como sugere o final do conto – “‘Posso ir para casa’, pensou o moço, ‘abraçar minha mulher e beijar meus filhos. Agora me sinto bem’” (TREVISAN, 1994, p. 93) –, trata-se de uma mísera e irônica satisfação, advinda da experiência da personagem com a sordície. Ademais, a revelação de que possui laços matrimoniais só faz corroborar o sentido de sua busca: fuga, seja da solidão, das batalhas conjugais ou das responsabilidades familiares. Na adaptação de Joaquim Pedro, a passagem do ato sexual com a prostituta será elevada a uma espécie de redenção pelo excesso de pecado, tendo seu acento irônico sublinhado pela encenação romântica da despedida protagonizada pelo casal.

Ainda no que se refere ao eixo ao redor do qual as histórias de *Novelas nada exemplares* gravitam (o da solidão) e à conclusão de “A velha querida” (o propósito da personagem em retornar para o seio da família depois de gozar dos prazeres oferecidos fora do lar), merece destaque a estrutura organizacional do conto, bastante recorrente nos escritos de Dalton Trevisan. Trata-se de uma estrutura narrativa análoga à do filho pródigo:

As mulheres estarão sempre esperando os seus homens – primeiro o marido, depois também o filho. Eles saem para viagens diárias, aventuram-se por territórios proibidos às fêmeas, experimentam o sabor noturno na vida, mas sempre voltam. Essa fuga do teto familiar também é uma tentativa de

ludibriar a solidão, que acaba fazendo com que as mulheres vivam em constante espera (SANCHES NETO, 1996, p. 15).

No conto em apreço, avulta ainda o interesse do escritor pelos que vivem à margem, retratados de perto, é verdade, mas sem comiseração (tal qual o tratamento conferido por Joaquim Pedro às personagens de seus filmes). O retrato de figuras colhidas junto às populações marginais seria resultado da atenta observação do escritor, que, protegido por seu anonimato, pode registrar os tipos que vagam pelas ruas de Curitiba? Ou antes, dada a superficialidade de suas personagens, esse retrato não é outra coisa senão o mais legítimo dos recursos literários, trabalhando em favor da criação de um mundo ficcional autônomo? O fato é que a figura da prostituta é apenas uma das tantas figuras marginais que habitam as páginas do autor. A respeito de suas personagens e do mundo que habitam, Comitti (1996, p. 83) ressalta:

Dalton Trevisan se preocupa unicamente com a marginália; seus personagens se repetem exaustivamente, tipificados: tristes casais suburbanos com problemas conjugais, bêbados, prostitutas, gigolôs, crianças vítimas de abuso sexual, assassinos, cafetinas, doentes mentais e velhos caducos. Com essa população, temos a criação de uma Curitiba extravagante, com uma geografia extremamente atípica, na qual existe apenas a periferia. Ou melhor, se existe algum centro, esse se restringe à parte velha da cidade, onde se localizam casas noturnas, prostíbulos e bares populares.

Em “A velha querida”, observa-se ainda uma referência ao universo cinematográfico, expediente típico do autor. O jovem, ao examinar as paredes da “alcova da perdição”, como ele próprio se refere ao miserável quarto da prostituta senil, se depara com um retrato de Ramon Novarro, famoso ator mexicano⁷⁵, “do qual desviou depressa os olhos, porque um dia – ai, que náusea lhe vinha daquele dia – quisera ser Ramon Novarro” (TREVISAN, 1994, p. 90). Na sequência, o narrador insiste na comparação entre o astro de Hollywood e o rapaz, que, nu e aflito, aguardava a preparação de sua amante profissional: “Gemia de impaciência com a demora da velha e, se não voltasse, temia pelo que pudesse acontecer. Já pensava em iniciar padre-nosso ou ave-maria quando ela entrou, desdenhosa de sua nudez e belezas que o próprio Ramon Novarro invejaria” (TREVISAN, 1994, p. 90).

⁷⁵ Ramon Novarro fez sua carreira em Hollywood, tendo protagonizado *Ben-Hur*, a adaptação de 1925, dirigida por Fred Niblo (e não a oscarizada versão de 1959, de William Wyler). Em 1968, então aos 69 anos, Novarro, cuja homossexualidade era conhecida, foi vítima de um brutal assassinato executado por dois jovens que haviam sido convidados pelo próprio ator para uma noite de festa em sua casa.

Vivendo sob o impacto da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, suas personagens, uma constelação de repetitivos tipos decadentes, destituídos de um autêntico *eu*, o que lhes asseguraria maior consciência de suas próprias vontades, bem como autonomia em relação a seus destinos, encontram no processo de emulação dos ídolos de seu tempo, especialmente os do cinema, uma forma esquizofrênica de afirmação da individualidade. É no desejo de se assemelharem aos astros do cinema – no peso e na descabida importância conferidos, portanto, à aparência em detrimento da autenticidade do ser –, que se manifesta, de modo contundente, o horizonte *kitsch* da literatura de Dalton Trevisan, aspecto ao qual retornaremos mais adiante. Por ora, ressalte-se que esse processo de emulação, que valoriza a cópia em face do original, manifesta-se igualmente nas recorrentes alusões ao dourado ou à falsa preciosidade, em lugar do ouro e da pedra legítima: “Às portas e janelas, [...] estavam alinhadas as viúvas que carpiam o mesmo defunto e pareciam de ouro na sua cara pintada”; “Resistindo ao sorriso aliciante dos dentes de ouro [...]”; “Nem um dos dois se penteou e, com a ponta dos dedos, um dos quais enfeitado por anel de falso rubi [...]” (TREVISAN, 1994, p. 85, 86 e 92, grifo nosso).

Da segunda coletânea de contos inéditos de Dalton Trevisan, *Cemitério de elefantes* (1975 [1964]), Joaquim Pedro serviu-se de “O roupão”, que, na adaptação fílmica, aparece fundido a “As uvas”, de *O Vampiro de Curitiba*. O conto é o relato da estranha experiência de um narrador, não nomeado, no apartamento de Lúcia, que, entre beijos, doses de “licorzinho” e pedidos de mordidas no ombro, solicita a ele, por fim, o inusitado: vestir o enorme roupão de seu amante, o velho Oscar. No decorrer do conto, pululam aqui e ali desconfianças do narrador quanto à presença do próprio Oscar na residência – como nos trechos: “Antes de bater... escutei voz de homem”; “Por que eu não ia olhar atrás da porta?”; “Que barulho foi esse!?” (TREVISAN, 1975, p. 65, 68 e 69) –, suspeitas prontamente negadas pela mulher. Na verdade, Lúcia adere totalmente àquele jogo e adverte o rapaz, em mais de uma oportunidade, no sentido de preservar a ordem no local, a fim de que não se levantassem suspeitas: “Se descobre pingos no soalho, sabe logo quem foi” ou “Cuidado, a cinza no tapete. Muito desconfiado” (TREVISAN, 1975, p. 65 e 69). Na despedida, enfim, a constatação: “No fim do corredor apertei o botão. Da porta Lúcia atirava beijos. Abriu-se o elevador; antes de embarcar, ainda vi o braço do roupão que a puxava para dentro” (TREVISAN, 1975, p. 70).

A revelação final, tal qual a da narrativa analisada anteriormente (o informe de que o jovem possuía esposa e filhos), abre possibilidades interpretativas. Se lá atribuía um sentido à busca do rapaz, aqui coloca em evidência a submissão de Lúcia, que nem está a serviço do visitante – afinal, registre-se, o ato sexual não se consuma –, nem de si própria, mas do *voyeur* Oscar, de quem parece cativa. Apenas aludido, é o velho que, além do relacionamento mantido com a esposa, visita com assiduidade a amante Lúcia e banca suas futilidades e vontades:

Três anos sustentada por ele. Babava-se todo quando a beijava, inteirinha arrepiada. A cerimônia de passear com ela nos braços, lançava-a de repente sobre a cama. Duas vezes quebrou o estrado. Para baixar o sangue da cabeça, Lúcia fazia-lhe cócega no pé. Tanto medo que o velho tivesse um ataque, na idade dele não era brincadeira. Vinha todas as noites, menos uma. Uma noite por semana destinada à família (TREVISAN, 1975, p. 69).

Desse modo, com a liberdade atribuída aos homens, o enredo de “O Roupão” parece corroborar a proposta de leitura de Miguel Sanches Neto (1996) para o conjunto das narrativas de *Cemitério de elefantes*, onde heranças de um mundo patriarcal e aspirações urbanas modernas se põem em confronto:

A Curitiba de *Cemitério de elefantes* é a que tem vasos comunicantes com um mundo agrário fundado em valores patriarcais. É uma cidade *duplex* que encarna as contradições de uma sociedade onde o primitivo mina os anseios burgueses de progresso (SANCHES NETO, 1996, p. 21)⁷⁶.

Com efeito, se a trama do conto em análise desenvolve-se no interior de uma construção típica da urbe, o apartamento, e as roupas e acessórios da personagem, como veremos, são índices de modernidade (*kitsch*), homens e mulheres ainda ocupam posições bastante diferenciadas, com o primeiro sendo privilegiado. Ademais, é indício da permanência de um rançoso pensamento primitivo o racismo expresso por uma passagem de “O roupão”, excerto que, a propósito, evidencia ainda a confusão intencional de discursos nos escritos de Dalton Trevisan: “Estremecia a cabeça e, revirando os olhos, que o marido a deixou por uma negra, e **negra horrorosa era aquela!** De maneira que nada valia ser bonita” (TREVISAN, 1975, p. 66, grifo nosso). Quem fala, afinal, na frase destacada, o narrador ou Lúcia?

⁷⁶ Em artigo intitulado “Duas cidades”, o pensamento de Wilson Martins (1994, v. 8, p. 135) caminha em direção semelhante: “Realmente, enquanto mera noção topográfica, há, na ficção, duas cidades diferentes: a grande metrópole, leviatã industrial, mundo intencional no perímetro da prefeitura, e a pequena cidade, comerciante e burocrática, que vê o mundo em termos de indivíduo e não de massa, grande família unida pelos mesmos ressentimentos, pelos mesmo ideais e pela visão paroquial da existência”. Ora, essa segunda cidade não é a que mantém laços com um mundo rural?

“O roupão” revela-se também espaço apropriado para se discutir alguns dos expedientes mais recorrentes na obra do escritor curitibano: a urdidura de situações clichês, a utilização de palavras no diminutivo, a incorporação de elementos da ordem do *kitsch*, a repetição e a adesão à frase curta e elíptica, questões sobre as quais nos debruçamos a partir deste ponto.

Ao menos três passagens de “O Roupão” são tão marcadas por clichês que parecem ter saltado, sem escalas, das telas do cinema industrial do tipo romântico para as páginas de Dalton Trevisan. Note-se, por exemplo, o lugar-comum da abertura, que traz falas a respeito da ansiosa espera pelo(a) amante, espera regada, é claro, pela chuva:

Mal apertei a campainha, Lúcia abriu a porta.
 – Pensei que não viesse.
 – Eu prometi, não foi?
 – Com essa chuva. Só pode ser amor!
 Tomou a capa e o guarda-chuva, que pendurou no banheiro. (TREVISAN, 1975, p. 65).

Mais adiante, enquanto os amantes se servem de taças de licor, o discurso típico dos apaixonados impregna suas falas, às quais não faltam elogios e declaradas meias-verdades, cujo único objetivo é, antes de tudo, seduzir, em vez de expressar sentimentos sinceros:

Questão de bater os cálices coloridos:
 – Ao nosso amor!
 [...]
 – É verdade, quase não vinha.
 – Ah... – estalou a língua, o dedinho espevitado.
 – Medo do que podia acontecer. Tão lindinha. Só nós dois...
 [...]
 Ergueu-se do sofá, toda dengosa instalou-se nos meus joelhos.
 – De maneira que me acha lindinha?
 – Me deixa louco. (TREVISAN, 1975, p. 66).

No terceiro e último exemplo de situações clichês, as personagens desempenham um conhecido jogo de sedução dos arrebatados pela paixão, o doce “empurra-empurra” de algum alimento da boca de um para o outro: “Na bolsa de crocodilo achou um bombom. Descansou, inteiro na boca. Agarrando-me a cabeça, abriu os meus lábios com a língua, insinuou o chocolate. Eu o devolvi. Segunda vez surgiu na minha boca, então o engoli” (TREVISAN, 1975, p. 67).

Em consonância com a atmosfera aparentemente romântica, a narrativa abusa dos termos no diminutivo, grau recorrente, aliás, nos escritos de Trevisan. No caso, a lista de

ocorrências é relativamente extensa, e muitos dos termos são utilizados mais de uma vez. Assim, “licorzinho”, “dedinho”, “lindinha”, “dentinho”, “pouquinho”, “gorduchinho”, “beijinhos”, “engraçadinho”, “barriguinha” e “inteirinha” são diminutivos que, se por um lado, reproduzem a carinhosamente infantil língua dos apaixonados, por outro, constituem marcas linguísticas apropriadas para o foco das histórias do escritor, sempre voltadas para o cotidiano de tipos comuns, para a vida, portanto, pequena, miúda, diminuta. Ressalte-se ainda que, aqui, a insistência no grau diminutivo, comum na linguagem familiar e amorosa, e o apelo a clichês de certo romantismo barato acabam por deflagrar intensa ironia. Afinal, o conto coloca em cena, não nos esqueçamos, amantes ocasionais, e não casais de fato apaixonados. Oscar é amante de Lúcia que, por sua vez, é amante do narrador, uma trindade de personagens nada santíssima e pouco digna de confiança, em provável fuga de suas próprias famílias.

Ademais, essa apropriação de discursos já sedimentados pelo uso e o recurso a imagens inscritas, quer por meio da ação de livros ou de filmes voltados para as massas, numa espécie de mitologia do amor (chuva, brinde, chocolate), respondem pelo princípio de despersonalização a que as personagens do autor estão submetidas. Como dissemos anteriormente, é a possibilidade de cópia e o mundo dos simulacros que as seduzem. Logo, não demora entrever-se aí a dimensão *kitsch* da obra do escritor, questão à qual nos dedicaremos a partir de agora.

Na verdade, em princípio, a literatura de Dalton Trevisan localiza-se em terreno oposto ao da literatura *kitsch*⁷⁷, a qual, segundo Moles (1972, p. 113), “não tem mistérios: é a arte da classe média que fala dos nobres heróis, de louras evanescentes, de senhores poderosos, de noivas virgens e velinhos com barba branca”. Nada mais antagônico, portanto, à acidez, ironia e crueldade das histórias do vampiro de Curitiba! Por outro lado, ao se tomar o *kitsch* não apenas como fenômeno estético, mas como um estado de espírito de ampla abrangência, cuja disseminação pela vida moderna está intimamente relacionada à ascensão burguesa e sua posterior transformação na sociedade de massa, como quer Moles (1972)⁷⁸, um

⁷⁷ Segundo Sêga (2010, p. 54): “Oriundo do verbo alemão *kitschen/verkitschen* (trapacear, vender alguma coisa em lugar de outra), o termo *kitsch* adquiriu o significado de ‘falsificação’ a partir de 1860. Porém, a palavra *kitsch* foi usada pela primeira vez na metade do século XX, na obra do sociólogo francês Edgar Morin [...], intitulada *Esprit du temps*”. Na mesma página, a autora informa ainda que há, em língua inglesa, outra possível versão para a origem do termo, que teria provindo então “[...] da palavra *sketch*, significando esboço. Na segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos queriam comprar uma obra de arte, a preço barato, eles pediam um sketch”.

⁷⁸ Em seu clássico trabalho sobre o tema, o estudioso (MOLES, 1972, p. 11, grifo do autor) propõe: “O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o ‘Belo’ e o ‘Feio’. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do Kitsch. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, *o excesso de meios* em face das necessidades. Em outros

olhar atento para a literatura de Trevisan é capaz de revelar a sua verdadeira dimensão *kitsch*, porque não terá como se desviar de um de seus traços mais característicos e evidentes: a repetição.

Como se sabe, o recurso à repetição, elevado pelo escritor ao estatuto de método criativo, irrompe de variadas maneiras, iluminando assim o seu aspecto serial e a face *kitsch* de sua obra. De um conto a outro, repetem-se estruturas narrativas e temáticas (o triângulo amoroso, o marido pródigo, a miserável vida cotidiana), preferências sintáticas (gosto pela parataxe, frases nominais), recursos estéticos (a elipse, a concisão), os vícios de outros discursos (frases feitas, referências literárias, paródia de cartas amorosas e da linguagem das páginas policiais), situações clichês, a figura do vampiro, entre outros expedientes.

Para Miguel Sanches Neto (1996, p. 12):

[...] A repetição de nomes, tragédias, expressões, estrutura e ideias atende a uma intenção declarada de exploração das variações do mesmo. Logo, o autor está se aproximando de uma prática *kitsch*, mas a partir de uma inversão de sinais. O que está em jogo não é causar uma impressão de novidade no espírito do leitor [como o faz a literatura do tipo comercial], mas fazê-lo perceber as várias dimensões de um universo que, em essência, permanece inalterado.

Nessa mesma direção interpretativa, movem-se os apontamentos de Arnaldo Franco Júnior (2002, p. 75), em artigo sobre o conto epistolar “Ismênia, moça donzela”, de *Quem tem medo de vampiro* (1998):

A extrema previsibilidade que caracteriza a morfologia das personagens e a sequência narrativa que constituirá a anedota que as enlaça é o que assinala o *kitsch*, signo de alienação ética e estética, como pertinente à substância de tais elementos constitutivos do conto. O *kitsch*, aí, seria o resultado de um olhar que seleciona, avalia e reconhece em tais elementos uma natureza marcada pela repetição, pela reprodutibilidade passiva e inconsciente, digamos assim, de signos dados, preexistentes, anteriores à sua reatualização sob forma desta ou daquela anedota. O *kitsch*, neste sentido, seria um elemento mobilizado pela poética trevisaniana, e não um adjetivo que se pudesse ingenuamente atribuir à mesma [...].

Com efeito, “O roupão” reconhece a substância *kitsch* de alguns de seus “elementos constitutivos”, como a flagrante recorrência de situações clichês ou a incontestável presença de resíduos linguísticos típicos da fala dos apaixonados, e, exatamente por esse motivo, deles

termos, uma gratuidade limitada que ocorre num certo *momento* dessa sociedade quando a burguesia impõe suas normas à produção artística. O Kitsch é, portanto, um fenômeno social universal, permanente, de grande envergadura [...]”.

se serve na urdidura de sua trama. Além disso, no conto, pode-se observar a “extrema previsibilidade que caracteriza a morfologia” das personagens de Dalton Trevisan, todas dadas à prática da infidelidade, mote repetido, aliás, *ad infinitum* em suas histórias. O narrador, Lúcia e Oscar, todos estão envolvidos em relações extraconjugais. Conforme deixa entrever a pergunta de Lúcia a certa altura da narrativa – “Adora sua mulher, não é?” (TREVISAN, 1975, p. 66) –, o narrador-personagem é casado. Mais adiante, é a própria Lúcia que admite ter traído seu marido anterior (cuja violência, deflagrada pela fúria, acabou por lhe arrancar um dente): “Eu o enganava, é certo. Não tinha o direito de me bater, tinha?” (TREVISAN, 1975, p. 66). Por fim, o atual amante de Lúcia, o velho Oscar, possui igualmente família, a quem dedica apenas “uma noite por semana” (TREVISAN, 1975, p. 69).

Ressalte-se ainda que o *kitsch* é também uma questão de superfície na obra de Dalton Trevisan, adornando, muitas vezes, os trajes de suas personagens ou o espaço pelos quais elas transitam. Vejamos, por exemplo, as desconjuntadas vestes de Lúcia, em descrição oferecida pelo narrador: “Mesmo frufu, vestido de musselina rosa, sapatos de crocodilo, figas no pulso quase transparente” (TREVISAN, 1975, p. 67). Aos calçados, digamos, “animalescos” da mulher, soma-se outro acessório, mencionado na mesma página: “Na bolsa de crocodilo achou um bombom”. Tal caracterização e, especialmente, a referência à pele de crocodilo (ou à sua imitação) utilizada na confecção do sapato e da bolsa, parecem corresponder de forma certa a um dos princípios *kitsch*, o de “inadequação”, segundo o qual se opera um desvio da função original de um objeto, que surge, por sua vez, “[...] sempre, e ao mesmo tempo, bem e mal situado: ‘bem’, ao nível da realização cuidada e acabada, ‘mal’, no sentido de que a concepção está sempre amplamente distorcida” (MOLES, 1972, p. 71)⁷⁹.

Findada a discussão a respeito do *kitsch*, que, como acabamos de ver, manifesta-se de diferentes maneiras e matizes na obra de Dalton Trevisan, gostaríamos de destacar ainda, em “O Roupão”, um recurso que se tornou, ao longo da bibliografia do autor, um dos mais característicos de seu estilo. Referimo-nos a seu apreço por construções elípticas, sempre em favor de concisão e economia narrativa:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base e das primeiras lições vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta”, que sempre surpreende o leitor com o seu bote

⁷⁹ Esse e outros princípios do *kitsch* – “acumulação”, “percepção sinestésica”, “meio-termo” e “conforto” – são elencados por Moles (1972, p. 71-76).

certo. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado. (BERNARDI, 1983, p. 24-25 apud FRANCO JR., 1998, p. 340).

Alguns desses exercícios de estilo podem ser notados na seguinte passagem, adiantando que, entre colchetes, cometemos o disparate de inserir os possíveis termos omitidos, num verdadeiro atentado contra a concisão pungente da prosa do autor:

Pela mão conduziu-me ao quarto.
 – Não fecha a porta?
 – [Não há] Nenhum perigo.
 – Será que [Oscar] não vem hoje?
 – [Hoje] É dia da família.
 Aos beijos, derrubei-a na cama de casal.
 – Que horror! Espere um pouco, meu bem.
 Sem pressa desabotoava o vestido.
 – Este vestido, quanto [acha que] custou? Combinação elegante, não é? Último modelo. Oscar [é] doidinho por mim. Onde está o óculo? Quero você de óculo.
 [Pedi para] Que eu retirasse a camiseta:
 – Para encostar a barriguinha.
 Esfregou no rosto a camiseta de meia:
 – Ai, que gostoso!
 [Olhei para] O retrato na mesinha-de-cabeceira:
 – É ele?
 [Fez] Que sim com a cabeça.
 – Um velho!
 – É forte o velho.
 Para provar que era, Oscar a erguia nos braços, ele de roupão, ela nua, dava um volta no quarto, mordida-lhe as pernas e atirava-a na cama.
 – Me faz um favor, querido?
 – O que quiser.
 – Vista o roupão.
 Estendido na cama o fabuloso roupão vermelho.
 – [Mas é] Muito grande.
 Arrastava pelo chão, cobrindo-me os pés, [fui] obrigado a dobrar as mangas.
 Por que não ia olhar atrás da porta?
 – [Dá] Dois de mim.
 – Só tem tamanho.
 – Que tal se [ele] entra agora?
 – Fique sossegado.
 [Há] Três anos sustentada por ele. [Ele se] Babava-se todo quando a beijava, [ela] inteirinha arrepiada. A cerimônia de passear com ela nos braços, lançava-a de repente sobre a cama. [Por] Duas vezes [a brincadeira] quebrou o estrado. Para baixar o sangue da cabeça [de Oscar], Lúcia fazia-lhe cócega no pé. [Tinha] Tanto medo que o velho tivesse um ataque, [pois] na idade

dele não era brincadeira. [Oscar] Vinha todas as noites, menos uma. Uma noite por semana destinada à família.

[...]

[Lúcia] Olhou dos lados e segredou que tinha nojo [de Oscar]. Já arrastava os pés, [mas] ainda queria ser homem. Morriam de tédio uma ao lado do outro. Lúcia pintava as unhas, ele, [de] boné e manta xadrez, da janela cuspiam na rua, escondendo-se assustado quando acertava em alguém. Ou distraía-se com um elástico a matar mosca: ‘Elas não têm fim, Lúcia. Não acabam nunca’ (TREVISAN, 1975, p. 68-69).

Do quarto volume de narrativas inéditas de Dalton Trevisan, *O Vampiro de Curitiba* (1965), comparecem na trajetória de Nelsinho, em *Guerra conjugal*, os seguintes contos: “Na Pontinha da orelha”, “Chapeuzinho Vermelho” e “As uvas”. Essas e todas as outras histórias curtas da coletânea trabalham para compor a imagem do vampiro decaído, cuja dieta básica consiste não em altas doses de sangue, mas de sexo. Observe-se que, embora seja nos contos desse volume que a figura do vampiro recebe contornos definitivos na obra de Trevisan, Joaquim Pedro, quando da elaboração do roteiro, percebeu a similitude existente entre as motivações do herói de *O Vampiro de Curitiba* e as de personagens criadas em obras precedentes, como os inominados protagonistas de “A velha querida” (de *Novelas nada exemplares*) e de “O roupão” (de *Cemitério de elefantes*)⁸⁰. Estes, no filme, foram aglutinados na figura de Nelsinho. Na verdade, em se tratando da literatura em apreço, pouco importa se João, Maria ou Nelsinho, pois os nomes das personagens, nela restritas a poucas e comuns opções, são frágeis capas que malogram no processo de construção de alguma identidade.

A narrativa-título de *O Vampiro de Curitiba* (a primeira da coletânea) apresenta-se como uma espécie de “*to be or not to be*” rebaixado, um monólogo torto que não se firma como expressão autêntica de um indivíduo, mas se (des)constrói pela recorrência de clichês e frases feitas, índices evidentes de um processo de despersonalização a que as personagens de Trevisan estão submetidas⁸¹. A elas, sonega-se um discurso autônomo, próprio, crítico, ativo, representativo, enfim, de um *eu*:

⁸⁰ Tendo a oportunidade de lançar um olhar para o conjunto da produção de Dalton Trevisan até então – em 1974, o autor já havia lançado cerca de nove volumes de contos –, o cineasta demonstra ter percebido, em sua tradução crítica dos textos para as telas, a importância da repetição no universo da obra do escritor.

⁸¹ Eis um trecho do conto: “Se fosse me chegando, quem não quer nada – ai, querida, é uma folha seca ao vento – e encostasse bem devagar na safadinha. Acho que morria: fecho os olhos e me derreto de gozo. Não quero do mundo mais que duas ou três só para mim. Aqui diante dela, pode que se encante com o meu bigodinho. Desgraçada! Fez que não me enxergou: eis uma borboleta acima de minha cabecinha doida. Olha através e mim e lê o cartaz de cinema no muro. Sou eu nuvem ou folha seca ao vento? Maldita feiticeira, queimá-la viva, em fogo lento. Piedade não tem no coração negro de ameixa” (TREVISAN, 1985, p. 49).

