

NA TELEVISÃO NA PALAVRA NO ÁTIMO NO CHÃO

Aurora Miranda Leão



**NA TELEVISÃO
NA PALAVRA
NO ÁTIMO
NO CHÃO**

Aurora Miranda Leão

**NA TELEVISÃO
NA PALAVRA
NO ÁTIMO
NO CHÃO¹**

Edição 1

Belém-PA



¹ Versos da canção Outras palavras, letra e música de Caetano Veloso, primeira faixa do disco de mesmo nome, lançado em 1981 pelo cantor e compositor baiano.

© 2021 Edição brasileira
by RFB Editora
© 2021 Texto
by Aurora Miranda Leão
Todos os direitos reservados

RFB Editora
Home Page: www.rfbeditora.com
Email: adm@rfbeditora.com
WhatsApp: 91 98885-7730
CNPJ: 39.242.488/0001-07
R. dos Mundurucus, 3100, 66040-033, Belém-PA

Diagramação

Diogo Wothon Pereira da Silva

Design da capa

Lídia Oliveira

Imagens da capa - 1 e 2

Caetano Veloso (1988) foto de Bob Wolfenson

Caetano Veloso (1979), foto de Thereza Eu-

gênia

Revisão de texto

Aurora Miranda Leão

Bibliotecária

Janaina Karina Alves Trigo Ramos

Gerente editorial

Nazareno Da Luz

<https://doi.org/10.46898/rfb.9786558892137>

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

L437

Leão, Aurora Miranda

Na televisão na palavra no átimo no chão / Aurora Miranda Leão – Belém: RFB, 2021.

Livro em PDF

138 p., il.

ISBN: 978-65-5889-213-7

DOI: 10.46898/rfb.9786558892137

1. Cinema brasileiro. I. Leão, Aurora Miranda. II. Título.

CDD 791.430981

Índice para catálogo sistemático

I. Cinema brasileiro



Todo o conteúdo apresentado neste livro, inclusive correção ortográfica e gramatical, é de responsabilidade do(s) autor(es).

Obra sob o selo *Creative Commons*-Atribuição 4.0 Internacional. Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original.

Conselho Editorial

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA (Editor-Chefe)

Prof.^a Dr.^a. Roberta Modesto Braga-UFPA

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof.^a Dr.^a. Ana Angelica Mathias Macedo-IFMA

Prof. Me. Francisco Robson Alves da Silva-IFPA

Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Gomes Souza-UFPA

Prof.^a Dr.^a. Neuma Teixeira dos Santos-UFRA

Prof.^a Ma. Antônia Edna Silva dos Santos-UEPA

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho-UFSJ

Prof.^a Dr.^a. Isabella Macário Ferro Cavalcanti-UFPE

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares-UFPI

Prof.^a Dr.^a. Welma Emidio da Silva-FIS

Comissão Científica

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Me. Darlan Tavares dos Santos-UFRJ

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Me. Francisco Pessoa de Paiva Júnior-IFMA

Prof.^a Dr.^a. Ana Angelica Mathias Macedo-IFMA

Prof. Me. Antonio Santana Sobrinho-IFCE

Prof.^a Dr.^a. Elizabeth Gomes Souza-UFPA

Prof. Me. Raphael Almeida Silva Soares-UNIVERSO-SG

Prof.^a Dr.^a. Andréa Krystina Vinente Guimarães-UFOPA

Prof.^a Ma. Luisa Helena Silva de Sousa-IFPA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof. Me. Francisco Robson Alves da Silva-IFPA

Prof. Dr. Marcos Rogério Martins Costa-UnB

Prof. Me. Márcio Silveira Nascimento-IFAM

Prof.^a Dr.^a. Roberta Modesto Braga-UFPA

Prof. Me. Fernando Vieira da Cruz-Unicamp

Prof.^a Dr.^a. Neuma Teixeira dos Santos-UFRA

Prof. Me. Angel Pena Galvão-IFPA

Prof.^a Dr.^a. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof.^a Ma. Antônia Edna Silva dos Santos-UEPA

Prof.^a Dr.^a. Viviane Dal-Souto Frescura-UFSM

Prof. Dr. José Moraes Souto Filho-FIS

Prof.^a Ma. Luzia Almeida Couto-IFMT

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof.^a Ma. Ana Isabela Mafra-Univali

Prof. Me. Otávio Augusto de Moraes-UEMA

Prof. Dr. Antonio dos Santos Silva-UFPA
Prof^a. Dr. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG
Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM
Prof^a. Dr^a. Tiffany Prokopp Hautrive-Unopar
Prof^a. Ma. Rayssa Feitoza Felix dos Santos-UFPE
Prof. Dr. Alfredo Cesar Antunes-UEPG
Prof. Dr. Vagne de Melo Oliveira-UFPE
Prof^a. Dr^a. Ilka Kassandra Pereira Belfort-Faculdade Laboro
Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA
Prof^a. Dr^a. Érima Maria de Amorim-UFPE
Prof. Me. Bruno Abilio da Silva Machado-FET
Prof^a. Dr^a. Laise de Holanda Cavalcanti Andrade-UFPE
Prof. Me. Saimon Lima de Britto-UFT
Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho-UFSJ
Prof^a. Ma. Patrícia Pato dos Santos-UEMS
Prof.^a Dr^a. Isabella Macário Ferro Cavalcanti-UFPE
Prof. Me. Alisson Junior dos Santos-UEMG
Prof. Dr. Fábio Lustosa Souza-IFMA
Prof. Me. Pedro Augusto Paula do Carmo-UNIP
Prof^a. Dr^a. Dayana Aparecida Marques de Oliveira Cruz-IFSP
Prof. Me. Alison Batista Vieira Silva Gouveia-UFG
Prof^a. Dr^a. Silvana Gonçalves Brito de Arruda-UFPE
Prof^a. Dr^a. Nairane da Silva Rosa-Leão-UFRPE
Prof^a. Ma. Adriana Barni Truccolo-UERGS
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares-UFPI
Prof. Me. Fernando Francisco Pereira-UEM
Prof^a. Dr^a. Cátia Rezende-UNIFEV
Prof^a. Dr^a. Katiane Pereira da Silva-UFRA
Prof. Dr. Antonio Thiago Madeira Beirão-UFRA
Prof^a. Ma. Dayse Centurion da Silva-UEMS
Prof.^a Dr^a. Welma Emidio da Silva-FIS
Prof^a. Ma. Elisângela Garcia Santos Rodrigues-UFPB
Prof^a. Dr^a. Thalita Thyrsa de Almeida Santa Rosa-Unimontes
Prof^a. Dr^a. Luci Mendes de Melo Bonini-FATEC Mogi das Cruzes
Prof^a. Ma. Francisca Elidivânia de Farias Camboim-UNIFIP
Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ
Prof^a. Ma. Catiane Raquel Sousa Fernandes-UFPI
Prof^a. Dr^a. Raquel Silvano Almeida-Unespar
Prof^a. Ma. Marta Sofia Inácio Catarino-IPBeja
Prof. Me. Ciro Carlos Antunes-Unimontes

Nossa missão é a difusão do conhecimento gerado no âmbito acadêmico por meio da organização e da publicação de livros científicos de fácil acesso, de baixo custo financeiro e de alta qualidade!

Nossa inspiração é acreditar que a ampla divulgação do conhecimento científico pode mudar para melhor o mundo em que vivemos!

Equipe RFB Editora



SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	9
CAPÍTULO 1	
Escuto a música silenciosa do Cinema Brasileiro	
A gestação da Bossa Nova em dois filmes seminais.....	19
CAPÍTULO 2	
<i>E todos sabem como se tratam os pretos:</i>	
Estratégias audiovisuais de Caetano, Gil, Chico e Melodia no combate ao racismo	33
CAPÍTULO 3	
Enquanto os homens exercem seus podres poderes	
<i>Os dias eram assim</i> revela extensão de 1968 na vida brasileira	47
CAPÍTULO 4	
Não me venha falar da malícia de toda mulher	
A sintaxe entre as protagonistas de <i>Se eu fechar os olhos</i>	63
CAPÍTULO 5	
TUDO DEMORANDO EM SER TÃO RUIM	
A violência patriarcal que alicerça a diegese de <i>Onde nascem os fortes</i>	77
CAPÍTULO 6	
Como se eu fosse um saudoso poeta e fosses a Paraíba	
A matriz cinemanovista da narrativa de <i>Onde nascem os fortes</i>	89
CAPÍTULO 7	
E o sol queimando o meu jornal, minha voz, minha luz, meu som	
Canção de Zeca Veloso une Caetano e Euclides na teleficção	103
CAPÍTULO 8	
Deixa ele cantar que é pro mundo ficar odara	
<i>Narciso em férias</i> assinala estupidez da prisão de Caetano e promove reflexão sobre Brasil de hoje	117
ÍNDICE REMISSIVO.....	137



PREFÁCIO

Adriana Pierre Coca*

É uma honra escrever o prefácio deste livro *Na Televisão na Palavra no Átmo no Chão*. Primeiro, porque me sintonizo com as ideias/ideais nele expostos, defendidos e argumentados brilhantemente pela autora. Segundo, porque Aurora Leão tem o meu respeito e admiração como pesquisadora e pessoa.

Tens em mãos, caro leitor, um compêndio de textos que transitam pelas irregularidades de distintos textos da cultura: música, cinema, televisão, literatura e que, sobretudo, destacam as diferenças, e esse me parece seu grande mérito, pois nos carrega por veredas que vão do popular ao erudito e escancara questões densas permeadas há muito tempo em nosso cotidiano e que já passaram da hora de serem repensadas.

Os capítulos que compõem esta obra se misturam com a densidade da escritora e nos convidam a uma reflexão que vai além das telas/textos por ela observados. Aurora Leão é uma mulher solar e seus afetos ficam evidentes ao longo do livro, uma maestria, porque ainda que a pesquisa nos obrigue a uma mirada crítica e nos exija posicionamentos, não podemos nos esquecer que investigamos, escrevemos e publicamos sobre algo que nos afeta.

Os olhares de Aurora nos fazem “caetanear”, nos despertam para a vida com sensibilidade, pois desde o primeiro capítulo estão a nos cutucar. De pronto, o capítulo de abertura *“Escuto a música silenciosa do Cinema Brasileiro: A gestação da Bossa Nova em dois filmes seminais”* nos remete a Bossa Nova contextualizada pela sua ancestralidade que é o cinema de Camus e Bressane, destacando, é claro, a importância fundamental desse estilo musical para tudo o que foi feito a posteriori no cenário da MPB. O capítulo seguinte também se entrelaça à música, mas de modo mais contundente trata de outro tema que deve importar a todos, o racismo ou o oposto dele. O texto *“E todos sabem como se tratam os pretos: Estratégias audiovisuais de Caetano, Gil, Chico e Melodia no combate ao racismo.”* foi escrito em parceria com o pesquisador da PUC (Pontifícia Universidade Católica) do Rio de Janeiro, Valmir Moratelli, e foi guiado por uma pergunta muito pertinente para este momento: “De que forma os vídeos evidenciam a postura antirracista de seus intérpretes e afirmam sua atualidade ao propor simetrias com a pandemia do covid-19?” O objeto empírico são musicais das décadas de 1980 e 1990, disponíveis gratuitamente em plataformas de compartilhamento de audiovisual, nos quais são protagonistas os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Luiz Melo-

dia interpretando as canções *A mão da limpeza, Haiti e Cruel*. Um resgate mnemônico que propõe uma reflexão sobre a contemporaneidade acerca de ações antirracistas. O capítulo 3, *“Enquanto os homens exercem seus podres poderes: Os dias eram assim* revela extensão de 1968 na vida brasileira” é dedicado a análise de uma narrativa seriada televisual, de época, ainda que a discussão também seja atualíssima. Uma vez mais, as inquietações de Aurora são embaladas pela música, que nesse texto teve como preocupação pensar o modo como a música sinaliza o discurso audiovisual em defesa da democracia, denunciando momentos dolorosos vividos durante a ditadura. Em seguida, a figura feminina que ensaiou sua entrada no capítulo anterior ganha protagonismo na discussão de *“Não me venha falar da malícia de toda mulher”*. Em foco estão as protagonistas, Isabel e Adalgisa (vividas respectivamente por Débora Falabella e Mariana Ximenes), da minissérie *Se eu fechar os olhos agora* (TV Globo, 2019). Ressalta-se que este texto televisual é uma adaptação literária e que a personagem que ganhou notoriedade na TV, não existia no romance. De novo, entrelaçamentos de diferentes textos da cultura, que sinalizam semioses capazes de reconfigurar e atualizar a teia de significados possíveis da cultura. O quinto capítulo *“Tudo demorando em ser tão ruim: A violência patriarcal que alicerça a diegese de Onde nascem os fortes”* dá o tom da pesquisa doutoral da autora, que durante o lançamento deste livro está submersa em sua pesquisa sobre a série *Onde nascem os fortes*. Algumas descobertas dessa investigação que, em breve, vamos ter o privilégio de ler, são reveladas, a partir de uma análise cuidadosa que reporta ao machismo, as teorias de gênero. Reflexões que serão acentuadas nas páginas vindouras no capítulo *“Como se eu fosse um saudoso poeta e fosses a Paraíba. A matriz cinemanovista da narrativa de Onde nascem os fortes.”*, que apresenta um viés mais sociológico ao olhar para a ambientação e o modo como o sertão nordestino ganha ares mais intensos do que aquele que costumeiramente vemos na telinha, sem abandonar a preocupação com as questões de gênero, iniciadas no capítulo precedente, pois observa a presença da mulher no contexto sertanejo. Para tanto, a autora evoca pensadores que desvendam as “linhas de fuga” da cultura, como o português, Boaventura de Souza Santos (2018) que auxilia na compreensão de como se forma metaforicamente a linha que empurra tantas pessoas para o terreno da invisibilidade, por ser mulher, por ser negro, por ser pobre, por não ser notado em sua essência ou não se adequar aos padrões vigentes. O capítulo posterior, *“E o sol queimando o meu jornal, minha voz, minha luz, meu som: Canção de Zeca une Caetano e Euclides na ficção.”*, reitera e reflete sobre as bifurcações da literatura de Euclides da Cunha na teleficção *“Onde nascem os fortes”*. Outra vez, a inspiração musical, nomeadamente da família Veloso entra em dialogia com a narrativa televisual. Por fim, *“Deixa ele cantar que é pro mundo ficar Odara: “Narciso em férias”*

assinala estupidez da prisão de Caetano e promove reflexão sobre Brasil de hoje” é o derradeiro ensaio que nos impõe as agruras do presente de maneira mais incisiva, num instante em que o Brasil retrocede em numerosos aspectos. Dessa vez, Aurora se debruça sobre o documentário audiovisual dos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil, fazendo aflorar as formações discursivas que perpassam a vida do cantor e compositor Caetano Veloso, que entrelaçam sua obra à memória cultural brasileira.

Importante que se reforce, antes de findar este prefácio, que os despertares deste livro asseguram o viés das diferenças, muitas vezes negligenciadas, inclusive, no campo da pesquisa acadêmica, por isso, o convido a essa leitura com o mesmo entusiasmo que move o trabalho da autora, porque acredito que a vida deve ser assim mesmo, intensa, vivida com ardor, tecida com experiências multifacetadas e impulsionada, assim como os infinitos textos da cultura, por constantes simbioses, que nos permitem repensar e transmutar o mundo.

Porto (Portugal), 25 de julho de 2021.



***ADRIANA PIERRE COCA** é doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS, mestra em Comunicação e Linguagens pela UTP e especialista em Teoria e Técnicas da Comunicação (Fundação Cásper Líbero). Antes de se tornar professora de televisão, trabalhou na TV Cultura de São Paulo e no SBT, onde produziu, editou e dirigiu programas de TV. É autora dos livros: *Tecendo rupturas – o processo da recriação televisual de Dom Casmurro* (Rio de Janeiro: Tríbia, 2015); *Cartografias da Telerdramaturgia Brasileira* (2018), *Rastros de Telerrecriação em Cartografia Movente* (2019) e *Telerrecreación: un modo crítico y creativo de pensar y producir televisión* (2019), todos pela editora Labrador de São Paulo. Em 2020, concluiu pós-doutoramento em Ciên-

cias da Informação - área de Jornalismo e Estudos Mediáticos -, na Universidade Fernando Pessoa, em Portugal, supervisionada pelo Prof. Dr. Jorge Pedro Sousa. Sua pesquisa pode ser acompanhada em www.tellerrecriacao.com.br

Artistas e Guerreiros

Orlando Senna*

Sobre o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1969, guardo na memória e no coração dois momentos cheios de emoções desencontradas. Aquela geração, hoje com mais de 70 anos de idade, foi alvejada por dois golpes militares. O primeiro, em 1964, perseguiu, prendeu, torturou e matou pessoas que rejeitavam o regime imposto pelos militares, com a aquiescência de muitos civis, principalmente empresários. Não aconteceu naquele momento uma reação visível da sociedade: para o tamanho do país, foram poucas as manifestações de rua, não havia notícias de pessoas pegando em armas. Havia, por parte dos militares, uma grande presença de soldados nas ruas e perseguição a estudantes e operários nas grandes cidades.

Por parte da população, havia medo e vontade de falar, de gritar. Tanto que, entre 1964 e 1968, a sociedade reagiu com passeatas, manifestações, organizações de grupos militantes e uma explosão artística. No mesmo ano 1964, Glauber Rocha lançou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme revolucionário no conteúdo e na forma que abriu as portas do mundo para o Cinema Novo. Neste mesmo ano, um grupo de jovens músicos lançou as bases do movimento Tropicalista com um show no Teatro Vila Velha, *Nós por Exemplo*, em Salvador, que logo depois ganhou importância e ressonância nacionais. O Teatro Oficina, em São Paulo, renovou a linguagem teatral brasileira.

É durante esse período impreciso, com cisões nos movimentos de esquerda (Marighella pregando a luta armada, o Partido Comunista apostando em um “estágio capitalista” e, em seguida, ao estado socialista transitório e ao comunismo), que a música ganha espaço, com as canções de protesto sendo cantadas nas rádios e nos festivais. A impressão era que essa surpreendente ação cultural tinha força bastante para devolver a democracia ao país. Em dezembro de 1968, o segundo golpe, ou o golpe dentro do golpe: é decretado o Ato Institucional número 5, o AI-5, ampliando significativamente os poderes repressivos do governo e provocando a resistência armada, a luta de guerrilhas urbanas e rurais.

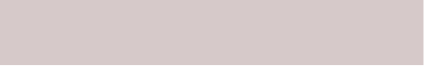
É nessa encruzilhada histórica que acontece o primeiro momento que está pegado na minha memória e no meu coração: o exílio de Caetano e Gil. Mais precisamente o show que apresentaram no Teatro Castro Alves, Salvador, como despedida e também para custear a expatriação. Eles teriam de pagar o próprio exílio, já anunciado, e como estavam proibidos de trabalhar (já estavam presos há três meses) foram autorizados a apresentar o show. Teatro cheio de gente e de comoções, de lágrimas, Gil encerrou a apresentação com *Aquele Abraço*. Lembro-me da encenação: Gil e os músicos surgiam do chão, em um palco móvel, e iam subindo devagar, sendo alçados ao som da poderosa canção e dos gritos de dor e de decisão de lutar. Eu não queria chorar, mas chorei.

O segundo momento aconteceu quatro anos depois, em 1972, no Rio de Janeiro, quando os dois artistas voltaram ao Brasil. A onda cultural de boa parte da juventude brasileira era o movimento hippie, uma convivência surpreendente, ou mágica, entre os que optaram por uma resistência lisérgica, o pessoal do Faça Amor Não Faça a Guerra, o *Flower Power*, e os militantes da resistência armada. O epicentro do movimento *hippie* era um trecho da praia de Ipanema, o *Pier*, observado de longe pelas forças da repressão que, a essa altura, parecia não saber o que estava acontecendo. Eu estava andando pelo *Pier* e, de repente, vi Caetano a pouca distância, sentado na areia, cercado de amigos. Nos abraçamos e senti o balanço do tempo, a sobrevivência, o andar da História, a emoção de viver a História.

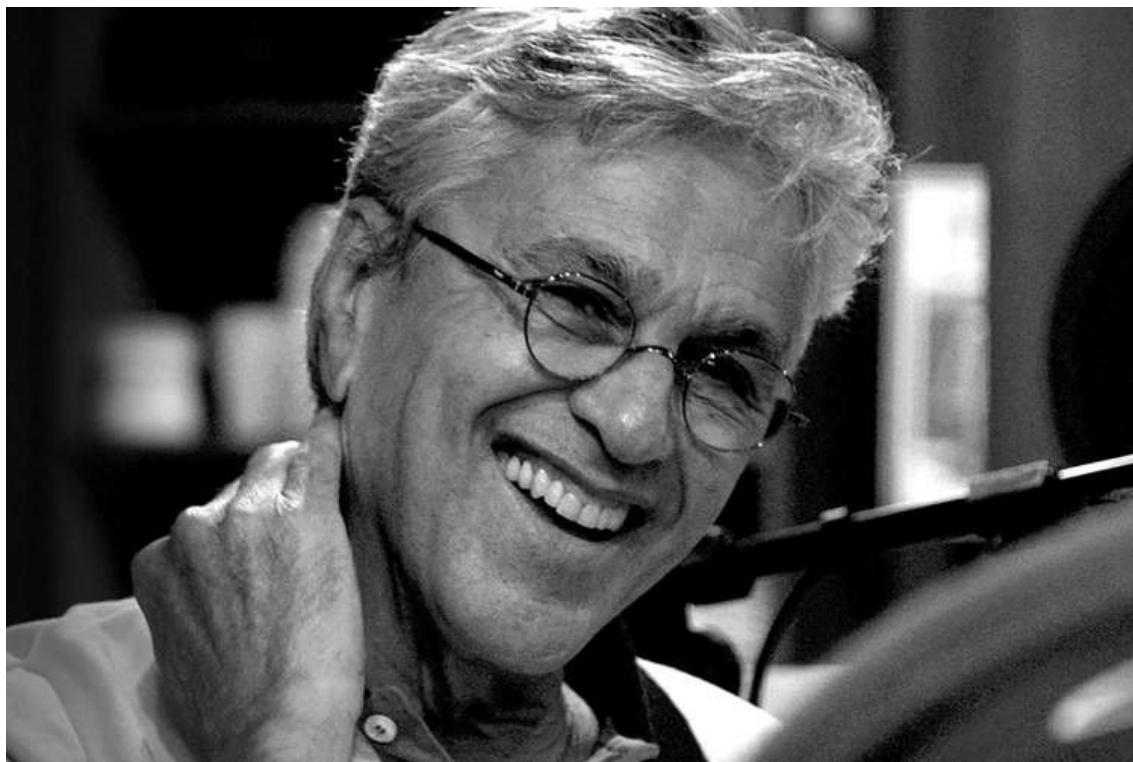
Salvador, 29 de junho de 2021.



* Nascido em Lençóis, na Bahia, **ORLANDO SENNA** é cineasta, roteirista e jornalista. Desde os anos de 1960, tem atuação intensa no cinema. Em 1987, contribuiu com a criação da Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de



Los Baños (Cuba). Em 1994, criou e dirigiu o Curso de Dramaturgia Audiovisual e Roteiro do Centro de Capacitação Cinematográfica do México. Integrou a equipe de implantação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, no qual era o diretor do Centro de Estudos de Dramaturgia (1996/1999). Na gestão do compositor Gilberto Gil como Ministro da Cultura, foi o titular da Secretaria do Audiovisual (2003-2007) numa gestão marcada por intensa produção de filmes e festivais de cinema. Entre 2008 e 2015 presidiu a TAL - TELEVISÃO AMÉRICA LATINA, uma rede de comunicação entre canais educativos, produtores independentes e instituições culturais de toda a América Latina. É membro do Conselho Superior da Nova Fundação do Cinema Latino-Americano. Entre seus trabalhos de maior destaque, o longa *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1974), codireção com Jorge Bodanzky. Seu mais recente filme é a ficção *Longe do Paraíso*, vencedor do prêmio do Júri Popular na edição 2020 do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.



O multifário Caetano Veloso imbricado na sensibilidade da autora (Foto: reprodução Google).

Então tá tudo dito e é tão bonito¹

Aurora Miranda Leão

É com carinho e enlevo que dedicamos este trabalho a Caetano Veloso.

Sendo o inspirador de todos os textos que compõem esta publicação, nada mais natural que consagrar a ele esta singela homenagem.

Um dos pensadores mais lúcidos e coerentes do universo intelectual e artístico do país, Caetano tem sonoridade permanente na minha estrada desde muito garota. Não lembro a primeira música que ouvi, mas recordo minha mãe muito cantar *Alegria alegria* e a *Felicidade*, do gaúcho Lupicínio, que encontrou no baiano seu melhor intérprete, e repetir sempre que a voz dele era um bálsamo. Meu amado pai, um cinéfilo apaixonado por música, fã incondicional de Orlando Silva, Carlos Gardel, Astor Piazzolla e Ernesto Nazareth, tinha predileção imensa por *Coração vagabundo* e adorava ouvir Gal cantando *Baby*.

Acontece assim, às vezes é do nada: de repente, vejo uma coisa e um verso de Caetano se derrama na minha emoção. Noutras tantas, é uma frase sua que me surpreende e de pronto transporta-me a outra temporalidade. Assim foi com os artigos

¹ Versos da canção *Tá combinado*, escrita por Caetano Veloso em 1986 para ser gravada pelo compositor Peninha. Ano seguinte, a música entrou para a trilha do filme *Dedé Mamata* (1987), de Rodolfo Brandão, na voz de Gal Costa.

constantes deste livro: muitos nasceram porque uma música dele me soletrou uma ideia; alguns viram cenas em suas harmonias; outros imaginaram cinemas através da sua poética; e há ainda as melodias e versos que me desvendaram possíveis narrativas.

Dono de notável vigor intelectual, vocação, coerência, posicionamento claro em defesa da liberdade e objeção a toda forma de preconceito, Caetano tem um dom raro: é encantatório. As palavras do artista – cantadas, faladas ou escritas –, “São como a radiação de um corpo mestiço apontando para a expansão do Universo porque a frase, o conceito, o enredo, o verso e, sem dúvida, sobretudo o verso, é o que pode lançar mundos no mundo”².

É isso o que Caetano Veloso faz quando se manifesta, seja no filme *Narciso em férias* (que substancia o artigo final deste livro), no traçado musical, nas letras suas, em qualquer entrevista: o compositor expande os condutos sensoriais, amplia o horizonte e instiga novas sinergias fazendo aflorar percepções singulares sobre o já visto ou estimulando olhares inaugurais sobre o nunca observado.

Lançamos esta obra como zumbaia ao baiano de Santo Amaro, *flor da primeira música, que rezou a novena de Dona Canô, seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor, e segue o Olodum balançando o Pelô*³, desejando que o artista prossiga criando e espalhando *qualquer coisa além da beleza*, como diria Vinícius de Moraes, e continue a prospectar esperança e alegria, e a espalhar benefícios, mesmo que *fique guardado em sigilo o que usará para isso*⁴.

Esperamos que você, amigo leitor, tenha tanto gosto em ler estas páginas como tivemos em escrevê-las. De um jeito *tudo métrica e rima e nunca dor* porque eu de-sejo seguir cantando e querendo Caetanear o que há de bom !

Juiz de Fora, 03 de agosto de 2021.

² Citação da letra de *Livros*, música lançada no disco *Livro*, de 1998.

³ Citação à letra de *Reconvexo*, escrita para a irmã cantora, e que integra o álbum *Memória da pele*, lançado por Maria Bethânia em 1989.

⁴ Inspiração na letra de *Oração ao tempo*, que integra o disco *Cinema transcendental*, de 1979.



