

ISSN: 1983-1293

# FATO & VERSÕES

REVISTA DE HISTÓRIA

*Dossiê Artes, estéticas e vanguardas  
no Brasil: cultura, subjetividades e  
representações*

*Volume 11  
Número 21  
2019*

---



## **Editores Responsáveis**

Henry Marcelo Martins da Silva – UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL (UFMS/CPTL)

Dolores Puga Alves de Sousa – UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL (UFMS/CPTL)

## **Conselho Editorial**

Dolores Puga, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPTL), Brasil

Henry Marcelo Martins da Silva (UFMS/CPTL), UFMS, Brasil

Luiz Carlos Bento, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS/CPTL), Brasil

Renato Jales Silva Junior, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FACH), Brasil

## **Conselho Consultivo**

Prof. Dr. Alexandre Santos de Moraes, UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF, Brasil

Prof. Dr. Alexandre Neundorf, Pontifícia Universidade Católica do Paraná - PUC/PR, Brasil

Prof. Dr. André Leonardo Chevitarese, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Arnaldo Pinto Junior, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCar, Brasil

Prof. Dr. Aruanã Antonio dos Passos, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Brasil

Profa. Dra. Cecilia Oliveira Adão, Centro Universitário Claretiano

Prof. Dr. Daniel Trevisan Samways, INSTITUTO FEDERAL DE SÃO PAULO - IFSP, Brasil

Profa. Dra. Dulcina Tereza Bonati Borges, UNIVERSIDADE CATÓLICA DE UBERLÂNDIA, Brasil

Prof. Dr. Estevão Resende Martins, Universidade de Brasília

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago, UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP, Brasil

Profa. Dra. Márcia Janete Espig, UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS - UFPel., Brasil

Prof. Dr. Marcos Antônio de Menezes, UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG, Brasil

Profa. Dra. Maria Cecilia Colombani, Universidad de Morón / Universidad Nacional de Mar del Plata Argentina, Argentina

Profa. Dra. Maria Clara Machado, Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Maria Izilda de Matos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Maria Regina Candido, Universidade do Estado do Rio de Janeiro Núcleo de Estudos da Antiguidade - NEA/UERJ

Prof. Dr. Pedro Geraldo Saadi Tosi, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP, Brasil

Sr. Roger Chartier, École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris – França, França

Profa. Dra. Semíramis Corsi Silva, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Prof. Dr. Sergio Paulo Morais, UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

Profa. Dra. Vera Lúcia Puga, Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Wellington Lima Amorim, UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA, Brasil

### **Foco e Escopo**

Publicar artigos inéditos e de pesquisas originais da área de história, que façam um diálogo com o avanço da historiografia contemporânea. Divulgar práticas de pesquisas e resenhas de livros.

### **Fontes de Apoio**

- [GRUPO DE PESQUISA HISTORIA, CULTURA E SOCIEDADE](#)
- [Grupo de Estudos e Pesquisas em Historiografia Brasileira](#)

### **Histórico do periódico**

A Revista Fato & Versões nasceu dos esforços dos professores e acadêmicos do curso de História da Faculdade Católica de Uberlândia-MG, que resultaram na publicação de 8 números em 4 volumes, entre os anos de 2009 e 2012. A partir de 2015, os trabalhos de editoração passaram a ser coordenados pelos Grupos de Pesquisa "História, Cultura e Sociedade" e "Grupo de Estudos e Pesquisas em Historiografia Brasileira", e a Fato & Versões passou a compor o rol de Revistas da UFMS.

## SUMÁRIO

### Dossiê

#### APRESENTAÇÃO

Talitta Tatiane Martins Freitas, Fábio Leonardo Castelo Branco Brito 1-3

**“Lutar com o Super-8 é luta mais vã”:** O Palhaço Degolado (1977) ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito 4-27

#### DIÁLOGOS ENTRE MODA E CINEMA: PRÊT-À-PORTER (1994) DE ROBERT ALTMAN

Grace Campos Costa 28-40

#### O CORPO DO VAGABUNDO E O CONTRASTE COM O TEMPO MODERNO

LAIS GASPARG LEITE 41-56

**Dzi L’Internacionallias** ambiguidades sócio e cênica dos Croquettes em seu primeiro espetáculo

Talitta Tatiane Martins Freitas 57-70

**AS TRAVESSURAS HISTÓRICAS DA CURTINÁLIA TERESINENSE:** Sensibilidades e corporalidades urbanas em Teresina na década de 1970

Stéfany Marquis 71-85

### Artigos

#### A CONDUTA DOS PATRIARCAS NA OBRA MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA (2008), DE MOACYR SCLiar

Lemuel de Faria Diniz 86-95

#### UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO FILME JOVENS BRUXAS COM A OBRA LITERÁRIA O LIVRO SAGRADO DOS MISTÉRIOS FEMININOS

Dolores Puga, Azenate Gonçalves de Almeida 96-114

## **Apresentação do Dossiê**

### **ARTES, ESTÉTICAS E VANGUARDAS NO BRASIL: CULTURA, SUBJETIVIDADES E REPRESENTAÇÕES**

*Consideramos isso história, mas não nos esqueçamos de que são apenas palavras em uma página, palavras que foram parar lá por causa de certas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras de nossa própria autoria e aceitar a noção de que elas nos dizem algo sobre o que é importante no terreno extinto do passado.*

**Robert A. Rosenstone**  
**A História nos filmes, os filmes na História**

Nas últimas décadas, a historiografia brasileira tornou-se um espaço propício para que debates novos se conformassem, notadamente no campo da chamada História Cultural. Na medida em que a ampliação das fontes históricas, a partir das décadas de 1970 e 1980, ousou contemplar objetos tais como filmes, jornais experimentais, produções musicais, peças de teatro, obras de artes plásticas, histórias em quadrinhos, campanhas publicitárias, etc., no Brasil, experiências históricas tais como os movimentos de vanguardas estéticas, notadamente aquelas que emergiam nos séculos XIX e XX, ocuparam espaço em trabalhos acadêmicos e demais obras que concernem ao ofício da História.

Trata-se, pois, de um campo que, a despeito de sua aparente especificidade, contempla caminhos que perpassam a conformação de grupos, conflitos sociais, movimentações cotidianas, relações familiares e de gênero, questões micro e macropolíticas, e, necessariamente, ajudam a demarcar diferentes experiências do tempo. Nas inúmeras pesquisas dessa ampla área de conhecimento, os objetos artísticos são elencados como elementos capazes de subjetivar uma dada realidade, possibilitando, a partir deles, a compreensão de processos históricos que ali se desdobravam.

Os artigos apresentados nesse dossiê demonstram a pluralidade de possibilidades advindas pela escolha em se trabalhar no campo da História Cultural, especificamente com as linguagens artísticas. Apesar das especificidades, observa-se que o elemento interdisciplinar entremeia cada um dos escritos aqui apresentados ao público, em um exercício crítico de acuidade teórico-metodológica de pesquisadores de diferentes

instituições de ensino brasileira. Tal como a musa Clio, que tece o tecido da história com os fios colhidos em outras disciplinas, os objetos artísticos apresentados pelos autores demonstram as potencialidades de se dialogar com outros campos de conhecimento, estabelecendo-se trocas, diálogos, possibilidades, etc. sem que se perca, no meio do caminho, as especificidades do *metier* do campo historiográfico.

Sendo assim, há um duplo desafio a ser enfrentado nesse tipo de pesquisa. Por um lado, é necessário se compreender as particularidades da produção/elaboração dos objetos artísticos elencados, tanto no que diz respeito à sua natureza (cinema, teatro, moda, etc.), quanto ao seu contexto, recepção, autoria, temática. Por outro lado, é preciso compreender os desdobramentos teóricos e metodológicos advindos pela escolha dessa documentação, a fim de se possa delinear, a partir do olhar do historiador de ofício, os diálogos estabelecidos entre os binômios Arte e Sociedade, História e Cultura.

Tendo em vista essas e outras inquietações, o artigo “Lutar com o Super-8 é luta mais vã”: *O Palhaço Degolado* (1977) ou a maquiagem sorridente de um corpo sem cabeça”, de Fábio Leonardo Castelo Branco Brito, apresenta uma interessante análise do película do pernambucano Jomard Muniz de Britto a partir de um referencial teórico constituído a partir de autores tais como Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Paul Veyne.

Por sua vez, a historiadora Grace Campos Costa, em “Diálogos entre moda e cinema: *Prêt-à-Porter* (1994) de Robert Altman”, amplia o binômio Cinema/História ao trazer para o campo de discussão os diálogos estabelecidos entre o campo da moda e sua representação cinematográfica, em um duplo processo de influência. Sendo assim, o artigo tem como objetivo demonstrar que esses dois campos de produção são constantemente entrelaçados, seja porquê os filmes influenciam hábitos e vestimentas, seja porquê a indústria da moda serve, constantemente, como temática de diferentes películas, as quais se propõem pensar os impactos da mesma nos diversos campos da sociedade.

Ainda no campo dos estudos cinematográficos, a pesquisadora Lais Gaspar Leite, em seu artigo “O corpo do Vagabundo e o contraste com o Tempo Moderno”, apresenta aos leitores uma possibilidade da análise da personagem Carlitos, mundialmente conhecida pela produção de Charlie Chaplin em *Tempos Modernos*. A autora, em suas reflexões, busca estabelecer as relações existentes entre a *commedia dell’arte* e a

produção cinematográfica chapliniana, a fim de demonstrar as marcas desse diálogo na construção da personagem *vagabundo*, especialmente na obra acima referenciada.

Tal como para Chaplin, observa-se nas produções do grupo carioca Dzi Croquettes uma grande influência dos vaudevilles e comédias populares. A criação do seu primeiro espetáculo, *Dzi L'Internacionalli*, é o objeto de análise do artigo produzido pela historiadora Talitta Tatiane Martins Freitas, no qual ela se propõe discutir a estrutura, as escolhas estéticas, bem como os índices de recepção da referida obra teatral. Sendo assim, em “*Dzi L'Internacionalli: as ambiguidades sócio e cênica dos Croquettes em seu primeiro espetáculo*”, os leitores poderão ter contato com o impacto produzido por esse grupo de 13 homens que, ao longo dos anos 1970, levaram para os palcos do Brasil e da Europa uma estética considerada transgressora por mesclar elementos femininos e masculinos, questionando os constructos sociais de gênero e de sexualidade.

Fechando o dossiê, a pesquisadora Stéfany Marquis de Barros Silva apresenta, nas páginas do artigo “As travessuras históricas da *Curtinália* teresinense: Sensibilidades e corporalidades urbanas em Teresina na década de 1970”, as condições históricas que propiciaram o surgimento do grupo de jovens *Curtinália*, o qual colocava em xeque os discursos normatizadores da sociedade teresinense em meados dos anos 1970. Analisando os escritos e filmes experimentais produzidos pelo referido grupo, a autora busca desvelar a maneira como esses jovens problematizaram os códigos de gênero e sexualidade estabelecidos socialmente, decodificando os seus corpos e relações para além dos moldes tradicionais de pensamento.

A partir dessas breves apresentações, esperamos que a diversidade e riqueza de análises reunidas neste dossiê possam encantar e inspirar nossos leitores. Uma boa leitura a todos!

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Talitta Tatiane Martins Freitas

# “LUTAR COM O SUPER-8 É LUTA MAIS VÃ”: O PALHAÇO DEGOLADO (1977) OU A MAQUIAGEM SORRIDENTE DE UM CORPO SEM CABEÇA

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo discute as condições históricas nas quais o professor, poeta e filmmaker pernambucano Jomard Muniz de Britto elabora o filme *O Palhaço Degolado*, de 1977, bem como tal exemplar da produção no formato super-8 realizada naquele espaço representa sua época. Partindo de um referencial teórico constituído a partir de autores tais como Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Paul Veyne, o texto apresenta perspectivas de análise do filme, observando criticamente tanto os discursos lançados de forma textual quanto a dimensão performática da estética de Jomard, estabelecendo esgrimas constantes com a intelectual de seu tempo, notadamente com Gilberto Freyre e Ariano Suassuna.

**PALAVRAS-CHAVE:** História. Cinema. Super-8. Pernambuco. Jomard Muniz de Britto.

**ABSTRACT:** This article discusses the historical conditions in which the professor, poet and filmmaker from Pernambuco Jomard Muniz de Britto elaborates the film *O Palhaço Degolado*, from 1977, as well as this example of the production in the super-8 format held in that space represents his time. Starting from a theoretical framework constituted by authors such as Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault and Paul Veyne, the text presents perspectives of analysis of the film, critically observing both the speeches launched in a textual way and the dimension performance of Jomard's aesthetics, establishing constant fencing with the intellectual of his time, notably with Gilberto Freyre and Ariano Suassuna.

**KEYWORDS:** History. Movie theater. Super-8. Pernambuco. Jomard Muniz de Britto.

## Introdução – Um palhaço entre Narciso e Nosferatu

Um barulhento palhaço saltita, ao som de acordes circenses, em frente à Casa de Cultura, antiga Casa de Detenção, em Recife (PE). Bate palmas, como se chamasse seus habitantes. Clama por seu patrono, Gilberto Freyre – “mestre” Gilberto Freyre –, em nome do qual anuncia, também, outros nomes do contexto intelectual nordestino: Ariano Suassuna, Joaquim Nabuco, João Cabral de Mello Neto, Guimarães Rosa – homens “nordestinados” à manutenção do Brasil como uma poética província tradicional. Entre sátiras ferinas e cores fortes, muito recorrentes no já clássico teatro mambembe, o palhaço indaga, matreiro: Onde escavar, no Nordeste, as mais legítimas raízes da cultura brasileira? O que temos em comum com a nostalgia dos meninos de engenho?

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Professor Assistente do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Docente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil (UFPI / PPGHB).

A narrativa acima poderia ser uma sinopse de *O Palhaço Degolado*, filme experimental que Jomard Muniz de Britto produziria em 1977, fazendo uso da tecnologia do super-8. Trata-se, provavelmente, da parte mais proeminente de sua vasta produção superoitista, na qual, ao abrir uma série de veias problemáticas na configuração histórico-cultural do Brasil, estabelece uma prática pouco usual de nossa tradição: lançar um questionamento a respeito de diversas matrizes que compõem uma suposta identidade nossa, uma pedra angular de nossa imagem ante o mundo. Atentando contra um escopo cristalizado de concepções nacionais, o filme buscar atingir, ao mesmo tempo cirurgicamente e a tiros de canhão, a espinha dorsal no modo de ser e pensar o Brasil. Estabelece uma ruptura com o que há de conservador na cultura nordestina e nacional, forja uma arma com a qual arranca do antigo o novo, usando as mesmas cores – fortes – com a qual se pintou um Brasil imaginoso, e funda, dessa maneira, uma concepção de nação não menos colorida, mas estilhaçada, fragmentada, aberta para o porvir.

A figura do *palhaço degolado*, inventada e performatizada por Jomard Muniz de Britto, poderia ser comparada a de outros arquétipos de uma modalidade bastante particular de produção e divulgação de películas. Junto a ela poderiam ser elencadas a imagem de Nosferatu, o vampiro soturno interpretado por Torquato Neto, que perambula durante o dia pelas praias cariocas, ou mesmo a do *serial killer* que assassina transeuntes por uma cidade brasileira de médio e grande porte. Junto a elas, a própria imagem de Narciso, emblemático personagem da mitologia grega, apaixonado pela própria figura refletida na água, ajuda a desdobrar a maneira como, entre as décadas de 1960 e 1970, foram fabricados arquétipos que demarcaram lugares de fala naquilo que seria chamado de cinema brasileiro moderno, especialmente através da figura de Glauber Rocha, que buscou capitalizar em torno de si os discursos que instituía e nomeavam esse dito cinema. Vivia-se, naquele momento, uma intensa discussão em torno da modalidade fílmica à qual se encontravam vinculados sujeitos tais como Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Torquato Neto, Arnaldo Jabor, Walter Hugo Khouri, Geneton Moraes Neto, Ivan Cardoso, Roger Sganzerla, Cacá Diegues, Julio Bressane, Leon Hizsmann, o próprio Glauber Rocha e tantos outros. Principalmente, a discussão girava em torno do que demarcaria o lugar do cinema enquanto forma de vislumbrar a sociedade e a cultura brasileira, aos olhos do Brasil e do mundo.

Arquétipo singular criado por Jomard Muniz de Britto, embora remeta aos espetáculos circenses da Europa elisabetana, a figura do *palhaço degolado* pode ser vista como uma *identidade intervalar*, dimensão que o torna um *signo*, na medida em que

arranca o ato de pensar de uma posição imóvel, e instaurando novas invenções, fabricações, decifrações (CASTELO BRANCO, 2009, p. 07). Forjada entre esses tantos emblemas de um chamado *cinema brasileiro moderno*, parece guardar consigo o desejo de Narciso de ver-se refletido no espelho, mas também, contraditoriamente, o horror de Nosferatu de ver a luz do dia. Vampiro vaidoso, quer mostrar-se, grita para chamar atenção à sua presença, ao mesmo tempo em que se esconde por trás da maquiagem e da fantasia de figura do circo. Estranhamente – estranheza que aos poucos se esmaece se consideramos uma série de questões das quais tratarei aqui – essa discussão, que problematiza os tropos construídos para um dado cinema brasileiro, ou mesmo aquela que problematiza os experimentalismos fílmicos<sup>2</sup> e seus arquétipos em várias partes do Brasil, parece deslocar uma série de produções fílmicas que se deram no espaço cultural pernambucano. Não procuro aqui dizer que o experimentalismo pernambucano foi procrastinado, ante produções tais como a baiana, a paraibana ou a piauiense, que, assim como elas, rompiam com a centralidade da Boca do Lixo, reduto do experimentalismo fílmico paulista<sup>3</sup>, mas é caro observar que sua configuração guarda consigo uma lógica bastante particular, inclassificável em termos de outras tantas formas de pensar tais práticas. Diferente do que se percebia, por exemplo, na estética do chamado Espectro Torquato Neto em Teresina, cujo objetivo da produção fílmica era, em grande medida, dar a ler a cidade e às práticas cotidianas *outsiders* de uma parcela de sua juventude, ou do super-8 paraibano, que, potencializando esses elementos, também evidenciava forte debate de identidades de gênero, grande parcela dos filmes experimentais produzidos no âmbito pernambucano tinham como tema as disputas simbólicas em torno do objeto cultura brasileira, e da busca pela afirmação ou desconstrução de uma identidade nacional.

---

<sup>2</sup> Utilizo aqui o conceito de *experimentalismo fílmico*, ao invés de *cinema marginal*, na medida em que compreendo, a partir da leitura de Rubens Machado Júnior, que, diferentemente do cinema marginal, que propunha uma estética de vanguarda, esta modalidade de fazer filmes buscava, ao contrário, uma tentativa de desmembrar a noção de cinema, de autor e mesmo de arte. Em sua análise do filme *O Pátio*, de Glauber Rocha, produzido entre 1957 e 1959, o autor propõe que “estes filmes não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são uma terceira vaga, marcada pela busca da diferença. Ainda que pós-utópicos, os superoitistas trazem uma clara aspiração politizante, e são em seus extremos de virulência a máxima repercussão colhida pela Estética da Fome.” Ver: MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma História das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 18.

<sup>3</sup> A expressão “Boca do Lixo” seria endereçada ao grupo de produtores de filmes da periferia de São Paulo a partir do discurso policial das décadas de 1960 e 1970, que os percebiam como subversivos à tentativa de disciplinação da cidade.

A partir desse pressuposto, é possível afirmar que as imagens elaboradas a partir do experimentalismo fílmico de Jomard Muniz de Britto são, portanto, instauradoras de um novo *regime de visualidade* (LOPES, 2011), uma vez que este tenta, a partir delas, questionar o tom de certeza que, via de regra, ocupa as discussões sobre o ser da cultura brasileira, e as tentativas de conformação desta como uma obra de arte, em seu sentido estrito. Na medida em que busca, nos diferentes filmes experimentais que elabora – tais como *Recifernália* (1975), *O Palhaço Degolado* (1977) e *Inventários de um Feudalismo Cultural Nordestino* (1978), dentre tantos outros – despir-se dos dispositivos de coerção social que o envolvem para vestir-se de si mesmo, transformando-se em um outro de si mesmo (LARROSA, 2013), este palhaço propõe, no reverso das certezas, estabelecer um discurso do incerto, do constantemente colocado em xeque. Utilizando o super-8, filme de espessura fina, comercializado pela Kodak e popularizado na década de 1970, a princípio um instrumento de filmagem de eventos familiares, evoluindo para seus usos políticos nas mãos de jovens no Brasil inteiro, aquele que se vestiria de palhaço buscava, portanto, deslocar-se da ideia de arte como um objeto circunscrito em uma certa ordem, mas sim observando-a “algo como uma expansão líquida ou aérea – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma” (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A aparente inocência que parecia existir em torno do super-8, em seu uso doméstico, se revestia em usos menos inocentes nas mãos de artistas e ativistas culturais em todo o Brasil. No caso pernambucano, a proposta de um debate em torno da nomeação da cultura brasileira apontaria as divergências em torno das quais Jomard Muniz de Britto centralizaria sua atuação como *filmmaker*, e que ganharia, em contrapartida, críticos de grupos tais como os armorialistas, ligados a Ariano Suassuna, que partiriam em uma cruzada cujo cenário seria, também, os super-8 milímetros que pretextavam a rebeldia e o vampiro-narcisismo do palhaço. Nessa perspectiva, narrarei/discutirei três filmes do espectro jomardiano, como se estes se processassem numa sequência, compondo um longo curta-metragem. Narrarei também a partir do vislumbre das peripécias jomardianas, que perceberei como um sujeito expresso de maneiras diferentes nos três filmes: um sujeito incógnito no primeiro, um sujeito evidente no segundo e um sujeito metamórfico no terceiro, de forma a percebê-lo como um arquétipo onipresente na filmografia que aqui será discutida. Em comum, todas essas manifestações em super-8 buscaram desmontar os discursos que exaltam festivamente a Ilha Brasil, outrora definida pela linha evolutiva traçada para a cultura brasileira. Tentando colocá-la aos pedaços, Jomard Muniz de Britto

engendrará uma guerra de guerrilha, cujas armas são, por um lado, a parafernália técnica de uma câmera caseira; por outro, maquiagem, roupas coloridas e um sorriso nos lábios.

### ***Urdrigrudi* nos trópicos de pernambucâncer: aventuras de um palhaço degolado**

*Mestre Gilberto Freyre!  
Muito bem situado nos trópicos.  
Casa-Grande, alpendres, terraços,  
quarto e sala, senzala!  
Senzala?  
Mestre Gilberto Freyre! Senzala?  
Casa-Grande de detenção da cultura.  
Muito bem situada nos trópicos,  
Tristes trópicos... (BRITTO, 2013)*

Um pequeno fragmento e uma gama de significados possíveis de serem desdobrados. O ano era 1977, dois após a finalização do primeiro super-8 que os cineastas pernambucanos Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro juntamente dirigiam. Se no primeiro, *Recifernália*, Jomard Muniz de Britto permanece implícito, como se estivesse se esgueirando pelo Recife e por seus arrecifes de desejos tão distintos, agora ele deseja aparecer, dar-se a ver. A evidência da figura do palhaço é a marca das primeiras cenas de *O Palhaço Degolado*, provavelmente o mais conhecido exemplar da filmografia superoitista pernambucana, uma vez que expõe, de maneira mais efetiva, as principais fraturas da cultura local e pretensamente brasileira. Por um lado, o próprio filme se expressa como atrativo, por metaforizar-se a partir das alegorias circenses, sendo um chamariz para seus espectadores, críticos ou admiradores. Por outro, Jomard, ao travestir-se, maquiarse, performatizar seu próprio corpo, ganha, nesse exemplar do super-8, pela primeira vez, a própria configuração de um estandarte da guerrilha contra as diversas cristalizações da cultura brasileira. É, pois, em *O Palhaço Degolado*, que o professor e filósofo transforma a si mesmo em uma contravenção cultural, em um atentado, um sujeito metafórico que procura insistentemente fugir do próprio rosto (SANT'ANNA, 2008, p.87), revelando-se como um conformador de sentidos outros, incômodos, que passam a exercer de forma ainda mais clara a necessidade, já apontada em *Recifernália*, de “sangrar os monstros” patrimonializados dessa cultura.

É evidente, portanto, que Jomard Muniz de Britto passa, nesse exemplar, a assumir de maneira mais efetiva uma postura de escárnio. Nas roupas de palhaço, e, mais ainda,

em sua maquiagem, torna aparente que ali existe um outro de si, alguém que compreendeu a lição de que é preciso “se estar à altura das palavras que digo e que me dizem”, que se faz necessário “se fazer continuamente com que essas palavras destroem e façam explodir as palavras preexistentes” (LARROSA, 2013, p. 40). Em sua maquiagem se expressa um sorriso pintado, aparentemente inocente, revelando uma condição inerente ao ser palhaço, e que, nada ingenuamente, é adotada e radicalizada na performance jomardiana: seu sorriso é jocoso, impreciso, com alto teor de ironia. Tal como expresso no poema de Jim Morrison, na série *The Lords*, publicada em 1969, seu sorriso é como um espelho que não se atravessa e uma janela pela qual não se mergulha (MORISON, 1994). É, semelhante ao que aponta Durval Muniz de Albuquerque Júnior a propósito de Michel Foucault, com esse sorriso, tal qual o de Mona Lisa, personagem do famoso quadro de Leonardo da Vinci, que Jomard, na guerrilha semântica que produz no filme, estabelece uma leitura contra-histórica da cultura brasileira – afirmação que se sustenta na medida em que se percebe, em seu discurso, elementos de uma história praticada com ironia que “tudo torna relativo a um dado tempo e a dadas condições sociais, destrói todos os elementos de transcendência, afirmando a historicidade de todas as coisas, inclusive da própria história que se escreve” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 187-188).

Diante do exposto, cabe adentrar, agora, em algumas questões inerentes ao próprio filme. Sua abertura, que aparece no fotograma abaixo, bem como a música entoada ao fundo indicam que se trata de um filme cuja narrativa seguirá os tropos discursivos do teatro mambembe. Uma lona de circo vermelha com o céu e nuvens ao fundo, aparentemente desenhada sobre papelão, se expõe no cartaz em que aparecem os créditos da película, seus autores, seus colaboradores e o seu próprio título. Fica evidente, nas cores expostas, com forte tom avermelhado, que não há uma preocupação em manter-se um clima ameno: a função da cor parece ser exatamente a da provocação, a da agressão dos sentidos, a de tomar de assalto o espectador. À medida em que a imagem e os créditos avançam, a música mambembe, alta, quase escandalosa, vai conformando o cenário que a película ganhará.



**Figura 01:** Cartaz de abertura do filme *O Palhaço Degolado* (1977).

Toca uma sineta e a música dá lugar à batida de palmas do palhaço. Sua indumentária remete à configuração estética de um personagem arquetípico, o *clown*, oriundo das artes de palco britânicas, mais especificamente do teatro de moralidades inglês da segunda metade do século XVI (BOLOGNESI, 2003, p. 62). Na forja de um “corpo-clown”, com “mãos, braços e pernas desviantes” (SANTOS FILHO, 2012), o personagem assume uma figura que transborda as barreiras das temporalidades, deslocando-se, como uma espécie de fantasma, para a cidade do Recife dos anos 1970. A primeira imagem, descrita na intrusão que abre esse capítulo, lança o autor-personagem no cenário que o mesmo tomará como lugar de aprisionamento da cultura brasileira. A Casa de Cultura do Recife, anteriormente utilizada como casa de detenção, transforma-se para o palhaço na Casa-Grande de Detentação da Cultura, espécie de bricolagem irônica que a aproxima tanto da ideia de aprisionamento, vigilância e punição daqueles que desobedecessem as ordens do “mestre” Gilberto Freyre, quanto da imagem da casa-grande, tão propalada da obra do referido “mestre”. Trata-se de um espaço amplo, que guarda ainda certa imponência, semelhante à de seu patrono, que aparecia em *Recifernália* com um ar de simpatia habitual de um “bom velhinho”, o oposto da identidade que Jomard, futuramente, arrogaria para si mesmo. É ali na casa-grande que o palhaço vislumbra a existência de sua antípoda, a senzala, a outra dimensão dos *tristes trópicos*, clara alusão deste à obra escrita pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em 1955, pela oportunidade de sua viagem e estada no Brasil, na qual foi professor visitante da Universidade de São Paulo.

A remetência a Freyre e Lévi-Strauss, notadamente dois nomes de peso no cenário intelectual brasileiro e mundial, é arrombada pela disritmia do palhaço, que termina por atingir a ele próprio, na medida em que se afasta dos referenciais aos quais se ligava no passado. Ao contrário do tom cerimonioso com o qual, via de regra, são tratados os intelectuais, ele não apenas se veste de maneira extravagante, mas pula, grita, incomoda, bate palmas, rompe com a fleuma silenciosa. Como mostram os fotogramas abaixo, na qual o palhaço aparece em frente à Casa-Grande de Detenção da Cultura, sua postura é teatral, e seu tom, falsamente respeitoso, esconde por trás de si um desejo de promover uma rachadura nas coisas e nas palavras, nas relações tradicionais e institucionais construídas entre saber e poder, entre as dimensões do visível e do enunciável e as diferentes relações de força (DELEUZE, 2013, p. 120), rompendo, assim, com a distância estabelecida entre o intelectual e o povo.



**Figuras 02 e 03:** O palhaço bate palmas, corre, pula e grita pelo “mestre” Gilberto Freyre.

Ao contrário de *Recifernália*, em que os significados eram capturados apenas pelas sensibilidades do ver e sentir as imagens e sons, *O Palhaço Degolado* transborda em palavras. A tagarelice do palhaço faz com que esse se exponha, de maneira a trocar com os estandartes de seu tempo, suas opiniões, marcadas pela ironia e pelo ressentimento, e, reforçada pelo *mise en scène*, extrapolando a barreira entre o

personagem e o sujeito que escreve ou dirige. A face narcisística do personagem transborda, na medida em que ele rompe com a *imagem de representação*, aquela que tem por base algo que se coloca externo ao corpo, e assume uma atitude performativa, que lhe produz o sentimento de exotismo, mas, ao mesmo tempo, lhe confere autenticidade (PISCITELLI, 2002). Rompendo a barreira do personagem clássico, espécie de “vetor da verdade psicológica e social, meio de exploração do real” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 140), o palhaço e Jomard, seu criador e performer, se confundem, na composição do que podemos chamar de um *cinema de artista*, que pode ser compreendido como “uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e das artes plásticas que, pela fusão de dois media acabaria por se configurar na terceira linguagem, particular e autônoma” (CANONGLIA, 1981, p. 11).

Voltemos para as cenas do filme. A sequência seguinte leva o palhaço para dentro da dita Casa-Grande de Detenção da Cultura, na qual ele adentra e age como se estivesse em sua própria morada. É importante ressaltar, nessa atitude performática do arquétipo construído por Jomard Muniz de Britto, que essa casa, bem como outros tantos signos e metáforas de uma cultura brasileira conservadora, embora se tornem objetos das suas esgrimas, guardam forte presença de memória e saudade, mesmo naqueles que a afrontam. Seja como uma espécie de *lugar de memória* (NORA, 1993), onde o conforto terno da infância nos soca o estômago, seja como um *ritornelo*, apresentando-se como um espaço de afago, de afeto, de segurança, pleno de um passado imemorial e doce, onde as palavras ainda pareciam ser condutoras de uma verdade eterna, imutável, impassível de problematizações. Numa sequência em plano americano, na qual o personagem é enquadrado apenas parcialmente, o palhaço aparece sentado à mesa, olhando diretamente para o espectador. Parece ser uma forma de expor-se diretamente aos seus desafetos e aos seus ressentimentos, como se aquela fosse uma mesa nas quais as cartas fossem colocadas sinceramente, olhos nos olhos. Ali, o personagem passa, mais uma vez, a lançar palavras sobre Gilberto Freyre e o “encarceramento” da cultura nas grossas e sombrias paredes da antiga casa:

Democracia racial, a seu modo  
Morenidade, brasilidade, a seu modo  
Luso-tropicologia, a seu modo  
Regionalismo ao mesmo tempo modernista  
& tradicionalista, a seu modo  
Relações entre política e tecnocracia, a seu modo

Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais,  
pesquisas sociais a seu modo.  
Anarquismo construtivo, a seu modo  
não é, Glauber Rocha?  
Democracia relativíssima, a seu modo (BRITTO, 2013, p. 46-47).

Nessas palavras, o palhaço passeia por uma série de expressões que atravessam diretamente a obra-prima de Gilberto Freyre. Seu tom, ao mesmo tempo irônico e denunciativo, exprime seu desejo de questionar a história da cultura brasileira a partir de uma outra perspectiva. Tendo buscado interpretar o Brasil, tal como analisei no primeiro capítulo, a partir de uma lógica das ciências sociais norte-americanas, a sociologia freyreana estabeleceria um discurso sobre a modernidade brasileira a partir de uma lógica regional, “à sua maneira ou ao seu modo”, sem, no entanto, romper totalmente com os discursos intelectuais produzidos em outros espaços do Brasil, tal como o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade. Como é ressaltado na fala de Jomard, é interessante notar que há, em ambos os casos, uma adesão às chamadas “vanguardas europeias”, que pipocavam já nos primeiros anos do século XX, embora essa apropriação se processasse de maneiras diferentes. Se, de um lado, o discurso do nacional tomaria o cosmopolitismo trepidante de São Paulo como sendo sua referência, de outro, esse se desdobraria da necessidade de apropriar-se dessas “vanguardas” de forma a valorizar as questões locais. Assim como coloca a pesquisadora Moema Selma D’Andrea, trata-se de uma produção de sentidos que, buscando conformar uma identidade nacional, trazia a consciência de uma modernidade nova para o país. Essa ideia de modernidade, no entanto, passa pelo questionamento de Jomard na medida em que essa se pauta em um ideal de aristocracia, que, no entanto, se apresenta de forma diferente para cada um dos intelectuais, apontando aí, para D’Andrea, sua diferença central:

Portanto, o conceito aristocrático – seja de espírito, ou seja de estirpe – é um ponto de acordo na divergência de Gilberto Freyre com o modernista Mário de Andrade. A divergência reside na escolha do modelo: Gilberto Freyre abraça a “aristocracia improvisada do império” ligada ao colonizador, “ao império dos plantadores de cana” e a de Mário a aventura bandeirante, mameluca, dos paulistas quatrocentões (D’ANDREA, 2002, p. 108).

Esse vínculo com uma cultura aristocrática, com constantes remissões ao alpendre da casa-grande, expressa-se também na denúncia de Jomard às diversas ligações políticas e institucionais promovidas por Gilberto Freyre, especialmente após a eclosão do golpe

de 1964. O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, exemplo de instituição de fomento e valorização das tradições no espaço nordestino, aparece na fala de Jomard, que insinua a sintonia fina entre a entidade e o Mestre de Apipucos, um de seus principais patronos, naquela época já ocupando lugar privilegiado em espaços tais como a Universidade Federal de Pernambuco e o Conselho Federal de Cultura, através de eventos da natureza do Seminário de Tropicologia, tal como apontei no início do trabalho. Na fala do palhaço, a contradição central da sociologia freyreana se apresenta justamente no paradoxo entre a escrita ousada, “libérrima”, permissiva, e o conservadorismo político, elitista, escondido por entre as dobras dos corpos e desejos de negros e brancos, tão evidenciados nas linhas lascivas de seu *Casa-grande & senzala*.