Fala falida, o molde [no caso, o monólogo do conto “O Vampiro de Curitiba”] não remete a um ato individual de percepção que se coloca frente a um elemento único da experiência. Ao contrário, ele promove a diluição desses caracteres circunstanciais e irredutíveis, anulando a observação original de um objeto específico, reorganizando-o sob a forma de estereótipo (WALDMAN, 1989, p. 24-25).

Idêntico ao discurso, despersonalizado porque permeado de clichês e frases feitas, bem como pela influência dos meios de comunicação de massa, é o desejo sexual do vampiro. Conforme se pontuou anteriormente, sua fantasia sexual se move no interior de uma espécie de mitologia erótica, alimentada pelas imagens propagadas pela sociedade de consumo. Com efeito, no universo de Nelsinho, o sexo assume a dianteira, sendo para o jovem o que o sangue é para o vampiro, primitiva necessidade biológica, mas nunca fonte de prazer. O sexo é, portanto,

[...] nesse mundo fechado, [...] uma fatalidade que, além de não gratificar, degrada. Basta acompanhar a trajetória de Nelsinho [...]: da caça à fêmea avulsa ao coito sórdido com uma prostituta decadente [...], passando pela relação sexual com a antiga professora. Após o ato sexual, o que predomina é o fastio, o desinteresse (XAVIER, 1987, p. 139).

Protagonista das quinze tramas que compõem *O Vampiro de Curitiba*, Nelsinho passa, no decorrer da coletânea, do estatuto de devorador nos enredos iniciais, como em “Incidente na loja”, para a condição de devorado, como em “A noite da paixão”, em que, por meio de tortas citações evangélicas, se traça um profano paralelo entre as horas finais de Jesus Cristo e a visita de Nelsinho a uma prostituta. Tal movimento somente pode ser observado, evidentemente, quando o leitor se entrega ao exercício de seguir os contos na ordem em que são apresentados a partir da segunda edição do livro⁸².

Além de devorar a vítima e ser devorado por esta, como já vimos, há ainda um estágio mais dramático desse processo, a autodevoração. O desejo incandescente devora as entranhas de Nelsinho. Em última instância, ele é apenas uma vítima querendo desempenhar um papel ativo que não lhe cabe (SANCHES NETO, 1996, p. 31).

⁸² Como os demais trabalhos do autor, *O Vampiro de Curitiba* foi submetido a constantes revisões, passando a contar, a partir de sua segunda edição, com três narrativas a mais, organizadas em ordem diversa da primeira. Ao realocar “A noite da paixão” como última trama do volume, é o próprio escritor quem nos autoriza ver os passos de Nelsinho no livro como uma trajetória que vai da posição de vampiro para a de vampirizado. O percurso do herói rumo à degradação, veremos, será o mesmo em *Guerra conjugal*. Mas, como se apontou, o cineasta escolheu para a conclusão de seu filme um conto da primeira coletânea oficial de Dalton Trevisan: “A velha querida”, no qual se desenvolve situação análogo à de “A noite da paixão”.

Contudo, ainda que se possa ler o movimento de Nelsinho no volume como uma trajetória, cujo destino é a degradação máxima da relação com a prostituta, não se deve perder de vista, dada a independência das tramas, o caráter “desmontável” de *O Vampiro de Curitiba*, obra na qual, segundo Sanches Neto (1996, p. 32), avulta o aspecto fragmentário do texto trevisaniano, que, por sua vez,

[...] se correlaciona com a própria fragmentação do sujeito. Cada história reitera, na impossibilidade de transcendência de seus eventos, a própria carência de completude do sujeito vampírico, que não consegue encontrar um outro que o salve. As histórias não têm continuidade na novela assim como as relações de Nelsinho são momentâneas. Sua condição insaciável de vampiro vem da impossibilidade de um encontro duradouro.

É nessa mesma direção que se movem as postulações de Ribeiro (2011) a respeito da fragmentação em Dalton Trevisan, encarada pela autora como uma das consequências diretas do próprio método de composição do escritor, método calcado sobremaneira, sabemos, na repetição (de estruturas, situações, personagens, espaços etc.) e constantes e atentas revisões (a cada nova edição de seus contos), o que confere à sua obra um

[...] estatuto de texto cíclico, interminável, cuja continuidade não se dá como uma evolução que pressupõe um progresso e uma supressão do que ficou para trás, mas como uma reiteração monotônica de todo um universo quase mítico que se reparte nas várias coleções de contos. Desse modo, cada conto e cada livro funcionam como fragmentos que muitas vezes se sobrepõem, espelhando caleidoscopicamente uma representação fragmentada de uma realidade também fragmentada (RIBEIRO, 2011, p. 14-15)⁸³.

As considerações de Elódia Xavier (1987, p. 137) caminham também no mesmo sentido: “Em Dalton Trevisan, a ênfase recai no aspecto fragmentário, não só em virtude da pequena dimensão dos textos, mas, sobretudo, porque as narrativas são concebidas a partir de uma ótica descontínua. Dessa forma, o mundo se reduz à parte do todo”.

Tendo empreendido esse movimento de caracterização de *O Vampiro de Curitiba*, voltemo-nos, agora, para as três narrativas da coletânea que nos interessam mais de perto, todas protagonizadas pelo vampiro, não a corpulenta e poderosa figura mítica – como a do

⁸³ A primeira e imediata consequência do método composicional de Dalton Trevisan é, segundo a autora (RIBEIRO, 2011, p. 13), o envolvimento do “[...] leitor num mundo do qual ele vai, aos poucos, se sentindo participante íntimo, por já se sentir familiarizado com o texto e poder por vezes até mesmo antecipá-lo”. O leitor assume, assim, via familiarização, a posição de cúmplice, por mais hedionda ou grotesca que seja a matéria narrada. Joaquim Pedro de Andrade valeu-se de recurso semelhante para atrair (e traír) o público para a adaptação fílmica, conferindo aos textos de Trevisan um tratamento pornochanchadesco, a que o espectador da época estava bastante habituado.

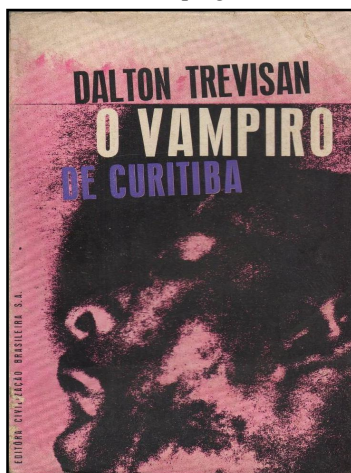
Drácula (1897), de Bram Stoker –, mas um jovem franzino e comum (figuras 1, 2 e 3), cujo rebaixamento começa pelo nome, no diminutivo:

Nosso conde Nelsinho não tem um estatuto aterrorizador como os seus parentes, ele está vinculado a uma imagem patética. Funciona, antes de mais nada, como uma paródia da imagem do Vampiro veiculada pelo cinema. Trata-se da desconstrução de um mito da cultura de massa através da apropriação e deformação de atributos (SANCHES NETO, 1996, p. 29).

A primeira delas, “Na pontinha da orelha”, narra a visita de Nelsinho à casa de Neusa (sua noiva?). À porta, desfere violento pontapé contra o “velho e doente” cachorro Paxá, sendo, em seguida, recepcionado pela avó da moça, dona Gabriela. Embora a tensão entre ambos seja camuflada pela cordialidade de um “bom dia”, por regalos (a “cervejinha” trazida por Nelsinho) e pela prosa que denota certa intimidade (a velha fala sobre a solidão, o ex-marido etc.), a aversão mútua vem à tona pelas palavras do narrador: “Jamais lhe deu as costas – não seria ela, velha matadora, que se descuidasse do touro. O herói espreitava o dia em que a surpreendesse no sótão, à beira da escada...” (TREVISAN, 1985, p. 47). As reticências da frase anterior não revelam ainda toda a antipatia de Nelsinho por Gabriela. Ao longo do conto, ela ganha formas mais explícitas. Em dado momento, por exemplo, sem que a velha perceba, aponta a arma imaginária para sua nuca; em outro, mostra-lhe a língua e sugere que Neusa sirva “vidro moído na sopa da avó” (TREVISAN, 1985, p. 51).

De modo análogo, a relação com Neusa, em princípio, uma possibilidade de alívio para o herói, logo se recobre de tensão, dada a quantidade de estúpidas exigências do rapaz dirigidas à moça. Incomoda-se com o vestido “xadrez azul e preto” e, em seguida, com a mania de “chupar bala de hortelã”, que acaba sendo engolida pela moça como prova de amor (TREVISAN, 1985, p. 48 e 51). Submissa – “Bobinha de mim” (TREVISAN, 1985, p. 49) –, Neusa acata os mandos e desmandos do rapaz. Ela e Nelsinho dirigem-se para o cômodo contíguo ao que se encontra a velha, entregam-se aos beijos. As carícias evoluem, por sua vez, para a nudez de Neusa, até o casal ser surpreendido por dona Gabriela. Cega, a velha percebe apenas que sua neta e Nelsinho encontravam-se em pé, dando-se por satisfeita com a explicação oferecida por ambos: trocavam a lâmpada. Tão logo a avó retoma seu discurso sobre a solidão, Neusa reinicia as carícias no amado: “Observando a avó cega e concordando com ela – *Sim, vovó. Pois é, vovó. É sim, vovó* – Neusa desabotoou um, dois, três botões e voltou a beijá-lo na pontinha da orelha” (TREVISAN, 1985, p. 55).

Figura 01 – Capa da primeira edição de *O Vampiro de Curitiba*. Uma sombria figura humana estampa a capa. A imagem, associada ao título, poderia levar o leitor a se perguntar: “contos de horror?”



Fonte: Fotografia feita pelo autor deste trabalho (2015).

Figura 02 – Capa da oitava edição de *O Vampiro de Curitiba*. Desde a sua segunda edição, é a imagem deste distinto cavalheiro, um verdadeiro “homem de família”, que passa a estampar o livro. Rebaixado pela pena de Dalton Trevisan, o vampiro abandona a capa e assume o terno e a gravata.



Fonte: Fotografia feita pelo autor deste trabalho (2015).

Figura 03 – Nelsinho (Carlos Gregório) em *Guerra conjugal*. Caracterização da personagem que, em muito, remete à imagem da capa do livro. O corpo esguio do ator contribuiu bastante para a caracterização de um enfraquecido vampiro.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

A utilização do discurso indireto livre, a previsibilidade da situação, as frases clichês, a ocorrência do grau diminutivo e o provincianismo curitibano são alguns dos expedientes a serem destacados no conto “Na pontinha da orelha”.

É por meio do discurso indireto livre que algumas impressões de Nelsinho vêm à tona, ajudando a compor o panorama psicológico da personagem, por vezes agressiva, torpe, sádica, como se pode constatar pelos trechos a seguir: “A virgem há que fazê-la rastejar. Lavar meu pé, enxugá-lo no cabelo perfumado”; “Cruz na boca, ó diaba agourenta”; “Ah, os doces, é? Esses doces, quem vai comer é o Paxá”; “A oportunidade de me salvar: fazer uma cena e adeus, beleza!”; “Neusa pisou o monte de roupa. Ao alcance da megera, junto da porta. Agora estende a mão, agarra a menina – tenho de fazer uma carnificina” (TREVISAN, 1985, p. 48, 49, 52 e 54).

Em outros momentos, esse recurso, somado ao estilo econômico da prosa de Trevisan, deflagra uma espécie de negligência quanto à identificação de quem fala. No extrato abaixo, por exemplo, quem profere a informação sobre Zezinho: o vampiro, Neusa, o narrador? Semelhante é o que ocorre com a sequência “sei que não devo, muito magro, uma tosse feia”, embora, nesse caso, a fala, ou melhor, o pensamento possa ser mais facilmente atribuído a Nelsinho. De todo modo, em leitura apressada, talvez paire a dúvida: a hesitação, afinal, é do jovem ou da moça?

Tirou o paletó, estendeu-se com gemido no sofá. Neusa fechou a janela – **Zezinho, oito anos, era o olho da diaba**. Ao erguer o braço, a blusa branca revelou nesga de carne: **sei que não devo, muito magro, uma tosse feia** – se não me cuida, nasce cabelo na palma da mão. A bela sentou-se na ponta do sofá, ele cruzou os pés na mesinha (TREVISAN, 1985, p. 51, grifo nosso).

Trabalhando com uma situação comum e cotidiana – o aguardar pelo(a) companheiro(a) enquanto algum familiar faz a sala –, a narrativa guarda certa previsibilidade, à medida em que se torna óbvia, a certa altura, a possibilidade de Nelsinho e Neusa serem surpreendidos em suas carícias, dado o “esquecimento” da velha Gabriela no cômodo contíguo ao ocupado pelo casal. Como vimos, a previsibilidade dos enredos de Dalton Trevisan, bem como da morfologia de suas personagens – afinal, temos aí a figura senil condenada à solidão, o jovem ávido por sexo, a mulher submissa e esperançosa quanto ao casamento –, só faz assinalar, e da forma mais determinante, o *kitsch* em sua literatura.

Construções clichês trabalham igualmente para sedimentar a presença do *kitsch*, sendo, ademais, índices de um proposital discurso despersonalizado. Eis alguns exemplos de

frases feitas e clichês presentes tanto no discurso do narrador quanto nas falas das personagens: “– Bobinha de mim”; “A ninguém desejo o que sofro”; “Deus não existe. Se existisse, me deixava tanto sofrer?”; “Esta não me escapa – é minha”; “[...] a arrepiá-lo de nuca à ponta do pé”; “Uma dor fininha no coração”; “O coração de Nelsinho disparou a mil por minuto”; “Me acuda, mãe do céu”; [o rapaz] “enxugava o suor frio da testa” (TREVISAN, 1985, p. 49, 52, 53, 54, 55, 54).

Juntem-se a esses clichês os termos usados no grau diminutivo – “pontinha”, “cervejinha”, “garrafinha”, “arrotinho”, “segredinho”, “engraçadinho”, “bobinha”, “Zezinho”, “mesinha”, “inteirinha”, “biquinho”, “coceguinha”, “pombinha”, “direitinho”, “fininha”, “mansinho”, “pilequinho” –, novamente abundantes e deslocados, dado o teor nada carinhoso das relações ali expostas, e teremos um discurso marcado pelo esvaziamento da linguagem, já que afeito à cópia ou reprodução e não à expressão original de desejos próprios e de um *eu* autêntico.

O mundo em que habitam as personagens de Dalton Trevisan é, como vimos, o que vive sob a influência dos meios de comunicação de massas e da valorização do parecer em detrimento do ser. Assim, no conto em análise, retornam as referências ao cinema e à radionovela, esta caracterizada pela serialização e referida ainda no início, quando da chegada de Nelsinho: “Imóvel à porta, ele não a tinha enganado: a velha sorvia ruidosamente a sopa, sem deixar de seguir a novela” (TREVISAN, 1985, p. 47). E uma rápida alusão ao cinema pode ser conferida no trecho a seguir:

- Disse bem dona, Gabriela. Cadê o pessoal?
- Lígia no cinema com o Artur.
- E o Zezinho?
- Acha que podiam ir só os dois? (TREVISAN, 1985, p. 49).

A última fala de dona Gabriela é também bastante reveladora de um certo estado de coisas, na construção de um universo às voltas com certo tradicionalismo provinciano. Afinal, por que Lígia (neta mais nova?) e Artur (seu namorado?) não podem ir ao cinema senão acompanhados pelo delator da velha, Zezinho? Enquanto isso, Nelsinho e Neusa, toda nua, trocam carícias ao lado da velha. A ironia da situação, veremos, é intensificada na adaptação fílmica, com a relação entre dona Gabriela e o jovem vampiro ganhando novos sentidos.

A segunda narrativa de *O Vampiro de Curitiba* a compor a trajetória de Nelsinho na adaptação fílmica intitula-se “Chapeuzinho Vermelho”, conto que não constava na edição de 1965, a primeira da coletânea. A abertura da narrativa fica por conta da discussão entre

Nelsinho e Maria. O narrador informa ao leitor a condição de ambos (estão embriagados), mas sonega o motivo da desavença. A mulher, ao que parece, sentiu-se ofendida diante de um comentário estúpido ou de uma exigência caprichosa do rapaz (possivelmente semelhante àquelas dirigidas a Neusa no conto anteriormente analisado):

– Antes, peça perdão – defendeu-se ela.
 – Seja boba – acudiu a moço. A culpa foi sua.
 – Se quiser, tem de pedir desculpa.
 – Vai tirar ou não?
 Ela sacudiu a cabeça, resoluto. Ao empurrá-lo, bêbados, cada um cambaleou de seu lado [...] (TREVISAN, 1985, p. 71-72).

Irritado com a recusa da garota em se despir, Nelsinho desqualifica Maria, “velha demais” para ele, na sua própria opinião, e deixa o cômodo triunfante com um “risinho de pouco caso” (TREVISAN, 1985, p. 72). Em expedição pela casa, acaba por se deparar com o quarto “cor-de-rosa” da obesa mãe de Maria: “Uma, duas, três bonecas de luxo. E, da cama, sentadinha sorria a gorda senhora”. (TREVISAN, 1985, p. 72).

Inicia-se então um processo de sedução entre ambos, pontuado, é claro, por um discurso repleto de clichês e frases feitas: “– Tão jovem... [...] – Parece irmã”; “– Sou melhor que bebida.”; “– Quer minha perdição?”; “Deite comigo senão fico louca” (TREVISAN, 1985, p. 72 e 74). Entre frases desse tipo, bombons recheados de licor, seios apalpadados e beijos, divertem um ao outro.

Ao cabo da narrativa, de modo análogo à conclusão de “Na pontinha da orelha”, novamente os amantes são surpreendidos e novamente suspendem as ações para logo retomá-las na sequência e em silêncio:

– Mamãe? – a voz abafada de Maria. – Está dormindo, mãe?
 Dedo no lábio, a velhota deu sinal de caluda.
 – Responda, mãe. – A maçaneta girou de mansinho, uma e duas vezes. – A luz acesa.
 O silêncio do quarto ainda maior.
 – A senhora está só?
 Com a revelação, o grito de dor, os murros na porta:
 – Sei que está aí... aí com a senhora...
 – Ficaram bem quietos, a filha parou de soluçar, toda a casa em sossego (TREVISAN, 1985, p. 74-75).

O aspecto mais curioso de “Chapeuzinho Vermelho” parecem ser de fato as diversas referências ao universo infantil: as bonecas espalhadas pelo quarto, o tom róseo das paredes do cômodo e, especialmente, as menções a contos de fadas. Contudo, se, por um lado, os

termos no grau diminutivo⁸⁴ se mostram adequados a esse universo, por outro, a matéria narrada destoa por completo, ao estabelecer um contraste francamente irônico, dada a extrema crueldade da mãe para com os sentimentos da filha, numa espécie de infidelidade doméstica ou, se quisermos, familiar.

No paralelo estabelecido com “Chapeuzinho Vermelho”, inversões são promovidas. Assim, a mãe, velha e obesa, assume a posição da Vovó (a propósito, seu quimono é “encarnado”) e, por fim, do Lobo Mau, como se pode atinar a partir da leitura das seguintes passagens:

– Tão jovem... – Bem a avozinha do Chapeuzinho Vermelho.
 [...]

– Era a avozinha ou, no quimono fulgurante de seda, o próprio lobo?
 [...]

Largou a revista ao pé da cama [...]. Na mesinha o retrato em moldura prateada.
 – Sou eu.
 A menina com a cesta de amora.
 – Já fui bonita.
 – Ainda é – retrucou alegre –, ainda é.
 (TREVISAN, 1985, p. 72 e 73).

A Nelsinho, o que lhe resta são os papéis de Chapeuzinho – é ele quem vai visitar a avó e encontra em seu lugar o Lobo – e também de João, do conto “João e Maria”, a julgar pelo excerto a seguir: “– Seu diabinho! – agarrou-lhe o polegar na mão lambuzada e, antes de soltá-lo, um apertão e mais outro” (TREVISAN, 1985, p. 73). A gorda mãe torna-se então, no caso, a bruxa, que, tendo recebido o faminto vampiro em seu quarto com bombons de licor, apalpa-lhe agora os dedos a fim de verificar se está suficientemente nutrido para ser devorado. O novo papel assumido pela velha (bruxa) é ratificado por um detalhe no queixo, ressaltado ao longo dos beijos trocados entre ela e Nelsinho: “foi beijar a bochecha rechonchuda e arrepiou caminho – uma grossa verruga no queixo, três cabelos crespos que nem molas de relógio” (TREVISAN, 1985, p. 74). Nesse insólito triângulo amoroso, cabe a Maria o papel de uma condescendente Chapeuzinho Vermelho, que, desprezada e sem cesta alguma, não chega sequer a adentrar o quarto, vendo-se obrigada a aceitar a mancomunação entre a mãe e o amado.

Nas diversas e parodiantes referências e alusões do conto de Dalton Trevisan ao mundo dos contos de fadas instaura-se aquela mesma forjada ausência de personalidade do

⁸⁴ Não tão abundantes aqui, mas presentes: “risinho”, “sentadinha”, “avozinha”, “Chapeuzinho”, “amiguinho”, “olhinho”, “mesinha”, “diabinho”, “durinho” e “mansinho”.

discurso das personagens do autor, sempre às voltas com as frases feitas e clichês. No mesmo sentido de denúncia da cópia ou reprodução a que o comportamento de suas personagens costuma estar entregue, caminham as referências de “Chapeuzinho Vermelho” ao cinema industrial e à fotonovela, símbolos, no caso, da serialização e alienação: “No canto do espelho [do quarto da gorda] alinhavam-se os galãs de cinema”; “Respeitoso na beira da cama, apanhou a revista de fotonovela” (TREVISAN, 1985, p. 72 e 73).

O terceiro e último conto de *O Vampiro de Curitiba* que interessa aos fins deste capítulo e do trabalho intitula-se “As uvas”, cuja estrutura é de fato análoga à de “O roupão”, sendo talvez esse o principal motivo para que os dois contos apareçam fundidos na adaptação cinematográfica. Em ambos, o visitante toca a campainha e é recebido pela amante. Esta, num primeiro momento, solicita a opinião do rapaz sobre sua beleza, para, em seguida, resistir de forma não muito obstinada no jogo da sedução. Por fim, demonstra certa preocupação com a possibilidade de ser descoberta no ato de infidelidade. Contudo, se, na narrativa do enorme roupão vermelho, o herói é vencido pelas exigências de Lúcia – que são, em última instância, as de Oscar –, em “As uvas”, é a crise de asma que lhe impõe a derrota.

Em construção narrativa previsível, o estado asmático que logo acometeria o rapaz e interromperia o desajeitado coito⁸⁵ é anunciado logo no início: “Na janela a tarde bruxuleava. Envolto na nuvem adocicada, tossiu de leve: Ai, só me falta crise de asma” (TREVISAN, 1985, p. 91). Pouco atraído pelas formas de Ivone⁸⁶ e com dificuldades para respirar, Nelsinho não consegue consumir o ato. Teriam sido esses os motivos do fracasso do rapaz ou, como indaga a irônica Ivone, a ação das uvas teria prejudicado o desempenho do pobre vampiro?

- Primeira vez? – a menina inocente na varanda.
- Não queria conversa, preocupado em não se distrair.
- Nunca me aconteceu.
- Será que das uvas? – os seios sacolejando com o risinho de pouco caso (TREVISAN, 1985, p. 97).

Após novas e frustradas investidas – “De pé, não deu resultado: a visão medonha da nádega no espelho. Depois, sentados. E deitados retomaram os cigarros.” (TREVISAN, 1985, p. 97) –, enfim derrotado, o desolado Nelsinho se rende. Na ausência do vinho – e na verdade o universo das personagens de Dalton Trevisan é o da aguardente e do licor –, para estimular-

⁸⁵ “Sem aviso, a defender-se com unha e cotovelo: – Me machucando. Trocar de posição. Mais para baixo. De mau jeito. Não desmanche o penteado” (TREVISAN, 1985, p. 96).

⁸⁶ Como indicam os trechos a seguir: “Ergueu a saia, surpreendeu a coxa no espelho – a matrona é avó torta da donzela. Para se consolar, fechou o olho e fungou-lhe no pescoço”; “Nelsinho despiu a cueca, apenas de camisa e sapato. Ela o encarou e, a mão atrás, abriu o sutiã: horrendo peito flácido” (TREVISAN, 1985, p. 94 e 95).

lhe os sentidos ou consolá-lo em seu abatimento, é nas uvas que o rapaz busca algum alento: “Deitado, beliscou dois e três grãos. Chupou o sumo, devolveu a casca ao prato. Apanhou outro bago. Tão desconsolado, em vez de cuspir, engoliu a semente e a casca” (TREVISAN, 1985, p. 98)⁸⁷.

Do conto “As uvas”, cumpre destacar a descrição *kitsch* da personagem Ivone, bem como considerar um expediente do método criativo do escritor, já mencionado, porém ainda não demonstrado. Referimo-nos às revisões e reescritas que Dalton Trevisan costuma realizar a cada nova edição de seus livros, como se suas narrativas, frequentemente continuações umas das outras, dadas as repetições nelas observadas, prescindissem de arremates derradeiros.

Quanto ao aspecto *kitsch* da descrição de Ivone, são dignos de nota os dois trechos em que a mulher e suas vestes são caracterizadas pelo discurso econômico do narrador: “Um passo atrás que a pudesse admirar: cetim negro, três voltas do colar dourado. Boca inchada de batom. Cabelo preto retinto, olho de sombra roxa – a última encarnação de Mata Hari” (TREVISAN, 1985, p. 91). Na página subsequente, Ivone cruza as pernas e exhibe “o chininho de pompom vermelho”. Em poucas linhas, toda a potencialidade de um estilo conciso. A referência à exótica dançarina holandesa Mata Hari, cuja misteriosa biografia inclui casos com vários homens da alta sociedade e atos de espionagem durante a Primeira Guerra Mundial pelos quais foi condenada à morte por fuzilamento em 1917, na França, aponta novamente para o mundo da imitação que tanto atrai as personagens do escritor curitibano. Tomada muitas vezes como uma espécie de símbolo da ousadia feminina, Mata Hari, como sabemos, inspirou livros e filmes, tendo sido interpretada no cinema, por exemplo, pela famosa atriz Greta Garbo, no clássico de 1931⁸⁸, e pela conterrânea Sylvia Kristel, a eterna Emmanuelle, em longa rodado por Curtis Harrington e lançado em 1985. Resta saber, pois, quem inspirou tanto a caracterização da personagem do conto, como a de Lúcia em *Guerra Conjugal*, se Mata Hari em pessoa ou a imagem da dançarina projetada pelo cinema (figuras 4, 5 e 6).