Cosmopolita por vocação, nordestina por decisão, nascida em Fortaleza e carioca por inspiração, **AURORA MIRANDA LEÃO** é jornalista, atriz, locutora, professora de teatro, documentarista, produtora cultural, radialista e arrisca-se a fazer curtas-metragens e cantar, uma de suas grandes paixões. Filha do crítico de cinema, jornalista e professor de Língua Inglesa e Literatura Americana, LG de Miranda Leão, e da pedagoga Maria Marlene Almeida de Miranda Leão, é doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), linha de pesquisa Competência Midiática, Estética e Temporalidade. Mestre em Comunicação pela mesma instituição mineira, na qual concluiu a dissertação *Meu pedacinho de chão: sete movimentos à procura da narrativa*.

Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará – com realização de documentário sobre o poeta cearense Patativa do Assaré –, é especialista em Audiovisual em Meios Eletrônicos pela mesma UFC, tendo concluído a pós com monografia sobre o filme *O mandarim*, de Julio Bressane. Integra o Grupo de Pesquisa/CNPq Narrativas Midiáticas e Dialogias, coordenado pela Profa Dra. Cláudia Thomé.

Organizadora dos livros *Críticas de cinema de LG de Miranda Leão* (2006) pela Coleção Aplauso/Imprensa Oficial de São Paulo, e *Ensaios de cinema* (edição BNB/BNDES, 2010). É autora dos e-books *Telenovela: a ficção popular do Brasil* e *O cinema que mora na minha saudade*, ambos lançados em 2021 pela RFB Editora.



CAPÍTULO 1

*Escuto a música silenciosa do Cinema Brasileiro*¹ **A gestação da Bossa Nova em dois filmes seminais**²

¹ Título inspirado em versos da canção Peter Gast, de Caetano Veloso, lançada em 1983 no disco UNS.

² Trabalho apresentado no GT História das Mídias Audiovisuais, integrante do VI Encontro Regional Sudeste de História da Mídia

RESUMO

A Bossa Nova, movimento que marca definitivamente a música nacional, nasce no Rio em 1958, mas sua matriz foi gerada antes e tem nos filmes *Orfeu do carnaval* (1958), de Marcel Camus, e *O mandarim* (1995), de Júlio Bressane, dois registros seminais. Partindo da pergunta “Até que ponto o audiovisual pode contribuir para se compreender o surgimento da Bossa Nova e ajuda a preservar a memória do gênero como reinvenção do samba?”, o artigo está dividido em quatro sessões. Começamos discorrendo sobre a incorporação do mito grego de Orfeu à dramaturgia de Vinícius de Moraes. Em seguida, apontamos a influência do ritmo extrapolando o ambiente musical e indicamos o filme de Bressane como lugar de memória (NORA, 1993), através de obra que evidencia o cantor Mário Reis como precursor do estilo de cantar baixinho. Por fim, explicamos a metodologia teórico-exploratória, concluindo que a Bossa Nova é símbolo de extrema relevância da Música Brasileira e embrião para diversas correntes musicais que vieram depois dela e a partir de sua ascendência.

Palavras-chave: Cinema; Bossa Nova; Vinícius de Moraes, Julio Bressane, Memória.

INTRODUÇÃO

Outro dia, ao ouvir *Coração vagabundo* (1967), composição de Caetano Veloso, na voz da atriz Yara Charry¹, imediatamente imaginei o quanto a linda jovem francesa² encantaria o poeta Vinícius de Moraes, criador da imortal *Garota de Ipanema*³ e grande baluarte da Bossa Nova⁴. O archote da apresentação impecável de Charry nos fez pensar na potência da Bossa Nova (BN), da qual a canção de Caetano é um clássico. Assim, partindo da pergunta “Até que ponto o audiovisual pode contribuir para se compreender o surgimento da Bossa Nova e ajuda a preservar a memória do gênero como reinvenção do samba?”, seguimos para a construção desta análise.

Tomamos como ponto de partida dois filmes fundamentais para compreender a gestação do ritmo que eclodiu em 1958 e mudou definitivamente os rumos da música brasileira: *Orfeu do carnaval* ou *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus e Vinícius de Moraes, e *O mandarim* (1995), de Júlio Bressane.

1 Atriz francesa que vive no Brasil e estreou na teledramaturgia na novela “Velho Chico” (2016). Ver apresentação disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8094217/>. Acesso em 25 out 2020.

2 Atriz ganhou nota máxima de todo o júri do programa Pop Star. Confira matéria em <https://gshow.globo.com/realities/popstar/2019/noticia/yara-charry-conquista-10-de-todos-os-especialistas.shtml>. Acesso em 25 out 2020.

3 É a música mais regrava da de Vinícius de Moraes, considerada uma “febre planetária”. Ver matéria em <https://jornalgggn.com.br/cultura/yesterday-e-garota-de-ipanema-as-duas-mais-tocadas/>. Acesso em 25 out 2020.

4 Sobre importância da Bossa Nova, ver matéria “Há 60 anos nasce a Bossa Nova, que revolucionou e levou a música brasileira para o mundo”. Disponível em <https://ndmais.com.br/musica/ha-60-anos-nasce-a-bossa-nova-que-revolucionou-e-levou-a-musica-brasileira-para-o-mundo/>. Acesso em 25 out 2020.

A partir da definição de Pierre Nora (1993), entendemos o cinema também como fértil guardador mnemônico, uma vez que o historiador francês diz que os lugares de memória

nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notoriar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

Assim, os filmes em estudo são vistos como guardadores da memória do estilo musical que então desenhava seus primeiros acordes: ao compasso do que Vinícius concebeu para o mito grego, cuja encenação é marco na história do teatro brasileiro, temos *Orfeu negro*⁵. Já o filme de Bressane é um ensaio poético sobre as sutilezas da voz do cantor Mário Reis⁶, como explica o pesquisador Jairo Severiano (2008): “Mário cantava de uma maneira que aproximava o canto da língua falada”.

Vamos então apontar dados que nos fazem perceber esses filmes como gestacionais de um modo de fazer música, intuído a partir da histórica montagem de *Orfeu da Conceição*⁷, em 1956, estilo esse que se tornaria mundialmente conhecido como Bossa Nova.

ORFEU VINICIANO NASCE EM NITERÓI

A história registra, e a memória guarda, que foi em 1942 que o intelectual americano Waldo Frank veio ao Brasil, conheceu o diplomata Vinícius de Moraes e com ele fez uma viagem ao Nordeste brasileiro, que, segundo o próprio Vininha⁸, em uma de suas biografias, mudou radicalmente sua maneira de perceber o Brasil. Foi Frank quem chamou a atenção do poeta para o mito de Orpheu, conforme afirmam Fabiana Quintana Dias e Ney Carrasco (2011):

Frequentando favelas, clubes e festejos negros na Bahia (espetáculos de candomblé e capoeira) acompanhado do poeta, Frank se encanta com a sensualidade e o ritmo de alguns negros, principalmente da Favela do Pinto no Rio de Janeiro, e os compara aos gregos da Antiguidade. O comentário fez Vinícius idealizar que algum mito helênico poderia ser criado entre os favelados cariocas. (DIAS e CARRASCO, p.99, 2011).

Anos depois, numa temporada na casa do cunhado Carlos Leão, em Niterói, o poeta emociona-se ao ouvir vozes acompanhadas por um batuque vindo de um morro próximo. Com o pensamento inspirado por Frank, Vinícius começa a idea-

5 Produção italo-franco-brasileira, dirigida pelo francês Marcel Camus, vencedora da Palma de Ouro em 1959. Ver em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68091>

6 <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/mario-reis-e-o-microfone-um-divisor-de-aguas-na-mpb-1.611976>

7 Montagem ficou uma semana em cartaz no Theatro Municipal do Rio com elenco formado exclusivamente por atrizes e atores negros. Ver matéria “Peça ‘Orfeu’, que estreou há 60 anos, fez de Tom e Vinicius uma dupla”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/peca-orfeu-que-estreu-ha-60-anos-fez-de-tom-vinicius-uma-dupla-20190237>. Acesso em 25 out 2020

8 Vininha é o diminutivo carinhoso com o qual os amigos tratavam Vinícius. Ver em <http://www.carlosnavas.com.br/midia/21.html>. Acesso em 23 out 2020.

lizar uma dramaturgia, cuja densidade viria da força da negritude, a qual ele tanto admirava. Estava decidido: o poeta iria transpor a tragédia grega para o Brasil, tendo como epicentro um morro carioca, onde viveria abrigado o mito de Orpheu.

Conversa vai, criou-se subitamente em nós, através de um processo por associação caótica, o sentimento de que todas aquelas celebrações e festividades a que vínhamos assistindo tinham alguma coisa a ver com a Grécia; como se o negro, o negro carioca no caso, fosse um grego em ganga — um grego ainda despojado de cultura e do culto apolíneo à beleza, mas não menos marcado pelo sentimento dionisíaco da vida. (MORAES, 2013, p.7).

Imagem 1



Ensaio de *Orfeu da Conceição*, vendo-se Vinícius de Moraes e a atriz Léa Garcia à frente.
(Fonte: Google).

O acadêmico, “poeta e diplomata, o branco mais preto do Brasil, na linha direta de Xangô, Saravá” (como o próprio afirma na letra do *Samba da bênção*⁹), escreveu sua tragédia carioca em poucos dias, e decidiu que a montagem teatral teria apenas atores e atrizes negros. E assim foi feito: na noite de 25 de setembro de 1956, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro assistiu à estreia do histórico espetáculo *Orfeu da Conceição*¹⁰.

Orfeu alcançou êxito absoluto e saiu do palco para o livro e a gravação de um disco de vinil, como conta Vinícius em entrevista ao Museu da Imagem e do Som:

Era perto do Carnaval e tava uma batucada ao lado, era meia noite e de repente, como se eu tivesse tido um radar de um momento especial, as duas ideias se fundiram, de graça[...] Eu senti no morro negro uma série daqueles elementos que eu estava lendo. As paixões, a música, o negócio da poesia, a gratuidade de tudo aquilo...Me lembro que nessa noite mesmo, escrevi o primeiro ato inteiro. (MORAES, 1968. Entrevista ao MIS-RJ).

⁹ Ver letra da canção e ouvir a música de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/vinicius-de-moraes/samba-da-bencao.html>. Acesso em 25 out 2020.

¹⁰ Para saber mais sobre a histórica montagem do espetáculo, acessar o site de Vinícius de Moraes. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao>. Acesso em 25 out 2020.

Mas a trajetória do mito, transformada em tragédia carioca de três atos, foi além: alcançou repercussão mundial e chegou ao cinema com roteiro de Vinícius e Marcel Camus, o francês que também dirigiu a película, vencedora da Palma de Ouro em 1959, e do Globo de Ouro e do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1960.

José Miguel Wisnik (1989), escritor, pianista, professor de literatura da USP e profundo conhecedor da música brasileira, explica em matéria do jornalista português Gonçalo Frota (2014):

“Essa coisa de juntar África e Grécia com o Brasil”, afirma Wisnik, “é um conjunto muito forte na cultura brasileira. A relação de tragédia grega e Carnaval, e favela e samba, de música com poesia, são coisas muito presentes no Brasil”. Nessa transplantação a dois de Orfeu para o Brasil, defende, pode encontrar-se o movimento impulsionador do nascimento da bossa nova. (FROTA, 2014)¹¹.

O filme está disponível na rede mundial de computadores e bastam poucas cenas para se inferir das imagens, dos sons e da ambiência fílmica os primórdios do que mais adiante foi aprofundado como criação musical, acalentando o que depois seria consagrado como Bossa Nova. Isso está dito em diversos espaços que também são guardadores de memória, como sites e blogs:

Consagrado no mundo inteiro, tendo recebido muitos prêmios, incluindo a Palma de Ouro no Festival de Cannes, o filme é também considerado um dos marcos fundadores da bossa nova. A trilha sonora, assinada por Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Luiz Bonfá e Antonio Maria, traz clássicos do gênero como *A Felicidade*, *Manhã de Carnaval* e *O Nosso Amor*. (TV Brasil, 2012)¹².

O filme é centrado na paixão de Orfeu por Eurídice, cujo entorno é a vida do povo com seu cotidiano, seus costumes, suas falas, alegrias e tristezas, e sua cultura, ressaltada por duas formas profícuas de expressão da criatividade popular brasileira, o samba e o carnaval. Em 1999, o trágico amor de Orfeu e Eurídice ganhou outra versão cinematográfica, dirigida pelo cineasta alagoano Cacá Diegues, tendo o músico Tony Garrido como protagonista¹³.

A primeira música ouvida no filme de Camus é *Felicidade*, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. E a primeira fala é de um garoto, morador do morro, que mostra a Serafina (vivida pela atriz Léa Garcia) um papagaio ou pipa que ele solta por sobre a Baía de Guanabara. A pipa de repente se enrosca na própria linha e o garoto fica triste. A câmera prossegue num sobrevoo pelo mar e um cruzador adentra a baía, repleto de pessoas humildes, a maioria negros, ao som de um ritmo com muito batuque. É ou não uma mostra evidente de uma mistura de sonorida-

11 Ver matéria “Como o mito de Orfeu fundou a bossa nova”. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/06/10/culturaipilon/noticia/como-o-mito-de-orfeu-fundou-a-bossa-nova-1639305>. Acesso em 25 out 2020.

12 Ver matéria “Orfeu Negro”. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/ciclos-de-cinema/episodio/orfeu-negro>. Acesso em 25 out 2020.

13 Ver comentário do crítico Luiz Carlos Merten sobre o filme em <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/poesia-e-violencia-povoam-o-orfeu-de-caca-diegues-146163.html>. Acesso em 22 fev 2020.

de, paisagem, identidade, e lugar de fabricação de memória, presente no filme que antecipa o que viria a ser logo mais o sentimento e a aura protagonizada pelo movimento da Bossa Nova?

Cabe lembrar que o texto da tragédia carioca de Vinícius de Moraes já havia vencido, em 1953, um concurso de Dramaturgia em São Paulo e o poeta revelara à filha Susana, em carta de 20 de junho de 1955, o interesse do produtor de cinema francês, Sacha Gordine, em levar a história à tela, antes mesmo de haver uma música escrita para a narrativa. Ao saber do interesse dos franceses, Vinícius decide procurar alguém para musicar a peça: aproveita uma vinda ao país e procura Vadico, grande parceiro de Noel Rosa, mas ele declinou do convite. O poeta então procura os amigos Lúcio Rangel (crítico, jornalista e pesquisador musical) e Haroldo Barbosa (jornalista, humorista e músico) no bar Casa Villarino, reduto de artistas e boêmios, no centro da capital carioca, fundado em 1953 e em funcionamento até hoje. A conversa vara a madrugada e, naquela noite, Tom e Vinícius são apresentados por Lúcio Rangel: nascia ali o primeiro passo para a parceria imortalizada no espetáculo *Orfeu da Conceição* (1956) e que se tornaria o grande símbolo da Bossa Nova¹⁴.

A sinergia rendeu muitas pérolas: no apartamento de Tom, na rua Nascimento e Silva¹⁵, Vinícius e o futuro maestro Jobim concluíram em 30 dias a trilha do espetáculo. A canção *Se todos fossem iguais a você*¹⁶ foi a primeira oficial da notável parceria e entrou para a posteridade como uma das mais apreciadas da dupla, que se consagraria no cancioneiro nacional a partir dali. Para somar ao espetáculo, Vinícius mostrou a Tom uma valsinha que compôs para a filha Susana. O músico diz então que aquela era a canção que faltava para embalar o amor de Orfeu e Eurídice. E assim, a valsa composta pelo poeta para sua primogênita (que mais tarde se tornaria cineasta) passa a ser a *Valsa de Eurídice*, principal tema de *Orfeu da Conceição*.

Segundo José Castello (1994), autor da biografia *Vinícius, o poeta da paixão*, é a partir da encenação de *Orfeu* (1956) que Vinícius entra definitivamente para a música popular, o que é confirmado pelo jornalista Pedro Paulo Malta (2006):

Juntamente com o nascimento da nova dupla de compositores, Orfeu da Conceição marca o nascimento, aos 42 anos de idade, do Vinícius de Moraes letrista. Ele até já tinha escrito versos em parceria com os irmãos Tapajós (fim da década de 1920), Antônio Maria e Paulo Soledade (primeira metade da década de 1950),

14 O site guia cultural Centro do Rio registra assim o encontro no bar Casa Villarino: "Foi lá que a parceria de Vinícius de Moraes com Tom Jobim foi selada, gerando a peça 'Orfeu da Conceição'. Ainda existe na casa a mesma mesa à qual se sentavam os famosos. A parede atrás dela foi coberta com um painel fotográfico em tamanho natural onde figura boa parte deles, confraternizando. A casa que testemunhou o nascimento da Bossa Nova ainda conserva o piso, o mobiliário e os letreiros originais, bem como fotos e registros autografados" Ver em <http://guiaculturalcentroorio.com.br/casa-villarino-bar/>. Acesso em 24 out 2020.

15 Ver matéria de Lia Machado Alvim sobre a rua Nascimento e Silva. Disponível em <http://culturalbrasil.cmais.com.br/colunas/coluna-da-lia/rua-nascimento-silva-107>. Acesso em 25 out 2020.

16 Canção se tornou das mais aplaudidas da música brasileira, como afirma o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio. Ver matéria "Identidade musical que só poderia dar filme". Disponível em <https://infograficos.estadao.com.br/caderno2/jobim-90-anos/identidade-musical-que-so-poderia-dar-filme.php>. Acesso em 24 out 2020

mas sempre como uma atividade paralela e bissexta, nem perto de ameaçar a carreira de poeta, crítico de cinema e, depois, diplomata. Agora, não: a partir de Orfeu, Vinicius entra de vez para a música popular, deixando em segundo plano uma consolidada carreira de autor de “poemas que as pessoas logo decoravam”, como destaca o jornalista e escritor Ruy Castro (na coleção Folha, 50 Anos de Bossa Nova, fascículo 3). “Nenhum outro poeta brasileiro era tão querido pelas massas e admirado pelos eruditos.” A vasta bagagem da poesia é o segredo para a revolução que se dá na música popular a partir do surgimento deste novo Vinicius, como define o biógrafo José Castello: “O letrista Vinicius de Moraes vem, com seu Orfeu da Conceição, enterrar o lirismo barato e carcomido para pôr em seu lugar um novo tipo de lirismo, afinado com a nova bossa que começa a surgir. Provoca, com isso, uma revolução na qualidade das letras da MPB. A partir daí, a história das letras em nossa música popular se divide, sem qualquer exagero, entre o Antes-de-Vinicius e o Depois-de-Vinicius. O poeta, ao emprestar seu coração à música, se transforma numa fronteira” (MALTA, 2006, p. 09)¹⁷.

Sobre a importância da montagem teatral de *Orfeu da Conceição* (que chegou ao cinema como *Orfeu Negro* ou *Orfeu do Carnaval*, o que não agradou Vinicius), cabem também as considerações de Dias e Carrasco (2011):

Juntando todas as críticas e comentários sobre “Orfeu da Conceição”, nota-se realmente que o grande mérito desse espetáculo foi selar a parceria do poeta com Tom Jobim. Um encontro que, através da peça, antecipa musicalmente o surgimento da bossa nova que se daria após alguns anos e ganharia o mundo através do filme de Camus, “Orfeu Negro”. Já na peça, eles anunciavam o surgimento do novo gênero musical, com harmonias equilibradas e dissonantes, a articulação entre a música e a poesia e a parte instrumental reservada ao violão. Além da peça, foi lançado um disco histórico e único responsável pela primeira união desses dois gigantes, que com sua arte souberam extrair momentos eternos de nossa canção popular. (DIAS e CARRASCO, p.105, 2011).

MUITO ALÉM DA MÚSICA

É possível observar o quanto a Bossa Nova (BN) angariou de prestígio a partir de certa aliança que podemos observar entre música e *marketing*. Talvez tenha sido esse caso o registro de uma união mais notadamente assumida entre a indústria de mercado e a consagração de um estilo musical, fazendo com que as canções – além de estarem nas rádios, auditórios de TV e capas de revista –, também fossem fonte de inspiração, capaz de impulsionar uma maneira de ser e estar, um tipo de comportamento que significava o estilo bossa nova de ser.

E que estilo seria esse? Uma espécie de gingado, apto a traduzir a sonoridade do ritmo musical nascido na capital do Rio de Janeiro, então Guanabara, em roupas (masculinas e femininas), posturas sociais, modelos de chapéus, cortes de cabelo, acessórios femininos, batons, que se expressavam ademais em formas geométricas que dominavam as calçadas cariocas, os tecidos, os formatos adotados em móveis, decorações, construções arquitetônicas da época. A teledramaturgia, o cinema, os

¹⁷ Ver biografia de Vinicius no site da Prefeitura do Rio em espaço intitulado Pequenos notáveis, assinado pelo jornalista Pedro Paulo Malta. Disponível em <http://www.multirio.rj.gov.br/images/PDFs/biografia-vinicius%20de%20moraes.pdf>. Acesso em 25 out 2020

ensaios publicitários e as passarelas estão repletos de narrativas e produções nas quais esse modo ‘bossanovista’ de ser é enfatizado. Artur da Távola (1998) diz melhor:

A bossa nova representa valores, estéticas e fusões culturais ativas nos segmentos cultos da classe média brasileira, onde nasceu, viveu, cresceu, viajou e possivelmente, morreu, restando como preciosa relíquia do tempo em que o chamado popular e o chamado erudito perderam o antagonismo que os alimenta e separa. (TÁVOLA, 1998, p. 63).

Desse modo, nosso artigo percebe também a memória como lugar de representação, de reinscrições e de entendimento da própria cultura como memória.

O CINEMA COMO LUGAR DE MEMÓRIA

A noção de “lugares de memória” é do historiador francês Pierre Nora (1984), para quem história e memória não são sinônimos; a memória seria aquilo vivido, enquanto sua reconstrução intelectual seria a história:

Memória e história: longe de serem sinônimas, tomamos consciência que tudo as opõem. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, do inconsciente, de suas deformações sucessivas, vulneráveis a todos os usos e manipulações, suscetíveis a longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um lugar vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Por ser afetiva e mágica, a memória se acomoda com detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, como operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, tornando-a sempre prosaica. (NORA, 1984, p. XIX).

Já o filósofo Paul Ricoeur (2000a) em *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, apresenta a memória como a matriz mesma da história, afirmando que a imbricação entre história e memória é inevitável e que não há, portanto, separação possível: a história é tributária da memória e a memória é tributária da história. Nesse sentido, também cabe lembrar as palavras de Christina e Mariana Musse (2014) ao afirmarem que o desejo de memória e a grande produção atual de registros são alavancados pela efemeridade dos momentos vividos e pela necessidade de torná-los duradouros, dando maior sentido à nossa existência:

A necessidade de registrar e eternizar os momentos vividos, e lutar assim contra a sua irremediável fugacidade, é um comportamento que tem contagiado cada vez mais pessoas. Parece que o registro garante lastro à existência, ressignificando-a, isto é, constrói uma narrativa que, de alguma forma, gera uma identidade. Assim, fotografias, filmes, fitas magnéticas, cds e dvds são suportes capazes de revelar hábitos culturais, subjetividades e maneiras de organizar o mundo ao redor. São uma forma de expressão, mas, além disso, uma forma de memória. (MUSSE; MUSSE, 2014, p. 05).

Outrossim, acreditamos que trazer a questão do marco que “Orfeu” representa para a cultura brasileira, vem ao encontro do que afirma o crítico literário e professor alemão Andreas Huyssen (2000):

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro. (Huyssen, 2000, p. 67).

Nessa trilha, lembramos que a BN encontrou no poeta Augusto de Campos seu teórico pioneiro: em seu livro *O Balanço da Bossa e outras bossas* (1968), o ritmo figura como fruto de um esforço musical que vinha já do movimento modernista, além de apontar que a fusão do samba ao violão enriquecia as harmonias. Assim, ele influenciou gerações de estudiosos, colocando essa sonoridade num patamar quase sagrado no rol da música popular produzida em todos os tempos no Brasil, como corrobora Priscila Cabral Almeida (ALMEIDA, p. 29 e 30, 2007)¹⁸. Outro grande apreciador do gênero, o jornalista Artur da Távola (1998) afirma a BN como primeiro momento em que “a artificialidade da discussão popular versus erudito foi revelada e desmoralizada” (1998, p. 62). E vai muito além:

A cultura popular jamais foi revogada pela bossa nova. Ao contrário, foi por ela, em alguns de seus vetores, incorporada e aceita.[...] A bossa nova fez-se movimento intermediário: incorporou influências e manteve a base rítmica, alterando-a de leve, com inovação sutil, sedutora. Por isso, ao modo novo de conceber a música brasileira chamou-se bossa, isto é, aptidão especial, criatividade, propensão. E nova por impor-se como (à época) elemento de renovação, reforma, sem intenção de operar uma revolução. (TÁVOLA, 1998, p. 83 e 85).

Já a socióloga Santuza Cambraia Naves (2001), estudiosa da música popular brasileira, aponta a herança dos músicos modernistas da década de 1920, assim como do construtivismo dos anos 50, que fundamentam a BN.

Três características marcariam esta herança: em primeiro lugar a apreensão estilística do jazz utilizada para dar suavidade ao samba; em segundo a formação erudita de seus músicos, que foram dialogar na prática com a temática popular; e, por último, a forma de cantar simples, sem arroubos dramáticos, “(...) com um *timing* perfeito e nenhuma ênfase emotiva”. No livro, Naves (2001) fala do construtivismo e do modernismo na BN através de dois de seus grandes personagens, João Gilberto e Tom Jobim.

Para a pesquisadora, a BN inaugurou a chamada MPB pois sua renovação estética marca o primeiro passo rumo à abertura musical no Brasil, mostrando que era possível fazer música de qualidade através do diálogo com outros estilos musicais,

¹⁸ Ver dissertação de mestrado de Priscila Cabral Almeida - Paisagens Musicais da Zona Sul Carioca: memórias e identidades da bossa nova -, defendida em 2007 na Unirio. Disponível em <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss208.pdf>. Acesso em 22 out 2020.

inclusive, os internacionais. Logo, a BN teria influenciado a Tropicália, assim como em parte a música de protesto, e diversos outros estilos que formam o cancionário popular do Brasil. Outro aspecto bastante interessante é apontado pelo pesquisador Sílvio Augusto Merhy (2001), num contraponto aos autores que tentam rotular a BN como movimento de ruptura com o que se fazia até então no cenário cultural brasileiro. Segundo o autor,

É um equívoco pensar a Bossa Nova como um movimento singular de ruptura, como se as demais práticas artísticas da época fossem retrógradas e se esforçassem por manter os velhos modelos que a Bossa Nova teria a missão de renovar. Muitos artistas buscavam uma imagem diferente para as suas carreiras, tanto instrumentistas como cantores. (...) Os movimentos de transformação e reforma eram abrangentes e a renovação atingia a cultura popular de várias formas e não só na maneira intimista de tocar e cantar o samba. (Merhy, 2001: 8-9).

Isso é também o que acreditamos ao identificar no acadêmico/poeta/dramaturgo/letrista e compositor Vinícius de Moraes um pioneiro da Bossa Nova, uma vez que ele próprio foi um criador que transitava com inegável galhardia nos mais diferentes espaços culturais - tanto no Brasil como em suas temporadas americana e francesa como cônsul -, e produzia música com os mais variados parceiros, de todas as classes, etnias e gerações. Portanto, em Vinícius, as palavras sempre operavam no sentido de expandir, de juntar, de congregar, de redimensionar, como pode ser atestado em suas biografias e em sua riquíssima constelação de parceiros.

BRESSANE E O LEGADO DE MÁRIO REIS

Júlio Bressane construiu uma cinebiografia para contar a trajetória de vida do cantor Mário Reis - “o mais carioca dos cantores”¹⁹, como dizia o crítico Tárk de Souza -, e acabou por fazer uma grande homenagem à Música Brasileira. Mário era amigo pessoal do cineasta Júlio Bressane²⁰ e é interpretado pelo ator Fernando Eiras.