É importante ressaltar, também, o atravessamento da ideia de saudade, tanto na historiografia produzida por Gilberto Freyre quanto na fala e na performance do palhaço. Se da parte de Freyre havia a saudade do passado, a saudade do engenho, a saudade de um tempo em que as relações de classe eram naturalizadas, postas, parte de uma cultura dominante, da parte de Jomard parece haver uma estranha saudade de sentir saudade, um ressentimento por ter sido colocado no ostracismo da ideia dominante de saudade, que imperava na cultura brasileira e nordestina. Por um lado, na medida em que tenta questionar a linearidade produzida para a história da cultura brasileira, Jomard recusa que é saudoso, tenta contar sua história negando ser nostálgico, buscando ter mais atenção ao presente e ao futuro. Por outro, no entanto, seu fazer é pleno de passado, de uma saudade não admitida, de uma saudade que ele esconde por trás de sua roupa e de sua maquiagem de palhaço. A postura de *clown*, que ao mesmo tempo se configura como uma postura vampiresca, tenta, renitentemente, dar à sua crítica um tom racional, que liberte seu discurso do lugar da nostalgia. No entanto, como é comum quando tratamos de algo presente em nós, ele recai fatalmente na assombração de um tempo vivido, de um espaço de experiências, que, se não é seu, o atravessa também, o afeta, e, entranhado em sua carne, o incomoda, o penitencia, o faz desejar libertar-se (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2014, p. 19-20).

Mas o que faz o palhaço naquele lugar, além de denunciar seu patrono? Pode-se entrever em sua atitude diversas outras vontades de verdade (FOUCAULT, 2012). Há, como aponta George Bataille, uma necessidade humana de, no ato do sacrifício, restituir o mundo sagrado daquilo que o uso servil, mundano, profanou. Nesse sentido, o ato de sacrifício, de imolação, aparece como uma tentativa de destruir o outro enquanto coisa, restirando-a do mundo utilitário e fazendo-a transcender. Quando observamos as

tentativas de patrimonialização da cultura brasileira à luz das análises apontadas por esse estudioso, percebemos que a atitude do palhaço vem, nesse sentido, promover uma ação inversa: sua esgrima atenta contra a ordem divina, canonizada, que se impôs sobre a cultura brasileira e nordestina, buscando reverter o mundo sagrado em um mundo das coisas, reduzi-lo à ordem real, à sua “pobreza”, ao seu devir menor.

Essa tentativa de dessacralização das coisas, de sua redução à ordem do real, aparece, pois, em algumas atitudes performáticas do personagem, como, por exemplo, o ato de deitar-se, de forma espreguiçada, *a la volonté*, sobre uma das cadeiras da antiga mobília que, igualmente, se mantém no local como um lugar de memória. Ali, passa a tomar, em tom performativamente contemplativo, as lembranças gastronômicas da casa-grande: “Ai, que saudade dos quitutes e dos quindins preparados pelas sinhaninhas formosas em seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos”, fala o palhaço. Afinal, diz ele, um povo, na essência pretendida, “só se conhece e se preserva pela sua cozinha” (BRITTO, 2013). Trata-se de uma remetência à própria dimensão gastronômica que tinha a obra de Gilberto Freyre, tanto em sua dimensão sociológica quanto no já comentado *Manifesto regionalista*, que publica efetivamente em 1952, dimensão que levaria seu primo, João Cabral de Mello Neto, a tê-lo provocado, dizendo ser ele produtor de uma “sociologia de sobremesa” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008). Em seguida, o palhaço desaparece da tela, deixando claro que ele percorre aquele espaço não como um sujeito qualquer, mas fantasmagoricamente, como um espectro. Assim como fica expresso nas figuras, o palhaço se serve do espaço, praticando-o de maneira táctica (CERTEAU, 2012), uma vez que age na contramão da ordem, revertendo o consumo normativo e promovendo sua fratura.



**Figuras 04 e 05:** O palhaço deitado na mobília da Casa Grande de Detenção da Cultura, e, em seguida, desaparecendo dela.

Como fica evidente, tanto nas imagens quanto no roteiro de *O Palhaço Degolado*, o tropo discursivo da ironia o atravessa por inteiro. Em cada palavra ou atitude performática do palhaço há a presença de um tom satírico, na medida em que adota o ceticismo de sempre admitir que seus interlocutores, afetos e desafetos, desejam dizer alguma coisa para além do que aparentemente dizem, ou então que não dizem o que realmente querem dizer. Sua tentativa de promover uma desconstrução, de desdobrar as vísceras daqueles que desejavam traçar uma linha evolutiva para a cultura brasileira, de desordenar a narrativa meta-histórica que se configurara a respeito dela, incide num desejo punjante de promover uma arqueologia da cultura brasileira. Esse desejo aparece claramente na cena seguinte do filme, onde, numa sequência em *contra-plongé*, o palhaço começa a questionar:

Onde escavar no Nordeste  
as mais legítimas raízes da cultura brasileira?  
Raízes da cultura?  
Isso é ou não é complexo de intelectuais?  
Tanto faz no Sul como no Norte.  
Elegia para uma região. Religião?  
Paixão, economia, desenvolvimentismo?

Filosofia, ideologia?  
O que temos em comum com a nostalgia  
dos meninos de engenho?  
O que sobrou da Bagaceira?  
Para os ultra-dependentes  
Filhos de quem? De Kennedy?  
Ou do Castelo Malassombrado?  
Nordestinados: de todas as assombrações.  
e sertanejos de ficção.  
Muita ficção nas pedras e pedradas do Reino.  
Nossas vidas secas... encontrar o sonho  
Da grande cidade? Ou o medo de sempre  
Ou a auto-censura?  
Dez anos depois, as manhãs de liberdade  
E as manhas do li-be-ra-lis-mo insistem  
Em dourar as pílulas  
de nossas ilusões televisivas.  
A praça é do povo como o céu  
é dos poetas populistas?  
Dos líricos burocratas?  
Dos intelectuais funcionários públicos,  
dos épicos nordestinados,  
dos sertanejos de ficção?  
Diarreia da classe média ou  
Derrame do populismo? (BRITTO, 2013)

Nessa sequência, Jomard Muniz de Britto age enquanto uma *máquina de guerra* (DELEUZE & GUATTARI, 2012), atacando duplamente a proposta freyreana de pensar o Brasil e sua cultura. Destroça os discursos que inventam a Ilha Brasil, primeiro, ao questionar o método adotado por Freyre, centrado, em larga medida, na antropologia estruturalista, base teórica central de seus professores na Universidade de Columbia. Não é de admirar que seja justamente essa vivência universitária de Freyre nos Estados Unidos que também tenha se tornado um ponto de crítica do palhaço, ao ver em sua escrita, pretensamente nacionalista, um esmaecer de um esforço cultural eminentemente regional, como dispostos nas obras *Meninos de engenho*, de José Lins do Rego, *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Nordestinados*, de Marcus Accioly e *Elegia para uma re(li)gião*, de Francisco de Oliveira, em favor da influência norte-americana, metaforizada na expressão “filhos de Kennedy”. Se essas três obras, assim como a produção histórico-sociológica de Freyre, ou mesmo a literatura denunciativa de Graciliano Ramos e a poesia de Manuel Bandeira, também subliminarmente citadas, contribuem de maneira muito semelhante para um processo de invenção discursiva da região Nordeste, Freyre traz para essa invenção o elã academicista, dotando-o de um

elitismo a mais, além da própria vivência casa-grande que o afetara de forma semelhante aos outros.

A busca pelas “raízes da cultura”, esse “complexo de intelectuais do Sul e do Norte” parece, nas palavras ferinas do palhaço, aproximar Freyre de um outro intelectual pernambucano, mas que, no entanto, construíra sua vida acadêmica no Rio de Janeiro: Sergio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil*. Nesse sentido, a crítica do palhaço se volta, mais diretamente, às diferentes tentativas de canonização e linearização de nossa cultura, esforço tão presente desde os acordes modernistas, mas que, nos anos 1930 e 1940, tornara-se objeto não apenas do desejo intelectual ou de uma política cultural, mas de uma necessidade exacerbada de raízes, um desejo quase edipiano de encontrar o pai, sem, no entanto, desejar eliminá-lo. De maneira semelhante, o aproximará de um outro nordestino, talvez o desafeto que mais tenha mobilizado a produção superoitista jomardiana: Ariano Suassuna, em cuja dramaturgia emergem os personagens aos quais, indiretamente, ele também se refere: os “sertanejos de ficção”, tais como João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, ou Pedro Diniz Quaderna, protagonista do *Romance d’A Pedra do Reino*, em torno dos quais se desdobraria a configuração mais efetiva da inventada Ilha Brasil e do seu sertão ao mesmo tempo medieval e colonial.

Essa é a deixa para que a sineta toque novamente, e os canhões do palhaço se voltem, agora de forma direta, para Ariano Suassuna. Sua voz se agudiza, e a câmera, em *plongé*, focaliza na sua figura, então capturada numa angulação que lhe sombrifica, dando-lhe o tom de *noir*. Há, nessa forma de tratar a imagem, uma tendência a evidenciar o sombrio, numa relação de claro e escuro, na qual ou o personagem ou o cenário é colocado contra a luz. No caso de *O Palhaço Degolado*, esse recurso estético propicia uma valorização do cenário frente à submersão do personagem, que fica, portanto, implicado nas sombras. Aqui, mais uma vez, se conforma uma tentativa de dar ao palhaço um tom espectral, o que o aproxima da maquinação paródica de Nosferatu, o vampiro, como já dito, um dos primeiros ícones da filmografia superoitista no Brasil. Escondendo-se nas trevas, o personagem passa a irromper em novos gritos. Sua voz se agudiza, e ele começa a clamar por seu outro “mestre”: “Mestre Ariano Suassuna! Mestre Ariano! Mestre Armorial!” (BRITTO, 2013).



**Figura 06:** O palhaço, em imagem *noir*, começa a clamar por Ariano Suassuna.

É fato, tal como registrei no primeiro capítulo, que em 1976, ano anterior ao lançamento de *O Palhaço Degolado*, Ariano Suassuna havia lançado o *Manifesto armorial*, espécie de reação dele, juntamente com um grupo de intelectuais pernambucanos, muitos remanescentes fiéis do Movimento de Cultura Popular, às iniciativas tropicalistas que eclodiram na cidade do Recife, capitaneadas por Aristides Guimarães, Celso Marconi e Jomard. Tendo recebido apoio de ampla parcela da intelectualidade nordestina, o chamado Movimento Armorial encontraria, no entanto, uma leitura impiedosa por parte do filmmaker, que enxergaria no movimento uma iniciativa reacionária de, assim como fizera Gilberto Freyre, cristalizar a cultura brasileira sob uma ótica romançal. É isso que ele diria na continuidade de seu discurso, quando chega ao topo da Casa-Grande de Detenção da Cultura, e passa, lá de cima, a olhar para a cidade do Recife:

- “Como é dura a vida do colegial  
começar o ano com lápis de classe  
assinalando os brasões e  
suas armas armoriais...”  
E TUDO, pela força dos brasões familiares  
e dos poderes oficiais,  
TUDO pode transformar-se em armorial...  
Céus armoriais  
Astrologia armorial  
Literatura de cordel armorial  
Povo, povo, povo armorial  
Ioga armorial  
Empreguismo armorial  
Sexologia armorial  
Subvenções armoriais  
Sobrados & Mocambos, quem diria, armoriais  
Megalomania armorial

Piruetas armoriais  
Dança armorial :  
como é mesmo profa. Flávia Barros,  
a referência armorial?  
(Quem sabe é a Maria Paula?)  
Heráldica e Ministérios armoriais  
Onça armorial  
O Príncipe dos príncipes, Estética, Metafísica...  
Capibaribe armorial, Capiberibe armorial.  
Orquestral, não!  
Orquestra romançal! (BRITTO, 2013)



**Figuras 07 e 08:** Os “brasões armoriais” e o palhaço contemplando o Recife.

Tanto no trecho quanto nas imagens, o profundo conhecimento do palhaço sobre a filosofia e a extensão alcançada pelo Movimento Armorial se reveste numa pontuação escarnada de suas muitas dimensões. Destaca figuras tais como Flávia Barros e Maria Paula Costa Rêgo, figuras importantes do Balé Armorial do Recife. Fica evidente que, para ele, parece existir um esforço de “armorialização do Nordeste”, de forma a tentar contemplar toda e qualquer iniciativa cultural, toda e qualquer simbologia, toda e qualquer gesto local como sendo uma iniciativa, uma simbologia e um gesto armoriais. Ou seja: para Jomard, falando pela boca do palhaço, existiria um desejo, colocado pelas iniciativas de Ariano e de seus apoiadores, de vestir com o armorialismo as mais

diferentes práticas culturais da tradição nordestina, tais como a literatura de cordel, a dança, a música e o teatro, e, no limite, externá-las para as diferentes práticas que compõem o arcabouço da cultura brasileira, dotando-lhes de vestes recheadas de adornos, de uma lógica, se não academicista, certamente reativa, combativa, contrária aos arroubos de conduzir para essa cultura elementos externos, tal como buscavam os tropicalistas. Nas imagens do filme, ficam claras algumas das asserções do palhaço, que, falando também com o uso da câmera, contempla e leva o espectador a contemplar uma pretensa “armorialização do Recife”. As imagens acima são, portanto, enunciadoras de uma maneira de olhar para a cidade como um lugar do possível, que percebemos inserir-se na narrativa do palhaço desde *Recifernália*. Olhando a cidade de cima, de forma a vislumbrar o rio Capibaribe e os diferentes espaços, ora apropriados como signos armoriais, o palhaço age como uma espécie de panóptico, que a tudo vigia, ainda que de maneira contemplativa.

No entanto, suas palavras e seus atos parecem não desejar apenas contemplar. A sineta toca novamente, e vemos no personagem uma expressão de que procura algo: “É a Onça Caetana! É a Onça Caetana? Ou é a crítica fazendo cobrança? É a repressão ministerial ou a esquerda oficial?” (BRITTO, 2013, p. 49) Não sabemos. Mas sabemos que essas poucas palavras contemplam alguns dos diferentes locais da cultura que foram ocupados por esse palhaço ao longo de sua trajetória. A *onça caetana*, ou *onça castanha*, um dos mais fortes emblemas da sacração armorial, carrega consigo toda a carga de invenção discursiva da Ilha Brasil por Ariano Suassuna, habitando desde seu *Romance d’A Pedra do Reino* até se tornar o pretexto de sua tese de livre-docência. A remetência à “repressão ministerial” e à “esquerda oficial” parece falar tanto do regime político que ora vivenciava o país quanto dos antigos mandatários de Pernambuco, figurados no grupo do ex-governador Miguel Arraes. Essa esquerda, embora não mais “oficial”, visto que havia sido colocada na clandestinidade, fizera parte da formação intelectual de Jomard Muniz de Britto, outrora vinculado a grupos tais como o Movimento de Educação de Base, juntamente com o educador Paulo Freire. A atitude contemplativa do palhaço dá lugar, pois, a um ato de intervenção: pula o muro da Casa-Grande de Detenção da Cultura e sai às ruas, como que esgueirando-se como um fugitivo. No fotograma abaixo, escorre, rente à parede, em uma atitude performática que lembra a dos condenados ao fuzilamento, nos grandes paredões de uma ditadura que o aprisiona. Deseja chegar às ruas, mas, já cansado, dá-se conta que a atitude de escrever e de viver, ou *escreviver*, de *cenaviver*,

trata-se de uma esgrima muitas vezes inglória: “Lutar com o super-8 é a luta mais vã” (BRITTO, 2013, p. 50).



**Figura 09:** “Lutar com o super-8 é a luta mais vã”.

Assistir *O Palhaço Degolado* é acompanhar uma narrativa onde impera o *travelling*. Assim como coloca Carlos Cordeiro, que co-dirigiu o filme com Jomard Muniz de Britto, em entrevista concedida a Aristides Oliveira, na Casa de Cultura, em Recife, este conduzia a câmera de forma que “seguia os impulsos do Palhaço, não sabia o que ele ia fazer, não tinha a menor ideia do que ele estava fazendo, apenas acompanhava” (CORDEIRO apud SANTOS FILHO, 2012, p. 292). De fato, em todas as sequências, a câmera necessita acompanhar o palhaço, irrequieto, pelos muitos espaços pelos quais esse passa. Assim prossegue a narrativa do filme, quando o personagem começa a passear pela cidade, abordando as pessoas, interpelando-os com sua verborragia. É visível que ele não se contenta mais em gritar apenas para a câmera que o acompanha: necessita gritar para todos e todas, espalhar suas ideias, falá-las aos ventos. Como se fosse possível, deseja denunciar que há algo de podre na *linha evolutiva da cultura brasileira*, uma vez que esta, traçada desde os modernistas, sob influência das vanguardas europeias, prosseguia reproduzindo os valores trazidos pelos outros, atendendo a certas intencionalidades subterrâneas, a certas vaidades, a desejos que nem sempre eram ditos. É na oitava cena do filme, já se aproximando de seu final, que o personagem zigzagueia por uma viela, jogando no chão diversos livros que, como mostram as figuras abaixo, são exemplares da formação de militantes e educadores marxistas.



**Figuras 09 e 10:** Livros de formação marxista espalhados pelo chão.

Como pode ser visto, são exemplares de Caio Prado Júnior, György Lukács e tantos outros autores que, entre as décadas de 1950 e 1960, período em que vigorava o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, conformavam a vanguarda da literatura universitária e a formação intelectual vigente no Brasil. Jomard Muniz de Britto é, como sabemos, resultado, também, de uma formação militante, na qual constavam tanto as inspirações quanto os clássicos oriundos da geração de Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso e Octávio Ianni. Assim continua gritando esperançoso de que alguém o escute:

A irmandade dos Campos inaugurou as cercas  
trans-nordestinas da vanguarda:  
Joyce, Pound, Oswald de Andrade, Mallarmé,  
João Cabral, Bauhaus, Guimarães Rosa,  
Sousândrade, Teoria da Informação, Max Bense,  
ideogramas, Eisensteins...  
o que não seja estrutura verbo-voco-visual  
já era... Instauração práxis cerceada em nadas.  
E todos chegaram primeiro, pioneiríssimos,

ao ovo novo da galinha primal;  
até o rasga-rasga do poema processo  
e a mais recente internacional  
arte correio / arte postal;  
o intelectual que não pronunciar  
até a exaustão a palavra ideologia...  
o intelectual que não pode viver, morre.  
Morre! (BRITTO, 2013, p. 50)

Pensando os filmes como “produções de um tempo e um espaço numa sociedade determinada, compreensíveis por meio de uma linguagem específica que lhe permite uma leitura pela sociedade” (LUCAS, 1998, p. 34), *O Palhaço Degolado*, assim como os outros filmes de Jomard, não se encontra exterior ou à frente ao seu tempo, mas sim como seus fragmentos, cuja pretensão é a de abalar as estruturas de sentido que a ele são inerentes. Ao tentar apontar, em tom de denúncia, as mazelas que enxerga no interior da cultura brasileira, Jomard termina por conformar, finalmente, uma leitura arqueológica dessa dita cultura. Demonstra acreditar que os pensamentos não se remetem a um certo sujeito fundador da verdade, ou a uma realidade em si. No entanto, compreende também que não se pode “fazer tábula rasa dos conceitos”, estando, ainda que involuntariamente, em consonância com a lição nietzscheana de que todos os conceitos deveriam contornar, na medida do possível, os universos antropológicos, para, dentro deles, interrogar suas condições históricas (VEYNE, 2014, p. 97). Nesse sentido, a cena que reproduz textualmente acima ajuda a referendar a ideia de que Jomard, para dar fundamentação à sua esgrima, se esforça em vasculhar os arquivos da cultura brasileira, para desdobrar de seus vestígios as vísceras de um Brasil inventado como sendo contemporâneo. Seríamos, a seu ver, fruto tanto da teoria e da crítica literária de Ezra Pound e Stéphane Mallarmé quanto da invenção nacional presente na antropofagia oswaldiana e na poetização da “vida severina” em João Cabral de Mello Neto, mesmo que isso incorra em uma mistura nem sempre pacífica, e, na verdade, quase sempre marcada pelo conflito e pela tentativa de sobreposição de uma a outra, a partir de diferentes lógicas que se tornam, em diferentes circunstâncias históricas, dominantes.

Além disso, é possível de ser observado no filme uma questionamento renitente da própria ideia de vanguarda, que serve de interessante pretexto para que pensemos a respeito do que, em tese, se configurou como uma “arte de vanguarda” no Brasil. Se concordarmos com Hélio Oiticica, que, nos anos 1960, afirmara ser a vanguarda um libelo, que estabelece uma força contrária às noções já postas, apresentando-se como uma contra-argumentação com relação a ela (OITICICA, 1978, p. 69-70), em que medida é

possível perceber as críticas do palhaço à “situação da vanguarda no Brasil”? A resposta nem sempre é aparente, mas existe em algumas de suas entrelinhas. Por um lado, ele questiona o lugar da arte concreta de Décio Pignatari e do poema processo dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, mas é visível que não estende essa crítica a algumas outras manifestações, ditas como “vanguardistas”, tal como a Tropicália, à qual parece guardar posição de uma curiosa indulgência, poupando-lhes de suas críticas mais severas. Afora a trupe de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ninguém mais escapa ao bombardeio do palhaço, que passa a lançar, aos gritos, perguntas de respostas difíceis. Quem, efetivamente, teria primeiro dito a “verdade” sobre a contemporaneidade brasileira? Quem seriam nossos intérpretes pioneiros? Afinal, quem teria chegado primeiro: o “ovo novo” ou a “galinha primal”?

O palhaço não responde a essas perguntas. Mas nem por isso elas deixam de ecoar, desconcertantes e incomodamente pelas vielas, provavelmente denunciadas pela boca pequena dos transeuntes por ele abordados e até mesmo agredidos. Não dá outra: a música circense é substituída pela sirene policial e o palhaço é capturado e detido. Volta para a Casa-Grande de Detenção da Cultura, mas agora é colocado detrás das grades, aparentemente vencido em sua guerrilha contra os cânones. Sua fala indisciplinada, selvagem, passava agora a sofrer o cercamento do Estado, que finalmente lhe submete ao lugar onde os discursos dominantes parecem desejá-lo. No filme, a prisão do palhaço metaforiza tanto a ditadura civil-militar quanto a própria ação dos poderes culturais, que, desejosos de manter sua hegemonia sem oposições, usam de seus dispositivos de coerção para confinar seus desafetos, censurá-los, calá-los. E é com o palhaço por trás das grades que chegamos a uma das mais emblemáticas sequências do filme, onde o tom burlesco que predominara até então é substituído por uma narrativa que foge à sátira, ganhando, a partir de então, um tom profundamente dramático. Agora, o personagem rasteja por uma cela, humilhado, aparentemente percebendo ali seu fim definitivo. Resolve clamar por outro “mestre”, Paulo Freire, seu antigo companheiro nas atividades de educação de jovens e adultos. Agora, a ironia parecer ser substituída por uma espécie de súplica sincera, que descarrega sobre a superficial profundidade do vídeo:

Onde está o prof. Paulo Freire  
Em Genebra? Ou na Guiné-Bissau?  
Nas ilhas greco-socráticas ou na ilha de Maruim?  
O que restou? O que restou?  
O que restou de seus círculos de cultura? (BRITTO, 2013, p. 50)

Como parte das táticas de linguagem das quais faz uso no filme, Jomard estabelece aqui um momento em que passa a operar com alguns fragmentos de suas próprias memórias, principalmente relacionadas à repressão sofrida com o advento do regime civil-militar no Brasil. Cabe ressaltar que, em 1964, seu companheiro de atividades educacionais Paulo Freire, perseguido pelos militares pelo caráter subversivo do seu método de alfabetização de jovens e adultos, é preso e exilado do Brasil, com passagens por diversos países, dentre os quais a Suíça e Guiné-Bissau. Não podemos desconsiderar a representatividade de Paulo Freire, não apenas para uma mudança de paradigmas que se operaria na pedagogia nos dias de hoje, mas, naquele momento, para todos os círculos de esquerda existentes no país à época, para os quais o mesmo se destacava como um esperançoso estandarte de transformação do Brasil através da educação. Seu desaparecimento produziria uma sensação de desânimo no palhaço, que perceberia que a ausência de seu método, parte de um esforço de constituição de um espírito crítico, tal como o próprio Jomard tentara, também, sistematizar em suas *Contradições do homem brasileiro*, dá lugar a uma educação que buscaria, sistematicamente, fabricar corpos dóceis e sujeitados à violência de uma educação disciplinadora. Nisso, o palhaço levanta-se de sua posição de inércia, deitado a um canto da cela, e chega até a parede, onde algumas palavras encontravam-se escritas a giz.

É a senha para que percebamos, na fala do palhaço, sua conclamação, ainda que, talvez, tardia, por uma cultura como devir político, que buscasse romper com as amarras da tradição em prol de uma efetiva transformação da sociedade. As palavras, separada em sílabas, remetem à própria forma do chamado Método Paulo Freire, na qual a alfabetização consistiria em partir das vivências e conhecimentos prévios do aluno tanto para promover um aprendizado da língua portuguesa pautado em palavras já existentes em seu vocabulário, quanto na necessidade de educação dos sujeitos para conscientizá-los da opressão sofrida em suas relações de trabalho e na busca por mudança social. Sua ausência significa a ausência de uma esperança de que as coisas se transformem, de que exista uma saída possível. Tudo parece, portanto, escuro, à exceção de uma luz tímida que nasce, quadrada, tal como mostra a figura abaixo, por entre as grades da cela. Só resta ao palhaço, pois, gritar. Não mais o grito irônico e contestatório de outrora, mas, naquele momento, o grito desesperado de quem enxerga a saída, mas enxerga também a surdez de seus contemporâneos, que parecem seduzidos pelos signos de tradição e modernidade, que lhes chegam como algo confortável a ponto de lhes impedir de perceber que algo existe para fora dela. Assim, irrompe o palhaço em seu soluço, enquanto olha para a luz,

tão distante, por razão de seu encarceramento: “A saída... Até quando? Até quando?” (BRITTO, 2013, p. 50).

### **Considerações finais – A saída, até quando?**

*O Palhaço Degolado* compreende, nesse sentido, a mais expressiva experiência superoitista jomardiana, na medida em que nele existem traços muito marcantes de sua trajetória pessoal, dando a esse filme um caráter intenso de autobiografia. Trata-se de uma experiência do fora, na medida em que o sujeito que enuncia o discurso da transgressão – no caso, Jomard Muniz de Britto e sua travessão de palhaço – transgride o fora que encontra-se redobrado em si mesmo, e, ao transgredi-lo, termina por expor-se, transgredindo a si mesmo (FOUCAULT, 2015). É, portanto, essa dimensão de seu trabalho que ajuda a perceber que nele são produzidos sentidos nem sempre confortáveis ao palhaço, na medida em que dão visibilidade ao conteúdo contraditório de suas próprias vivências. Está presente ali sua formação intelectual, que ele não deixa de evidenciar, de maneira narcisística, na mesma medida em que também está presente sua necessidade vampiresca de esconder-se nas sombras.

Encontram-se dispostos seus afetos, como Paulo Freire, e seus desafetos, como Ariano Suassuna e Gilberto Freyre, que, ao serem evidenciados como tais, revelam a faceta mais incômoda de um personagem: em seus amigos deposita afetos que lhe tornam parte deles, mas tal atitude também se desdobra quando este fala daqueles que observa com restrições. Acima das contradições, é possível vislumbrar nesse filme que Jomard Muniz de Britto buscava evidenciar as diversas vozes que o precederam, inserindo-se na arriscada ordem do discurso, na qual seu riso maquiado não só esconde um homem sem rosto como revela uma voz dissonante, estranha até mesmo a ele próprio, cuja estranheza não se resumiria a esse exemplar, havendo nele a necessidade de retomar seus antigos escritos, em especial os manifestos tropicalistas, os quais desdobrariam em mais uma iniciativa guerrilheira contra esse ser fascinante e autoritário que é a linguagem.

### **Referências Bibliográficas**

#### **Filme**

*O PALHAÇO DEGOLADO*. Direção: Jomard Muniz de Britto e Carlos Cordeiro. Recife, 1977. 9min22s, son. color.

## **Bibliografia**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: EDUSC, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Prefácio – Saudades desse engenho. In: FREIRE, Diego José Fernandes. *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideal, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Receitas regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. *Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio – Identidades*. 04 a 07 de agosto de 2008. p. 01-12.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Encontros*. Organização: Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

CANONGLIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009. p. 07-10.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ribeiro Alves. Petrópolis: Vozes, 2012. V. I.

D'ANDREA, Moema Selma. O regionalismo freyreano e o modernismo em Mário de Andrade: contradições e consensos. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard Muniz de (Org.). *Interpenetrações do Brasil: encontros & desencontros*. João Pessoa: UFPB, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. v. V. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. v. III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 223-250.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LOPES, Marcelo Silvio. *Os espaços internos na obra de arte contemporânea: a antropologia a partir da fenomenologia merleau-pontiana*. 2011. 146 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.

MORISON, James Douglas. *Os mestres e as criaturas novas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. p. 07-28.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (1966). In: PECCINNI, Daisy. *O objeto na arte: Brasil anos 1960*. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 140.

PISCITELLI, Adriana. Exotismo e autenticidade: relatos de viajantes à procura de sexo. *Cadernos Pagu*, n. 19, 2002. p. 195-231.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Fugir do próprio rosto. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 87-96.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides Oliveira dos. *Jomard Muniz de Britto e O Palhaço Degolado: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós-1964*. 2012. 302 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, Teresina.

VEYNE, Paul. *Foucault: seu pensamento, sua pessoa*. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

# DIÁLOGOS ENTRE MODA E CINEMA: PRÊT-À-PORTER (1994) DE ROBERT ALTMAN

Grace Campos Costa<sup>4</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe discutir a importância que o cinema tem para a moda e vice-versa. Começamos com os primórdios do cinema, bem como os grandes ícones da sétima arte, as parcerias entre estilistas e atores/cineastas até chegar ao ponto principal em quando a moda se torna centro da narrativa cinematográfica com o filme *Prêt-à-Porter* (1994), dirigido pelo cineasta Robert Altman.

**PALAVRAS-CHAVE:** Moda; Cinema; Prêt-à-Porter; Robert Altman

**ABSTRACT:** This article proposes to discuss the importance that cinema has for fashion and vice versa. We begin with the beginnings of cinema, as well as the great icons of the seventh art, the partnerships between designers and actors / filmmakers to the point where fashion becomes the center of film narrative with the movie *Prêt-à-Porter* (1994). , directed by filmmaker Robert Altman.

**KEYWORDS:** Fashion, Cinema, Prêt-à-Porter, Robert Altman

## Introdução

Para que o universo da moda alcance o grande público, é preciso que sempre haja uma forte parceria entre ela e os diversos meios midiáticos existentes. No século XIX, por exemplo, os jornais já mostravam algumas ilustrações sobre a vestimenta e, posteriormente, revistas específicas sobre o assunto começaram a surgir, com várias ilustrações e conselhos sobre o que deveria ser usado ou não.

Nesse sentido, sobre os meios de comunicação, oriundos no século XIX, Leo Charney destaca a importância do cinema diante de outras invenções do período:

A “modernidade”, como expressão de mudanças na chamada experiência subjetiva ou como uma fórmula abreviada para amplas transformações sociais, econômicas e culturais, tem sido em geral compreendida por meio da história de algumas invenções talismânicas: o telégrafo e o telefone, a estrada de ferro e o automóvel, a fotografia e o cinema. Desses emblemas da modernidade, nenhum personificou e ao mesmo tempo transcendeu esse período inicial com mais sucesso do que o cinema. (CHARNER; SCHWARTZ, 2004, p.17)

---

<sup>4</sup> Doutoranda pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – NEHAC.

Como pontua o sociólogo Zygmunt Bauman, a característica dessa modernidade seria a sua fluidez, a sua volatilidade, de incertezas e seguranças, que dão espaço para o consumo, ao gozo individual. De acordo com o autor, até mesmo as relações sociais são descartáveis – e a sociedade é ávida pelo consumismo, onde o "comprar" se transforma em uma atividade semelhante ao ritual de exorcismo:

Ainda que possa ser algo mais, o comprar compulsivo é também um ritual feito à luz do dia para exorcizar as horrendas aparições da incerteza e da insegurança que assombram as noites. É de fato um ritual diário: os exorcismos precisam ser repetidos diariamente, porque quase nada é posto nas prateleiras de um supermercado sem um carimbo como “melhor consumir antes de”, e porque o tipo de certeza à venda nas lojas pouco adianta para cortar as raízes da insegurança, que foram o que levou o comprador a visitar as lojas. O que importa, porém, e permite que o jogo continue – não obstante a falta de perspectivas –, é a maravilhosa qualidade de exorcismos: eles são eficazes e satisfatórios não tanto porque afugentam os fantasmas (o que raramente fazem), mas pelo próprio fato de serem realizados. (BAUMAN, 2001, p. 107)

Um fator atestado pelo próprio sociólogo que contribuiu para o aumento do consumo são os meios de comunicação, sobretudo com a evolução das novas técnicas midiáticas, oriundas da modernidade. Não podemos ignorar o impacto que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular e individual, como salienta Bauman, “vida desejada tende a ser a vida vista na TV”.

Assim, o cinema torna-se um instrumento para veicular não só o espetáculo, a representação, a distração e a efemeridade, como também o principal fator de nosso estudo: o consumismo. Com isso, os artistas passaram a mostrar, nos filmes, o vestuário que estaria na moda. Vale dizer que cinema e moda já têm um elo em comum: exercem grande influência na modernidade contemporânea. Mas de que forma essas duas áreas dialogam? Quando e como o cinema se transformou em uma vitrine que exhibe um determinado comportamento ou estilo de vida? De que forma as estrelas de Hollywood contribuem para esse processo? Em que momento a moda começa a ser discutida nas telas de cinema?

Em 1994, Robert Altman lançou o filme *Prêt-à-Porter*, cuja trama se passa na semana de moda parisiense, com diversos personagens que permeiam o ambiente do mundo da moda: estilistas, modelos, editores de grandes revistas, repórteres e fotógrafos. Diferentemente de outrora, Altman faz uma análise crítica sobre esse universo efêmero que encontra sintonia com a década de 1990. Se antes os filmes enfatizavam o *glamour* e

a beleza das roupas, dos desfiles e dos bastidores dos grandes eventos do ramo, com *Prêt-à-Porter*, o cineasta desconstrói a noção de perfeição tão difundida pela mídia.