Já o processo de constante revisão a que Dalton Trevisan se lança parece ser mais do que uma busca preciosista pelo conto perfeito. Trata-se, antes, de uma resolução implacável em direção à elipse e à concisão, o que coloca a própria linguagem em primeiro plano em sua literatura. Sobre essa questão, Berta Waldman (1989, p. 24, grifo nosso) afirma:

⁸⁷ O humor da conclusão do conto recobre-se de maior intensidade no filme. Se no texto de Dalton Trevisan é relatado pelo narrador, em *Guerra conjugal*, a fala sobre engolir a semente e a casca é proferida diretamente pela personagem, em demonstração de sua bronquite e potência masculinas.

⁸⁸ Curiosamente, além de Greta Garbo, estrela *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1931) Ramon Novarro, ator mencionado no conto “A velha querida”.

Figura 04 – A dançarina Mata Hari.



Fonte: Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/10/1359524-casa-natal-da-espia-mata-hari-e-destruida-por-incendio.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Figura 05 – Greta Garbo como *Mata Hari* (1931).



Fonte: Disponível em: <<http://www.doctormacro.com/movie%20summaries/m/mata%20hari.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Figura 06 – Lúcia (Maria Lúcia Dahl) em *Guerra conjugal*. A kitsch *femme fatale* Mata Hari que impõe a derrota definitiva a Nelsinho.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

[...] já que a **elipse**, a pausa, o corte abrupto, as **frases reduzidas**, compõem as fortes marcas do estilo de Dalton Trevisan, pode-se observar um caminho de redução da linguagem que incorpora o não dito, o implícito, uma área de silêncio que caminha na contramão da linguagem, emperrando seu curso.

Abaixo, reproduzimos e confrontamos dois extratos de “As uvas”, sendo o primeiro da edição de 1965 de *O Vampiro de Curitiba* e o segundo da oitava publicação da coletânea. Destacando os trechos suprimidos de uma edição para outra, esperamos colocar em evidência o sentido da reescritura na obra de Dalton Trevisan. Note-se, por exemplo, que a supressão do pronome indicador de quem fala provoca certa confusão, enquanto descrições e adjetivações são evitadas:

O HERÓI subiu no elevador com o velho, um a examinar o outro de soslaio. Saltaram ambos no quarto andar. Êle apertou a campainha. Defronte a porta vizinha, o velho escolhia vagarosamente uma das chaves. Nelsinho podia ler na sua careta zombeteira “Olha aí mais um...”

– Como vai o doutor? – cumprimentou Ivone, cerimoniosamente. – Vamos entrar.

Fechou a porta e sorriu-lhe.

– Tratei você de doutor para não chamar a atenção. Êsse velhote anda me perseguindo.

Sôbre a mesa um vaso minúsculo de cacto. Espetada na areia, erguia-se haste fina e negra onde luzia um pontinho escarlate.

– Êste defumador, querido, é para enfeitiçar teu coração!

Bruxuleava a tarde na janela fechada. Envolto na nuvem adocicada de incenso indiano, êle tossiu de leve: Ai, ai, só me falta crise de asma.

– Muito distinto!

Ela esperava, parada a seu lado. O herói tomou-lhe as mãos e atraiu-a para si. Quis beijá-la, mas ela recuou vivamente o rosto.

– Que tanta pressa! Nem me achou bonita.

Um passo atrás a fim de que a pudesse admirar: tôda de cetim negro, três voltas de colar dourado ao pescoço. A bôca inchada e pastosa de batom. Cabeleira tingida de preto retinto, em ondas sôbre os olhos manchados de sombras roxas – a última encarnação de Mata-Hari.

– Você está linda, meu bem.

Bem a menina que lhe escrevia bilhetes de amor no intervalo das aulas: “Desta mujer que te quiere mucho, mucho, mucho!” Travou de suas mãos, em gesto rápido cruzou-lhe os braços nas costas:

– Agora não escapa.

O herói beijava o ar sem alcança-la feito galinha cega bicando às tontas. Ela sacudiu a cabeça e virou os olhos, com gritinhos de terror.

– Não entendo, Ivone. Por que me convidou?

– Queria falar com você.

– Você insistiu que estava sozinha. Não pensei que fôsse para conversar.

– Cruzes! Nunca imaginei que você queria isso.

Retinha-o afastado na ponta dos braços:

– Tem o olhar inocente de menino. Não mudou. Você é inocente?

– Você bem sabe – e forcejou para atraí-la, conseguindo, apenas, na luta, derrubar-lhe um dos brincos.

– Viu o que você fez?

- Deixe. Depois eu acho.
- Ai que horror! Me solte um pouco. Vamos fumar um cigarro. Com dedos de pontas amarelas, acendeu um fósforo.
- Você fuma demais.
- Estou tão aflita...
- Se quer, eu vou embora.
- Não – e segurou-lhe a mão ainda com o fósforo. – Fique, por favor. Olhe: do lado que cair a cabeça é que mora o meu amor.
- A cabecinha negra rolou do lado dêle.
- É certo que gosta de mim, querido? Preciso tanto de alguém. Me sinto tão só desde que mamãe faleceu.
- Teu marido?
- Coitado do Vivi.
- Espreguiçavam-se nos cantos as primeiras sombras da noite.
- Quer umas uvinhas, querido?
- Aceito.
- Sôbre a mesa, na ponta da haste ardia a brasinha – consumia-se o longo filamento de cinza sem cair. Ivone apresentou-lhe o prato com uvas geladas e um guardanapo engomado. Sentou-se do outro lado da mesa, o rosto escondido em nuvem azul de fumaça. Cruzou as pernas e sacudia na ponta do pé o chinelinho de pompom vermelho.
- Está nervoso?
- Nem um pouco.
- Eu estou. Nunca enganei o Vivi. Saí mais cedo do emprêgo. Desde as cinco horas não faço mais que te esperar. Boa a uva, não é?
- Ótima. Você não quer?
- Não. Já provei. (TREVISAN, 1965, p. 65-67)

O HERÓI subiu pelo elevador com o velho, um a examinar o outro. Saltaram ambos no quarto andar. Ele apertou a campainha. Na porta ao lado, o velho escolhia uma chave. Nelsinho entendeu na sua careta zombeteira – *Olha aí mais um...*

– Como vai o doutor? – cumprimentou Ivone, cerimoniosa.

Fechou a porta e sorriu:

– Tratei você de doutor. Esse velhote não me deixa em paz.

Na mesa um vaso minúsculo de cacto. Espetada em areia, na haste negra luzia pontinho escarlate.

– Incenso indiano, querido, para roubar teu coração!

Na janela a tarde bruxuleava. Envolto na nuvem adocicada, tossiu de leve: Ai, só me falta crise de asma.

– Muito distinto!

O herói tomou-lhe as mãos e quis beijá-la, mas desviou o rosto.

– Que tanta pressa! Nem me achou bonita.

Um passo atrás, que a pudesse admirar: cetim negro, três voltas de colar dourado. Boca inchada de batom. Cabelo preto retinto, olho de sombra roxa – a última encarnação de Mata-Hari.

– Está linda, meu bem.

A menina que escrevia bilhete no intervalo das aulas: “*Desta mujer que te quiere mucho, mucho, mucho!*” Travou das mãos, cruzou-lhe os braços nas costas:

– Agora não escapa.

O herói beijou o ar, galinha cega bicando às tontas. Ela sacudiu a cabeça com gritinhos de terror.

– Por que me convidou?

- Falar com você.
- Insistiu que estava sozinha. Não pensei que para conversar.
- Cruzes! Nunca imaginei você queria isso.
- Afastado na ponta dos braços:
- O mesmo olhar inocente do menino. Você é inocente?
- Você bem sabe – e forcejando para atraí-la, conseguiu derrubar um brinco.
- Viu o que fez?
- Depois eu acho.
- Ai, que horror! Me solte um pouco. Que tal um cigarro?
- Com dedos de ponta amarela acendeu um fósforo.
- Fuma demais.
- Tão aflita...
- Se quer, vou embora.
- Não – e segurou-lhe a mão, ainda com o fósforo. – Olhe: do lado que cair a cabeça está o meu amor.
- A cabecinha negra rolou para ele.
- Gosta de mim, querido? Preciso tanto de alguém. Tão só desde que a mãezinha morreu.
- E teu marido?
- Coitado do Vivi.
- Espreguiçavam-se nos cantos as primeiras sombras da noite.
- Quer umas uvinhas, querido?
- Na ponta do filete ardia a brasinha - Ivone apresentou-lhe o prato com uvas geladas e um guardanapo engomado. No outro lado da mesa, o rosto em nuvem azul de fumaça. Cruzou a perna, exibiu o chinelinho de pompom vermelho.
- Nervoso?
- Nem um pouco.
- Eu sim. Nunca enganei o Vivi. Boa a uva, não é?
- Ótima. Você quer?
- Já provei. (TREVISAN, 1985, p. 90-92)

Antes de proceder à análise do filme, há um importante elemento da literatura de Dalton Trevisan ao qual não podemos nos furtar. Trata-se da relevância de Curitiba, cidade presente em quase todos os seus escritos, do primeiro livro aos mais recentes lançamentos, ora tendo seu nome, espaços, ruas ou rios citados de modo explícito, ora como cenário mudo e condicionante das histórias de amor e ódio:

Quando Dalton escreve suas primeiras ficções, Curitiba tem cerca de umas míseras 150 mil almas. A Curitiba inicial de Dalton podia ser atravessada a pé e, no raio de um quilômetro a partir do centro, as ruas pavimentadas se transformavam em caminhos lamacentos. Passadas sete décadas, a região metropolitana da cidade cresceu para mais de três milhões, com seus 26 municípios que, numa visão daltesca, se assemelhariam a 26 pragas bíblicas do inchaço urbano. Dalton Trevisan continuou escrevendo sobre Curitiba — já são mais de cinquenta livros —, contando aquelas historinhas enganosamente simples de João e Maria. Mas, com um faro de repórter, ele

soube acompanhar as transformações da cidade, registrando toda a loucura da periferia, com seus viciados em crack e suas meninas da vida, anti-heróis e anti-heroínas esmagados entre a truculência policial e a violência do tráfico (MUGGIATI, 2012, p. 17).

Retratada com tino jornalístico ou não, realista ou não a imagem da cidade plasmada por sua literatura, pouco importa. O fato é que, elevada à condição de personagem, a Curitiba de Dalton Trevisan é tão real quanto ficcional:

A Curitiba de Dalton é uma cidade imaginária, tão fictícia como a Macondo de García Márquez ou o condado de Yoknapatawpha de William Faulkner. Mas ele a mantém sob uma capa pseudo-realista, com os mesmos contornos da Curitiba real. Faz mais ou menos como Joyce, que abandonou Dublin em 1904, mas passou o resto da vida escrevendo sobre a cidade, sua paisagem e seus tipos. Com uma diferença: não se sabe quando Dalton abandonou Curitiba ou se chegou sequer a morar algum dia nela. Apesar de residente na cidade, ele sempre foi um *étranger* (Camus), um *outsider* (Colin Wilson), o autodenominado Vampiro, espreitando a vida de seus conterrâneos escondido nas sombras (MUGGIATI, 2012, p. 19).

Nesse sentido, a Curitiba de Trevisan é uma representação metonímica, dada a abrangente envergadura de suas histórias:

[...] à maneira do que acontece com o Nordeste de Graciliano Ramos ou o sertão de Guimarães Rosa, é o próprio mundo, porque o mundo também é Curitiba no que tem de grotesco e regressivo. Em outras palavras, a medida de um escritor, principalmente nos países periféricos como o Brasil, deriva, em grande parte, de um tipo de agudeza – da agudeza para perceber que a complexidade do mundo contemporâneo também se expressa aqui, e que uma representação artística eficaz dele contribui para a imagem do conjunto (WALDMAN, 2007, p. 255).

Dentre os contos analisados acima, a cidade aparece de forma explícita somente em “A velha querida”. Nessa narrativa, ambientada em um reduto de bordéis, fica clara a porção da cidade que interessa à literatura de Dalton Trevisan: a periferia e seus tipos marginais. No caso, a velha prostituta, “[...] merecida e enfim conquistada na mais feroz caça às velhinhas de Curitiba” (TREVISAN, 1994, p. 88).

Já em “As uvas”, a cidade não é mencionada, mas é seu provincianismo que dá forma ao casamento de Ivone e Vivi, mantido em nome da aparência, a mulher recorrendo a um amante (Nelsinho) e o esposo impedido de dar livre vazão a seu desejo por outros homens. No trecho abaixo, a pergunta e a resposta ofendida da moça a respeito de sua virgindade à

época do primeiro beijo entre ela e o vampiro – pelo que a narrativa indica, Ivone e Nelsinho já se conheciam – são índices da condição provinciana da Curitiba de então:

- [...] Ah, se o Vivi... Nem quero pensar!
- Onde é que ele está?
- Por aí.
- É bom para você?
- Muito. Atencioso, bem educado.
- Apanhou na radiola o retrato de moldura prateada.
- Se não é parecido com você. Por isso gostei dele. O primeiro beijo lá na varanda?
- Eu podia esquecer? – e roçou o lábio no ombro, errou a pinta. – Você era virgem?
- Que pergunta.
- É certo o que dizem do Vivi?
- Bem que noivo diferente. Pobre de mim, chorei de alegria. Moço prendado, falava línguas. Só beijinho de muito respeito. Uma educação inglesa. Depois você sabe...
- O que foi que houve?
- Abri de repente a porta: aos beijos com o filho do porteiro! (TREVISAN, 1994, p. 93).

Esperamos ter demonstrado, com a análise dos contos que serviram de base para a trama da trajetória de Nelsinho em *Guerra conjugal*, alguns dos recursos mais recorrentes na literatura de Dalton Trevisan. Pequena talvez para uma produção de décadas, a amostragem (cinco contos) mostrou-se significativa, entretanto, ao expor o caráter reiterativo e serial da obra do escritor, bem como um projeto literário em que matéria narrada e procedimentos narrativos se espelham.

3 GUERRA CONJUGAL: O CINEMA ANTROPOFÁGICO DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Um plano de conjunto nos permite ver parte da fachada de uma velha casa. À direita do quadro, um homem, bastante jovem, trajando paletó e gravata, caminha lentamente portão adentro, um veículo passa em alta velocidade pela rua ao fundo. À esquerda do quadro, atado por uma corda à entrada da casa, descansa um cão. Um ligeiro movimento de câmera, e o homem passa a ser enquadrado da cintura para baixo, tendo agora o cachorro a seus pés. Para nossa surpresa, o afago esperado não vem, tampouco um possível ataque contra o visitante. O que se vê é o deflagrar de um gratuito pontapé, cujo impacto desloca o pusilânime vira-lata.

Por meio dessa espécie de ato-síntese, somos apresentados a Nelsinho (Carlos Gregório) e ao ímpeto de violência e de imposição de poder que, representado no plano acima descrito pela imotivada pancada contra o inofensivo animal, rege todas as relações amorosas das personagens de *Guerra conjugal* (1975). *Perros*, para citar o longa-metragem de 2002 de Alejandro González Iñárritu, são todos os *amores* retratados pelo filme, cujos atos sexuais, acrescidos de outras imposições físicas e/ou verbais, visam à submissão de um à vontade do outro, em generalizada devoração mútua. Assim, em *Guerra conjugal*, adaptação filmica de Joaquim Pedro de Andrade para dezesseis contos de Dalton Trevisan, a orientação antropofágica do cinema do realizador carioca manifesta-se tanto por seu método de (re)criação – no caso, a tradução dos textos para outro meio – quanto pela composição de cenas de sexo, nada eróticas e análogas a legítimas batalhas, da quais sai vencedor quem, sobre a cama, obtiver sucesso na deglutição do outro. Como veremos, são estranhos os atos sexuais do filme, menos afeitos ao prazer do que a manifestações de um cruel e violento desejo de imposição e dominação.

Antes de seguirmos os passos do afoito vampiro e elegermos daí os elementos para análise, cumpre ainda tecer alguns comentários de ordem geral a respeito da estrutura da realização cinematográfica. Conforme salientado em passagens anteriores do trabalho, o filme é composto por três seguimentos narrativos distintos, desenvolvidos por meio de episódios intercalados. Assim, nas suas três primeiras sequências, somos apresentados, nessa ordem, ao decrepito casal João e Amália (Jofre Soares e Carmem Silva) e suas gratuitas ofensas mútuas (seguimento narrativo ou SN I); ao cafajeste advogado Osiris (Lima Duarte) e suas ofertas de serviços “extras” a “fragilizadas” clientes (SN II); e, por fim, ao jovem e ávido Nelsinho nos primeiros passos de uma sádica trajetória (SN III). Apesar do número desigual de sequências dedicadas a cada um dos três seguimentos – cujo esquema quantitativo de cenas pode ser

representado da seguinte forma: 7 (SN I) x 7 (SN II) x 4 (SN III) –, o roteiro do filme, em sua peculiar organização dos contos, parece contemplar fases distintas da vida de uma mesma personalidade, se entendermos os protagonistas de cada seguimento (João, Osiris e Nelsinho) como espelhos uns dos outros, dada a semelhança dos padrões psicológicos e comportamentais. Logo, pode-se afirmar que as opções de seleção dos textos-fonte e de montagem na adaptação fílmica permitem ao espectador transitar pela juventude (SN III), a meia-idade (SN II, Lima Duarte contava exatos quarenta e cinco anos em 1975) e a velhice (SN I) de uma mesma figura: o herói machão nacional. Parece óbvio, portanto, que Joaquim Pedro, em contato com a obra de Dalton Trevisan, logo atinou para o seu caráter reiterativo, ou, nas palavras de Berta Waldman (1989, p. 115), para aquele “universo poroso, organizado como um jogo de espelhos” em que “um conto narra o outro, repete o outro, é reflexo do outro, inflete sobre o outro, se autoconsome [...]”.

E não só: de modo semelhante ao discurso dos textos do vampiro de Curitiba, alcunha recebida pelo autor por conta de sua reclusão, o cineasta presou pela concisão em *Guerra conjugal*, tanto no aspecto conteudístico, em sua recusa a extensas contextualizações descritivas ou situacionais (o que é bastante tentador quando se trata da feitura de um filme), quanto na instância formal, em sua opção por uma tipologia não tão ampla de planos, como veremos. Sucinta, a narrativa do filme opta muitas vezes por elaborações *in media res*, o que assegura à adaptação outros dois elementos caros ao universo da obra de Dalton Trevisan, a elipse e a fragmentação. No filme, há quase sempre um diálogo, uma discussão ou um movimento já em decurso quando apanhamos as personagens numa determinada sequência, e nada sabemos sobre o que se terá passado entre uma e outra. Entretanto, eficiente, a narrativa do filme permite o reconhecimento instantâneo de tipos como João, Osiris ou Nelsinho, sem a necessidade de maiores explicações. Poucos minutos na companhia dessas personagens são suficientes para que algumas das expressões utilizadas acima em sua caracterização – “cafajeste”, “serviços extras”, “sádica trajetória”, às quais talvez se acrescentem termos como “velhos”, “safado”, “sem vergonha”, “maluco” ou “tarado” – povoem a mente de qualquer espectador do longa-metragem.

Se, de certa forma, herda a concisão e a elipse da escrita de Dalton Trevisan, a narrativa fílmica promove também, ao menos, uma profunda mudança no universo que a inspirou. Já se disse que, em seu eterno vagar por Curitiba, as personagens do reservado escritor estão condenadas ao mesmo trágico cotidiano, não lhes restando outra escolha senão a de repisar sempre os mesmos passos, em enredos que se repetem ou se espelham,

configurando-se, assim, como variações do mesmo⁸⁹. Organizados numa ordem específica na adaptação para o cinema, esses mesmos enredos, retirados de obras diversas de Trevisan, acabam por se recobrir de novos significados, conferindo-se certa teleologia às trajetórias das personagens. Como se pretende demonstrar por meio da reconstituição do movimento de Nelsinho em *Guerra conjugal*, a figura do herói, em coerência com outros trabalhos de Joaquim Pedro, vai sendo destronada pouco a pouco, sendo obrigada a deixar a posição de poder que ocupava, a princípio, para se submeter ao domínio de outros, num universo cuja lógica regente, parafraseando o enigma da esfinge, é “devora-me ou te devoro”. Certamente o cineasta terá percebido a ausência de caráter heroico nas personagens de Dalton Trevisan⁹⁰, delas tendo se servido para o seu propósito na adaptação, qual seja, o de dissecar a figura do machão, executado da forma mais “cruel” possível, porque inserido precisamente no espaço privilegiado dessa figura: o da pornochanchada.

Quanto aos aspectos gerais do filme, ressalte-se ainda que, embora os três seguimentos narrativos de *Guerra conjugal* sejam definitivamente independentes, desenvolvidos por meio de episódios intercalados, como já se afirmou, um olhar mais demorado sobre a montagem pode revelar diálogos intencionais entre os planos finais de um seguimento e os planos iniciais de outro. Nesse sentido, se uma cena entre Joãozinho e Amália se encerra quando o primeiro tranca a porta a fim de impedir a saída da mulher, o plano subsequente traz a secretária Laura (Dirce Migliaccio) abrindo a porta do escritório de Osiris para lhe oferecer sonhos como refeição da tarde. Uma porta se fecha, outra se abre. Em outro momento, talvez mais significativo, João é velado em casa pelo filho e por Amália. No plano imediatamente posterior, o último do filme, em trajes brancos, curado de sua asma e recomposto de sua “derrota sexual”, o jovem Nelsinho procura por sua querida [e] velha prostituta, enquanto a família o aguarda em casa, perpetuando-se, assim, a ordem patriarcal e o processo de degradação das relações. O velho morrerá lá, mas “ressuscita” aqui. Para Avellar (1975), a opção por intercalar os seguimentos (de João, Osiris e Nelsinho), em vez de uma narrativa contínua para cada um, acabou por intensificar a violência que pontua as relações retratadas, dada a insistência, apesar dos cortes, nesse mesmo aspecto.

⁸⁹ Retomemos, por exemplo, o pensamento de Berta Waldman (1989, p. 1, grifo nosso): “O que perfaz a narrativa de Dalton Trevisan é justamente a **ausência de mudanças**, e o movimento que ele traça é o da repetição do sempre igual. [...]. Observada em seu conjunto, a obra do autor curitibano desenha o itinerário de uma busca incessante. Busca que se faz não por caminhos divergentes e sucessivamente demolidores, mas pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infundáveis. História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que se procura a si mesma”.

⁹⁰ A respeito do assunto, Wilson Martins (1991, v. 3, p. 440) afirma: “Todos os seus heróis e heroínas caracterizam-se, antes de mais nada, pela ausência de ‘heroicidade’, no sentido literário da palavra, quero dizer, definem-se, acima de tudo, pela banalidade”.

De todo modo, como nos dois exemplos acima, os diálogos entre as sequências episódicas de cada seguimento (SN I, SN II e SN III) parecem se dar menos pelas partes, ou melhor, menos pela escolha de uma montagem em episódios intercalados, do que pelo todo. Com efeito, o que garante a unidade de *Guerra conjugal* enquanto longa-metragem – a unidade, portanto, verificável entre os três seguimentos – é a manutenção explícita de elementos comuns, tais como o tratamento estético (*kitsch* e pornochanchadesco), a estruturação dos planos (bastante próximos e desenvolvidos em espaços fechados), a recorrência temática (a violência física e/ou verbal impregnada nas relações amorosas) e a tonalidade constante (crítico-cômico-grotesca). Já a unidade de cada seguimento parece ficar por conta da presença constante dos protagonistas e da coerência de suas ações, sejam agressivas (João e Amália), canalhas (Osíris) ou sórdidas (Nelsinho)⁹¹.

Feitas essas considerações iniciais, sigamos agora os rastros deixados pelo vampiro em suas quatro aparições ao longo do filme, seguimento narrativo escolhido como amostra pelos motivos anteriormente elucidados.

Sequência 1: Nelsinho, Neusa e a avó cega.

A indiferença e a violência de Nelsinho para com o cachorro deixa o quintal, adentra os cômodos da velha residência e se traveste de cordialidade, mas apenas na aparência. No plano seguinte, no interior da casa, os uivos de dor do vira-lata ainda podem ser ouvidos pelo espectador e, possivelmente, por dona Gabriela (Elza Gomes), que, por alguns instantes, suspende no ar a colher com a qual se servia de sua sopa. De todo modo, recebe a saudação de Nelsinho⁹² dizendo-se sobressaltada pela entrada do rapaz, uma vez que Paxá, segundo ela, é demasiadamente manso para sequer latir.

Depois de silenciar o locutor do rádio, cuja última frase, proferida solenemente, pôde ser ouvida (“... o casamento em nossa terra é indissolúvel”)⁹³, o rapaz passa a caminhar de um lado a outro, de modo que seus passos ressoam pelo assoalho da escura sala. Se, “Na pontinha

⁹¹ Evidentemente, essa caracterização é apenas esquemática, uma vez que o rol de ações de cada personagem guarda muitas semelhanças entre si.

⁹² A estúpida atitude de Nelsinho para com o cão é tão impactante que deixamos de notar o pequeno erro de continuidade da cena. O protagonista não porta nada nas mãos quando se aproxima da entrada da casa. Porém, ao adentrá-la, traz consigo uma garrafa de cerveja, “presentinho” para dona Gabriela.

⁹³ No conto “Na pontinha da orelha”, Gabriela acompanha a radionovela durante a entrada de Nelsinho: “Imóvel à porta, ele não a tinha enganado: a velha sorvia ruidosamente a sopa, sem deixar de seguir a novela” (TREVISAN, 1985, p. 47).

da orelha”, conto base dessa sequência, a aversão mútua nutrida por ambos é indicada pelos apontamentos do narrador⁹⁴, no filme, são o caminhar firme de Nelsinho pelo cômodo, o tom grave de sua fala, o olhar inquisidor do vampiro e os planos e contraplanos da narrativa fílmica – um deles, um close-up do rapaz (“A senhora tem muito dinheiro?”) – que asseguram a instauração da tensão entre ambos. Para Sérgio Botelho do Amaral (1997), em trabalho no qual rastreia as diversas referências críticas de *Guerra conjugal* à tradicionalista e conservadora organização católica conhecida por TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade), a *mise-en-scène* evoca aqui um legítimo interrogatório dos tempos militares.

O fato é que o desconfiado e, ao mesmo tempo, pessoal diálogo entre ambos gira em torno da “garrafinha de rum” de Gabriela, do dinheiro que supostamente estaria poupando e do medo da solidão na velhice. Quando o rapaz decide, por fim, recolher-se a uma poltrona ao fundo, a velha, em primeiro plano, entre um gole e outro de cerveja, inicia um rancoroso discurso contra o marido, já falecido por conta de um “câncer na cabeça”. “Que mandassem o corpo direto pra cova”, teria dito ela na iminência da morte do ex-companheiro. A julgar por seu relato, trata-se de mais uma guerra conjugal, semelhante, em seu ódio, àquela travada entre Joãozinho e Amália no outro seguimento do filme.