¹⁹ Ver biografia em <http://dicionariompb.com.br/mario-reis>. Acesso em 24 out 2020

²⁰ Um dos mais importantes cineastas do Brasil, pouco visto no país, tem quase 50 anos dedicados ao cinema e é constantemente alvo de homenagens no exterior. Ver matéria “Desmonte da cultura é um verdadeiro pesadelo no Brasil”, diz Julio Bressane, homenageado no Festival de Biarritz”. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/brasil/20191003-o-desmonte-da-cultura-e-um-verdadeiro-pesadelo-no-brasil-diz-julio-bressane-homenage>. Acesso em 26 out 2020.

Imagem 2



Fernando Eiras interpreta Mário Reis em *O mandarim*, filme do cineasta carioca Júlio Bressane. (imagem disponibilizada via Google).

O filme reúne imagens de arquivo, é quase todo em PB e tem sequências exponenciais, como a que trata da primeira filmagem feita no Brasil pelos irmãos Segretto, em 1897, de dentro do Vapor *Brésil* (cena vivida por Gal Costa), e a citação a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles (sequência inicial com o cinejornal *News on the march* funcionando como um jornal da tela, desfocado e debruçado sobre a praia do Leblon). Por fim, uma imagem preciosa de Mário Reis, captada por cinegrafista amador, à revelia do cantor, sela um desfecho documental ao filme.

Nomes consagrados da MPB estão no filme: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Raphael Rabello e Gal Costa atuam não apenas como intérpretes mas são também responsáveis por grande parte da trilha sonora. Esses artistas vivem outras figuras de destaque no cancioneiro nacional, como os sambistas Sinhô, Ismael Silva, Noel Rosa, Tom Jobim, Villa-Lobos e Carmen Miranda. Trata-se, portanto, de uma narrativa sobre a história da música popular desde a primeira metade do século XX, a partir da mítica figura de Mário Reis. Aliás, “O Mandarim é todo pontuado por esse ‘ver através do início’”, conforme diz o texto impresso no material de divulgação do filme:

Mito para a maior parte dos artistas que revolucionaram a arte brasileira nos anos 60, Mário Reis era amado por todos, e considerado, inclusive, precursor de

João Gilberto, no modo de encaixar a voz e dividir a canção... [...] Bressane não se limitou a traduzir Mário Reis com dados biográficos curiosos e desconhecidos do público; aproveitou para colocá-lo no universo maior da MPB. Ajustado (ou desajustado) no seu tempo, aconchegado a seu elenco de compositores queridos e, por outro lado, aberto para toda uma gama de novos/velhos artistas-compositores de outros tempos e linhagens, todos poeticamente ligados entre si pela Música²¹.

É então no jeito de cantar, com voz suave e dividindo a melodia de modo singular (que influenciou o baiano João Gilberto, o sublime violão-símbolo da BN), que identificamos em Mário Reis mais um aval para a BN como movimento de continuidade, evolução e ressignificação do que até então se fazia em termos de música no país, ao mesmo tempo que o filme que o tem como protagonista se evidencia como lugar de memória (NORA, 1993). A esse respeito, caem como luva as palavras do crítico José Geraldo Couto (1995):

Inovador, íntegro e delicado, que conjugou a transgressão do modo corrente de cantar com a tradição mais profunda do samba, realizando a ponte entre o morro e a zona sul (e, através desta, com a cultura contemporânea), Mário Reis está para a música como o próprio Bressane está para o cinema. Mais do que fazer, como ordinariamente se faz, um filme que “ilustrasse” a biografia e a arte de Reis, Bressane transforma o cantor em cinema, em imagens que condensam toda uma leitura pessoal da música popular brasileira. (COUTO, 1995).

Interessante destacar que o filme tem andamento análogo ao que se vê no ritmo da interpretação de Mário Reis (suave, calmo, quase sussurrado) e que foi consagrado na Bossa Nova. Sobre isso, cabem as palavras do próprio diretor:

O primeiro filme experimental no Brasil foi o dos dois irmãos Segretto, que filmaram em 1898 do convés do paquete que os trazia da Europa, a entrada da Baía da Guanabara... [...] podemos conjecturar que estas imagens com a câmera em movimento (*travelling*) e oscilando, movimento natural do barco, foram um total experimento cinematográfico. O experimental está, entre outros indicadores, pelo inusitado do lugar onde se encontrava a câmera, pelo movimento e pela oscilação (**pelo balanço, e isto era bossa nova**), que certamente alterava a apreensão da luz e da paisagem. (BRESSANE, 1996, 35, grifo nosso).

Logo, a construção narrativa é fundamental para a compreensão do estilo precursor de Mário Reis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo objetivou demarcar dois filmes como lugares de memória que evidenciam a importância da Bossa Nova, ritmo que é constante motivo de releituras e cuja repercussão mundial é prolífica desde seus primórdios. Ao mesmo tempo, também era intenção mostrar a BN como ritmo herdeiro e condensador de outras rítmicas e poéticas, daí a inclusão da obra de Bressane, a qual referencia o lugar de

²¹ Texto extraído de folder-apresentação do filme *O mandarim*, editado pela Prefeitura do Rio de Janeiro e pela distribuidora RioFilme, em 1995, quando do lançamento em circuito exibidor.

destaque de Mário Reis no cancioneiro brasileiro e traz um panorama histórico sobre a memória da nossa música.

A construção narrativa diferenciada, com poucos diálogos e enquadramentos atípicos - ora mostrando um disco partido ao meio, ora um rosto que não se vê por inteiro ou um espaço visto de forma enviesada -, assegura ao tempo diegético o formato de uma partitura insólita, sutil, proporcional ao ritmo bossanovista, fator determinante para aproximar o espectador da ambiência sonora de Mário. Esse modo narrativo propicia um encontro adequado com o estilo musical enfocado. Acreditamos que, fosse outro o ritmo emprestado ao filme, haveria profunda discrepância com o universo no qual se forjou o cantor. Ademais, ainda que a BN seja criticada por uns e desaprovada por outros, é amada por milhões no mundo todo e sua aceitação é inegável. Outrossim, *Se todos fossem iguais a você* é legenda recorrente em fotos e postagens nas redes sociais, prova inconteste da beleza dos versos e da melodia da canção que marca a parceria inaugural da Bossa Nova, agregando encantamento ao imaginário sobre o Rio e sua aura de Cidade Maravilhosa.

REFERÊNCIAS

BRESSANE, Julio. **Alguns**, Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **Cinemancia**, Rio de Janeiro: Imago, 2003.

CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes**, o poeta da paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COUTO, José Geraldo. 'O Mandarin' traz a história de Mário Reis. São Paulo: **Ilustrada/Folha de São Paulo**, 1995. Ver em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/06/ilustrada/10.html>. Acesso em 02 ago 2021.

DIAS, Fabiana; CARRASCO, Ney. Da ideia à criação de Vinicius de Moraes: uma análise da música original da peça "Orfeu da Conceição". Curitiba: **Revista Científica/FAP nº 7 (jan./jun. 2011)**. Acesso em 02 ago 2021.

GIRON, Luís Antônio. **Mário Reis**, o fino do samba. São Paulo: editora 34 (Coleção Todos os cantos), 2001.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

MERHY, Silvio Augusto. **Bossa Nova**: a permanência do samba entre a preservação e a ruptura. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MORAES, Vinícius de. Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 1968.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, 1993.

PECCI, José Carlos. **Vinícius sem ponto final**. São Paulo: editora Saraiva, 1994.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000a.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2008.

TÁVOLA, Artur da. **40 anos de Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (org). **Júlio Bressane: cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CAPÍTULO 2

E todos sabem como se tratam os pretos:
**Estratégias audiovisuais de Caetano, Gil, Chico e
Melodia no combate ao racismo¹**

Com Valmir MORATELLI²

¹ Trabalho apresentado ao GT História das Mídias Audiovisuais do XIII Encontro Nacional de História da Mídia, realizado na UFJF de 18 a 20 de agosto de 2021.

² Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/ PUC-RJ. Bolsista Capes. Email: vmoratelli@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como foco três vídeos musicais das décadas de 1980 e 1990, de cunho antirracista, disponíveis gratuitamente em plataformas de compartilhamento de audiovisual, nos quais são protagonistas os cantores e compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Luiz Melodia. As músicas são *A mão da limpeza*, *Haiti* e *Cruel* e, para analisá-las, partimos da seguinte pergunta: “De que forma os vídeos evidenciam a postura antirracista de seus intérpretes e afirmam sua atualidade ao propor simetrias com a pandemia do covid-19?”. O objetivo é investigar dialogias e intertextualidades (BAKHTIN, 2010) que as músicas promovem com textos análogos e, para tanto, optamos por metodologia híbrida, que une pesquisa documental e Análise Discursiva de Imaginários (MACHADO, 2012).

Palavras-chave: Música; Antirracismo; Memória, Imaginários, Vídeos.

INTRODUÇÃO

A assertiva de Walter Benjamin (1985) diz que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985, p. 224). É com esse entendimento que se optou por analisar três produções audiovisuais que têm a música como matriz. Os quatro artistas dos vídeos – Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso e Luiz Melodia – têm trajetória marcada por criações e posturas políticas que espelham a luta contra as desigualdades sociais e os posicionam em defesa das liberdades individuais, dentre as quais se insere a pauta antirracista.

Acredita-se na relevância de muitas vezes se voltar ao passado... para não repeti-lo, para nunca olvidá-lo, mais ou menos como disse o poeta espanhol George Santayana no primeiro volume de seu livro *A vida da razão* (1905). Esse olhar para outra temporalidade inscreve-se de forma muito intensa e, cada vez mais, corriqueira nos dias de hoje, sobretudo neste momento pandêmico que o mundo atravessa, nos moldes do que define o historiador Andreas Huyssen (2000): “Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto (HUYSEN, 2000, p.32).

Neste estudo, optou-se como procedimento metodológico pela pesquisa documental. Ademais, tomamos de esteio o conceito de lugares de memória (NORA, 1993) para enveredar por uma leitura capaz de propiciar a análise da produção de

sentidos catalisada pelas três músicas que escolhemos como objeto. São elas: *A mão da limpeza*, *Haiti* e *Cruel*.

Destarte, ao utilizar documentos visando a encontrar significados, o caminho do pesquisador segue etapas de análise que incluem procedimentos técnicos e analíticos. Nesse sentido, cabe lembrar que a Associação de Arquivistas Brasileiros (AAB, 1990) considera documento como qualquer informação fixada em um suporte, o que APPOLINÁRIO (2009, p.67) amplia ao afirmar que “Qualquer suporte que contenha informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Incluem-se nesse universo os impressos, os manuscritos, os registros audiovisuais e sonoros, as imagens, entre outros”. Assim sendo, esta análise recai sobre dispositivos audiovisuais, que são documentos e, portanto, também lugares de memória.

Segundo Nora (1993), lugares de memória “nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notoriar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 13).

A escolha de nosso objeto, portanto, tem o sentido de demarcar a música e a produção audiovisual como lugares de memória, assinalando também que a atuação de Gil, Chico, Caetano e Melodia revela o que a trajetória desses artistas sempre representou: valorização da liberdade, defesa dos direitos humanos e respeito à diversidade.

A VISUALIDADE MUSICAL

A respeito das exibições audiovisuais das músicas em questão, é necessário apresentá-las. *Mão na limpeza* é uma composição de Gilberto Gil, lançada em 1984; já *Haiti* é da dupla Gilberto Gil e Caetano Veloso, de 1993; por fim, *Cruel* é uma obra de Sergio Sampaio, de 1994. Os intérpretes são Gil e Chico Buarque, Gil e Caetano, e Luiz Melodia, respectivamente.

Em *Mão na limpeza*¹, Gil e Chico aparecem num videoclipe de 1984 cantando a música do baiano, um “protesto contra o racismo”² incluída no disco *Raça humana*, do mesmo ano. O clipe começa com Gilberto Gil, vestido de terno branco, com o rosto completamente maquiado de branco, enquanto Chico, de terno preto, se mantém

1 Disponível no Youtube. Assistir ao clipe em < <https://www.youtube.com/watch?v=tzFxd4gxbpQ>>.

2 Gilberto Gil sempre fez questão de cantar suas raízes africanas, baianas e afro-brasileiras e diz que fez essa canção “para remendar um preconceito histórico contra os negros”. Disponível <https://m.facebook.com/gilbertogiloficial/>. Acesso em 4 jun 2021.

de costas para a câmera. O palco é dividido em duas cores: branco e preto. Após alguns segundos, Chico se vira e revela seu rosto também maquiado, porém de preto.

Imagem 1



Gilberto Gil e Chico Buarque no videoclipe de *A mão da Limpeza*, 1984.
(Fonte: TV Globo).

O plano americano se reveza entre eles ao longo da primeira metade da música. Em seguida, o revezamento inclui a troca de lado, com os dois dançando e cantando. Ao término, os artistas tiram seus *blazers* para a câmera e mostram as costas nuas enquanto vão caminhando para o fundo do quadro. A dualidade branco/preto se mantém, além da maquiagem dos artistas, também no figurino e no cenário, propondo uma mistura e constante troca, a partir do momento em que ambos se movimentam pelo espaço.

A segunda canção é *Haiti*³. O vídeo abre com uma panorâmica sobre um imenso estádio com plateia lotada, evidenciando a quantidade de gente à espera dos artistas. Em seguida, ouvem-se os músicos da banda, entram Gil e Caetano até que os dois começam a cantar *Haiti*: é o show de lançamento na capital paulista, realizado em dois de outubro de 1993, no Polo de Arte e Cultura do Anhembi, em São Paulo.

³ Disponível no Youtube. Assistir ao clipe em < <https://www.youtube.com/watch?v=msY-dNJIXWA> >.

A música foi lançada no período em que o Haiti sofria bloqueio econômico dos Estados Unidos e da Comunidade Econômica Europeia (CEE), e tinha sua soberania ameaçada por nova invasão americana⁴. Por causa dessa contingência, aliada aos fortes versos e ao instigante refrão melódico, a canção logo ganhou adesão de público e crítica.

Caetano e Gil estão elegantemente vestidos, ambos de branco, sendo Gil de terno e Veloso de fraque, para uma plateia que os aplaude calorosamente. Na captura deste momento - de ênfase na crítica política e de reafirmação da potência musical brasileira -, afloram no imaginário múltiplas imagens e todo o contexto das marcantes apresentações dos dois artistas nos históricos festivais realizados pela TV Record ao longo dos anos sessenta. E como música é fortíssima tecnologia (MACHADO, 2012), mobilizadora de imaginários, para a qual somam vivências, leituras, filmes e as mais diversas narrativas, *Haiti* nos convoca percepções e formações discursivas que remetem a configurações plurais de segregação e racismo.

Imagem 2



Gilberto Gil e Caetano Veloso: música e cidadania para além dos palcos
(Fonte: Google).

O Haiti figura na história como o primeiro país latino-americano que alcançou a independência, através de revolução liderada por escravizados e ex-escravizados, egressos da África. Tornou-se a primeira república negra do mundo, por isso é sempre tão lembrado quando se tematizam liberdade, democracia e movimentos antirracistas. Esse fato faz com que a canção de Gil e Caetano funcione quase

⁴ Ver matéria "Haiti: a ilha do medo". Disponível em <https://super.abril.com.br/historia/haiti-a-ilha-do-medo/>. Acesso em 03 jun 2021.

como um hino. Assim sendo, segue presentemente forte porque, embora tratando de momento conflituoso (datado da década de 1990 e superado ao menos em parte), mantém-se com impressionante atualidade, à mercê do que o mundo vivencia na virada dessa terceira década dos anos 2000, na qual se percebe o triste retrocesso conservador, em diversas partes do mundo e, em especial, no Brasil.

Nesse viés, protestos contra o racismo, bem como manifestações em defesa da igualdade social e das liberdades democráticas têm sido cada vez mais necessários, tanto quanto prossegue a comunidade haitiana em sua marcha decidida e constante em busca da democracia.

Da familiaridade com a ambivalência própria dos estereótipos, já exposta por Hall (2003), percebe-se uma estratégia representacional investida na fixação e naturalização da inferioridade do negro (CUNHA, 2016), cuja diferença é posta como evidência irrefutável. O que estas músicas denunciam é justamente este acordo silencioso de manutenção de hierarquias privilegiadas, sempre colocando o negro como categoria subvalorizada. Lélia Gonzalez (1984), ao abordar a questão racial e estereótipos construídos por uma hegemonia branca para manter o negro em papel inferiorizado, percebe que:

(...) o lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc até à polícia formalmente constituída. Desde a casa grande e do sobrado até aos belos edifícios e residências atuais, o critério tem sido o mesmo. Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” (...) dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (GONZALEZ, 1984, p. 231).

Já a canção *Cruel*⁵, de autoria do compositor capixaba Sergio Sampaio (que faleceu pouco depois do lançamento da música em disco), foi criada especialmente para o cantor Luiz Melodia, de quem Sampaio era amigo e parceiro. Melodia (2017) aparece cantando a música em show ao vivo, gravado pela *Indie Records* no Polo Cine Vídeo, na Barra da Tijuca (RJ), em 2003. Ele surge no palco acompanhado de um grupo de crianças da Escola de Música da Rocinha⁶.

O vídeo começa com a apresentação de equilibristas performáticos movimentando-se com panos que vão do teto ao chão, em silêncio, sem trilha, dando uma atmosfera circense, lúdica, fantasiosa ao local. Melodia se dirige ao centro do palco, vestindo terno branco e camisa amarela, no mesmo tom das roupas das crianças, que estão ao fundo. A câmera percorre o cantor, os músicos, foca detalhes dos ins-

⁵ Disponível no Youtube. Assistir ao clipe em < <https://www.youtube.com/watch?v=FPy1xEtTZU> >.

⁶ Rocinha é uma favela da capital carioca que fica entre os bairros da Gávea e São Conrado. Ver mais em <http://www.ciespi.org.br/Projetos/Concluidos/Cartografia/Historico-Rocinha-1038>. Acesso em 04 jun 2021.

trumentos e dá visibilidade também ao grupo de crianças estudantes de música da Rocinha. Ao término, uma panorâmica mostra os aplausos ininterruptos do público, extasiado com o espetáculo.

Imagem 3



Luiz Melodia cantando *Cruel* com as crianças da Escola de Música da Rocinha, 1997.
(Fonte: Google).

CATEGORIAS DE ANÁLISE

O entrelace que flagramos entre os artistas que compõem este presente objeto de estudo é notório: Gil e Caetano são baianos, saíram de Salvador para São Paulo no início da década de 1960, são parceiros, foram presos e exilados juntos, e têm contundente trajetória artística de vivências e cumplicidades em shows, discos e filmes. Chico Buarque conheceu os dois nas célebres noites cariocas, as quais acabaram resultando em programas televisivos, shows, e na histórica edição do Festival de Música da Record de 1967. Desde então, sempre estão a fazer produções juntos, inclusive Chico e Veloso tiveram um programa⁷ na TV Globo em 1986, apresentado por eles e exibido nas noites de sexta-feira.

⁷ O programa chamava Chico & Caetano, com roteiro do jornalista Nelson Motta, durou oito meses e fez muito sucesso. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/musica-e-shows/chico-caetano/>. Acesso em 04 jun 2021.

Luiz Melodia, falecido em 4 de agosto de 2017 em decorrência de um câncer, foi um cantor/compositor carioca, de carreira aplaudida por legião de fãs e por seus pares, ainda que considerado “meio maldito” porque sempre esteve em pugna com o mercado fonográfico. Como suas posições políticas nunca destoaram das de Chico, Caetano e Gil, os quatro sempre tiveram boas relações, inclusive com trocas de musicalidades entre eles.

Por ser negro e ter nascido no morro de São Carlos, no centro do Rio, além de ser filho do sambista Oswaldo Melodia, a crítica tentou enquadrá-lo na categoria de sambista. Melodia, tão sambista quanto cantor de *rock*, *blues* e *soul*, nunca se permitiu tal limitação classificatória, bastante oportuna à indústria fonográfica.

Melô, como era carinhosamente chamado pelos amigos, ganhou reconhecimento nacional quando Gal Costa gravou *Pérola negra*, em 1971. A música fez tanto sucesso que deu nome ao primeiro disco do artista, lançado em 1973. Não é difícil perceber então o porquê da ligação entre Melodia e os demais compositores. Ademais, as gravações escolhidas têm todas uma mesma narrativa: bradam contra o racismo e afirmam o lugar de destaque do cancionista nacional nessa histórica luta.

Posto isso, definimos como categorias de análise – no plano do conteúdo –, os seguintes temas: crítica social, racismo, preconceito, desigualdade social, defesa da liberdade e da democracia, e respeito aos direitos humanos; por entendermos que estes temas se complementam e se cruzam no debate público. No tocante à forma, destacamos a performance musical com ironia, refinamento e sutileza. Outrossim, mergulharemos a seguir na análise de cada uma das apresentações musicais, separadamente.

*Tudo cruel, tudo sistema*⁸

A letra de *Haiti* traz estes versos:

Quando você for convidado Pra subir no adro da Fundação Casa de
Jorge Amado Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos

De ladrões mulatos E outros quase brancos Tratados como pretos Só
pra mostrar aos outros quase pretos E são quase todos pretos Como
é que pretos, pobres e mulatos E quase brancos, quase pretos de tão
pobres são tratados

E não importa se olhos do mundo inteiro possam Estar por um
momento voltados para o largo Onde os escravos eram castigados E
hoje um batuque, um batuque Com a pureza de meninos uniformizados
De escola secundária em dia de parada” (VELOSO, 1993).

⁸ Primeiros versos de *Cruel*, canção de Sérgio Sampaio, gravada por Luiz Melodia em 1997 e analisada neste estudo.

Haiti denuncia a violência da força policial exercida por agentes negros sobre a parcela da população igualmente negra. É necessário observar a ironia do compositor ao citar ladrões “quase brancos” que ali são “tratados como pretos”. A isso se refere a utilização do recurso linguístico da metonímia, na qual se justifica um tratamento de violência a quem não é preto como se fosse tal como, o que é corroborado por uma cruel violência urbana, historicamente voltada a dizimar essa camada social.

Ser tratado como preto, aqui, equivale a ser tratado com violência. A utilização dessa metáfora ganha força nos versos seguintes quando Veloso diz que “quase pretos de tão pobres são tratados”. Ou seja, traz-se também a questão socioeconômica de uma parcela da população marginalizada e limitada a viver na pobreza.

No vídeo da canção analisada, Caetano e Gil não sorriem, dão um tom de protesto à música, estão como se profetizassem o que acontece diariamente em morros e vielas deste país – ou destes países. No Haiti como aqui.

Para Durkheim, “(...) a sociedade é a única fonte de humanidade do homem; [que] é por meio dele que se transcende a vida orgânica pura, que é a condição do homem tomado em sua individualidade” (DURKHEIM apud FILHO, 2004, p. 142). Foi a partir daí que o pensador francês desenvolveu diversos conceitos que buscam ilustrar e trabalhar essa perspectiva. Dentre essas, destacam-se as “representações coletivas”, que se referem a consensos sociais externos, gerais e coletivos, que influenciam o comportamento dos indivíduos (DURKHEIM, 2009).

A representação de negros como vagabundos ou bandidos é uma prática socialmente construída em países ocidentais, e mantida ainda hoje, em grande parte, por nações de longo processo escravagista, como o Brasil. Ao denunciar este preconceito vigente, a letra agrupa nesta categoria os “pretos, pobres e mulatos/ E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados”.

Já no videoclipe *A mão da limpeza*, Chico Buarque e Gilberto Gil aparecem trajando ternos, um branco e outro preto, como já descrito acima. O contraste que se evidencia na visualidade dos artistas corrobora o que diz a letra e agrega vigor à crítica ao racismo que a canção evidencia. Os versos são estes:

O branco inventou que o negro Quando não suja na entrada Vai
sujar na saída, é Imagina só Vai sujar na saída, é Imagina só Que
mentira danada, ê Iô, iô, iô Iê, iê, iê Iô, iô, iô
Na verdade, a mão escrava Passava a vida limpando O que o
branco sujava, é Imagina só O que o branco sujava, é Imagina só O
que o negro penava, ê Iô, iô, iô
Mesmo depois de abolida a escravidão Negra é a mão de quem

faz a limpeza Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
 Negra é a mão, é a mão da pureza Negra é a vida consumida ao
 pé do fogão Negra é a mão nos preparando a mesa Limpando
 as manchas do mundo com água e sabão Negra é a mão de
 imaculada nobreza
 Na verdade, a mão escrava Passava a vida limpando O que o
 branco sujava, é Imagina só O que o branco sujava, é Imagina só
 Eta, branco sujão...

A letra utiliza a contraposição de ideias para denunciar o racismo cotidiano. Começa narrando que o branco acredita que o negro faz coisas erradas quando chega ou, também, quando vai embora – na chegada e na saída. Entretanto, logo a seguir, a letra corrige esta afirmação com os versos “na verdade, a mão escrava/ Passava a vida limpando / O que o branco sujava”. Esta composição também traz, assim como *Haiti*, um forte apelo socioeconômico da condição do negro da sociedade, ao afirmar que, mesmo depois da escravidão, cabe ao negro o papel mais subvalorizado, o de limpeza. Mais uma vez, se denuncia a representação vigente (DURKHEIM, 2009). Ao negro é destinada, conforme a canção, a tarefa de lavar roupa encardida, esfregar o chão, preparar a mesa. Assim, comprova-se, nos versos subsequentes, que o negro entende o que significa a limpeza, ao contrário do que a fala racista dos versos iniciais prega. Cabe ao negro, com seu suor e sacrifício, limpar “as manchas do mundo com água e sabão”.

À luz do cenário pandêmico que o mundo enfrenta desde 2020, é pertinente também incluir no debate sobre denúncia racial a vulnerabilidade dos negros. Um levantamento do jornal *O Globo*⁹ - a partir de dados disponibilizados pelo Ministério da Saúde, em fevereiro de 2021 -, mostra que apenas 19% dos quase 5 milhões de vacinados no Brasil até aquele momento eram pretos ou pardos¹⁰. Levando em consideração que 56% da população é negra (preta ou parda), o percentual de vacinação no primeiro momento da campanha de imunização no país ficou muito abaixo da parcela da população que se identifica dessa forma.

Estes números são indício de que as desigualdades socioeconômicas fizeram dos negros um dos grupos mais desproporcionalmente afetados pela Covid-19. No primeiro grupo de prioridades para receber a vacina, estavam idosos e agentes da saúde; sem se olvidar que a área da saúde concentra prevalência de profissões em que não se encontram muitos negros, como no campo da medicina.

De acordo com dados analisados pelo *O Globo*, por exemplo, entre os grupos nos quais os pretos têm sua maior proporção de vacinados, estão moradores de rua,

⁹ Mais em <<https://oglobo.globo.com/sociedade/vacina/covid-19-maioria-da-populacao-negros-foram-menos-vacinados-ate-agora-24891207>>. Jornal *O Globo*. Publicado em 21/02/2021.

¹⁰ Segundo o Ministério da Saúde, não há registro sobre a cor de 26% dos vacinados. Assim, mesmo que todos fossem pretos ou pardos, o percentual de negros vacinados ainda seria menor que o da população brasileira.

quilombolas, guardas civis e trabalhadores de limpeza. Entre os 336 moradores de rua sobre os quais há registro de vacinação desta fase inicial da campanha, 64% eram negros e 27% brancos. Assim como já denunciava *A mão da limpeza*, de Chico Buarque e Gilberto Gil décadas atrás, simbolizando o tipo de trabalho destinado a negros, a assimetria demográfica verificada nos postos de saúde de todo o país nos assegura a triste realidade de que, no Brasil, as barreiras socioeconômicas a que foram submetidos ao longo da existência fazem, de alguns grupos, excluídos.

Por fim, a análise da letra de *Cruel*:

Tudo cruel, tudo sistema Torre Babel, falso dilema É uma dor que
não esconde o seu papel São Carlos, Morro Borel Eu subo e nunca
estou no céu
Tudo João, nada na mesa Deu no jornal, mãos na cabeça Um
marginal que já não pode mais fugir Vai reagir Menino é bom ficar
de olho aí
Que tudo é desse mundo Surpresa também Espinho é bem mais
fundo Destino também O amor 'tá quase mudo Minha voz
também Cruel é isso tudo
Tudo tão mal, tão sem beleza Doce de sal, lágrima presa O que
eles...