Não se pode ignorar o cenário em que a obra do cineasta foi lançada. No início dos anos 1990, iniciou-se um movimento não tradicional da beleza e da moda. A imagem de modelos vistas deusas bem vestidas e bem maquiadas, ostentando roupas luxuosas, foi substituída pelo estilo minimalista de modelos magricelas e de "cara limpa" que desfilavam nas passarelas e estampavam as capas das revistas. Para a jornalista Maureen Callahan, os anos de 1990 elevaram a importância da moda:

Com a chegada da última década do milênio, não haveria expressão maior das revoluções cultural, econômica e social por vir do que a moda. O que o rock and roll foi para os anos de 1950, as drogas, para os anos de 1960, os filmes, para os anos 1970, e a arte moderna, para os anos 1980, a moda foi para os anos de 1990: o estopim e, depois, o filtro. (CALLAHAN, 2015, p. 17)

Os elementos descritos pela jornalista de acordo com as décadas muito têm a ver com aquilo que os jovens tinham como "válvulas de escape": música, cinema e drogas. A moda acompanhou essas décadas e começou a ter como alvo principal o público juvenil. Com isso, alguns estilos que surgiram nas ruas foram para as passarelas, como o movimento *hippie* e o *punk*. Assim, na segunda metade do século XX, os jovens começaram a ditar, indiretamente, o que poderia ser usado.

Em 1990, houve uma reaproximação do mundo da moda com os adolescentes. As modelos amazônicas cederam espaço para figuras juvenis e subversivas. Podemos citar como exemplo o movimento *grunge*<sup>5</sup>, que caminhava na contramão do *glamour* da década anterior, mas que se tornou um negócio rentável para a indústria da moda.

Além disso, a moda ganhou espaço em um novo meio midiático: a internet, em que as informações circulam com mais rapidez, criando novas formas de *design* e outras maneiras de se comunicar. Os desfiles de moda transformam-se, então, em espetáculos teatrais, e os estilistas promoveram coleções com roupas que causavam impacto nas telas, além de criar produtos de forma cada vez mais rápida, uma vez que as tendências

---

<sup>5</sup> Moletom, camisa de flanela, gorro e coturno eram típicas peças de roupas da classe trabalhadora de Seattle nos anos de 1990. Paulatinamente, o "não visual" começa a aparecer nas ruas, se opondo aos exageros e refinamentos encontrados nas lojas de grife. O então jovem estilista Marc Jacobs lançou uma coleção baseada no estilo grunge no verão de 1993. Contudo, não durou uma temporada, posto que um dos difusores deste estilo, Kurt Cobain (vocalista da banda de rock Nirvana) se suicidou no ano seguinte. Alguns elementos das roupas grunges ainda aparecem nas passarelas e nas lojas de departamento. (REED, 2014, p. 95)

passaram a ser extremamente passageiras.

Assim, a moda não se concentrou apenas em empresas familiares, e, sim, em conglomerados internacionais. Foi nesse processo que Robert Altman confeccionou *Prêt-à-Porter*. A ideia de fazer um filme sobre esse universo surgiu em 1985, depois de acompanhar sua esposa a um desfile de moda na capital francesa. Altman é ácido ao falar do tema, que retrata o falso luxo e a fugacidade da moda. Nele, o cinema transforma-se em uma vitrine para as tendências fashionistas. Num primeiro momento, as estrelas do cinema são um sonho de consumo para o público: desde o seu estilo de vida até as roupas que usam em cena. Posteriormente, fica claro que a parceria entre atrizes e estilistas nas telas é lucrativa. Os trajés utilizados são copiados pelos espectadores. Por fim, o universo da moda transforma-se parte da narrativa, tema condutor do filme, que passa a ser questionado, criticado e desconstruído. Esse é o objetivo de *Prêt-à-Porter*.

Os tópicos a seguir mostram essas transições, não como rupturas definitivas, mas como algumas mudanças que podem ser observadas por meio de alguns filmes, sejam os que têm o figurino notável, sejam aqueles que propõem um debate sobre o assunto.

### **Os primórdios do cinema e as estrelas que marcaram época**

Como dissemos, uma das maiores invenções oriundas do período moderno foi o cinema. Amplas transformações ocorreram no campo social, econômico e cultural, de modo que o cinema se transformou em um meio de representação, espetáculo, variedade, distração, entretenimento e consumismo.

Com o desenvolvimento da cidade, onde ocorreu a circulação de pessoas e mercadorias, houve um aumento no capitalismo industrial. Os avanços tecnológicos, por sua vez, propagaram a excitação visual e sensorial feita para atrair a “sociedade de massa” que acompanhou a vida moderna.

Em meados do século XIX, a figura do *flâneur*<sup>6</sup> tornou-se presente na cidade, andando pelas ruas atento às informações e distrações que o cercavam. Com a rapidez e a movimentação da vida urbana, a efemeridade da sétima arte condiz com o momento da modernidade, que tem fascínio pelo visual. Além disso, o espectador era tratado como

---

<sup>6</sup> Palavra de origem francesa que é atribuída às pessoas que andam descompromissadas e sem pressa pelas ruas da cidade. (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 22)

consumidor. Como bem pontua o filósofo Gilles Lipovetsky, o espectador/consumidor, desde o século XIX, é induzido a ter novas necessidades de adquirir algo novo:

A lógica organizacional instalada na esfera das aparências na metade do século XIX difundiu-se, com efeito, para todas as esferas de bem de consumo: por toda parte são instâncias burocráticas especializadas que definem os objetos e as necessidades; por toda parte impõe-se a lógica da renovação precipitada, da diversificação e da estilização dos modelos. [...] A ordem burocrático-estética comanda a economia do consumo agora reorganizada pela sedução e pelo desuso acelerado. (LIPOVETSKY, 2009, p. 148)

O cinema alia-se, então, a outros meios de comunicação (como os catálogos de venda, revistas e jornais) como um instrumento com teor publicitário, uma vez que seduzia o espectador pela transmissão de imagens. Despertava, especialmente no público jovem, sonhos e identificações com os personagens:

Durante a década de 1900, os jovens da Europa e da América adotaram novos símbolos de independência para si. Alguns vinham do então existente mercado juvenil para as revistas e livros, enquanto outros eram retirados da mídia de massa em rápida expansão. O novo foco americano na juventude coincidiu com o crescimento da psicologia comercial e da indústria cinematográfica. Os filmes encontraram o seu primeiro mercado entre os adolescentes, que, segundo Stanley Hall, compunham um terço de toda a população americana. O seu entusiasmo fez deles cobaias involuntárias para a emergente sociedade de consumo. (SAVAGE, 2009, p. 131)

Nota-se que o público juvenil ainda estava conquistando o âmbito social, e os meios de comunicação enxergaram a importância de dialogar com essa faixa etária, ainda que motivados por interesses lucrativos.

Nos anos iniciais do cinema mudo, um dos elementos que mais chamavam a atenção do espectador eram as roupas que os atores utilizavam na película, uma vez que elas diziam muito sobre a história do personagem em questão. O figurino era uma linguagem não verbal que cativava o público.

Apesar da ideia de que, nos primórdios do cinema, não havia muita preocupação com o figurino, em que muitos atores vestiam suas próprias roupas, existiam profissionais que pensavam em estabelecer uma narrativa entre o figurino e o personagem para compor uma história. A própria imagem da estrela de cinema ficava por conta dos grandes estúdios cinematográficos.

Algumas atrizes destacaram-se nesse período pelo visual, como a atriz

dinamarquesa Theda Bara, que adotava uma estética *vamp*<sup>7</sup>, fruto da sua personagem no filme *Escravo de uma Paixão* (1915). A maquiagem carregada, que até então era remetida a cortesãs, fez sucesso com o público feminino.

Outro figurino que chamou a atenção do público foi de Louise Brooks em *A caixa de Pandora* (1929). Louise interpreta uma mulher sedutora chamada Lulu, que hipnotiza e prejudica todos os homens que se interessam por ela. As roupas usadas eram típicas da década de 1920: vestidos retos, saias *midis* e suéteres. O corte de cabelo *chanel* e os olhos bem esfumados compõem o visual que seria copiado pelos fãs.

O filme girava em torno da atriz principal, como bem pontua Edgar Morin “o conteúdo, a direção e a publicidade dos filmes gravitam ao redor da estrela. O *star system* é, desde então, o coração da indústria cinematográfica”.

A preocupação com a aparência física aumentou, principalmente entre as mulheres que usavam alguns artifícios para ficar mais atraentes. Além disso, o período entreguerras fez com que a burguesia usasse roupas mais leves, além de expor mais a silhueta em público:

As roupas se encurtam e as meias valorizam as pernas. Os tecidos mais macios revelam discretamente as linhas do corpo. A aparência física passa a depender mais do próprio corpo, e portanto é preciso cuidar dele. [...] Os cuidados com a beleza, a maquiagem, o batom já não são apanágio das coquetes e mulheres fáceis: agora são maneiras honestas de valorizar os próprios encantos. (PROST, 2009, p. 83-84)

A moda e o comportamento feminino ganharam revistas especializadas para orientar o seu público, e o cinema começou a lançar cada vez mais tendências, servindo de inspiração para as mulheres. É válido notar que o cinema emana diversas sensações para o seu público, entre elas a ideia do real. Dessa forma, ocorre uma identificação entre o espectador com determinado personagem em cena. A pesquisadora Gisele Gubernikoff explica sobre os sentidos da indústria cinematográfica que atuam sobre o espectador:

A linguagem cinematográfica, apoiada numa série de codificações para a produção de significados (montagem em continuidade, enquadramento, etc.), e que envolvem constantemente o espectador, transformando-os em consumidores passíveis, identificando-os com o protagonista da ação. Todo o operacional cinematográfico juntamente com a ficção ajuda a reforçar essa identificação. Com a verossimilhança ao mundo real daquilo que é projetado na tela, suspende-se a

---

<sup>7</sup> *Vamp* vem da noção de vampiresco, de femme fatale, de uma mulher que usa os seus encantos sexuais como arma e sedução. (FINAMORE, 2013)

incredibilidade. Aquilo que se vê passa a ser a “verdade”, independente de ser ou não documental. Mesmo o documentário, há uma manipulação do real. (GUBERNIKOFF, 2004, p. 178)

Assim, o cinema transmite várias mensagens ao público, dentre elas a publicitária. Existe uma aproximação maior entre a estrela de cinema e o espectador, posto que a sua vida pessoal se transforma em alvo de curiosidade daqueles que a assistem. O cuidado com o figurino começa a ser um fator preponderante para a constituição de um filme, de modo que se tem uma parceria entre alguns renomados estilistas com atores e diretores, conforme veremos no próximo tópico.

### **A relação entre estilistas e estrelas de cinema na indústria da moda**

Neste tópico abordaremos brevemente algumas famosas parcerias entre estilistas e artistas do cinema, bem como a ideia de endeusamento e a identificação que essas “estrelas” conquistaram com os espectadores, de modo que o público se inspiravam na maneira de agir e de vestir.

Lançado em 1931, o filme *Redimida*, de Clarice Brown, narra as aventuras românticas da *socialite* nova-iorquina Letty Lynton, interpretada por Joan Crawford. À época, seu vestido branco com babados na manga vendeu cerca de 50.000 cópias nas lojas de departamento Macy’s. O responsável pelo figurino foi Gilbert Adrian<sup>8</sup>, contratado pela MGM na década de 1920.

Não foi só com o figurino caprichado que o filme *Redimida* chamou a atenção no mundo da moda. O cabelo da personagem Letty, com o corte *chanel* e ondulado, também foi copiado pelo público feminino, dando os créditos ao cabeleireiro Sidney Guillaroff, que, após o filme, trabalhou com outras atrizes hollywoodianas.

O sociólogo Gilles Lipovetsky fala sobre o poder que as grandes estrelas de cinema exerciam sobre o público e, conseqüentemente, no consumo:

---

<sup>8</sup> Cabe ressaltar uma breve biografia do figurinista e estilista Gilbert Adrian, tido como um dos pioneiros do figurino do cinema norte-americano. Gilbert começou a trabalhar em teatros da Broadway e foi descoberto por Rudolfo Valentino para assumir as vestimentas do filme mudo *Noite de Núpcias*, de 1924. Com o reconhecimento, em 1928, ele parte para projetos maiores, como o figurino de Greta Garbo em *Mata Hari*, de 1931. Suas roupas acompanhavam a evolução das personagens ao longo da trama. Foi responsável pela febre dos sapatinhos vermelhos usados por Judy Garland no filme *O mágico de Oz*, em 1939. Três anos depois, decide abrir sua própria marca, lançando modelos para o grande público, com roupas inspiradas em grandes estrelas de cinema, mas com materiais mais acessíveis. Seu estilo de vestir as personagens o ajuda, uma vez que ele adotava um estilo mais voltado para o padrão norte-americano que as donas de casa almejavam do que seguir os moldes da alta-moda parisiense. (PIAZZA; WHITERMAN, 2015, p. 23-25)

Se a cultura de massa está imersa na moda é também porque gravita em torno de figuras de charme com sucesso prodigioso, que impulsionavam adorações e paixões extremas: estrelas e ídolos. Desde os anos 1910-20, o cinema jamais deixou de fabricar estrelas, são elas que os cartazes publicitários exibem, são elas que atraem o público para as salas escuras, foram elas que permitiram recuperar a enfraquecida indústria do cinema nos anos de 1950. Com as estrelas, a moda brilha com todo o seu esplendor, a sedução está no ápice da sua magia. (LIPOVESTKY, 2009, p.248)

Como pontua Lipovestky, o sociólogo Edgar Morin também reconhece a importância da estrela do cinema para salvar a sétima arte, que estava em declínio por causa da televisão, bem como em virtude da situação socioeconômica do espectador norte-americano:

A melhoria das condições materiais de existência, as conquistas sociais, por mais restritas que tenham sido (férias pagas, redução da jornada de trabalho), as novas necessidades e as novas formas de lazer tornaram cada vez mais presente uma reivindicação fundamental: o desejo que cada um tem de viver a sua vida, isto é, viver seus sonhos e sonhar a vida. [...] Dessa forma, o aburguesamento do imaginário cinematográfico corresponde ao aburguesamento da psicologia popular. (MORIN, 1989, p.12)

Uma das ideias defendidas por Zygmunt Bauman é que, para aumentar as vendas, os consumidores precisam de um exemplo de autoridade. E as celebridades desempenham com sucesso essa função, de forma que a “autoridade da pessoa que compartilha sua história de vida pode fazer com que os espectadores observem o exemplo com atenção [...]”. (BAUMAN, 2001, p. 88)

Sob esse prisma, era indiscutível a influência que o cinema e os atores tinham sobre a indumentária. Cada estrela possuía uma personalidade, que era explicitada por meio de sua aparência, o que cativava um determinado tipo de público.

Até então, o lugar em que se ditavam as principais novidades sobre o que deveria ser vestido e copiado era Paris. Com o advento do cinema, o monopólio da capital francesa sobre a elegância das vestimentas foi dividido pelas indústrias cinematográficas, especialmente dos grandes estúdios hollywoodianos.

O papel do figurinista<sup>9</sup> começou a ter importância para a elaboração de um filme

---

<sup>9</sup> Não é nosso objetivo entrar nas discussões entre moda e cinema brasileiro neste artigo. O papel do figurinista só começa a ter destaque no cinema nacional com o surgimento do estúdio Vera Cruz, na década de 1950. Anteriormente, muitos atores tinham total controle sobre o visual utilizado em cena, bem como o aproveitamento do cenógrafo como figurinista. Geralmente, o figurino que o personagem utilizava nas telas era de grifes importadas. Entretanto, existiam parcerias entre estilistas conhecidos com filmes, como

em meados da década de 1930. Era necessário um figurino que correspondesse ao contexto histórico do filme e do personagem<sup>10</sup>, que fosse coerente com a narrativa fílmica.

A jornalista norte-americana Stella Bruzzi dá-nos um exemplo de como o figurino no cinema se tornou importante nos grandes estúdios:

Couture's involvement with the cinema has an elaborate and fragmented history. From 1931 when Sam Goldwyn offered Coco Chanel one million dollars to design for MGM, high fashion has been brought in to a production to contribute a quality which eludes even the most prolific and proficient costume designers: the glamour of name.<sup>11</sup> (BRUZZI, 1997)

O exorbitante salário de Coco Chanel fez com que ela salvasse a sua grande maison na França, posto que os estilistas da alta-costura encontravam poucos clientes dispostos a pagar tão caro por uma peça de roupa após a Grande Depressão.

Em seu primeiro filme como estilista<sup>12</sup>, o aclamado *Esta Noite ou Nunca*, Coco indisputou-se com a atriz principal do filme, Gloria Swanson, pois o estilo minimalista de Chanel não era compatível com o que estavam acostumadas as estrelas de cinema da década de 1930.

Gloria Swanson interpretava Nella Vago, uma diva da ópera que acredita que a sua frieza será o fim da carreira, até ter uma paixão avassaladora. A primeira ordem de Chanel à atriz foi que emagrecesse. Gloria não só não perdeu peso, como também engravidou. Foram utilizadas faixas e cintas para disfarçar a gravidez. Suas roupas seguiam a mesma linha das roupas vestidas pela estilista francesa: colares de pérolas, pijamas de seda, tailleur com camisa branca, além de ter o mesmo corte de cabelo que Chanel.

Infelizmente, a trajetória de Chanel nos filmes hollywoodianos, além de curta, não causou furor no mundo da moda. Ela apenas seria reconhecida pelos filmes franceses que

---

Ocimar Versolato para a personagem Tieta (Sônia Braga) em *Tieta do Agreste* (1996) e Dener Pamplona para o filme *Moral em Concordata* (1959).

<sup>10</sup> Cabe ressaltar que no ano de 1948 o Oscar lançou duas categorias referentes ao figurino: melhor figurino colorido e melhor figurino preto-e-branco. Somente em 1967, o Oscar adotou apenas uma categoria, a de melhor figurino.

<sup>11</sup> “O envolvimento do cinema com a moda tem uma história elaborada e fragmentada. Em 1931, quando Sam Goldwyn ofereceu um milhão de dólares para Coco Chanel ser a figurinista da MGM, a alta moda passou a apresentar uma qualidade que escapava até mesmo dos figurinistas mais prolíficos e proficientes: o glamour do nome.”

<sup>12</sup> Posteriormente, Coco Chanel também fez o figurino dos seguintes filmes: *O Homem de Outro Mundo* (1931) e *Cortesãs Modernas* (1932), seu último filme em contrato com a MGM. Participou da elaboração dos figurinos de filmes franceses, como *Cais das Sombras* (1938), *La Marsellaise* (1938), *A Regra do Jogo* (1939) e *Ano Passado em Marienbad* (1961).

participara como estilista, permanecendo fiel ao estilo sombrio e minimalista.

Chanel ficou conhecida por ser a primeira estilista a aceitar vestir personagens para as telas do cinema. Isso nos remete a uma reflexão: existe diferença entre figurinista e estilista? As duas profissões exercem o mesmo papel? Essa é uma dúvida que precisa ser esclarecida. São profissões distintas e têm intenções diferentes, apesar de vestirem pessoas. O estilista capta uma tendência e exibe-a na passarela, além de sugerir uma possível mudança no comportamento.

O figurinista, por sua vez, veste apenas uma pessoa ou um grupo específico. Sua função é estudar a individualidade do personagem, levando em consideração a época retratada, a condição social e outras qualidades atribuídas por tal pessoa. Aqui, a criatividade é minimizada, a fim de compor a identidade do personagem.

É muito comum que a roupa feita apenas para a constituição do ator em cena se transforme em moda, pois pode haver uma identificação do espectador com a figura construída ou até mesmo com a influência que o ator ou a atriz exercem sobre o público. Daí a importância que o cinema tem sobre a moda e vice-versa, cujo ponto de convergência está em lidar com os desejos e o imaginário da pessoa que assiste ao filme.

Essa relação existente entre cinema e moda convoca grandes estúdios e cineastas a lançar parcerias de renomados estilistas com as suas obras e com os atores que as protagonizam.

### **Prêt-à-porter (1994): a moda como eixo da narrativa cinematográfica**

Como já discutimos, a relação entre moda e cinema é uma parceria bem consolidada, graças ao impacto que a sétima arte tem sobre o público, que, além de assistir aos filmes, também tenta se apoderar do estilo de vida das estrelas, em especial, dos seus trajes, dos penteados e acessórios.

Porém, alguns filmes utilizaram em seu roteiro o mundo da moda para compor, efetivamente, a história. Em alguns casos, até satirizavam esse universo, como é o caso de *Prêt-à-Porter*.

Exibido nos cinemas em 1994, a história é ambientada durante a temporada de lançamentos das coleções de moda em Paris, mesclando cenas dos bastidores de desfiles que aconteceram com outras ações ficcionais. O filme de Robert Altman retrata, de maneira crítica, o hedonismo e a futilidade existentes nessa indústria.

O traje é o personagem principal do filme, que tem uma gama de personagens, participações especiais, além de cenas rápidas com várias tomadas e um diálogo fragmentado. O elemento que unifica a trama de Altman é justamente as roupas ou a sua ausência, como bem atesta Stella Bruzzi:

Prêt-à-Porter emphasizes the unwearability of high fashion, its total lack of functionalism and its inappropriateness to daily use, juxtaposing the collections of real designers (such as Issey Miyaki, Jean-Paul Gaultier and Gianfranco Ferré for Dior) with the fictional shows, so as to maximize the trivialization of the former through their proximity to the latter. Within this framework develops a polemic around the tension and the dichotomy between clothes and body, structured around the inevitability of nakedness and an intransigent distrust of those who over-identify themselves with their dressed appearance. There is a perpetual cycle of undressing and re-dressing that runs through Prêt-à-Porter, as many characters lose, strip off or swap their clothes for others.<sup>13</sup>(BRUZZI, 1997)

Conforme descrito pela autora, o filme faz essa brincadeira com as peças de roupas que são trocadas, apropriadas ou mesmo retiradas pelos personagens. O personagem Sérgio (Marcello Mastroianni) tem de encontrar novas peças de roupas após se jogar no rio Sena. Chegando ao hotel, ele pega a mala de roupas do jornalista esportivo Joe Flynn (Tim Robbins). Sérgio precisa adaptar o terno de Flynn para poder vestir enquanto o jornalista fica preso com um roupão no quarto do hotel. Assistindo à televisão, Flynn percebe que alguém está vestindo as suas roupas,

A ausência das roupas também é trabalhada no filme, uma vez que Flynn tem que dividir o quarto de hotel com a jovem jornalista Anne (Julia Roberts), que tem a sua bagagem extraviada. Ambos, que estão apenas com a roupa do corpo, ficam isolados em um quarto de hotel em Paris, enquanto o desfile de moda é assunto nos meios midiáticos. Os dois se desentendem na recepção do hotel, mas acabam se relacionando no quarto enquanto estão sem trajes ou outros elementos de distinção social.

Outro aspecto da roupa presente no filme aparece por meio de Major Hamilton (Danny Aiello) e da sua parceira Louise (Teri Garr). Louise aparece durante quase todo filme comprando roupas de grife pelas ruas parisienses, cujos tamanhos das peças são

---

<sup>13</sup> “Prêt-à-Porter enfatiza a incapacidade de vestir da Alta-Moda, sua inadequação e falta de funcionalismo para o uso diário, juxtapondo com as coleções de *designers* reais (como Issey Miyaki, Jean-Paul Gaultier e Gianfrancesco Ferré da Dior), com desfiles ficcionais, de modo a aproximá-los. Dentro desse quadro, desenvolve uma polêmica em torno da dicotomia roupa e corpo, seja através da inevitável nudez ou da desconfiança daqueles que se preocupam demais com a aparência. Há um ciclo contínuo de despir-se e de revestir em Prêt-à-Porter, como em seus personagens que perdem, tiram ou trocam suas roupas com outras pessoas”.

sempre grandes. No final do filme, Major é o dono das roupas e se traveste para participar de uma convenção.

Não é só de moda que Robert Altman se preocupa com o seu filme – ele está quer representar os modos ou a ausência deles. O trio de editoras de moda (Regina, Sissy e Nina) apresenta-se publicamente como figuras importantíssimas e respeitadas dentro desse universo, mas mostram atitudes constrangedoras para conseguir um contrato com o badalado fotógrafo Millo (Stephen Rea): Regina aceita ficar de quatro, Sissy tem os seios fotografados e Nina fica só de lingerie. Todas as ações são registradas pela câmera de Millo.

A cena do strip-tease de Isabela também mostra a efemeridade não só da moda, como também do cinema. Altman reinterpreta, depois de trinta anos, uma cena no clássico filme italiano *Ontem, Hoje e Amanhã* (1963) de Vittorio de Sica. Se, na cena original, os protagonistas Sophia Loren e Marcello Mastroianni exalam sensualidade, em *Prêt-à-Porter*, eles tiram sarro de si mesmos. Mastroianni não consegue se manter acordado durante a performance de Isabela, que fica frustrada. O cineasta encaixa o momento fugaz de uma cena para um filme que leva até as últimas consequências do efêmero.

A ausência das roupas é concluída com o último desfile da Semana de Moda, na coleção da estilista fictícia Simone Lo (Anouk Aimée). As modelos são colocadas nuas nas passarelas<sup>80</sup>, de forma que a nudez seria o ultimato daquilo que se transformará em moda. Muito mais do que mostrar as modelos sem as roupas para confrontar a indústria da moda, Altman está na contramão da segurança e da identidade proporcionada pela vestimenta, onde a supremacia é do corpo em relação à roupa, e não o inverso.

O desfile deixa subentendido o fim da criatividade da estilista Simone Ló, que é pressionada a fazer uma boa coleção para o encerramento da Semana de Moda, mas tem uma crise criativa, posto que a moda precisa ser constantemente recriada.

### **Considerações Finais**

O artigo teve por objetivo trazer questões pertinentes entre o cinema e a moda, já que não existe muitos estudos acadêmicos que abordam tal tema, ainda mais no que se concerne no campo da história. Existem muitos trabalhos que relacionam o cinema sob a perspectiva psicológico, médica e outros temas, mas a moda – tão presente nos filmes – são abordadas muitas vezes de maneira rápida e com pouco embasamento bibliográfico. Muito se fala sobre o tema, mas falta trabalhos que aprofundam a discussão.

O filme *Prêt-à-Porter*, sem dúvidas, no instiga a pensar e a pesquisar sobre o relacionamento da sétima arte com a moda, bem como o envolvimento do cineasta Robert Altman com outros temas. Com um grande número de filmes no currículo, não foi possível tratar de todos, mas a seleção por temas e pelo estilo estético do cineasta me pareceu ser de suma importância para trazer novas discussões sobre o assunto.

### Referências Bibliográficas

ALENCASTRO, Luiz Filipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: *História da vida privada no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 12-93.

ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges. *História da Vida Privada*, 5: da Primeira Guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BRUZZI, Stella. *Undressing Cinema: clothing and indentity in the movies*. London: Routledge, 1997. E-book Edição.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac &Naif, 2004.

COSTA, Grace Campos. *Entre alfinetes e babados em Prêt-à-Porter (1994) de Robert Altman: uma crítica à indústria da moda*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

DELEFANTI, Angelo (org.). *As muitas vidas de Robert Altman*. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, jun. 2008. (Mostra de Cinema), p. 167.

FARAH, Alexandra. 1001 filmes para quem ama moda. *FilmFashion*, 2014. E-book Edição.

FINAMORE, Michelle Tolini. *Hollywood before glamour: fashion in american silent film*. Palgrave Macmillan, 2013. E-book Edição.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PEZZOLO, Dinah Bueno. *Por dentro da moda: definições e experiências*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p. 16.

PIAZZA, Arianna & WHITERMAN, Vivian. *Coleção Folha Moda*. V.1. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

REED, Paula. *50 ícones que inspiraram a moda – 1990*. São Paulo: Publifolha, 2014.

RODRIGUES, Fabiana. Simulação, Carvalização, *Moda: Prêt-à-Porter?* Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude – como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. *O Exército Inútil de Robert Altman: Cinema e política*. São Paulo: Anadarco Editora, 2012.

# O CORPO DO VAGABUNDO E O CONTRASTE COM O TEMPO MODERNO

Lais Gaspar Leite<sup>14</sup>

**RESUMO:** Este artigo propõe analisar o comportamento do personagem Carlitos, dentro da famosa obra de Chaplin, *Tempos Modernos* (1936). Para tanto foi contextualizado e comentado sobre o tempo e o lugar da película e as características cênicas de Chaplin na representação do vagabundo, para essa nova realidade moderna.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tempos Modernos, Carlitos, modernidade.

**ABSTRACT:** This article proposes to analyze the behavior of the character Carlitos, within the famous work of Chaplin, *Modern Times* (1936). For that, it was contextualized and commented the time and the place of the film and the scenic characteristics of Chaplin in the representation of the vagabond, to this new modern reality.

**KEYWORDS:** Modern Times, Carlitos, modernity.

Este artigo pretende traçar uma linha de entendimento que não cause estranheza ao leitor, uma vez que o personagem Carlitos e a obra *Tempos Modernos* aparecem como um novelo de lã – atribuindo uma metáfora bem pertinente. (SANCHES, 2003, f. 11-14.) Para descortinar *Tempos Modernos* (1936) é preciso abalizar o personagem principal dessa trama, o que indica a necessidade encontrar as pontas soltas do mencionado novelo e esticá-las a fim de historicizá-las, compreendendo e escrevendo de modo que não pareça um quebra-cabeça com várias peças da mesma imagem, pois sabemos que o personagem Carlitos é um dos mais comentados da história.

De fato, muito já foi dito sobre o famigerado *vagabundo*. Além das inúmeras pesquisas acadêmicas, foram lançados também inúmeros documentários, poemas e até mesmo uma obra cinematográfica sobre seus filmes. No entanto, nada disso esgota as possibilidades de diálogo sobre o personagem, ou melhor, tudo isso colabora com as possibilidades interpretativas que esta pesquisa aspira alcançar sobre Chaplin.

Destarte, para a melhor compreensão do leitor, apresentaremos primeiramente a história do personagem, as referências a sua linguagem estética, percebidas no gênero *commedia dell'arte*, manifestada através do estilo pantomímico. As características do estilo cômico pós-renascentista estão presentes na performance de Chaplin desde as apresentações em *music halls* e trupes itinerantes pela Europa, onde desenvolveu sua

---

<sup>14</sup> Mestra em História social, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), pelo Programa de Pós-graduação em História. Licenciada e Bacharel pela mesma universidade.

atuação pantomímica com o espaço público e plateia, até a entrada nos cinemas do século XX, corporificando-as na criação do seu personagem Carlitos, na tarde de 1914. (Cf. CHAPLIN, 2015.)

No ano de 1914, no estúdio da Keystone Company da cidade da Califórnia, o emigrante inglês e o ator de *music hall* recém-chegado, Charles Chaplin, pretendia criar um novo personagem para o próximo filme da empresa cinematográfica de Mark Sennet. Sennet, o qual possuía um estilo de fazer cinema sem roteiros, sendo as cenas decididas no momento da filmagem. Isso resultava quase sempre em corridas, cambalhotas, confusões, cenas rápidas e produções simplistas, pois esse era o método comum praticado no ramo da indústria cinematográfica da época. (Cf. ROBINSON, 2011, p. 101-110.) No entanto, o novo personagem do novato ator de cinema, vindo dos palcos dos teatros e dos picadeiros, tinha um estilo próprio e queria a atenção das câmeras.

Sua caracterização consistia em vestir calças largas, paletó apertado e um chapéu coco, comum aos costumes burgueses (Cf. SANCHES, 2003, f. 46.) e comumente usado em sinal de cumprimento, um bigode curto (que colaborava nos movimentos da boca e nos gestos do rosto), sapatos grandes e uma bengala curvada que, apesar de inadequada ao tamanho do corpo do *vagabundo*, formavam detalhes que, em conjunto, no momento de sua atuação, beneficiavam o jogo cênico do personagem.

Como descrito anos depois em sua autobiografia, Chaplin não pensou na organização do vestuário, no entanto, já idealizava a personalidade de Carlitos.

Comecei a conhecê-lo e, no momento em que entrei no palco de filmagem, ele já havia nascido. [...] é um *vagabundo*, um cavalheiro, um poeta, um sonhador, um sujeito solitário, sempre ansioso por amores e aventuras. Ele seria capaz de fazê-lo crer que é um cineasta, um músico, um duque, um jogador de polo. Contudo, não está acima de certas contingências, como apanhar pontas de cigarros no chão ou de furtar o pirulito de uma criança. E ainda, se as circunstâncias o exigirem, será capaz de dar um pontapé no traseiro de uma dama, mas somente no auge da raiva! (CHAPLIN, 2015, p. 179).

Foi assim que Carlitos estreou no cinema em dois curtas: *Carlitos no hotel* (1914) e *Corrida de automóveis para meninos* (1914). O primeiro baseia-se em uma comédia comum da Keystone: confusão e trocas de quarto dentro do hotel, utilizando-se de *gag* na atuação do *vagabundo* ao simular a embriaguez e a impostura de sua presença. (Cf. ROBINSON, 2011, p. 116.) Já o segundo, as cenas são gravadas em meio aos espectadores da corrida, quando um estranho homenzinho surge e nota a presença da

câmera, insistindo em também ser notado por ela. O personagem atravessa a lente encarando a câmera, quebrando a quarta parede do cinema, enquanto a *gag* é feita pela persistência do personagem em atrapalhar a filmagem, causando a fúria do diretor. De acordo com Robinson, nessa película um fenômeno fantástico acontece, pois as pessoas naquele ambiente vislumbravam, pela primeira vez, a figura do personagem que seria mundialmente famoso. *Corrida de automóveis para meninos* é, portanto, “[...] um registro documental incidental do primeiro encontro das pessoas com seu maior palhaço”. (ROBINSON, 2011, p. 117.) Sendo assim, Chaplin conseguiu compor um personagem emblemático no seu estilo de andar, de se vestir e se comportar, diferenciando-o das produções praticadas nos estúdios Keystone.

Destarte, na década de 1920, a estratégia comumente usada nas comédias, em que havia a movimentação frenética dos filmes de Sennett, alterou-se para o ritmo um pouco mais lento, preconizado e difundido por Charles Chaplin. Enquanto Hollywood estabeleceu modelos rígidos para os seus filmes e alimentou-se da pobreza de espírito das suas celebridades, das grosserias que eram promulgadas nos filmes e das polêmicas que elas gerariam, Charles Chaplin aproveitou – até certa data, sem se dar conta disso – o caminho aberto pelo sonho do norte-americano e pelo sucesso causado pela divulgação do status de arte cinematográfica para enfatizar a nobreza daquele ser que era considerado o mais lascivo e infame naquela sociedade, encarnado na figura do personagem Carlitos: o vagabundo. (SANCHES, 2003, f. 117.)

Chaplin surge em cena nas filmagens de *Corrida de automóveis para meninos* e sua performance é espontânea, nos fazendo perceber que até a plateia, que também fazia parte da cena, não compreende de imediato que aquele homenzinho importuno era o protagonista de um filme. Essa espontaneidade se deve, dentre outras coisas, à capacidade de interação de Chaplin com o ambiente e as possibilidades advindas dessa interação, trazendo um personagem até então bem distinto do que vinha sendo produzido nos estúdios Keystone.

Sob esse prisma, podemos afirmar que a história do personagem Carlitos remete a uma ancestralidade anterior à tarde de 1914, bem como do próprio advento do cinema, pois a forma com que Carlitos se movimentava em cena – as cambalhotas, pontapés, gestos faciais e expressões das mãos – são características do que era feito nos teatros de variedades, lugares bem conhecidos por Chaplin enquanto vivia Londres, especialmente por ter sido filho de uma atriz de *vaudeilles*.