Dona Gabriela recupera o ânimo somente quando Nelsinho revela ter trazido uma nova “cervejinha”. “Minha perdição é você!”, agradece ela, que, sendo cega, tateia pelo cômodo e esconde a garrafa dos outros habitantes da casa. Ao abrir a geladeira, o espectador vê apenas tomates e algumas garrafas de água⁹⁵. À penúria afetiva, soma-se então a miséria socioeconômica. (Escassez semelhante à que vemos à mesa de João e Amália, mas um tanto diferente da condição da próxima amante de Nelsinho, a Gorda, com seus caprichosos doces, bem como da situação de Osíris, que aprecia sonhos no café da tarde e doses de uísque na casa de João Bicha). Diante do pedido da velha para não revelar aos demais a garrafa escondida, a resposta é pausada: “fique descansada, é segredinho”, em fala cujo movimento dos lábios, flagrado pelo primeiro plano, denota tanto intimidade quanto um certo escárnio.

Ao ouvir movimentos no interior da casa, dona Gabriela torna a acionar o rádio, que naquele momento executa o tema ouvido nos créditos iniciais do filme. Econômico em seu comentário musical, *Guerra conjugal* traz como trilha apenas a composição romântica de Ian

⁹⁴ “Jamais lhe deu as costas – não seria ela, velha matadora, quem se descuidasse do touro. O herói espreitava o dia em que a surpreendesse no sótão, à beira da escada...” (TREVISAN, 1985, p. 47).

⁹⁵ No conto, embora os escritos de Dalton Trevisan estejam de fato sempre às voltas com os oprimidos, a situação não parece tão miserável. Em todo caso, na literatura ou no cinema, permanece a mesquinhez da velha: “Sempre a falar, dirigiu-se à escada, abriu a porta da despensa. Um passo na escuridão, dobrou a cabeça e, sem acender a luz, afastou as latas de açúcar, feijão, arroz, desentranhou outra garrafa (TREVISAN, 1985, p. 50)”.

Guest, executada sempre a partir do espaço fílmico em que a ação se desenvolve e não de fora dele (exceto na sequência final). A música suave emitida pelas ondas do rádio anuncia, finalmente, a entrada de Neusa (Cristina Aché) em cena, e será ouvida até o final do diálogo entre Nelsinho e a namorada, numa sequência que emula uma típica situação de namoro: pelas mãos da “angelical” Neusa, em seu vestido de tom róseo (figura 7), o rapaz é resgatado da enfadonha sala que lhe fazia um familiar da moça (a avó, no caso).

O casal busca refúgio no sofá de um cômodo contíguo, mas, traindo as expectativas, a conversa carece de romantismo, com Nelsinho, em primeiro plano, desfilando uma série de queixas, quase sempre ditadas por caprichos pessoais. “Esse vestido”, exclama contrariado, para, na sequência, demonstrar descontentamento com o fato de Neusa ter trabalhado no sábado e sugerir à moça que coloque “vidro moído na sopa de feijão” da avó. Por fim, ignora seus beijos porque traz uma bala de hortelã na boca. Apesar do excesso de reclamações, a namorada se mostra submissa: propõe trocar de vestido, revela compactuar com ele em relação à avó (uma “bruxa”, uma “velha horrorosa”), investe com beijos delicados e, por fim, engole a indesejada bala de hortelã. Momento em que o vampiro, contradizendo o pedido de há instantes (“Se você gosta de mim, você engole”), a repreende: “Poxa, tava brincando”.

Algumas falas da jovem – “Ah, meu bem, você vai me fazer esperar muito?” e “eu faço tudo que você quiser” – revelam certa expectativa quanto ao relacionamento e acabam por excitar a Nelsinho, que lhe toca os seios, toma-lhe pelos braços e a coloca, em pé, sobre a mesa. Ao tirar-lhe o vestido, ele se curva diante de corpo de Neusa em afagos, em devoção quase religiosa. Absortos pelas carícias, o casal (e também o espectador) ignora a súbita interrupção da música emitida pelo rádio de dona Gabriela. A câmera abandona então os amantes e, sobre os ombros da velha, ombros cobertos por um colorido xale da cidade de Salvador, acompanha seus lentos passos até surpreender Neusa em sua nudez, Nelsinho com os óculos desajeitados na face.

Protegidos pela cegueira da velha, o casal finge trocar a lâmpada. Na sequência, o trio acomoda-se no mesmo e justo sofá, onde antes se encontravam apenas os amantes. Com o início de um novo discurso da avó sobre a solidão – “uma dor fininha no coração” –, Neusa ignora sua presença, tão próxima, e volta a distribuir beijos e a afagar, sob a camisa, o peito do rapaz, que cerra os olhos de excitação. No fechamento da sequência, a revelação: sob a rouca e pesarosa voz da velha – “reza por mim, meu filho” –, um plano detalhe flagra o verdadeiro “segredinho” compactuado entre Nelsinho e dona Gabriela, cuja mão encarquilhada percorre a perna do rapaz em direção à virilha/pênis (figura 8). Na liberdade do processo de adaptação, tal flagrante, que recobre de novos sentidos a relação entre o vampiro

Figura 07 – Nelsinho e Neusa (Cristina Aché) em *Guerra conjugal*. “Na pontinha da orelha”, Neusa, mas antes troque esse vestido e engula sua bala de hortelã! A agressão é incorporada ao cotidiano em *Guerra conjugal*.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

Figura 08 – Detalhe da mão de dona Gabriela (Elza Gomes) em *Guerra conjugal*. Consumo do insólito triângulo amoroso entre um vampiro, uma bêbada avó e sua “santa” neta.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

e a velha, foi inserido por Joaquim Pedro no filme⁹⁶, em favor da argumentação aí desenvolvida: um a devorar o outro.

Quanto ao cenário que cerca os primeiros passos do vampiro, destacam-se, na pouca luz ambiente, a gasta e parca mobília da casa, as rosas de plástico sobre a cômoda e os quadros de motivos religiosos, um representando a Santa Ceia, e outro, o Sagrado Coração de Jesus.

Sequência 2: Nelsinho, Maria e a mãe gorda.

“Não, assim eu não quero! Se quiser, terá de me pedir desculpas”, exalta-se Maria (Zélia Zamir) diante de uma provável exigência caprichosa de Nelsinho, que, fora do quadro até então, aproxima-se da moça. A julgar pela composição da cena – os amantes, ele em terno cinza, ela de camisa branca, diante de uma janela cujo revestimento é semelhante a um vitral –, estaríamos presenciando uma celebração matrimonial (figura 9). Porém, o tom irritadiço de Maria, a ofensa proferida pelo vampiro na sequência e o desenlace da situação destoam de qualquer harmonia que a composição do quadro possa evocar. Baixo, constante, de sílabas pronunciadas lentamente, o tom típico com que Nelsinho profere um “cretiiiiina” – acréscimo do cineasta às linhas do escritor – serve à demarcação da postura agressiva das personagens e da gratuidade das ofensas entre os casais (aspecto mais visível, diga-se, em SN I). Quando a moça finalmente cede e se despe, o rapaz encara-lhe o corpo nu e a rejeita, sob a alegação de ser para ele “velha demais”. Pressentindo a reação de Maria, escapa pela porta, que recebe o impacto do sapato por ela arremessado contra ele. No conto (“Chapeuzinho Vermelho”), como vimos, o narrador informa que ambos estão embriagados durante a discussão⁹⁷. No filme, ao contrário, as personagens parecem bastante sóbrias, o que só faz agudizar o traço violento e mesquinho daquela relação.

No plano seguinte, Nelsinho, serenado e curioso, explora um escuro corredor da casa, até se deparar com um amplo banheiro cujo revestimento é em tom lilás. Por duas vezes, o rapaz contempla-se no espelho e alinha os cabelos, numa passagem que contraria a versão mítica, pois o vampiro pode aqui ver sua imagem refletida⁹⁸. Embora a sequência do banheiro

⁹⁶ “Na pontinha da orelha”, o conto, como vimos, termina um pouco antes, nas carícias entre Neusa e Nelsinho.

⁹⁷ “Ela sacudiu a cabeça, resoluta. Ao empurrá-la, bêbados, cada um cambaleou de seu lado” (TREVISAN, 1985, p. 72).

⁹⁸ Em outro conto de Dalton Trevisan, “Incidente na loja”, também de *O Vampiro de Curitiba* (1965), o narrador não deixa de apontar, perplexo, a espiada de Nelsinho no espelho, que, como rebaixado e jovem vampiro, tal qual em *Guerra conjugal*, vê a própria imagem refletida, além de se incomodar com a espinha no rosto: “Na

não conste no conto original, a sua inserção no filme só faz reafirmar o que já se disse a respeito da figura vampírica na obra de Dalton Trevisan: uma franca paródia da imagem do vampiro que a literatura gótica e o cinema veiculam. Desmistificado e rebaixado, ele passa a representar o homem comum em sua busca perpétua pela imortalidade do corpo e não da alma.

Em sua despreziosa expedição pela casa de Maria, Nelsinho depara-se com outra porta, cuja maçaneta, ao ser movimentada, faz soar uma canção típica das caixinhas de música⁹⁹. A “passagem secreta” dá acesso a uma suíte, habitada por uma mulher obesa. De extravagante roupão rosa, cabelos falsos, alinhados, presos por uma fita azul, cílios postiços, unhas esmaltadas, sobre a cama a Gorda (Wilza Carla) folheia uma revista (fotonovela?), cercada por inúmeras bonecas e suas casinhas típicas. Os móveis decadentes e a pintura esmaecida da velha casa de Neusa/Gabriela dão lugar à decoração feita de abajures, uma cama com a cabeceira trabalhada, lençol de temas florais, paredes em tons de lilás, vitrais, enfim, rococós de todo o tipo. Pela caracterização da personagem e do quarto, pode-se notar que o diálogo do conto de Dalton Trevisan com o mundo infantil foi mantido no filme. Mas as referências a “Chapeuzinho Vermelho” e a “João e Maria”, a julgar pelo vestuário da Gorda e pela forma de acesso de Nelsinho ao cômodo de atmosfera pouco realista, são substituídas por uma espécie de porta secreta cuja maçaneta aciona a musiquinha infantil, em evidente alusão ao universo de “Alice”, no “quarto das maravilhas”. As escolhas de figurino e cenografia, como se verá a seguir, privilegiam o *kitsch*, além de remeter, em sua flagrante artificialidade, ao cotidiano serial e de cópia das personagens de Dalton Trevisan.

Ao flerte de Nelsinho, que julga ser ela irmã (e não mãe) de Maria, a Gorda responde com sorrisos e a oferta de um bombom, tirado de um farto pote de guloseimas que vão sendo devoradas de forma velada pela mulher, que também pede ao rapaz “segredinho”, mais um assumido por ele, agora com a nova amante. Nelsinho toca-lhe então o seio e o julga “durinho”, mesmo elogio dedicado aos atributos de Neusa (e de tantas outras mulheres). Precavida, a Gorda tranca a porta e, insinuante, apoia-se na parede do quarto: “Como você me quer? De roupão ou sem nada?”. O rapaz afasta momentaneamente o felpudo e róseo roupão, deixando à mostra o opulento corpo da mulher, que, sedutora, lhe diz: “São 99 quilos de carne só pra você”. Em planos bastante próximos, a câmera na mão registra a batalha sobre a cama:

vitrina a figura sinistra de galã barato: desde quando se reflete a imagem do nosferatu? Esfregou o lenço no nariz, onde latejava uma espinha – tarde demais para espreme-la” (TREVISAN, 1985, p. 17).

⁹⁹ No episódio derradeiro de Osiris, no qual o advogado passa de assediador a assediado, João Bicha (Carlos Kroeber) colhe revistas pornográficas destinadas ao público gay masculino de uma dessas caixinhas. A música dela emitida é a mesma que pode ser ouvida da caixa da Gorda.

Figura 09 – Nelsinho e Maria (Zélia Zamir) em *Guerra conjugal*. O noivo pode beijar a noiva? Enquadramento, fotografia e figurinos que, em princípio, remetem à celebração de um matrimônio.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

Figura 10 – Nelsinho e a Gorda (Wilza Carla) em *Guerra conjugal*. Gulosos, Nelsinho e a mãe de Maria devoram, além dos doces, um ao outro. Novo triângulo amoroso na vida do vampiro: ele, o lobo e Chapeuzinho Vermelho chorando à porta do quarto.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

alternâncias de posição de um sobre o outro, sussurros, beijinhos infantis e doces tapas no rosto. “Seu diabinho”, exclama a mulher.

Em dado momento, como na sequência anterior, a câmera abandona os amantes para apresentar uma “intrusa”. Uma panorâmica do mesmo banheiro pelo qual Nelsinho teve acesso ao quarto revela a presença da filha da Gorda, súplice e chorosa: “Por favor, eu sei que ele está aí, eu sei. Abra a porta”. Uma vez mais a câmera se volta para os amantes sobre o leito, que ignoram o desespero de Maria e se põem a devorar, juntos, um doce em forma de pato e, entre gemidos, comprimem as bocas cheias num beijo faminto (figura 10). Tradicionalmente associada à união e felicidade conjugais (CHEVALIER; GREERBRANT, 1994, p. 692), a figura do pato acrescenta alta dose de ironia à cena, visto que o casal, na verdade, trava uma grotesca batalha, enquanto a primeira amante, Maria, é inescrupulosamente desprezada à porta do quarto pela mãe. Felicidade e união conjugal? Nem no universo da obra de Dalton Trevisan, nem do filme objeto deste estudo. O fechamento da sequência é uma adição de crueldade ao original literário, que terminava com todos “bem quietos” e “toda a casa em sossego” (TREVISAN, 1985, p. 75). Ademais, se na literatura era o “Lobo Mau” a engolir Nelsinho, no cinema, são as generosas formas da Gorda e seu desejo peralta a devorar o franzino vampiro.

Sequência 3: Nelsinho, Lúcia e (possivelmente) Oscar¹⁰⁰.

A derrota ensaiada na sequência anterior há de se consumir nesse novo triângulo amoroso a que se lança o nosso herói. O vampiro saboreia agora um licor na casa de Lúcia (Maria Lúcia Dahl), um brinde ao amor do casal em cena. Entre insinuações rasteiras de Nelsinho e comentários dela própria acerca de seus relacionamentos pregressos, Lúcia escancara um sorriso e solicita a opinião do rapaz sobre seus dentes. “Seu dentinho é lindo, meu bem”, elogia o vampiro, ele próprio, destituído dos poderosos caninos da figura da cultura popular. Lúcia revela, afinal, a natureza protética de dois deles, que vieram substituir os que haviam sido arrancados pelos golpes do ex-marido.

Ela pede então a Nelsinho que proceda exatamente como Oscar – o atual amante, cujo cronograma semanal reserva apenas um dia à família e a ela os demais – e vista o enorme

¹⁰⁰ Conforme consta no capítulo dois deste trabalho, nessa sequência do filme, Joaquim Pedro fundiu dois contos de Dalton Trevisan: “O Roupão”, de *Cemitério de Elefantes* (1964), do qual extraiu o nome da personagem (Lúcia) e a situação a que ela submete Nelsinho (usar o roupão de Oscar), e “As uvas”, de *O Vampiro de Curitiba* (1965), do qual retirou a sugestão de originalidade do apartamento e, especialmente, a crise de asma do herói.

roupão do homem, tomando-a pelos braços para, em seguida, girá-la pelo quarto e mordiscar-lhe a coxa. Entre protestos, o rapaz executa o pedido à risca, ainda que carente de qualquer desenvoltura. Por fim, exausto, atira-a sobre a cama, cuja colcha rosa, vermelha e branca reproduz uma imensa boca escancarada, que se fecha no momento em que se cobrem com o tecido central (em forma de língua). Outra boca faminta pronta a engolir Nelsinho? (figura 11).

Sobre a cama, o rapaz, ofegante e engolido pelo roupão de Oscar, e Lúcia, já agora nua, servem-se de algumas uvas, passadas de uma boca à outra. “Você não cospe o caroço?”, intriga-se a mulher, que recebe a convicta resposta: “Eu engulo tudo”. Nelsinho investe então sobre a amante, mas, surpreendido por uma crise de asma em pleno coito¹⁰¹, suas desajeitadas carícias não vão muito adiante. “Não fique nervoso, não, já passa”, orienta a parceira, antes de se levantar para se vestir. A câmera, que não se afastou de Nelsinho sobre a cama, flagra o abatido rosto do vampiro, que resmunga: “Por que eu não morri de asma aos cinco anos?”¹⁰².

Na despedida, a mulher – que, enquanto o abatido e mudo Nelsinho tornava a colocar as roupas, havia retomado o relato de suas experiências amorosas anteriores – pede ao rapaz, não sem ironia, para que cuide da asma. Assim que a porta é fechada, Lúcia recosta-se nela e, como se buscasse alguém, dirige o olhar para o interior do apartamento. Logo o quadro é invadido pela imagem de um homem corpulento de roupão vermelho. Um plano detalhe destaca então as mãos de Lúcia, que crava as unhas nas costas do homem, num intenso abraço. Se no conto é o narrador em primeira pessoa que nos revela ter visto um braço agarrar a mulher¹⁰³, na adaptação para o cinema é o espectador (e não Nelsinho) que é brindado com a informação da presença de um terceiro indivíduo no apartamento, em estabelecimento de cumplicidade entre filme e público. De todo modo, em sua curta duração, o plano não revela a identidade da nova personagem em cena, mas fica claro que o homem não apresenta a calvície de Oscar, amante apontado por Lúcia no porta-retratos em determinado momento da sequência.

A Lúcia do filme, portanto, sendo a fusão de duas personagens de narrativas diferentes de Dalton Trevisan, não é apenas a mulher submissa ao voyeurismo do amante de

¹⁰¹ Em “As uvas”, a construção propositalmente previsível de Dalton Trevisan espalha índices da crise asmática que acometeria o rapaz ao longo do conto todo, como no trecho a seguir: “Agarrou-o com violência, ente ais lancinantes. O rosto afundado no cabelo, Nelsinho espirrou duas vezes. – Que foi, meu bem? Resfriou? – A velha asma” (TREVISAN, 1985, p. 96).

¹⁰² O vampiro de Dalton Trevisan parece, aliás, fixado nessa idade. No conto de abertura e homônimo do volume *O Vampiro de Curitiba*, o narrador lamenta: “Eunuco, ai quem me dera. Castrado aos cinco anos” (TREVISAN, 1985, p. 10).

¹⁰³ “No fim do corredor apertei o botão. Da porta Lúcia atirava beijos. Abriu-se o elevador: antes de embarcar, ainda vi o braço do roupão vermelho que a puxava para dentro” (TREVISAN, 1975, p. 93).

Figura 11 – Nelsinho e Lúcia sobre a cama em *Guerra conjugal*. Prenúncio da crise de asma. Nelsinho fica ofegante após suspender Lúcia e girá-la pelo quarto. A cama estava armada para engoli-lo.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

Figura 12 – Nelsinho e a Prostituta (Maria Veloso) em *Guerra conjugal*. Adeus à velha querida. O “apaixonado casal” se despede na sequência final do filme.



Fonte: Imagem retirada do DVD do filme.

“O roupão”, tampouco a hesitante Ivone de “As uvas”, que trai o marido homossexual (Vivi) pela primeira vez. A Lúcia de *Guerra conjugal* é uma mulher experiente, que, segundo seu próprio relato, já teve relações com um estranho no dia de seu noivado, não está mais casada com Vivi, apanhou de outro e agora tem a Oscar e Nelsinho como amantes. É esta espécie de *femme fatale* que impõe a derrota definitiva ao combatido vampiro. Se a intimidade entre Nelsinho e a Gorda sobre a cama mais se assemelhará a uma dificultosa batalha, a nova experiência também não se revelará nada agradável. Em vez do doce sabor de sangue da vítima, o vampiro sai dela com o gosto amargo de um momento de impotência sexual.

Merece destaque o trabalho de cenografia da sequência. No “simpático apartamento” de Lúcia, é assim que Nelsinho o qualifica, o tom predominante é o lilás: cortinas, poltronas, o balcão do bar, bancos, tapetes, o rejunte do revestimento em pedras da parede. Há ainda detalhes em rosa e azul. Saem as bonecas do quarto da Gorda e entram os bichos de pelúcia, de todos os tipos, espalhados pelo ambiente. Complementam a *kitsch* decoração flores de plástico, uma folhagem autêntica, a cama, que já se disse “faminta”, um imenso baleiro como os que se veem nos bares e um nu feminino de pintura rudimentar¹⁰⁴.

Sequência 4: Nelsinho e a velha prostituta.

Com o recurso da câmera na mão fazendo-se notar, a quarta sequência protagonizada por Nelsinho se abre com o vampiro, já recomposto do fracasso anterior, a adentrar o estreito corredor de um bordel, localizado, a julgar pela quantidade de carros visíveis pela porta entreaberta, numa movimentada via da cidade do Rio de Janeiro¹⁰⁵. Ao optar por iniciar a sequência com o rapaz já no interior do bordel, Joaquim Pedro abre mão de toda aquela instigante comparação elaborada pelo texto literário (“A velha querida”)¹⁰⁶. Desse modo, se, por um lado, demonstra ter compreendido o exercício de concisão da escrita de Dalton Trevisan, por outro, talvez tenha desperdiçado produtiva oportunidade de caracterizar as relações do filme como degradadas.

Pelo que se nota no plano de abertura, o vampiro abandonara os tons de cinza e chumbo das sequências anteriores. Como acontece no conto, seu traje inteiro – paletó, gravata

¹⁰⁴ Joaquim Pedro talvez tenha vislumbrado a possibilidade de caracterizar o cenário de Lúcia dessa forma no filme, a partir da opinião de Nelsinho a respeito do apartamento da amante de “As uvas”. Na concisa narrativa de Dalton Trevisan, o que se lê é o seguinte: “Junto da cama, a lâmpada no garrafão azul. – Muito original” (TREVISAN, 1985, p. 94).

¹⁰⁵ Como se verá adiante, o diretor transferiu o espaço comum aos contos de Dalton Trevisan, Curitiba, para a capital carioca.

¹⁰⁶ Como se destacou, neste conto, de *Novelas nada exemplares* (1959), o escritor traça uma instigante comparação entre a rua de prostituição visitada pelo protagonista e a movimentação de uma procissão ou velório.

e calças – é branco¹⁰⁷. As prostitutas aglomeram-se em torno dele, assediam-no, trocam empurrões entre si e falam simultaneamente. Um “fique comigo, meu amor” se faz ouvir entre as tantas falas sobrepostas. Por intermédio de planos em câmera subjetiva, vê-se o rosto cansado de algumas delas (não parecem atrizes), que sorriem para Nelsinho, vale dizer, para a câmera, e enfim para o espectador. Indiferente ao assédio, o vampiro caminha com determinação até o fundo do corredor, onde contempla uma prostituta senil (Maria Veloso), que repousa sobre uma velha poltrona. Ela sorri com serenidade.

No plano seguinte, na economia narrativa de *Guerra conjugal*, uma única panorâmica revela por inteiro o exíguo cômodo no qual a mulher vive (e trabalha): prateleiras abrigam panelas; sobre o armário, as flores de plástico; nas paredes, um quadro, mulheres nuas, um crucifixo e a imagem de um homem ao piano; pelos cantos, o guarda-roupa, a geladeira, a cama e o vaso sanitário, sobre o qual descansam um preservativo e um rolo de papel higiênico¹⁰⁸.

Nelsinho examina o cômodo com cuidado e certo apreço. Dando pela ausência das bonecas (tão presentes na sequência da Gorda), o rapaz indaga: “Não tem a boneca em cima da cama?”. Ignorado, faz o pagamento do programa e complementa: “Ela é você, querida”, elogio ao qual a prostituta responde com um sorriso e despindo o sutiã. Deitam-se sobre a cama. Nelsinho agradece aos céus por ter sua velha, enquanto a envolve pelo pescoço e impetuosamente se põe a beijá-la, a despeito de uma ressalva: “na boca não”.

No plano subsequente, se dá a despedida entre ambos. Como em outros momentos da trajetória de Nelsinho – no “resgate” de Neusa, no diálogo com Maria diante do vitral, ou até mesmo ao suspender Lúcia pelos braços numa tentativa de demonstrar virilidade –, a *mise-en-scène* da última sequência do filme evoca o romantismo das imagens protagonizadas por legítimos casais apaixonados. Da porta, a velha pergunta ao rapaz, sorridente e agora sereno, se volta em outra oportunidade, enquanto este quer saber como ela se chama. “Pergunte por Sofia”, ela o aconselha. Saciado, o vampiro desce lentamente alguns degraus de costas para a escada, assim se mantendo de frente para a amada prostituta, como se desejasse adiar a

¹⁰⁷ “O rapaz de linho branco dobrou a esquina” (TREVISAN, 1994, p. 84).

¹⁰⁸ Assim se traduziu na adaptação fílmica, o que, em “A velha querida”, é descrito da seguinte forma pelo narrador: “O quarto era separado do corredor por um tabique pouco mais alto que as cabeças e mobiliado apenas de cama e mesa de cabeceira” (TREVISAN, 1994, p. 89); na mesma página, acrescenta: “a colcha esverdinhada”, “a lâmpada envolta em papel de escarlate e a parede manchada de goteiras”.

despedida. Então revela: “Agora sim, agora eu posso ir pra casa, abraçar minha mulher, beijar meus filhos. Agora eu me sinto bem”¹⁰⁹ (figura 12).

Nelsinho finalmente se volta para a saída, sendo o tempo todo observado pela velha. Ao fundo, o corredor repleto de prostitutas. Entra a romântica e singela trilha do filme, a mesma ouvida durante os créditos iniciais, acentuando tanto o romantismo quanto a ironia da despedida¹¹⁰. Foi somente aí, no degradado e miserável espaço de um bordel, que o vampiro encontrou saciedade.

Uma reconstituição dos passos de Nelsinho, como a que acabamos de proceder, evidencia os lances de humor, de colorismo e de sedução amorosa do filme de Joaquim Pedro, bem como a recorrência de uma desinibida nudez feminina (ao menos de seus bustos) e a ação predatória de uma espécie de macho alfa, traços verificáveis, de fato, em qualquer pornochanchada do período de produção do longa-metragem, a década de 1970. Por outro lado, das mesmas imagens emergem a ironia, espaços monocromáticos (como a casa de dona Gabriela ou o bordel), a imposição de vontades, corpos nada sedutores, a temida impotência masculina, a sordidez de relações nada prazerosas [...] Portanto, o tão alardeado diálogo com a pornochanchada, embora explícito, não se dá sem problematizações, sendo melhor traduzido pelo par dicotômico fidelidade/traição, par, aliás, bastante apropriado para representar os relacionamentos tanto nos contos como no filme, em seus jogos de lealdade e adultério, de amor e ódio. Com efeito, ao inserir um referencial culto, a literatura, nos moldes de um gênero cinematográfico de grande apelo popular, Joaquim Pedro adere deliberadamente a algumas das suas mais recorrentes marcas, ao mesmo tempo em que, sem nunca perder de vista o horizonte crítico de sua obra, promove uma série de inversões nas expectativas que o gênero desperta. Ressalte-se, em tempo, que a pornochanchada não é um gênero puro, estanque, havendo muitas variantes entre suas produções.