Nesta canção, logo de imediato, o protesto se faz presente nos versos que denunciam como o sistema é cruel, palavra que dá nome à obra. Há uma realidade a ser exposta além dos jornais que noticiam a violência contra a parte carente da cidade. A pobreza está dita em “nada na mesa”. E há um registro geográfico interessante em “São Carlos, Morro Borel/ Eu subo e nunca estou no céu”. Isso se refere à localização das favelas cariocas, originalmente no alto dos morros, com citação a dois deles, um na região central e outro na zona norte do Rio.

Há uma desesperança nos versos de *Cruel* que permite a canção ser cantada em tom menor. Tudo é sem saída: o sistema, a que ele se refere, é sem beleza, “tão mal”, que até o doce é de sal e a lágrima fica presa. Não é permitido chorar. O negro é o bandido que vai parar nas páginas policiais dos jornais. Mais uma vez, assim como já exposto na análise de *Haiti* e *A mão da limpeza*, o negro é rechaçado *a priori*, marginalizado, cruelmente delegado a funções inferiores e silenciado, a ponto de o poeta admitir que até “o amor tá quase mudo/ Minha voz também”.

Grada Kilomba (2019) fala sobre segregação espacial e o medo de “contágio racial” quando se refere a marcos territoriais que não são transponíveis, justamente para delimitar que “cada grupo tem seu próprio lugar” (2019, p. 167). A seu ver, a “guetificação foi criada para promover o controle político e a exploração econômica de pessoas negras” (KILOMBA, 2019, p. 169) a partir do interesse do branco domi-

nador e centralizador. Nossa hipótese é a de que esta segregação espacial também engloba o campo cultural, e não apenas o campo geograficamente físico.

Ao fazer uma apresentação musical, rodeado por um coro de crianças de uma região do Rio de Janeiro conhecida como moradia de excluídos do sistema, Luiz Melodia impregna de significados visuais o que está a cantar. São aquelas crianças, oriundas de uma comunidade carente da cidade, que vivem diariamente a realidade da música. A elas são remetidas aquelas palavras que narram, em bela poética denunciativa, o que se destina como futuro, o que as aguarda como porvir. Ou seja, discriminação, sofrimento, humilhação, silenciamento, dor e cerceamento de direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As músicas analisadas neste estudo referendam o quanto o panorama degradante de humilhação, opressão, silenciamento e sujeição dos mais pobres aos mais poderosos é um traço da nossa sociedade a merecer abolição.

Entre nós, o separatismo entre brancos e pretos, pobres e ricos, citadinos e rurais é de longa data. Aqui parece haver verdadeira conjuração entre os que detém o poder socioeconômico atuando diuturnamente para fazer prevalecer inalterados seus privilégios, erigidos à custa de muita violência, segregação, vilania, exaltação da branquitude europeia e preconceitos de toda ordem.

Em uma sociedade marcada por uma segregação racial tão eloquente e devastadora, imposta por um processo histórico de preservação da primazia branca, após mais de três séculos de escravidão, percebe-se que violência policial, pobreza e estigmatização estão fortemente atrelados a uma parcela da população. No Brasil, uma pele não branca, segundo os moldes eurocêtricos, permanece atrelada a um processo degradante e inaceitável de discriminação, opressão e maus tratos.

Assim sendo, canções como estas aqui analisadas, produzidas muito antes dos movimentos atuais de resgate de identidade e autoestima, ainda nos anos oitenta e noventa, já denunciavam sérias mazelas do país e anunciavam a necessidade premente de alteração no quadro social. Infeliz e tristemente, elas permanecem com desconcertante atualidade, o que nos remete ao encontro de Foucault (2004a, p26): “O novo não está no que é dito mas no acontecimento de sua volta”.

Seguimos com a convicção de que é preciso trilhar um longo caminho rumo à democracia racial. Os desafios são muitos e urgentes, mas não intransponíveis.

REFERÊNCIAS

APPOLINÁRIO, F. **Dicionário de metodologia científica**: um guia para a produção do conhecimento científico. São Paulo, Atlas, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In:_____. **Estética da criação verbal**. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010. p.261-306.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-234.

CUNHA, Eneida. A propósito de cultura e representação. São Paulo: **Revista Matriizes**. V. 10 – número 3, set/dez, 2016.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. SP: Martins Fontes, [1912] 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FILHO, Fernando Pinheiro. A noção de representação em Durkheim. **Lua Nova**: revista de cultura e política, São Paulo, nº 61, p.139-155, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 10a edição, 2004a.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. – 11aed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música** – A História Cultural da Música Popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ **O mundo não é chato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAPÍTULO 3

*Enquanto os homens exercem seus podres poderes*¹
Os dias eram assim revela extensão de 1968 na vida
brasileira²

¹ Versos da canção Podres poderes, do disco Velô, de Caetano Veloso, lançado em 1984.

² Trabalho apresentado no GT Rádio, TV e Internet do XVI ERECOM – Encontro Regional de Comunicação e I Ciclo de Estudos do PPGCOM, realizados na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF) entre os dias 15 a 17 de outubro de 2018.

RESUMO

O tempo era sombrio: liberdade cerceada, a repressão invadindo lares e ruas, a liberdade extraída das praças e sucateada em negociatas escusas. Os homens tinham o comando. Às mulheres, restava sofrer e amargar opressão, ou lutar e pagar um alto preço pela ousadia de querer um futuro diferente. É neste cenário inóspito que se insere a narrativa de *Os dias eram assim* (TV Globo, 2017), inaugurando o formato supersérie no horário das 23h. Partindo da pergunta “De que modo a música sublinha o discurso audiovisual em defesa da democracia e joga luzes sobre o sombrio passado de opressão do país?”, objetivamos mostrar o quanto a escolha da trilha sonora enriqueceu a produção de sentidos da teleficção. Como metodologia, optamos por analisar a construção das estratégias narrativas, a partir da proposta de Luiz Gonzaga Motta (2013).

Palavras-chave: *Os dias eram assim*. Teledramaturgia. Música. Ditadura. Memória.

INTRODUÇÃO

A temática de *Os dias eram assim* evidencia o período sombrio que extirpou a liberdade do cotidiano brasileiro. Repressão, ditadura, violência, aviltamento dos direitos fundamentais, cerceamento da liberdade dão o tom. O foco é o Brasil dos anos 1970-1980, imerso numa repressão violenta e com liberdade cerceada.

Porém, fica claro, a partir do capítulo de estreia, o quanto estes anos são reflexo do ato perpetrado contra a vida nacional em dezembro de 1968. A construção narrativa apresenta forte dialogia entre vida real e ficcional, enfatizando um instigante diálogo entre jornalismo, ficção, música e memória. Pela potência de sua diegese e a forma como opera com a verossimilhança, trata-se de marco importantíssimo da teledramaturgia, jogando luzes para destacar a avalanche repressiva e nefasta que tomou conta do Brasil naquele período e que, até hoje, tem sérios reflexos no cotidiano do país.

Ambientada entre as décadas de 1970 e 1980 – período que vai desde o endurecimento da repressão até as *Diretas Já* -, a obra foi ao ar de 17 de abril a 18 de setembro de 2017, às 23h, assinada por Ângela Chaves e Alessandra Poggi; direção de Walter Carvalho, Isabela Teixeira e Cadu França, e direção geral de Carlos Araújo.

O ENREDO E A REPRESSÃO

A seleção brasileira fazia o jogo final da Copa de 1970. Nas ruas, um clima de euforia. Na história a pulsar por baixo dessa euforia de quem está prestes a sagrar-

-se campeão mundial, corria outra sensação, a de aviltamento da dignidade humana, alicerce do período sombrio da ditadura brasileira.

É nesse contexto ditatorial, alicerce dramático de *Os dias eram assim*, que Alice (Sophie Charlotte) e Renato (Renato Góes) se conhecem e iniciam uma história de amor que vai atravessar quase duas décadas, cruzando com eventos históricos importantes. Da repressão às *Diretas Já*, o amor vai passar por vários percalços, e talvez sobreviva: medo, intrigas, separação, dor, tristeza, esperança.

A protagonista é bela e jovem, herdeira de família rica e mora na zona sul carioca. Transgressora, é criada sob o tacão da repressão paterna ao tempo em que as agruras da ditadura davam as cartas. Em cenário de luta contra a repressão, conhece Renato e apaixona-se.

Renato é médico e primogênito de uma família de classe média, moradora de Copacabana. Tem dois irmãos, os estudantes Gustavo (Gabriel Leone) e Maria (Carla Salle). O pai era professor universitário e a mãe é dona de uma livraria, Vera (Cássia Kis). Cada um a seu modo, estão todos engajados na luta pela liberdade: enquanto Gustavo sai às ruas, Maria usa a arte como forma de expressão.

No universo da jovem Alice, a batalha é contra o pensamento conservador da família. Questionadora, a estudante bate de frente com os pais. Dono de uma construtora, Arnaldo (Antônio Calloni) é bastante rico e de padrões fascistas: não se conforma com o fato da esposa, Kiki (Natália do Valle), nunca ter conseguido reprimir a inquietude da filha. Para ele, a mulher é a culpada por tudo de ruim que acontece no lar e na família. O empresário é um típico vilão, homem deplorável que causa nojo e revolta.

Apaixonada, Alice passa a ter rasgos de insuspeitada coragem: o primeiro passo é ir contra o desejo dos pais e contrariar o principal projeto deles para a vida dela: a jovem rompe o namoro de anos com o machista Vitor (Daniel de Oliveira), que não se conforma com o rompimento. Tudo o que ele almeja é tornar-se dono da fortuna do pai de Alice. O casamento seria a concretização de seu ideal.

O abjeto Vitor é braço-direito de Arnaldo na construtora, e filho da arrogante e oportunista Cora (Susana Vieira). Os mundos de Renato e Alice se cruzam por amor e serão separados pela divisão ideológica entre as duas famílias, potencializada pelo ambiente político reinante no país.

Os pais desejam ver a filha casada com um jovem 'bem nascido, almofadinha', que se finge de grande apaixonado por ela, mas apenas objetiva tornar-se herdeiro

da grande fortuna do sogro. Sem conseguir demover Alice da ideia de abandonar o romance com o médico, que passa a ser perseguido pela polícia por conta do irmão, defensor da luta armada, o pai de Alice (Antônio Calloni) arma um plano com o futuro genro e o delegado mais próximo, e consegue interromper o vínculo afetivo entre Alice e Renato.

Para Alice, a história oficial registra a morte do noivo. Na mentira criada para sequestrar o moço por quem ela é apaixonada, até enterro fictício foi feito, e a garota passa anos a chorar a morte do grande amor. Por sua vez, para Renato, que saiu do país e viveu anos exilado no Chile, o rompimento foi um trauma gigantesco, nunca totalmente superado. Um não sabe a narrativa contada ao outro.

O fato é que, quase 10 anos depois, já no início dos anos de 1980, ambos estão no Brasil, e são dois corações carregando profunda chaga causada pelo regime ditatorial, de dolorosa memória na vida nacional. Renato deseja reencontrar Alice no intuito de que, conversando com ela, consiga entender o motivo pelo qual ela nunca foi ao encontro dele no Chile, como havia sido combinado.

Alice retorna ao país para enterrar o pai, e, na sequência, volta após brigar com o marido (que a trai descaradamente, é violento, repressor, grosseiro e machista), de quem quer a separação oficial. Mas ela tem dois filhos de Victor e tem medo que ele consiga tirar a guarda das crianças na Justiça. O primogênito é filho de Renato: Victor sabe disso e o menino é então, para ele, sempre um renovar da certeza de que o grande amor de Alice nunca foi ele.

Em linhas gerais, essa é a trama romântica de *Os dias eram assim*, supersérie da TV Globo exibida no horário das 22:30h. A outra linha narrativa, paralela a essa – pois assim se organizam as narrativas televisuais – foca na ditadura que imperou no Brasil, tematizada na obra a partir do ano de 1970.

“A História é o pano de fundo dessa trama de amor. Tratamos de encontros e desencontros desse casal que é separado de forma abrupta e, depois, vai se reencontrar quando os dois já não são mais os mesmos”, diz a autora Ângela Chaves. Já Alessandra Poggi afirma: “Alice e Renato vivem uma história de amor muito forte no primeiro momento, mas, quando são separados, cada um resolve seguir sua vida. A maior parte da história ocorre após o reencontro, no período de pré-abertura política, em 1984”.

Fica evidente que a diegese tem claro teor político e as autoras optaram por uma linha dramática que exclui cenas, núcleos ou personagens engraçados, evi-

denciando a determinada intenção de contar, de forma incisiva e inequívoca, o que representa o período ditatorial para o país.

O CONSTRUCTO AUDIOVISUAL

As marcas do alicerce narrativo aparecem de várias formas: são as músicas da época – muitas das quais proibidas de tocar nos anos 1970-1980; os fatos que ganharam repercussão na imprensa – como os do assassinato do estudante Édson Luís e a passeata dos 100 mil; a decretação do AI -5; o programa *Abertura*, apresentado pelo cineasta Glauber Rocha em rede nacional; e ainda, imagens de arquivo com pessoas de atuação destacada, vitimadas pela ditadura (como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dina Sfat, Bete Mendes, Henfil, Herzog, e tantos outros). Ressaltamos ademais que o recorte político é rico em simbologia, o que pode ser percebido a partir da escolha do nome da protagonista, Alice.

Afinal, quem de nós, ao ouvir este nome, não completa mentalmente com o *País das Maravilhas*? E em que país situa-se a Alice da ficção televisual? Justamente num país, no qual, àquele tempo, nada havia de “maravilha”. Portanto, batizar a personagem principal como Alice já se afigura como uma clara definição política da obra. O mesmo dizemos do título – *Os dias eram assim* –, pinçado de uma letra da música-tema *Aos nossos filhos*, criação da dupla Ivan Lins e Victor Martins.

O Brasil é um caso exemplar como produtor de sentidos para a teleficção: somos um país da América Latina – continente marcado pela gênese da telenovela e enorme apreço pelo gênero – que criou um modelo especial de teledramaturgia ao optar por inserir em suas histórias o brasileiro anônimo, cujo marco definidor é a novela *Beto Rockfeller* (Bráulio Pedroso, 1968), sua fala coloquial, seus trejeitos, seus hábitos culturais, sua maneira única de expressar-se, privilegiando temáticas que destacam o cotidiano nacional.

Partindo dessa opção narrativa, o gênero foi afirmando-se com uma assinatura própria, ganhou em força e dialogia com o público, adaptou importantes obras literárias brasileiras, colocou histórias da vida real na tela e passou a caracterizar-se como um espaço de ampla produção de sentidos, no qual há uma retroalimentação constante e notória com as narrativas do jornalismo televisivo.

Nesse viés, vale lembrar o que dizem os estudos linguísticos, ao afirmarem ser por meio da língua que o indivíduo se constrói socialmente, e que pelo viés das narrativas ficcionais ele cria estesias de pertencimento, tal como aponta Maria Cristina Mungioli (2008):

É sob a égide da descrição dos costumes, da cotidianidade, do ver-se retratado na tela da televisão e da interrelação com a realidade que as telenovelas e minisséries brasileiras ocupam um papel extremamente importante na constituição do sentimento de nacionalidade. Papel devido não apenas à sua penetração nas diversas camadas da sociedade brasileira, mas também ao tratamento discursivo, temático e estético que lhe são característicos e que, para muitos, são responsáveis por sua grande audiência.[...]A constituição do sentimento de nacionalidade passa necessariamente pelas narrativas literárias ou televisuais produzidas pelas populações que conseguem dessa forma criar/manter referenciais comuns, o que possibilitaria ter sentimentos e valores comuns e as elevaria à condição de povo. Esse processo compreende toda sorte de textos: escritos, orais, pictóricos, audiovisuais, etc. Todos esses textos entram na composição daquilo que Halbwachs (1990) denominou memória coletiva. (MUNGIOLI, 2008, p.4).

Outrossim, o teórico russo Mikhail Bakhtin (2010) defende que, para operar a linguagem verbal, os sujeitos da comunicação precisam se apropriar não apenas das estruturas, dos códigos, das regras gramaticais, das palavras, mas sobretudo devem ser capazes de construir sentidos, e essa significação não é do falante ou do interlocutor: pertence ao texto criado entre ambos. A construção de sentidos ocorre por meio de um processo caracterizado pela alteridade, ou seja, de contínua interação com o outro (MUNGIOLI, 2008).

Foi espelhando-nos no desenvolvimento dessas análises que encontramos a música como mais um grande potencializador de sentidos, daí a escolha do objeto para este artigo. Queremos perscrutar como a música contribuiu para a construção narrativa de *Os dias*, na qual ficção e história caminham em paralelo, e ganham reforço com a pertinácia da trilha musical. Sobretudo porque acreditamos que o cancionário de um país é território farto para a construção desse sentimento de pertença, de povo, de nação.

As cenas inaugurais do capítulo de estreia realçam o quanto o período escolhido para ser representado é fruto do que houvera antes, ou seja: o ano de 1968 atua como subtexto para a construção narrativa. Este foi o fatídico ano em que a supressão das liberdades eclodiu com mais ênfase, com toda sua carga de opressão, morticínio, espancamento, revolta e rebeldia que atingiu os anos posteriores, acarretando gravíssimas consequências, de repercussão presente até os dias de hoje.

Para salientar isso, tomamos como exemplo três cenas marcantes: a cena de estupro da personagem da professora, o choque nos testículos do personagem Gustavo, e a cena de protesto pacífico realizado por artistas, destruído pela polícia com todo seu ultrajante arsenal de despreparo, insensibilidade, crueldade, violência insana e injustificada.

O que torna tudo ainda mais loquaz é a interação tempo, história, personagens, música e ação, evidenciada pela dialogia com as narrativas jornalísticas que perpassam a diegese. No próximo tópico, abordaremos o viés musical de *Os dias eram assim*.

CANTO SOMENTE O QUE NÃO PODE MAIS SE CALAR

A música é privilegiada co-autora da narrativa. Canções que tem estreita ligação com o período repressivo - muitas das quais proibidas de serem executadas àquela época -, ganham destaque discursivo e, por si só, produzem suas próprias e fortes significações.

Quando essas músicas desenham-se no ambiente narrativo como fio condutor, elas realçam o contexto dramático e ressignificam o cronotopo (BAKHTIN, 2010) porque colaboram intensamente para produzir sentidos, auferindo valor político, social, histórico, de denúncia e reavivamento da memória de toda uma época, numa teia emotivo-sensorial que a música produz com galhardia.

Entendemos a música como um dos componentes da memória coletiva (HALBWACHS, 1990), inserindo-se nas narrativas de vida como um primeiro nível do pensamento, existindo, antes mesmo de ser sonora, como movimento, tal como tão bem significa o cineasta e artista visual Arthur Omar (1998, p.276): “É uma música do pensamento que acompanha o pensamento, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença”. Logo, é consequente inferir uma analogia para a produção da musicalidade, como se houvera um útero que abrigasse sons atávicos, correspondendo a um pensamento precedente ou seminal.

Nesse sentido, vale ressaltar a importância do útero como espaço do corpo feminino de grande poder pois guarda memórias antigas e geracionais, como apontam os estudos da ginecologia emocional¹. Em sendo assim, cada música já traz em seu bojo uma construção de sentidos, ainda esteja o nível de entendimento sobre isso no plano inconsciente. Outrossim, seguindo o pensamento *arthuromariano*, é possível deduzir que, quanto mais a música provenha de uma rede de significações num contexto construído, conhecido, mediado e/ou midiaticado, mais ela é capaz de traduzir um tipo de *patchwork* sonoro, denso de significados e simbologias, capazes de ganhar ainda mais potência conforme o ambiente no qual seja inserida via audiovisual. A propósito, soam oportunas as palavras do compositor sueco Johnny Wingstedt (2005):

¹ A Ginecologia Emocional é uma linha terapêutica que reúne conhecimentos ancestrais de povos andinos, ayurveda e medicina chinesa, visando resgatar o protagonismo das mulheres sobre seu corpo e saúde. Disponível em <https://www.portogente.com.br/noticias-corporativas/112262-o-que-e-ginecologia-emocional-e-como-voce-pode-usa-la-a-seu-favor>. Acesso em 11 jul 2021.

Quando as 'terminações nervosas' do músculo-música e da epiderme-imagem se conectam, pode-se ver uma nova criança multimídia surgir no mundo, começando a respirar. E, como se não fosse suficiente: você tenta adiantar por dois quadros a música em relação à imagem - e subitamente essa criança começa a se mexer, pulando e gritando alegremente. **Esse feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior que a soma das partes.** (Wingstedt ,2005, p 6, grifos da autora).

Ao que nos parece, prosseguindo nessa trilha de raciocínio, a inserção da maioria das músicas incluídas na trilha de *Os dias eram assim* reflete essa perspectiva. E, portanto, a escolha para compor a discursividade da série reveste-se de profundo acerto, não só porque as músicas exprimem a ambiência daqueles sombrios anos de liberdade cerceada e direitos aviltados (algumas tocaram muito, outras foram proibidas), como porque elas sublinham uma ascendência discursiva capaz de despertar estesias e aflorar imaginários (MACHADO, 2012), permitindo que, ao escutá-las, sejamos imediatamente transpostos para a época que as fez nascer.

Sobre isso, recorremos novamente ao pesquisador, escritor, poeta e artista plástico Arthur Omar (1996):

O cinema não é um produto do investimento do olho apenas, ele é um investimento da globalidade da presença física, corpórea. [...] A imagem determina para o sujeito uma experiência de pensamento, é preciso pensar diante dele. Nesse sentido, podemos dizer que a atenção que a imagem exige já contém, direta ou indiretamente, uma espécie de movimento musical que é o movimento da presença diante dela. Não é uma música da imagem, não é uma música do sujeito, é uma ficção operada pela atenção. [...] O pensamento tem um nível onde ele é música, e veja bem, não é uma música sonora. Ele é exatamente esse movimento que lembra o som, que lembra a experiência sonora, mas, numa certa medida, ele prescinde disso. É uma música do pensamento que acompanha o pensamento.. ela está por trás, ela se refere ao seu movimento, ao seu ritmo, à sua sensação de presença. [...] Talvez o pensar seja uma forma de música. Ou, por outro lado, a música seja um nível do pensamento. (OMAR, 1996, p. 276 e 277).

Ao voltarmos nosso olhar para o cinema, por exemplo - arte que antecede ao nascimento da televisão, de quem esta absorveu qualidades para formar sua própria linguagem e com quem dialoga numa via de mão dupla -, lembramos o quanto pode a inserção da música nos filmes: ela apresenta perfis psicológicos, enfatiza sentimentos, define climas, destaca emoções, determina contextos históricos e geográficos, cria suspenses, promove pontes de empatia ou rejeição para tais ou quais personagens. Destarte, acreditamos não haver dúvidas quanto à função de ampla relevância que a música acresce à edificação narrativa de filmes e telenovelas, ou de qualquer outra expressão audiovisual.

Sendo a televisão uma espécie de prima-irmã do cinema, as considerações de André Baptista (2007) sobre a força da música num filme, podem perfeitamente valer para o que acontece com *Os dias eram assim*:

Diferentemente da imagem, a música possui um nível de liberdade e fluidez que permite que ela circule livre de qualquer regra de coerência “diegética” dentro do discurso do filme. Sua intervenção pode estar reduzida a um acorde, a poucos segundos ou minutos *ad libitum*. Ela não tem uma moldura própria e a favor de sua invisibilidade e do caráter mais ou menos imaginário de sua presença, não conhece nenhum limite do ponto de vista do espaço que ela criou. (BAPTISTA, 2008, p. 26 e 27).

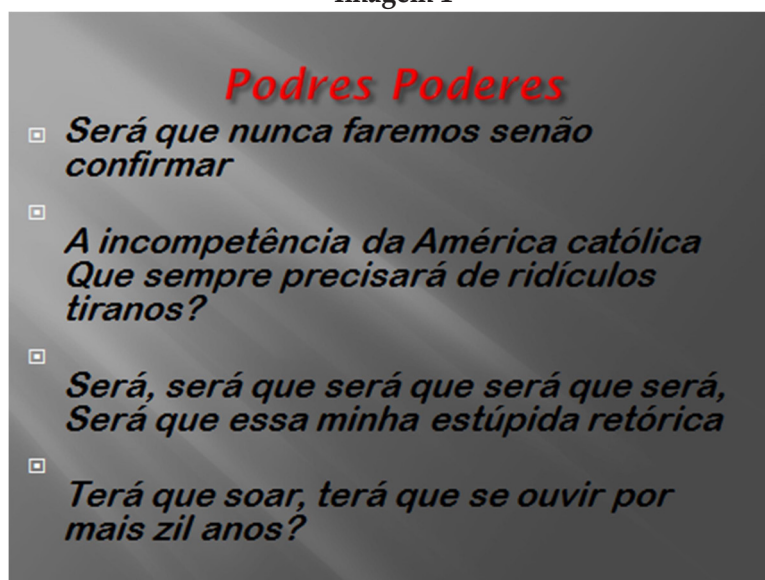
OS PASSOS METODOLÓGICOS

A análise das estratégias argumentativas é o sexto movimento da proposta metodológica de Motta (2013). Porém, antes de enveredar por ela, vejamos o que diz Bakhtin (1997):

Toda compreensão é um processo ativo e dialógico, portanto tenso, que traz em seu cerne uma resposta, já que implica sujeitos. O ser humano, juntamente com seu discurso, sempre presume destinatários e suas respostas. A compreensão de um enunciado vivo é sempre prenhe de respostas. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. (BAKHTIN, 1997, p.132).

A partir disso, lembramos que o uso da música segue esse mesmo processo e também faz emergir uma série de textos e significações em quem escuta. Não custa lembrar que Yuri Lotmann (1996) também define a música como um texto. Assim, quando se ouve uma canção, antes mesmo de entender ou perceber a cena, junto com a sonoridade sobrevém uma carga emocional, uma vez que “a cultura é a ane-xação de textos, e os textos são unidades básicas da cultura (LOTMAN, 1996b)”.

Imagem 1



Letra da música *Podres poderes*, de Caetano Veloso (1984).

Logo, a música é mais um recurso argumentativo usado pela direção para enriquecer a narrativa, favorecendo um reforço na produção de sentidos. O tex-

to musical contribui fortemente na elaboração de uma ambiência propícia a várias significações, que remonta ou reintroduz o telespectador num universo que ele já frequentou e do qual tem informações, ainda que vagas.

Valer-se de uma composição ajuda a dar corpo a um universo dramático específico e a sintonizar sentimentos, contextualizando uma gramática emocional que a narrativa quer referendar ou precisa ter como esteio.

A música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma ideia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão nova e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa. Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme nos despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. Com a introdução da progressão musical, a vida registrada nos fotogramas pode modificar sua cor, e, em alguns casos, até mesmo sua essência.[...] A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente (TARKOVSKI, 1998, p. 196 e 197).

A música, essa Senhora Rainha que “depois do silêncio, é o que mais se aproxima de expressar o inexprimível”, como afirmou o escritor Aldous Huxley, foi pensada para a série com incontestado sentido de pertença, ajudando a potencializar - com potencial emotivo e tom de denúncia - o discurso narrativo para expressar aqueles tempos sombrios instalados pela ditadura no Brasil². Sua função é algo tão intrínseco e visceral que nos faz lembrar as palavras do crítico e compositor francês Michel Chion (1985):

Seria como se perguntar porque o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, porque a música acompanha as sessões de magia e porque em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção. (Chion 1985, p. 13).

Naqueles anos ditatoriais, a música funcionou como um potente recurso dialógico do povo frente ao massacre repressivo estabelecido. Em edição histórica da Folha de São Paulo, há o registro sobre o impacto causado pela popularidade dos festivais de música. Foram eles o estopim que levou o então General Costa e Silva a decretar o Ato Inconstitucional 5. E foi esse ato que fez eclodir toda sorte de malefícios, violências e desconstruções humanas contra brasileiros e sua produção cultural. Em meio à ostensiva e indômita repressão, a música era uma possibilidade de catarse e denúncia, o que a série evidencia com vigor.