Essa categoria de teatro herdada do gênero da *commedia dell'arte* utiliza a pantomima em suas principais representações, de maneira que, para se apreender a composição do personagem *vagabundo* se mostra necessário compreender esses gêneros teatrais presentes na história de Chaplin e no corporificadas em Carlitos. Sendo assim, é necessário afirmar que a pantomima e o estilo *commedia dell'arte* devem ser vislumbrados a partir de sua contextualização, em um período de grande incerteza e transformação sociais que influenciaram a maneira de pensar o espetáculo teatral, como levantado pelo historiador Everton L. Sanches.

Após o Renascimento e a Contrarreforma, ocorridos na Europa, os textos dramaturgos e os cânones clássicos, que ditavam os parâmetros de um texto erudito e restrito aos moldes aristocráticos e aos círculos burgueses, entraram em choque com uma nova perspectiva de teatro. A *commedia dell'arte*, estilo em que o teatro europeu encontrou seu desenvolvimento e popularização, em particular na Itália, com seus textos extraliterários sem influência dos dogmas da igreja, repercutiu principalmente pelas trupes itinerantes entre os séculos XVI e XVIII, de maneira que colaborou para espalhar o estilo, buscando uma modalidade de expressão artística que exigiria domínio técnico dos atores na execução de acrobacias, cantos e danças. (Cf. FREITAS, 2008, p. 65-74.) Os integrantes das trupes, em sua maioria, eram oriundos das camadas mais pobres, buscando alguma ascensão social ou mesmo sobrevivência através teatro, de maneira que para alguns historiadores a *commedia dell'arte* foi a responsável pela prática profissional e o aprimoramento de suas técnicas, servindo como laboratórios para muitos comediantes

Utilizando um acervo de materiais em que constavam trechos paródicos de comédias clássicas, sátiras, farsas, poemas, citações musicais, piadas, danças obscenas, números circenses, cenas de amor e pantomimas, os espetáculos organizavam-se a partir dos canovaccios ou cenários, constituindo-se de roteiros de ação e enredos, por meio dos quais os atores improvisavam. Com a repetição dessas estruturas de ações, os comediantes remontavam e associavam os elementos de seus próprios acervos artísticos de acordo com o lugar e a ocasião, numa performance viva, que conferia espontaneidade e atualidade a cada apresentação. (FREITAS, 2008, p. 66.)

A partir disso, podemos dizer que a *commedia dell'arte* servia de um material de execução como roteiros de ação que colaborava na atuação do comediante. Contudo, a performance do seu estilo fundamentava-se na improvisação de seus atores, isto é, no modo de envolvimento do ator com as possibilidades do ambiente em que atuava. Sendo assim, sua arte está calcada no improviso, como também na criatividade popular, nas

apresentações de máscaras que fixam seus personagens na história e nos costumes das festas populares. A figura principal é o arlequim, sofrendo influências ao longo dos tempos, podendo ser visto na dupla de enamorados com a personagem Colombina ou servindo dois patrões na peça de Carlo Goldoni – uma comédia em que o personagem se reveza para servir dois patrões simultaneamente, uma referência pertinente da cena onde Carlitos equilibra a bandeja para servir a figura do patrão em *Tempos Modernos*. (Cf. FREITAS, 2008, p. 66-71.)

Outras figuras são carimbadas pela Commedia dell'arte, cujas máscaras utilizadas na execução das performances serviam como caricaturas para cada personagem. Assim, temos o Pantaleão destinado a representar os mercadores de Veneza, interessados em dotes e sempre com uma sacola de moedas pendurada ao figurino; o Doutor, em alusão aos homens letrados do período, um falso monopólio intelectual e o Capitão, que nada mais é do que uma sátira ao serviço militar, representado normalmente por soldados preguiçosos e incapazes de transpor obstáculos.

Freitas ainda levanta os aspectos da commedia dell'arte para assinalar que é possível reconhecer em diversas manifestações da cultura e artes cênicas contemporâneas, características dell'arte que conseguem instaurar um elo de vitalidade na comunicação com as plateias das diversas camadas sociais: “Nesses casos, a centralidade das cenas se faz com a presença soberana do ator”. (FREITAS, 2008, p. 73.) Nesse tipo de espetáculo, a competência do ator em cena parece sobressair ao texto teatral, uma vez que o ator envolve-se pela técnica do improviso e da pantomima com a possibilidade que o ambiente proporciona no *agora*. Aspecto esse que, como veremos a seguir, é característico da composição do *vagabundo* de Chaplin.

### **A composição do *Vagabundo* na obra *Tempos Modernos***

O filme como obra de arte deve ser notado como a representação do real, nunca o real em si, por se tratar do desenvolvimento do imaginário de um artista envolvido nas situações do seu tempo e espaço, uma forma de se fazer arte no século XX a partir da maneira como se percebe no mundo a sua volta. Contudo, o cinema é uma indústria que emergiu de uma conjuntura socioeconômica, servindo como ferramenta do inconsciente coletivo, especialmente dos norte-americanos.

Para comentar sobre o contexto socioeconômico do qual o cinema se desenvolveu, deve-se evocar os seus aspectos industriais. Em 1914, ano em que Chaplin apresentou na grande tela seu personagem Carlitos, Henry Ford investia na produção de sua indústria automobilística, incrementando o método de trabalho, o taylorismo, por vias da divisão de tarefas e inserindo outro mecanismo para a aceleração de sua produção, o fordismo. Isso possibilitou o aumento da produtividade através de técnicas específicas, como a esteira na fábrica e a linha de montagens, formas de controlar o tempo de produção e racionalizar o trabalho.

Com isso, Ford incrementa o método de Taylor em dois aspectos, primeiro utilizando a produção em série o que possibilita maior produtividade; e, segundo, percebe que produção em massa significa consumo em massa. Mais do que isso, o fordismo significava um novo sistema de reprodução de força, um novo tipo de política, uma nova estética, uma nova psicologia, enfim, a formação de um novo modo de agir e pensar, a formação de um novo indivíduo/trabalhador. (SILVA, 2004, p. 09.)

Embora o industrial Henry Ford tenha influenciado a técnica da produtividade, a aceleração consumista agregava-se a outros valores que norteariam a cultura norte-americana, pois a essas linhas da história a primeira guerra mundial ia ganhando corpo, colocando os E.U.A como uma grande potência devido a sua capacidade de exportação fabril. Assim como sua articulação e seu início, o fim da primeira guerra e seus temores intervêm na mentalidade do coletivo, tanto na construção do sentimento de patriotismo como na produção artística do período.

A transformação desenfreada que a indústria atravessara alcançou a estética do cinema implacavelmente, por dois motivos: o primeiro no que se refere a introdução da fala que comprimiu o tempo de filmagem, aumentando a velocidade das produções; o segundo, pela movimentação comercial interna do produto, uma vez que a fala nos filmes restringe seu público à determinada língua. Assim a velocidade da produção cinematográfica e a valorização do comércio interno significava para a economia do país, avanço financeiro, para Chaplin a vulgarização do cinema e, principalmente, abandonar seu personagem essencialmente mudo.

Avanço financeiro apropriado para o país que em 1929 atravessava a queda da Bolsa de valores, comprometendo o EUA de forma avassaladora, atingindo setores e civis de diferentes camadas da sociedade.

Contudo, a crise de 1929 mostrou que tal visão do paraíso econômico nacionalista foi equivocada, deixando claro que nenhum Estado nacional, por mais próspera que seja a sua economia, sobrevive no mundo capitalista ensejado, mormente, em si mesmo. (SANCHES, 2003, p. 116-117).

O capitalismo emergente estava desmoronando. O crescimento exacerbado das cidades e as mudanças nelas provocadas pela modernização criaram um ambiente hostil, doente e de criminalidade; a tecnologia que serviu as fábricas e a guerra destruiu com eficácia as cidades e os homens, visto que a racionalização do trabalho e a vulgarização do modo de vida americano não impediram a potencialidade com que a crise atingiu violentamente a sociedade americana: “A crise atingia por fim tais proporções que os desempregados, já sem quaisquer recursos, olhavam para as portas dos cinemas como para a porta de paraísos para sempre fechados”. (SADOUL, 1952, p. 148-149)

O cinema mudo desfalecia-se devido as mudanças tecnológicas que, para Chaplin, insultavam a beleza do cinema com a inclusão das falas. De forma que o sonoro no cinema mudo acrescentou nos gestos e nas expressões do corpo a fala, sendo em 1936 quando produziu *Tempos Modernos*, o cinema falado já ganhava espaço há mais de dez anos, provocando transformações não apenas na estéticas da obra, como também no que se refere ao *boom* que fez do cinema uma grande indústria.

Com o êxito dos filmes falados, a terra do cinema perdera o encanto e a vida descuidosa. Da noite para o dia, o seu ambiente passou a ser o de uma indústria fria e séria. Técnicos de som procediam a adaptações nos estúdios, construindo complexos aparelhos acústicos. [...] equipados como se fossem guerreiro marcianos, viam-se operadores à escuta, tendo fones ajustados às orelhas; ao mesmo tempo, sobre a cabeça das artistas em representação adejavam microfones em hastes que pareciam caniços de pescador. Era uma barafunda que deprimia. (CHAPLIN, 2015, p. 437).

Ainda que adaptado às novas técnicas sonoras, o que deixava Chaplin absolutamente entristecido foi a ideia de abandonar em definitivo seu personagem mais emblemático, que se caracterizava pela ampla dominação da pantomima<sup>15</sup>. Carlitos fala com o corpo. Pelas mãos e gestos o *vagabundo* criou representações solidárias e também

---

<sup>15</sup> “Pantomima é a representação de emoções, de atos e de várias situações humanas somente por meio dos movimentos do corpo, dos gestos e dos passos. [...] A *Commedia dell'Arte* pode ser considerada como um desenvolvimento posterior do mesmo gênero. Nela, apenas as grandes linhas do plano da obra eram definidas pelo autor, deixando-se os pormenores, o diálogo, as réplicas e os improvisos à criatividade dos atores.” GUINSBURG. 2006 p. 229.

anti-heróicas sem precisar falar e que comunicou-se com sujeitos de diferentes nacionalidades.

Tempos Modernos foi a última película de carácter mudo, reservando o som apenas para as falas que saem das máquinas, mantendo os textos na forma de subtítulos. Esta película seria a última em que veríamos o *vagabundo* e quanto a isso Chaplin aponta:

[...] se eu fizesse um filme falado, por melhor que fosse nunca superaria a qualidade artística das minhas pantomimas. Muito conjecturei que vozes seriam as adequadas ao meu tipo de vagabundo [...] Mas não teve jeito. Se eu falasse na tela, tornar-me-ia um comediante como qualquer outro. (CHAPLIN, 2015, p. 446-447).

Assim Carlitos caminha pelas ruas de *Tempos Modernos* e encontra uma realidade desconhecida, pois nos filmes que antecederam a película de 1936, o *vagabundo* representou em meio à burguesia e seus ambientes: nos clubes e nos salões, criando diversas situações para escapar da fome, porém, nesta o personagem é um entre milhões que lutam contra a pobreza, estando do lado do operário, do desempregado e do desabrigado.

Mas, no decorrer da narrativa encontra-se representado a vida de um personagem, constantemente emplacado pela dualidade da disposição em conseguir um emprego e a falta de adaptação do mesmo as formas de trabalho. Pode-se dizer que a ovelha negra entre o rebanho de ovelhas brancas, no início da película, seja um prelúdio da inadequação do *vagabundo* a essa sociedade moderna.

Sendo o *vagabundo*, nenhum grupo social o representa, nem tampouco reconhece a consciência de classe, no entanto, Carlitos é um vagabundo e se mantém vagabundo sem classe e sem emprego, escapando repetidas vezes das situações emergidas com a modernidade: as greves operárias, a velocidade do trabalho e as instituições modernas criadas, como o hospício e a prisão. Nosso personagem experimenta um pouco de tudo sem pertencer a nada disso, pois Carlitos está ocasionalmente contornando as situações sem se integrar a essa sociedade de forma permanente.

Essas características de improviso e a falta de adaptação a sociedade moderna encontradas em Carlitos, indicam não somente um estilo artístico dentro da trama, mas um autocontrole do personagem com o próprio corpo, no qual contrasta com a automatização da sociedade moderna. Esse estilo em se relacionar com os objetos e as

possibilidades do ambiente, são heranças da improvisação da pantomima, cuja autonomia do corpo significa uma linha de defesa contra o comportamento social moderno.

Para dialogar sobre o corpo de Carlitos como um corpo performático na inter-relação com as forças da modernidade foi utilizado o estudo de Tom Gunning, no seu artigo intitulado *Chaplin and the body of modernity*. Para o autor, a disposição do corpo do *vagabundo* no contexto do tempo moderno é como “um apetite do corpo do palhaço contra a convenção social”<sup>16</sup>, de maneira que as referências de seus estudos utilizam as teorias de Bakhtin<sup>17</sup> sobre *o estrato inferior do corpo*,<sup>18</sup> bem aplicado a Chaplin pelo autor.

Mikhail Bahktin's analysis of the place of laughter in the culture of carnival, especially the demands of what he called the body's 'lower strata', has been nicely applied to Chaplin. In the topsy-turvy logic of carnival, authority is inverted and the lower organs of both excretion and generation overturn the logic of the head. The carnivalesque body, according to Bahktin, is a body in process, growing, giving birth, eating, excreting. This body possesses orifices, is permeable, taking things into itself and pushing things out; as such, it remains open to the world and merges with other bodies, both biologically and socially. (GUNNING, 2010 p. 239).

Levando em conta esta perspectiva, o corpo do palhaço representa as demandas do corpo contra as restrições da civilização, de modo que o corpo de Carlitos, com longa tradição de palhaço, para o autor contrasta nitidamente com o corpo limpo e adequado, ou seja, contrasta com o corpo burguês: “cosmetically enclosed and complete onto itself, never openly emitting noises, smells or embarrassment”.<sup>19</sup> (GUNNING, 2010, p. 239).

Como indicado pelo autor, a dimensão da comédia moderna pelo viés bahkthiniano, está relacionada em retratar o corpo físico em seu estado grotesco, em vez de formas idealizadas pela cultura burguesa, de modo que o corpo do nosso personagem

---

<sup>16</sup>GUNNING, T. *Chaplin and the body of modernity*. Local: editor, 2010, p.242.

<sup>17</sup>BAHKTIN, M.M. [1941] 1965. *Rabelais and his world*. Trans. Hélène Iswolsky. Reprinted. In: GUNNING, T. Op., Cit. p.239.

<sup>18</sup>“Análise de Mikhail Bahktin do lugar do riso na cultura do carnaval, especialmente as exigências do que ele chamou de “estrato inferior” do corpo, tem sido bem aplicado a Chaplin. Na lógica confusa do carnaval, a autoridade é invertida e os órgãos inferiores, tanto de excreção como de geração derrubam a lógica da cabeça. O corpo carnavalesco, de acordo com Bahktin, é um corpo em processo, crescendo, dando à luz, comendo, excretando. Este corpo possui orifícios, é permeável, levando coisas em si e empurrando as coisas para fora; como tal, permanece aberto ao mundo e se funde com outros corpos, tanto biologicamente quanto socialmente. Idem. p.239.

<sup>19</sup>Na tradução “Cosmeticamente fechado e completo em si mesmo, nunca emitindo abertamente ruídos, cheiros ou constrangimentos”.

pode ser visto como uma provocação aos códigos de repressão que emergem dos costumes burgueses e capitalistas.

Deste modo, o autor traz a observação sobre o corpo do *vagabundo* em diálogo com as teorias da arte da comédia popular de Bahkthin, como o corpo do *clow*, esteticamente o avesso do imaginário do corpo burguês, sendo a comédia de Chaplin, na composição do personagem, um deboche aos costumes de uma classe que se comporta de forma rígida ao tempo moderno, ligada a racionalização do trabalho e a exploração do operário.

A intensão de Chaplin não é fazer de seus personagens integrados na classe burguesa, mas mostrar, na película, a falta de adaptação do personagem ao modo de vida burguês existente. A cena em que os personagens imaginam o lar ideal com lareira e boa mesa, mas acabam indo morar em um pequeno barraco onde sentem ser seu verdadeiro lar, aproxima-se dessa perspectiva. Atividades habituais de um lar, como aproveitar uma refeição ou praticar um exercício, nunca são completadas pelos protagonistas. Quando Carlitos se senta à mesa os pés da cadeira afundam repetidas vezes no piso, o mesmo acontecendo quando pretende nadar no lago do quintal, mas o primeiro mergulho torna-se uma pirueta, pois no lago não havia profundidade necessária. Todas essas passagens indicam que costumes simples da vida burguesa em *Tempos Modernos* não são para os personagens.

A figura hostil passada pelo filme sobre os personagens ligados à classe burguesa é clara, especialmente a figura do feminino, tão distante da personalidade da *malandrinha*- a companheira de Carlitos-. Em uma das cenas em que Carlitos é recebido com honraria pela guarda policial, o personagem espera sentado ao lado da esposa do reverendo - uma mulher bem vestida, mas sem nenhuma gentileza para com o homenzinho sentado ao lado, devido à má digestão causada por uma xícara de chá, ambos se sentem incomodados com os ruídos vindos dos respectivos estômagos, no entanto, apenas um deles está inserido na classe burguesa, demonstrando preocupação com o constrangimento e, evidentemente, não é o *vagabundo*.

A vida burguesa está para Carlitos assim como Carlitos está para a classe operária. Tanto os efeitos da luta da classe, das greves e manifestações operárias como o modo de vida da burguesia de nada importam a Carlitos. A crítica de Chaplin à exploração da mão-de-obra dentro da dinâmica das linhas de montagem, o desemprego, a violência policial

contra o trabalhador, todas essas questões estão presentes no contexto da obra, contudo, o personagem vive um pouco de toda essa atmosfera social de modo inconsciente.

Em diferentes cenas isso pode ser percebido, como no quadro em que é preso como liderança comunista, no qual Carlitos apenas pretendia devolver uma bandeira vermelha que, ocasionalmente, caiu à sua frente de um caminhão. Eram assim as ruas na narrativa: agitadas, pessoas e carros acelerados, pessoas e objetos pelo caminho, até que surge uma manifestação atrás do personagem, ficando o *vagabundo* entre a violência policial e a resistência das ruas, sem perceber a relação conflituosa que se estabelecia naquele momento.

Essa agitação moderna do tempo provoca um estado de loucura no personagem, uma vez que seu corpo se manifesta de forma pantomímica, com as mãos e o corpo livres, sendo o oposto da mecanização do trabalho nas fábricas. Quando Carlitos opera na linha de montagem seu corpo entra em negação às exigências da máquina, como um surto nervoso. Como abordou Gunning: “Thus Chaplin’s modern body remains unchannelled, oddly purposeless, filled with a nervous energy that discharges itself without effect (or rather, often with counter-effect)”<sup>20</sup>. (GUNNING, 2010, p. 241).

A cena em que Carlitos é engolido pela maquinaria demonstra o ápice da exploração do corpo do homem através da máquina, nas mãos das técnicas que servem ao capital. Chaplin aponta a desumanização do operário diante da racionalização do trabalho dentro das fábricas e situa a transformação do corpo humano diante da mecanização do trabalho, exposto de alguma forma às exigências das técnicas criadas para aumentar a produção fabril, o lucro do patrão e a eficiência do capital.

Essa mecanização do tempo, na qual Carlitos está inserido tem a capacidade de atrofiar as atividades lúdicas, ou seja, a rigidez dos movimentos; as ruas agitadas; as cidades e suas grandes estruturas; as fábricas e sua dinâmica nas linhas de montagem mantêm o espírito de brincar esquecido a ponto de desaparecer, enquanto o homem foi avançando tecnicamente.

Para compreender a capacidade das forças da modernidade na interferência do espírito lúdico estabelecemos diálogo com o historiador da arte, o holandês Johan Huizinga (1872-1945), sobre a forma lúdica e sua influência na cultura contemporânea<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup>“Assim, o corpo moderno de Chaplin permanece inculto, estranhamente com o propósito preenchido com uma energia nervosa que se descarrega sem efeito (ou melhor, muitas vezes contra efeito) ”.

<sup>21</sup>Referindo-se a obra “O jogo como elemento da cultura.”.

Destarte, não interessa aqui vestir a obra *Tempos Modernos* e o *vagabundo* com novas roupagens e definições, pois o objetivo é abarcar, no diálogo com Huizinga, sobre o avanço técnico da sociedade em conflito com a essência lúdica do homem.

O trabalho de Huizinga é um estudo sobre o termo lúdico e sua forma na cultura desde os primórdios da civilização até a contemporaneidade. Para o historiador, a condição humana deve ser comentada pela capacidade do homem em brincar/jogar. Entende-se, a partir do autor, que a cultura se desenvolveu através das investidas da humanidade em rituais; poesias; brincadeiras; cerimônias de honra e de guerra, na medida em que exercemos o espírito lúdico, pelos estudos das Leis de Platão<sup>22</sup>, o autor afirma.

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercidas dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria, de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2014, p.178).

As atividades lúdicas são interpretadas pelo autor como uma forma de movimento de descargas de energia frente aos esforços excessivos do viver ou mesmo como uma preparação para as exigências da vida, de modo que o jogar seria a compensação de desejos irrealizáveis usurpados pela tensão da vida corriqueira. Ser lúdico na predominância do trabalho parece um jeito de subverter o sistema capitalista, ser lúdico na predominância da racionalização do trabalho é um jeito de interferir na eficiência do capital.

O espírito lúdico rompe com a rigidez do cotidiano, sendo importante para as relações culturais do homem tanto na antiguidade quanto necessário para a humanidade nos tempos modernos. As transformações técnicas presentes na modernidade interferem no exercício da atividade lúdica humana que no decorrer dos tempos foi deixando de existir devido o enfraquecimento do exercício do brincar no âmbito social, a partir da mecanização do tempo. Pelo jogo possuir características como tensão, movimento, solenidade, ritmo e, principalmente, divertimento fazem com que o lúdico não pertença a realidade do tempo cotidiano.

No que diz respeito às características formais do jogo, todos os observadores dão grande ênfase ao fato de ser ele *desinteressado*. Visto que não pertence à vida “comum” ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário,

---

<sup>22</sup> PLATÃO. Leis, VII, 803 DC *apud*. HUIZINGA, 2014, p. 178.

interrompe este mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. (HUIZINGA, 2014, p. 11-12).

Não preocupado em alocar significados pósteros à obra de arte de Charles Chaplin, os estudos de Huizinga nos interessam na medida em que o autor acertadamente assinala sobre a ruptura no tempo de produção, através do conflito da simbologia do ócio e a rigidez do cotidiano, porém, à medida que a civilização avança tecnicamente, revestindo-se e tomando formas complexas, a organização da vida social perde a relação direta com o jogo, com o espírito lúdico.

Destarte que e a resposta à falta de adaptação do personagem está no próprio corpo que, composto pelo fazer artístico de Chaplin, se nega a pertencer ao tempo moderno. Por isso, contra a tendência capitalista do tempo moderno que inibe o estilo lúdico do homem, está o corpo *clow* de Carlitos, que interfere, mesmo que inconscientemente, na eficiência capitalista do ambiente.

É essa tendência capitalista que Carlitos está constantemente negando, escapando ou sabotando, mesmo que motivado por um ataque de nervos devido ao confronto do seu corpo contra a automatização do trabalho. Essa negação ou sabotagem de Carlitos estabelece certa utilização dos objetos de maneira não convencional, assim como consegue explorar diferentes possibilidades do ambiente.

Essas questões foram interpretadas e estudadas pelo teórico francês André Bazin, na sua comentada obra sobre Charles Chaplin e seu personagem, *Charlot*. Segundo Bazin, a reação do personagem a certo tipo de acontecimento, sua falta de obstinação diante aos obstáculos e o desinteresse de Carlitos em resolver as situações, acontece devido a sua capacidade de improvisação, de forma que as situações provisórias lhe bastam.

Para o autor, a resistência do personagem quando o mundo lhe opõe está em improvisar com as situações, não resolvê-las, mas contorná-las. Poder continuar vivendo com o provisório, o bastante para matar a fome agora e o necessário para se divertir, são aspectos fundamentais da personalidade de Carlitos. As possibilidades do agora, do imediato, são características pertinentes no improviso do *vagabundo*.

Assim, a sua falta total de obstinação quando o mundo lhe opõe uma resistência grande demais. Ele procura, então, contornar a dificuldade em vez de resolvê-la, uma solução provisória lhe sendo suficiente, como se para ele o futuro não existisse. [...] Mas se o provisório sempre

lhe basta, no imediato ele dá mostras de uma engenhosidade prodigiosa. (BAZIN, 1989, p. 16.)

É assim que o personagem consegue escapar de uma surra ou da fome durante a narrativa do filme. Em outro quadro, no refeitório da prisão, Carlitos precisa enfrentar o sujeito ao lado para comer um pedaço de pão, um tipo de “luxo” para acompanhar a comida servida. Enquanto o valentão recusa-se a dividir o pão, o *vagabundo* facilmente o distrai com o truque das mãos: a cutucá-lo de um lado e beliscar o pão do outro. Com a agilidade da pantomima, Carlitos consegue o pedaço necessário para saciar a fome daquele momento.

Posteriormente, quando o *vagabundo* está encarcerado como um preso especial, recebendo alguns privilégios por reagir, (sob o efeito do “pó branco” consumido inconscientemente no refeitório) como “defensor da lei”, ele acomoda-se aos pequenos mimos de sua cela. A limitada vida na prisão lhe basta, não por ser um herói entre os guardas, mas por preferir o “bem-estar” que encontrava ali, mesmo que provisoriamente. Um estilo de vida que convencia Carlitos a optar por estar preso a voltar ao cotidiano agitado da metrópole.

A modernidade da cidade e a velocidade da produção dos objetos, causam estranheza ao estilo da figura do vagabundo, de modo que Tempos Modernos pode ser visto como um filme em que há conflito constante entre os homens e seus objetos, especialmente entre Carlitos e o mundo dos objetos. No surto da fábrica, com as chaves, Carlitos cria a simbologia de um animal, abaixando e levando as chaves próximas ao rosto de forma mímica, representando o stress pelo qual seu corpo reage à mecanização do trabalho.

Na maior parte dos seus filmes, Carlitos já nos fizera rir das suas disputas com os objetos. A falsa animosidade de uma escada de um despertador, de uma cama-armário... forneceram-lhes inesgotáveis *gags*. Contra a hostilidade desses objetos, Carlitos usava, aliás, de uma astúcia bem espirituosa, dando-lhes um uso diferente daquele ao qual estavam destinados. (BAZIN, 1989, p. 31-32).

Para Bazin a animosidade dissimulada por Carlitos com os objetos e os obstáculos da vida moderna são primazias de seu comportamento face à mecanização social e técnica. A utilidade provisória para as coisas e as situações, situa-se adequadamente na cena em que Carlitos propõe trabalhar ajudando um contramestre a consertar uma máquina. Depois de Carlitos esmagar o recipiente de óleo e sugerir que o utilize como

uma pá, o contramestre acaba preso às engrenagens, ficando do lado de fora da máquina somente a sua cabeça, no imediato horário do almoço.

Sem poder resolver a situação, enquanto as máquinas estavam paradas devido o intervalo, Carlitos, que conhece a fome e não ignoraria o momento da refeição, sugere alimentar o contramestre do jeito em que se encontra, dentro da máquina. O frango assado é utilizado como funil para a sopa descer até a boca, vindo a comer o frango em seguida. Carlitos não pensou em reservar a comida para depois de resolvida a situação, ao contrário disso o *vagabundo* encontra outro sentido ao frango para poder comer, enquanto se tem fome.

As utilidades que Carlitos opera com os objetos dando-lhes diferentes sentidos para suas funções e sua relação com a improvisação, na tendência de reagir sem mediações e desconsiderando as consequências futuras, são representações do cinema de Chaplin, com as características dos teatros de variedades e itinerantes do estilo dell'arte que conheceu e transferiu para o seu maior personagem. Contudo, a forma com que Carlitos reage a esse espaço, sua falsa animosidade com os objetos, como visto por Bazin, e a capacidade de improvisar com o ambiente, especialmente no imediato dos acontecimentos - tão rápido para inventar um novo jogo, quanto o tempo para se transformar - oferecem indícios para a construção de um campo oposto à sua realidade.

O controle que Carlitos tem sobre seu corpo indica uma linha de resistência às tendências de seu tempo. Pela autonomia de seus movimentos, ele não pertence às fábricas; pela autonomia de seu corpo, ele não está seguro nas ruas; pelo controle de seus movimentos, ele não se adapta à velocidade do tempo. Seu corpo é inadaptável por ser pantomímico, teatral.

Inverter o uso dos objetos, como Carlitos faz, pode ser uma forma de inverter a lógica de que o homem é servo da máquina e sua produção. A criatividade, existente no personagem, é indicativo da humanidade presente nesses homens desumanizados e transformados em engrenagens.

Na fábrica, seu corpo tem um ataque nervoso devido a exploração da racionalização do trabalho. Nas ruas, o personagem, quando pretendia simplesmente ajudar, é violentado pela polícia e violado pela injustiça da lei. No novo emprego, por ter sido generoso com os ladrões que como ele sentiam fome, é novamente preso e quando,

finalmente, é reconhecido pelo sucesso no espetáculo pantomímico, no fim da película, o governo intervém na tentativa de capturar por “vagabundagem” a *malandrinha*.

Desta forma, o jeito de fazer arte pantomima de Chaplin na composição da figura do *vagabundo* em Tempos Modernos constrói um campo oposto à automatização da sociedade, sendo Carlitos o contraste desse meio. Quando o jogo cênico de Chaplin articula a relação de Carlitos com os objetos e as situações, seu personagem consegue interromper a produção e causar uma ruptura no tempo: de um lado a organização técnica e social; do outro, o corpo artístico e inadaptável de Carlitos.

### Referências Bibliográficas:

BAZIN, André. *Charles Chaplin*. São Paulo: Marigo, 1989.

CHAPLIN, Charles. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

FREITAS, N. de. A Commedia dell'arte: Máscaras duplicidade e o riso diabólico de Arlequim. *Revista Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.5, n. 1, 2008.

GUINSBURG, J, FARIA, J. R, MARIANGELA, A de Lima. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo. Perspectiva, 2006.

GUNNING, Tom. *Chaplin and the body of modernity*. Early Popular Visual Culture. 2010. Disponível em: <<https://tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17460654.2010.498161>>. Acesso em: 01 fev., 2019.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SADOUL, Georges. *A vida de Carlitos: Charles Spencer Chaplin, seus filmes e sua época*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1952.

SANCHES, Everton L. *Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Franca – SP, 2003. Disponível em: <[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93305/sanches\\_el\\_me\\_fran.pdf?frequency=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93305/sanches_el_me_fran.pdf?frequency=1)>. Acesso em: 15 jan. 2019.

SILVA, Priscila A. *Cinema e História: o imaginário norte-americano através de Hollywood*. 2009. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/cantereira/v3/?p=677>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

ROBINSON, D. *Chaplin: uma biografia definida*. Osasco: Novo Século, 2011.

**Filmografía:**

*TEMPOS MODERNOS*. Charles Chaplin. Estados Unidos. United Artist. p&b. 83 min. 1936.

# **DZI L'INTERNACIONALLI: AS AMBIGUIDADES SÓCIO E CÊNICA DOS CROQUETTES EM SEU PRIMEIRO ESPETÁCULO**

*Talitta Tatiane Martins Freitas\**

**RESUMO:** A proposta deste artigo é abordar a elaboração dos primeiros espetáculos dos Dzi Croquettes, realizados ainda nos palcos da boate Pujol (RJ), no ano de 1972. Observa-se nessas curtas apresentações elementos que serão posteriormente retomados e ampliados pelo grupo nos espetáculos seguintes, através da lapidação da coreografia e do texto teatral. Sendo assim, destaca-se nesta análise os elementos de ambiguidade sócio e cênica que fazem parte da gênese do grupo, os quais não se limitaram apenas aos vestuários – aspecto destacado sempre pela crítica teatral. Ao contrário, observa-se diversos jogos ambíguos que podem ser verificados tanto na forma/conteúdo dos diálogos como na transposição do substrato do cotidiano levado aos palcos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dzi Croquettes – Ambiguidade – Teatro

**ABSTRACT:** The proposal of this article is to discuss the elaboration of the first performances of the Dzi Croquettes, still held on the stage of the nightclub Pujol (RJ), in the year 1972. We can observe in these short presentations elements that will later be taken up and expanded by the group in the following shows, through the lapidation of choreography and theatrical text. In this analysis, the elements of ambiguity that are part of the genesis of the group, which are not limited only to the garments – a feature always highlighted by theatrical criticism, stand out in this analysis. On the contrary, it is observed several ambiguous games that can be verified both in the form/content of the dialogues and in the transposition of the substrate of daily life brought to the stage.

**KEYWORDS:** Dzi Croquettes – Ambiguity – Theater

Dos palcos das boates do Rio de Janeiro, no fim do ano de 1972, surge um grupo diferente de todas as propostas apresentadas até então. Destoando dos shows de travestis, apresentações comuns nesse período, um grupo de 13 homens ganha popularidade por levar à cena carioca um espetáculo onde a proposta estética é mesclar elementos femininos e masculinos: pelos corporais, purpurinas, paetês, vestidos, botas... Os Dzi Croquettes, ainda nesse ano, ganham notoriedade por sua originalidade cênica, conquistando um vasto público não apenas no Rio de Janeiro, como também em São Paulo e, posteriormente, em parte da Europa.

O grupo era formado por Lennie Dale, Wagner Ribeiro, Roberto de Rodrigues, Cláudio Gaya, Reginaldo di Poly, Rogério di Poly, Bayard Tonelli, Paulo Bacellar, Ciro Barcelos, Cláudio Tovar, Benedito Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões, um conjunto heterogêneo composto por homens entre 18 e 40 anos que abandonaram profissões como contabilidade, advocacia e carreiras similares, para iniciarem como

---

\* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora do departamento de História da Universidade Federal de Rondonópolis. Integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura.

bailarinos e atores. No palco, se apresentam como uma família extremamente excêntrica: Pai, Mãe, Tias e Sobrinhas. Fora dele, mantinham essa unidade familiar dividindo a mesma casa, bem como estabeleciam relacionamentos amorosos entre si.

A ideia para a elaboração do espetáculo surgiu em meio às inúmeras brincadeiras realizadas por um grupo de amigos na casa de Wagner Ribeiro, no bairro de Santa Tereza (Rio de Janeiro).<sup>23</sup> Nessas ocasiões, eram elaborados fantasias e personagens que serviam aos textos escritos por Wagner. Artesão com um talento ímpar, porém, desiludido com as “[...] suas aventuras comerciais (uma boutique) e à procura de uma solução existencial”, (LOBERT, 2010, p. 20.) Wagner Ribeiro viu no teatro uma possibilidade de mesclar o seu trabalho com a satisfação pessoal. Sendo assim, com o passar dos anos, o que era apenas uma atividade lúdica se tornou uma proposta de espetáculo e, paulatinamente, descobriu-se a riqueza e a potencialidade que a representação cênica possuía na vida dos integrantes desse círculo de amigos.