Realizado num período em que os projetos dos cineastas ligados ao Cinema Novo se revelavam cada vez mais pessoais e heterogêneos, em busca de um diálogo maior com o

¹⁰⁹ Na narrativa original (“A velha querida”), é por meio do discurso indireto que o leitor toma ciência da existência da mulher e filhos da personagem: “Posso ir para casa”, pensou o moço, “abraçar minha mulher e beijar meus filhos. Agora me sinto bem” (TREVISAN, 1994, p. 93).

¹¹⁰ Embora a despedida entre Nelsinho e a velha prostitua, no conto, também esteja recoberta de certa dramaticidade irônica, há um indício de consciência, por parte da mulher, da ridicularia da situação: “Adeus à sua velha querida, beijou a mão gélida. Desceu os degraus, atravessou a rua e, piscando ao sol, esperou na esquina. A casa tinha uma única janela e aguardou que a mão com o falso rubi acenasse por entre as palhetas verdes da veneziana, e tão somente a mão, tinha vergonha dele ou por ele” (TREVISAN, 1994, p. 93).

público, a estratégia de concepção de *Guerra conjugal*, guarda, assim, semelhanças com a de *Macunaíma*¹¹¹, pois se vale de um repertório ao qual o espectador está habituado para, em seguida, conduzi-lo à reflexão por meio da inserção de estranhamentos no corpo do filme. Destarte, é provável que a maior fatia dos (consideráveis) 860.355 espectadores de *Guerra conjugal*¹¹² tenha ido ao cinema para ver apenas mais uma pornochanchada, atinando para o excesso de sal na pipoca “daquela sessão” somente quando já se encontrava identificado, em algum nível, com Nelsinho, Osíris, João, Amália, Lúcia, etc. Em outros e mais grosseiros termos, o espectador pode ter ido ao cinema para comer (pipoca) ou ver alguém “comer” o outro (na tela), e acaba saindo, ele próprio, comido pelo filme, dada a cumplicidade que dele é exigida desde o início. Daí que o profícuo diálogo entre o longa-metragem de Joaquim Pedro e a pornochanchada obriga-nos a realizar uma incursão por alguns dos principais traços desse gênero intrigante, na tentativa de caracterizar seu universo e estabelecer os pontos de toque e de dissidência entre a inspiração e o resultado.

Com seus títulos inusitados e sugestivos, tais como *Banana mecânica* (Braz Chediak, 1974), *As Cangaceiras eróticas* (Roberto Mauro, 1974) ou *O Bem dotado: o homem de Itu* (José Miziara, 1979), a pornochanchada ou a comédia erótica nacional, como defendem alguns estudiosos¹¹³, dominou a produção cinematográfica brasileira durante as décadas de 1970/80, portanto, em pleno período de vigência da ditadura. Embora sua definição não seja tão fácil, como a princípio se pode pensar, a condição indispensável para os filmes desse gênero é a exposição do corpo feminino ou a frequência com que ocorrem episódios gratuitos, com o único objetivo de introduzir piadas de cunho sexual (SIMÕES, 1979). Recheadas de cenas de nudez e situações rasteiras, as produções, tecnicamente precárias, amealhavam milhares de espectadores para o cinema nacional, conferindo assim certa estabilidade ao mercado interno de filmes. Da Boca do Lixo, o alternativo polo de produção do centro de São Paulo, vieram muitos de seus títulos, que primavam pela originalidade.

José Carlos Avellar (1986a), em contundente avaliação a respeito do gênero, afirma que o sexo da pornochanchada, com sua exibição castrada e, em última análise, pudica, constitui, na verdade, uma afronta apenas de superfície à censura. Nesse sentido, em vez de serem encaradas na condição de inimigas, a pornochanchada e a censura devem ser vistas

¹¹¹ Como sabemos, no caso da adaptação da obra de Mario de Andrade, o diretor fundiu o referencial culto da literatura ao gênero cinematográfico popular conhecido por chanchada.

¹¹² Segundo tabela da ANCINE, essa marca de público coloca *Guerra conjugal* na 258ª posição entre os filmes nacionais mais vistos entre os anos de 1970 e 2013. Dados disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/filmes_bilheterias.htm>. Acesso em: 10 out. 2014.

¹¹³ A preferência pela expressão comédia erótica (em detrimento do termo pornochanchada) está provavelmente relacionada ao fato de não haver, a rigor, pornografia no grosso da produção dos filmes do gênero, produção correspondente ao primeiro ciclo da pornochanchada, mais *soft* e sem sexo explícito.

como “irmãs xifópagas”, nascidas de um mesmo sistema opressor, uma a legitimar a presença da outra.

No íntimo a censura gostava da pornochanchada, que de um certo modo servia de justificativa para aquele trabalho besta de vigiar, cortar, proibir, esconder e calar. A pornochanchada, no íntimo, gostava da censura, justificativa (quando não modelo) para o trabalho besta, sujo, mal acabado, cheio de tropeços. Xingavam-se, mas isto, lá à maneira delas, era uma conversa amorosa (AVELLAR, 1986a, p. 118).

Na esteira desse pensamento, se a visão de mundo expressa pelos filmes do gênero – a ascensão ou o progresso via malandragem – destoa dos pilares edificantes apregoados pela propaganda militar – família, trabalho, ordem, integração nacional, etc. –, é de modo involuntário e certamente acrítico que ela o faz. Com suas tramas essencialmente machistas, a pornochanchada acaba por incorporar à sua limitada estrutura a mesma ideia de poder que sustentava e legitimava a sociedade autoritária de então:

No mundo da chanchada pornô só existe lugar para os que sabem se arrumar, para os fortes. E neste mundo o sexo é a linguagem usada para levar à plateia o apelo por uma luta individual, descomprometida com o que quer que seja. Erotismo não existe nesses filmes. Pornografia, a rigor, também não. As histórias (e as imagens usadas para contá-las) são feitas só de grosseria. O ato sexual é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro [...]. Os mais belos, fortes, inteligentes, e experientes estão no poder. Os jovens que aprendam com eles a se servir da força bruta – o sexo, que o sexo não importa enquanto sexo, mas sim enquanto alegoria de uma arma ou símbolo de força. O sexo não importa, mas sim a distorção das formas femininas através de angulações da câmera de filmar [...] (AVELLAR, 1986a, p. 128).

A grosseria a que se refere o autor estaria, inclusive, “[...] no [próprio] olhar da câmera que ensina o espectador a ver o mundo de um ponto de vista escrachado [...] (AVELLAR, 1986a, p. 127)”. Assim, com frequência, através de planos bastante próximos ou de detalhe, o olhar da personagem (e também o do espectador) da pornochanchada debruça-se sobre um voluptuoso decote ou se arrasta pelo chão com o intuito de constatar, sob a saia, a cor da calcinha.

Para Jean Claude Bernardet, em ensaio sobre a severa postura crítica exercida por ele próprio e por outros colegas em relação à pornochanchada¹¹⁴, a maior falha que se pode

¹¹⁴ O ensaio a que nos referimos intitula-se “Pornografia, o sexo dos outros” (1979b). Nele, Jean Claude Bernardet relata que a revolta contra o gênero estaria relacionada ao puritanismo de toda uma geração e à postura de superioridade dos estudiosos frente aos realizadores e consumidores desse tipo de filme. Ademais, a

atribuir ao gênero é o seu “sexo castrado”. O que se desejava então era “o sexo integral, integrado, o corpo inteiro ativo sexual e afetivamente num gesto só; é em nome disso que rejeitamos o sexo despedaçado, os fragmentos da carne feminina e masculina saídos dos açougues cinematográficos” (BERNARDET, 1979b, p. 106).

Nessa discussão em torno da pornochanchada, não se pode deixar de lado os comentários do próprio Joaquim Pedro a respeito do gênero, seu traço de “feiura” e seu público cativo. Como se nota pelo excerto reproduzido abaixo, sua visão sobre a pornochanchada é bastante lúcida e reflete, ao mesmo tempo, tanto o processo de abertura a que o Cinema Novo vinha se encaminhando (o manifesto “Luz e ação” é de 1973), quanto a insistência do cinema que ele próprio realizava em uma postura ainda crítica e politizada:

Porque o fenômeno foi sempre esse: o cinema estritamente comercial brasileiro, tipo chanchada ou pornochanchada, que é uma produção que se dirige ao chamado bloco C, um pessoal com menos poder aquisitivo que ainda vai ao cinema, que antes era a empregada doméstica, etc., e que hoje já é uma pequena burguesia urbana. De qualquer jeito, há uma tendência para o cinema popular. O negócio da pornochanchada, por exemplo: a reação contra ela é tipicamente classe A, uma classe favorecida economicamente. E o fenômeno é muito engraçado porque – não sei se vocês já viram trailer de pornochanchada acompanhando filme de alta renda estrangeiro – é um escândalo no cinema para aquela platéia cativa para as grandes produções americanas. O choque é tão grande com aquele tipo de troço que aparece na tela, tão feia, tão esquisita, que as pessoas têm uma reação de repulsa, de irritação. E é evidente que está acontecendo ali um fenômeno de contestação a nível popular. Porque há pessoas que vão ver aquele tipo de filme, que têm uma tendência irreverente e refletem um tipo de realidade; eles atraem pessoas usando temas e mecanismos que as pessoas curtam. Eles dão um retrato do que está se passando socialmente no país. Se a pornochanchada é feia, é porque é feio o nível de vida, nível de moral, de transação entre as pessoas que curtem aquilo. Portanto, uma boa parte da população de uma cidade como o Rio de Janeiro é tão feia quanto aqueles filmes. E é ridículo querer partir para combater os filmes. Você deve partir para combater esta feiúra (ANDRADE, 1976b, n.p.).

Trazendo para a discussão pontos debatidos tanto por Avellar quanto por Bernardet e o próprio Joaquim Pedro, Inimá Simões (1979, p. 88) sai em defesa da pornochanchada, que, infelizmente, segundo o autor, teria sido tomada como bode expiatório do cinema brasileiro, única e especialmente porque, aos olhos dos críticos, dispensa, em seu apelo à nudez feminina, o embasamento psicanalítico para as cenas, “[...] em favor de casuísmos, ligando piadas ou situações pretensamente excitantes”. Seguindo tal perspectiva, as críticas

pornochanchada não teria inventado nada em se tratando de sexismo e machismo, sendo ela apenas um sintoma e não a causa.

deflagradas contra a pornochanchada estão embasadas, na verdade, em “argumentos de ordem moral, um recurso típico de classe média (classe A?) que não pode evitar uma angústia desmesurada frente ao comportamento grosseiro que ameaça sua própria autoimagem e consequente estabilidade” (SIMÕES, 1979, p. 93).

Nesse sentido, tal como sugere o depoimento de Joaquim Pedro, a pornochanchada teria promovido uma rica leitura do estado de coisas da sociedade brasileira de então, ao dispensar

[...] o cheiro de enxofre e os apelos ao pecado instalados em cada alcova, por uma hierarquia de valores onde o ‘pecado’ é o fracasso social, a solidão do feio, a incompetência de ganhar dinheiro... temas mais de acordo com a modernização da sociedade brasileira (SIMÕES, 1979, p. 94).

Assim, se um dos aspectos mais evidentes e criticáveis do universo pornochanchadesco, o machismo, de fato é imperante, para Simões (1979, p. 91), ele não está a serviço do homem, que, escravo de sua potência sexual, indissociável de sua virilidade, enfim, “preso a um papel rígido que não lhe permite deslizes, tais como a impotência ocasional [...] ou a traição conjugal [...]”, precisa “[...] demonstrar diuturnamente uma disposição ilimitada para os embates sexuais”. Como resultado, o homem comum é, antes de tudo, um oprimido, uma vez que a ascensão social, em caso de tentativa de perturbação da ordem estabelecida, lhe está “interditada”, a menos que ele se revele um “garanhão irresistível” (ou ela, uma “mulher linda”) (SIMÕES, 1979, p. 93).

Como contraponto a essa visão (do cineasta e do estudioso), deve-se ressaltar que, se de fato é essa a condição da figura masculina nos filmes do gênero, a postura da pornochanchada nunca é (conscientemente) crítica. Bem ao contrário, embora sintoma e retrato do estado de coisas de então, suas produções parecem celebrar, em sua atmosfera de “curtição” e alienação, esse mesmo estado, apesar de haver, conforme já se disse, variações entre as produções do gênero.

Feitas todas essas considerações, vejamos mais de perto alguns dos traços recorrentes da pornochanchada e sua subsequente reelaboração no seguimento narrativo de Nelsinho em *Guerra conjugal*. Dentre esses traços, ocupa o primeiro posto, é claro, como acima foi apontado, a nudez feminina, explorada de ângulos privilegiados para o deleite do espectador. Pode-se dizer que se trata mesmo de uma verdadeira obsessão. Muitas vezes, o andamento do enredo é suspenso para que a câmera desempenhe uma espécie de expedição anatômica, explorando as formas femininas por meio de angulações que, em geral, acabam por distorcer a

imagem, tornando nádegas, pernas ou seios maiores, do que de fato são¹¹⁵. Em situações diversas, “a câmera é a projeção voyeurista, enquanto o homem, inicialmente o centro da trama, induz o público [...] a uma reposta solidária” (SIMÕES, 1979, p. 88)¹¹⁶.

Em *Guerra conjugal*, os flagrantes de nudez feminina na trajetória de Nelsinho tomam-nos de assalto. Nos quatro episódios protagonizados pelo vampiro, os seios e as curvas de suas parceiras ficam à mostra num plano ou outro. A angelical Neusa, a irritadiça Maria, a obesa mulher do quarto de bonecas, a insaciável Lúcia em seu “arrojado” apartamento, a velha prostituta, enfim, todas as amantes do jovem, contrariadas ou bastante à vontade, num momento ou outro, se veem apenas de calcinha em cena¹¹⁷. Lúcia, aliás, surge inteiramente nua sobre a cama devoradora de homens, aquela cuja colcha reproduz uma bocarra. Vale ressaltar que se trata, no filme, do único registro de nudez completa que permite ver, de relance, os pelos pubianos da mulher.

Mas não é gratuita a profusão de seios em *Guerra conjugal*. Integrada às situações, a nudez do filme é registrada, em geral, por planos de conjunto e não de detalhe, enquanto as angulações não são deformadoras como as utilizadas na pornochanchada. Os corpos nus estão, no caso, a serviço do obsessivo desejo do jovem vampiro, desejo serial e alienado, e de seus sórdidos caprichos, e não do erotismo ou do deleite do espectador, embora sua presença também possa ser encarada, é claro, como estratégia do diretor para atrair o público. De todo modo, a nudez do seguimento narrativo em análise (e a de *Guerra conjugal*, como um todo) é pontuada ou pelo grotesco ou pela inserção de elementos deflagradores de uma sensação de estranheza. Assim, enquanto se veem os seios de Lúcia (sequência 3), o franzino Nelsinho, engolido pelo desproporcional roupão vermelho, é ridicularizado em seu esforço para atender ao insólito pedido da mulher: suspendê-la nos braços e girá-la pelo quarto, ato que no conto é apenas aludido e não desempenhado pelo novo amante¹¹⁸. Em outra passagem (sequência 1), ao serem pegos em (cego) flagrante por Dona Gabriela, Neusa está apenas de calcinha e Nelsinho traz a gravata desalinhada e os óculos desajeitados na face. Em seguida, como

¹¹⁵ Pode-se dizer que, entre a metáfora e a metonímia, a pornochanchada prefere a última. No tocante às angulações que promovem distorções anatômicas, o cinema de fato pornográfico, cujos planos detalhes tornam imensos os atributos masculinos e as formas femininas, é o senhor de todos.

¹¹⁶ A fim de ilustrar sua argumentação, o autor recorre à sequência do filme *O Pensionato de mulheres* (1974), de Clery Cunha, em que um assaltante, ao entrar pela janela do quarto, surpreende a mocinha em seu sumário pijama, composto por uma única peça: a tanga.

¹¹⁷ A nudez em *Guerra conjugal* também comparece no seguimento narrativo de Osiris, no qual os seios de Olga ficam à mostra em mais de uma oportunidade.

¹¹⁸ Na narrativa original (“O roupão”), Lúcia pede à personagem-amante não nomeada apenas que vista o roupão de Oscar e não que a suspenda pelos braços. Essa “excitante” brincadeira entre ambos é somente relatada pelo narrador e não realizada na ocasião: “Para provar que era, Oscar a erguia nos braços, ele de roupão, ela nua, dava um volta no quarto, mordida-lhe as pernas e atirava-a na cama” (TREVISAN, 1975, p. 68).

vimos, Neusa não cobre a nudez no momento em que a avó se aconchega ao lado do casal para, insinuante, tocar a perna do rapaz. Com Maria, as coisas tampouco se dão de forma de muito agradável. Por não ver um pedido seu acatado, o vampiro acaba por rejeitar-lhe o corpo nu, sadio e sem dúvida desejável (sequência 2). Ademais, a despeito da beleza das atrizes do elenco, o filme não conta com as chamadas musas da pornochanchada, como Zilda Mayo ou Nicole Puzzi, que tampouco ostentavam corpos esculturais. Antes, coloca em cena formas repudiadas pelos padrões de beleza vigentes, como a esguia silhueta de Nelsinho, o corpo cansado da velha prostituta (sequência 4) e as volumosas curvas de Wilza Carla (sequência 3). Em suma, se estranhas são as cenas de nudez em *Guerra conjugal*, estranho também é o sexo nelas praticado, menos afeito ao prazer do que à necessidade de dominar o outro, constituindo-se em verdadeiras batalhas sexuais.

À gratuidade da nudez feminina vem se juntar um outro elemento característico da pornochanchada, a isenção de conflitos emocionais por parte das personagens (SIMÕES, 1979, p. 89). Num universo de celebração da malandragem, elas colecionam atos desleais e traiçoeiros, sem maiores questionamentos de ordem emocional ou moral. O mesmo se pode afirmar sobre o vampiro, que, embora casado, revelação sonogada até o último instante, simplesmente avança, de episódio em episódio, sobre suas parceiras, sem demonstrar por elas qualquer interesse efetivo. Retomemos algumas passagens. Logo no início de sua trajetória, ele deixa evidente a aversão que, a princípio, nutre pela velha Gabriela, para depois ter o seu “segredinho” com ela revelado por aquele plano-detalhe; como (a mais estúpida) prova de amor, obriga a esperançosa Neusa a engolir a bala de hortelã e a se submeter a outros caprichos seus; ignora o jovem corpo de Maria sob a alegação de que a moça é velha demais, bem como despreza seu clamor diante da porta do quarto no qual ele e a Gorda consomem-se sobre a cama; por fim, recorre ao bordel e rouba o beijo da velha prostituta sem seu consentimento, antes de confessar ser casado. Em todos esses momentos, nenhum conflito emocional de sua parte. Ainda que por motivos machistas e não em razão de suas próprias convicções, constitui-se em exceção o momento de impotência diante de Lúcia, quando a frustração e o estado de desalento de Nelsinho – portanto, um tumulto de ordem emocional – são registrados em close. Essa passagem, tese que defenderemos adiante, representa a queda definitiva do herói.

E o que dizer das demais personagens? Despidas igualmente de qualquer pudor, não parecem nutrir maiores conflitos emocionais. Neusa está de acordo com Nelsinho quanto à avó, uma verdadeira “bruxa”, desprezível para ambos. A neta, por sua vez, no ávido desejo da juventude, não hesita em seguir com as carícias pelo corpo do namorado diante da cegueira de

dona Gabriela. A Gorda não se importa com o exasperado pranto da filha à porta do quarto. À prostituta, por conta do exercício profissional, sonegam-se conflitos dessa ordem (ao menos é assim que a postura machista reinante a encara). Acrescente-se que o tom do filme, em suas escolhas *kitsch* e atuações nada naturalistas, seria, de fato, pouco adequado a um desfile de personagens emocionalmente conflituosas. Na verdade, a maior parte das atitudes comportamentais de Nelsinho, Neusa e demais mulheres, bem como as diversas situações da trama, podem ser observadas ainda nos textos de Dalton Trevisan, cujas personagens, alienadas de si mesmas, reproduzem ações e modos fixados por discursos que lhes são alheios, ou, em outras palavras, discursos assimilados pelas massas. Daí que, imobilizadas pela repetição, elas tampouco apresentam grandes conflitos emocionais, ou então, deles não chegam a tomar consciência plena.

O terceiro aspecto recorrente da pornochanchada apontado por Simões (1979, p. 91-92), e que se junta agora à gratuidade da nudez feminina e à isenção de conflitos emocionais, é o tom da conversa entre os homens, desenvolvida como um legítimo “papo de boteco”, especialmente quando se referem às mulheres, no intuito de conquistar cumplicidade. A verdade é que nos filmes do gênero ninguém está a salvo, a ambiguidade rasteira e debochada permeando quase sempre as falas (de personagens masculinas ou femininas), pontuadas por pilhérias de cunho sexual que muito mal camuflam a ideologia sexista reinante. Em *Loucuras de um sedutor* (1976), de Alcino Diniz, por exemplo, temos uma amostra “lapidar”, que sequer se importa com a não concordância gramatical recomendada (“umas” x “telefonemas”). À beira da piscina, a personagem de Wilza Carla, ao indagar uma das funcionárias do local a respeito do “rei da mandioca” (Lourenço, interpretado por Paulo César Pereio), recebe a seguinte resposta: “Deve estar dormindo, passou a noite toda trabalhando. Deu um duro danado. Só no instante em que eu estive com ele deu umas oito... Oito telefonemas que demoraram um bocado”.

Em *Guerra conjugal*, poucos são os diálogos entre os homens¹¹⁹, estando as falas a serviço da encenação dos conflitos entre os sexos opostos. De todo modo, se não um legítimo “papo de boteco”, não faltam humor e ambiguidade a certos diálogos, como sói ocorrer nas produções da pornochanchada. Assim, enquanto o casal saboreia as uvas (sequência 3), Lúcia pergunta a Nelsinho: “Você não cospe o carço?”. A resposta, dita com ênfase: “Eu engulo

¹¹⁹ De qualquer maneira, os poucos diálogos travados entre homens em *Guerra conjugal*, embora também recobertos de ambiguidade em certos momentos, estão longe de um “papo de boteco”. Em um deles (SN II), por exemplo, João Corno revela saber (e consentir) de todos os casos extraconjugais de sua mulher a Osiris, este mesmo um dos amantes dela. Em outro (SN II ainda), Osiris é encurralado pelo amigo homossexual com um sonoro (e delicioso) “Cale-se, sua bicha louca”. Em terceiro e último exemplo (SN I), Joãozinho, desgostoso em ter de jantar sozinho, impede o matuto e já velho filho de sair de casa.

tudo”. A opção de colocar a fala na boca da personagem, diferentemente do que se lê no conto¹²⁰, intensifica-lhe o efeito cômico. Na abertura dessa mesma sequência, o vampiro dera mostras de sua capacidade de sedução, em fala igualmente marcada pela comicidade, proferida enquanto o rapaz, taça colorida na mão, assume os trejeitos faceiros de um galã: “Pra falar a verdade, eu quase que não vinha. Tinha medo do que podia acontecer. Você é tão lindinha... Só nós dois aqui”. Na companhia da Gorda (sequência 2), a fala da obesa mãe de Maria – aliás, não constante no texto original (“Chapeuzinho Vermelho”) – é uma das mais divertidas do filme e poderia ter sido tomada de empréstimo a qualquer pornochanchada: “São 99 quilos de carne só pra você”. É dessa personagem também que se ouve: “Sou melhor que bebida”. Por outro lado, se alguns diálogos não dispensam uma bem-humorada ambiguidade, outros revelam toda a crueldade e violência que permeia as relações, como o “cretiiiiina” de Nelsinho, em ofensa dirigida a Maria (sequência 2), ou os que se dão entre o vampiro, dona Gabriela e Neusa, em tom não muito amistoso.

As pornochanchadas são conhecidas também pelas deficiências narrativas e técnicas da maior parte de suas produções, que o espectador acabou apreciando como meio expressivo, como acertadamente aponta Avellar:

O sexo gordo e feio, distorcido e de dimensão imensas, a visão ruim, o plano mal construído e a imagem indefinida por um erro de exposição ou um defeito na lente (erros de realização, resultados de uma incompetência técnica, falhas resultantes de problemas econômicos, que importa?), tudo isto logo foi apanhado pelo espectador como coisa intencionalmente feita, como forma especialmente expressiva (AVELLAR, 1986a, p. 128).

Nem seria preciso afirmar que deficiências técnicas definitivamente não se fazem presentes em *Guerra conjugal*, mas a menção a questões de ordem técnica consiste num bom ensejo para tratar dos planos, fotografia, captação de som e cenografia do filme de Joaquim Pedro, aspectos todos meticulosamente elaborados na intenção de perscrutar, no interior dos lares, a intimidade das relações amorosas permeadas por perversidade e violência.

Diferentemente de *Macunaíma* (1969), onde o close-up foi evitado¹²¹, no filme em apreço se verifica uma profusa ocorrência, quase exclusiva mesmo, de planos fechados¹²², de

¹²⁰ Em “As uvas”, a passagem é assim narrada: “Deitado, beliscou dois e três grãos. Chupou o sumo, devolveu a casca ao prato. Apanhou outro bago. Tão desconsolado, em vez de cuspir, engoliu a semente e a casca” (TREVISAN, 1985, p. 98).

¹²¹ Em entrevista a Edgar Telles Ribeiro, Joaquim Pedro declarou: “Macunaíma tem alguma coisa no sentido, sobretudo, de não ser um filme psicologizante, é um filme que praticamente não tem close-up” (ANDRADE, 2001, p. 259).

conjunto, médio, primeiro plano e, inclusive, de tomadas em *close-up*. No entanto, se a convicção de Godard de fato procede – para o cineasta francês, Griffith, comovido pela beleza da protagonista de um de seus filmes, teria concebido o *close-up* para registrá-la em detalhes (MULVEY, 1996, p. 124) –, aqui ela não se aplica, uma vez que pouco há de belo nos *close-ups* ou primeiríssimos planos. O que vemos são as fisionomias de pessoas comuns: um homem de bigode e óculos, a mulher obesa de rosto redondo, prostitutas senis. Ademais, ao contrário do que se poderia esperar, os *close-ups* não revelam muito da interioridade das personagens, uma vez que suas expressões ou são mínimas (como as de Nelsinho, Neusa, a velha prostituta) ou demasiadamente farsescas (como as da Gorda ou de Lúcia). Quanto à opção por essa limitada tipologia de planos (de conjunto, médio e primeiro plano), pode-se dizer que talvez resida nela a correspondência formal ao conteúdo representado: a intimidade conjugal – em sua face mais grotesca e impositiva, diga-se – pede planos mais íntimos, capazes de sondar, pelos quartos e demais cômodos da casa, a impossibilidade de harmonia familiar. Ou ainda que, como bom leitor, Joaquim Pedro buscou, na utilização insistente de planos mais próximos, obter a mesma precisão e atenção ao detalhe sórdido que caracterizam a escrita do autor das narrativas.