² A narrativa também fez menção ao período ditatorial do Chile, embora esse fato não entre nesta análise mas queremos ressaltar que o personagem Renato (Renato Góes) vive seus anos de exílio naquele país e casa-se com uma chilena, vindo morar com ela no Brasil quando a ditadura acaba em solo brasileiro, em 1984.

A escolha da música *Aos nossos filhos* – composição de Ivan Lins e Vitor Martins lançada em 1984 –, exemplifica bem o caminho escolhido pela autoria da obra, qual seja o de promover uma espécie de inventário daqueles anos negros e tristes, nos quais tantas pessoas foram vitimadas. A letra traz uma primeira parte que pede perdão pela tristeza que se revela sem medo, e, ao mesmo tempo, acena com uma distante esperança de que tudo vire passado e sobrevenha outro tempo, no qual seja possível perceber a dor vivida e as muitas batalhas travadas como tendo algum sentido.

Assim, a letra – que traz em si uma espécie de duplo arco semântico –, equiva-se ao postulado geral da narrativa (conforme apontam Todorov, Gancho, Bordwell, Syd Field, Saraiva & Cannito, e diversos outros autores), que prescreve dois eixos temáticos principais para qualquer forma narratológica. Estes podem ser traduzidos em liberdade e opressão, segundo Saraiva & Cannito (2004).

No período abordado pela série, músicas viraram autênticos hinos em favor da liberdade: a canção de Geraldo Vandré – *Pra não dizer que não falei de flores* (segundo lugar no Festival Internacional da Canção, em 1968) –, destaca-se por versos que anunciam a possibilidade de o povo tomar as rédeas de sua história: “... esperar não é saber. Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Aquela voz ganhou uma força exponencial no país expressando um convite claro ao engajamento, à luta.

Nessa mesma época, Chico Buarque de Hollanda, compositor emblemático na defesa da democracia, valia-se da riqueza de metáforas para burlar a censura e externar um grito de alerta ao mundo. Em parceria prodigiosa com Gilberto Gil, compôs *Cálice*, que mergulha no universo lúgubre da ditadura em clara analogia com uma passagem bíblica e evidente sinergia com o Santo Cálice de Cristo (*Pai, afasta de mim esse cálice, de vinho tinto de sangue*).

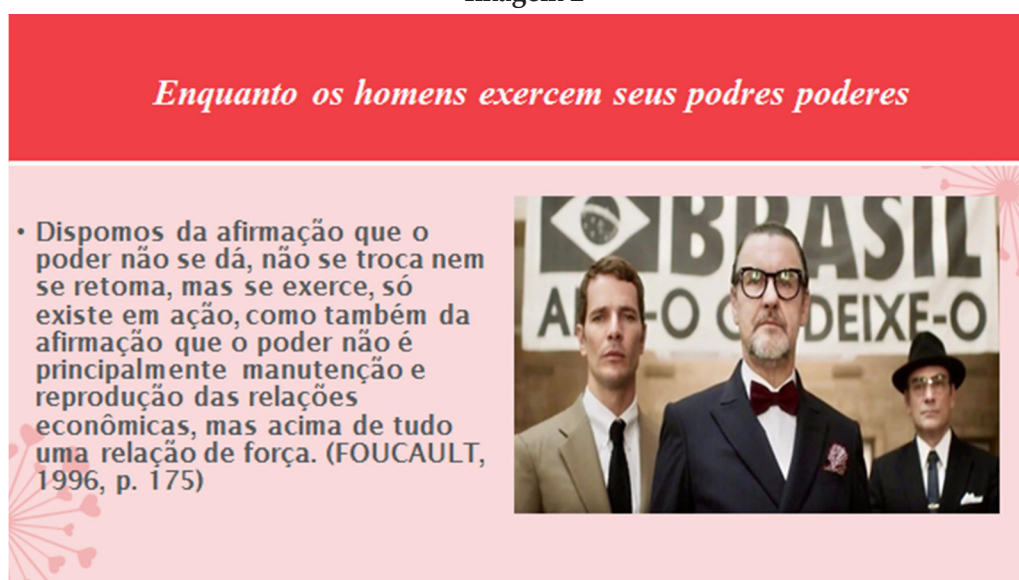
O *Cálice*, metáfora do “cale-se” imposto pela repressão, ecoa fundo em quem viveu aqueles tempos sombrios nos quais o verbo calar gritava medo, tortura, horror, socorro:

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta.
Mesmo calada a boca, resta o peito.
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta. (BUARQUE e GIL, 1978).

A inclusão dessas e de outras músicas de intenso simbolismo para a história política brasileira – *Deus lhe pague*, *O bêbado e a equilibrista*, *Como nossos pais*, *Feito gente*, *Flores astras*, *Sangue latino* –, bem como de canções mais românticas ou libertárias (como *Sociedade alternativa*, de Raul Seixas e Paulo Coelho), incluindo autores

como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Fábio Júnior, Cazuza, Djavan, e João Ricardo na trilha da série, reveste-se de mais um trunfo de relevante significação operado pela narrativa de *Os dias*, validando o propósito dos criadores (autores e diretores) de denunciar um período da vida nacional que é melhor ficar bem claro na parede da nossa memória para que nunca mais se repita, para que jamais se olvide. Essas músicas simbolizam um tempo sombrio da vida nacional e expressam a cultura e a consciência histórica daquele período de horror para a cidadania.

Imagem 2



Quadro criado pela autora com foto do arquivo da TV Globo (2017).

Portanto, o uso da música em *Os dias eram assim* atesta sua função de reforçar o texto literário e contribuir para intensificar o poder da imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização de *Os dias eram assim* acontece num momento crucial da história do país e atua num viés que a torna quase uma metalinguagem, na medida em que sua narrativa tem como base um ontem que explica o hoje e convoca a olhar na perspectiva de um novo amanhã. É um presente construído sobre o passado para referendar o futuro.

Após observar o ambiente histórico, político e cultural no qual se inscreve a teleficção, constatamos que a música atuou de forma incisiva para contextualizar o enredo com propriedade e riqueza de significações.

Tanto o discurso textual como o imagético foram construídos visando inserir o telespectador naquele tempo-espço da repressão - valendo-se de ferramentas eficazes e definidas com inteligência, como a construção dos personagens, a reconstitui-

ção de época, a caracterização, a direção de arte, a inserção de imagens de arquivo e o reativamento da memória através de registros jornalísticos da época, bem como de depoimentos de vítimas ainda vivas. O mesmo podemos dizer quanto à trilha musical, desenhada com o mesmo cuidado e riqueza simbólica.

A música está para a narrativa assim como as imagens do passado estão postas para a memória do tempo no qual se inscreve a história. Se outras tivessem sido as canções escolhidas, talvez a dramaticidade do enredo não soasse de forma tão incisiva e com viés tão tocante.

O roteiro revela absoluta noção de ‘carpintaria dramática’ (pegando esse termo do que é usual no universo do teatro), com todas as ações alicerçadas numa motivação, uma relação causal, uma unidade dramática sólida, com personagens redondas (GANCHO, 1991), tudo colaborando para que essa música ganhe relevo, aquecendo o poder da trama e sublinhando as muitas significações possíveis. Ao mesmo tempo, a sinergia imagem-diálogos x letras-canções corrobora a função discursiva de trazer à tona um período brasileiro nefasto, deixando clara a intenção de reavivar a memória sobre os anos de chumbo no Brasil.

Assim sendo, a exibição da supersérie é auspiciosa pois põe o dedo em dores profundas e manchas indelévels, ainda não cicatrizadas, toca com veemência e sensibilidade, aguça sentidos, convoca a uma reflexão, mexe com o que esteve tanto tempo adormecido mas nunca esquecido, superado, assumido ou desaprendido.

Os dias eram assim nos remete a um lado obscuro, profundo, incômodo e visceral na história da vida brasileira: o que aconteceu naquele passado recente tem reflexos sérios e contundentes no país que vivemos hoje. A obra tem o grande mérito de abrir uma clareira em meio à escuridão que ora impera no cenário político brasileiro e nos instiga a perguntar: até que ponto as marcas deixadas pela ditadura são responsáveis e evidenciam reflexos na situação difícil que o país atravessa hoje? Em que medida revisitar o passado através da teleficção pode contribuir para tornar acessível à grande parte da população o passado sombrio do país que as instituições tradicionais pouco falam ou falam com propositais hiatos?

Evidenciar os estragos – psíquicos, físicos, morais, sociais, históricos e políticos – provocados pela ditadura pode aguçar uma mácula abjeta vivido pelo país e fazer com que mais pessoas acreditem em dados históricos e possam, então, escolher que não mais querem voltar a situações como aquelas?

Concluindo, emergem mais perguntas e, ao invés de conclusões definitivas, novas indagações afloram. Fica, entretanto, clara a noção de que a teledramaturgia tem atuado com protagonismo no caminho que leva à reflexão sobre o cotidiano nacional, perseguindo um traçado vitorioso e de extremo vigor no sentido de expandir o entendimento sobre o porvir brasileiro.

REFERÊNCIAS

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonhos em doses homeopáticas**. São Paulo, EdUSP, 2002.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação de mestrado* (Música e Tecnologia). Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, Belo Horizonte 2007.

CATROGA, Fernando. Memória, história e historiografia. 1.ed. **Coleção Opúsculos**. Coimbra-Portugal: Quarteto Editora, 2001.

CHION, Michel. **La audiovisión - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Rio de Janeiro: editora Zahar, 2ª edição, 2003.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.
JOLY, Martine - **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. A telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Revista Comunicação & Educação**, 25. São Paulo, jan/abr 2003.

_____. Telenovela como recurso comunicativo, em **Matrizes**, vol. 3, nº.1, pp. 21-4, 2009.

MACHADO, Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OMAR, Arthur. Cinema: música e pensamento. In **O cinema no século**, pgs 269 a 288. Organização: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo, Moderna, 1998.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Ed Martins Fontes, 1989.

TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

WINGSTEDT, Johnny. Narrative music: Towards an Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia. Tese (Doutorado em música). Luleå: School of Music, University of Technology, Sweden. In: **Revista Sonora**, 2016, vol. 6, número 11, <http://www.sonora.iar.unicamp.br> Acesso em Acesso em 12 ago 2018.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana**. São Paulo: editora Publi-folha, 2008.



CAPÍTULO 4

*Não me venha falar da malícia de toda mulher*¹
A sintaxe entre as protagonistas de *Se eu fechar os olhos*

¹ Versos da canção *Dom de iludir*, de autoria de Caetano Veloso, lançada em 1982

RESUMO

O artigo analisa a narrativa da minissérie *Se eu fechar os olhos agora* (TV Globo, 2019), a partir da construção de suas principais personagens femininas. Elas são Isabel e a coadjuvante Adalgisa. É interessante observar que a obra é uma adaptação literária mas a personagem de maior ressonância junto à audiência foi justamente uma que não existia no romance original. Procuraremos analisar as principais características das duas, a forma como agem, falam e se vestem, como acontece a sintaxe entre elas e o modo como o subtexto revela a malícia como forma encontrada em ambas para tentar escapar do ambiente opressivo em que vivem. Faremos inicialmente uma análise da minissérie - com linguagem inspirada no cinema *noir* -, segundo a proposta de Motta (2013). Em seguida, partimos para o olhar detalhado dos seres ficcionais e vamos à metanarrativa, incluindo ideias de Luiz Carlos Maciel, Murray Smith e Ismail Xavier.

Palavras-chave: Narrativa; Personagens; Diegese; Feminismo; Cinema *noir*.

INTRODUÇÃO

O tema deste artigo são duas personagens femininas da minissérie *Se eu fechar os olhos agora*, que teve ótima repercussão de público e crítica¹. Trata-se de uma adaptação do autor Ricardo Linhares para o romance homônimo do jornalista Edney Silvestre, prêmio Jabuti 2016. É a primeira minissérie produzida pelos Estúdios Globo e lançada primeiramente pelo serviço de *streaming* Net Now em 29 de agosto de 2018. Na plataforma digital Globoplay, a estreia foi em 8 de abril de 2019, e a exibição na TV Globo ocorreu de 15 a 30 do mesmo mês, no horário das 23h. A transposição para a teledramaturgia é assinada pelos diretores André Câmara e Joaquim Carneiro com direção artística de Carlos Manga Júnior.

À época da estreia, Linhares (2019) declarou ter incluído personagens e situações novas ao romance original porque isso se fazia necessário para cativar o telespectador:

Você não pode fazer em televisão um programa de pequenas histórias, que em cada episódio tenha quatro ou cinco histórias que não se interliguem, que cada bloco seja de uma história diferente. Isso não funciona nem em televisão fechada nem em televisão aberta (LINHARES, 2019).

Partindo da proposta de análise crítica, a partir do que indica Luiz Gonzaga Motta (2013), e conforme desenvolvido em nossa dissertação de mestrado², a investigação deve ter como fundamento a desconstrução do alicerce dramático para se

¹ Ver crítica da obra em <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-147808/>. Acesso em 30 set 2019.

² Ver dissertação da autora: "Sete movimentos à procura da narrativa". Disponível em <http://repositorio.ufjf.br:8080/xmlui/handle/ufjf/9768>. Acesso em 05 out 2019.

compreender a produção de sentidos da narrativa, a partir de movimentos, os quais levarão ao entendimento da obra e as estratégias usadas para expor o discurso defendido pelos autores.

Sabe-se que na elaboração de um projeto audiovisual, todas as frações de sentido que se pretendem evidenciar através da narrativa devem fundamentar a diegese: o roteiro, a *mise en scène*³, filmar, selecionar os frames⁴ a serem usados, configurações de espaço x tempo, a montagem, a trilha sonora, a interpretação, enfim, as diversas etapas da construção audiovisual são essenciais para produzir o discurso.

Essa é uma premissa do cinema, conforme explica Ismail Xavier (2005), para quem um filme é “sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”. (2005:14). Já Metz (1972) lembra que essa é, verdadeiramente, a intenção do filme, já que “a característica do cinema é transformar o mundo em discurso” (1972:137).

Os movimentos indicados por Motta (2013) são sete e abarcam desde a definição da intriga e a forma de desenvolvê-la; a essência da história e a incorporação de novos conflitos; a definição do clímax e o modo como ele será desvelado; o desenrolar das tramas secundárias; as estratégias argumentativas; a construção das personagens; os pontos de virada e as metanarrativas que compõem o cerne de toda diegese.

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA

O ano é 1961 e a trama acontece na pequena cidade fluminense de São Miguel. Tudo começa com dois pré-adolescentes, Paulo Roberto (João Gabriel D’Aleluia) e Eduardo (Xande Valois), que saem do colégio e resolvem dar um passeio para tomar banho num riacho. Ali a conversa flui num clima de liberdade e sonho que convida o telespectador a aderir ao que parece ser uma história de leveza e nostalgia. Mas pouco depois, aquela harmonia tem um solavanco quando os dois garotos se deparam com o corpo de uma mulher mutilada, quase embaixo de uma pedra.

3 Conceito desenvolvido na França, nos anos 50, que pode ser traduzido como encenação, e refere-se a tudo que envolve a construção de uma cena, seja em cinema ou teatro, e mesmo em televisão. Ver em <https://www.meusdicionarios.com.br/mise-en-scene>. Acesso em 03 out 2019.

4 Frame é cada uma das imagens fixas de um produto audiovisual. Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/video/10926-o-que-sao-frames-por-segundo-htm>. Acesso em 03 out 2019.

Imagem 1



Thainá Duarte é Anita, pivô do crime na pacata cidade fluminense.
(Fonte:TV Globo).

Aquele crime balança as estruturas da pacata cidade fluminense de São Miguel: acusados injustamente e quase presos, os garotos são favorecidos após o viúvo declarar-se culpado. Porém, todos quanto conheciam o senhor Francisco sabiam que ele seria incapaz de cometer um crime. Instado a fugir de uma investigação, o delegado decide arquivar o caso rapidamente antes que tome proporção nacional com o misterioso apoio do prefeito Adriano (Murilo Benício), da primeira-dama Isabel (Débora Falabella), do empresário Geraldo (Gabriel Braga Nunes), e da esposa deste, Adalgisa (Mariana Ximenes).

Intrigado com a revelação do dentista, Paulo resolve investigar o caso por conta própria, e convence o amigo Eduardo a aderir à missão. No percurso, conhecem um senhor misterioso que termina por ajudá-los. O enredo vai sendo desvelado e, a cada capítulo, o muito que vive recôndito debaixo do tapete da elite branca e escravocrata, fiel súdita das aparências, começa a ser evidenciado num painel de extrema sutileza no qual o escondido tem força de confissão.

No desenrolar de sua perquirição, os garotos acabam por descobrir o caso de Isabel com Renato (Enzo Romani), o alcoolismo de Adalgisa, os assédios de Antônio (Eike Duarte) às mulheres da cidade, o racismo praticado pelo bispo Tadeu ([Jonas Bloch](#)) contra a Freira Maria Rosa ([Lidi Lisboa](#)), os conflitos idealistas de Edson ([Gabriel Falcão](#)) contra os jogos políticos dos pais e a repreensão pública aos pensamentos feministas de Letícia ([Lana Rhodes](#)).

A história é contada por um narrador, que é o personagem Paulo já adulto, revivendo sua história a partir de memórias: suas lembranças são datilografadas e

promovem reflexões que envolvem vários aspectos e personagens da pequena cidade fluminense nos anos de 1961, epicentro da trama. E o que vai sendo descoberto, a cada capítulo, é que todos na cidade tinham relações obscuras e dúbias com Anita, a vítima fatal. A trama acontece em 10 capítulos ou episódios e, para cada um, há um título. São eles: *A Terra é azul?*; *A primeira vez*; *Queima de arquivo*; *O irmão de Anita*; *Os inocentes*; *Laços de família*; *Os fantasmas de Ubiratan*; *A amante*; *A ponta do iceberg*; e *Os vivos e os mortos*.

Todos esses títulos contribuem para afirmar a inspiração no *thriller*⁵ policial e no cinema *noir*. Mais ainda, possuem uma rica simbologia e vão, a par e passo, trazendo ao cerne da narrativa a questão que é esteio para todo o discurso: as sombras nefastas e perversas que são o legado de anos de opressão às mulheres, a se refletirem numa sociedade hipócrita, conservadora, que vive de aparências e embasada num moralismo de isopor, que, ao primeiro embate, começa a ruir qual um castelo de cartas. Cada peça desenha sua frágil silhueta que, ao mais leve sinal de luz, desfaz-se no horizonte, tombando irremediavelmente frente às evidências.

Imagem 2



Isabel e Adalgisa: personagens com configurações distintas.

Fonte: TV Globo.

AS PERSONAGENS

Entender a natureza dos personagens ajuda muito a compreensão da narrativa. Este aspecto é dos mais instigantes pois é a evidência do entrelaçamento ator-personagem, ou real-ficção, personificação-autoria: realça o caráter de humano de

⁵ Gênero nascido do romance policial que está presente em filmes, telenovelas, jogos eletrônicos e narrativas audiovisuais de modo geral, cujo traço principal é o uso do suspense, da tensão e da excitação como principais elementos. Ver em https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/27/cultura/1453917653_876731.html. Acesso em 03 out 2019.

toda e qualquer personagem porque toda personagem representa um ser humano (MOTTA, p. 172):

Personagem é sempre uma criação, uma invenção do discurso narrativo, mesmo quando baseada em pessoas reais. [...] As personagens vivem e realizam as ações, são elementos-chave na projeção da estória e na identificação dos leitores com o que está sendo narrado: toda estória é intriga entre personagens [...] Não existe estória sem personagem, não “existe uma só narrativa no mundo sem personagens” (BARTHES, 1972, p. 41 apud MOTTA, p. 173).

Fica claro, portanto, que a personagem é o epicentro da narrativa: é a partir dela que se desenvolve a história, ela é o eixo do conflito em torno do qual gira toda a intriga. Já o roteirista Syd Field (1995) fala em alma, definindo a personagem como “sistema nervoso da história”. O autor é taxativo: “ação é personagem e personagem é ação”. Portanto, não é difícil entender que é através dos personagens que se chega a uma compreensão mais aprimorada do sentido da narrativa, ou pode-se até mesmo alcançar os vínculos da metanarrativa, conforme aponta MOTTA (2013). Nesse viés, tudo que você descobrir e entender sobre o personagem vai ajudar: do cabelo à música que ele gosta de ouvir, por exemplo.

Quanto à capacidade de autonomia de um personagem, Luiz Carlos Maciel (2017) recorre às palavras de Robert McKee: “O verdadeiro personagem só se expressa em um dilema de escolha. Como a pessoa age sob pressão é quem ela é – quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem” (MACIEL, 2017, p.141).

O foco deste artigo são Isabel (Débora Falabella) e Adalgisa (Mariana Ximenes), personagens de alicerce menos óbvio, capazes de sinalizar um novo horizonte de possibilidade para as personagens femininas. Amigas e cúmplices, as duas tem personalidade e comportamentos distintos, cada uma com segredos bem escondidos. Ambas passam por percalços e levam uma vida de aparência, que o telespectador vai conhecendo pouco a pouco com o avançar da trama.

Imagem 3



Débora Falabella como Isabel, a Primeira Dama da fictícia São Miguel.

Fonte: TV Globo.

A elegante Isabel é discreta e de gestos contidos. Típica dona de casa dos anos de 1960, é submissa ao marido, guardiã das tradições religiosas e do “bom comportamento” das filhas, mulher claramente oprimida e sem vida própria com um semblante denunciador de um cotidiano insípido e sem prazeres.

Adalgisa é o oposto e pode ser considerada um tipo de “loura fatal”⁶, embora com limites porque tem marido: sempre atrai olhares e curiosidade pelos trajes elegantes e exóticos que mostram suas curvas bem definidas. É casada com um rico empresário e tem um enteado com quem se dá muito bem. Este empresário, Geraldo, é também um personagem criado para a teleficção. Na história original, é apenas citado e teria apenas uma cena. Mas o autor Ricardo Linhares (2019) apostou na criação dele: o fez um empresário da elite, drogado, machista e bem interessado em se dar bem entrando para a política. Vejamos o que a imprensa dizia antes da estreia:

Adalgisa, interpretada por Mariana Ximenes, não existia no livro e já é uma das personagens preferidas do público, mesmo antes da estreia. Ela é uma mulher precursora e moderna, fala o que pensa, bebe, fuma e veste o que quer. É através dela que o autor irá abordar o machismo já que, mesmo sendo à frente do seu tempo, Adalgisa também é obrigada a se submeter às pressões sociais e mantém um casamento de aparências para conseguir sofrer menos na sociedade patriarcal em que vivia. (SERPA, 2019)⁷.

6 Mulher que desperta atenção e provoca olhares masculinos. Ver definição em <https://www.dicionarioinformal.com.br/loira+fatal/>. Acesso em 01 out 2019.

7 Ver matéria da revista Cláudia de abril de 2019: “Entenda Se Eu Fechar Os Olhos Agora, nova minissérie da Globo”. Disponível em <https://claudia.abril.com.br/noticias/entenda-se-eu-fechar-os-olhos-agora-nova-minissérie-da-globo/>. Acesso em 03 out 2019

Foi assim que nasceu Adalgisa, figuradamente “da costela” de Geraldo. Lou-ra, muito bonita e de olhos verdes, ela é uma ex-miss Distrito Federal, e tornou-se a personagem mais querida do público. Ao contrário da amiga primeira-dama, Adalgisa é alegre, vivaz, está sempre fumando ou com um copo na mão, desperta atenção e comentários, diz umas frases irônicas ótimas (“A mulher não nasceu só pra ser a alegria do homem”), ainda que o marido esteja quase sempre por perto lhe vigiando os passos.

Imagem 4



Mariana Ximenes interpreta Adalgisa: linda, ex-miss, mas muito sofrida.

Fonte: TV Globo.

Sobre a construção das personagens, é interessante saber como o autor Ricardo Linhares criou sua adaptação, tendo recebido todo aval do escritor Edney Silvestre (2019). Ele criou actantes e fatos que não existiam no original, os quais, segundo ele, foram necessários “porque o livro de Edney é muito para um longa-metragem mas para a televisão precisava de mais elementos para causar empatia e emoção no público”⁸.

Ressaltamos que a “interferência” de Linhares foi prontamente acolhida por Silvestre, e não deixa de ter sido um risco: poderia não ter dado certo, ter descaracterizado a obra ou não ter funcionado com a audiência. Mas a acolhida⁹ de crítica e público asseguram o acerto das inclusões.

⁸ Entrevista de Ricardo Linhares à jornalista Cristina Padiglione, colunista da Folha de São Paulo. Disponível em <https://telepadi.folha.uol.com.br/autor-de-se-eu-fechar-os-olhos-agora-conta-como-o-livro-chegou-tv/>. Acesso em 22 set 2019.

⁹ Ver crítica do site Observatório do Cinema. Disponível em <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/criticas->

Tendo em vista que todo enredo deve ser portador de qualidades como verossimilhança, coerência, necessidade, convencionalização, universalidade, conforme indica Vicente Ataíde (1974), vale a pena entender alguns motivos pelos quais a criação desses personagens – e, portanto, de situações que não estavam na história original – foi um risco e poderia não ter funcionado:

A ficção não precisa acompanhar os passos do senso comum ou da lógica; nem sequer da moral. Mas é preciso que, uma vez apresentada uma situação insólita, ilógica ou fantástica, contenha ela uma linguagem correspondente e esteja motivada por elos de causalidade necessária e segundo os demais ingredientes da narrativa. [...] O que é contrário às regras da arte não são as ações imorais, os caracteres perversos, o ilógico, o irracional, mas o que não se justifica pela força interna do próprio material exposto pelo artista (ATAÍDE, 1974: 28 e 29).

Personagens são, portanto, os elementos ativos de uma narrativa, “seres inventados pela imaginação”, que vivem situações ficcionais num tempo e espaço delimitados, agindo de determinada maneira e por alguma razão, como explica Antônio Cândido (1976):

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lúdica verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada, através da personagem, que é a concretização deste. (CÂNDIDO, 1976, p. 55).

Por outro lado, vejamos o que diz o professor Anatol Rosenfeld (2004), complementando a definição do colega: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2004:21).

O professor Christian Pelegrini (2019) reforça esse raciocínio ao afirmar que a construção do personagem é fundamental para a qualidade da narrativa:

Os traços de personalidade vão determinar a gama de respostas que o personagem pode oferecer às situações dramáticas que se colocam diante dele (suas *ações* diante dos *acontecimentos*). São esses traços que o fazem agir dessa ou daquela forma, funcionando como o motor da ação dramática. Daí que personagens com poucos traços característicos compondo sua personalidade são simplistas – quando não, simplórios – e, por isso, previsíveis. (PELEGRINI, 2019)¹⁰.

Como independente da espécie, gênero ou quantidade no qual se apresentam as personagens, a questão fundamental é identificar sua importância na história narrada e compreender os conceitos por elas representados, vamos entender Isabel e

de-series/2019/04/se-eu-fechar-os-olhos-agora-critica-1a-temporada. Acesso em 03 out 2019.

¹⁰ Estudo repassado em sala de aula (primeiro semestre 2019) na disciplina “Narrativas em cinema e audiovisual”, ministrada pelo Prof. Dr. Christian Pelegrini, no Instituto de Artes e Design da UFJF, em vias de ser publicado.

Adalgisa. Para tanto, voltamos a Pelegrini, para reforçar que a constituição de uma personagem é resultado dos traços de personalidade facultados pelo autor (2019):

Se a ação dramática é a forma como o personagem existe no modelo narrativo tradicional, compreendê-lo como algo além de um ente inerte da diegese é uma etapa imprescindível para entender o funcionamento da narrativa como um todo. A ação é função direta daquilo que o personagem é, do que acredita, do que deseja e do que teme. (PELEGRINI, 2019:3).