Segundo Rosemary Lobert,

A amizade era o eixo fundamental de recrutamento do grupo que iriam formar; confraria consolidada no meio estudantil, dele participariam ainda Roberto de Rodrigues, 28 anos, criado no Rio de Janeiro, ex-aluno do colégio militar e empregado bancário, estudante de belas-artes, e Cláudio Gaya, também com 28 anos à época, carioca, bolsista do Conservatório Nacional. Concluídos os estudos, mais do que se infiltrar na classe artística ou achar saída nela, a experiência frutificou particularmente no grupo. (LOBERT, 2010, p. 19-20.)

---

<sup>23</sup> É interessante destacar que reuniões (ou festas íntimas), feitas em pequenos apartamentos ou casas no Rio de Janeiro, tornaram-se recorrentes pontos de apoio e sociabilidade para membros homossexuais oriundos de diferentes regiões do Brasil. Desde os anos 1950, pequenos grupos se reuniam para organizar ocasionalmente desfiles de moda, concursos de beleza, jogos de improviso, pequenas paródias cênicas ou de artistas consagrados no Rádio. Mais do que confraternização, essas festas propiciavam espaços para troca de informações, conscientização e questionamento dos papéis sexuais e de gênero da época. Em uma dessas festas, ocorrida em julho de 1963, Agildo Guimarães deu início à confecção do jornal *O Snob*, publicação inicialmente modesta, mas que rendeu 99 números regulares entre os anos de 1963 e 1969. “De um jornalzinho mimeografado e minimalista, com simples desenhos a traço de modelos femininos, *O Snob* tornou-se uma publicação que incluía de trinta a quarenta páginas, trazendo ilustrações elaboradas, colunas de fofocas, concursos de contos e entrevistas com os famosos travestis do momento. [...] O jornal é especialmente valioso pelas diversas noções de gênero que retrata, as controvérsias que surgiram sobre esse tema e suas visões sobre a política nos anos 60”. (GREEN, 2000, p. 298.) A publicação do *O Snob*, bem como de diversos jornais como esse, foi fundamental para as transformações e conscientização acerca da nova identidade homoerótica que surge, principalmente, ao longo dos anos 1960. Modificação está influenciada tanto pelas discussões ocorridas dentro da subcultura homossexual, como também pelo contato de diversos integrantes com as discussões que estavam sendo feitas nos Estados Unidos e Europa.

Com a pretensão de formar um “conjunto musical”, o grupo resolveu explorar as antigas brincadeiras, outrora realizadas em Santa Tereza, a fim de criar uma alternativa de inserção no meio artístico. Compuseram alguns números, criaram bricolagens de roupas e adereços, completando-as com maquiagem e muita purpurina. Posteriormente, alugaram uma boate na Lapa (Rio de Janeiro), (ÚLTIMA HORA apud LOBERT, 2010, p. 21.) onde poderiam ensaiar a apresentação que aos poucos tomava forma. O plano inicial do grupo de 8 rapazes<sup>24</sup> era a compra do estabelecimento, podendo, dessa forma, abranger o investimento para além das apresentações artísticas.

É interessante destacar que a narrativa acerca do surgimento do grupo, bem como as suas motivações, sofre algumas variações ao longo dos anos. Tornou-se recorrente, já na década de 1970, descrever o marco de criação, seu “mito do origem”, (e conseqüentemente da escolha do nome) a um encontro casual ocorrido no bar da Galeria Alaska, quando Wagner Ribeiro se encontrou com Bayard Tonelli e Reginaldo de Polli e, em meio à aperitivos, decidiram formar um grupo que levaria o nome de Dzi Croquette: uma variação do som do artigo definido inglês (The) com o nome do popular salgadinho croquete. Para além de toda a discussão sobre a semelhança (não apenas no nome) com o grupo norte-americano The Cockettes, de 1968, as primeiras reportagens sobre os Croquettes destacam que a motivação inicial estava associada, sobretudo, à busca de um trabalho que agregasse satisfação financeira com uma busca existencial.

No entanto, certa de um ano após seu surgimento, em outubro de 1973, observa-se uma tentativa de agregar às motivações uma visão de engajamento: “Todos igualmente cansados dos rumos do teatro brasileiro atual: ‘Uma coisa chata, que afasta o público e nada nos oferecia em termos de criatividade’”. (PLUMAS..., f. 85, 1973.) As palavras de Wagner Ribeiro, nesse rememorar da trajetória dos Dzi, leva a entender que a escolha da forma e conteúdo dos espetáculos era, na verdade, uma crítica ao tradicional formato do cenário teatral brasileiro, neste início da década de 1970. Ao mesmo tempo, nessa mesma reportagem publicada na revista **Veja**, aponta o que seriam as outras coordenadas definitivas: um grupo formado apenas por homens e a ideia do travestir: “Tínhamos que ganhar dinheiro com esse show. E como travesti dá sempre dinheiro, adotamos a fórmula”. (PLUMAS..., f. 85, 1973.) Sob esse prisma, percebe-se que as escolhas iniciais para a forma como o espetáculo foi elaborado se devem muito mais às circunstâncias da

---

<sup>24</sup> Inicialmente, os Dzi eram formados por 8 homens. Segundo algumas reportagens, havia a participação de algumas mulheres.

sua criação (dificuldade de inserção no chamado circuito profissional; necessidade de o show ser “consumido” e se tornar rentável; o local e o público ao qual era destinado [frequentadores de uma boate]; etc.) do que necessariamente por uma escolha deliberada de crítica ao cenário teatral da época.

Após duas pré-estreias (em um clube de Niterói e no programa de televisão de Flávio Cavalcanti – outubro de 1972) a trajetória do recente grupo toma outros rumos, principalmente a partir de dois eventos em específico. O primeiro deles foi o convite do produtor Alberico Campana para a montagem do espetáculo em sua boate/restaurante, o Monsieur Pujol,<sup>25</sup> após o mesmo ter visitado um dos ensaios dos rapazes. O segundo, e com certeza determinante para o posterior sucesso, foi o contato com o bailarino norte-americano Lennie Dale, que inicialmente ministrou aulas de dança e, posteriormente, é integrado ao elenco.

A história dos Dzi Croquettes tornou-se pública e teve garantido seu futuro com a adesão de Leonardo Laponzina (Lennie Dale), dançarino, coreógrafo, cantor e compositor conhecido na época da Bossa Nova. De fato, o grupo inicial tinha a função de preencher o tempo supérfluo do programa da boate, à espera da “estrela” principal. Mas esta, Lennie, anexaria seu número artístico ao outro e adotaria o estilo de vestuário escolhido pelos primeiros. (LOBERT, 2010, p. 23.)

A princípio, os números feitos pelo grupo eram apenas entreatos que serviam como passagens entre uma atração e outra da boate – cerca de 20 minutos concedidos de acordo com a programação diária. Não havia necessariamente uma marcação ou coreografia e, muito menos, uma preocupação com o polimento dos passos de dança executados. O seu impacto se devia muito mais à variedade e excesso de informações (roupas, maquiagem, movimentação intensa), o que servia, dentre outras coisas, para superar a disparidade técnica desse grupo de 8 homens. As aulas de dança e a visão empreendedora de Lennie Dale foram decisivos para transformar o material bruto e

---

<sup>25</sup> Estabelecimento criado em 1970, situado na rua Anibal de Mendonça, número 45, Bairro de Ipanema, que tinha como ideia inicial de ser o restaurante mais fino do Rio de Janeiro, tornando-se um concorrente para o Le Bec Fin, de Copacabana. Alberico Campana queria que o nome remetesse a algo “fino” e “nobre”, porém não muito óbvio. Em sua decoração, feita por Marco Antonio Pudny, fotos de Joseph Pujol (artista do Moulin Rouge de Paris, famoso no início do século XX) cobriam as paredes do restaurante e suas histórias eram contadas aos famosos clientes que ali frequentavam. Na direção artística, foram escolhidos Ronaldo Bôscoli e Miéle, os quais organizaram apresentações de artistas como “[...] Elis Regina (então sra. Ronaldo Bôscoli), Dione Warwick, Burt Bacharach, o mímico francês Marceau, Wilson Simonal (no auge), o quase estreado Ivan Lins e, de improviso (depois de que o barraram na porta por não o conhecer), o muito jovem Stevie Wonder”. (CASTRO, 1999, p. 303.) A boate/restaurante fecha suas portas em 1974.

criativo dos Dzi Croquettes em um espetáculo admirado não apenas pelos figurinos e pela espontaneidade dos atores, mas sobretudo pelo grau de profissionalismo empregado.

A reestrela, agora com a presença efetiva de Lennie, foi rodeada de todos os cuidados, desde a parte de iluminação e cenários, até a utilização de música ao vivo. Tratava-se de um espetáculo no qual “A movimentação é intensa e o nível técnico da coreografia é internacional”, (SENNA, 1972b.) aspecto esse que será destacado em diversos veículos de comunicação. “O beat do show é realmente bom e a criação de Lennie Dale, criada e montada não só para a sua própria virtuosidade como também – e inteligentemente – para o que poderíamos chamar de estilo dos Dzi Croquettes, explode a quatro metros de nossos narizes”. (SENNA, 1972b.) Com certeza, o “casamento” entre a espontaneidade dos Dzi Croquettes e o profissionalismo de Lennie Dale se tornará a assinatura do grupo. “Digamos que ele [Lennie] no mínimo viu como renovar um estilo e resolver seu destino de bailarino, enquanto os outros [Dzi Croquettes] aproveitaram a brecha para afirmar-se no meio teatral”. (LOBERT, 2010, p. 23.)

Neste formato, o espetáculo, chamado *Dzi L’Internacionalli*, é dividido em três partes.<sup>26</sup> A primeira delas feita integralmente por Lennie Dale, que, primeiramente, canta e dança *Iansã*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Vestindo um corpete preto e dourado, saia vermelha repicada sobre um saiote preto, completado com uma calça preta de bainhas verdes, o bailarino tem seu rosto coberto por um pó dourado e, tal como os demais atores, mantém os pelos do seu corpo. Na sequência, canta *Vapor da Lenha*, de Luly e Lucinha, buscando utilizar da melhor forma possível o reduzido espaço físico do palco da Pujol.

De repente, ele diz: “Assumimos um risco terrível para montar este espetáculo. Mas hoje, até o dono da boate está contente”. [...]

Cinco minutos depois, ele assume no palco uma posição diferente da de dançarino. Com voz fanhosa e estridente (lembrando muito o mestre de cerimônias do filme “Cabaret”), explica ao público, em tom de ameaça: “Não somos homens; não somos mulheres. Somos gente computada como vocês. Só não temos destino nem sexo. (DIAS, 1973, p. 90.)

Abre-se o segundo momento do espetáculo, com a entrada apoteótica, utilizando-se o termo empregado por Maurício Dias, dos demais Dzi Croquettes no palco, acompanhados de “gritinhos finos e requebros caricaturais”. Apesar das diferenças em

---

<sup>26</sup> A descrição do espetáculo foi feita tendo como base o trabalho de Rosemary Lobert e as descrições disponíveis nas críticas teatrais.

seus figurinos, a unidade é criada pela utilização de rostos e lábios pintados, cílios postiços, plumas e polainas. Lennie explica, mais uma vez, que não se trata de “[...] um show de homossexualismo [homossexualidade]. [...] ninguém raspa a perna. Cantamos e dançamos de pernas e peitos cabeludos, só que vestidos de mulher, a exemplo do teatro shakespeariano. E mesmo com roupas femininas, fazemos uma dança que só verdadeiros atletas são capazes de fazer”. (DIAS, 1973, p. 90.) Esse momento do espetáculo é caracterizado pela intensa movimentação no palco ocasionada tanto pela coreografia, como pela presença efetiva de todos os integrantes no reduzido espaço. “Depois, revivendo seus melhores momentos de balé, Lennie Dale dança o tango *La Cumparsita*, com gestos sensuais, para um público a essa altura já meio escandalizado”. (DIAS, 1973, p. 90.)

A terceira e última parte do espetáculo conta com a participação de Miéle, uma sequência feita em formato de entrevista – uma das poucas que constam efetivamente no texto teatral. O eixo que norteia a trama gira em torno da discussão sobre o que poderia ser *underground*. Neste momento, os atores tentam explicar ao público a definição do termo, bem como os motivos que os levaram a entrar no mundo artístico. Entretanto, trata-se de falas muitas vezes sobrepostas, sem uma clareza argumentativa explícita, as quais, mais do que explicar confundem os interlocutores. E é justamente esse o propósito de seus idealizadores: a construção de um espetáculo ambíguo, com uma postura que, se por um lado, peca pela “[...] vulnerabilidade frente a qualquer aprofundamento intelectual; no entanto, sua repercussão emocional sobre os receptores tem impacto positivo ou negativo”. (LOBERT, 2010, p. 121.)

Miéle – Boa noite! Eu devo uma explicação. É o seguinte. O underground como todos vocês sabem está tomando conta do mundo, e eu também derrepente me vi envolvido e aqui estou diante de vocês para tentar explicar qual é. E para tanto, para maior clareza, vou entrevistar este grupo de atores, “Dzi Croquettes L’Internationale”.

*(Entram todos gritando)*

Miéle – *(Se dirigindo para um dos atores)* Você é capaz de explicar o que vem a ser underground?

Ator – O Miéle, eu amo o teatro. O teatro representa muito para mim. Fazer teatro é um barato. O teatro existe desde há milhares de anos. O povo ama o teatro. O teatro ama o povo. Enfim, underground, como direi... underground, underground, underground...

Miéle – Esqueceu?

Ator – Esqueceu? *(Fica envergonhado e se afasta)*

Miéle – Vocês entendem, é a primeira vez que eles fazem underground e faz isto é realmente difícil. (*Estalando os dedos*) Outro. (SOUZA, 1972, f. 2.)



*Dzi Croquettes L'Intenacionalle* (1972) (DIAS, 1973, p. 90.)

Os jogos de palavras geram o humor justamente pela falta de sentido imediato. Assim sendo, mesmo o público mais assíduo poderia ter dificuldades em compreender totalmente as questões respondidas no palco. Além dessa desconexão entre o que é questionado e o que é respondido, a música e as sobreposições de falas impossibilitam o espectador de ouvir as frases até o seu final.

Após quase duas horas, chega-se ao final do espetáculo, no que foi considerado “momento apoteótico”. Ao som de *Dzi Croquettes*, todos retiram o figurino em cena, ficando apenas com pequenos tapa-sexos e corpos cobertos por purpurina – uma sequência cênica caracterizada pela rápida movimentação e passos de dança bem marcados.

Tratava-se, é claro, de um show feito para o ambiente da boate, com as potencialidades e limitações que essa circunstância carrega. Portanto, é necessário frisar que *Dzi Croquettes L'Internacionali* foi projetado para ser apresentado enquanto seu público desfrutava de refeições e conversas paralelas, sendo um entretenimento para os

que ali frequentam, seja pela fama do restaurante, seja pelo sucesso do espetáculo em si. Os pontos fortes, sem dúvida, ficam à cargo dos números musicais e de dança, que ocupam grande parte da apresentação.

No decorrer do espetáculo os Dzi cantam rumba, imitando Carmem Miranda, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Vivien Leigh, Elvis Presley. Miéle entra e tenta explicar um pouco aos espectadores quem são os Dzi Croquettes, mas o mistério não se desfaz enquanto Crio Barcelos dança um tango com Lennie Dalle e o Fio Maravilha de Jorge Ben aparece como uma partida de futebol estilisticamente coreografada. (SENNA, 1972b.)

Ao longo do curto trecho de texto, outras incursões de dança e poesia são apresentadas nas rubricas, indicações estas que não necessariamente possuem um fio condutor com as falas que as precedem ou antecedem. Essa justaposição de elementos, sem uma conexão aparente, faz com que a descrição do espetáculo – seja pela crítica da época, seja por trabalhos posteriores – se limite a considerações sobre quadros/números específicos. Apesar do número reduzido de matérias publicadas em 1972 que versem justamente sobre o curto espaço de tempo dos Dzi Croquettes nos palcos do Pujol, fica evidente que desde o início a fascinação em torno do grupo se deve ao impacto visual gerado pelos figurinos e maquiagem e, especialmente, pela coreografia elaborada.

O grupo teatral Dzi Croquettes continua botando pra quebrar no Pujol, como uma das principais atrações do “show” de variedades que a casa está apresentando sob o comando de Miéle – “The Company”. No último fim de semana Dzi mostrou seus números a comentaristas teatrais e o que se comprovou, em primeiro lugar (creio eu), foi o fato de que este grupo andrógeno e estranho está sendo consumido à larga pelos frequentadores do local e marcando um sucesso para a casa da Rua Anibal Mendonça. [...]

A classe social definida como média-cartão-de-crédito (aqueles que podem pagar uma noite no Pujol sem complicações) se lava com números como “Lili Marlene, Marilyn Monroe, Las Rumberas” ou o pequeno e engraçado monólogo sobre o “underground”. (SENNA, 1972a.)

Observa-se nas falas de Orlando Senna dois aspectos de suma importância. O primeiro deles diz respeito ao público que efetivamente tinha acesso ao espetáculo. Trata-se de uma classe média/alta que poderia frequentar o restaurante/boate Pujol, um dos lugares mais famosos de Ipanema. O segundo aspecto refere-se à adjetivação do grupo

como andrógino, termo atribuído pela primeira vez por Senna e que será utilizado posteriormente em outras matérias jornalísticas para definir a estética/proposta dos Dzi.

A necessidade de classificar o tipo de espetáculo produzido pelos Croquettes fez com que alguns aspectos fossem destacados em detrimento de outros. Independente da dificuldade de definir a proposta cênica como teatro, show, espetáculo musical ou “show de travestis sem bichismos”, percebe-se que será pelas ambiguidades sexual e de construção dos figurinos que as análises e adjetivações sobre o grupo serão feitas.

Longos cabelos, corpos fascinantemente perfeitos graças a alguns anos de exercícios de dança e expressão corporal, bocas agressivamente pintadas, roupas policrômicas bem adiante da moda unissex ou mínimas sungas reveladoras. Será muito difícil catalogá-los como “atores” e mais difícil ainda como “atrizes”, ficando automaticamente excluída a classificação meramente homossexual. De qualquer maneira, a aproximação maior para uma definição (se alguém necessitar disso) poderá ser feita no campo da androginia – o que eles são, nos termos das possibilidades e do entendimento atuais do que seja esta nova-velha barra sexual do homem. (SENNA, 1972b.)

A contraposição de símbolos masculinos e femininos recorrentes no vestuário fez com que o grupo fosse associado à androginia, relacionando-os à artistas europeus do campo da música e da moda, principalmente. O aspecto mais imediatista, o figurino, serviu como elemento chave para a leitura de o espetáculo, trazendo intrínsecas consequências.

No entanto, os índices de ambiguidade utilizados pelo grupo ultrapassam esses elementos. Para além da identidade visual, os elementos ambíguos não estavam restritos apenas aos figurinos, ao contrário, eram transpostos para todos os níveis de elaboração da peça: no campo simbólico; na mescla entre palco e o cotidiano dos integrantes; na ambiguidade sexual assumida; na elaboração dos figurinos; no uso de maquiagem que não busca esconder os corpos peludos; na coreografia que aparenta o improvisado, mas que, no entanto, possui uma marcação cênica determinada; e, por fim, no texto teatral escrito de tal forma que deixa em dúvida até que ponto se trata ou não de um “caco” ou improvisação.

A transposição de elementos da vida cotidiana do grupo para os palcos é uma das características que permite que o espetáculo seja sempre dinâmico e nunca o mesmo. Por isso, é necessário se falar em peças no plural, uma vez que o mesmo espetáculo sofre alterações ao longo da temporada, mudando-se a ordem das esquetes, subtraindo algumas,

acrescentando outras, de acordo com a categoria sócio simbólica que se deseja enfatizar (*underground*, família, androginia, etc.) ou a partir de acontecimentos que permearam a semana dos integrantes.

Os espectadores mais assíduos, que por vezes assistiam todas as apresentações do grupo, conseguiam verificar nos palcos situações e acontecimentos vivenciados pelos atores em suas vidas cotidianas – tanto por um processo de comparação entre uma apresentação e outra, como também por informações advindas do contato com os atores no dia-a-dia. Essa transposição do cotidiano para os palcos gerava uma expectativa nessa parcela assídua do público, expectativa essa que era alimentada pelos atores.

Nas matérias vinculadas nos jornais, observa-se a existência de uma quantidade considerável de reportagens que trata exclusivamente desse cotidiano dos Dzi Croquettes, podendo-se afirmar que se trata de um grupo que teve uma exposição veemente fora dos palcos. Essa exposição era, em grande parte, alimentada pelos próprios integrantes, pois, não há como desconsiderar que essa exposição gerava curiosidade em torno do espetáculo e, conseqüentemente, publicidade e público. Havia também um interesse dos Dzis em manter esses tientes próximos a fim de conseguir uma legitimação do espetáculo, bem como conseguir um *feedback* do trabalho em seu conjunto.

Segundo Rosemary Lobert, alguns quadros ou falas, que começaram como improviso, foram incorporados à estrutura do espetáculo e, nesse processo, a avaliação de alguns tientes (que acompanhavam diariamente o grupo e já tinham internalizado os códigos de leitura do espetáculo) contribuiu para essas modificações. Apesar de se mostrar impossível um mapeamento de todas essas modificações recorrentes do contato com um público assíduo, mostra-se importante, para a compreensão da proposta cênica do grupo que mescla vida e arte, evidenciar a existência desse jogo estabelecido entre os atores e o seu público, principalmente quando se observa o número expressivo de matérias em colunas de jornais de grande circulação que se debruçam a narrar sobre os eventos ocorridos fora dos palcos: relacionamentos, os projetos, os desentendimentos, etc.

Em um texto teatral composto com ares de improviso, existiam brechas que possibilitavam a inserção de elementos segundo determinadas circunstâncias e oportunidades – seja para aprimoramento do espetáculo, seja para anunciar determinados acontecimentos específicos, como por exemplo a saída de algum integrante do elenco. Nessa peculiaridade estava a chave da reelaboração do texto, até aquele momento

colocada como um mecanismo para reforçar a comunicação com o público, bem como a participação ativa dos atores.

Assim, para os espetadores ocasionais funcionava como um trecho como outro qualquer. Mas para os familiarizados, eram intertextos reconhecidos que, para serem identificados, necessitavam que o ouvinte estivesse bem informado, com as chaves necessárias para decodificar o que se apresentava em forma parcelada e em momentos diferentes ao longo da peça, geralmente de maneira velada.

Trata-se de um processo de retroalimentação entre o palco/cotidiano, o que possibilita, por um lado, manter a dinâmica do espetáculo (uma aproximação com os shows de boates e/ou com o Teatro de Revista). Por outro, serve também como chamariz para o retorno constante de boa parte do público que, muitas vezes, comparece ao teatro semanalmente por possuir essa expectativa de ver materializados no palco esse substrato do cotidiano dos Dzis. Nesses espetáculos, em que transbordam informações simultâneas, todos os elementos sugerem ambiguidades, levantam paradoxos ou, pelo menos, questionam a função esperada dos elementos teatrais.

Pode-se afirmar que o espetáculo começava antes do seu início, pois havia uma preocupação em se criar uma ambientação onírica logo no saguão do teatro. Nele, encontravam-se distribuídos diversos elementos aleatórios ao longo das paredes, corredores e tetos. Havia uma ênfase para o campo astronômico, com a disposição de estrelas, nuvens, representações da lua, do sol e demais planetas. Junto a estes, elementos usuais do cotidiano compunham o restante do cenário, todos retirados do seu contexto e dispostos em lugares pouco convencionais: cadeiras penduradas no teto, sapatos, brinquedos, papel higiênico, etc.

Segundo Lobert, a organização da entrada do teatro feito dessa maneira funcionava como uma forma de transição entre o cotidiano vivenciado pelo público e a experiência estética preste a ser vivida. Todavia, durante o espetáculo propriamente dito, poucos são os elementos usados em cena: normalmente, apenas estrados e cabides onde estavam dispostos roupas e acessórios cênicos. O foco encontrava-se na movimentação dos atores/bailarinos que fazia com que todos os espaços fossem ocupados, tornando-se quase impossível ao espectador conseguir aprender o espetáculo na sua totalidade.

O espaço cênico era composto por três palcos em formato de arena, usados ora alternadamente (com o foco de luz dos canhões em um único espaço), ora

simultaneamente. A iluminação serve, sob esse ponto de vista, como um recorte das ações, direcionando a leitura do público ou, em muitos casos, fazendo com que a cena se torne caótica pelo uso de luzes que oscilam e piscam em diversas direções, acompanhando a sonoplastia e a movimentação dos atores.

A técnica de dança também perpassa uma dualidade entre uma marcação rígida, todavia com ares de improviso. Observa-se a composição de quadros muito bem marcados seguidos por outros que se assemelham a ensaios, como se a peça, na verdade, estivesse em constante construção. Sobrepõem-se vários códigos: ordem/desordem, perfeição/albarde (coisa mal feita). Esses elementos transmitem uma ideia/sensação de possibilidade de criação espontânea e coletiva, apesar das coreografias serem assinadas pelo bailarino Lennie Dale.

Ao mesmo tempo, a ambiguidade feminino/masculino também se encontrava na composição dos passos executados, os quais mesclavam formas arredondas que sugeriam leveza e feminilidade, com outros retos e agressivos. A representação cênica dos opostos que encontram um equilíbrio, equilíbrio esse que se materializa na coreografia executada: “[...] as forças viris se envolvem e se perdem em gestos delicados. Irrupção e desfecho de uma luta violenta amortecida na derivação dos sentidos eróticos”. (LOBERT, 2010, p. 64.)

Essa mesma ambiguidade pode ser vista na composição do texto teatral, não apenas na sua forma como no conteúdo. A peça começa pela negação de categorias que englobam atores e espectadores (“Nem senhores, nem senhoras / Não somos homens, não somos mulheres”), para depois agregá-los em outra categoria comum a ambos: “somos gente computada como vocês”. Na sua parte formal, o texto parece expressar tanto uma intenção contínua de surpreender o espectador – provocado pela simultaneidade de afirmações contraditórias emitidas –, quanto de oferecer uma sucessão de metáforas que se quebram sem ser aprofundadas. A retórica constante é a da ambiguidade.

Uma importante questão a ser destacada é que os Dzis, ao fazerem esses jogos de ambiguidade (principalmente o simbólico social) o fazem também por uma questão comercial. Afinal, teatros lotados significam um rendimento financeiro ao final do mês – o que era almejado e, durante os anos 1970, muitas vezes publicitado. Ao observar as entrevistas dos integrantes, bem como as reportagens publicadas nos anos 1970, não é difícil localizar o faturamento das apresentações dos Dzis. Aliás, conseguir sustentar seus

“luxos”, com o dinheiro ganho com as apresentações, era sinal de sucesso e prestígio para eles.

Mais do que a organização de um grupo teatral, os integrantes buscaram a profissionalização do seu trabalho, estipulando tarefas específicas para os membros: O texto teatral era assinado por Wagner Ribeiro e, por sua vez, Lennie Dale era o responsável pela preparação corporal, bem como pela coreografia. Mantinham uma organização empresarial, tanto que registraram a Firma dos 13, e estipularam porcentagens de ganhos para cada um dos atores (5%). Além disso, reservavam uma porcentagem de 5% para o pagamento pelas aulas de dança (ministradas por Lennie) e outros 5% para os direitos autorais do texto teatral feito por Wagner Ribeiro. Havia também um fundo de reserva e uma cota guardada para futuros investimentos (as Dzis Croquettas foi um deles, que infelizmente não obteve o retorno desejado). A ideia era expandir o nome Dzi Croquettes para outras áreas, possibilitando que se tornasse uma marca forte e atuante em mercados como, por exemplo, de roupas (infantis e adultas) e de literatura e teatro infantil (projetos não consolidados, mas que faziam parte dessa noção de expansão).

Outro aspecto que o grupo buscou deixar claro durante sua primeira formação (1972-1980) é que os mesmos não eram bandeiras de luta de nenhuma minoria ou algo do gênero. Wagner Ribeiro é enfático ao dizer isso em 1974, para o **Jornal Folha de S.**

**Paulo:**

Uma das coisas que mais irritam o Wagner Ribeiro é ver gente da imprensa “que tem obrigação de ser bem informada para informar as pessoas” dizer que os Dzis são representantes do gay-power brasileiro. Então quando lê uma coisa destas, diz que fica pensando assim: “será que esta gente é mesmo inteligente?” (OS CROQUETTES..., p. 1, 1974.)

É evidente que todas as repercussões geradas em torno do grupo sobre androginia, gay-power, etc. gerou propaganda espontânea para o grupo e diversas vezes as discussões foram incorporadas nas esquetes do espetáculo. No entanto, mostra-se necessário compreender o grupo a partir das suas vicissitudes e posicionamentos políticos, resgatando a historicidade inerente a sua trajetória artística.

O ponto que aqui se busca frisar é o fato de que os Dzis se organizaram de forma comercial, o que de forma alguma desmerece em nada o seu trabalho artístico e a sua

importância enquanto grupo *sui generes*. É necessário desacralizar a dicotomia existente entre os chamados teatros Comercial e de Grupo, como se o segundo não estivesse também inserido dentro de uma lógica capitalista de venda de ingressos e busca de patrocínios.

Seja como for, o fato é que os Dzi Croquettes conquistaram através do trabalho dos seus integrantes o sucesso e o reconhecimento, tanto do seu público como da crítica especializada. Sendo assim, a pretensão de Wagner Ribeiro de associar o seu trabalho à satisfação pessoal, pode-se dizer, foi concretizada, fazendo com que o mesmo seja lembrado atualmente por seu talento e vivacidade nos palcos em que pisou.

### Referências Bibliográficas

CASTRO, Ruy. Monsieur Pujol. In: \_\_\_\_\_. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. 2. ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

*Dzi Croquettes*. 2009. Produtora: Trama. Direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Documentário. Color.

GREEN, James N. Novas palavras, novos espaços, novas identidades, 1945-1968. In: \_\_\_\_\_. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil no século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*. 1979. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 1979.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

OS CROQUETTES segundo Vagner, um deles. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustrada, p. 1, 2 de agosto de 1974.

PLUMAS e paetês. *Veja*, Show, ed. 256, 1 ago. 1973.

ROSENSTONE, R A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SENNÁ, Orlando. Dzi Croquettes / Cervantes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 03, 26 Dez. 1972a.

SENNÁ, Orlando. Dzi Croquettes, os andróginos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Teatro/Crítica, 04 Dez. 1972b.

SOUZA, Wagner Ribeiro de. *Dzi Croquettes L'Internacionali*. 1972, f. 2. SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, Caixa 248.

DIAS, Mauricio. Croquete-Power. *Veja*, Show, ed. 232, 14 fev. 1973, p. 90.

**AS TRAVESSURAS HISTÓRICAS DA CURTINÁLIA**  
**TERESINENSE: Sensibilidades e corporalidades urbanas em Teresina na**  
**década de 1970**

*Stéfany Marquis de Barros Silva*<sup>27</sup>

**RESUMO:**

Este trabalho estuda as condições históricas que tornaram possível a emergência da *Curtinália* teresinense, que consiste em um grupo de jovens que buscou se singularizar em relação a outras parcelas da juventude e da sociedade em geral, a partir da elaboração de experimentalismos artísticos no início da década de 1970. Objetivou-se evidenciar as formas de percepção acerca das relações existentes entre corpo, gênero e sexualidades, tanto a partir das regulações construídas pelos discursos normatizadores da sociedade, presentes nos jornais comerciais, que funcionaram como um dispositivo do Estado para assegurar a articulação entre as normas e a organização social, quanto nos discursos presentes nas produções artísticas experimentais teresinenses. A proposta foi evidenciar como as regulações construídas pela sociedade não são naturais e sim produto de construção cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Curtinália. Corpo. Arte experimental.

**ABSTRACT:**

This work aims to study the historical background that made possible the emergence of Teresina's "Curtinália", which consists of a young people group who sought to be singled out in relation to other portions of youth and society in general, from the elaboration of artistic experimentalism in early 70s. The objective was to highlight the perception about the relationships between body, gender and sexualities, both from the regulations built by society's normative speeches, found in commercial newspapers, which functioned as a state device to ensure the articulation between norms and social organization, as well as in the discourses presented in experimental artistic productions in Teresina. The proposal was to expose how the regulations built by society are not natural, but rather the product of cultural construction.

**KEYWORDS:** Curtinália. Body. Experimental art.

**“Mini-metrópole” X “Superprovíncia”: Guerrilha discursiva e condições históricas**  
**de existência na capital piauiense em 1970**

Era uma vez “um grupo de pessoas que não se aquietavam”, constituído por homens e mulheres que vivenciaram sua juventude em Teresina, durante o contexto

---

<sup>27</sup> Mestra em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí. Membro do GT “História, Cultura e Subjetividade” (DGP/CNPq).

específico do início da década de 1970 no Piauí, momento marcado por transformações na estrutura física da cidade e, conseqüentemente, na subjetividade dos sujeitos que nela habitavam.

Essa parcela da juventude encontrava-se atravessada pela emergência histórica de uma cultura jovem nas sociedades urbanas, desencadeada pela revolução cultural empreendida na década anterior no mundo ocidental. Os reflexos desse fenômeno são percebidos, também, na capital piauiense e isso se dá a partir da elaboração de novas linguagens por parte dessa fração da juventude. Através de uma série de produções culturais, tais como jornais alternativos e filmes experimentais, esses jovens problematizaram os códigos de gênero e de sexualidade e decodificaram seus corpos, reinventando-os a partir de outra lógica que escapava aos moldes tradicionais de pensamento.

Em sua grande maioria pertencentes à classe média teresinense, esse grupo de jovens se autointitulava, no interior dessas produções culturais, de *Curtinália*, termo que faz oposição a outra parcela da sociedade, também pertencente à classe média, à qual chamavam, nos mesmos materiais, de *Granfinália*, nomeação correspondente às famílias conservadoras com seus valores tradicionais, do ponto de vista dos costumes. Esse artigo busca contar a história desse grupo de jovens que, através de suas práticas pela cidade e usos do corpo, desenvolveram para si uma singularidade em relação aos outros grupos da sociedade.

Dentre as condições históricas que possibilitaram a emergência da *Curtinália* estava o processo de modernização de Teresina, empreendido pelo engenheiro Alberto Tavares Silva, nomeado governador do Piauí pelo então presidente militar Emílio Garrastazu Médici. Diferentes pontos de vista sobre o espaço urbano da capital de então surgiram, revelando a multiplicidade de leituras possíveis sobre Teresina neste momento histórico sinalizado por atravessamentos e modificações:

## I

Bom dia para você cidade de Teresina. Mini-metrópole encravada no sertão nordestino numa ânsia desesperada de libertar dos grilhões que levam-na para o sul, como terra semi-civilizada carente de tudo que cheira a progresso, a dinamismo a agressividade cultura.

Bom dia pra você, Teresina, que hoje sofre com os buracos da Cinco, como menino que ontem sofreu com o seu sarampo ou sua catapora, mas que teria sido inevitável. Amanhã as próprias cicatrizes da doença cederão o seu lugar para uma pele refrescante jovial. O asfaltamento que hoje se processa em ritmo da Teresina-Grande, é o tratamento de beleza da menina-moça que adormeceu adolescente e acorda mulher.

Então, quando seus carros tiverem deslizando pelo conforto do asfalto, você não mais lembrará desses dias [...]. (SOARES, 1970, p. 2).