Na composição dos planos de *Guerra conjugal*, destaca-se ainda a utilização de um recurso bastante alardeado pelos realizadores ligados ao Cinema Novo, a câmera na mão, que confere grande mobilidade às personagens e auxilia na composição de uma *mise-en-scène* semelhante a um balé amoroso. Assim, durante as batalhas conjugais, em movimentos de sedução e rejeição, desejo e repulsa, amor e ódio, as personagens movem-se livremente pelo cenário. Note-se, por exemplo, a movimentação de Nelsinho e Lúcia pelo apartamento, quando a utilização desse recurso facilita tanto a captação do “quero-não-quero” da relação entre ambos, quanto a evidenciação do aspecto *kitsch* da residência, sem recorrer a didáticos planos enfáticos (sequência 3). Ou a peleja travada entre o vampiro e a Gorda sobre a cama, flagrada de perto e com fluidez, o que transmite de modo mais preciso a sensação sufocante da cena. Ou ainda, numa das passagens mais belas e tristes do filme, o estreito e degradado corredor do bordel, repleto de prostitutas, cujos miseráveis semblantes, captados pela câmera na mão em planos subjetivos (tem-se, aqui, a visão de Nelsinho), denunciam a condição marginal a que estavam estregues aquelas mulheres.

¹²² A exceção mais significativa, como se verá adiante, fica por conta de um grande plano da cidade do Rio de Janeiro, executado a partir da janela da casa de João Bicha, na conclusão do seguimento narrativo de Osiris, o cafajeste advogado de Lima Duarte.

O plano-sequência, embora se configure como uma das marcas do cinema de Joaquim Pedro a partir de *Os Inconfidentes* (1972), conforme aponta Eduardo Escorel (1997, p. 691), não se faz notar de modo pleno em *Guerra conjugal*, cujos planos, ainda que um pouco mais longos do que se espera, não se classificam, a rigor, como planos-sequência (exceto, talvez, por dois ou três minutos na passagem protagonizada por Osíris e sua primeira cliente ou pelo registro do embate final entre Amália e Joãozinho no quintal da velha propriedade do casal). Resta-nos apenas lamentar a não utilização frequente desse recurso, uma vez que, ao abrir a possibilidade de se mostrar o máximo com o mínimo (de planos), poderia se configurar como outra feliz correspondência formal entre a tradução cinematográfica e a concisão do estilo trevisaniano.

Ainda acerca dos aspectos técnico-narrativos, a captação do som e seu posterior tratamento diferem, por completo, do que se ouvia, em geral, nas pornochanchadas, cujas falas dubladas não escamoteavam uma dessincronia evidente. Segundo Avellar (1975), o som do filme de Joaquim Pedro trabalha para sublinhar a violência das relações amorosas colocadas em cena. Captado de forma direta, confere grande naturalidade ao trabalho dos atores e revela as imprecações e julgamentos mútuos dos casais, que ora soam estridentes (“cretiiiiina”), ora se impõem por inaudíveis (esta oscilação é mais perceptível nas falas de João e Amália – SN I –, cujos tons das falas oscilam de murmúrios a gritos). Os demais ruídos, os sons de carro e suas buzinas, bem como a canção típica das caixinhas de música, tal como as falas dos atores, parecem igualmente emitidos de “dentro” do filme. Os primeiros podem ser ouvidos, por exemplo, durante a entrada de Nelsinho na casa de dona Gabriela ou no bordel, indicando o ambiente urbano em que as situações se passam. O segundo (composição das caixinhas de música) ecoa a partir do acionamento da maçaneta do quarto da Gorda (ou em SN II, quando João Bicha colhe a revista pornográfica do interior de uma dessas caixinhas). Quanto ao trabalho sonoro, destaque-se ainda o único tema musical da trilha, ouvido nos créditos iniciais e finais, no rádio de dona Gabriela e na despedida entre Nelsinho e a prostituta, o único momento em que o som parece emitido “de fora” do espaço no qual se encontram as personagens.

Quanto à fotografia do filme de Joaquim Pedro, é flagrante a sua alternância entre tons escuros, como os da casa de dona Gabriela ou do bordel, e claros, como os do apartamento de Lúcia ou do quarto da Gorda. Dessa maneira, os contrastes fotográficos existentes entre as sequências do seguimento narrativo de Nelsinho, bem como entre este e os outros dois seguimentos de *Guerra conjugal*, refletem, no plano formal, os embates sexuais que compõem o conteúdo.

Com essa abordagem de alguns de seus itens técnico-narrativos, fica evidente que a precariedade típica da maior parte das produções da pornochanchada não comparece em *Guerra conjugal*. Para Estevão Garcia, em artigo sem data¹²³, a grosseria técnica, característica dos filmes do gênero de então, teria sido representada, na adaptação em foco, por uma ampla utilização de elementos inscritos no universo *kitsch*, assunto ao qual nos dedicamos a partir de agora.

Mais do que um mero “recheio” para o gênero retrabalhado, essa opção estética parece ter decorrido, em primeiro lugar, da compressão por parte do cineasta, da importância do *kitsch* para a obra de Dalton Trevisan, na qual, vimos, esse “estado de espírito”, para usar a formulação de Moles (1972), está inscrito de diversas maneiras, mas especialmente nos clichês e no grau de previsibilidade dos enredos do escritor, como dramatização da vida na sociedade de consumo. Em segundo lugar, ao retrabalhar a literatura trevisaniana a partir de códigos da pornochanchada e optar por uma caracterização *kitsch* da adaptação filmica, o realizador obtém êxito também na escolha de uma estética bastante afinada com o universo de massas no qual se insere o gênero cinematográfico com que, no caso, está em franco diálogo. Diante de tantas estranhezas inseridas por Joaquim Pedro em sua torta pornochanchada, a opção pelo *kitsch* talvez apazigue as coisas, atraindo o espectador¹²⁴. Ressalte-se ainda, em terceiro e último lugar, que o cineasta já estava bastante familiarizado com o *kitsch* quando da realização desse seu quarto longa-metragem. Já *Macunaíma* bebera dessa fonte, o que voltaria acontecer em projetos posteriores, como *Vereda tropical* (1977) e *O Homem do Pau-Brasil* (1981).

Em suma, o fato é que *Guerra conjugal*, desde a escolha dos textos de base e a percepção dos pontos de toque entre estes e o universo da pornochanchada, até a sua efetiva concretização por meio dos trabalhos cenográfico, musical e de figurinos, parece contemplar todos os princípios do *kitsch*¹²⁵, princípios observáveis, aliás, desde os créditos iniciais do filme, com molduras florais, em vivazes tons de vermelho, verde e rosa, a adornar os nomes dos atores e da equipe de produção. Como não poderia deixar de ser, o formato de um coração

¹²³ Trata-se de uma publicação (“As Aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas”) da *Contracampo*, revista eletrônica mencionada em mais de uma oportunidade ao longo deste trabalho. Seus textos não apresentam data, nem paginação. Cf. informações de acesso nas referências bibliográficas.

¹²⁴ Tenhamos sempre em mente como Moles (1972, p. 32) pensa o *kitsch*: “é a arte do aceitável, aquilo que não choca nosso espírito por uma transcendência fora da vida cotidiana, nem por um esforço que nos ultrapassa [...]. O *Kitsch* está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o *Kitsch* dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos”.

¹²⁵ “Inadequação”, “acumulação”, “percepção sinestésica”, “meio-termo” e “conforto” são os princípios *kitsch* elencados por Moles (1972).

é o primeiro a ser composto pelas flores. A ele, seguem-se o circular e o oval. O último toma a tela toda, estendido na horizontal, como a sugerir os contornos vaginais. (Seria essa leitura decorrente de uma visão *a posteriori*, dado o conteúdo sexual do enredo? Ou o formato presente na tela, acrescido do informe dos créditos de que se trata de uma adaptação de textos de Dalton Trevisan, cujo erotismo rasteiro é bem conhecido, já seria o suficiente para enviesar a interpretação?). Sobre essas primeiras imagens florais, revezam-se, em tons menores, o violino, o violão, a flauta e o piano da trilha composta por Ian Guest¹²⁶, para compor um romântico registro musical, que, de pronto, em sua delicada beleza, contrasta com a guerra anunciada pelo título do filme. Flores, o colorismo, os acordes da trilha... Dois minutos e meio de abertura, tempo suficiente para que se perceba a adesão de *Guerra conjugal* a elementos da ordem do *kitsch*, atitude que, no decorrer do filme, preencherá as falas das personagens e adornará seus trajes e as paredes de suas casas, numa excelente execução de cenografia e figurinos de Anísio Medeiros, parceiro de Joaquim Pedro em outros trabalhos, como *Os Inconfidentes* e *Macunaima*.

O primeiro elemento *kitsch* a se destacar, como não poderia deixar de ser, dada a arte gráfica dos créditos de abertura, é a profusão de flores¹²⁷. No seguimento narrativo de Nelsinho, vemos flores rosa sobre a cômoda de Neusa; brancas sobre o criado-mudo do quarto da Gorda; roxas e lilás no apartamento de Lúcia; e amarelas, verdes e azuis sobre a geladeira da velha prostituta. Em sua maioria, não são naturais, como não o são os amores ali retratados, nem o filme como um todo, dada a insistência em certos elementos, o artificialismo de algumas atuações, por exemplo, ou a recorrência de determinados planos. As flores recobrem também detalhes do banheiro, dos vitrais e dos lençóis da casa da Gorda. (No seguimento narrativo de Osiris, elas decoram as cortinas da casa de Olga e as próprias roupas da personagem). Em trabalho acima mencionado, Amaral (1997, p. 151), sugere que a abundância de flores seria mais uma dentre as tantas referências críticas à organização católica conhecida por TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade), em cujas cerimônias religiosas eram amplamente utilizadas. Entretanto, não seria inviável ver aí também uma escolha de matriz *kitsch*, uma representação do apreço da

¹²⁶ Trata-se de uma modinha composta em mi bemol na estrutura relativa dó menor. Como se sabe, o tom menor evoca certa tristeza. Uma pena a letra de Mário Flôres não ter sido utilizada na versão da música executada em *Guerra conjugal*, pois, apesar de sua melancolia, traz versos finais bastante reconciliadores, o que contrastaria ironicamente com o universo irreconciliável dos amores do filme. Diz a letra: “[...] um feito de acabar com todo o mal / Decretaremos nesse dia a vitória e o fim de nossa guerra conjugal”.

¹²⁷ Em trecho da descrição do próprio Joaquim Pedro para o filme (1975, n.p., grifo nosso): “*Guerra conjugal* ilustra crônicas de psicopatologia amorosa na civilização do terno e gravata, ainda vigente na mitológica e ubíqua cidade de Curitiba, onde medram **flores de plástico** e **elefantes vermelhos de louça** podem surgir a qualquer momento”. Elementos *kitsch*?

sociedade moderna pelas flores artificiais. Segundo Moles (1972, p. 138), a cinza e pouco atraente realidade industrial precisou ser “recoberta pelos véus da decência burguesa”, fazendo com que a estética floral ganhasse forças para revestir “os produtos do ser humano com a eflorescência da ‘Natureza’”.

O único tema musical do filme, um inspirado trabalho de Ian Guest, em seus acordes empáticos, bastante agradáveis e imediatamente reconhecíveis e assobiáveis, pode igualmente ser considerado *kitsch*, com seu apelo ao repertório musical de domínio de todos, ao já adquirido. É a Moles (1972, p. 113) que novamente recorremos como suporte para a argumentação: a composição *kitsch* traz “[...] uma melodia sem dissonâncias muitas vezes enraizada na música popular, mas retrabalhada para o consumo da sociedade de massas por intermédio do arranjador que cria o filtro de amor [...]”.

Basta retomar a descrição dos ambientes pelos quais perambulam as personagens, para notar que a concepção cenográfica e o figurino são também notoriamente guiados por princípios *kitsch*, cujo colorismo é construído por

[...] contrastes de cores puras complementares, tonalidades de branco, sobretudo a passagem do **vermelho ao rosa-bombom** *fondant*, ao **violeta**, ao **lilás-leitoso**, as combinações de **todas as cores do arco-íris**, misturadas ao máximo [...] (MOLES, 1972, p. 55, grifo nosso).

Afeito ao contraste de cores, que saltam dos créditos iniciais e contaminam o filme inteiro, a adaptação substitui o xale preto, usado por dona Gabriela no conto¹²⁸, por um colorido souvenir de Salvador, cuja estampa traz alguns coqueiros. O vestido de Neusa é de um rosa-leitoso (rosa-bombom?)¹²⁹, enquanto o felpudo roupão da Gorda é de um ofuscante rosa-choque. O moderno traje de Lúcia, composto por um leve e solto conjunto de blusa e calça, traz detalhes dourados sobre o tom dominante de lilás-leitoso (figura 6)¹³⁰, cor que prepondera também no apartamento da mulher, tingindo as paredes, as capas dos sofás, as cortinas, alguns móveis e as flores. Trata-se, portanto, de uma perfeita sintonia *kitsch* entre a personagem (Lúcia) e o espaço que ela habita, o apartamento, na verdade, sendo uma espécie de “antro *kitsch*”, com seus bichos de pelúcia em azul, branco e rosa, o balcão de bar (sobre o qual repousam um baleiro e um pote em formato de maçã), o rudimentar desenho da nua

¹²⁸ “Na pontinha da orelha”: “Com um suspiro, a anciã afundou-se na poltrona, repuxou o xale negro polvilhado de caspa” (TREVISAN, 1985, p. 55). Aqui, o detalhe ao grotesco (as caspas); no filme, o detalhe *kitsch*.

¹²⁹ No conto: “Até que engraçadinho, xadrez azul e preto” (TREVISAN, 1985, p. 48).

¹³⁰ No texto de origem (“As uvas”): “[...] cetim negro, três voltas do colar dourado. Boca inchada de batom. Cabelo preto retinto, olho de sombra roxa – a última encarnação de Mata Hari”. E mais “o chininho de pompom vermelho” (TREVISAN, 1985, p. 91 e 92).

mulher suspenso na parede, o roupão escarlate e, claro, a colcha em formato de bocarra. Este último detalhe *kitsch* será o responsável por engolir, em definitivo, Nelsinho durante a frustrada tentativa de sexo com a “apreciadora de design de interiores”, como a própria personagem se diz. Com seus vitrais (coloridos por essência) e suas bonecas espelhadas pelo quarto¹³¹, só a suíte da Gorda consegue rivalizar com o cenário elaborado para Lúcia. São tantas as bonecas, que, mesmo para um quarto infantil, talvez fossem ainda inapropriadas.

São, portanto, numerosas e confessas as referências *kitsch* em *Guerra conjugal*, o que deixa entrever uma aguda percepção por parte do realizador do filme de sua importância para a compreensão da obra de Dalton Trevisan e uma escolha bastante apropriada para a representação do universo da pornochanchada, gênero que, como um autêntico produto *kitsch*, é fruto da sociedade de consumo.

Feitas todas essas considerações a respeito do *kitsch* no longa-metragem e, especialmente, nos espaços da trajetória de Nelsinho e na confecção da imagem das personagens com as quais o vampiro se defronta, talvez seja tempo de retomar os cotejos entre os traços recorrentes da pornochanchada e o modo como eles são reaproveitados no filme, exercício que nos levou a abordar questões como a presença da nudez feminina, a isenção de conflitos emocionais, a preferência por diálogos cômicos e ambíguos e, por último, aspectos de ordem técnica.

Aborde-se, agora, o par dicotômico trabalhado de forma esquemática pela pornochanchada: a potência e agressão masculinas ante a impotência e a passividade femininas. No universo da comédia erótica nacional, a sedução é a prática a ser enfatizada (SIMÕES, 1979, p. 89). Segundo as regras do jogo, cabe ao homem um rígido papel de macho alfa, que, admirado por sua potência sexual e desenvoltura na cama, proporciona ao espectador uma sexualidade que este mesmo “não consegue vivenciar, a não ser em seu imaginário” (SIMÕES, 1979, p. 93). Ao homossexual, antítese da figura do macho, reservam-se a zombaria e o desprezo. Às mulheres, restam, sobretudo, a futilidade e a submissão, embora, no “democrático” espaço da pornochanchada, além da figura da virgem, as mulheres podem também assumir o papel de “liberadas”, “prostitutas” ou “bem-intencionadas tias” à procura de casamentos rentáveis para suas sobrinhas (e para si mesmas), conforme os tipos elencados por Flávia Seligman (2000).

¹³¹ Embora a decoração adotada no filme possa estar sugerida de forma concisa em passagem do conto “Chapeuzinho Vermelho” – “Intrigado, experimentou o trinco: no quarto cor-de-rosa penteadeira oval. Uma, duas, três bonecas de luxo. E, da cama, sentadinha, sorria a gorda senhora” (TREVISAN, 1985, p. 72) –, é o trabalho de cenografia da adaptação que o impregna de detalhes *kitsch*.

Ecoss do primeiro tipo, a mulher virginal, podem ser encontrados, ainda que com atenuantes, em Neusa. Delicada, em seu vestido infantil, Sérgio Botelho do Amaral (1997, p. 145) chega a compará-la à imagem da própria Virgem Santíssima, com um pecaminoso devoto a seus pés, Nelsinho, a lhe tirar a roupa. Como se viu, infere-se por suas falas – “Até perguntou quando são os doces... Ah, meu bem, você vai me esperar muito? Não aguento mais essa bruxa” – que a moça tem expectativas quanto ao relacionamento e à evolução do namoro. As “liberadas”, mulheres casadas que não veem problemas em trair o marido ou solteiras em busca de prazer e não do matrimônio (SELIGMAN, 2000, p. 16), guardam certas semelhanças com a “modernosa” *femme fatale* Lúcia (ou a Olga, no seguimento narrativo de Osiris). Quanto às prostitutas da pornochanchada, que costumam carregar na maquiagem, falar alto e agir sem pudores (SELIGMAN, 2000, p. 15-16), pode-se dizer que a relação de semelhança com a puta senil de *Guerra conjugal* se dá apenas por conta do mesmo exercício profissional, dadas as diferenças na caracterização, embora as demais prostitutas do início da seqüência no bordel respondam com maior precisão à representação do tipo geralmente observado na comédia erótica. A Gordá é a personagem que mais se aproxima da imagem/função das tias ou mulheres mais velhas, orientadoras morais de suas sobrinhas (SELIGMAN, 2000, p. 16), na medida em que, como estas, a obesa mãe de Maria, no desprezo pelos sentimentos da filha, demonstra estar mais preocupada com o próprio destino do que com o de sua protegida.

Ao que parece, ao adaptar as páginas de Dalton Trevisan para as telas, Joaquim Pedro terá notado que o universo feminino do escritor curitibano, observadas as devidas diferenças de concepção, de matizes e do meio expressivo (literatura e cinema), guarda muitas semelhanças com alguns dos tipos femininos que transitam pela pornochanchada, bem como com as expectativas por elas nutridas. Basta retomar um comentário de Berta Waldman a respeito das mulheres nos textos de Dalton Trevisan, para que a afirmativa acima não pareça infundada. Afinal, a literatura do vampiro de Curitiba

[...] inclui a moça solteira, a casada, a prostituta, a que trabalha, a que fica em casa, todas elas inseridas numa classe média baixa, num contexto de província. Todas elas à cata de um instrumento de evasão capaz de fornecer o que a experiência do dia-a-dia nega: o sucesso do amor, do bem, da honra, da verdade e da justiça (WALDMAN, 1989, p. 101-102).

Em suma, o fato é que as personagens femininas de *Guerra conjugal*, num processo de apropriação de valores e atitudes atribuídos geralmente à figura masculina, como a agressividade, a sedução, a malandragem, a prática da infidelidade ou do sexo apenas por

prazer, não são nada ingênuas e trabalham para promover a derrocada dos heróis de cada seguimento: João em SN I, Osíris em SN II e, o que mais interessa a este trabalho, Nelsinho em SN III. Vejamos como isso se dá, portanto, na trajetória do vampiro.

Como a reconstituição de seus passos revela, tal qual Osíris, Nelsinho corresponde com exatidão à figura do “safado engravatado”, um dentre os tantos tipos que compõem “a rica fauna da pornochanchada”, conforme cataloga o ensaio de Ruy Gardnier¹³². Segundo o ensaísta, para a classe média brasileira dos anos 70-80 retratada pela pornochanchada, o sexo definitivamente não era “um prato que se comia em casa”. Como se pode observar por sua trajetória, o “safado engravatado” de *Guerra conjugal*, nosso afoito vampiro, salta de lar em lar, de cama em cama, de jugular em jugular, enquanto a esposa e os filhos, cuja existência é revelada apenas na fala derradeira do filme, aguardam o seu retorno. As amantes do rapaz são sempre apanhadas em suas próprias casas, como se o esperassem *ad infinitum* (do mesmo modo que Amália e Olga quase sempre esperam por Joãozinho e Osíris nos demais seguimentos narrativos). Neusa prepara-se para receber o namorado após ter chegado do trabalho; a Gorda, toda adornada, é surpreendida em seu quarto; Lúcia, em seu apartamento, enfeita-se com colares e um vestido novo; a velha prostituta, sentada sobre uma cadeira antiga, cutuca serenamente as unhas quando é apanhada pelo jovem cliente. Assim, Nelsinho, vampiro que não teme a luz do dia, transita potente, livre e triunfante. Será mesmo?

Um olhar atento à composição da personagem e a suas experiências revela que não estamos de fato diante do poderoso conde mítico, sedutor, temível e imbatível. Franzino, esguio, hesitante, tímido em alguns momentos e de fala nem sempre determinada e confiante, nosso herói padece sobre a cama de Lúcia, passagem na qual tem seu poderio e potência sexual completamente esvaziados, conforme leitura de Sérgio Botelho do Amaral (1997), em trabalho mencionado anteriormente. Submetido aos caprichos de Lúcia, ele é acometido, nesse momento, por uma inoportuna crise de asma e não consegue levar o coito adiante. Termina, enfim, engolido pelo roupão – “É enorme, dá dois de mim”, queixa-se ele à mulher –, pela cama em forma de bocarra escancarada e pelo desejo insólito da mulher. (Teriam sido as uvas? Eis a pergunta irônica da parceira no conto e no filme).

Na verdade, a supremacia de Nelsinho nunca é de fato plena na adaptação, antes vai sendo drenada gradativamente no decorrer de sua trajetória. E é precisamente no estranho sexo praticado em *Guerra conjugal* que sua derrota se concretiza. Um olhar mais demorado para as relações sexuais do vampiro, no caso, mostram que todas as suas experiências (e não

¹³² Publicação da revista eletrônica *Contracampo*, cujos textos não apresentam data, nem paginação. Cf. informações de acesso nas referências bibliográficas.

somente a da passagem com Lúcia) são sofríveis e castradas. Nunca registradas por inteiro e praticadas quase sempre de roupas – as mulheres de calcinha, Nelsinho de terno e gravata¹³³ –, essas relações em nada estão vinculadas à obtenção de prazer, alegorizando assim a repressão a que sociedade de então estava violentamente submetida. Os atos sexuais encenados no filme assemelham-se, portanto, a declaradas guerras conjugais/sexuais. Os beijos não se consumam de maneira plena (diferentemente do que se lê nos contos¹³⁴). Os corpos não se entendem, não se encaixam um no outro. O que fazem é enfrentarem-se, digladiarem-se, devorarem-se na tentativa de se imporem vitoriosos uns sobre os outros. Na sequência 1, por exemplo, as carícias de Neusa em Nelsinho, iniciadas somente quando a moça promete fazer tudo o que o rapaz desejar, são frequentemente interrompidas pelas imposições caprichosas do vampiro – queixas em relação ao vestido, à bala de hortelã, à avó e ao expediente de trabalho da parceira –, até serem definitivamente suspensas pela reaparição de dona Gabriela em cena. Quando retomadas, as carícias precisam ser desempenhadas na presença da velha cega, que, mais do que depressa, “enxerga” na situação uma forma de se vingar do desprezo do rapaz e uma oportunidade de se impor sobre ele, como revela o plano-detalhe de sua encarquilhada mão a lhe percorrer, insinuante, a magra perna, presente exclusivo do filme ao espectador, uma vez que o conto termina antes que isso aconteça. (O que terá acontecido após o final abrupto e elíptico deste insólito triângulo amoroso?).

Na sequência 2, o sexo com Maria nem chega a se consumir. Mesmo contrariada, a mulher acaba por se despir, é verdade, porém, ofendida pelo rapaz – “cretiiiiina” e “velha demais” –, explode em fúria e inviabiliza qualquer possibilidade de reconciliação e obtenção de prazer sadio. Ao abandonar a jovem filha e visitar o quarto da obesa mãe, a experiência não se revelará, novamente, das mais prazerosas. Em sofrível, grotesca e infantilizada batalha sobre a cama, ambos rolam com dificuldades um sobre o outro. Se há algum prazer aqui, ele

¹³³ A exceção fica por conta da mencionada completa nudez de Lúcia sobre a cama, ainda que breve. Curiosamente, é essa também a única passagem na qual o vampiro, pouco antes de ser acometido pela súbita crise de asma, acaba se despindo por completo no filme, embora sua nudez, envolta pelo imenso roupão de Oscar (sua nova capa?), não possa ser de fato apreciada. Em tratamento distinto, contos como “A velha querida” e “As uvas” trazem o herói totalmente nu, como indicam os trechos a seguir: “Já pensava em iniciar padre-nosso ou ave-maria quando ela entrou, desdenhosa de sua nudez e belezas que o próprio Ramon Novarro invejaria” (TREVISAN, 1994, p. 90). Ou: “Sem se confessar deprimido, o herói exibiu-se no espelho, admirou as suas graças. De frente e de perfil, erguendo a aba da camisa – grande cadela, deixa estar, ela me paga” (TREVISAN, 1985, p. 95).

¹³⁴ Ao menos em três dos contos de base da adaptação, os beijos concretizam-se. Note-se pelos excertos a seguir, colhidos respectivamente de “Na pontinha da orelha”, “Chapeuzinho Vermelho” e “As uvas”: “A moça prendeu-lhe a cabeça nas mãos, deu um beijo frenético: a língua se oferecia no lábio entreaberto” (TREVISAN, 1985, p. 52). “Mais que de pressa ela prendeu-lhe a cabeça nas mãos. Aplicou a língua em cheio na boca” (TREVISAN, 1985, p. 74). “Ivone enlaçou-lhe o pescoço e beijou-o, a gemer fora de tom” (TREVISAN, 1985, p. 96).

está na crueldade com que o casal ainda se regozija, beijos trocados entre bocas cheias de docinhos, com o pranto de Maria à porta.