Adalgisa e Isabel apresentam programas narrativos próprios e suas trajetórias apresentam efeito cumulativo, ou seja, elas tem ações que precisam se desenvolver e passam por transformações relevantes ao longo da série por causa do muito submerso na exterioridade das cenas iniciais. Logo, a exposição dos acontecimentos em que elas estão envolvidas justifica-se. Como a dimensão temporal da minissérie apresenta grande economia (apenas 10 capítulos), a dimensão semântica é muito acentuada. E como o telespectador se vincula a essas personagens? Vejamos no próximo tópico.

ENGAJAMENTO, ALIANÇA E SINTAXE

Em seus estudos para tentar entender porquê certos personagens agradam e outros não, Murray Smith (1995) propõe um “sistema de engajamento” que atribui valores internos ao texto fílmico, organizado para situar constantemente os personagens em situações de relativa desejabilidade. Isso é o que leva à formação de uma hierarquia de preferências, simpatias e antipatias em relação a cada personagem. Basicamente, afirma que o personagem precisa ser bem construído para reagir ao que acontece na cena.

Conhecido como “estrutura da simpatia”, o sistema engloba três níveis: reconhecimento, alinhamento e aliança. Primeiramente, há a fase do reconhecimento do personagem na narrativa. Em seguida, o público se alinha a ele ao conhecer suas ações e motivações e, por fim, assume uma aliança com o personagem, reconhecendo suas visões morais e ideológicas.

Ter aliança ou alinhamento com um personagem indica um acesso à subjetividade desse ente fictício. Nesse tipo de aproximação público x personagem, registra-se uma convergência de aspectos morais. Mas para que isso aconteça é importante que o ambiente ou o cronotopo¹¹ não seja disfuncional, isto é, que favoreça a criação de um mundo adequado à inserção e desenvolvimento do personagem. No caso em análise, a opção pela estética *noir*¹² colabora decisivamente para criar uma ambiên-

11 Conceito criado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, é uma composição das palavras gregas *cronos*: tempo e *topo*: lugar. É usado para tratar da relação espaço-tempo no âmbito literário. Ver em <http://ernaldina.blogspot.com/2013/06/cronotopo-algumas-reflexoes.html>. Acesso em 03 out 2019.

12 Palavra francesa que significa a cor preta ou simplesmente negro. Ver em <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/noir>. Acesso em 03 out 2019.

cia soturna e enigmática, ideal para a construção das muitas nuances emocionais das personagens.

Outrossim, vamos pontuar lembrando alguns pontos que compõem o estilo consagrado por esse gênero do cinema: iluminação com excesso de contra-luz, narração *off* em primeira pessoa do personagem principal, presença do detetive privado e da mulher fatal, narrativa centrada na perseguição policial, e abordagem das personagens priorizando o aspecto psicológico. Todos esses elementos próprios da história inspirada nos cânones do cinema *noir* estão presentes em *Se eu fechar os olhos agora*.

Vejamos então como se dá a aproximação do telespectador com as duas personagens da minissérie, tendo em vista elas são parte de uma ambiência *noir* e carregam muito mistério, o que as torna personagens complexas, tridimensionais (PELEGRI, 2019), e qual a sintaxe que se verifica entre elas.

A série não conta a história de uma mudança de atitude das personagens, mas vai revelando, um pouco a cada capítulo, um lado recôndito de cada uma. As personagens, embora oprimidas e submissas aos maridos, não tem uma composição que reforce o estereótipo da mulher frágil e emotiva. São dissimuladas, mas apesar da opressão imposta pela sociedade atrasada, opressora e machista, fazem o que lhes apetece, quando longe dos olhares de censura. Essa configuração é claramente no intuito de promover uma dialogia (BAKHTIN, 1997) com a chamada segunda onda feminista mundial¹³, a qual apontava na década de 1960 seus primeiros passos no Brasil. A questão de gênero, aliás, tem nas duas um interessante foco para discussão sobre a questão do feminismo¹⁴, indo ao encontro da proposta de análise pela perspectiva de gênero (SCOTT, 1989).

Isabel e Adalgisa vivem em suas casas luxuosas e os maridos mantêm financeiramente a vida de pompa delas. São quase vizinhas e a conversa delas quase sempre é sobre trivialidades ou como lidar com o sexo oposto. Isabel (Débora Falabella) é contida nas ações e seu figurino revela essa adesão ao formato de mulher bem casada imposto socialmente em décadas de predomínio do patriarcado. Não é, aparentemente, uma mulher que desperte nenhuma curiosidade nem desconfiança por qualquer traço de sua personalidade social, digamos assim.

Adalgisa (Mariana Ximenes) funciona noutra frequência: chama atenção pela beleza, pelos trajes e pelo modo de ser e falar, sempre alegre e disposta para a ce-

¹³ Ver em <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>. Acesso em 03 out 2019.

¹⁴ Ver sobre as chamadas “ondas do feminismo” em <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>. Acesso em 04 out 2019.

lebração. Desperta curiosidade também por ser ex-miss Distrito Federal, elegante e bonita, protótipo da mulher fatal que sempre habita o gênero *noir*. Exímia em frases desconcertantes, sempre na ponta da língua: “Só um adúltero trata bem a mulher... pra aliviar a culpa”, diz ela à amiga no capítulo 2, quase final da cena aos 32’15”. A amiga responde: “Adriano é tão munheca de samambaia que nem mesada me dá”, e Adalgisa retruca: “Marido canguinha é o fim da picada ! Afinal, a única função do homem é sustentar a mulher”. Noutra cena, pergunta: “Que espécie exótica de mulher é você que nunca mentiu para o marido ?” Aliás, veremos que o discurso nos leva a confirmar o que pregava um dos principais slogans do feminismo, “o pessoal é político”.

Em síntese, Adalgisa e Isabel são mulheres bem representativas do modo como viviam mulheres da elite brasileira nos anos de 1960, brancas, “domesticadas” e bem casadas. A exposição que a autoria lhes dá se justifica diegeticamente porque elas estão como estão para funcionar como contraponto ao discurso machista que a metanarrativa da obra condena. Viviam em palacetes sob aparências, fingindo-se satisfeitas e felizes, mas carregando um sofrimento interior e uma tristeza que se expressa no olhar e nas lágrimas quando estão sozinhas.

É isso o que as une de modo incontestado, e o fato de ambas terem um segredo muito grande ligado à sexualidade, ao qual o telespectador só vai conhecer integralmente no capítulo final. Ambas tem peso decisivo no desenvolvimento do enredo: tudo gira em torno delas. Outrossim, o desenrolar da narrativa vai aos poucos nos revelando que são elas as principais envolvidas no crime que aniquila Anita - a jovem negra e motivo de machismo torpe -, e que as duas usavam o artifício da malícia e da dissimulação para exercer seus caprichos sexuais.

À propósito, recorremos à Antônio Candido (1995, p.53) para ressaltar que “o enredo existe através dos personagens; os personagens vivem no enredo”. Portanto, se o personagem é o ente principal da ação – “sem ação não há personagem e sem personagem não há história”, como diz Syd Fieldman (1995) -, é sobretudo através deles que se conhece a autoria do discurso. São as personagens que representam o *ethos* da teleficção, acrescidos naturalmente pelo contexto da diegese e toda a *mise-en-scène*¹⁵, como bem explica Christian Pelegrini (2019):

Se a ação dramática é a forma como o personagem existe no modelo narrativo tradicional, compreendê-lo como algo além de um ente inerte da diegese é uma etapa imprescindível para entender o funcionamento da narrativa como um

¹⁵ É o processo que envolve a construção da cena com tudo aquilo que aparece no enquadramento, como por exemplo: atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, etc. Ver em <https://www.significados.com.br/mise-en-scene/>. Acesso em 07/jul/2019.

todo. A ação é função direta daquilo que o personagem é, do que acredita, do que deseja e do que teme. (PELEGRINI, 2019, p 03).

No caso ficcional em estudo, os personagens são construídos com eficácia a partir de sua coerência e motivação para chegar ao ápice da narrativa, e são todos eles, não apenas as duas personagens femininas analisadas, confirmando o que diz Maciel (2017) sobre a proficuidade do bom desfecho:

O clímax é o destino final do roteiro, o ponto de chegada de sua trajetória. Ele determina o caminho que deve ser percorrido para alcançá-lo. Por isso, o roteiro deve ser construído para chegar ao clímax. O que acontece no clímax revela a solução encontrada para o conflito dramático e envolve, por isso, uma interpretação da realidade. O clímax determina a forma e o conteúdo, pois tem o poder de introjetá-lo no espectador (MACIEL, 2017, p. 46).

Logo, se isso está bem definido, os personagens ganham porque podem ser construídos seguindo o princípio da motivação e da coerência, o que os nutre da possibilidade de serem críveis e, portanto, ganharem adesão e cumplicidade do público.

Imagem 5

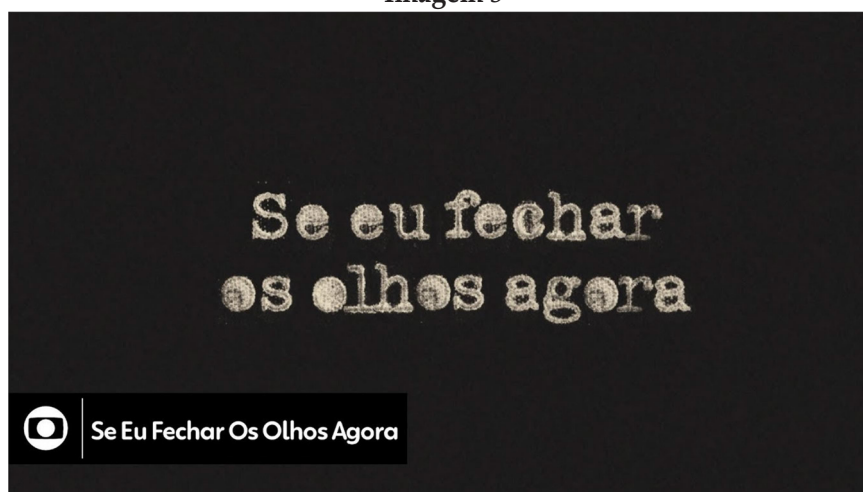


Imagem original de abertura da minissérie.

Fonte: TV Globo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que podemos identificar na narrativa da minissérie *Se eu fechar os olhos agora*, acreditamos que sua construção reafirma a importância de um texto bem construído, seja na forma de romance ou de roteiro audiovisual, ao mesmo tempo em que é uma demonstração material de que livro e cinema são obras diversas e, como tal, precisam ser vistas e analisadas, como tão bem explica o professor e crítico Ismail Xavier.

Outrossim, nos parece muito claro que a metanarrativa implícita na obra é o repúdio evidente ao machismo e seus danos, que fragilizam e vitimizam a todos, não só às mulheres. De forma inteligente e sensível, autoria e direção constroem um discurso audiovisual rico em intertextualidades e se esmeram em cativar o telespectador com uma trama recheada de suspense e mistério, com “ganchos” preciosos e um ritmo adequado ao que a narrativa quer desvelar. Ademais, ao valer-se dos cânones do *thriller* policial e do cinema *noir*, optam por uma forma inteligente de inserir-se na teledramaturgia, expressando o viés feminista da obra e definindo sua diegese como um libelo contra toda forma de opressão, machismo e violência.

REFERÊNCIAS

ATAÍDE, Vicente. **A narrativa de ficção**. São Paulo: Ed. Mc Graw-Hill do Brasil, 1974.

CANDIDO, Antônio. ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 5ª edição, 1976.

FIELD, Syd. **Manual de roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax – Fundamentos do roteiro de cinema e TV**. São Paulo: editora Giostri, 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2ª edição, 1972.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia**. São Paulo: Editora Anna-blume, 2010.

PELEGRINI, Christian. **Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática**. Juiz de Fora, 2019. No prelo.

SMITH, M. Engaging characters: **Fiction, emotion, and the cinema**. Oxford: Clarendon Press, 1995.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: editora Paz e Terra, 2005.

CAPÍTULO 5

TUDO DEMORANDO EM SER TÃO RUIM¹

*A violência patriarcal que alicerça a diegese de *Onde nascem os fortes*²*

¹ Versos da canção *Desde que o samba é samba*, do disco *Tropicália 2* (1993).

² Versos da canção *Desde que o samba é samba*, do disco *Tropicália 2* (1993).

RESUMO

Este artigo analisa a série *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), na qual a violência patriarcal tem enorme força discursiva. Partindo da pergunta “De que modo a construção do roteiro evidencia a permanente opressão imposta pelo machismo e favorece a reflexão acerca das questões de gênero?”, objetivamos entender a produção de sentido propiciada pela diegese, a partir da perspectiva de gênero (JOAN SCOTT, 1989) e da noção de machismo invisível (CASTAÑEDA, 2019). Para tanto, seguimos a proposta metodológica de Análise Discursiva de Imaginários (ADI), concebida por Juremir Machado (2003). Acreditamos ser possível encontrar composições verbais e imagéticas indicadoras do quanto é arraigada no imaginário nacional a presença de um patriarcado que oprime e impõe silêncio.

Palavras-chave: *Onde nascem os fortes*. Violência. Machismo. Gênero. Narrativa.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta breve análise sobre duas cenas da supersérie *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), nas quais a virulência do machismo tem grande força. Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, a obra é ambientada no cariri paraibano, onde elenco e equipe técnica residiram quatro meses, somando tempo de preparação e gravação. Assinam a direção, Walter Carvalho e Isabella Teixeira, com direção artística de José Luiz Villamarim e direção-geral de Luísa Lima. O elenco conta com Patrícia Pillar, Fábio Assunção, Alexandre Nero, Henrique Diaz, Alice Wegmann, Gabriel Leone, Irandhir Santos e Jesuíta Barbosa nos papéis principais. Durante toda a narrativa, mãe e filha sofrem diversos percalços, aprendem a reagir a agressões masculinas, e se vão transformando enquanto aprendem a conviver com o solo esturricado do sertão nordestino e a dor da perda de seu filho e irmão.

A história começa com os gêmeos Maria (Alice Wegmann) e Nonato (Marco Pigossi) partindo de Recife em busca de trilhas de *mountain-bike*¹ na cidade de Sertão, terra natal da mãe, Cássia (Patrícia Pillar), que deixou o lugar há vinte anos e nunca mais retornou. A aventura mudará a vida deles para sempre: Nonato (em latim, nascido de novo) desaparece, sem deixar rastros, após flertar com a amante de Pedro (Alexandre Nero), o empresário todo-poderoso do lugar. O suposto envolvimento deste no sumiço do jovem é o estopim de uma batalha que interrompe rotinas, altera o destino de uns e obriga outros a desenterrarem segredos de família.

Onde nascem os fortes (ONF) é obra que assume o cronotopo (BAKHTIN) do sertão como microcosmo do país: ali, um somatório de problemas estruturais faz morada, como

¹ Tipo de bicicleta usado no ciclismo de montanha.

acontece de modo similar no cotidiano brasileiro deste século XXI. Estão lá a corrupção, a violência, o machismo estrutural, a intolerância, a soberba do poder econômico, a truculência da política, a relação promíscua entre estado e instituições, um delegado venal, uma polícia corrompida, um juiz corruptor, os fora-da-lei, uma sexualidade opressiva que reforça padrões normativos hegemônicos e invisibiliza a diversidade.

A respeito do nordestino, é interessante ver o que indica o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr (2013):

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo deste século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino. Nesta região, até as mulheres são macho, sim senhor! Na historiografia e sociologia regional, na literatura popular e erudita, na música, no teatro, nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos. Mesmo em seus defeitos, é com o universo de imagens, símbolos e códigos que definem a masculinidade em nossa sociedade, que ele se relaciona. (ALBUQUERQUE JR., p. 18, 2013).

Foi por uma espécie de estranhamento (MACHADO, 2012) que nos sentimos tentados a investigar o discurso televisual. Este é permeado de muitas vozes, aqui entendidas como a *mise-en-scène*, a luz, a fotografia, a paleta de cores, os figurinos, a escolha dos atores, os nomes dos personagens, a sintaxe entre eles e, sobretudo, o espaço em que o enredo se desenvolve.

UMA VIOLÊNCIA ANCESTRAL

Os personagens de *Onde nascem* são todos nordestinos. Mesmo quem foi para Sertão apenas em busca de aventura, como Maria e Nonato, também é do Nordeste. Pois justamente neste aspecto de construção dos personagens é que avulta com eloquência o sentido autoral, inovador, da narrativa. Com a perspectiva de gênero (SCOTT, 1989), tanto masculino quanto feminino estão inclusos nesta análise.

A nordestinidade da série traz sérias rachaduras no significado corrente acerca do homem nordestino. E este é um dos grandes trunfos da obra. Os personagens masculinos são, em sua maioria, como esse nordestino tão bem descrito por Albuquerque Jr (2013). Mas há os que fogem a esse padrão e personificam novas configurações para as ideias construídas ao longo dos séculos. São talvez apenas quatro personagens, mas eles divergem do modelo hegemônico e é através deles que os autores vão abrindo fendas no Nordeste do qual estão a falar.

Segundo ALBUQUERQUE JR (2019), o sertão que temos em nosso imaginário refere-se, geralmente, a um tempo guardado no passado, “um tempo anterior à ci-

vilização, ao progresso, à urbanização e ao desenvolvimento. É essa ideia de sertão como confins. O sertão é uma distância, uma lonjura física e temporal”. (ALBUQUERQUE JR, 2019)².

A narrativa da série, de modo semelhante, traz essa noção de sertão como distância física e temporal, embora nesse aspecto também haja disrupção porque o progresso já chegou à região: há carros de última geração, celulares, conexão com a internet, consumo de drogas, corrupção escancarada, uma casa noturna com show bem montado, e até uma fábrica de bentonita³.

Vamos então aos principais personagens masculinos: Pedro (Alexandre Nero), o grande empresário da região, dono da fábrica de bentonita. Ramiro Curió (Fábio Assunção), o juiz que costuma andar sempre elegante, em geral de terno de linho branco⁴ e tem suspeitas ligações com a polícia. Plínio (Henrique Diaz), o delegado venal e mau-caráter. Hermano (Gabriel Leone), filho de Pedro, o bom moço da história, jovem, trabalhador, idealista, bem distinto do estereótipo machista, agressivo, violento e de homem que não respeita mulheres. E Ramirinho (Jesuíta Barbosa), filho do juiz, órfão de mãe, oprimido pelo pai, e que, à noite, se transforma na artista *Shakira do Sertão*. Portanto, os três mais velhos correspondem exatamente à definição dada pelo professor Albuquerque (2019) para os nordestinos, enquanto os dois mais jovens carregam consigo uma simbologia fortíssima que altera o padrão hegemônico.

Na trilha dessa percepção, vamos recorrer novamente às considerações de ALBUQUERQUE JR. (2017):

E o que você vai encontrar nos discursos que criam o nordeste é a nostalgia da escravidão, é a nostalgia do escravo. Esta lá em Gilberto Freyre, em José Lins... a saudade do escravo doméstico, da ama, da mucama, até em Jorge Amado, que é o nosso escritor comunista, há saudade da mucama, do cafuné, do banho na rede, da cozinheira, da serviçal. (ALBUQUERQUE JR, 2017)⁵.

Como o discurso de *Onde nasce* é também sobre o Nordeste, há traços dessa nostalgia de que nos fala Albuquerque Jr (2017) subjacente em toda a construção dramatúrgica da obra. E se isso é perceptível na construção diegética, também o

2 Ver matéria “Debate com Júlia Rebouças e Durval Muniz discute o sertão e a ideia de uma ‘arte sertão’”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/debate-com-julia-reboucas-e-durval-muniz-discute-o-sertao-e-a-ideia-de-uma-arte-sertao/>. Acesso em 09 out 2020

3 Bentonita ou bentonite é a designação dada a uma mistura de argilas, geralmente impuras, de grãos muito finos. É formada principalmente por montmorilonita (vide), com 60 à 80%, e também por caulinita, calcita, pirita etc. É usada na fabricação de objetos de porcelana. Encontrado em <https://www.dicionarioinformal.com.br/bentonita/>. Acesso em 08 out 2020.

4 O linho é o tecido vegetal mais antigo da história do homem e desde o século XII se integrou na sociedade como um tecido de luxo. Ver matéria “Linho, história e significado: da pré-história à pós-modernidade”. Disponível em <https://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/linho-antigos-tecidos-historia/>. Acesso em 10 out 2020.

5 Entrevista do professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, concedida à revista Unisinos: “O Nordeste é uma invenção das elites agrárias”. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573122-o-nordeste-e-uma-invencao-das-elites-agrarias>. Acesso em 06 out 2020.

é o machismo invisível (CASTAÑEDA, 2019) entranhado na matéria discursiva e espalhado por todo o enredo ficcional.

EU SOU CRIA DA SUA COSTELA⁶

Para esta análise, interessa-nos especificamente identificar os sinais evidenciadores do que a psicóloga mexicana Marina Castañeda (2019) chama de “machismo invisível”, os quais perpassam toda a diegese.

A história mostra uma preponderância do mando masculino no espaço sertanejo, ou seja, os personagens masculinos dominam o cronotopo (BAKHTIN, 2010), Sertão, a cidade fictícia. Além disso, a ambiência do lugar tem forte expressão machista, quer seja no linguajar dos personagens, quer na configuração das esferas de poder: ali manda quem tem dinheiro e, quem não quer ter sua vida abreviada ou seu trabalho perdido, abaixa a cabeça e silencia ante a truculência simbólica que permeia toda a narrativa.

Imagem 1



Maria é quem comanda o bando no sertão
(Fonte: TV Globo).

Os personagens tem atributos bem marcados: o figurino identificando o patrão; o juiz (quase sempre de terno de linho branco); Maria com trajes despojados, sem nenhum glamour; o empresário, de postura sempre arrogante, com uma “agregada” que é seu braço-direito e dirige o carro dele, de modelo muito potente; o líder messiânico com trajes igualmente definidores de sua opção pela fé e adesão ao desapego. Destarte, como toda obra da nossa teledramaturgia, a série também tem uma protagonista feminina, mas esta não é a clássica mocinha das telenovelas.

Sabemos que a Cinderela é um dos mitos mais recorrentes na comunicação de massas – livros, fotonovelas, desenho animado, quadrinhos, filmes. Outro, cativo de quase todas as narrativas, é o do herói. Porém, no caso de ONF, não há a mocinha dos contos de fadas mas uma heroína exemplar, que atravessa todas as fases da chamada “jornada do herói”, terminando por vencer as difíceis etapas de seu itinerário.

⁶ Versos da música Sob medida, de Chico Buarque, sucesso de 1979 na voz da cantora Simone.

Maria é vítima de um estupro, consegue escapar mas o agressor acaba morto e, por isso, ela se vê obrigada a fugir, e é fugindo que vai atravessar toda a história.

O morto era funcionário do empresário Pedro Gouveia, o pai de Hermano, moço por quem Maria se apaixona logo nas primeiras cenas. Amedrontada com o crime cometido sem querer, a jovem se embrenha nos matos tentando escapar de ser presa. Hermano ainda consegue encontrá-la e viver com ela alguns momentos de amor, mas a situação apertada e Maria se vê forçada a evadir-se, correndo todos os riscos possíveis, e se aparta de Hermano.

Na sua trajetória de fuga, acaba encontrando dois caras sem paradeiro certo, que resolvem acompanhá-la e tornam-se seus parceiros pelos ermos do sertão. Maria passa então a comandar o trio, experienciando uma vivência que remonta ao lendário bando de Lampião. E aqui nota-se mais uma reconfiguração no padrão hegemônico porque é Maria quem lidera o bando de forasteiros. Assim, segundo a perspectiva de gênero (SCOTT, 1989), a construção narrativa já começa propondo um embate sobre o ideário machista prevalente no Nordeste, seja o real ou o da ficção.

É esse aspecto crucial, definido pelo quarteto Villamarim, Moura, Goldenberg e Carvalho, que assegura uma saudável desafinação no tradicional modelo patriarcal. Aí se inserem as ressignificações, as transversalidades, as reflexões, as transposições, as transfigurações e as sugestões de mudança paradigmática na configuração secular pensada para o sertão nordestino.

Avancemos mais um pouco para entender porque a perspectiva de gênero importa no contexto em estudo e de que modo podemos falar em machismo invisível atuando na história. Nossa intenção é instigar reflexões capazes de promover o questionamento sobre inquietações dadas como postas, enfatizando que as identidades sociais são construídas, logo, podem ser repensadas, ressignificadas e desconstruídas. Portanto, o que está em análise é uma temática que envolve gênero, classe social e preconceito, pilares da construção discursiva, a qual opera afirmando a dialogia ficção e realidade.

Imagem 2



Cássia (Patrícia Pillar) é a potência afetiva no sertão patriarcal
(Fonte: TV Globo)

Quem dera pudesse todo homem compreender⁷

A primazia dos varões no mundo, ao longo dos séculos, era inquestionável. Isso é dito pelo historiador Durval Albuquerque já em 1994. O psicoterapeuta argentino Luis Bonino (1995) criou o termo micromachismos e a psicóloga mexicana Marina Castañeda (2019) lançou *El machismo invisible*, fruto de percepções e aprendizado em décadas como terapeuta. Segundo ela, o machismo é fruto de crenças profundas, tão arraigadas que resultam praticamente invisíveis.

A experiência da autora permitiu estudar os imensos problemas que o machismo cria, como as barreiras na comunicação, as expectativas cruzadas, os papéis sociais que aprisionam homens e mulheres por igual. Uma de suas afirmações lapidares nos guia neste estudo: “*El machismo empobrece a unos y otras por igual, y se convierte en un juego interpersonal en el cual nadie gana y todos pierden*”. (CASTAÑEDA, 2019, p.34).

Por sua vez, Durval afirma: “A masculinidade é apenas um elemento constitutivo da identidade regional nordestina, mas é fundamental na construção de uma figura homogênea e característica que se chamará de nordestino” (ALBUQUERQUE JR, 2013, p.23).

Unindo as palavras da escritora mexicana às do pesquisador paraibano, acreditamos então ser possível inferir que o machismo é uma potência entranhada no

⁷ Versos da música Superhomem, a canção (1994), do cantor e compositor baiano Gilberto Gil.

enredo da série e tudo na sua construção é reflexo da estrutura machista prevalente na diegese. Na obra como na vida, esse comportamento está de tal modo naturalizado que muitas vezes não o identificamos, daí o porquê da expressão “machismo invisível”. Mesmo ali, no longínquo e inóspito sertão da teleficação, esse “vírus” da opressão, da insensatez e da agressividade, existe e faz sofrendores. E, ao longo da série, essas vítimas viverão momentos cruciais, bem como os subterfúgios do invisível machismo se farão presentes.

Acontece que na construção narrativa percebem-se mudanças relevantes nessa secular composição machista⁸. Na fictícia Sertão, são duas mulheres que chegam da capital e trazem o novo: Maria (Alice Wegmann) e Cássia (Patrícia Pillar) não são as mulheres tradicionalmente sofridas, submissas, dependentes e silenciadas que costumamos identificar como moradoras do Nordeste⁹. Ambas são altivas, independentes, destemidas e trazem uma fortaleza que é moral, refletindo uma mudança de perspectiva no padrão epocal¹⁰.

No próximo tópico, veremos as cenas na quais o machismo é inserido de modo tão corriqueiro que configura a invisibilidade apontada por CASTAÑEDA (2019).

DOIS FRAGMENTOS

A seleção é fruto do que percebemos, guiada pelas considerações de Castañeda (2019), ao classificar atitudes aparentemente ‘inofensivas’ - tão triviais que já subespontâneas -, como um tipo de machismo que corrói por baixo das aparências, daí porque o denomina de invisível. Há também brechas de significação nos desenhos sociais tão peculiares do que aprendemos como Nordeste.

Cabe ainda lembrar que todo texto é tributário de outro, ou seja: um discurso é formado por fragmentos de discursos que estão imbricados em outros, os chamados interdiscursos, “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva”. (ORLANDI, 2012, p.31). Portanto, o discurso da obra convoca diversos outros que ouvimos ao longo do tempo, seja na literatura, no teatro, no rádio, na própria teledramaturgia, no cinema, ou mesmo *in loco* em tantos lugares da região. Nesse *patchwork*¹¹ discursivo moram muitos dos imaginários evocados pela narrativa, o que vamos exemplificar nas cenas escolhidas para análise.