## II

Estou te mandando essa coisa - *Gramma* - anexa, acho que você compreenderá: isso é uma espécie de “milagre”: você não conhece o Piauí e esse jornal, feito de repente por uns sete a oito meninos aqui de dentro, com idade variável entre 16 e 20 anos, tem, para nós que começamos a bagunça com *Presença* e *Flor do Mal*, uma significação gratíssima. Eles tratam de problemas daqui mesmo (veja que maravilha de capa), mas com uma radicalidade que a superprovíncia não conseguiria suportar, e que nem mesmo no Rio, eu acho, foi conseguida em nossas tentativas.

[...]

Bom: espero que você vibre, como nós vibramos, com essa *Gramma* de Teresina. Os garotos vão tentar tirar um outro número na marra, agora, e tão logo saia (se sair), eu te mando. Me escreva a respeito disso, por favor - inclusive seria fantástico para os meninos daqui. Eles andam fudidíssimos por causa do jornal (ah, se você conhecesse o que é o Piauí...), e numa terra onde não acontece nada, onde nunca passou um filme de Godard e onde cabeludo não entra na escola nem nas casas das famílias, pode crer, essa *Gramma* é o que eu disse antes: uma espécie de milagre. E vai render. (TORQUATO NETO, 2004, p. 283-284).

O primeiro fragmento traz a visão do jornalista Sidney Soares e apresenta Teresina como uma cidade em vias de se tornar uma “mini-metrópole”, em pleno progresso e onde se vislumbra um cenário no qual a capital piauiense vai aos poucos se desvencilhando da designação de local atrasado (FONTINELES, 2017) em relação a outras capitais e grandes centros urbanos brasileiros. A crônica contém uma metáfora que caracteriza o asfalto de Teresina como um menino que, inevitavelmente, sofreu de sarampo ou catapora, mas que em breve as cicatrizes da doença dariam espaço a uma pele refrescante e jovial. A pavimentação asfáltica também foi metaforizada como sendo a beleza de uma “menina-moça”, que dorme adolescente, possivelmente com o rosto carregado de espinhas, e acorda uma mulher adulta.

A leitura do fragmento permite conjecturar que as expectativas do cronista em relação à transformação de Teresina, a partir da modernização empreendida no período, eram altas. Sob sua ótica, a capital piauiense passaria por uma metamorfose, através das novidades introduzidas na cidade, a partir da década de 1970. Com a pavimentação asfáltica, as novas modalidades de transporte dariam um outro ritmo à cidade, juntamente com o alargamento das ruas e a melhoria no sistema de iluminação. Do ponto de vista do articulista, essas mudanças na estrutura urbana atribuiriam à Teresina a condição de “mini-metrópole”.

O segundo fragmento diz respeito a uma correspondência datada de 7 de junho de 1972, escrita por Torquato Neto e endereçada a Hélio de Oiticica, amigo pessoal do poeta piauiense e que na época residia em Londres. Na carta, Torquato faz referência ao jornal alternativo *Gramma*, um jornal mimeografado feito por parcela da juventude teresinense no período. Pela ótica do poeta, o fato de aqui existirem indivíduos capazes de produzir um jornal intempestivo, à margem dos meios difundidos pela grande mídia e que funcionava em uma lógica contrária à imprensa de ampla circulação, como o *Gramma*, era um verdadeiro milagre.

No trecho da carta em destaque é possível ter a percepção de Torquato Neto como um sujeito extremamente incomodado com o pretense provincianismo do Piauí, especificamente da sua terra natal, sua cidade subjetiva a qual chamava de Tristeresina, a triste e linda Teresina. Ele sentiu a potência da juventude ao ter contato com os “sete a oito meninos” do Piauí que tiveram ousadia suficiente para propor algo, do seu ponto de vista, extremamente inovador para os moldes da “superprovíncia”. Torquato foi intensamente afetado pelo *Gramma*, de maneira que admite na correspondência que acha que nem mesmo os jornais nos quais ele próprio produzia conteúdo, os alternativos *Presença* e *Flor do Mal*, veiculados no Rio de Janeiro, alcançaram a mesma radicalidade que o *Gramma* em Teresina. Talvez o deslumbramento de Torquato tenha se desencadeado pela sua falta de crença no fato de que algo com uma potência criativa para a desordem pudesse surgir em um local tão provinciano como Teresina no início dos anos setenta do século XX.

Esses discursos denotam diferentes sensibilidades acerca do espaço urbano de Teresina, essa diferenciação é justificada pelas múltiplas formas de experimentação do mundo ao redor, no qual os sujeitos são atravessados e transformados permanentemente (LE BRETON, 2016). Eles enunciam a cidade a partir de diferentes óticas, sendo ela uma “mini-metrópole” ou uma “superprovíncia”, permitem que o desejo de seus narradores sejam cartografados. Desejo esse que vai traçando micropolíticas reveladoras dos modos de inserção social (GUATTARI & ROLNIK, 2013).

Para analisar um momento marcado por atravessamentos, como foi a década de 1970 no Piauí, os jornais do período constituem-se em uma fonte valiosa para mapear as sensibilidades dos sujeitos que vivenciaram essa época. A imprensa foi a grande responsável por disseminar as novidades tecnológicas que chegavam em Teresina, como a televisão que, em grande medida, modificou os hábitos e as formas de sociabilidade da população com sua enorme influência em todos os municípios do estado.

Teresina se configurava sob o impacto da modernização da indústria cultural, estava inserida em um contexto no qual o cinema, a televisão, os livros e as revistas expressavam representações de mundo e de gênero que, do ponto de vista conservador, poderiam desencadear uma degradação moral da juventude. O poder disciplinar (FOUCAULT, 2008) exercido pelas instituições e pela organização social é possível de ser analisado e entendido a partir da sua inscrição no campo da linguagem, feita através da publicação de matérias nos jornais de ampla circulação que eram veiculados na capital piauiense durante o início da década de 1970:

Aos dez, doze, pra cima, resistem e começam a se reunirem em bandas. Vivem e vêem coisas inimagináveis [...] a vida percorre como a leitura de gibis e de revistas (nem sempre convenientes), com muita televisão (idem) [...] A revista mostra-lhe tudo que a imaginação é capaz de conceber, e que uma censura benigna permite que se imprima. A televisão com programas onde há muita malícia, muita licenciosidade, disfarçada ou não, sobrecarregada de demonstrações inúteis, que exibem a vida como um perpétuo carnaval. E isso tudo para quê? Para promover culturalmente a juventude ou para degradá-la? A maioria desses jovens cria-se sem exercícios físicos, em companhia apenas das tentações que foram inventadas especialmente para perturbá-lo. Jovens que só por um milagre, quando vindos de um lar sadio, poderão resistir a tal sedução para tornarem-se homens de verdade ou mães de família dignas. (O ESTADO DO PIAUÍ, 1972).

Os avanços tecnológicos e dos meios de comunicação causavam impacto na sociedade. O discurso de modernidade carregava consigo novas formas de ver o mundo, o que despertava uma ansiedade por parte de diversas instituições tradicionais, tais como a Igreja Católica e a família, diante das transformações da sociedade. Publicada no jornal *O Estado do Piauí*, a matéria acima expressa uma preocupação despertada pelos possíveis usos que a juventude poderia fazer dos produtos fornecidos pela indústria cultural que, do ponto de vista de instituições como a Igreja Católica, eram maléficos e o consumo dessas formas de entretenimento não era recomendado. Ao modificar os hábitos culturais e interferir nas formas de sociabilidade, principalmente dos jovens, a chegada da televisão em Teresina despertou um questionamento acerca de quais seriam os programas consumidos pela juventude da época. As revistas e os gibis também eram objetos de receio e apreensão por parte das camadas mais conservadoras da sociedade. O consumo dessas formas de entretenimento pelos jovens deveria ser censurado pela família, uma vez que o Estado imprimia uma “censura benigna” em relação a conteúdos “nem sempre convenientes” para a manutenção dos costumes tradicionais.

O texto insinua que a censura imposta pelo governo militar não atuava na micrologia do cotidiano e conteúdos inconvenientes continuavam chegando nos lares através de livros, revistas, filmes e programas de televisão “que exibem a vida como um perpétuo carnaval”. O maior questionamento e crítica do texto é se o acesso à essas produções culturais promoveria culturalmente a juventude ou apenas promoveria a degradação moral e a indisciplina. A televisão é tida como uma vilã até mesmo pelo ponto de vista do discurso médico, uma vez que promovia o sedentarismo e os jovens perderiam o hábito de praticar exercícios físicos, ao invés disso, ficariam sentados assistindo aos programas exibidos pelas emissoras que ofereciam um catálogo de tentações e de “demonstrações inúteis” que poderiam perturbar os jovens que estivessem consumindo esse tipo de conteúdo. De acordo com a matéria, serem provenientes de um “lar sadio” seria a única forma dos jovens resistirem à sedução dos malefícios dos novos padrões de consumo cultural, ou seja, a responsabilidade recai sobre a família, os pais deveriam estar vigilantes aos conteúdos consumidos por seus filhos.

A responsabilidade maior seria das mulheres, pois através das diferenças e hierarquias de gênero, a obrigação do cuidado do lar estava reservado ao público feminino, sendo assim, ficava reservado a elas o dever de promover um “lar sadio”, discurso que era reforçado pelo fato de que estas eram definidas como *naturalmente* mães e eram responsáveis pela educação dos filhos e controle do lar (CARDOSO, 2010). Sendo assim, a elas estava destinada a obrigação de garantir que seus filhos se encaixassem na *linha de desejo padrão da sociedade*, ou seja, se tornassem “homens de verdade” ou “mães de família dignas”.

As regulações construídas pelo discursos normatizadores da sociedade estão presentes na maioria dos jornais de ampla circulação do período, assim como pode ser visto a seguir, em mais uma reportagem alertando para os perigos das revistas e reforçando o discurso negativo para os novos padrões de consumo que estavam se estabelecendo:

Segundo observações atentas de educadores e psicólogos de vários países, as revistas em quadrinhos de contos de amor e faroeste são publicações de leitura altamente perniciosas, porque estão prejudicando sensivelmente os estudos da mocidade menos esclarecida, principalmente na época das aulas. São revistas que não têm nenhum fundo de moralidade, somente deturpação e destruição para a mente sadia da juventude do Brasil de amanhã. Aqui fica advertência para todos. (JORNAL DO PIAUÍ, 1971, p. 03).

Essa matéria foi publicada no *Jornal do Piauí*, outro jornal de ampla circulação que traz o mesmo discurso regulador das novas formas de consumo cultural pelos jovens. Dessa vez, é o discurso educacional que se faz presente, reforçando a norma familiar e religiosa, advertindo os pais para o perigo das “publicações de leitura altamente perniciosas” como as revistas em quadrinhos com seus contos românticos ou de ação, que estariam prejudicando o desempenho escolar dos jovens, principalmente no período letivo.

De acordo com o enunciado, o consumo das revistas em quadrinhos deveria ser desestimulado, e até mesmo proibido, pois seu conteúdo não carregava “nenhum fundo de moralidade, somente deturpação e destruição para a mente sadia da juventude do Brasil de amanhã”, ou seja, todo conteúdo que estivesse em desacordo com o que prega a moral e os bons costumes dos valores tradicionais da família deveria ser combatido. Em vista disso, é razoável afirmar que os jornais majoritários funcionaram como sendo parte de um dispositivo do Estado para assegurar a articulação entre as normas e a organização social.

Outro alvo da vigilância constante das instituições que prezam pelos valores tradicionais, com destaque para a Igreja Católica, era o cinema. Espaço de lazer que ganhava cada vez mais notoriedade nas sociabilidades dos habitantes teresinenses, inclusive das parcelas da juventude, o cinema aparecia como uma das grandes preocupações da Igreja, que buscava regular e estabelecer quais os filmes que deveriam ser consumidos ou não. Essa prática de vigilância se fazia presente desde que o cinema havia chegado em Teresina, causando deslumbramento e susto no início dos anos 1920, outro momento pelo qual a cidade passava por uma onda de modernização.

No periódico católico *O Dominical*, que circulou em Teresina do ano de 1937 até meados da década de 1970, o discurso eclesial legitimava-se perante a sociedade através do uso do seu poder institucional e expressava-se através de textos normatizadores e disciplinadores dos corpos, numa tentativa de moldar a sociedade através dos preceitos católicos e estabelecendo o que deveria ser seguido e o que deveria ser evitado. No caso do cinema, não era diferente, era regulado e o que era considerado *mau cinema* deveria ter seu consumo interdito, pois “o mau cinema teria o poder de transformar os códigos morais e os valores a respeito do corpo e da sexualidade, na medida em que é visto como portador de amplo potencial erótico, que seduz e fascina” (CARDOSO, 2010, p. 150). Porém, o uso de outros espaços midiáticos para além do próprio periódico católico era

uma estratégia comum, mais uma vez, um jornal de ampla circulação foi o dispositivo acionado para levar a população o discurso que buscava ditar regras:

Em documento enviado ao Presidente da República o Movimento por um Mundo Cristão, após analisar 37 filmes nacionais exibidos recentemente – quase todos comédias eróticas – afirma que a mensagem predominante nas telas nacionais é o convite ‘à mediocridade, à violência, à perversão, à sensualidade e ao desregramento da vida’.

Para promover o saneamento do cinema no país, o Movimento sugere que a obrigatoriedade de exibição do filme nacional seja mantida apenas para os filmes que honram a cultura nacional, como por exemplo os filmes “Meu pé de Laranja Lima”, “Independência ou Morte”, “Casinha Pequeninha”, “A Moreninha” e os “Inconfidentes”.

O documento que tem o título “Contribuição ao Governo Federal para o Desenvolvimento do Cinema”, foi elaborado durante o II Encontro de Agentes do Movimento por um Mundo Cristão, realizado em Belo Horizonte.

Segundo o MMC “o cinema, uma das principais diversões do povo brasileiro, precisa merecer do governo atenção especial, tendo em vista a extraordinária influência que exerce na formação do comportamento nacional”. Diz o documento que “a gravidade do problema reside em que essa diversão está contribuindo para a corrupção do caráter e embrutecimento coletivo”

Após considerar o cinema como parte integrante dos mecanismos para educação global do povo, o MMC afirma que a “corrupção do cinema faz parte de um plano organizado para diluir a civilização cristã”. (O ESTADO DO PIAUÍ, 1973, p. 07).

Essa manifestação é um exemplo da ação do poder pastoral no cotidiano dos indivíduos. Parte essencial desse discurso, o Movimento por um Mundo Cristão toma para si a missão de salvar a população do convite “à mediocridade, à violência, à perversão, à sensualidade e ao desregramento da vida” promovido pelas pornochanchadas, gênero cinematográfico tipicamente brasileiro de baixo orçamento, com viés humorístico e forte apelo sexual, que estavam em plena ascensão durante a década de 1970. Esse acontecimento ilustra bem o desejo de camadas da sociedade brasileira pela Ditadura Militar, a censura moral presente em documentos como a Contribuição ao Governo Federal para o Desenvolvimento do Cinema é uma reprodução da repressão em escala micropolítica. A matéria questiona até onde as comédias eróticas poderiam corromper o caráter dos indivíduos que as consumiam, a vigilância constante em prol da defesa da moral e da manutenção dos bons costumes se faz presente cotidianamente, em diversos espaços, procurando sempre cessar os mecanismos de fuga ao modelo pretendido.

O discurso expresso nesta matéria evidencia uma ansiedade dos membros da Igreja diante do sucesso das pornochanchadas e o impacto negativo que elas poderiam causar no comportamento da população, uma vez que esse gênero cinematográfico estava sendo cada vez mais consumido pelos brasileiros. Evidencia, também, a liberdade de consumo cultural que a juventude brasileira possuía, uma vez que a pornochanchada se constituía como um movimento cinematográfico social e cultural brasileiro caracterizado pelo erotismo e como sendo “uma possibilidade de prazeres por imagens em movimento, evidenciando a sexualidade, o corpo e o sexo de homens, mulheres e travestis” (BERTOLLI FILHO, C. & AMARAL, M. E. P, 2016, p. 08) ferindo a moral burguesa estabelecida pelo *regime de verdade* da época.

A imprensa vai se constituindo, assim, como um espaço de manifestação dos sentimentos causados pelas profundas transformações no campo dos costumes que o período em estudo proporcionou, tais como:

padrões de consumo, moda, sexualidade, casamento, relações com a família, uso de drogas, inserção no mundo de uma política reconceitualizada, usufruto do corpo, proposição de novos caminhos para a sociedade e para a cultura, proteção do Estado, expansão da tutela da família. (QUEIROZ, 2006, p. 273).

Os conflitos causados pelas tensões entre o novo e o velho vão sendo traçados na experiência social e delineados nas páginas dos jornais, parte de um dispositivo utilizado para o estabelecimento de uma disciplina para a sociedade, uma vez que o discurso da imprensa oficial muitas vezes se alinhava ao enunciado pelo governo militar, além disso, a preservação dos valores tradicionais constantemente se tornavam pauta nesse modelo de imprensa.

Os ventos das transformações encontram resistência ao bater no muro das permanências. A “mini-metrópole” em pleno desenvolvimento físico-estrutural e tecnológico, chocava-se com a “superprovíncia” tradicional e com valores conservadores, receosa com os rumos que a juventude poderia tomar ao consumir os conteúdos dos novos meios de comunicação. Pode-se perceber que esse choque é refletido na sociedade a partir das múltiplas formas de percepção do espaço urbano de Teresina, fenômeno que se dá através das ressonâncias sensoriais que atravessam os corpos dos indivíduos. (LE BRETON, 2016).

A assimilação de Teresina como uma “mini-metrópole” ou como uma “superprovíncia” está relacionada diretamente com as sensibilidades dos sujeitos que a habitam, que a consomem, que a experimentam. Não existe uma única verdade sobre o espaço da cidade, mas sim uma infinidade de percepções a seu respeito, e o corpo é um dos meios por onde as diferenciações vão sendo delineadas, é através dos afetos trocados entre os corpos dos habitantes e os espaços da cidade que as sensibilidades vão sendo formatadas.

### **A *Curtinália* e os usos do corpo nos espaços urbanos**

A experiência de andar pela cidade é uma experiência sensorial, ao percorrer os espaços urbanos cada indivíduo desenvolve uma sensibilidade particular. Nesse sentido, a cidade vai sendo subjetivada pela juventude a partir de práticas distintas baseadas na experimentação, logo, a fração jovem que autodenominava-se como *Curtinália* também estava atravessada e transformada permanentemente pela forma como consumia o espaço urbano de Teresina durante o início da década de 1970.

Analisando as maneiras nas quais esse espaço é consumido, é possível perceber que as formas de significação e de experimentação deste pelos indivíduos é diversa, uma vez que os modos de vida são excepcionalmente diferentes inclusive entre os sujeitos da mesma faixa etária. Em vista dessa percepção, é insuficiente tratar da juventude no singular, uma vez que existiam diversas camadas da juventude que se atravessavam e conviviam na mesma temporalidade (SIRINELLI, 2005).

A *Curtinália*, enquanto grupo, desenvolveu uma organização sensorial própria. Em meio às infinitudes de sensações possíveis, proporcionadas pelas formas de consumo em uma sociedade capitalista, eles foram desenvolvendo maneiras particulares de significar os espaços de Teresina. Ao selecionar seus locais de sociabilidade iam significando esses espaços de acordo com seus valores próprios, elaborando, assim, distinções entre eles e as outras parcelas da sociedade.

Essa distinção foi sendo reforçada a partir de múltiplos referenciais. A sociedade encontrava-se atravessada pelos conflitos de uma época marcada pela fragmentação das paisagens naturais (CASTELO BRANCO, 2005), a atuação de diversas forças de poder no corpo social criou tensões que possibilitaram a efetivação do exercício da diferença entre os indivíduos. Observando as condições de existência no cotidiano teresinense da

época, é possível estabelecer os *processos de subjetivação* pelos quais a *Curtinália* foi se singularizando. O próprio nome escolhido para referenciar o grupo parte da ideia de distinção entre eles e outra parcela parcela da sociedade, a qual denominam como *Granfinália*.

Do ponto de vista de uma sociedade disciplinada, inserida em uma cultura burguesa, ou seja, “granfina”, fazer parte da turma da “curtição” era um ato de rebeldia contra o estabelecido. A ideia de desobedecer e resistir a tudo que era imposto socialmente foi o principal combustível para as produções culturais da *Curtinália*, as experiências que desenvolveram enquanto jovens os possibilitou tomar posições de sujeito desviantes das normas e a caminharem na contramão das tradições. O agenciamento do corpo para práticas antidisciplinares se articula com as formas desviantes de consumo do espaço urbano, é necessário salientar que as percepções sensoriais dos sujeitos não dependem apenas da fisiologia, a orientação cultural influencia sobremaneira no processo de significação do mundo ao redor.

A grande maioria dos integrantes da *Curtinália* eram provenientes de famílias pertencentes à classe média teresinense, sendo assim é razoável afirmar que foram criados dentro de um modelo padronizado de acordo com os códigos comportamentais burgueses, porém, ao longo do seu desenvolvimento, foram afetados por diversos signos que os levaram a formatar sua subjetividade em outros moldes que fugiam ao esperado e desejado por suas famílias. A família, enquanto instituição, exercia poder e disciplinava os sujeitos durante a infância, assim como outras instituições como a Igreja e a escola, porém, ao longo do processo de desenvolvimento cognitivo dos sujeitos, as relações de *saber-poder* vão sendo redefinidas, principalmente durante a juventude.

As relações construídas durante a juventude, como as sociabilidades efetivadas nos espaços de lazer, as trocas, ou o contato com novas tecnologias proporcionadas pelo capitalismo vão proporcionando novas possibilidades e formas de se relacionar com o mundo. Os encontros que aconteceram ao longo das vidas dos membros da *Curtinália*, em grande medida, são explicativos dos processos de rompimento com os territórios tradicionais de existência e a fuga a esses códigos comportamentais.

Uma vez analisadas as condições históricas que possibilitaram a emergência de novas matrizes comportamentais em Teresina, é possível perceber como os discursos expressos nos jornais de ampla circulação veiculados na capital agiam na sociedade buscando disciplinar e docilizar os corpos, principalmente os dos jovens. É notável um esforço pela disciplinarização da juventude que parte de instituições que prezam pela

manutenção dos valores tradicionais e pela moral e os bons costumes familiares. As formas de controle empreendidas por essas esferas de poder no corpo social possivelmente garantiriam a articulação harmoniosa da sociedade, uma vez que todos estariam acomodados no interior de uma disciplina, porém, “sempre é bom recordar que não se deve tomar os outros por idiotas” (CERTEAU, 2012, p. 19) e que, embora haja uma *estratégia* de dominação no âmbito macrológico das instituições, ela nunca será completamente eficiente, pois existem *táticas* microbianas de resistência que subvertem essa estratégia.

Em Teresina, essas táticas de resistência, em grande medida, iniciaram através da construção de novas linguagens pela *Curtinália*. O grupo tinha como proposta instituir uma outra organização cultural na cidade, baseada em códigos comportamentais alternativos que se configuram como fuga ao pretendido e esperado pelas instituições tradicionais. No interior de suas produções artísticas surgem discursos disruptivos em relação às normas e aos costumes burgueses. Assim como o corpo, a linguagem é um provedor constante de significações, (LE BRETON, 2016) deste modo, no interior do discurso da *Curtinália* os códigos de gênero e sexualidade, assim como as formas de uso do corpo, vão sendo reconfigurados, pensados a partir de uma lógica distinta e singular.

Um exemplo ilustrativo desta condição foi a flexibilização das barreiras de gênero empreendida pelo grupo através do movimento *Boquitas Rouge*, que consistiu em mais uma forma de *curtir* com as regulações sociais instituídas ao corpo na época. De acordo com a documentação, o *Boquitas Rouge* foi um movimento realizado com fins de provocação, trata-se de uma prática inventada em uma ocasião na qual alguns membros da *Curtinália* estavam reunidos na da Praça da Liberdade com uma câmera fotográfica, a intenção era fazer uma sessão de fotos pelos espaços da cidade.

Arnaldo Albuquerque<sup>28</sup> passou batom de cor vermelha nos lábios e posou para a foto, lançando a ideia de fazer uma *performance* artística que consistia em passar o batom vermelho e sair beijando os amigos pela rua, de modo que ficassem com o rosto marcado. Ele argumentou que se inspirou na banda de rock inglesa *Rolling Stones*, cujos membros já faziam esse tipo de *performance* e seria curioso e provocador sair pelas ruas de Teresina reproduzindo a prática.

---

<sup>28</sup> Desenhista, quadrinista, pintor e fotógrafo. Faleceu em 2015 em Teresina. Como membro integrante da *Curtinália*, participou da produção dos experimentalismos artísticos na década de 1970 em Teresina.

Os beijos de Arnaldo Albuquerque delineiam uma nova forma de uso do corpo, através dessa e de outras *performances* artísticas, como as citadas acima, ele aciona uma *linha de fuga* e escapa ao esperado pela sociedade, do ponto de vista dos comportamentos pré-determinados para a juventude. Para além disso, também proporciona a abertura de um novo horizonte de análise, uma vez que essa *performance* dá visibilidade ao afastamento dos códigos de virilidade empreendido pelos membros da *Curtinália*, ela possibilita enxergar o surgimento de novas práticas masculinas, é a utilização do corpo alargando o universo de possibilidades masculino.

A partir das suas vivências, a *Curtinália* estava estabelecendo conexões entre arte, corpo e gênero e no interior dessas experiências artísticas buscaram sempre se contrapor às identidades, é possível perceber a partir da análise dos documentos que existia uma valorização da diferença em detrimento da identidade que vai se expressar também no campo do gênero, exemplo disso foi a criação do jornal alternativo *Boquitas Rouge* inspirado pelo movimento de Arnaldo Albuquerque.

A elaboração de outros códigos de existência que escapam à lógica burguesa se constitui em uma *linha de fuga* aos modelos comportamentais padronizados, a produção de uma imprensa alternativa se constitui como fruto da indisciplina e como *linha de fuga* aos padrões desejados pela sociedade, assim como a elaboração de filmes experimentais onde o corpo ganha mais espaço nas discussões e surge como um problema de ordem histórica, como instrumento político e, também, como um potente espaço de produção de subjetividades.

Essa tomada de posição por parte dos integrantes da *Curtinália* foi construída a partir dos discursos absorvidos e práticas desenvolvidas por esse fragmento da juventude que buscou provocar e confrontar as formas hegemônicas de pensamento utilizando a linguagem como principal arma para escapar das formas de disciplinarização. Em meio às tentativas de docilização dos corpos empreendidas no campo institucional, formigava por debaixo da grama, no subterrâneo, na micrologia do cotidiano, práticas antidisciplinares empreendidas por parcela da juventude que agenciava o próprio corpo definindo, assim, linhas de fuga para escapar da sociedade disciplinar.

O corpo indisciplinado é fruto de construção cultural. A elaboração de táticas que fogem à estratégia de captura dos corpos na intenção de docilizá-los através da sujeição constante de suas forças, se dará, em grande medida, no campo das artes experimentais. Uma das formas de expressão dessas artes experimentais foi a imprensa alternativa produzida por parcela da juventude teresinense que vivenciou os anos 1970 e teve sua

subjetividade formatada para a indisciplina e a consequente recusa às formas de sujeição empreendidas pelo poder disciplinar.

### **Considerações Finais**

A *Curtinália* buscou questionar os padrões majoritários e os códigos de gênero, sexualidade e uso do corpo através da elaboração de experimentalismos artísticos. A elaboração de uma imprensa alternativa se fez presente, através desse tipo de jornalismo essa fração de jovens ressignificou as palavras, apropriando-se da linguagem como uma espécie de machado com lâmina afiada com o qual cortavam o conservadorismo e viajavam debochadamente pelas veias do tradicionalismo existente na capital piauiense.

O grupo se singularizou a partir da invenção de novas linguagens, mas também se singularizou pela redefinição do corpo a partir das experiências desenvolvidas em Teresina, as sensibilidades distintas em relação aos espaços da cidade reflete a cultura na qual os indivíduos estão inseridos, é necessário compreender que “as percepções sensoriais formam um prisma de significações sobre o mundo, mas elas são modeladas pela educação e utilizadas segundo a história pessoal” (LE BRETON, 2016), nesse sentido a *Curtinália* desenvolveu uma série de práticas próprias enquanto grupo sensível a uma gama de significados próprios de sua orientação cultural.

No interior dos discursos elaborados nas suas produções culturais existe uma resistência ao códigos burgueses, e no interior das práticas é possível perceber tentativas de estabelecer novos códigos comportamentais que fogem às normas tradicionais, o corpo aparece como tema da produção jornalística, as *performances* empreendidas pelo grupo questionam o estabelecido e permitem compreender novas dimensões sensoriais, uma vez que seus corpos aparecem redefinidos do ponto de vista da sensibilidade com o mundo que os cerca.

### **Referências Bibliográficas**

#### **Livros:**

CASTELO BRANCO, Edwar de A. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CERTEAU, Michel. de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. 18. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.

FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O Recinto do Elogio e da Crítica: Maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Teresina: Edufpi, 2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

QUEIROZ, Teresinha. Juventude anos sessenta no Brasil: Modos e modas. In: QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Edições Bagaço, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. 6. ed. São Paulo: FGV, 2005.

TORQUATO NETO. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. v. 1. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

#### **Texto em Coletânea:**

BERTOLLI FILHO, C. & AMARAL, M. E. P. Apresentação: Pornochanchada como discurso do desejo. In: BERTOLLI FILHO, C. & AMARAL, M. E. P. *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 16 - 23.

#### **Trabalhos acadêmicos:**

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de gênero, amor e casamento em Teresina (1920-1960)*. 2010. 535 f. Tese (doutorado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2007. 121 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

SILVA, Stéfany Marquis de Barros Silva. *Venha pra Curtir: aventuras da Curtinália e usos do corpo nos experimentalismos artísticos de Teresina na década de 1970*. 2019. 160 p. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí.

**Artigo e/ou matéria de jornal:**

*JORNAL DO PIAUÍ*, Teresina, p. 03, 20 mar. 1971.

*O ESTADO DO PIAUÍ*. Teresina, 7 abr. 1972.

*O ESTADO DO PIAUÍ*. Teresina, 28 jan. 1973.

SOARES, Sidney. Bom dia para você. *O Dia*, Teresina, ano XX, n. 2953, p.2, 24 mar. 1970.

# A CONDUTA DOS PATRIARCAS NA OBRA *MANUAL DA PAIXÃO SOLITÁRIA* (2008), DE MOACYR SCLiar

Lemuel de Faria Diniz<sup>29</sup>  
Angra Máisa Gomes<sup>30</sup>

## Resumo

Este trabalho pretende demonstrar a conduta dos patriarcas na obra *Manual da paixão solitária*, de Moacyr Scliar. O pai da personagem Tamar e o personagem Judá são patriarcas dos tempos bíblicos. Nessa condição se espera que eles tenham uma reputação ilibada, mas não é o que parece acontecer em muitos momentos.

**Palavras-chave:** patriarcas; Judá; *Manual da paixão solitária*.

## Abstract

This paper aims to demonstrate the conduct of the patriarchs in Moacyr Scliar's *Manual da paixão solitária*. The father of the character Tamar and the character Judá are patriarchs of biblical times. In this condition they are expected to have an unblemished reputation, but that is not what seems to happen in many moments.

**Keywords:** patriarchs; Judá; *Manual da paixão solitária*.

Moacyr Scliar nasceu em Porto Alegre, em 1937. Formado em medicina, trabalhou como médico especialista em saúde pública e professor universitário, ocupando a cadeira Medicina e Comunidade da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre. Seu primeiro livro, de 1962, é inspirado em suas experiências como estudante de medicina. Scliar é autor de mais de 70 livros, muitos destes publicados em diversos países, como Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal e Israel. Entre os inúmeros prêmios que conquistou, destaca-se o Prêmio Jabuti de Literatura (1988, 1993 e 2009), o Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (1989) e o Prêmio Casa de Las Americas (1989). Foi colunista dos jornais *Zero Hora* e *Folha de São Paulo* e colaborou em vários órgãos da imprensa no país e no exterior. Tem textos adaptados para cinema, teatro, tevê e rádio. Em 2003, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em 2011.

De acordo com Regina Zilberman com *A mulher que escreveu a Bíblia*, de 1999, *Os vendilhões do Templo*, de 2006 e *Manual da paixão solitária* (2008), Scliar afirma sua contribuição definitiva à literatura brasileira de temática judaica. Esses romances

---

<sup>29</sup> Professor do Curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Pós-Doutorado – Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados, Interartes (UFMS). Orientadora: Profa. Márcia Gomes Marques. E-mail: prlemuel@hotmail.com.

<sup>30</sup> Graduada em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Coxim.

constroem-se a partir de personalidades paradigmáticas da Bíblia: Salomão, Jesus e Onan (ZILBERMAN, 2013, p. 15).

O *Manual da paixão solitária* se caracteriza por ter dois narradores: a primeira parte do romance é narrada pelo jovem Shelá; o segundo segmento é narrado por Tamar, a jovem pela qual Shelá é apaixonado. O romance é uma paródia do capítulo 38 de Gênesis e nisso se nota a intertextualidade entre ambos os textos. O teórico Massaud Moisés define paródia como um termo que designa toda “composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de outra obra.” A intenção de parodiar uma obra pode ser negativa ou positiva: é negativa quando “retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-la por meio do ridículo”; é positiva quando se parodia “para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas” (MOISÉS, 2004, p. 340-341). No caso do *Manual da paixão solitária*, a intenção parece ser positiva, pois Scliar pretende explorar conteúdos que não aparecem no texto bíblico. Como leitor da Bíblia e amante de suas histórias, o escritor gaúcho compõe seu romance utilizando-se do que ele chama “preenchimento de colunas”. Isto é: Scliar entende que a narrativa bíblica é muito sintética, por isso ele afirma que “completar as colunas e ampliar a trama ficcional é uma tarefa que posso classificar com apaixonante, tão apaixonante quanto a própria narrativa” (Entrevista de Scliar a Luciano Trigo).

O enredo de *Manual da paixão solitária* se passa nos tempos bíblicos do Antigo Testamento. Nessa época, Israel era administrado pelos patriarcas. Em seu *Dicionário da Bíblia: as pessoas e os lugares*, Bruce M. Metzger e Michael D. Coogan, se lê que a palavra *patriarca* tem sido utilizada na maior parte dos estudos bíblicos para designar os ancestrais de Israel, como Abrão, Isaac e Jacó. De acordo com esses estudiosos, os patriarcas são mencionados principalmente nos capítulos 12 a 50 do livro de *Gênesis*. A palavra *patriarca* às vezes é transposta para uma forma adjetiva como em “História patriarcal” e “narrativas patriarcais”. Metzger e Coogan também observam que essas designações, “no entanto, são enganosas, pois nas tradições preservadas em Gênesis 12-50 as matriarcas também têm papel de destaque”. São exemplos de matriarcas bíblicas: Sara, Agar, Rebeca, Léa, Raquel, Bala, Zelfa (METZGER; COOGAN, 2002, p. 245).