Na companhia de Lúcia (sequência 3), impõe-se ao combalido herói uma bizarra maratona de grande exigência física, que envolve força, giros pelo quarto e mordidas na coxa da mulher. Sobre a cama, cujo lençol emula uma enorme boca dentuça, ambos não conseguem encontrar a melhor posição. A crise de asma, anunciada no conto de Trevisan, mas não na adaptação, irrompe, enfim, e crava a estaca da derrota no vampiro. Cansado, ele é acometido pelo temível momento de impotência sexual. Mas a humilhação não termina aí. Nelsinho, “o” amante de Neusa, de Maria e da Gorda, assume aqui a condição de “segundo”, pois fora observado o tempo todo – não sabia ele, tampouco o espectador – pelo desejo voyeurístico de Oscar, como explicita o plano final da sequência, que registra o intenso abraço de Lúcia e um homem vestido com o roupão vermelho. Seria de fato Oscar ou ainda outro amante de Lúcia, dada a falta de semelhança entre o homem do abraço e o do porta-retratos?

Ao herói, por fim, não resta senão o amor nos braços da velha prostituta (sequência 4). Como o próprio diretor declarara à época, essa sequência, que encerra o filme, talvez aponte para uma possível redenção da personagem e de suas relações amorosas/sexuais¹³⁵, ainda que pelo “excesso de pecado”¹³⁶, um pouco à maneira do célebre personagem de Guimarães Rosa, Augusto Matraga, cujo “mantra” de salvação consistia na frase “Para o céu eu vou, nem que seja a porrete!”. No filme, satisfeito pelo coito com a velha, Nelsinho

¹³⁵ Há certa positividade também na conclusão dos demais seguimentos narrativos do filme, mas sem nunca se perder de vista o horizonte da ironia. No final de SN I (Joãozinho e Amália), temos a mulher a gargalhar, dentes podres à mostra, diante do marido morto. Ao menos agora ela entrevê a possibilidade de colocar dentaduras duplas. No encerramento de (SN II), Osiris é veementemente instigado pelo colega, casado com uma mulher, mas homossexual, a se render a ele. Diante da resistência e incômodo do cafajeste advogado de Lima Duarte, João Bicha parece de fato ser o responsável por impor a derrota a Osiris, ao tentar convencê-lo, e o único a entrever uma possibilidade de obter prazer na situação. Mas será mesmo? Sob a capa do “safado engravatado” ou do machão, não se esconde em Osiris a “pinta de uma bicha enrustida”, como lhe diz o colega? Atente-se, por exemplo – e isso é apenas uma especulação, ressalte-se – para alguns dos trejeitos efeminados da personagem ao longo de sua trajetória, especialmente durante a sequência com a secretária Laura, na qual envia beijos com as pontas dos dedos e entrega risinhos delicados. Acrescente-se, por fim, que a positividade do final do filme, ainda que relativa e recoberta de ironia, consiste num de seus aspectos mais criticáveis, dada a sua incongruência com toda a visão negativa desenvolvida ao longo de *Guerra conjugal*, em sua atenção ao grotesco, à impossibilidade de entendimento, ao fracasso das relações, etc.

¹³⁶ Assim, o diretor descreve o filme: “A servidão doméstica, o beijo apodrecido, as varizes, a porta aberta, a arteriosclerose, o barulho da boca, o erotismo de cozinha, a concupiscência senil, os tapas na gorda, o delírio da carne em flor, a cama dentada, o voyeurismo necrófilo, a decoração de interiores, o sexo em dúvida, a bronquite asmática e mesmo o triunfo final da prostituição sobre a velhice indicam, entretanto, a **possibilidade de redenção pelo excesso de pecado**” (ANDRADE, 1976a, n.p., grifo nosso). Ou, em outra ocasião: “[...] Quero dizer, debaixo do constrangimento geral, é como e as pessoas procurassem a intimidade em um quarto de dormir, ou na casa, para botar para fora os seus conflitos, as suas frustrações, as suas raivas e talvez se aproximassem do que seria a tentativa de conseguir viver bem umas com as outras, pelo menos, consigo mesmo – que é um pouco o final do filme (ANDRADE, 200?, p. 58)”.

discorre: “Agora sim, agora eu posso ir pra casa, abraçar minha mulher, beijar meus filhos. Agora eu me sinto bem”.

Contudo, se com esse final se abre uma possibilidade de redenção para a personagem – o que assinalaria, a partir deste filme, uma mudança de rumos no tratamento dado aos heróis no cinema de Joaquim Pedro, que, como se viu, sempre lhes infligiu severas punições –, essa possibilidade não se dá sem ironia. Na verdade, “a trajetória de Carlos Gregório é uma espécie de *via crucis* sexual que o leva a um máximo de degradação [...]” (BERNARDET, 1979, p. 101). Logo, acreditamos, o entendimento estabelecido entre os amantes nessa sequência é apenas aparente, é puro engodo. Primeiro, por um detalhe: a despeito da resistência da mulher, Nelsinho agarra-lhe a nuca, na imposição de um beijo à força. O prazer da prostituta, ainda que possa ser obtido, obviamente decorre mais de uma exigência profissional do que de uma entrega voluntária. Segundo, por uma questão mais relevante: o vampiro consegue encontrar certo alento para seu desejo somente no degradado espaço de um bordel. É em chave irônica, portanto, que se dá a dramática e romântica despedida dos amantes; ele, um cliente, ela, uma prostituta que, tendo sido devorada por tantos parceiros, é também a mais eficaz das devoradoras de homens.

Prazer? No filme, como se conclui da reconstituição dos passos de Nelsinho, o sexo pouco ou nada tem a ver com isso. Trata-se, antes, de um penoso e inevitável ato de devoração mútua, de uma tentativa de se impor diante do outro, uma escolha de representação que capta, pela exploração de momentos de intimidade dos casais em cena, a violência e a atmosfera repressora que pairavam sobre a sociedade brasileira de então.

É o próprio Joaquim Pedro, em análise de parte de sua filmografia, quem aponta para essa possibilidade de leitura de *Guerra conjugal* – o coletivo captado no nível pessoal –, bem como para a atitude antropofágica que nele rege as relações amorosas:

[...] uma espécie de humor dos **cachorros que estão comendo outros cachorros, um salve-se quem puder**, uma espécie de verdade egoísta, irreverente, e **isso aparece no *Macunaíma* mais atirado**, não tem conscientização política do problema, não tem problema coletivo [...]. **É cada um defendendo seu interesse pessoal. Em *Os Inconfidentes* isso passa para o plano político, e no *Guerra conjugal* volta ao plano pessoal**, mas numa relação realmente pessoal entre os personagens que, em geral, funcionam aos pares, casais. E é um filme ainda um pouco por um caminho oblíquo, procurando furar as impossibilidades que a gente vai enfrentando ao tratar dos problemas contemporâneos brasileiros do jeito que realmente se apresentam para a gente [...]. Então procurei um espaço fechado, completamente fechado nos quartos, em torno da cama, na própria cama onde eu entrei para encontrar uma espécie de campo de liberdade [...]. (ANDRADE, 200?, p. 58, grifo nosso).

Em suma, em grosseira (e pornográfica) paráfrase da célebre “Quadrilha”, de Drummond¹³⁷, os termos mais apropriados à caracterização dessas relações canibais seriam: Nelsinho come Neusa e a avó Gabriela que come Nelsinho/ que come Maria e a Gorda que come Nelsinho/ que (quase) come Lúcia que come Nelsinho/ que come a prostituta que come muitos.

Como esperamos ter demonstrado, *Guerra Conjugal* coloca em cena o fracasso da figura masculina. E da forma mais pungente possível. Nelsinho e os demais protagonistas masculinos – um olhar sobre os outros seguimentos narrativos há de revelá-lo – são derrotados no interior dos lares e, especialmente, sobre a cama, dois espaços nos quais a soberania masculina, em tempos machistas, parece inquestionável. Ao promover a dissolução da figura do macho – representados no filme por João, Osiris e Nelsinho –, e problematizar o sexo por meio de relações nada afeitas ao prazer, Joaquim Pedro alinha seu filme a duas grandes tendências cinematográficas dos anos 1970, uma no âmbito nacional, a outra, no internacional: a representação da decadência por meio do interesse pela vida privada e o sexo como bandeira política.

Segundo Ismail Xavier (2003, p. 185), em trabalho no qual traça uma panorama das adaptações da obra de Nelson Rodrigues entre 1952 e 1999, havia, por parte dos cineastas brasileiros da década de 1970, “[...] a procura de um cinema para o grande público disposto a encenar a vida cotidiana, as questões do mundo privado, fossem essas vistas ou não como mediação para pensar o momento do país em sua amplitude maior”. Assim, naquele momento, o drama desenvolvido nas telas transferia-se “das questões do poder na esfera pública para a dissecação na vida privada” (XAVIER, 2003, p.188).

Nesse processo de deslocamento do interesse do cinema em direção à representação da vida cotidiana, a família assume a linha de frente, “[...] seja porque sua crise sinaliza adaptações a uma nova conjuntura mundial cujo desdobramento ainda é incerto, seja porque o ideário tradicional tem rendimento político para o regime” (XAVIER, 2003, p. 324-325). Vários realizadores do período movimentam seus trabalhos nesse sentido:

¹³⁷ Publicado em *Alguma poesia* (1930): João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili./ que não amava ninguém./ João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento./ Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia./ Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não tinha entrado na história.

Leon Hirszman, em *São Bernardo* (1972), realiza a anatomia do ciúme patriarcal no regime da propriedade, Joaquim Pedro dissolve a figura do ‘macho’ em *Guerra conjugal* (1975), Ana Carolina analisa a estrutura do ressentimento feminino e da pusilanimidade masculina em *Mar de rosas* (1976), Cacá Diegues revaloriza [...] o pequeno funcionário aposentado e põe em cena uma libido bem-sucedida na terceira idade em *Chuvas de verão* (1976), e [...] Jabor condensa os termos de sua análise da família como ‘alegoria nacional’ em *Tudo bem* (XAVIER, 2003, p.188).

Como se pode entrever pelo final da citação, para Ismail Xavier, é o cineasta Arnaldo Jabor, na sua insistência em tomar a família como núcleo de reflexão sobre a situação do país em suas várias adaptações de peças de Nelson Rodrigues, quem melhor sintetiza a resposta do Cinema Novo ao regime militar, uma vez que suas obras fazem questão

[...] de negar a modernização como força produtora de uma nova sociabilidade, de uma nova qualidade de vida, efetiva formação de classes sociais. A questão é marcar o lado conservador do modelo brasileiro, assumir a modernização como mudança de pele, casca que encobre a repetição de formas arcaicas de dominação e convivência de classes, reposição de uma subserviência a poderes externos sob a aparência do Brasil Grande (XAVIER, 2003, p. 337).

Um dos motivos recorrentes nas adaptações do universo de Nelson Rodrigues por Arnaldo Jabor¹³⁸ é o declínio da figura masculina, seja o pai ou o marido, que passa, então, a representar a ideia de uma decadência geral. A deterioração da família opera-se por meio de um fator interno e não mais externo. Ora, não são precisamente esse enfraquecimento ou a derrota mesmo da figura masculina e a decomposição dos laços familiares que aparecem encenados em *Guerra conjugal*? Joãozinho (SN I) é um velho amargo cujo único objetivo parece ser o de submeter Amália e o filho a suas imprecações, até que, contestado por ela à mesa miserável do casal e na luta entre ambos nos arredores da casa, acaba por morrer antes dela. Osiris (SN II) não resiste a qualquer mulher que se lhe apresente, mas passa, ao final, da situação de inveterado caçador à de caça encurralada, dada a veemência dos argumentos do colega (João Bicha), que, como ele, também era casado. Nelsinho (SN III), como se viu de modo mais detalhado, vampiro decaído que é, abandona o lar para se entreter com outras parceiras, tendo seu poder pouco a pouco drenado.

Em outro trabalho, ao discorrer sobre *A Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, o professor Ismail Xavier (1998, p. 155-156) analisa a produção cinematográfica brasileira a

¹³⁸ Segundo Eduardo Escorel (2005), Joaquim Pedro teria adaptado Nelson Rodrigues como nenhum outro cineasta o faria.

partir de 1968 exatamente sob o signo da representação da decadência: “[...] Cinema Novo e Cinema Marginal partilham um diagnóstico pessimista da nação, observando os aspectos da experiência brasileira capazes de evidenciar processos de perda, deterioração, morte”.

Assim, ao

[...] acentuar a corrupção dos costumes, a crise da família, o mergulho nos desregramentos e transgressões incestuosas, [tal movimento em direção à decadência, observado de modo inequívoco em *Guerra conjugal*] colocou o cinema brasileiro na trilha de processos de **decomposição** que procurou representar a partir da **vida doméstica** [...]. Em geral, a motivação política do mergulho do cinema na decomposição favoreceu um tipo de laboratório ficcional onde **sexo e violência tenderam a convergir como figuras da dominação de classe** e ensejaram espetáculos deliberadamente agressivos. (XAVIER, 1998, p. 163, grifo nosso).

“Sexo como figura de dominação de classe” abre a discussão a respeito da outra tendência cinematográfica a que *Guerra conjugal* pode ser alinhado. Como tantos outros filmes emblemáticos dos anos 1970, o filme toma o sexo como tremulante bandeira revolucionária. Retrabalhando os textos de Dalton Trevisan a partir da estrutura e de elementos da pornochanchada, como estratégia de conquista do público, o cineasta implanta uma série de estranhamentos em sua adaptação, especialmente no que se refere ao tratamento da nudez e do sexo, no caso, não relacionados ao prazer, tampouco à gratuidade voyeurística típica da comédia erótica, mas à imposição de vontades, do ímpeto de dominação de um sobre o outro.

Tomando a sexualidade em sua dimensão política¹³⁹ ao analisar produções como *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, *Morte em Veneza* (1971), de Luchino Visconti, e *O Império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, Menezes (2001) afirma que, nelas, os questionamentos em relação ao sexo, ao matrimônio e à constituição da família foram elevados à condição de verdadeiras

[...] bandeiras de luta ao lado daqueles que pregavam as mudanças revolucionárias nos sistemas econômicos e políticos. Dessa maneira, as relações interpessoais passaram a ser vistas não mais como algo cuja mudança deveria esperar por um novo sistema, ou que seriam automaticamente alteradas por ele, mas como algo que deveria acompanhar e fazer parte intrínseca das mudanças sociais e políticas, ao mesmo tempo em que ocorriam, para que pudessem assim finalmente surgir como efetivas possibilidades de serem realmente transformadas. Portanto, a rebelião social deveria ser acompanhada também de uma rebelião sexual, de um

¹³⁹ Cf. o ensaio de Guido Mantega (1979), no qual são cotejadas as ideias de quatro grandes pensadores no que se refere ao deslindamento da dimensão política da sexualidade: Freud, Reich, Marcuse e Foucault.

questionamento da própria moral que estabelece os lugares e os valores que regulam as práticas sexuais.

[...]

A questão da mudança social passa agora também por uma mudança individual e por uma mudança das relações interpessoais, mostrando que apenas ater-se à luta de classes parece ter se tornado pouco para tentar se compreender a história, os seus descaminhos e as suas possibilidades de desdobramentos. Ao lado da miséria econômica, colocam-se também a ‘miséria’ moral e ‘miséria’ sexual. (MENEZES, 2001, p. 263-264).

Ora, acreditamos que o tratamento e o destaque conferido ao sexo em *Guerra conjugal* plasma todo o período compreendido entre o final de 1960, com o endurecimento do regime militar (o AI-5 é de 1968), e a década posterior. Sufocadas as manifestações populares engajadas e perante a castração de indagações mais declaradamente políticas, o cinema de Joaquim Pedro voltou-se para a denúncia dos efeitos do autoritarismo e do patriarcalismo na intimidade das relações pessoais.

Antes de nossas considerações finais, vale ainda comentar uma importante sequência do filme, que, embora não pertença à trajetória de Nelsinho, não poder ser negligenciada, dada a sua importância para a compreensão (1) do método antropofágico de criação de Joaquim Pedro e (2) do movimento “para fora” de *Guerra conjugal*.

Em sua “criação paralela” da obra de Dalton Trevisan, o cineasta transferiu o espaço no qual a diegese dos contos do escritor geralmente se desenvolve, Curitiba, para a cidade do Rio de Janeiro¹⁴⁰. Essa escolha foi taxada por Wilson Martins (1995, v. 10, p. 171) de “desfigurante”. Na verdade, o crítico desaprovou a adaptação como um todo, ao considerar *Guerra conjugal* pouco convincente enquanto cinema. Para ele, os contos de Dalton Trevisan se fazem de “sucessivos instantâneos”, sendo a brevidade extrema uma “necessidade estrutural”. Em seu processo “sincopado e fragmentário”, esses textos estariam mais para a

¹⁴⁰ A respeito da presença da cidade na filmografia nacional, em ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966, Bernardet (2007, p. 108) reflete: “Se a cidade é um fenômeno recente no cinema brasileiro de intenções críticas [pensemos em *O Desafio*, *A Grande cidade*, *Rio 40 graus*], já serviu de pano de fundo a alguns filmes realizados por volta de 1930. José Medina (*Fragments da vida*, 1929), Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny (*São Paulo, sinfonia da metrópole*, 1929) cantaram o desenvolvimento urbanístico de São Paulo. Depois a cidade ficou praticamente reduzida aos ambientes das comédias musicais e carnavalescas, das chanchadas cariocas, fenômeno importante porque, bem ou mal, a cidade já começava a receber um tratamento cinematográfico, certos tipos vinham sendo elaborados, um certo modo de falar passava para a tela; a chanchada não apresentava um ponto de vista crítico sobre a cidade, mas revelava, às vezes ironicamente, certos traços da vida cotidiana. Hoje a cidade volta à tona”.

fotografia (estático) do que para o cinema (fluência, movimento) (MARTINS, 1995, v. 10, p. 170-171).

Mesmo sendo um profundo conhecedor da literatura de Dalton Trevisan, o crítico, nesse particular, pode estar equivocado. Como se espera ter demonstrado acima, a obra do escritor mostrou-se bastante produtiva no cinema. Ademais, ao classificar como “desfigurante” a modificação do espaço no qual as narrativas originalmente se passam, ele parece ignorar a liberdade do processo de adaptação. Mais que isso, ignora o caráter universal das histórias de João e Maria (e Nelsinho) de Dalton Trevisan.

De todo modo, cômico da importância da cidade de Curitiba para a obra de Dalton Trevisan, Joaquim Pedro manteve, no filme, a relevância do fator cidade/urbano, ao mesmo tempo em que teve o cuidado de reelaborar o enredo dos contos originais numa Rio de Janeiro nada solar, nada livre e praticamente sem cartões postais, em registro bastante diverso do encontrado nas pornochanchadas. Assim, a cidade carioca é representada metonimicamente em *Guerra conjugal*, no sotaque dos atores ou no mapa de uma parede no escritório de Osiris. Mas o que nos interessa, aqui, é exatamente o único momento da narrativa fílmica em que se reserva maior destaque à cidade.

Dentre tantos planos fechados, a rigor seria esse o único grande plano de *Guerra conjugal*, ainda que o enquadramento seja emoldurado pela janela da casa de João Bicha (Carlos Kroeber). Durante o instigante diálogo entre este e Osiris (caçador transformado agora em caça pelo desejo do colega dos tempos escolares), o primeiro, um advogado igualmente bem-sucedido – e casado, segundo ele, “para uma carreira mais brilhante” –, explica ao segundo que, “em matéria de João e Maria, prefere João”. Caminhando pelos cômodos da casa, a personagem de Carlos Kroeber faz referências às relações sexuais da antiga sociedade grega, folheia revistas pornográficas de “tudo homem com homem” (como exclama Osiris) e tece elogios à virilidade do amigo. No andar superior, João, na desesperada tentativa de convencer Osiris, desata num discurso misógino, enquanto escancara uma ampla janela, através da qual se contemplam os inconfundíveis contornos da cidade, com o Pão de Açúcar em destaque: “Toda fêmea é uma flor podre. Sob o perfume, a catimba da cadela molhada de chuva”.

A fala da personagem fora reproduzida exatamente como a encontramos no texto-fonte¹⁴¹. No entanto, no discurso fílmico, seu significado tem os horizontes ampliados, porque recebe o amparo da imagem da capital carioca ao fundo, cenário tão representativo para o

¹⁴¹ “Os mil olhos do cego”, de *A Guerra conjugal* (1969).

filme (e para a postura crítica que nele acreditamos haver) quanto o é Curitiba para os contos de Trevisan. Proferidas sobre a imagem do Rio de Janeiro, cidade quase sempre tomada como a representação metonímica do país, as palavras de João permitem (e talvez peçam), na adaptação, outras interpretações. Afinal, a personagem simplesmente explicita sua aversão às mulheres ou sua fala excede os limites da diegese? Trata-se de outro oblíquo comentário a respeito da condição a que a sociedade brasileira estava submetida? Enfim, se não é o intuito deste trabalho interpretar exhaustivamente a sequência, as indicações acima permanecem ao menos como instigantes indagações em torno de *Guerra conjugal*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A filmografia do cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade constitui um espaço de excelência para os estudos que se lançam à investigação das relações entre literatura e cinema. Como se observou, significativos trabalhos do cineasta foram elaborados em diálogo com a literatura, como *O Padre e moça* (1965) e *Macunaíma* (1969), adaptações no sentido mais tradicional do termo; *Os Inconfidentes* (1972) e *O Homem do Pau-Brasil* (1981), exercícios adaptativos que oferecem maior dificuldade de classificação; ou ainda *O Poeta do Castelo* (1959) e *O Tempo e a glória* (1981), produções documentais, respectivamente, em torno da figura do poeta Manuel Bandeira e do escritor Pedro Nava. Mesmo em projetos não relacionados com o universo literário, como *O Imponderável Bento contra o crioulo voador* (1990), não é difícil observar a contaminação pela literatura, uma vez que, em certos momentos, esse roteiro não filmado abandona a rubricas técnicas, para aproximar-se do que seria talvez uma novela¹⁴². Filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador e primeiro presidente do atual IPHAN, e tendo convivido desde os primeiros tempos com importantes nomes da literatura nacional, que frequentavam a casa de seus pais, Joaquim Pedro acabou por realizar um cinema cujo amor pela imagem em movimento é indissociável da paixão pela literatura, num produtivo triângulo amoroso que ele próprio compõe com os livros e os filmes.

Como se espera ter demonstrado ao longo deste trabalho, por meio da breve exploração de sua filmografia e, especialmente, da análise parcial da adaptação fílmica *Guerra conjugal* (1975), seu processo criativo, em permanente diálogo com a literatura, pauta-se por uma metodologia genuinamente antropofágica, em sentido positivo, afinado em boa medida com as diretrizes do manifesto modernista: é preciso devorar e absorver a cultura, a arte e a influência alheias, a fim de reconfigurá-las sob novas formas, mais apropriadas à nossa condição de subdesenvolvimento. Assim, seus filmes deglutem as obras que lhe serviram de base, para regurgitá-las, “transluciferadas”, em novos arranjos. O resultado desse processo antropofágico são adaptações, ou “criações paralelas”, como quer Haroldo de Campos, tão originais quanto as obras primeiras. Daí a insistência deste trabalho na necessidade de se abandonar o conceito de fidelidade nas adaptações de livros para as telas. Em geral, quando se julga um filme com base nesse conceito, ou quando de uma adaptação se

¹⁴² Como se procurou demonstrar, as relações entre literatura e cinema não se restringem ao exercício da adaptação, podendo ser exploradas de diferentes maneiras. A despeito de todas as especificidades de cada meio expressivo, melhor seria conceber as relações entre literatura e cinema no interior de um processo de fluxo contínuo de interinfluências.

exige fidelidade à obra literária, é invariavelmente o aspecto conteudístico que está em pauta, em detrimento da forma. Ademais, essa exigência de fidelidade ignora as diferenças contextuais e as especificidades de cada meio expressivo, não deixando, como acima igualmente se considerou, de estar relacionada, em última instância, a certo preconceito nutrido contra o próprio cinema.

Conforme se procurou demonstrar por meio da análise do seguimento narrativo de Nelsinho em *Guerra conjugal*, essa adaptação de Joaquim Pedro para alguns contos de Dalton Trevisan, ao não se pautar pelo princípio de fidelidade, ofereceu uma instigante leitura crítica da obra do escritor curitibano, ao mesmo tempo em que colocou em discussão formas tipicamente cinematográficas, como a pornochanchada, e preocupações próprias do cinema autoral de então, como o potencial político do sexo e a observação da degradação das relações pessoais e familiares. Com efeito, se em parte mimetizou alguns dos procedimentos e elementos caros à escrita de Dalton Trevisan – como o apego à repetição, à concisão, à elipse, ao *kitsch*, ao grotesco e à representação fragmentária do cotidiano –, por outro, o cineasta não hesitou em operar transformações, ao aproximar o referencial culto literário da pornochanchada, gênero cinematográfico de forte apelo popular e que dominou a produção do cinema brasileiro entre as décadas de 1960-70.

O diálogo de *Guerra conjugal* com a pornochanchada, como já se apontou acima, revela-se mais do que uma estratégia de conquista de mercado, coisa que ela igualmente pretendeu ser, tal a quantidade de estranhamentos propositalmente inseridos no filme. Se, por um lado, na adaptação de Joaquim Pedro encontramos alguns dos principais componentes da comédia erótica nacional (as cores, a nudez feminina, diálogos ambíguos, as figuras da mulher insaciável e do macho cafajeste), por outro, temos alguns ambientes escuros e miseráveis, o gratuito pontapé no cachorro Paxá, as estúpidas exigências de Nelsinho a suas parceiras, a “mão-boba” da velha Gabriela, o irônico alento obtido nos braços da prostituta, o sexo castrado, a impotência sexual, a dissolução da figura do machão.

Com efeito, definitivamente, *Guerra conjugal*, conforme salienta Ismail Xavier (2001, p. 76), não compactua com o clima de festa do cinema “alto astral” daquela década (a pornochanchada). Ao contrário, pouco a pouco, seu riso é abafado, o humor de algumas seqüências desconcerta, enquanto o desconforto emerge por conta da encenação de uma violência

incorporada ao cotidiano: gesto comum de todo dia, demonstração de boas maneiras, linguagem mais erudita através da qual as pessoas se entendem. Não se agride mais com expressão de raiva e mão aberta estalando na cara. Em lugar do tabefe beija-se a namorada retirando a boca no meio do beijo para protestar com nojo contra o gosto de bala de hortelã (AVELLAR, 1986b, p. 144).