8 Ver matéria “Para especialistas, mulheres ainda são vistas como propriedades”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/brasil/para-especialistas-mulheres-ainda-sao-vistas-como-propriedades-12014705>. Acesso em 26 set 2020.

9 Ver matéria “Como a violência doméstica atinge as mulheres no Nordeste”. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/como-a-violencia-domestica-atinge-as-mulheres-no-nordeste/>. Acesso em 30 set 2020.

10 Ver matéria “Do mar ao sertão do Nordeste, mulheres promovem uma revolução silenciosa e derrubam clichês”. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-02/do-mar-ao-sertao-do-nordeste-mulheres-promovem-uma-revoluciao-silenciosa-e-derrubam-cliches.html>. Acesso em 28 set 20.

11 Termo que designa uma técnica que envolve o ofício de unir retalhos variados, compondo diversas misturas de cores, formatos e design. Ver em: <https://www.infoescola.com/artes/patchwork/>. Acesso em 09 out 2020.

Imagem 3



Jesuíta Barbosa interpreta a personagem Ramirinho/Shakira.
(Fonte: TV Globo).

Através delas, apontaremos a força da estrutura patriarcal subjacente, que apadrinha o machismo, ao mesmo tempo em que trabalharemos com as tecnologias do imaginário, conforme define Juremir Machado (2012). As cenas são: o assédio sexual sofrido por Maria no capítulo 5 (30 abril), e a de Shakira ressignificada, cantando em meio ao sol do sertão, de vestido, peruca e sapatos vermelhos (travestida do personagem performático que assume no show da boate da cidade), em frente ao Fórum onde trabalha o pai, juiz e figura maior da Lei na cidade.

Toda a supersérie tem cenas e sequências memoráveis, nas quais diversos imaginários são mobilizados. Situações de opressão do mais forte sobre o mais fraco ou do que tem mais poder sobre o outro são inúmeras, bem como há muitas composições imagéticas que descontroem ou fazem uma clara inversão nas questões do machismo estrutural que está no subtexto da narrativa. As cenas selecionadas para este estudo focam especificamente para aclarar as configurações do machismo invisível, como já citado.

A cena de Ramirinho, com trajes de vedete ou de estrela de cabaré, cantando em frente ao Fórum está no capítulo de 11 de junho: são quase 5 minutos nos quais ele canta *Mal necessário*¹², imortalizada na voz de Ney Matogrosso. De dentro do Fórum, Ramiro se impressiona com a beleza da voz, comenta com Cássia e vai lá

12 Ver matéria "Hit de Ney há 40 anos ajuda Jesuíta a dar voz à dualidade da 'drag' Shakira do Sertão". Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/04/28/hit-de-ney-ha-40-anos-ajuda-jesuita-a-dar-voz-a-dualidade-da-drag-shakira-do-sertao.ghtml>. Acesso em 10 out 2020.

fora olhar quem canta. Fica estupefato, olha como se não acreditasse no que vê e reage com ódio, nojo, vergonha, aversão. Ao final da *performance*, Ramirinho diz: “Isso aqui é um ato de amor, pai. Isso aqui é minha contínua necessidade de dividir minha vida com o senhor”. Após a revelação, o juiz diz ao filho que ele é ridículo e tem vergonha dele. Entra no Fórum e passa mal, quase tem um enfarte.

Para analisar as cenas, soa oportuno lembrar as palavras de Martine Joly (2002): “Aquilo que se compreende nunca está concreta e totalmente na imagem, mas sim deduzido, associado, imaginado a partir do conteúdo estético (no sentido lato do termo) da imagem”. (JOLY, 2002, p 242). E é nesse ponto, nesse aspecto do que é deduzido, associado, imaginado, que avultam os imaginários, conforme indica Machado (2010), para quem “o pesquisador é um cronista do imaginário” (MACHADO, 2010, p.15).

OS IMAGINÁRIOS E O MACHISMO INVISÍVEL

Aprendemos com Juremir Machado (2010): “Pesquisar é fazer emergir algo que não aparece à primeira vista”. Chamada Análise Discursiva de Imaginários (ADI) ou Tecnologias do Imaginário (TI), a metodologia consiste de três etapas: Estranhamento, Entranhamento e Desentranhamento. Nesse caminho, o que nos levou às duas cenas escolhidas foi identificá-las como emblemáticas para assinalar situações de machismo invisível.

Nosso estranhamento começa já a partir da primeira cena, quando alguém percorre um caminho tortuoso, árido, fazendo uma trilha de ciclismo, com uma câmera acoplada no capacete. A sequência é gravada de modo a fazer com que o telespectador veja a imagem através dos olhos da personagem. Só depois de 50 segundos, quando o guiador cai, percebe-se que era uma mulher quem dirigia. A partir daí, diversos imaginários vão se entranhando na nossa percepção. Foi um estranhamento inaugural que nos despertou para o trabalho de garimpo previsto na etapa 2 da ADI, e vamos então mergulhando nas teias da narrativa.

Por fim, chegamos ao desentranhamento, revelação ou iluminação, espécie de epifania, ao conseguir tirar o véu que encobre as etapas do trabalho de desconstrução proposto por Machado (2012). Porém, como a pesquisa ainda está em fase inicial, estamos a somar indagações no processo do entranhamento. Ainda há muito por cobrir, por desvendar, desvelar, para só depois alcançar o nível da descoberta do que nos mobilizou até chegarmos à decisão de partir para esta pesquisa. A fase é, portanto, de muita investigação, na certeza de que “o saber é uma operação de desvendamento” e que “toda análise é uma desconstrução”. E, ademais, que “O pa-

radoxo da pesquisa consiste na simplicidade da sua complexidade” (MACHADO, 2010, p. 94 e 95).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível perceber dois personagens masculinos – Samir e Ramirinho – nos quais a presença do feminino prevalece. São justamente eles que evidenciam sua repulsa à lei que rege o cotidiano naquele rincão. Ambos dão as costas ao mundo árido, agressivo e virulento que comanda a vida na cidade de Sertão: Samir (Iran-dhir Santos) decidiu ancorar longe do convívio social machista, competitivo, capitalista e opressivo que dá as cartas na cidade e criou para viver um retiro especial de fé, amor e solidariedade. O outro perdeu a mãe cedo e tem uma relação de muito silêncio com o pai, na qual há clara sujeição do mais fraco ao mais forte. O refúgio de Ramirinho eclode na noite, tempo encontrado para assumir sua identidade, na qual expressa-se por um pseudônimo e assume sua essência como artista aplaudido, a *Shakira do Sertão*. Para este, os aplausos simbolizam o berço do aconchego, assim como para Samir é a energia da fé, da fraternidade e do afeto que garante seu ambiente de paz e espiritualidade.

No sertão diegético, há uma carência que salta aos olhos: a de um feminino que seja semente e seiva da estrutura que embasa o arcabouço da obra. Ali falta o que poderia se chamar Esperança. No deserto ancestral daquele cronotopo, assomam matadores, corruptos, corrompidos, doenças, desgraças e toda sorte de vilania e repressão, falta água, e se esta falta, falta vida. E se não há vida, ou apenas um arremedo dessa, a esperança vive moribunda.

Por outro lado, com um bem construído desenho cênico de força e coragem, Cássia – a mulher que se ausentou daquela terra de onde o amor fugiu a galope – traz em si a força da transformação. É através dela e de seus valores – expressos em uma conduta na qual pontificam ética, honestidade, amor, fraternidade, decência –, que a narrativa finca seu esteio identitário. Por isso, esta é a personagem que ilustra o cartaz principal da obra.

Qual seja: se naquele ambiente no qual só a força da prepotência e a estupidez da opressão sobressaem, ali é um território paradigmático do machismo, imponderável com o humanitário, implacável com a sensatez, carcereiro que não escolhe sexo, no âmago do qual é inconcebível a vida com justiça, sensatez, liberdade e respeito aos direitos individuais.

Sendo a obra produzida para a TV aberta, em ano eleitoral (2018) -no qual já havia um embrião do processo de cisão que ocorre hoje de modo mais intenso -, cercado de disputas, intolerâncias e rivalidades entre povos do Sudeste e do Nordeste, citadinos e rurais, modernos e conservadores, nos parece ainda mais instigante a inclusão de temáticas tão urgentes na conformação social brasileira em uma narrativa exibida num veículo de comunicação de massa tão popular como a televisão, acessível a milhões de lares do país. Isso, por si só, já agrega valor a *Onde nascem os fortes*.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Brasil: Cortez, 2021.

_____. **Nordestino: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino**. Maceió: Editora Catavento, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010. p.261-306.

CASTAÑEDA, Marina. *El machismo invisible*. México: Debolsillo, 2019.

GIKOVATE, Flávio. **Homem: o sexo frágil ?** São Paulo: MG Editores, 1989.

JOLY, Martine – **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista ALCEU** - v. 10 - n.20 - p. 5 a 15 - jan./jun. 2010. Disponível em http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Lopes.pdf. Acesso em 08 out 2020.

MACHADO. Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em 04 jun 2021.

TÁVOLA, Artur da. **A Liberdade do ver**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. **Jornalismo e ficção: a telenovela pautando a imprensa**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Disponível em http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?dissertacao=12. Acesso em 23 set 2018.

CAPÍTULO 6

*Como se eu fosse um saudoso poeta e fosses a
Paraíba¹*

*A matriz cinemanovista da narrativa de **Onde nascem os fortes***

¹ Versos da canção *Terra*, lançada no disco MUITO (1978).

RESUMO

Estudo da narrativa de teleficção seriada *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018), ambientada no interior nordestino, e da qual extraímos ascendência no livro seminal de Euclides da Cunha (1902) e forte dialogia com obras do Cinema Novo. Objetivamos analisar como a série ratifica a literacia fílmica que evidencia o Nordeste como lugar paradigmático na discussão da identidade nacional e como problematiza a questão do machismo num roteiro que destaca fortemente a presença da mulher no ambiente sertanejo. Optamos por uma metodologia híbrida baseada na desconstrução dos alicerces narrativos, a partir da metodologia de Motta (2013), enriquecida pela investigação do imaginário, a partir das tecnologias, segundo proposta de Juremir Machado (2012).

Palavras-chave: *Onde nascem os fortes*. Euclides da Cunha. Sertão. Cinema Novo. Literacia.

INTRODUÇÃO

Este artigo busca investigar a narrativa da série *Onde nascem os fortes*, exibida pela TV Globo em 2018, somando 53 capítulos. O sertão nordestino é o epicentro.

Escrita por George Moura e Sergio Goldenberg, a história tem o cariri paraibano como cenário. Um quarteto com história de belas obras televisivas assina a realização: George Moura e Sergio Goldenberg, autores do texto, Walter Carvalho na fotografia e José Luiz Villamarim na direção artística.

O enredo é perpassado por uma violência desconcertante, nos remetendo ao tripé colonialismo-patriarcado-capitalismo (SANTOS, 2009), como também ao manifesto *Estética da Fome*¹, de Glauber Rocha (1965): “Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado.”

A partir disso, acreditamos que a diegese está alicerçada na genealogia euclidiana, a partir da clara influência de *Os sertões* (1902), dialoga com uma literacia audiovisual - que tem no Cinema Novo um expoente e em *Bacurau* (2019) seu mais notório exemplo recente -, e convoca ressignificações para o sertão nordestino do qual se nutre o imaginário nacional, sendo nosso objetivo mostrar como isso pode ser percebido na narrativa.

¹ Manifesto que explicita os pilares do Cinema Novo, de autoria do cineasta baiano Glauber Rocha, o mais proeminente dos criadores do movimento que é marco na cinematografia brasileira. Disponível em <http://contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>. Acesso em 27 jul 2021.

Nesse viés, acreditamos que a relevância desta análise está ancorada em quatro pilares: primeiro, trata-se de obra original escrita para a televisão aberta; tematiza o sertão e nele foi integralmente filmada; é a primeira obra televisiva fortemente inspirada no legado de Euclides da Cunha, e ainda inova ao trazer rupturas (COCA, 2018) no modo canônico de organização do texto teledramatúrgico, seja na composição imagética, na configuração dos personagens, no modelo tradicional de apresentação da teleficção, e ainda na forma como a narrativa de *Onde nascem* evidencia a questão de gênero, abrindo espaço para a diversidade.

O SERTÃO É O SUL QUE PRECISA SER VISTO

O Nordeste é fundamental na concepção da narrativa de *Onde nascem os fortes*. Isso não apenas porque seu território é o cronotopo no qual se desenvolve a trama. Para criar uma relação afetiva entre a equipe de realização e o território sertanejo, tão pouco conhecido em sua vastidão, elenco, técnicos e integrantes da produção transferiram-se para a Paraíba e por lá moraram por quatro meses, tornando mais epidérmica a relação com a região que funciona na obra como microcosmo do país.

Na diminuta Sertão, cidade ficcional, assomam problemas como corrupção, violência, machismo estrutural, intolerância, disparidade econômica, truculência política e toda sorte de disparidades sociais, bem como perpassa uma sexualidade opressiva reforçadora de padrões normativos hegemônicos, cruéis para com a liberdade e carrascos da diversidade. E ali o sertão interfere de modo irrefutável e até mesmo a poeira atua na compleição das personagens.

Sendo um panorama ficcional polissêmico, a linguagem disruptiva apresentada logo nos primeiros minutos da série, causou-nos estranhamento. O diferencial que se registra logo no início e que destoa do corriqueiro na história da teledramaturgia destaca a câmara como narrador, abrindo a narrativa com um movimento de imersão, tenso e veloz, indicando a chegada de alguém a uma zona árida, de solo muito arenoso. Segue assim, provocando um sobressalto no telespectador: afinal quem chega ao sertão é um personagem mas é também quem está a assistir.

Até vermos quem está a pedalar numa bicicleta pelo chão castigado pela seca, passam-se quase dois minutos. A câmera é trepidante (está filmando acoplada à cabeça do intérprete), intencionalmente dirigida para fazer o telespectador sentir-se integrado naquele passeio. Estabelece de pronto uma clara dialogia com o Cinema Novo.

Isso também foi um dos motivos que nos levou a querer investigar a obra com profundidade, buscando compreender o que está latente em seu discurso televisual. Este é permeado de muitas vozes, aqui entendidas como a *mise-en-scène*, a luz, a fotografia, a paleta de cores, os figurinos, a escolha dos atores, os nomes dos personagens, a sintaxe entre eles e o espaço no qual o enredo se desenvolve e tem grande influência sobre a trama.

Ademais, a construção diegética dialoga fortemente com o sertão visibilizado pelos filmes mais emblemáticos do Cinema Novo, como *Aruanda* (1960), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Vidas secas* (1963), *Os fuzis* (1964), *Cinco vezes favela* (1962), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), e com alguns títulos do Cinema da Retomada (herdeiro do movimento que o antecede), tais como *Guerra de Canudos* (1997), *Abril despedaçado* (2001), *Cinema, aspirinas e urubus* (2004), e *Baile perfumado* (1996).

A escolha do sertão nordestino como cenário imagético privilegia justamente um olhar para a linha abissal definida pelo teórico português Boaventura de Sousa Santos (2018) nas Epistemologias do Sul:

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência social, irrelevância social, e, portanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar. (SANTOS, p. 143, 2018).

Assim, a estreita ligação entre sertão, violência e patriarcado aprofunda-se na medida em que a representação da ideia de masculinidade está imersa num ambiente historicamente massacrado pela visão eurocêntrica. Deriva daí a ideia recorrente, e um preconceito entranhado no contexto social, de que o sertão é terra de sofrimento, miséria e dor; que o sertanejo é inculto; que do sertão não há possibilidade de se extrair civilidade. SANTOS (2018) defende que a Comunicação é campo fértil para esse tipo de investigação:

A linha abissal é fundamental para a estrutura de dominação de nossas sociedades, que assume três grandes formas: o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. Esta dominação é aquela que desenha a linha abissal, para criar exclusão, e serve-se da comunicação hegemônica para que essa linha abissal esteja tão presente que não se veja, seja naturalizada; é ela que cria o verdadeiramente universal, aquilo que é relevante, o resto não interessa. Por essa razão é fundamental, mas também é preciso notar que hoje a comunicação tem contradições e tem criado formas, que podemos designar de comunicação contra-hegemônica. (SANTOS, p. 143, 2018).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, a narrativa de *Onde nascem* parece-nos funcionar como oásis, no qual a comunicação vai na contramão do formato preponderante e os papéis de gênero são abordados com primazia, assim como os pilares que sustentam essa zona de invisibilidade: o colonialismo, o patriarcado e o capitalismo. Isso acontece também porque seus criadores já alcançaram nível de reconhecimento, por parte da crítica e do público, que traduz-se por obras de extrema qualidade e com um diferencial de ruptura com o modelo canônico da teledramaturgia, como bem explica Adriana Coca (2018):

É com base nessas inquietações que entendemos que é preciso atenção às mudanças ocorridas na teledramaturgia e às possibilidades provocadas pelas reconfigurações de sentido, que suspeitamos ser recorrentes. Partimos do pressuposto que, na última década, a desconstrução à matriz tradicional de narrar na televisão vem sendo progressiva, sobretudo no que tange a formatos mais bem acabados do ponto de vista da produção, e esses trabalhos se apresentam, de alguma maneira, como crítica à forma canônica de contar histórias de ficção seriada. O que vem sendo observado é que novas experiências vêm surgindo no seio da emissora de televisão hegemônica na área, que é a TV Globo, o que surpreende, já que, historicamente, a TV Globo serve como um modelo de representação, inspirando inclusive a teledramaturgia das outras emissoras produtoras, situação que reflete uma reação à fuga da audiência provocada pelo avanço das mídias digitais, que, conseqüentemente, também tornam mais acessíveis produções audiovisuais diversas, inclusive aquelas produzidas com sucesso em outros países, como as séries norte-americanas. Tal contexto proporcionou mudanças mais acentuadas e urgentes na dramaturgia de televisão. (COCA, 2018, p. 250).

Imagem 1



Cássia (Patrícia Pillar) simboliza a resistência feminina na linha abissal.
Fonte: TV Globo.

ASCENDÊNCIA EUCLIDIANA E CINEMA NOVO

A pertinência política que a realidade ganha através do Cinema Novo², já se desenhava lá na literatura de Graciliano Ramos, inauguradora de uma corrente de resistência retomada pela geração cinemanovista. Assim como Euclides escolhe uma abordagem histórica, racial, geográfica, sociológica e antropológica para a descrição do sertanejo, indicando que fatores como meio físico, raça e história são determinantes, isso também foi insinuado de forma indireta por Raquel de Queiroz e desenvolvido explicitamente pelo escritor alagoano.

Desse modo, ao pesquisarmos e mergulharmos nesta investigação em busca de descobrir a ligação do cronotopo com o machismo entranhado na região interiorana do Nordeste, estamos cientes de perscrutar uma dialogia secular, enraizada na formação do país e sublinhada nas muitas vertentes artísticas e culturais que ajudaram a construir e sedimentar esse imaginário sertanejo/nordestino rico de imagens, de músicas, de textos e de sentidos. É como diz o professor Albuquerque Júnior (2013):

O nordestino será inventado, será definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a este movimento. Nos anos 30, com a publicação das obras clássicas da sociologia nacional de Gilberto Freyre, e de toda uma produção artística, literária e ensaística sob sua inspiração e patrocínio, a figura do nordestino se afirmará definitivamente, como um tipo regional brasileiro (ALBUQUERQUE JR, 2013, p. 146).

Por esse caminho, acreditamos ser adequado indicar que nossa análise parte do entendimento do sertão como linha abissal fundante na construção do cronotopo da narrativa, sendo que, a partir disso, o espaço geográfico e a memória cultural nos parecem determinantes para a presença da violência simbólica (BOURDIEU, 2004). Esta se traduz na obra pela notória estrutura patriarcal e colonialista, da qual derivam o machismo, a opressão sexista, a veia corruptora do poder econômico e a truculência do mais forte sobre o mais fraco, fundantes na delimitação desta análise.

Entretanto, cabe ressaltar que a forma como a mulher se afirma na diegese de Onde nascem também dialoga com a matriz euclidiana (o escritor vê a mulher como símbolo maior da resistência) e consolida sua ascendência cinemanovista, na trilha do que indica Glauber Rocha (1965):

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; a Dandara de *Ganga Zumba* foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O Desafio* rompe com o amante

2 Movimento de cineastas brasileiros que se destaca pela crítica à desigualdade social e política das décadas de 1960-1970, e se configura como ruptura com a linguagem que filmes nacionais apresentavam até então.

porque prefere ficar fiel ao mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A.* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre. (ROCHA, 1965).³

Esse ser feminino que reage de formas diversas como vítima da “impossibilidade de amar com fome”, está presente na teleficção, sobretudo através das personagens Maria, Cássia (Patrícia Pillar) e Rosinete (Deborah Bloch).

LINHA ABISSAL, CRONOTOPO, MICROMACHISMOS

Estes são alguns conceitos que permeiam este estudo. A linha abissal, já referida anteriormente, nos remete à Sociologia das Ausências (SANTOS, 2009), segundo a qual os saberes advindos da Europa fomentaram e contribuem para perpetuar uma situação na qual se cria socialmente uma divisão, espécie de apartheid cultural. Essa abjunção é tão intensa, profunda e constante que produz uma naturalização desse panorama social, acarretando zonas de sombra, nas quais vive um grande contingente de pessoas invisibilizadas: pobres, mulheres, negros, indígenas.

Assim com as pessoas, assim com os lugares, donde a resultância é clara: o Brasil, pertencente ao hemisfério sul, situa-se nessa área, distante da primazia europeia. Dentro do país, cada região tem sua colocação, sendo que o Nordeste (por muitas décadas integrado ao que hoje é a região Norte) é ainda mais Sul (no sentido de estar distante dos centros de poder) e, portanto, ampara com mais proeminência essa zona de invisibilidade, definida como linha abissal.

Outrossim, o sertão televisual afirma-se com singular destreza porque altera o ritmo dos acontecimentos, uma vez que ele transforma a vida das personagens, interfere na condução da narrativa e faculta novas temporalidades, numa interação dialógica articulada com o espaço de cada actante. Isso resulta num movimento constante de abertura e reinvenção, novas frações temporais e inacabamento, corroborando uma dialogia em permanente tensão e ressignificação, bem ao modo do que indica Bakhtin (2003).

Destarte, nesse contexto, no qual a tríade apontada por SANTOS (2009) alicerça o edifício narrativo, não poderia faltar o gene do machismo e sua multifacetada configuração. Posto isso, registramos que a maioria dos personagens apresenta fortes aspectos machistas, assim como o roteiro evidencia, em cenas e sequências, um naipe extenso de compleição masculina fundada no patriarcado. São contextos diegéticos que destacam ações violentas e opressivas, de tal modo absorvidas pelo

³ Texto extraído do manifesto *Estética da Fome*, escrito pelo cineasta Glauber Rocha e publicado simultaneamente em Nova Iorque, Milão e Rio Janeiro, em 1965. Disponível em <https://www.bing.com/videos/search?q=est%C3%A9tica+da+fome&&view=detail&mid=FE625EEAAFDAD3226FFE625EEAAFDAD3226F&rvsmid=321FC9E7DBF1AADFA1F3321FC9E7DBF1AADFA1F3&FORM=VDRVRV>, Acesso em 13 jul 2021.

tecido social que passam a ser naturalizadas, levando ao que Luis Bonino (1995) classifica como “micromachismos”. Estes se traduzem por atitudes machistas de tal modo assimiladas que já nem se as percebe como ramificações do machismo, o que fez a terapeuta mexicana cunhar a expressão “machismo invisível” (CASTAÑEDA, 2019).

Para explicitar mais a argúcia desses conceitos, tomaremos como exemplo duas cenas nas quais eles se evidenciam. São elas: o estupro sofrido por Maria (Alicia Wegmann) no capítulo 5, exibido em 30 de abril, indo de 3’39” a 7’2”, e a cena na qual Ramirinho (Jesuíta Barbosa) conta a Cássia (Patrícia Pillar) ser o autor do assassinato de seu filho, Nonato (Marco Pigossi). Essa cena abre o capítulo final, de número 53, chegando até 0:04’6”.

Imagem 2



Nonato (Marco Pigossi) é o símbolo maior da violência patriarcal que alicerça a diegese de *Onde nascem os fortes*.
(Fonte: TV Globo).

São duas cenas muito fortes e realizadas com esmero, nas quais a violência simbólica é protagonista: Maria é abusada sexualmente por Jurandir, um dos capangas de Pedro (Alexandre Nero). Na segunda, o momento em que os capangas do juiz Ramiro (Fábio Assunção) encontram Nonato, de madrugada, no meio do ermo do sertão, todo ensanguentado, o tiram de cima de uma árvore e o levam até Ramiro. Este está ao lado do delegado, que pede a Nonato que entregue carteira e celular, até Ramiro dizer que vai chamar o filho. O titular da Justiça em Sertão vai então ao carro e coloca o filho no centro da cena: diante de Nonato, o juiz entrega ao filho um revólver e ordena que ele mate a vítima. Ramirinho, que nas noites é a artista *Skakira do Sertão*, entra em pânico, chora, treme todo, implora para não cumprir a ordem, diz não ter coragem, porém o pai esbraveja, raivoso e impositivo: “Mate, prove que você é homem!”.

Esse tipo de situação destacada no enredo ficcional, repressiva e distorcida quanto à masculinidade, é fortemente amparada no imaginário acerca do sertanejo, conforme esclarece o professor ALBUQUERQUE JR. (2013):

O nordestino teria um traço que o distinguiria dos demais brasileiros: ele era capaz sempre de uma reação viril.[...] Esta forma de ser nordestino teria sido transmitida pela própria educação que era dada pela família a seus filhos. Família em que a autoridade absoluta era do pai: em torno de seu poder, vontades e expectativas tudo girava. Pai, que para ser respeitado, para ser visto como homem de verdade, não podia voltar para casa afrontado. Nem mesmo a esposa aceitaria uma fraqueza do marido. Uma família que definia rigorosos e polares papéis para homens e mulheres, mundos que já começavam a se separar na mais tenra infância. Desde cedo, quando estava chorando, o menino ouvia que aquilo não era coisa de homem, passando a ter vergonha de chorar em público, como se estivesse fazendo algo feio. Menino era criado solto, menina era criada presa dentro de casa. (ALBUQUERQUE JR, 2013,p 217 e 219).

É essa concepção, tão arraigada na formação nordestina, que sobressai com eloquência na composição da personalidade do juiz Ramiro, como de resto ela tem desdobramentos na maioria dos personagens masculinos da narrativa. Isso também assinala a adequação do título à obra, que também é claramente inspirado na mais famosa frase de *Os sertões* (1902).

METODOLOGIA

Dentro do Nordeste, o espaço mais explorado pelo audiovisual (cinema e televisão) é o sertão. Porém, antes de chegar ao ecrã, esse sítio foi gestado por vários discursos (regionalista, tradicionalista, político, técnico e literário), criadores da sinonímia Nordeste x Sertão que culmina com uma ideia estereotipada da região, até hoje preponderante no imaginário nacional.

Visando entender melhor como chegamos a situação tão inusitada, é apropriado nos acercamos de estudos que nos antecedem e desvelam essa trilha. Para fazer isso, seguimos a proposta de MOTTA (2013), pela qual há sete passos a seguir para decompôr a construção discursiva, ou seja, desconstruir para melhor apreender. Aqui, optamos por focar em apenas três desses: personagens e estratégias. Da proposta de Juremir Machado (2012), conhecida como ADI (Análise Discursiva de Imaginários) ou TI (Tecnologias do Imaginário), seguimos os três passos: Estranhamento, Entranhamento e Desvelamento.