Conforme J.R. Porter, “a principal preocupação dos autores bíblicos que relataram a história dos patriarcas não foi a precisão histórica, mas a importância teológica dos fundadores da nação”. Por isso mesmo a temática mais recorrente na narrativa que vai de Gênesis 12 a 15 é a promessa de Deus para o futuro. Deus promete aos patriarcas duas dádivas: que eles herdarão a terra de Canaã e se tornarão uma grande

nação. Porter explica que Abraão recebeu de Deus a ordem de ir para terra de Canaã, recebendo a garantia que seus descendentes prosperariam. Portanto, “toda a narrativa dos patriarcas começa com a ordem que Deus dá a Abraão” (PORTER, 2009, p. 37).

No *Dicionário crítico de gênero*, Lana Lage da Gama Lima e Suellen André de Souza fazem importantes contribuições sobre o patriarcado:

A palavra patriarcado se origina da combinação das palavras gregas *pa-ter* (pai) e *arkhe* (origem, comando). A expressão refere-se a uma forma de organização familiar e social em que um homem, o patriarca, submete os outros membros da família ao seu poder. [...] Como qualquer fenômeno histórico, a família patriarcal não corresponde a um modelo único de organização familiar, apresentando variações ao longo do tempo e de acordo com o lugar, porém mantendo sempre a superioridade e o poder do patriarca em relação aos seus outros membros. E esse poder masculino não se limita ao espaço doméstico, mas se reflete na forma de organização da sociedade como um todo. (LIMA; SOUZA, 2019, p. 578, 580)

O patriarcado está no cerne do livro de Scliar. Ao patriarca cabiam a decisão final, a palavra de ordem, o poder e a honra. O filho precisaria mostrar as mesmas características do pai para poder vir a ser um patriarca. Ocorre que a conduta dos patriarcas do livro *Manual da paixão solitária* muitas vezes é contraditória ao que se espera deles. No contexto histórico e cultural em que se passa a narração, os patriarcas deveriam ser homens exemplares em sua conduta moral e religiosa. Logo no início do livro, o personagem Jacó é descrito pelo narrador como sendo um homem desonesto, visto que “astuciosamente ele obtivera do irmão gêmeo (nascido antes dele), Esaú, o direito de primogenitura; com a ajuda da mãe, a ardilosa Rebeca, recebera do pai, o velho e cego patriarca Isaac, a última e decisiva benção, aquela que o consagraria como herdeiro” (SCLIAR, 2008, p. 14). Depois que se casou, com o passar do tempo Jacó mudou seu caráter e “esforçava-se por tratar os filhos de maneira justa, equânime”, ainda que dos seus descendentes, dez eram “quietos e feios” e somente dois eram “bonitos e alegres”. Shelá, o narrador, pondera que nesses momentos de interação com a família, o patriarca repetia-se contando a mesma história – a do sonho da escada dos anjos – sendo que essa situação pioraria na velhice de Jacó: “Fez isso dezenas de vezes, porque à medida que envelhecia, ia ficando esquecido: ‘Já contei a vocês o meu sonho? Aquele, da escada?’ E, sem esperar resposta, narrava tudo de novo”. “Os filhos ouviam-no respeitosamente – afinal, tratava-se do patriarca –, mas, verdade seja dita, não davam muita importância ao tal sonho. Os sonhos, sonhos são” (SCLIAR, 2008, p.18). Ou seja, o que o trecho do livro está expondo é que, apesar de exercer a honrosa posição de patriarca, Jacó não era muito

apreciado pelos filhos, que, muitas vezes, o ouviam apenas por educação, não considerando suas conversas interessantes.

Shelá relata que Jacó teve doze filhos. Um deles, José, tinha capacidade divina de interpretar sonhos. Ciente disso, Judá queria explorar seu irmão José, pois com aquele fantástico dom se poderia ganhar fortunas, contudo Judá era incapaz de fazer algum mal físico ao irmão. E quando os seus demais irmãos vendem José como escravo aos midianitas e mentem para Jacó dizendo que José havia morrido, Judá fica abalado por ver seu pai tão abatido. O narrador anota:

A notícia [da morte de José] abalou o patriarca [Jacó] e mesmo meu pai [Judá], controlado que era, comoveu-se com o sofrimento do ancião. Ele não merecia aquilo. Cheio de remorsos, decidiu: estava na hora de dar um basta àquilo tudo, tudo, de abandonar os rancorosos irmãos. Deixaria a aldeia e, como o próprio Jacó fizera um dia, iria em busca do próprio destino. Que destino era esse, o que faria para ganhar a vida, ele não sabia; o projeto de interpretação de sonhos teria de ser abandonado, agora que José estava em lugar desconhecido. Mas o encontro com os midianitas inspirara-lhe uma nova e promissora ideia: criar, em pleno deserto, uma espécie de central de abastecimento, situada exatamente na rota das caravanas, aquelas que vinham do Egito trazendo trigo, aquelas que chegavam do norte com o bálsamo de Guilead. Tais caravanas necessitavam de alimento e de produtos — que ele forneceria. O lucro seria alto. (SCLIAR, 2008, p. 31)

O fragmento acima mostra algumas das atitudes de Judá, futuramente um patriarca que será o pai do jovem Shelá, narrador da primeira parte do livro (SCLIAR, 2008, p 21-26). Judá é muito ambicioso, mas, mesmo assim, sente tristeza quando vê seu pai – o patriarca Jacó – de coração partido, acreditando ter perdido José. Judá tem sentimentos, não é totalmente mau.

Com o amadurecimento de Judá e com a morte de Jacó, Judá se torna patriarca e tem três filhos: Er, Shelá e Onan. A narração da primeira parte do livro mostra o pai de Shelá como sendo um homem muito duro, não aceitando ser contrariado e querendo decidir o futuro dos filhos sem levar em conta os sentimentos deles. Desse modo, ele casa seu filho Er com uma moça chamada Tamar. Ocorre que o casal não gera filhos. “Tamar não engravidava. E não falava. Aliás, nenhum dos dois falava, nem ela nem Er. Formavam um casal sombrio, eles, um casal silencioso. Mas eram silêncios diferentes”: “o dele era um silêncio culpado, o silêncio de alguém que fez alguma coisa errada. O dela era um silêncio ressentido, um silêncio de fêmea insatisfeita, ultrajada” (SCLIAR, 2008, p. 53,54). O pai de Er o chamava para conversar, mas ele nada dizia. Como o tempo passava e o casamento não melhorava, o patriarca, sentia “uma insuportável humilhação”. Então,

“descontrolado, tratava mal o pobre Er e, numa ocasião, esbofeteou-o”. Isso não era algo tão surpreendente para o patriarca, que é definido por Shelá como sendo um “líder duro, estóico, não nos falava sobre seus sentimentos” (SCLIAR, 2008, p. 54). Depois dessa circunstância, Er passa a adotar “um silêncio diferente, cada vez mais estranho”, um olhar perdido e com “um fugidio brilho alucinado”. Shelá suspeita que o irmão possa estar enlouquecendo, pois naquela cultura patriarcal, loucura “não era coisa desconhecida; de vez em quando alguém, em geral um homem, perdia o juízo e saía a correr pelo deserto, gritando, bradando ameaças. Era preciso amarrá-lo”. Aos que perdiam a razão, o patriarca dava ordens para que o prendessem numa caverna até que se acalmasse, mas isso não chegou a ser aplicado a Er (SCLIAR, 2008, p. 55).

Não muito depois disso, Er é encontrado morto numa caverna. O patriarca sofreu muito. “Tanto pela perda do filho – o primogênito, em quem depositava suas maiores esperanças –, como pela vergonha e pelo remorso”. O pai se sente tomado por um forte sentimento de culpa, conforme Shelá relata: “Er falhara por causa dele. Eu não fui um bom pai, recriminava-se, eu não soube fazer desse filho um homem [...] [Er] morreu desonrado. Por minha culpa, morreu desonrado” (SCLIAR, 2008, p. 61). O sentimento do pai está em consonância com o que se esperava de um membro ativo daquela sociedade patriarcal. Quando da morte de Er, coube ao pai de Tamar – patriarca e sacerdote – a proceder ao enterro do rapaz. Se a morte fosse admitida por doença ele poderia ser sepultado normalmente, mas se ele fosse considerado suicida não poderia ser enterrado perto de outros mortos da tribo. Tamar pondera: “Papai era conhecido como homem reto, inflexível, adepto da verdade mesmo nas mais adversas circunstâncias. Mas decidiu que Er seria sepultado como um morto comum, não como suicida”, o que trouxe muito alívio a todos e, por um momento, fez com que Tamar visse seu “pai de maneira diferente, não como o insondável e inexorável homem da lei, mas como alguém que, buscando poupar pessoas, recorria a uma medida piedosa” (SCLIAR, 2008, p. 159).

Após a morte de Er, o seu irmão Onan é convocado a se casar com Tamar. Mas ele também morre sem deixar filhos. Diante de mais uma perda, Judá teve uma crise: “Galopava pela casa, batendo a cabeça nas paredes e uivando como um animal ferido”. Ele pensava que seu filho “Onan falhara como marido, mas ele falhara como pai”. Diante disso, Judá fixa os olhos em Shelá, perguntando: “onde é que errei?”. Shelá não tem uma resposta para dar ao pai, apenas lembrava-se que seu irmão o protegia contra todo mal. Shelá procura-se consolar apascentando rebanhos e escrevendo muito. Shelá pensa em seu íntimo: “no fundo tinha a secreta esperança de, escrevendo, entender o mundo.

Achava que, transformando os eventos em palavras, teria respostas para minhas interrogações. Engano” (SCLIAR, 2008, p. 76-77).

A convivência de Shelá com seu pai se intensificou quando patriarca ficou viúvo. Shelá se lembra de sua mãe mulher triste e silenciosa a qual “morrera como vivera, sem se queixar, sem gemer”. Ele considera que o falecimento de sua mãe foi importante para ele se reaproximar de seu pai. Shelá estava muito bravo com seu pai, pois Judá não aceitou que Shelá se casasse com Tamar. Na ocasião em que o rapaz pediu a Judá a permissão para desposar Tamar, Judá estava na montanha com o queixo apoiado na mão e olhar perdido. Shelá viu em seu pai uma “imagem melancólica”, um homem de idade avançada e fragilizada condição. Por isso o moço quase desistiu de pedir ao seu pai a permissão para o casamento, mas tomando coragem aproximou-se “e respeitosamente – com todo o respeito que, como filho, lhe devia” fez o pedido. Judá o respondeu secamente que não: “não: pronto. Falara o patriarca. Falara a autoridade, falara o poder.” “Com uma única palavra, um monossílabo, decidia a minha vida, remetia-me de volta à minha insignificância, à minha fraqueza com uma palavra tornava-me, de novo, uma criança desamparada”. (SCLIAR, 2008, p. 103-105). O patriarca era muito autoritário, e por trás desse comportamento, ele não queria que Shelá desposasse Tamar com medo de ele vir a falecer em seguida, do mesmo jeito que aconteceu com Er e Onan – os outros filhos desse patriarca.

No segundo segmento do livro, Tamar descreve o pai de Shelá como sendo um “homem imponente, de longa barba grisalha, bonito até – apesar da fisionomia severa” (SCLIAR, 2008, p. 149). Ela se atenta a esses detalhes do patriarca, pois o compara ao seu filho Er, que seria seu futuro marido. Ela esperava que Er fosse tão viril quanto o pai dele, mas, quando conhece o rapaz com quem seria obrigada a se casar, fica decepcionada com a barba rala e o aspecto doentio e introvertido. Nesse primeiro encontro ela só fica perto dele para conhecê-lo, pois em seguida é convidada a retirar-se do recinto, pois os dois patriarcas – o pai de Tamar e o de Er – se sentariam para conversar detalhes do matrimônio. Essa conversa ocorre num tom bem machista:

Fez-se um silêncio constrangedor. Papai então voltou-se para mim e pediu — pediu, não, ordenou — que me retirasse. Minha participação na negociação do casamento limitara-se àquela fugaz aparição; agora era o momento da conversa séria, entre homens. Eu queria, mesmo, sair. Queria fugir dali correndo, queria ir em busca de minha boneca, queria abraçá-la, contar-lhe entre lágrimas como eu era infeliz. Mas não fiz isso. Uni-me à minha mãe e às minhas irmãs, fingindo, com tremendo

esforço, que estava muito contente. Mas não fui inteiramente convincente. Mamãe olhou-me e senti que ela, coração apertado, se dera conta do que se passava, da minha acabrunhante infelicidade; mas, mãe que era, havia um recado no seu olhar: é assim mesmo, filhinha, é assim mesmo, mas não tem importância, finge que estás feliz e acabarás acreditando na tua mentira, acabarás até por te sentir de fato feliz, razoavelmente feliz ao menos. Pobre mamãe. Bem que tentava, a coitada, ajudar-me, lutando com suas múltiplas limitações. (SCLIAR, 2008, p. 150)

O tom autoritário empregado pelo patriarca era utilizado para ele se impor. Por meio dessa atitude ele detinha o poder de dominar qualquer situação. Shelá descreve seu pai como um homem importante, com valores familiares tradicionais. Justamente por isso, Shelá esperava que Er tivesse um pouco da postura do pai, mas numa breve análise já se vê que ele não tinha isso. Tamar ficou muito decepcionada com o que estava presente ali na sua frente: ela imaginou que Er teria uma postura semelhante a de Judá. Sendo convidada a se retirar para não atrapalhar uma conversa séria de homens – o pai dela e o pai do noivo – a jovem sai e vai chorar nos braços da mãe, que em vão tenta consolá-la. Sua mãe, como sempre acolhedora, presenciou a filha aflita e com o coração apertado diante da escolha do marido feita por seu pai. Sua mãe procurou transmitir-lhe a tranquilidade que ela precisava naquele momento, tentando fazê-la acreditar que ela seria feliz, ao menos razoavelmente. Sua mãe pensava também que seu marido patriarca buscou encontrar o melhor partido para sua filha Tamar, e Er tinha sido mesmo a melhor opção. Mas Tamar não compartilhava desse pensamento. Ela detestou até o nome dele, pensando consigo mesma: “Que merda de nome ele tinha! [...] ‘Er...’ Não representava apelo nenhum, aquele nome, muito menos um apelo erótico” (SCLIAR, 2008, p. 155).

É possível que o patriarca pai de Tamar não tenha avaliado corretamente o pretendente da filha ao arranjar o casamento. O rapaz não tinha uma aparência de virilidade. É provável que o patriarca estivesse mais preocupado em casar sua filha com alguém de um clã reconhecido. Depois do casamento, a situação ficou ainda pior. Er não conseguia manter relações sexuais com Tamar e um dia ela o flagrou em casa usando suas roupas femininas. Como narradora da segunda parte do livro, Tamar ponderou: Se Er “teve relações com algum homem (pouco provável; na verdade era um enrustido, nunca se atreveria a assumir publicamente o seu lado mulher, coisa que alguns pagãos faziam), não fiquei sabendo. Mas nosso casamento não se consumou” (SCLIAR, 2008, p. 158). Er chorou muito e eles passaram a viver como amigos, sendo que ele ficava cada vez mais

silencioso. Tamar estava cada vez mais angustiada, até que o patriarca seu pai tomou uma atitude:

Por fim, papai me chamou para uma conversa. Foi lacônico, foi objetivo: sei que o casamento de vocês fracassou, ele disse, e sei que não é culpa tua, o problema é com o Er. E aí foi seco e categórico:

- Ele está condenado. Prepara-te para o pior.

E o pior aconteceu. Nos dias que se seguiram, Er mudou bruscamente, seu silêncio deu lugar a uma agitação doentia. Era visto andando pela montanha, resmungando coisas incompreensíveis. Não comia, dormia mal, falava durante o sono. Um dia sumiu. Procuram-no, encontraram-no numa caverna, morto. Meu pai fora realmente profético (SCLIAR, 2008, p. 158)

A morte de Er é resultado das cobranças de seu pai e da sociedade. Ambos lhe indagavam por que não gerava filhos. Enfrentando silenciosamente um conflito de gênero numa rígida sociedade patriarcal, Er “preferira a morte à humilhação”, optando pelo suicídio (SCLIAR, 2008, p. 61). Com a morte dele, Tamar foi dada em casamento a Onan, o irmão de Er. Segundo a lei do levirato – vigente naqueles tempos – Onan deveria engravidar Tamar para suscitar uma descendência que seria para Er. Insatisfeito com essa condição, Onan mantém relações sexuais com Tamar, mas, antes de ejacular, retira o seu membro para não permitir que a esposa engravide. Tamar sofre muito com essa situação e acaba relatando tudo para o seu pai que, assim como afirmou em relação ao destino de Er, afirma que Onan também está condenado. Não muito depois disso, Onan é acometido por uma doença misteriosa e morre. Isso leva Tamar a reconhecer a “sombria prova da capacidade divinatória de meu pai, ou pior, de sua capacidade de vingar a filha e de vingar-se” (SCLIAR, 2008, p. 174). Tamar estava convicta de que, como patriarca, seu pai clamou a Deus para que matasse a Onan:

Eu tinha certeza de que esse desfecho era o resultado de uma intervenção sua. Fora ele quem providenciara uma doença para o genro: Senhor, tenho uma coisa importante para pedir, trata-se de castigar um pecador, esse pérfido Onan, que viola nossa lei, que se recusa a dar um filho à viúva de seu irmão e prefere derramar seu sêmen sobre a terra, esse Onan precisa ser punido com uma doença, Senhor, uma doença mortal, mas não aguda, uma doença que o liquide lentamente, que lhe dê tempo para pensar no merecido castigo que está recebendo. Aquilo me encheu de ódio contra meu pai e contra sua divindade. [...] Depois do sepultamento, voltei para a casa do meu pai. O que mais podia fazer, para onde podia eu ir? Voltei para a casa do meu pai. Minha mãe, meus irmãos e Laila procuravam amparar-me, tratavam-me com carinho e solicitude, mas papai mal me dirigia a palavra. Talvez achasse que me cabia alguma culpa pelo que acontecera; eu não tinha, quem sabe, tratado Onan como devia. Mas se era isso o que pensava, nada me falou a respeito. (SCLIAR, 2008, p. 174, 175)

Tamar pede ao patriarca Judá que lhe permita casar com Shelá, o irmão mais novo, o único que ainda estava vivo. Shelá correspondia ao amor de Tamar. Nesse contexto, afirma a narradora: “Mas havia uma vontade acima da minha – e da vontade de Shelá – a vontade do patriarca. A vontade de meu sogro, Judá. Judá, raposa. Judá, leão” (SCLIAR, 2008, p. 178). Judá não aceita o casamento. Ele “não era homem de se deixar intimidar; e certamente estava convencido de que sua negativa era a salvação para o filho que lhe restava” (SCLIAR, 2008, p. 179). Os dois patriarcas têm um momento de rivalidade e, como forma de protestar, o pai de Tamar decide mudar-se com a família para outra aldeia. Três anos se passam e Tamar só pensa em “obter a semente a que tinha direito. Se não a de Er, então a de Onan ou a de Shelá, ou mesmo do próprio Judá” (SCLIAR, 2008, p. 179). Essa seria a sua única forma de ser mãe e deixar de ser uma vergonha para a sua tribo.

Ao pensar na possibilidade de engravidar a partir do sêmen de Judá, ela se lembra de que “patriarcas não estão livres de desejo”, “ele era patriarca, mas também era homem, homem viril”, tendo, “portanto, todas as condições de atender à minha reivindicação” (SCLIAR, 2008, p. 179, 181). Ela fica sabendo que Judá vai participar de uma festa na cidade de Timna, onde todos os anos acontecia a festa da tosquia das ovelhas. No caminho para Timna, ficava a cidade de Enaim, local onde havia um pequeno templo famoso pelas prostitutas ditas sagradas que o frequentavam. Tamar se põe estrategicamente no caminho se disfarça de prostituta na esperança de vir a seduzir seu ex-sogro e engravidar. Judá toma Tamar por meretriz e com ela mantém relações. “Ao ver uma prostituta, Judá deveria, como patriarca, cuspir no chão e ir embora de cabeça erguida e cara de nojo. Mas não foi o que fez” (SCLIAR, 2008, p. 185). Naquele momento, Judá não reconhece Tamar e, quando ela ficou grávida, foram apedrejá-la, mas não puderam pois ela mostrou o cajado do patriarca, obtido no dia em que ele a tomou por meretriz e com ela manteve relações. Então, todos souberam que era Judá, incluindo ele, que até então desconhecia a identidade da mulher com quem se deitou. Ainda que muito envergonhado, Judá decide cuidar financeiramente de seus filhos, embora nunca mais tenha se aproximado de Tamar. Ela não se casa, ficando a cuidar dos filhos até a sua morte. Seu problema por não ser mãe foi superado.

Depois dessas reflexões, conclui-se que na obra *Manual da paixão solitária*, os patriarcas que mais aparecem são o pai da personagem Tamar e o personagem Judá. Como são patriarcas dos tempos bíblicos, se esperava que eles tivessem uma reputação ilibada, mas não é o que parece acontecer em muitos momentos. Considerando os ditames daquela

sociedade patriarcal, os patriarcas não podem ser tomados por egoístas quando tomam decisões, pois eles não têm escolha: precisam agir de acordo com o que se espera deles. Muitas vezes os patriarcas do romance não observam a Lei de Jeová no que se refere à vida sexual e são arrogantes, deixando de demonstrar amor. Além disso, parecem utilizar seu contato com Deus para pedir ao Senhor castigos aos desobedientes à lei.

## REFERÊNCIAS

LIMA, Lana Lage da Gama; SOUZA, Suellen André de. Patriarcado. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio. *Dicionário crítico de gênero*. 2. ed. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2019. p. 578-582.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. *Dicionário da Bíblia*. Vol. I – As pessoas e os lugares. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PORTER, J. R. *A Bíblia – guia ilustrado das escrituras sagradas: história, literatura e religião*. Tradução de Eliana Vieira Rocha e Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Publifolha, 2009. (Coleção Referência)

SCLIAR, Moacyr. *Manual da paixão solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Luciano Trigo. Entrevista: Moacyr Scliar. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2009/01/08/entrevista-moacyr-scliar/>.

Acesso em: 08 jan. 2009.

ZILBERMAN, Regina. Moacyr Scliar: a vida é a obra. In: SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 7-16.

# UMA ANÁLISE COMPARATIVA DO FILME JOVENS BRUXAS COM A OBRA LITERÁRIA O LIVRO SAGRADO DOS MISTÉRIOS DAS MULHERES

Azenate Gonçalves de Almeida<sup>31</sup>

Dolores Puga<sup>32</sup>

**Resumo:** Este trabalho parte do projeto de pesquisa intitulado: Diálogos entre História e Cinema: um estudo do filme “Jovens Bruxas” e a construção representacional da Wicca pelo olhar da arte. Buscou-se a partir de uma análise comparativa da obra fílmica *Jovens Bruxas* (1996) e a obra literária *O Livro Sagrado dos Mistérios Femininos* (1989), compreender a partir de quais perspectivas históricas, sociais e culturais ambas as obras foram elaboradas, analisando o contexto de concepção da Wicca Diânica enquanto prática religiosa na década de 1970. Constrói-se avaliações sobre os elementos e narrativas que compõem as respectivas criações, buscando analisar como o diretor Andrew Fleming se apropria de características da Wicca Diânica para a construção representacional de seus personagens. Dentro desse contexto cinematográfico, será analisado qual a influência de Pat Devin, sacerdotisa Wiccana enquanto consultora do filme, e quais as suas motivações para tal.

**Palavras chave:** Religião; Wicca Diânica; magia, cristianismo.

## A COMPARATIVE ANALYSIS OF YOUNG BRUSSELS FILM WITH THE WORK WOULD LITERATE THE SACRED BOOK OF WOMEN'S MYSTERIES

**Abstract:** This work is part of the research project entitled: Dialogues between History and Cinema: a study of the film “Young Witches” and the representational construction of Wicca through the eyes of art. It was sought from a comparative analysis of the filmic work *Young Witches* (1996) and literary work *The Sacred Book of Feminine Mysteries* (1989), to understand from which historical, social and cultural perspectives, both works were elaborated. Analyzing the context of the conception of Dianic Wicca as a religious practice in the 1970s. Building evaluations on the elements and narratives that make up the respective creations, seeking to analyze how director Andrew Fleming appropriates a characteristic of Dianic Wicca for the representational construction of his characters. Within this cinematographic context, it will be analyzed the influence of Pat Devin, priestess Wiccan as a consultant for the film, and what are his motivations for doing so.

**Key words:** Religion; Wicca Dianic; magic, Christianity

---

<sup>31</sup> Graduanda do curso de História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS - Câmpus de Coxim). Aluna de Iniciação Científica (PIVIC) da UFMS (2018-2020). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga e Medieval e Usos do Passado. Pesquisa questões concernentes a Diálogos entre História e Cinema: um estudo do filme *Jovens Bruxas* e a construção representacional da Wicca pelo olhar da arte.

<sup>32</sup> Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS – Câmpus de Três Lagoas). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga e Medieval e Usos do Passado. Pesquisa questões sobre teatro grego antigo, paganismo e suas releituras na contemporaneidade.

## INTRODUÇÃO

O filme como fonte documental se tornou algo comum na atualidade entre pesquisadores de diversos campos da historiografia. Para Mônica Kornis “todo filme é um objeto de análise para o historiador” (KORNIS, 1992, p.242-243). O longa-metragem *Jovens Bruxas*, foi lançado em 1996 e dirigido por Andrew Fleming. Possui duração de 1:40 sendo classificado como “R: por algum terror e violência”, e caracterizado como gênero dramático. Foi produzido pela indústria hollywoodiana com alguns elementos da bruxaria moderna. O enredo é protagonizado por quatro meninas adolescentes: Nancy, Sara, Rochely e Bonnie que interpretam o papel de bruxas. Juntas elas se unem para praticar bruxaria<sup>33</sup> e fazer feitiços na busca para que seus desejos sejam realizados. Como base para sua criação, o filme contou com a chamada religião da Wicca Diânica<sup>34</sup> para compor alguns elementos como rituais e símbolos. Como consultora da obra, Andrew contrata Pat Devin, uma sacerdotisa Diânica integrante de um Coven<sup>35</sup> do Sul da Califórnia para o auxiliar na caracterização do roteiro. Qual será a intenção de Pat ao aceitar este convite? Buscando analisar estas composições é possível observar que a representação que Fleming traz em seu enredo está ligada a uma perspectiva já construída da imagem da bruxa no medievo com uma mistura de terror e drama adolescente.

*O Livro Sagrado dos Mistérios das Mulheres* foi escrito por Zsuzsanna E. Budapest e lançado em 1989, que também é fundadora da religião Wicca Diânica nos Estados Unidos a partir de 1970. O culto instituído por Budapest é fundamentado na

---

<sup>33</sup> Segundo Janluis Duarte acerca do antropólogo e autodenominado bruxo Gerald Gardner: Para “o significado da Bruxaria, Gardner dedica dois capítulos inteiros ao ‘pensamento mágico’. No entanto, pouco ou nada acrescenta ao entendimento do que ele considera como fonte do poder das bruxas, ou sobre o que seria, efetivamente, o papel da magia no contexto da sua religião. Os capítulos são dedicados, principalmente, em explanações sobre os processos envolvidos na prática da chamada ‘Alta Magia’, ou magia ritual e, de forma periférica, na diferenciação entre esse tipo de magia e aquela praticada pelas bruxas. De uma forma geral, o que se pode extrair de Gardner em suas obras inaugurais sobre a Wicca é que, no seu entendimento, a magia das bruxas assemelha-se àquela que ele via como sendo praticada pelos povos primitivos. Estaria ligada a um poder inato de certas pessoas, ao conhecimento de técnicas para canalizar e potencializar esse poder e, além disso, ao conhecimento da manipulação de ervas e ‘venenos’ com finalidades específicas.” (DUARTE, 2013, p.137).

<sup>34</sup>A Wicca Diânica é baseada na Wicca tradicional, e os rituais Diânicos se assemelham a rituais wiccanos em detalhes, como o uso de ferramentas rituais, por exemplo, lançando um círculo ritual com o athame (VELKOBORSKÁ, 2010, p.11).

<sup>35</sup> Para Janluis Duarte: “a palavra “tradição”, no jargão popular da Wicca, foi ressignificada para representar um grupo de covens com uma linhagem comum, que compartilham particularidades a respeito de suas crenças e práticas. Nos EUA, as tradições surgem geralmente de um coven ou grupo original, que postula uma prática específica, e se ramifica conforme seus membros adquirem o grau de iniciação ou mesmo a vivência necessária para formarem seus próprios grupos” (DUARTE, 2013, p.137).

“Wicca”<sup>36</sup> que surgiu na Inglaterra nos anos 1950 e que se embasa na magia e no culto ao casal sagrado, o Deus e a Deusa. A vertente Diânica, diferente da Wicca tradicional, busca elaborar bases para um culto matrifocal cultuando várias deusas que compõem tanto a antiguidade quanto deusas mais contemporâneas como Nossa Senhora de Guadalupe. Buscando referências nessas deusas, Budapest elabora uma tradição com práticas e rituais direcionados às várias fases da vida da mulher, construindo assim um guia para que os rituais fossem feitos pelas próprias mulheres sem a necessidade de serem iniciadas.<sup>37</sup>

Quando se observa a composição das personagens pode se perceber, por exemplo, que a personagem Nancy é a mais irreverente, é ela que consegue invocar e receber o espírito Manon<sup>38</sup>, o Deus criado pelo diretor junto com Pat Devín para representar uma divindade no filme. *Jovens Bruxas* foi criado em meados da década de noventa. Nesse período, a Wicca enquanto religião estava começando a ser divulgada e aberta ao público, anteriormente suas reuniões aconteciam secretamente, como nos apresenta Janluis Duarte:

A Wicca manteve-se, ao longo de suas primeiras duas décadas de existência, uma religião de difícil acesso para o público em geral. Embora tenha havido certamente exceções, para todos os efeitos práticos a única maneira de tornar-se um Wiccano era vir a conhecer algum grupo de praticantes e, posteriormente, ser convidado a nele ingressar. Esse ingresso, a exemplo do que ocorria na maior parte das sociedades herméticas, dava-se através de um ritual de iniciação, no qual o pretendente jurava fidelidade aos princípios do grupo e fazia a promessa solene de não revelar suas práticas a quem não pertencesse à religião. (DUARTE, 2013, p.39)

---

<sup>36</sup> A Wicca é uma religião duo teísta. Como o divino é visto como homem e mulher, é adoração um deus e deusa em suas numerosas formas e por seus diferentes nomes. O deus é percebido e descrito como um deus com chifres, e como tal é uma representação do animal, humano e piedoso. A deusa é descrita como uma trindade, donzela, mãe e anciã, que corresponde às três fases da lua - crescente, cheia e minguante. Vendo o mundo e o divino como a cooperação e a harmonia de homens e mulheres princípios também se reflete na estrutura do grupo-os rituais são liderados por um padre e sacerdotisas cujas responsabilidades e importância são perfeitamente iguais. A proporção de homens e mulheres no grupo de trabalho, o chamado “coven”, também deve ser equilibrado (VELKOBORSKÁ, 2010, p. 245).

<sup>37</sup> A Wicca é uma religião de mistério e uma tradição iniciática. Muito do que os wiccanos fazem é secreto e revelado apenas aos iniciados sob o juramento de sigilo. Isso significa que uma pessoa interessada na Wicca tem que passar por uma fase relativamente difícil de treinamento para ser finalmente iniciado (VELKOBORSKÁ, 2010, p.246).

<sup>38</sup> Sobre o “espírito Manon”, Pat Devín, em uma entrevista concedida à John Yohalem afirma: “Quando eu li o roteiro pela primeira vez, eu brinquei que as garotas estavam na verdade invocando o espírito de uma garota francesa loira e irritada que estava brava com a morte de seu pai (do filme *Manon of the Spring*). Acontece que é exatamente onde o escritor Jim Filudi conseguiu o nome – ele apenas gostou do nome.” (DEVIN, 1998)

Duarte destaca que este medo ocorria pois ainda se tinha aquele receio de caça às bruxas “Os motivos apontados para isso eram vários, mas de uma forma geral se prendiam ao mito do ‘tempo das fogueiras’” (2013, p.39). Com o surgimento de outras vertentes da Wicca, a partir da 1990 surge o interesse de alguns de seus praticantes de torná-la conhecida do público. E alguns lançam literaturas explicando o que era a religião, como eram esses rituais e como fazê-lo. Diante disso, pode-se perceber o interesse da sacerdotisa Pat Devin de ser consultora do filme.<sup>39</sup> Pat foi convidada pelos criadores da película fílmica para ser consultora ajudando na composição de rituais, iniciação e chegou até interferir em algumas cenas: “A ideia de que as garotas queriam ‘um quarto’ para que ficassem uma para cada canto era minha - muitas vezes, no meu círculo de mulheres, temos uma Sacerdotisa diferente em cada canto. Eu designei cada garota para um Elemento”. (DEVIN, 1998). Mesmo contendo símbolos rituais da religião Wicca Diânica, o filme não foi nem um pouco fiel à religião. Pat Devin declara em entrevista: “Eu sabia que os resultados não seriam perfeitos, mas me senti obrigada a tentar, já que o filme sairia em qualquer momento” (DEVIN, 1998).

### **Elementos católicos no filme *Jovens Bruxas***

Muitas cenas do filme acontecem em uma escola, instituição católica com elementos simbólicos do catolicismo. Estes símbolos foram alterados pelo diretor em diversas cenas do filme, como por exemplo a imagem do crucifixo de Jesus Cristo fazendo gesto obsceno que aparece na porta de entrada da escola quando a personagem de Sara está chegando no seu primeiro dia. As imagens de Cristo crucificado na sua maioria é representada com as mão abertas.

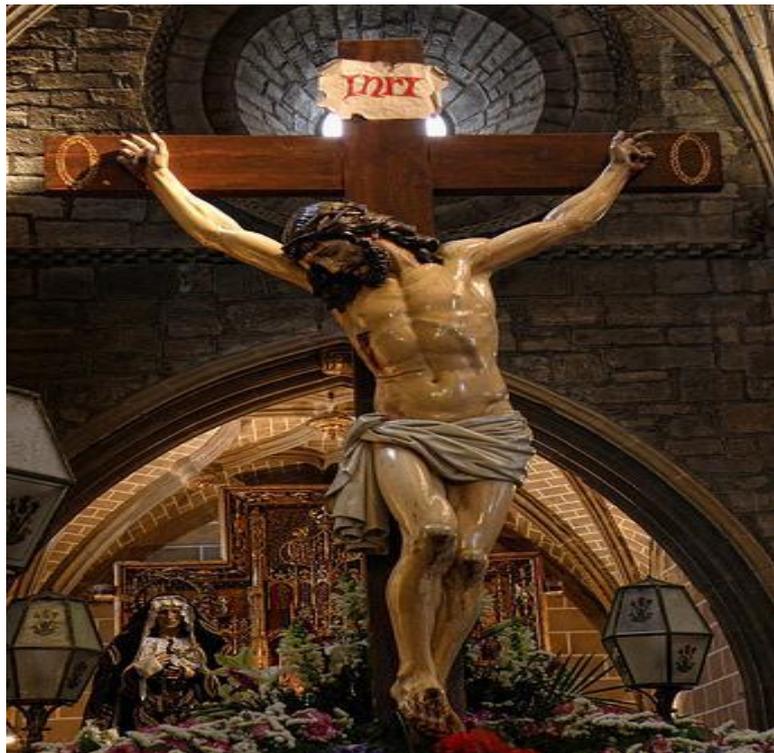
O que o diretor quis dizer ao focar em câmera lenta na imagem enquanto Sara adentra o colégio? Para Mônica Kornis “Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica,

---

<sup>39</sup> “O Ofício [*Jovens bruxas*] foi visto por aproximadamente um milhão de pessoas em seu primeiro fim de semana. Se uma em cada dez dessas pessoas estiver intrigada o suficiente para analisar o assunto, talvez leia um livro (e agora há prateleiras cheias de livros!) Que são 100 mil pessoas que pelo menos serão mais instruídas sobre a nossa realidade. Se uma em cada dez dessas pessoas escolher continuar com o assunto, são 10 mil pessoas no primeiro final de semana.” (DEVIN, 1998)

conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real.” (1992, p. 239).