Nesse mesmo sentido, toca-se a virilha/pênis do namorado da neta na presença desta; humilha-se a parceira, cujo corpo jovem e sadio é considerado velho demais; despreza-se o pranto da filha que, do lado de fora do quarto, se sabe traída pela própria mãe; transforma-se o outro, sem o seu consentimento, em objeto de desejo voyeurístico; arranca-se, à força, o beijo de uma velha prostituta...

Nesse violento e decadente universo, não há espaço para o prazer. Por meio do coito, bizarro e interrompido, torna-se explícita a afinidade entre sexo e poder, em relações cujo único objetivo é dominar, impor-se, enfim, devorar o outro. Nem mesmo a figura do macho cafajeste, senhor nos domínios do quarto e da infidelidade, consegue sair ilesa: acaba tendo sua potência drenada ao longo do filme. Representado por Nelsinho – o decadente vampiro de Trevisan, figura antropofágica por excelência, pois, como morto-vivo precisa retirar dos outros o que a ele já foi sonegado, a vida –, padece (não “sob Pôncio Pilatos”) pouco a pouco em sua trajetória, até ser decisivamente derrotado sobre a cama *kitsch* do quarto de Lúcia ou no sexo degradado com a velha prostituta.

Opera-se em *Guerra conjugal*, portanto, uma peculiar apropriação dos princípios modernistas postulados por Oswald de Andrade, transformando-se “a positividade da antropofagia cultural na negatividade de um canibalismo opressor” (FARINACCIO, 2008, p. 242). É claro que este esquema já estava proposto em *Macunaíma*, com todas as suas sequências de consumo de carne humana (o herói saboreando um pedaço da perna do Curupira ou o banquete de corpos na casa do gigante Venceslau, por exemplo). Mas em *Guerra conjugal* as coisas se dão de forma menos explícita, ou melhor, por um caminho mais oblíquo. São palavras do próprio cineasta que revelam o amadurecimento da orientação antropofágica de sua obra:

Antropofagia é coisa que os subdesenvolvidos entendem. E eu fiquei chocado foi quando soube que *Weekend*¹⁴³, de Godard, terminava com uma cena da mulher comendo os restos do marido e pedindo mais. Eu estava justamente acabando *Macunaíma*. Em Veneza havia outros filmes com canibalismo. Pasolini também já colocou isso num dos

¹⁴³ Filme de 1967.

seus filmes recentes, *Porcile*¹⁴⁴. É curioso como nós e os artistas de sociedades avançadas tivemos, num certo momento, a mesma ideia. A antropofagia não é uma ideia nova no Brasil. Mas eu demorei muito a entender o alcance político das ideias de Oswald de Andrade, por exemplo, que redigiu o seu manifesto antropofágico antes de 1930. A antropofagia é a denúncia de uma condição primitiva de luta, uma luta resumida ao seu nível mais primário. Uma dentada, afinal de contas, destrói muito pouco (ANDRADE, 1970, p. 6).

Tendo percebido o curto alcance de uma mordida – e são tantas em *Macunaíma* –, o cineasta optou por representar a antropofagia em *Guerra Conjugal* como um princípio inerente às relações pessoais. Desse modo, o estranho sexo do filme, praticado quase sempre de roupas, não consumado, impedido, interrompido, penoso, enfim, nada afeito ao prazer sadio, plasma toda a atmosfera repressora que envolvia a sociedade brasileira, então (sobre)vivendo sob o jugo de uma ditadura militar.

¹⁴⁴ Filme de 1969, mesmo ano de *Macunaíma*. Se a reflexão do cineasta tivesse se dado pouco tempo mais tarde, teria de incluir na lista o *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo, aliás.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim Alves de Aguiar. No coração da América. **Revista USP**, São Paulo, n. 48, p. 146-158, dez./fev., 2000-2001.

AMARAL, Sérgio Botelho do. Guerra conjugal: uma batalha de Joaquim Pedro de Andrade. In: GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sônia. **Cinema Brasileiro: três olhares**. Niterói: Eduff, 1997, p. 121-178.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Prólogo a *Macunaíma*. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Entrevista concedida por Joaquim Pedro de Andrade. [dez., 1994]. Entrevistador: Edgar Telles Ribeiro. In: GALANO, Ana Maria (Org.). **Casa-Grande, Senzala & Cia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 252-261.

_____. Entrevista concedida por Joaquim Pedro de Andrade. [jun., 1976]. Entrevistador: Sylvia Bahiense. In: VIDA em movimento: Joaquim Pedro de Andrade. [s.l.]: [200?], 72 p. (Catálogo de filmes desenvolvido pela produtora Filmes do Serro, em parceria com a Petrobrás, por ocasião do lançamento da obra restaurada do diretor).

_____. **O Imponderável Bento contra o crioulo voador**: roteiro cinematográfico original de Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990.

_____. Só me interessa o Brasil. [set., 1988]. Entrevistador: Teresa Cristina Rodrigues. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 set. 1988. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_5.asp>. Acesso em: 24 set. 2014.

_____. **O Diretor descreve o filme**. 1976a, n.p. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio75_b.asp>. Acesso em: 22 out. 2014.

_____. Depoimento Especial. In: **Catálogo Macunaíma**, 1976b. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio50_a.asp>. Acesso em: 10 jan. 2015.

_____. Comemo-nos uns aos outros. Entrevista concedida por Joaquim Pedro de Andrade. [mar., 1970]. Entrevistador: Geraldo Mayrink. In: **Veja**, São Pulo, n. 80, 25 mar. 1970, p. 3-6.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: _____. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, v. 6, p. 11-19.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.

AUMONT, Jaques. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. **O Chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Teoria da relatividade. In: _____. **O Cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986a, p. 112-142.

_____. O grito desumano. In: _____. **O Cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986b, p. 143-157.

_____. O Som e a fúria. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 maio 1975. Disponível em: <<http://memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082I005.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998, p. 397-428.

BALDAN, Maria de L. O. Gandini. Literatura e cinema: roteiro é literatura? São José do Rio Preto, IBILCE/UNESP, 23 out. 2013. Exposição oral proferida durante o II Congresso Internacional do PPG-Letras e XIV Seminário de Estudos Literários do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 66-81.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio, XI).

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

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Feire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988. (Repensando a História).

_____. O Escândalo da melancia. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979a, p. 99-101.

_____. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979b, p. 103-108.

BERNARDI, Rosse Marye. **Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê**. 1983. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

BIOGRAFIA de Joaquim Pedro de Andrade. **Filmes do Serro**. Disponível em: <<http://www.filmesdoserro.com.br/jpa bio.asp>>. Acesso em: 06 abr. 2012.

BOSI, Alfredo. A Interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno: ensaio de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988, p. 274-287.

_____. (Org.). **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAYNER, Marlos Guerra. **Pier Paolo Pasolini: uma poética da realidade**. 2008. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

_____. Drummond, mestre de coisas. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 49-56.

_____. Luz: a escrita paradisiaca. In: _____. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 67-83.

_____. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 179-209.

_____. **Morfologia de Macunáima**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas II: Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000a.

_____. A nova narrativa. In: _____. **A Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000b, p. 199-215.

_____. Estouro e libertação. In: _____. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992.

CASARIN, Rodrigo. **Escritor recluso, Dalton Trevisan “reaparece” para lançar livros artesanais**. 13 ago. 2014. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2014/08/13/escritor-recluso-dalton-trevisan-reaparece-para-lancar-livros-artesanais.htm>>. Acesso em: 20 out. 2014.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CINEMA de Joaquim Pedro está ameaçado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 jan. 2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020118p74.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

COMITTI, Leopoldo. Anjo mutante: o espaço urbano na obra de Dalton Trevisan. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 1, p. 81-87, 1996.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

_____. **Tradução intersemiótica: do texto para a tela.** Florianópolis: G.T. Tradução, 1996.
EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 2008, p. 203-215.

_____. **A Forma do filme.** Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESCOREL, Eduardo. Viva Joaquim! In: HOMENAGEM: Joaquim Pedro de Andrade, intimidade com as coisas. Brasília: 31º Festival de Cinema de Brasília, 1998, p. 13-14.

_____. Dois mestres do Cinema Novo. **Jornal de resenhas**, São Paulo, n. 24, 14 mar. 1997.
ESPECIAL O Padre e a moça. **Contracampo**, n. 42. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm>>. Acesso em: 03 jun. 2012.

FARIAS, Elaíse. **Três romances do escritor amazonense Milton Hatoum terão adaptações para o cinema.** Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/amazonia/romances-amazonense-Milton-Hatoum-adaptacoes_0_434356568.html>. Acesso em: 28 maio 2014.

FARIAS, Roberto. Embrafilme, *Pra frente, Brasil!* e algumas questões. In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e televisão durante a ditadura militar:** depoimentos e reflexões. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005, p. 13-26.

FARINACCIO, Pascoal. As representações indesejadas. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, 2008, p. 237-247.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *Kitsch*, repetição e desconstrução dos paradigmas modernistas no conto “Ismênia, moça donzela”, de Dalton Trevisan. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 71-79, 2002.

_____. **Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan.** 1999. 382 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FREYRE, Gilberto. Esnobe da riqueza? **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 22, 12 mar. 1960. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio60_c1.asp>. Acesso em: 14 jul. 2014.

FURLAN, Mauri. A Missão do tradutor: aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 91-106, 1996.

GALANO, Ana Maria (Org.). **Casa-Grande, Senzala & Cia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

GALINDO, Caetano. Ele mora aqui ao lado. **Cândido:** jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 11, Curitiba, jun. 2012. Invisibilidade, p. 10-11.

GARCIA, Estevão. As Aventuras de Joaquim Pedro de Andrade no fabuloso mundo das pornochanchadas. **Contracampo**, n. 85. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artaventurasjpa.htm>>. Acesso em: 10 out. 2014.

GARDNIER, Ruy. A rica fauna da pornochanchada. **Contracampo**, n. 96, não paginado. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/36/ricafauna.htm>>. Acesso em: 13 out. 2014.

GODOY, Omar. Um diálogo permanente. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 14, Curitiba, set. 2012. Capa, p. 15-17.

GUIMARÃES, Isaura Botelho. **Do Erótico ao riso**. 1981. 95 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

JOHNSON, John Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: SENAC, 2003, p. 37-59.

_____. **Literatura e cinema. Macunaíma**: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LINHARES, Temístocles. **22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MANTEGA, Guido. Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 9-34.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**: crítica literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991-1995, v. 3, 6, 8 e 10.

MENEZES, Paulo. **À meia-luz**: cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MOLES, Abraham A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. Trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MÖLLER, Olaf. **Cannibal aesthetics**: the zigzagging career of Brazil's Joaquim Pedro de Andrade. Disponível em: <<http://filmlincom.siteprotect.net/fcm/so07/andrando.htm>>. Acesso em 23 jun. 2014.

MORICONI, Ítalo (Org.). **Os Cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUGGIATI, Roberto. Cidade de Dalton. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 11, Curitiba, jun. 2012. Memória, p. 16-19.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 123-139.

OLIVEIRA, Domingos. A Torradeira do poeta. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 ago. 2013. Ilustríssima. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/08/1324079-a-torradeira-do-poeta.shtml>. Acesso em: 14 jul. 2014.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PELLEGRINI, Tania. Cultura e política em anos quase recentes: cinco cenas e algumas interpretações, **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 2, n. 3, p. 87-97, 1997.

_____. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Paulo: Mercado de Letras; São Carlos: UFSCAR, 1996.

PIERRE, Sylvie. O Cinema Novo e o Modernismo. **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, n.6, p. 87-126, jul./ago. 1997.

PINTO, Leonor Souza. **Liberdade viciada ou Libertas quae sera tamen**. [S.l.], 2007, 14 f. (Folheto do DVD do filme *Os Inconfidentes*).

RAJEWSKY, Irina O. A Fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís F. Nogueira & VIEIRA, André Soares (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona/FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. **A vida social das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido**. 2013. 291 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Ed.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

REBINSKI JR., Luiz. Roteiro com pedigree. **Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná**, n. 14, Curitiba, set. 2012. Capa, p. 24-25.

RIBEIRO, Marília S. Rocha. Dalton Trevisan e a poética da repetição, **Revista Letras**, Curitiba, n. 84, p. 11-27, jul./dez. 2011.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.

SANCHES NETO, Miguel. Dalton Trevisan: *Desgracida*, **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 40, p. 1-3, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000200016&lang=pt>. Acesso em: 17 mar. 2015.

_____. **A Reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. 1998. 448 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

_____. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

SANTAELLA, Lucia. Transcriar, trasluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (Org.). **Céu acima**: para um *tombeau* de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos tópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. O Kitsch está cult. **Signos do consumo**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 53-66, 2010.

SELIGMAN, Flávia. As meninas daquela hora. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre, n. 5, p. 15-17, jul. 2000.

SIMÕES, Inimá. Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, Guido (Org.). **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 85-96.

SOUZA, Gilda de Mello e. Os Inconfidentes. In: _____. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 195-210.

SOUZA, Márcio. [Orelha]. In: ANDRADE, Joaquim Pedro de. **O Imponderável Bento contra o crioulo voador**: roteiro cinematográfico original de Joaquim Pedro de Andrade. São Paulo: Marco Zero, Cinemateca Brasileira, 1990.

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

_____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: RAENGO, Alessandra & STAM, Robert (Ed.). **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. Malden: Blackwell, 2004, p. 1-52.

TREVISAN, Dalton. **Novelas nada exemplares**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Desastres do amor**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. **O Vampiro de Curitiba**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. **O Rei da terra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. **A Guerra conjugal**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. O filme visto por Dalton. **O Globo**, 24 mar. 1975. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio75_a.asp>. Acesso em: 10 out. 2014.

_____. **Cemitério de elefantes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **O Vampiro de Curitiba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

VALLE, Dimitri. Aos 83 anos, Dalton Trevisan é adepto da Internet e faz caminhadas diárias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 ago. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/08/431421-aos-83-dalton-trevisan-e-adepto-da-internet-e-faz-caminhadas-diarias.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2014.

VEREDA TROPICAL, de Joaquim Pedro: censurado aqui, convidado para festival em Nova Iorque. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1979. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/bio77_b.asp>. Acesso em: 23 jan. 2014.

VIDA E OBRA de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898 – 1969). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do;jsessionid=4F90537FC8CDBB6DA9BA6B638E9099B0?id=17804&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso: 30 jun. 2014.

WALDMAN, Berta. Tiro à queima-roupa. **Novos estudos**, São Paulo, n. 77, p. 255-259, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100014>. Acesso em: 10 out. 2014.

_____. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

XAVIER, Elódia. Dalton Trevisan e o conto esquemático. In: _____. **O conto brasileiro e sua trajetória**: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **O Olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo e Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

_____. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. **Cinemais**: revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 13, p. 153-184, set./out. 1998.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZANELLA, Daniel. Curitiba revisitada. **Cândido**: jornal da biblioteca pública do Paraná, n. 11, Curitiba, jun. 2012. Imprensa, p. 12-15.

OBRAS CONSULTADAS

- ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERLINCK, Manoel T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica, as ideias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1983.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLUESTONE, George. **Novels into film**. Berkeley: University of California Press, 1973.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Senac, 2005, v. 2.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BRASIL, Assis. **A Nova literatura: o conto**. Brasília: Americanas, 1975. (História crítica da literatura brasileira).
- CANDIDO, Antonio. Uma literatura empenhada. In: _____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: Modernismo**. São Paulo: Difel, 1981.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). **Cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CANUTO, Roberto. **Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2007. (Encontros).
- CARPEAUX, Otto Maria. **Livros na mesa: estudos de crítica**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 289-309.

CARVALHO, Ubirajara Calmon. **O Cinema Novo no Brasil: influxos e características**. São Paulo: Escola de Biblioteconomia e Documentação, 1973.

CASTELLO, José. Um estranho cinema sem imagens. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1988. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/rubem-fonseca/novidades/>>. Acesso em: 03 jun. 2014.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EPSTEIN, Jean. Excertos de O Cinema do diabo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 2008, p. 293-313.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água: pensando no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas, Papyrus, 2004.

GARCIA, Wilson. **Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway**. São Paulo: Annablume, 2000.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

HAUSER, Arnold. A Era do Cinema. In: _____. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOHLFELDT, Antônio Carlos. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/70**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: _____. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: JAMESON, F. **Marcas do Visível**. São Paulo: Graal, 1999.

JOHNSON, John Randal. **Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film**. Austin: University of Texas Press, 1984.

JOZEF, Bella. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. **AletriA**, 2001, v. 8, p. 279-286, dezembro/2001.

LIMA, Herman. Evolução do conto. IN: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio/UFF, 1986.

MACHADO, Arlindo. **Os Anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O Código de honra, vergonha e medo em três textos. **Estudos de sociologia**, Araraquara, n. 2, p. 81-85, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Ana Lúcia. **Representações de pobreza urbana no Cinema Novo brasileiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MATTOS, Carlos Alberto de. **Walter Lima Jr.: viver cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945**. São Paulo: Difel, 1979.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Org.). **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. São Paulo: Annablume / Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos / UFBA, 2006.

MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

NICOLATTO, Roberto. “Em busca de Curitiba perdida”: resistência e memória no inventário de Dalton Trevisan, **Revista Letras**, Curitiba, n. 64, p. 125-141, set./dez. 2004.

NOVAES, Aduino (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005.

OCTAVIO, Ianni. O Desafio. In: _____. **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 104-108.

OLIVEIRA, Luiz Claudio S. **Joaquim (en)contra o paranismo**. 2005. 227 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

OTSUKA, Edu Teruki. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Nankin, 2001.

PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **A Invenção do cinema brasileiro: modernismo em três tempos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia E ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PORTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekov. In: BOSI, Viviana et al. (Org.). **Ficção: leitores e leituras**. Cotia: Ateliê, 2008.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

PUPPO, Eugênio et al. (Ed.). **Nelson Rodrigues e o cinema: traduções, traições**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

QUER FAZER um filme? Fuja da escola, recomenda Werner Herzog. **Veja**, 22 nov. 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/quer-fazer-filme-fuja-da-escola-recomenda-werner-herzog>>. Acesso em: 06 maio 2014.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Os pobres da literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.

STAM, Robert. **Reflexivity in film and literature from Don Quixote to Jean-Luc Goddard**. New York: Columbia University Press, 1992.

_____. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, André Soares de. **Escrituras do visual: o cinema no romance**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

XAVIER, Ismail et al. **O Desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZANARDI, May Holmes. **Visitando a Curitiba de Dalton Trevisan**. 1995. 158 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e vida social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 1995.

FILMOGRAFIA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

O MESTRE de Apipucos. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Roteiro baseado em texto de Gilberto Freyre. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 8 min.

O POETA do Castelo. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Manoel Bandeira. 1959. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 10 min.

COURO de Gato. Episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela* (1962). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Saga Filmes. Assistente de direção: Domingos de Oliveira. Montagem: Jacqueline Aubrey. Fotografia: Mário Carneiro. Música: Carlos Lyra. Elenco: Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire, Cláudio Corrêa e Castro, Mario Carneiro e os garotos Paulinho, Sebastião, Aylton e Damião. 1961. Curta-metragem, 35 mm, p&b, 12 min.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro, David Neves. Assistente de Direção: David Neves. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Nélcio Melli. Som direto: Eduardo Escorel e Hélio Barrozo Netto. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev, Império Serrano e Portela. 1963. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 58 min.

O PADRE e a moça. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini. 1965. Longa-metragem, 35 mm, p&b, 90 min.

CINEMA Novo (Improvisiert und Zielbewusst). Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: ZDF (TV Alemã). Fotografia: Hans Bantel. Montagem: Bárbara Riedel. Narração em português: Paulo José. 1967. Curta-metragem, 16 mm, p&b, 30 min.

BRASÍLIA: contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. Assistente de direção: Jean-Claude Bernardet. Fotografia: Affonso Beato. 1967. Média-metragem, 35 mm, color, 23 min.

MACUNAÍMA. Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado no livro de Mário de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes. Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Macalé, Oreste Barbosa, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos. Elenco: Grande Othelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joanna Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmem Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues, Maria Lúcia Dahl. 1969. Longa-metragem, 35 mm, color, 108 min.

A LINGUAGEM da persuasão. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Transfilme. Roteiro: José Carlos Avellar. Fotografia: Pedro de Moraes. Narração: Ferreira Gullar. 1970. Curta-metragem, 35 mm, color, 9 min.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do serro, Mapa Filmes e Grupo Filmes. Roteiro: Joaquim Pedro e Eduardo Escorel. Diálogos baseados nos *Autos da Devassa*, nos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Música: Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, interpretada por Tom Jobim, e Farolito, de Augustin Lara, interpretada por João Gilberto. Trechos de Marlos Nobre. Elenco: José Wilker, Paulo César Pereio, Luís Linhares, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Nélson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Tetê Medina, Susana Gonçalves, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maia. 1972. Longa-metragem, 35 mm, color, 80 min.

GUERRA conjugal. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Baseado em contos e diálogos de Dalton Trevisan. Produção: Indústria Brasileira de Filmes e Filmes do Serro. Fotografia: Pedro de Moraes. Cenografia, figurinos e letreiros: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Ian Guest. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analú Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla e Zélia Zemir. 1975. Longa-metragem, 35 mm, color, 90 min.¹⁴⁵

VEREDA tropical. Episódio do longa-metragem *Contos Eróticos* (1977). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Adaptação do conto de Pedro Maia Soares. Produção: Lynx Filmes e Editora Três. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Eduardo Escorel. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché e Carlos Galhardo. 1977. Curta-metragem, 35 mm, color, 18 min.

O ALEIJADINHO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Embrafilme Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Carlos Brajsblat. 1978. Curta-metragem, 35 mm, color, 24 min.

O TEMPO e a Glória. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Pedro Nava. Programa realizado para a TVE, um passeio lírico no bairro da Glória. 1981. Reportagem para TV, color, 9 min.

O HOMEM do Pau-Brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro, Lynx Filmes e Embrafilme. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Baseado na obra de Oswald de Andrade. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Marco Antônio Cury. Figurinos: Diana Eichbauer. Música: Rogério Rossini. Elenco: Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Othelo, Othon Bastos, Paulo José. 1981. Longa-metragem, 35 mm, color, 106 min.

¹⁴⁵ GUERRA conjugal. 1975. 1 DVD (88 min.), son., color. Versão distribuída pelo Vídeo Filmes e utilizada para os apontamentos deste trabalho

ANEXO

Este trabalho não poderia prescindir da famosa e poética declaração de Joaquim Pedro de Andrade – musicalizada, inclusive por Adriana Calcanhotto, em faixa do disco *A Fábrica do poema* (1994) – por constituir uma legítima profissão de princípios de seu cinema, ou, em termos mais afinados a esta dissertação, um verdadeiro manifesto antropofágico. Na sequência, reproduzimos um texto de nossa autoria inspirado na declaração do cineasta.

Declaração de Joaquim Pedro de Andrade à seção “Pourquoi filmez-vous?”, do jornal *Libération*, em maio de 1987:

Para chatear os imbecis / Para não ser aplaudido depois de sequências dó-de-peito / Para viver à beira do abismo / Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público / Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem / Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo / Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena / Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito / Porque vi Simão no Deserto / Para insultar os arrogantes e poderosos, quando ficam como cachorros dentro d’água no escuro do cinema / Para ser lesado em meus direitos autorais.

Oração pelo cinema nosso de cada dia

Quero um cinema que me supra e surpre-enda
 Um cinema que nos entenda enquanto cabras marcados pra morrer
 Quero um cinema sem obviedades
 Um cinema sem o plano-detelhe da arma recém-retirada das mãos do vilão
 Quero, aliás, um cinema sem vilões e sem heróis
 Ou melhor, um cinema repleto de vilões e heróis... ambíguos
 Quero um cinema realista, mas não “baseado em fatos reais”
 Um cinema fantástico, mas não de “há muito tempo, numa galáxia muito distante...”
 Quero um cinema cujo humor não dependa de berros histéricos
 Um cinema que, entre gritos e sussurros, prefira os últimos
 Quero cinema e não só o CINEMÃO, CINE MÃO-única

Mas o cinema, assim mesmo, pequenininho, o cineminha!
Quero cinema, pode até ser o “cine” só, vai!
Um cine clube-teatro-rua-telão ou casa-telinha-torrent-tesão
Quero cinema-cine-Ci, mãe do mato
Um cinema cheio de macunaímas e muiraquitãs
Quero o cinema porque nossas vidas não são secas nem vãs
Um cinema nacional, com suas imagens e sons ao redor
Quero o cinema para o Kane e todos os outros cidadãos
Um cinema nacional pra que nossos abris não se despedacem mais como aquele de 64
Quero um cinema cheio de Jecas Tatus
Um cinema em que não tenhamos de dizer bye-bye, Brasil!
Quero um cinema escuro de verdade e sem pipocas
Um cinema confortável, mas não de poltronas desnecessariamente luxuosas
Quero um cinema de combate
Um cinema com sete ou oito samurais e meio
Quero um cinema repleto de belas da tarde, mulheres rebeladas
Um cinema que não permaneça sob a influência nefasta do sexismo
Quero um cinema homoheterotransbipansexual, de tempos modernos e ancestrais
Um cinema cujo azul seja liberdade e também a cor mais quente
Quero cinema como tatuagem fixada para além dos corpos
Um cinema de corações e mentes
Quero um cinema cujo amor não se segrede por entre montanhas
Um cinema da Filadélfia, do deserto australiano, de estranhos lagos franceses
Quero um cinema libertário
Um cinema cujas cortinas permaneçam fechadas somente durante a projeção
Quero um cinema indomável
Um cinema bruto como um touro ou delicado como uma sonhadora
Quero um cinema cujos protagonistas sejam pessoas, suas aflições e alegrias
Um cinema no qual os carros não passem de coadjuvantes
Quero um cinema em que se viva a vida
Um cinema com sessões das 5 às 7 e em todas as horas
Quero um cinema em preto e branco, amarelo, colorido
Um cinema pra Cléo, Marias, Joãos, Joões e incompreendidos
Quero um cinema de abalos sísmicos

Um cinema cuja terra em transe transe consigo e conosco
Quero um cinema cujo sexo seja um retumbante clamor
Um cinema impuro, teatral, literário, musical, pictórico, anal
Quero um cinema sublimemente baixo, a marvada carne
Um cinema profanamente elevado, a última tentação de Cristo
Quero o cinema como mensageiro do diabo
Um cinema como anjo caído (mais tolerante do que qualquer divindade!)
Quero um cinema que me mate em Veneza
Um cinema sedutor em sua grande beleza
Quero um cinema ninfomaniaco
Um cinema de amores sempre à flor da pele
Quero um cinema que me conduza mar adentro
Um cinema de braços dados à garota de Ipanema
Quero o cinema-Nosferatu
Um cinema que me visite durante as trevas
Quero um cinema que me crave seus dentes
Um cinema que me sentencie à vida eterna e terna na terra, amém!