A **Imagem 1** foi retirada do blog Redemptionis Sacramentum um site católico que contém informações sobre a instituição católica. Em várias imagens observadas na internet a figura de Cristo ou está com a mão totalmente aberta ou com os punhos cerrados. A **Imagem 2** foi printada da cena do filme *jovens bruxas*, observe que o dedo indicador da imagem representada faz menção a um gesto obsceno.



**Imagem 1**

Fonte: <[http://redemptionis-sacramentum.blogspot.com/2011/02/serie-mitos-liturgicos-comentados-mito\\_20.html](http://redemptionis-sacramentum.blogspot.com/2011/02/serie-mitos-liturgicos-comentados-mito_20.html)>



**Imagem 2**

Fonte: Filme *Jovens Bruxas*

Como apontado, anteriormente, Sara chega ao colégio e as cenas começam a aparecer em câmera lenta. Logo em seguida aparece um crucifixo de Jesus Cristo e Sara olha pasma o objeto, o mesmo foi fabricado fazendo um gesto obsceno e o diretor queria que essa imagem fosse mostrada com clareza uma vez que a câmera passa bem lentamente. A imagem é instigante e como ressalta Mônica Kornis o filme:

[...] passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real. (KORNIS, 1992, p.239).

A imagem de Jesus Cristo é um símbolo pragmático para os cristãos, porém Fleming fez questão de usá-lo “mostrando dedo” demonstrando que a bruxaria se confrontaria com o cristianismo. Se essa imagem for vista por um cristão, o mesmo poderia ficar com raiva diante do objeto representado, e essa é a ideia do diretor. Ele distorce os elementos que compõe a Wicca, e coloca em cena a perspectiva que daria mais sucesso de público nos cinemas.

Outra cena emblemática que Fleming retrata é a de Nancy andando sobre as águas depois de receber o espírito Manon.<sup>40</sup> Nancy invoca o espírito Manon, e enquanto ele desce sobre ela na praia em forma de raio, acontece uma tempestade. Nesse momento, a

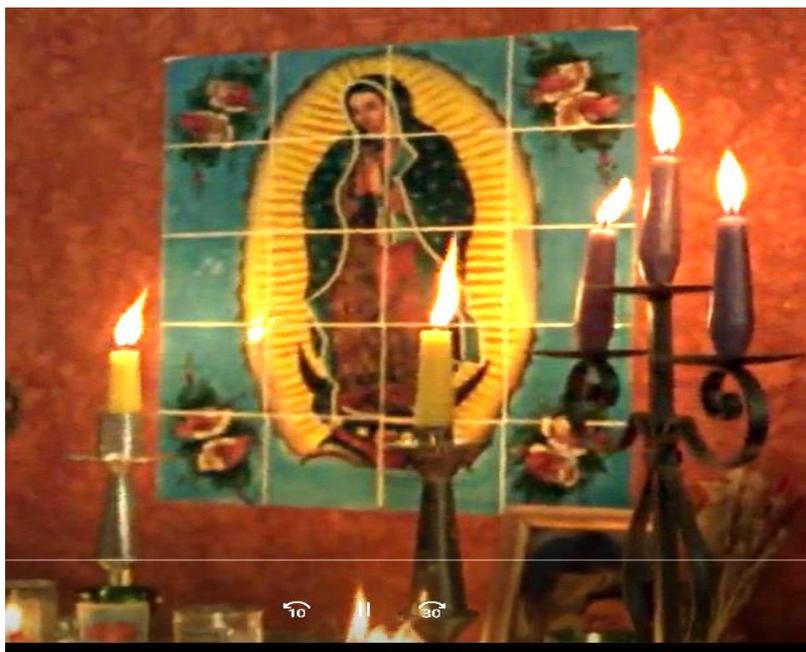
---

<sup>40</sup> Segundo Pat Devin “Este foi criado para dar nome a uma representação de um Deus no filme, embora não exista listado em nenhum lugar como um deus antigo. [...] decidimos ficar com Manon, já que eu não o encontrei listado em lugar algum e eu não queria hordas de adolescentes correndo para a praia ou para a floresta invocando alguém real” (DEVIN, 1998)

cena do filme fica escura e aparecem as personagens Rochele, Bonnie e Sara, que estão caídas no chão e começam a se levantar e se perguntar se Manon veio. Neste momento elas olham e Nancy está vindo caminhando sobre o mar.

Observa-se na cena que o ritual acontece quando ainda é noite. As atrizes que interpretam as bruxas despertam depois da tempestade tê-las feito desmaiar e assistem, atônitas, Nancy caminhando por cima das águas. Nancy se dirige à elas: “Vocês viram isso, eu fui abençoada, eu o sinto correndo nas minhas veias [se referindo a Manon], ele está em mim e é incrível” (Nancy, 1996, 00:57:30). Logo em seguida se ouve um barulho de sirene e baleias estão encalhadas na praia. Nancy se dirige até lá e diz: “Vejam isso, isso é lindo. São presentes, são os meus presentes, agora eu sou filha dele, e ele está em tudo, em todo lugar” (Nancy, 1996, 00:58:16). Apenas Nancy recebe o espírito e somente ela anda sobre as águas. Quando a figura de Cristo é descrita no evangelho de Mateus recebendo o chamado “espírito santo”, como prova que ele era o escolhido, ele anda sobre o mar dentro da perspectiva cristã: “Mas a quarta vigília da noite, dirigiu-se a eles caminhando por cima do mar” (MATEUS, v.25). Os discípulos olham Jesus perplexos, assim como as garotas olham para Nancy. Vejam a assimilação da personagem Nancy a Jesus Cristo: quando este andou sobre as águas, ele foi reconhecido filho de Deus pelos seus discípulos. “Então aproximando se dele os que estavam no barco e adoraram-no dizendo: és verdadeiramente o filho de Deus”. (MATEUS, V.33). Logo, Nancy é reconhecida filha de Manon, pois a mesma tem o poder de andar sobre as águas. Além disso, Jesus assim o faria na quarta vigília da noite – entre três e seis da manhã –, e é possível observar que o diretor apontou Nancy caminhando sobre as águas com o dia amanhecendo. É cômico observar como o diretor se apropria de acontecimentos relacionados ao cristianismo para a composição dos personagens e cenas. Para Roger Chartier “o conhecimento do signo enquanto signo, no seu distanciamento da coisa significada, e a existência de convenções partilhadas é que regulam a relação do signo com a coisa” (CHARTIER 1985, p.21).

Nossa senhora de Guadalupe, por exemplo, é a santa que o diretor Fleming escolhe para compor o cenário de sua obra, mas por que a Nossa Senhora de Guadalupe? A santa aparece diversas vezes ou mais durante o filme e quando Sara vai à loja de utensílios para bruxaria a câmera segue mostrando a loja e quando chega em Guadalupe começa a passar bem devagar, como pode ser observado na **Imagem 3**.



**Imagem 3**

Fonte: filme *Jovens Bruxas*

Como pode ser observado, a imagem representada contém elementos simbólicos da Nossa Senhora de Guadalupe na atualidade, mas também de elementos da Wicca, tais quais as velas de cores variadas. Mas como é possível conter uma santa que é um símbolo significativo do cristianismo no México<sup>41</sup> dentro de uma loja de bruxaria? Segundo o sociólogo Francisco Bernette García, que estudou a origem da santa no México, Nossa Senhora de Guadalupe era a antiga deusa Tonantzin: deusa mãe cultuada pelos nativos no México. Tendo o seu templo substituído pelo de Guadalupe quando colonizadores cristãos chegaram à região:

Nesse local eles tinham um templo dedicado à mãe dos deuses, que eles chamam de Tonantzin, que significa nossa mãe. Lá eles fizeram muitos sacrifícios em honra desta deusa, e eles vieram a ela de terras muito distantes, mais de vinte léguas de todas as regiões do México, e trouxeram muitas ofertas: homens e mulheres e rapazes e moças iam a esses festivais. A multidão estava ótima esses dias e todos disseram "vamos para a festa Tonantzin"; E agora que a Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe foi construída ali, eles também a chamam de Tonantzin, aproveitando a oportunidade dos pregadores que também a chamam de Tonantzin. (GARCÍA, 2016, p. 40).

---

<sup>41</sup> Segundo Francisco Bernette "A verdade é que a devoção à Virgem de Guadalupe é comum à grande maioria dos mexicanos, que ainda hoje a consideram diretamente sua mãe (mais do que uma mediadora entre Deus e os homens) e, ao mesmo tempo, o ponto simbólico de união da população mexicana, independentemente de sua origem e onde vive." (GARCÍA, 2016, p.36).

García destaca que a deusa Tonantzin sofreu um sincretismo, passando a se tornar Nossa Senhora de Guadalupe. “A nova figura mítica é nominalmente Católica, mas nela sobrevive a resistência da deusa original. (GARCÍA, 2016, p. 34). Diante dessa representação de Guadalupe no filme pode-se observar mais uma vez o diretor usando elementos do cristianismo para falar da bruxaria. Ou seja, o cristianismo é intolerante com outras religiões a ponto de discriminar e matar pessoas, mas divindades da bruxaria estão dentro do cristianismo e são adoradas pelos cristãos como santos. Essa figura em especial, Nossa Senhora de Guadalupe, faz parte do núcleo simbólico da bruxaria, sendo referenciada por Budapest:

Maria é descrita de muitas maneiras engenhosas. Primeiro de tudo, a Senhora de Guadalupe apareceu no mesmo lugar de um santuário anterior da Deusa, e pediu-se um novo templo. Quando o camponês a quem ela apareceu pediu um sinal para fazer os bispos acreditarem nele, ela lhe deu rosas. As rosas são sempre uma flor sagrada da mãe, especialmente as vermelhas. Esta imagem é muito remanescente de uma vagina. Se você apertar os olhos, a idéia pagã brilha através da porta da vida, e a yoni aparece (BUDAPEST, 1989, p. 240).

A figura de Nossa Senhora de Guadalupe é muito venerada no catolicismo, principalmente pelos mexicanos que a têm como a sua padroeira<sup>42</sup>. Porém, ela também é adorada em alguns rituais pela religião Wicca Diânica<sup>43</sup> e Budapest a defende como sendo uma deusa mãe que os católicos transformaram em uma representação católica.

Fleming se apropria desses elementos já construídos para construção de seus personagens. A escola em que as garotas estudam, no filme, é um colégio católico. Mas por que o diretor escolhe um colégio católico e não um colégio “normal”? Esse fato remete ao fato de que mesmo as meninas sendo bruxas eles deveriam manter uma certa aparência religiosa para não deixar pistas de que elas eram bruxas e continuar fazendo seus rituais. De acordo com Eni Orlandi: “Não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos”. (ORLANDI, 2009, p. 9).

---

<sup>42</sup> segundo Francisco Bernette “A Virgem de Guadalupe é uma figura mítica que, além de cumprir a função de proteger os sem-teto, cumpre outra função sócio-histórica de acompanhar aqueles que se sentem oprimidos e querem lutar contra os opressores. No México, gera-se um consenso social em torno dessa imagem religiosa, que favorece a grande maioria: atende tanto aos índios como aos crioulos e mestiços; a todos os interessados em se tornar independentes dos espanhóis peninsulares.” (GARCIA, 2016, p. 35).

<sup>43</sup> Para Zsuzsanna Budapest: “Acenda velas brancas no altar. Pense no trabalho que você fará. Incenso de luz: Magia branca, ritual ou Nossa Irmã de Guadalupe. Enquanto o incenso preenche seu espaço, pense na Deusa da Vida permeando os poros do seu corpo.” (BUDAPEST, 1989, p.37)

## **A religião da Wicca Diânica no filme *Jovens Bruxas***

*Jovens Bruxas* contém muitos elementos representacionais da religião Wicca Diânica dentro do seu roteiro. Como por exemplo os rituais, símbolos como o pentagrama, velas, entre outros. Não é sem propósito que Fleming diretor da obra contratou Pat Devin, uma Sacerdotisa Diânica Anciã como consultora de sua obra. Pat trabalhou em conjunto com o diretor nas cenas de rituais<sup>44</sup>, compondo e trazendo alguns elementos simbólicos que fazem parte da religião wiccana para o filme, como velas, pentagramas, entre outros. Apesar disso, Fleming destaca que a intenção dele não era fazer uma representação verdadeira e original da Wicca enquanto religião. Em entrevista ao site Huffpost, o diretor declara:

Eu fiz muita pesquisa e foi muito interessante porque havia tantos equívocos sobre o paganismo. Foi a ideia de mostrá-lo de maneira mais realista e como as pessoas o praticam. Se a mágica acontecer, isso tornará mais crível. Foi a partir de um lugar da realidade e fazendo as meninas se sentirem como se tivessem problemas do mundo real. Foi com isso que eu entrei. (FLEMING, 2016).

Mesmo que não fosse totalmente fiel aos elementos representacionais da religião Wicca, Fleming traz questões relevantes sobre a mesma. Mas como ele mesmo enfatiza, se apropria da religião Wicca para produzir sua obra e através da mesma construir seu discurso. De acordo com Mônica Kornis, o filme não é a cópia fiel da realidade e sim uma construção feita por seu realizador. (1992, p.240).

Seja por influência da Wicca enquanto religião na produção ou pelos estudos que o próprio diretor afirma ter adquirido acerca da bruxaria para a criação de sua obra, ele construiu suas personagens de uma forma a mostrar como a sociedade enxerga a bruxaria. Ele as cria com características visuais e simbólicas que remetem a uma visão medievalista; com uma perspectiva medieval cristã.

## **A Wicca Diânica como prática religiosa**

A Wicca Diânica é uma religião neopagã que surgiu nos Estados Unidos na década de 1970. Seus cultos giram em torno da chamada *Grande Deusa* e do contato com a natureza. A Wicca Diânica enquanto religião se apropria de deusas da antiguidade para legitimar o seu discurso. O discurso que Budapest elabora é um discurso que abrange o

---

<sup>44</sup> Segundo Devin: “Eu escrevi a cena da Iniciação, usando palavras comuns e generalizadas para o desafio. Sugerir vários atos rituais possíveis para aquela cena. Andy escolheu uma gota de sangue no vinho, que é baseada em um rito do meu grupo 1734.” (DEVIN, 1998)

campo cultural e político. Ela não está tratando apenas do sagrado, talvez seja o seu intuito inicial, porém ao analisar a obra se percebe que o seu discurso abrange outros campos. Quando Budapest fala da desconstrução do patriarcado ela está falando de uma constituição social que está presente na cultura daquela sociedade em questão. É uma luta também política, pois busca elucidar acerca de símbolos incluídos na sociedade. Para Angie Simonis Sampedro:

O feminismo cultural queria alcançar uma nova "definição" do que significava ser mulher, porque a existente estava contaminada, distorcida e manipulada pelo pensamento patriarcal masculino. Nessa redefinição, mitos e arquétipos associados à feminilidade terão um papel importante, reinvestindo as qualidades atribuídas pelos homens às mulheres a partir de sua utilidade para o sistema patriarcal (como o mito de Eva, de Penélope tantos outros) e transformá-los em qualidades positivas e construtivas para novas mulheres (SAMPEDRO, 2012, p.36).

Então a autora cria a literatura para iniciar as mulheres à religião. A Wicca Diânica se fundamenta como uma continuação de culto pré-cristão: “Minha mãe tinha uma grande coleção de folclore e itens relacionados ao paganismo húngaro. Eu herdei o amor dela pelas religiões pré-cristãs.” (BUDAPEST, 1989, p.8). *O Livro Sagrado dos Mistérios femininos*, de Budapest, é feito especialmente para mulheres. Diferente das outras vertentes da Wicca que adoram o Deus e a Deusa, na Wicca Diânica somente deusas são veneradas. Os rituais foram elaborados pela autora com o propósito de auxiliar as mulheres em vários ciclos de suas vidas. Existem rituais para nascimento, menstruação, casamento, aborto, estupro entre outros. O discurso de Budapest é voltado para construção do matriarcado e representação da mulher no campo religioso. Szuzanna destaca: A linguagem é uma ferramenta viva e no idioma inglês é particularmente importante estar consciente de como usamos palavras. Ao pedir ajuda, não diga "Oh, meu Deus", diga "Oh, minha Deusa". Se você o fizer com bastante frequência, com o tempo ele sairá naturalmente da sua língua. É só hábito (Budapest, 1989, p. 5). Para Janluis Duarte:

A associação final da Wicca como “religião da Deusa” acabou se completando através do viés político, através de ativistas feministas que abraçaram a nova religião ou, no sentido oposto, de praticantes da Wicca que abraçaram o movimento feminista, ao longo dos anos 1970. Nesse panorama, surgiram figuras que se tornaram proeminentes no desenvolvimento e na divulgação da Wicca. Uma delas foi a ativista húngara Zsuzsanna Emese Mokcsay, mais conhecida como Zsuzsanna Budapest, que radicou-se nos Estados Unidos em 1970 e fundou o

primeiro *coven* formado apenas por mulheres, iniciando a tradição conhecida como *Dianic Wicca*. (DUARTE, 2013, p.37-38).

As várias vertentes da Wicca estiveram por um longo período fechadas em seus grupos de participantes quase que em um anonimato. Se pensarmos no contexto dos Estados Unidos que era um país majoritariamente cristão é de se perceber o porquê estas práticas religiosas se mantiveram por tanto tempo com seus grupos secretos. Budapest lança o seu livro em 1989, e, ainda segundo Duarte:

O período seguinte, correspondendo à década de 1980, corresponde à efetiva divulgação da Wicca, através da maciça publicação de obras contendo rituais e demais instruções para “tornar-se bruxo”. Esse período foi marcado pela virada conceitual que acabou caracterizando a Wicca como uma “religião da Deusa” e pela efetiva propagação da ideia da validade da auto-iniciação como forma de ingresso na religião (DUARTE, 2013, p. 45).

Como já descrito, Budapest sofre influência do contexto histórico que a inseria. O discurso que a autora cria para fundamentar a Wicca Diânica enquanto prática religiosa contém esses elementos que o feminismo de sua época suscita. Como descreve Eni Orlandi “O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não ‘brota’ do nada: assenta-se de modo como as relações sociais se inscrevem na história e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder” (ORLANDI, 2009, p.42). A elaboração do discurso de Zsuzsanna é contra os modelos instituído pela sociedade como a religião centrada na figura de um Deus masculino, evocando, assim, a figura da Deusa para representar esta mulher. Para Sampedro:

Uma das apostas básicas do feminismo de diferença tem sido mudar a ordem simbólica e a transformação dessa ordem simbólica tem que começar com o próprio criador do mundo e, portanto, com o mesmo discurso religioso que o configura, que é, talvez o mais influente na formação das sociedades, pensamentos e práticas humanas. O caminho para isso passa por uma desconstrução e retrabalho dos mitos (tanto da criação quanto do resto) que moldaram nossa psique ao longo dos séculos, e uma busca pelos arquétipos originais sobre a feminilidade que permitem às mulheres as mulheres se libertam da dominação simbólica que o patriarcado operou em sua psique (e na dos homens). (SAMPEDRO, 2012, p.33).

A proposta de Budapest é criar uma representação da mulher através de deusas justamente para desmontar esta figura que girava em torno do androcentrismo que estava presente na sociedade em questão desde a antiguidade. Para ela, sem o desmonte do

patriarcado não seria possível que esta mulher obtivesse uma liberdade plena. Como aponta Elizabeth Maier Hirsch:

A libertação das mulheres dos laços patriarcais era a intenção inegociável do movimento feminista da segunda onda. Sua utopia de plena igualdade social, política e econômica entre os sexos significou a transformação radical do sistema, não apenas sua reforma. O casamento era visto como a institucionalização do trabalho não remunerado, metaforicamente próximo da escravidão no dia a dia. (HIRSCH, 2020, p.14).

E como Budapest fundamenta essa religião? Ela busca elementos de várias culturas como grega, romana, egípcia, suméria, asteca entre outras. “Como mulheres, no entanto, nos relacionamos com a Deusa global como Ela era adorada por grupos étnicos ao redor do mundo. Ela é mais parecida com a Deusa dos Dez Mil Nomes, mas toda vez que falamos sobre a Deusa, o que realmente queremos dizer é Vida - vida nesta terra. Nós sempre reconhecemos, quando dizemos ‘Deusa’, que Ela é a doadora da vida, a que sustenta a vida. Ela é a mãe natureza” (BUDAPEST, 1989, p.4).

Observa-se que assim como nas demais vertentes da Wicca, a Diânica também tem essa ligação com a natureza: “A Wicca é uma religião da natureza, mas a natureza é entendida como uma realidade complexa, isto é; é desnecessário viver em uma floresta para ser um wiccaniano. Na verdade, a maioria dos wiccanos vive em grandes cidades.” (VELKOBORSKÁ, 2011, p. 246).

A Wicca Diânica busca se legitimar por meios dos elementos da Antiguidade como as deusas Ísis, Perséfone, Deméter, Hecate, entre outras. O próprio nome Diânica é uma associação à Deusa Diana. Na tradição romana, a deusa seria nomeada como Janus, ou Dianus, deus romano das mudanças e transições, como as estações do ano ou a agricultura. Na mitologia grega, além das deusas acima citadas, também à imagem de Ártemis. (PUGA, 2019, p. 99).

Em torno dessa mesma mesa de madeira, houve um grande debate: “O que queremos dizer com 'Dianica'? O que é isso? O que essa tradição significa para as mulheres?” Decidimos que é um culto centrado nas mulheres, somente feminino, dos mistérios femininos, mas não confinado apenas à adoração da deusa Diana. Diana é um nome europeu para a Deusa da Lua. Seu nome significa ‘Santa Mãe’ e nós amamos o nome. Muitos rios, como o Danúbio, são nomeados após ela, assim como várias outras áreas naturais. (BUDAPEST, 1990, p.4)

Essa apropriação que Budapest faz destas várias deusas para a composição de rituais busca, assim, a criação de uma identidade religiosa feminina que as representassem, ouvissem e respondessem essas mulheres. Quando um ritual fosse preparado estava ligado a este contexto do movimento onde o discurso era o desmonte destas estruturas sociais que tinha o homem como figura predominante não somente no campo social, político e cultural, mas também no religioso. Para Angie Sampetro:

A imagem da Deusa tem muito a oferecer às mulheres que lutam para cancelar os estados de desvalorização e difamação do corpo feminino, causados pelas religiões patriarcais, a desconfiança na vontade e o poder das mulheres e a negação de sua contribuição cultural. As mulheres estão criando uma nova cultura que celebra os laços entre elas, o poder que a natureza lhes confere, a sexualidade de seus corpos e a vontade de agir; É natural que a Deusa reapareça como um símbolo de beleza, força e poder. (SAMPEDRO, 2012, p.38-39).

Percebe-se que a Wicca de forma geral vem com uma perspectiva parecida. Não para dominação religiosa, mas para aceitação e aprovação social, utiliza-se do sincretismo religioso (com elementos cristãos, da antiguidade, etc) para se fundamentar. É uma ressignificação a partir de releituras de religiões consolidadas para também buscar um tipo de aceitação sociocultural.

A religião da Wicca Diânica busca, assim como as outras vertentes, alegar que são uma continuação de um culto pagão pré-cristão. Entretanto, como destaca Douglas Bonfá, essa admiração pela antiguidade é uma forma de despertar grandeza: “Nós, contemporâneos, enxergamos os antigos com admiração e grandiosidade. Sendo assim, deve se destacar que, sempre no tempo presente, utilizamos de conceitos que remetem à Antiguidade para batizar objetos novos, com o intuito de lhes dar grandeza.” (BONFÁ, 2016, p.13).

### **A representação da bruxa no filme**

Quando se faz uma breve análise de qualquer filme que represente bruxas, o que se pode notar é a figura clichê das mesmas que normalmente são representadas por mulheres velhas, feias com verrugas, ou se são muito bonitas e usam o seu poder e beleza para conseguir o que desejam dos “pobres homens”. Bruxas são retratadas pelo cinema sempre como possuidoras de poderes sobrenaturais, que lançam feitiços, voam em vassouras, comem crianças, fazem poções, rituais, desaparecem de repente e praticam magia para conseguir o que desejam. Esses estereótipos foram construídos no período inquisitorial e condenaram muitas mulheres à fogueira. Conforme destaca Dolores Puga:

As justificativas para o extermínio poderiam ser as mais simples: era a mulher viúva, sem família e herdeiros, ou até mesmo a “feia anciã” muito embora, segundo Michelet, poderia ser mesmo “a mais jovem e bela”, por representarem, na construção do preconceito, a parte mais quista ou mais frágil da sociedade (PUGA,2018, p.87).

A produção hollywoodiana *Jovens Bruxas* até tentou fugir à regra em alguns aspectos. Entretanto, ao examinar a obra com mais profundidade, percebe-se que Fleming não consegue eliminar algumas dessas características, mesmo tentando incorporar elementos da bruxaria moderna presente na religião Wicca e contratando uma sacerdotisa Wiccana como consultora do filme. O estereótipo da bruxa criado no período do final da Idade Média para a Moderna permanece presente na caracterização dos personagens. Como se sabe, a figura da bruxa e da bruxaria enquanto prática é vista por indivíduos que não a conhecem como um culto ligado ao demônio, ideia essa que vem desde o período inquisitorial e chega até atualidade introduzida no imaginário social pelo cinema. De acordo com Dolores Puga:

A bruxa, invenção do medievo, se caracterizaria como a personagem histórica com alusão direta ao “pacto com o demônio”, fator que, no caso da feitiçaria, poderia simbolizar uma competência mais vaga de práticas mágicas as mais diversas, mas, nem por isso, deixando de ser igualmente mal vista na Idade Média, devido ao seu apelo ao sobrenatural. (PUGA 2018, p. 87).

O que está penetrado no imaginário da sociedade sobre a bruxaria é algo que remete ao medievo e início da época moderna: de mulheres possuídas por demônios, loucas, que amaldiçoaram e traziam má sorte. Essa perspectiva da bruxa é criada pelo cristianismo na Idade Média em transição para a Idade Moderna, quando mulheres eram levadas à fogueira por serem diferentes, ou até mesmo por possuírem algum conhecimento – questões típicas do período inquisitorial. Como destaca Carlos Ginzburg:

Numa sociedade atravessada por conflitos (ou seja, presumivelmente, qualquer sociedade), o que é mal para um indivíduo pode ser considerado um bem por seu inimigo; quem decide o que é o "mal"? Quem decidia, quando as bruxas eram caçadas na Europa, Que determinados indivíduos eram "feiticeiras" e "bruxos"? A identificação desses indivíduos era sempre o resultado de uma relação de força, tanto mais eficaz quanto mais seus resultados se difundiam de maneira capilar. Mediante a introjeção (parcial ou total, lenta ou imediata, violenta ou aparentemente espontânea) do estereótipo hostil proposto pelos perseguidores, as vítimas acabavam perdendo a própria identidade cultural. (GINZBURG,1991, p.2)

## **A representação da bruxa na religião Wicca Diânica**

Os elementos que compõem esta mulher que Budapest quer representar é de uma mulher forte que saiba lidar com os problemas que estão inseridos no seu cotidiano. Ela se apropria do termo bruxa para assim denominar as mulheres adeptas às suas práticas designando uma característica daquela que resiste ao um sistema a ela imposto e que luta contra as estruturas que estão postas na sociedade.

Muitas pessoas me perguntam por que eu uso a palavra "bruxa" tantas vezes no Livro Sagrado. Por que eu não chamo de "espírito da mulher" ou "guia interior da Deusa"? Palavras seguras, da Nova Era que não ameaçam ninguém. Minha resposta é que gosto da palavra "bruxa". É a única palavra em inglês que denota "mulher com poder espiritual". Eu sei que a propaganda de Hollywood, propaganda cristã, fez as pessoas pensarem que as bruxas são totalmente más. (BUDAPEST, 1989, p.8).

O termo bruxa para Budapest faz renascer a luta de mulheres que foram antecessoras a dela, como as que foram queimadas pelos inquisidores. Ela faz esta referência: “Sprenger [de *O martelo das bruxas*] irá girar em seu túmulo quando as mulheres aprenderem sobre o Grande Rito, um ritual sexual, e sem dúvida ele está certo em chamar todas as mulheres de bruxas (BUDAPEST, 1990, p. 13). De acordo com Kamila Velkoborská:

Foi baseado no fato simples e fundamental de que a bruxa é uma das as poucas imagens do poder feminino independente que a cultura europeia histórica legou. Como os Estados Unidos se tornaram a principal fonte de feministas modernas pensamento em geral e o pensamento feminista radical em particular, a apropriação deste a imagem tornou-se virtualmente inevitável. A lógica simples por trás da espiritualidade da Deusa - um título que se tornou quase sinônimo de Wicca americana – era que a bruxa (como ela era imaginada) era um indivíduo poderoso e livre, não controlado por um homem. Portanto, para obter tal poder e a liberdade que a mulher contemporânea teve para liberar seu potencial oculto e se tornar uma bruxa. Como esta ação foi entendida como renascimento ou reclamação ao invés de criação de algo totalmente novo, as mulheres se voltaram para a arqueologia e a história, ou melhor ainda, para sua própria versão da história (VELKOBORSKÁ, 2010, p.248).

Vinculando às análises do filme *Jovens Bruxas*, é possível aprofundar um pouco mais nas personagens, pela maneira com que foram caracterizadas e também como as pessoas as veem na obra. É o caso de Nancy, por exemplo, que mora com a mãe e com o padrasto que é alcoólatra em uma casa muito pobre. A personagem é chamada de bruxa na escola pelos outros alunos por ser considerada louca, se vestir diferente, falar o que pensa. Sara, a nova aluna que chega na escola, é aconselhada a ficar longe dela. Bonnie tem uma doença que faz com que seu corpo possua cicatrizes como se fossem queimaduras. Rochelle é negra e sofre racismo por parte de seus colegas. Sara é bruxa de

nascença e interpreta a bruxa boa, entretanto sofre de surtos psicóticos e tenta se matar. Ao examinar os elementos que compõe os personagens é nítido que o que prevalece é o estereótipo da bruxa no período inquisitorial.

### **Considerações Finais**

Diante das problemáticas que foram levantadas sobre as fontes documentais é possível observar como as construções sociais e culturais sobre determinadas religiões perpassa séculos. A religião da *Wicca Diânica* se denomina como bruxaria moderna, procurando criar suas tradições e rituais com um viés feminista, sempre empenhado a enaltecer a figura feminina. Dentro desta perspectiva, se apropria de elementos culturais e simbólicos da antiguidade com construções já consolidadas para a legitimação dos seus discursos e criação das suas tradições e rituais. A imagem construída pelo cristianismo sobre bruxaria persiste na contemporaneidade, e é representada na maioria dos filmes, e também está idealizada na mente do ser humano. Logo, cabe ao historiador como agente da História buscar desconstruir esses estereótipos, levando o conhecimento a todos os níveis intelectuais e buscando proporcionar reflexão sobre o outro.

### **Fontes Documentais:**

BUDAPEST, Zsuzsanna. **The Holy Book of Women's Mysteries**. 3 ed. London: Wingbow Press, 1990.

DEVIN, Pat. Entrevista concedida a John Brightshadow Yohalem. **CoG Public Information Officer**, mar. 1998. Disponível em: <<http://wychwoodacastlebetweentheworlds.com/interviewWithPatDevin.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

FLEMING, Andrew. **Jovens Bruxas**. (DVD-vídeo). Sony, 1996.

FLEMING, Andrew. Entrevista concedida à Matthew Jacobs e Julia Brucculeri. Relax, It's Only Magic: An Oral History Of 'The Craft'. **Huffpost**, [S.L.], 2016, maio de 2016. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com> acesso em: 17/12/2018.

MATEUS. **Bíblia Sagrada** - Antigo e Novo Testamentos. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 1995. p.14-15.

### **Imagens:**

DOCKHORN, Francisco. "É mais expressivo no altar a imagem de Jesus Ressuscitado do que de Jesus Crucificado". **Redemptionis Sacramentum**. 2011. disponível em: <[http://redemptionis-sacramentum.blogspot.com/2011/02/serie-mitos-liturgicos-comentados-mito\\_20.html](http://redemptionis-sacramentum.blogspot.com/2011/02/serie-mitos-liturgicos-comentados-mito_20.html)>. Acesso em: 22 de agosto 2019.

FLEMING, Andrew. **Jovens Bruxas**. (DVD-vídeo). Sony, 1996.

### Referências bibliográficas:

BONFÁ, Douglas Cerdeira. Antiguidade, identidade e os usos do passado. **Revista Est. Fil. E Hist. da Antiguidade**, Campinas, n. 30, p. 11-32, jan./dez. 2016.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1985.

DUARTE, Janluis. **Reinventando tradições** – representações e identidades da bruxaria neo-pagã no Brasil. 239. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas / Departamento de História / Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

GINZBURG, Carlo. **História Noturna** – Decifrando o Sabá. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GARCÍA, Francisco Bernete. La resistencia de la Diosala Virgen de Guadalupe como formación de compromiso. Dialnet, **Madri**, Nº. 41, 2016, p. 33-43. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/466935>. Acesso em: 10/janeiro/2019.

HIRSCH, Elizabeth Maier. Revistando el Sentipensar de la Segunda Ola Feminista: Contextos, miradas, hallazgos y limitaciones, **Culturales**, v. 8, p.1-39, maio 2020. Disponível em: <http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/780>. Acesso em 03 de junho de 2020.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, pp. 237-250

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PUGA, Dolores. Bruxas/Feitiçaria. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (orgs.) **Dicionário Crítico de Gênero**. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2018, p. 87-91.

PUGA, Dolores. Reinvenções do Antigo: análises do discurso de autoridade e legitimação religiosa da Wicca Tradicional Britânica. In: HECKO, Leandro (org). **Antiguidades e usos do passado** – temas e abordagens. São João de Meriti [RJ]: Desalinho, 2019, p. 82-102.

ROSENSTONE, Robert A. **A História nos Filmes: Os filmes na História**. São Paulo, paz e terra, 2010.

SAMPEDRO, Angie Simonis. La Diosa feminista. el movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la segunda ola. **Dialnet**, n 20, Dez 2012. Disponível:<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4281636>. Acesso em: 18 nov, 2019.

VELKOBORSKÁ, Kamila. Wicca in the USA: How a British-born Religion Became Americanized. In: TRUSNIK, Roman; NEMCOKOVÁ, Katarina; BELL, Gregory Jason (orgs.). **Theories and Practice** – Proceedings of the Second International Conference on English na American Studies. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíne, 2011, p. 245-254.