Conhecer como essas concepções identitárias aparecem na série em estudo é fundamental para buscar resposta à nossa indagação inicial. Para tanto, a metodologia parte da delimitação indicada no quadro abaixo:

Análise Discursiva de Imaginários *ONDE NASCEM OS FORTES****LUIZ GONZAGA MOTTA & JUREMIR MACHADO**

Como vimos ao longo da análise, as personagens masculinas tem traços claramente machistas, enquanto as femininas carregam sinais de resistência, coragem e disposição para a luta. Entretanto, todas são personagens complexas ou redondas(-GANCHO,1991)através das quais se verificam mudanças significativas de comportamento durante o desenrolar da trama, de tal modo que o conhecido recurso do gancho (COSTA, 2001, p.1), clássico no formato da teledramaturgia - “suspensão da ação dramática num momento de tensão e expectativa” - funciona muito mais pelas surpresas geradoras de tensão a partir das personagens, e não tanto entre os blocos ou capítulos. Já as estratégias utilizadas respaldam-se pelo recurso às matrizes euclidianas e cinemanovistas, e a essência melodramática também só começa a ser mais observada do meio da narrativa em diante. Há também todo o aparato da produção, centrada no próprio sertão nordestino, opção que potencializou os contornos da fotografia, do figurino, da trilha sonora, da *mise-en-scène* e do próprio discurso televisual.

Os passos da Análise Discursiva de Imaginários (MACHADO, 2012) correspondem ao que exercitamos nesta análise, conforme seguimos na pesquisa de doutoramento: primeiro, a motivação para a pesquisa causada pelo estranhamento provocado pelo objeto. Segundo, o entranhamento ou mergulho na narrativa - é a fase em que nos encontramos agora -, e, finalmente, o desvelamento ou revelação, a qual ainda estamos buscando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Onde nascem os fortes*, as principais influências ou inspirações nos parecem ser *Os sertões*, de Euclides da Cunha; a sinonímia Nordeste e Sertão, conforme aponta Albuquerque Jr (2013); a paleta de cores terrosas e sombrias que marca a constituição das cenas e os figurinos; uma fotografia que destaca a iluminação solar

e sua potência quando o discurso que se quer enfatizar é o do movimento contrário ao estabelecido, e sombria quando a tríade (colonialismo, patriarcado, capitalismo) da linha abissal precisa prevalecer; a maquiagem quase inexistente; o recurso à literacia, através do qual há releitura de tomadas, citações de enquadramentos usados anteriormente, dialogia entre personagens similares; padrões de comportamento assemelhados, e parâmetros reavivados de mulheres guerreiras, mães e/ou jovens libertárias, bem como personagens masculinas sórdidas, vis, anacrônicas, também redimensionadas na obra.

De tudo isso os criadores se valem para elaborar uma narrativa na qual o alto sertão nordestino, definido por Euclides da Cunha (1902) como “Brasil Profundo”, ganha relevo cronotópico, bem como o movimento que se faz em torno dele e de suas configurações. Desse modo, a história dos irmãos gêmeos que se embrenham pelo sertão em busca de aventuras; do empresário que permanece no seu rincão porque acredita que lá também é possível se erigir o progresso; e a do juiz corruptor e assassino, nos parecem propícias para promover reflexões sobre questões políticas estruturais brasileiras, num deslocamento da problemática nacional para a sertanidade. Sendo ademais Sertão o nome da cidade fictícia da série, essa escolha parece-nos operar no sentido de afirmar a permanência no sertão, de qualquer cidade nordestina, de um nicho de carência, fome, messianismo, corrupção, coronelismo, preconceitos de toda ordem, descaso com saúde, educação e demais políticas públicas, como já detectara o escritor fluminense em sua obra seminal.

O deslocamento de toda a equipe de realização do eixo tradicional (Rio-São Paulo) para o sertão nordestino configura-se como opção bastante ousada, sobretudo se pensarmos que a obra foi produzida e exibida em ano de eleições majoritárias no Brasil, e nestes tempos nos quais a velocidade das inovações tecnológicas, do movimento contínuo de informações, das *fake news*, dos *podcasts* e de outras invenções da contemporaneidade, esboçam-se em franca oposição ao ambiente narrativo em foco. A ousadia é clara e talvez um dos propósitos seja mostrar que há um enorme contingente no país vivendo à margem (conforme esboça a Sociologia das Ausências, de Boaventura) desses tantos aperfeiçoamentos porque sequer tem acesso a questões básicas como saneamento, saúde, educação.

Assim, ao criar esse universo diegético, a narrativa cria ambiente propício para uma vasta produção de sentidos, fazendo aflorar indagações como: a cidade de Sertão seria a metáfora de um país perdido em meio a degradação de perspectivas políticas construtivas e a aridez da esperança que parece ser preponderante? As imagens fotográficas e as situações dramáticas que dialogam com outras obras

podem corroborar o mito do eterno retorno⁴, ou são apenas digressões em meio a avalanche de imagens descartáveis que nos ‘perseguem’ cotidianamente via redes sociais, sites e plataformas digitais? São questões que nos interpelam agora e que deixamos ao leitor ou possíveis dialoguistas para que nos ajudem a elaborar como partes da construção narrativa, as quais agigantam a obra, uma vez que a criação artística é tão maior e mais rica quanto mais sentidos impulsionar e quanto mais releituras permitir.

BIBLIOGRAFIA

Albuquerque Jr., Durval Muniz de. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino. Maceió: Editora Catavento, 2003.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Brasil: Cortez, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4a.ed. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BONINO, Luis Méndez. Los micromachismos en la vida conyugal. In CORSI, J. **Violencia masculina en la pareja**. Buenos Aires: Paidós, 1995. BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7a.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CASTAÑEDA, Marina. *El machismo invisible*. México: Debolsillo, 2019.

COCA, Adriana Pierre. **Cartografias da teledramaturgia brasileira**: entre rupturas de sentidos e processos de telerrecriação. São Paulo: editora Labrador, 2018.

COCA, Adriana. O processo de reconfiguração da dramaturgia brasileira contemporânea: entre as rupturas de sentidos e as explosões que desencadeiam telerrecriação. In: **Revista Comunicación**, N° 14, año 2016, PP. 16-32. ISSN 1989-600X. Disponível em: <http://www.telerrecriacao.com.br/anexos/Oprocesso-de-reconfiguracao-da-dramaturgia-brasileira-contemporanea.pdf>. Acesso em 13 jul 2021.

COSTA, Cristina. **A milésima segunda noite**. São Paulo: Annablume, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: editora Martín Claret, 2017.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão**: emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

MACHADO. Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

⁴ Teoria de que o universo e toda a existência e energia estiveram recorrentes e continuarão a ocorrer, de forma autossimelhante um número infinito de vezes através do tempo ou espaço infinito, ou de que há um padrão cíclico de certas recorrências, como em eras na roda do tempo.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



CAPÍTULO 7

*E o sol queimando o meu jornal, minha voz, minha luz, meu som*¹

Canção de Zeca Veloso une Caetano e Euclides na teleficção²

¹ Versos da canção *Todo homem*, composição de Zeca Veloso, lançada durante turnê do show *Ofertório* (2017).

² Trabalho apresentado no XVII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado pela Universidade Federal da Bahia, de 27 a 30 de julho de 2021.

RESUMO

O foco do artigo é *Onde nascem os fortes*, série exibida pela TV Globo em 2018 e ambientada no sertão. A narrativa evidencia uma violência de matriz secular, mas constrói um arco dramático que indica a fortaleza feminina a partir da música de abertura, criação de Zeca Veloso, que canta a mãe como necessidade intrínseca ao ser humano. Isso funciona como uma *ponta de presente* (DELEUZE, 1985) e remete a imagens de resistência, descritas em trechos finais do livro *Os sertões*. Partindo da pergunta “Quais imaginários despertados pela série entrelaçam a obra secular de Euclides da Cunha e a trajetória artística de Caetano Veloso?”, objetivamos perscrutar como o roteiro revela a ascendência euclidiana e articula a recorrência permanente aos dois criadores quando questões identitárias entram em pauta. Para tanto, evocamos conceitos deleuzianos e bakhtinianos (dialogia, intertextualidade, polifonia, exotopia), usando como metodologia as Tecnologias do Imaginário (MACHADO, 2012). Concluímos ser possível constatar a vinculação de um pensador a outro, através de percepções epocais, pelas quais avulta a reflexão sobre a identidade nacional, perpassada por matrizes mestiças, diversas e mutáveis.

Palavras-chave: *Onde nascem os fortes*, Caetano Veloso, Euclides da Cunha, Teledramaturgia, Zeca Veloso.

INTRODUÇÃO

Este estudo analisa de que forma o discurso televisual da série *Onde nascem os fortes* (TV Globo, 2018) propicia um encontro insólito entre duas matrizes culturais de reconhecida força na construção da identidade brasileira: Caetano Veloso e Euclides da Cunha.

Definida como supersérie, *Onde nascem* é de autoria de George Moura e Sergio Goldenberg. Produzida pela TV Globo, contou quatro meses de exibição, entre 23 de abril e 16 de julho de 2018, no horário das 23h (excluídas as quartas-feiras), com 53 capítulos (em geral, com tempo variando entre 30 e 37m), e tem o sertão nordestino como epicentro.

Caetano está na obra através de algumas músicas, entre as quais a de abertura, *Todo homem*, de autoria de seu filho Zeca, e interpretando o clássico *Asa Branca*¹, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, mas também emerge nas intertextualidades que a obra convoca, sendo ele um artista desde sempre identificado com pautas que tangenciam a enorme gama de excluídos sociais do país, conforme aponta a

¹ Música, gravada em 1947, é considerada “Hino do Nordeste”. Ver matéria em <https://www.revistaprosaversoearte.com/asa-branca-o-hino-dos-nordestinos/>. Acesso em 29 abr 2021.

chamada Sociologia das Ausências (SANTOS, 2002). Já Euclides da Cunha é o esteio que inspirou os autores, conforme dito na coletiva de lançamento, dado afirmado a partir do título, que logo nos remete à formulação presente em *Os sertões* (1902): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”. Ao nominar a narrativa, os autores de pronto nos convocam a pensar no sertão, cronotopo² da série.

Para demarcar esse entrelace discursivo a unir Euclides da Cunha e Caetano Veloso a partir da teleficção, é mister destacar a ideia dos vínculos comunicacionais, conforme indicado por BAITELLO JR. (2018), para quem a comunicação sempre envolve o outro, funcionando como “uma operação de vinculação e não apenas de transmissão”:

A essência do vínculo é o afeto, não só o positivo, o negativo também. Note que são muitas coisas que nos afetam. A presença de uma pessoa, um fenômeno natural, por exemplo, mas não necessariamente criamos vínculos com todas elas. É a partir do momento em que somos afetados por outro corpo que nasce um vínculo, essa via de muitas mãos (BAITELLO JR, 2018, s.p.).

Assim, ainda que pareça estranho unir pensadores de épocas tão distantes através da teleficção, cujo roteiro não tem contribuição direta deles, a questão da nacionalidade está entranhada em todo subtexto narrativo, tal como perpassa a obra de ambos, e a relação entre os dois pode ser percebida por várias perspectivas, seja pelo exercício da exotopia³ (BAKHTIN, 2010); através do que Deleuze (1985) chamou de *pontas de presente e toalhas de passado*; seja por pesquisa bibliográfica, como pode também ser constatada através de outros conceitos bakhtinianos, como intertextualidade, polifonia e dialogia. Logo adiante vamos detalhar essas possibilidades, lembrando que Bakhtin (2010) defende não existir neutralidade discursiva.

NARRATIVAS E SENTIDOS

Quando falamos em sertão, sobretudo no âmbito das representações, acontece quase uma ligação automática com o livro *Os sertões* (1902), o que de pronto nos remete às palavras de ALBUQUERQUE JR (2019):

O grande monumento literário que definitivamente introduz a temática do sertão, inclusive na discussão da questão da nacionalidade, da brasilidade, da identidade nacional, foi escrito e publicado nos primeiros anos do século XX pelo jornalista, escritor e militar paulista Euclides da Cunha (ALBUQUERQUE JR, 2019).

Onde nascem os fortes foi filmada no cariri paraibano, região que se insere claramente no que o teórico português Boaventura de Sousa Santos (2002) define como linha abissal⁴. Foi lá, no distante sertão paraibano, onde elenco e produção moraram

² Cronotopo é o termo criado pelo teórico Mikhail Bakhtin que diz respeito à relação espaço-tempo no âmbito literário.

³ Conceito-chave nos estudos bakhtinianos, exotopia diz respeito a se situar em um lugar exterior, lugar esse capaz de impulsionar aquele que vê a enxergar do lugar do outro que está sendo visto.

⁴ Linha abissal é um conceito da Sociologia das Ausências (SANTOS, 2002) que diz respeito à existência de linhas sociais divisórias, que criam pessoas invisíveis, que são excluídas da sociedade e vivem à margem dos direitos humanos. Ver em

por quatro meses (somando tempo de preparação e gravação), com o propósito de melhor absorver o cotidiano vivido nos rincões do Nordeste.

A fotografia da série tem assinatura de Walter Carvalho, que traz de berço a vocação para captar imagens nordestinas que falam por si. Como exemplo disso, podemos citar dois filmes exponenciais nos quais a câmera é dele: *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2002), ambos premiados e dirigidos por Walter Salles. Na direção de *Onde nascem*, José Luiz Villamarim, que assina a direção de obras reconhecidamente singulares, como *O canto da sereia* (2013), *Amores roubados* (2014), *O rebu* (2014) e o filme *Redemoinho* (2014).

Na trama, duas mulheres vão enfrentar a sequidão do solo esturricado do sertão em busca da vítima, de quem são mãe e irmã. Elas chegam à fictícia Sertão e trazem o simbolismo do novo: Maria (Alice Wegmann) e Cássia (Patrícia Pillar) não são as mulheres tradicionalmente sofridas, submissas, dependentes e silenciadas que costumamos identificar como moradoras do Nordeste⁵. Ambas são altivas, independentes, destemidas e trazem uma fortaleza que se revela na luta pela vida, refletindo uma mudança de perspectiva já detectável no cotidiano de tantas mulheres do sertão⁶. Assim na série como em trechos finais de **Os sertões**.

Cabe ainda lembrar: todo texto é tributário de outro, isto é, um discurso é formado por fragmentos de discursos que estão imbricados em outros, os chamados interdiscursos, “Aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva”. (ORLANDI, 2012, p.31). É a partir dessa memória que identificamos um vínculo a unir Euclides e Caetano no que os dois tem de intrinsecamente ligado à formação da identidade brasileira: tanto a obra do escritor causou um impacto que até hoje não cessa de reverberar, como Caetano continua a causar polêmica e provocar reflexões, a partir do modo como enxerga o Brasil, e isso tem um marco inaugural registrado em 1967, quando de sua apresentação no III Festival de Música da Record. Lançava-se ali, com a canção *Alegria, alegria*, o movimento que mudaria a música brasileira para sempre: a Tropicália.

Posto isso, podemos dizer que tanto *Os sertões* como a Tropicália representam lampejos culturais que continuam influenciando até hoje na configuração da identidade brasileira. Isso de certo modo está diluído no subtexto da série em análise e se materializa na canção *Todo homem*, sendo mister enfatizar que a narrativa nos faz revolver diversas construções discursivas ouvidas ao longo do tempo, seja na lite-

<https://www.uniara.com.br/legado/revistauniara/pdf/34/07resenha.pdf>. Acesso em 30 abr 2021.

5 Ver matéria “Como a violência doméstica atinge as mulheres no Nordeste”. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/como-a-violencia-domestica-atinge-as-mulheres-no-nordeste/>. Acesso em 30 set 2020.

6 Ver matéria “Do mar ao sertão do Nordeste, mulheres promovem uma revolução silenciosa e derrubam clichês”. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-02/do-mar-ao-sertao-do-nordeste-mulheres-promovem-uma-revolucao-silenciosa-e-derrubam-cliches.html>. Acesso em 28 set 20.

ratura, no teatro, no rádio, na própria teledramaturgia, no cinema, ou mesmo *in loco* em tantos lugares da região.

IDENTIDADE É CONSTRUÇÃO

É sabido que as identidades não vem embutidas nas células: elas são construídas e absorvidas pelos sujeitos ao longo de suas narrativas pessoais e coletivas (HALL, 2006). A formação da identidade presume um certo grau de instrução, sendo através dela e de representações simbólicas, instituições culturais e outras instâncias sociais que o indivíduo vai assimilando os muitos fragmentos de discurso que vão formar e caracterizar sua identidade. Nessa seara temos então a música popular, um dos mais fortes componentes na formação da identidade brasileira, uma vez que está fortemente entrelaçada com o cotidiano do povo, em qualquer parte do país. Sobre isso, cabem as palavras de Teixeira Coelho (1997):

O documento artístico-cultural é um documento histórico como outro qualquer, na medida em que é um produto de uma mediação da experiência histórica subjetiva com estruturas objetivas da esfera socioeconômica. Os processos de mediação cultural, de natureza diversificada, envolvem as diversas ações de aproximação entre indivíduos e grupos sociais e as obras de cultura, via produção cultural, meios de comunicação, críticas de arte, ações institucionais.(COELHO, 1997, s/p).

Do lançamento de *Os sertões* até hoje, passaram-se mais de 100 anos. Da apresentação de Caetano no histórico festival de Música de 1967 até estes dias são passados mais de meio século, e ambos continuam sendo, de forma persistente e substancial, citados e ressignificados, a toda vez que a identidade nacional entra em pauta, seja porque é atacada e precisa ser defendida, seja porque é constantemente tema de estudos acadêmicos, produções audiovisuais, cênicas ou literárias. Já a canção-acalanto⁷ de Zeca Veloso funciona como uma das *pontas de presente*⁸ flagradas no discurso televisual.

No caso deste estudo, no qual constatamos um vínculo que une a potência da obra seminal de Euclides da Cunha (1866-1909) e a relevância da trajetória de Caetano Veloso, é preciso também assinalar o Nordeste como fonte matricial, uma vez que a região – berço da guerra narrada por Euclides e do nascimento de Veloso -, é o cronotopo da série televisiva e ocupa um espaço que identificamos como pertencente à *linha abissal* de que nos fala Boaventura de Sousa Santos (2018):

Quem parte das Epistemologias do Sul dá particular atenção a duas coisas: por um lado, a existência de uma linha abissal, que cria formas de exclusão tão radicais, que geram invisibilidade, inexistência social, irrelevância social, e, por-

7 A canção *Todo homem* tem em seu refrão os versos “Todo homem precisa de uma mãe”. Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=yjxriFArvMk>. Acesso em 01 mai 2021.

8 *Pontas de presente* são fluxos de vivências no hoje que inscrevem a realidade nos lençóis do passado, forçando a criação. Conceito de Gilles Deleuze indicado em seu livro *Imagem-Tempo* (1985).

tanto, realidades que são práticas, que são conhecimentos, que são atividades, que são sabedorias, ficam fora da visibilidade social porque foram radicalmente excluídos. Nós chamamos isso de uma sociologia das ausências. Cabe-nos fazer a denúncia dessa sociologia das ausências e, naturalmente, a comunicação hegemônica é fundamental para as classes dominantes, que tem o objetivo de manter invisível a linha abissal. Para que a linha abissal seja radical, ela precisa ser invisível, porque parte da ideia que comunica somente aquilo que é o relevante para comunicar. (SANTOS, p. 143, 2018)

O movimento musical conhecido como Tropicalismo, que durou apenas de 1967 a 1968, foi tão intenso que ainda hoje repercute no imaginário nacional, e teve em Caetano seu mais proeminente mentor intelectual. É considerado um movimento cultural que buscou interpretar e construir uma identidade nacional com expressão em diversas manifestações artísticas.

Ademais, há matrizes discursivas fundadoras de um anseio de nacionalidade flagradas nas páginas escritas por Euclides, bem como em tantas letras de Caetano. Essa discursividade, que atravessa várias temporalidades com desconcertante atualidade, é responsável pela acuidade de ambos como pensadores fundamentais no tocante à reflexão sobre o que aparece no discurso oficial sobre o Brasil e as interpretações que engendraram as muitas exclusões que se perpetuam na sociedade brasileira ao correr dos séculos.

Outrossim, *Onde nascem os fortes* assume a inspiração na tríade Terra-Homem-Luta que Euclides da Cunha narra em *Os sertões* (1902) e metaforiza o sertão como microcosmo do país: a construção diegética revela sutilmente essa ascendência a partir do título. Afinal, quando se ouve dizer que “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”, logo a frase imortalizada no livro seminal do escritor fluminense nos transporta para o homem que tem no sertão sua condição existencial mais precípua.

Na cidade fictícia, assoma uma série de problemas estruturais, muitos dos quais antevistos por Euclides lá no começo do século XIX e que continuam intensamente presentes no cotidiano deste século XXI. Ou seja, o flagelo social imposto às comunidades carentes do sertão baiano e as incongruências políticas daquele final dos anos de 1897, flagrados pela pena altissonante do escritor, prosseguem como incômodo atavismo na vida brasileira.

Escolher essa sub-região (geradora da sinonímia Sertão e Nordeste) como espaço de significação para a obra em análise de pronto nos coloca num paradigma diverso do corrente nas narrativas televisuais. Como a série foi exibida em 2018, ano eleitoral (no qual registrava-se forte embate entre o Nordeste e o Sudeste), esse cronotopo enfatiza a simbologia de se atentar para os interiores invisibilizados do país.

Com quatro meses de exibição, a diegese destaca traços sociais como a corrupção, a violência, o machismo estrutural, a intolerância, a soberba do poder econômico, a truculência da política, a relação promíscua entre estado e instituições, e tudo isso promove estreita dialogia com o cotidiano do país. Ao abrir a obra com uma música que diz “Todo homem precisa de uma mãe”, o discurso televisual insinua uma ruptura nessa ambiência tão entranhada em nosso imaginário.

Em ambiente hostil dominado pela perversidade, versos tão eloquentes - embalados por uma voz em falsete -, ecoam sutilmente haver ali uma falta preponderante: aquele rincão carece de ânima⁹. Ao espelhar a necessidade do feminino, a letra de Zeca evoca imaginários de aconchego, colo, afeto, robustez e esperança, como antes, no livro de Euclides (1902), a resistência feminina triunfa quando o autor descreve uma mulher amparando o filho sobrevivente:

Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada havia tempos, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria e era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz. Aquela velha carregava a criação mais monstruosa da campanha... (CUNHA, 2002, p 530).

E para lembrar que o sertão sempre provocou, e até hoje inspira muitas considerações sobre o chamado “Brasil profundo”, conforme Euclides aponta em *Os sertões* (1902), voltamos a Albuquerque Jr (2019):

O Nordeste existe porque foi inventado. E ele existe com muita força por causa da qualidade de seus inventores, da potência dos discursos. Por isso o Nordeste é uma construção tão difícil de desconstruir. (ALBUQUERQUE JR., 2019).

A partir desse **Brasil Profundo** é que registramos a vinculação dos discursos de Euclides e Caetano, a qual será abordada no próximo tópico.

O VÍNCULO CAETANO-EUCLIDES

É possível reconhecer em qualquer obra de nossa ficção seriada uma descendência de obras anteriores. Isso aparece de várias formas: são intertextualidades, dialogias e memórias discursivas que fazem a riqueza do acervo ficcional. Essas podem ser observadas como inspiração, influência, citação, paródia, enfim, são releituras múltiplas, que reafirmam e corroboram a ideia defendida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2010): “Todo texto é devedor de outro texto que lhe antecedeu”. Basta seguir esse raciocínio para ter clara a ideia de que a obra televisual também reflete sua filiação.

⁹ Componente feminino da personalidade de todos os seres humanos. Para o psiquiatra suíço Carl Jung, “A alma, sendo feminina, é a figura que compensa a consciência masculina”. Ver em <https://www.jogodeareia.com.br/psicologia-analitica/anima-e-animus/>. Acesso em 01 mai 2021.

Para nós, o entrelace entre a obra euclidiana e a produção artística do compositor baiano está nas entrelinhas de estudos e pesquisas sobre a obra de cada um. Vejamos um evidente sinal disso nas palavras da ensaísta Walnice Nogueira Galvão (2009):

Mal sabiam os modernistas que em Euclides contavam com um abridor de caminhos. As numerosas emendas a que submeteu as sucessivas edições de *Os sertões*, enquanto viveu, apontam para um progressivo abasileiramento do discurso. No longo processo de emendar seu próprio texto, a prosódia vai aos poucos ganhando da ortoépia, esta sim portuguesa, mostrando que o ouvido do autor ia desautorizando sua sintaxe e, principalmente, sua colocação de pronomes, anterior. Ainda mais, o modernismo vai dar continuidade a algumas das preocupações de Euclides com os interiores do país e com a repulsa à macaqueação europeia nos focos populacionais litorâneos. Partilha igualmente com ele a reflexão sobre a especificidade das condições históricas do país, na medida em que já em *Os sertões* Euclides realizara um mapeamento de temas que se tornariam centrais na produção intelectual e artística do século XX, ao debruçar-se sobre o negro, o índio, os pobres, os sertanejos, a condição colonizada, a religiosidade popular, as insurreições, o subdesenvolvimento e a dependência. (GALVÃO, 2009, p. 28).

Um dos exemplos mais claros da ressonância do que diz a pesquisadora sobre a potência da percepção de Euclides da Cunha acerca de temas cruciais para a compreensão do século XX, encontra diversas inserções na obra caetânica. Há vários indícios disso, como estampam as letras de *Índio, Podres poderes* (1984) e *Haiti* (1993), conforme mostramos abaixo:

Quando você for convidado/Pra subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado/Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/ Dando porrada na nuca de malandros pretos/De ladrões mulatos/E outros quase brancos/Tratados como pretos/Só pra mostrar aos outros quase pretos/E são quase todos pretos/ Como é que pretos, pobres e mulatos/E quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados/E não importa se olhos do mundo inteiro possam/Estar por um momento voltados para o largo/Onde os escravos eram castigados/E hoje um batuque, um batuque/Com a pureza de meninos uniformizados/De escola secundária em dia de parada/E a grandeza épica de um povo em formação/Nos atrai, nos deslumbra e estimula/ Não importa nada/ Nem o traço do sobrado, nem a lente do Fantástico... (VELOSO, 1993).

Destarte, concordamos com Marcos Napolitano (2005) quando afirma que a música deve ser vista como elemento a ser estudado como importante veículo produtor de sentidos: “Na música, a textura ou a colocação de uma voz, timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas, são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra”.

A apresentação de *Alegria, alegria* exemplifica muito bem isso: “Por entre fotos e nomes/Sem livros e sem fuzil/Sem fome sem telefone/No coração do Brasil”. O histórico momento de 1967, registrado em filmes, jornais, livros e pesquisas, carrega um simbolismo precioso: a revolução estética que vinha acontecendo no país

através das mais diversas manifestações artísticas – literatura, artes plásticas, teatro, música – encontrou na canção de Caetano sua mais completa tradução.

Aliás, achamos instigante lembrar que tudo começou com uma viagem de Gilberto Gil ao Recife: ali, o artista viu uma apresentação da Banda Cabaçal de Caruaru e ficou impressionado. Ao regressar, conversou com Caetano e contou do quanto achava interessante juntar o som que ouvira em Pernambuco à música dos Beatles. E das conversas que foram sendo geradas a partir daí, nasceu o embrião do que depois viria a ser consagrado como estética nova e transgressora trazida pelo Tropicalismo. Claro que a sonoridade captada por Gil no movimento cultural pernambucano veio somar às influências que Caetano já acumulava, tanto do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade quanto dos *Parangolés*¹⁰ de Hélio Oiticica, bem assim da epifania que teve ao ver a montagem de *O rei da vela* pelo Grupo Oficina, com direção de José Celso Martinez Correa, em 1967.

Para Gil e Caetano, a música deveria expressar as polaridades da cultura brasileira, o popular e o erudito, a tradição e a vanguarda, o pop e o folclórico. Os tropicalistas pretendiam afirmar, a partir da releitura do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade (lançado na Semana de 22), o potencial cultural do país sem excluir as influências estrangeiras, devorando o que era externo e incorporando as muitas possibilidades criativas para ressignificar o que se entendia como identidade brasileira.

Avançando ainda mais nesse exercício exotópico em que recorremos às *toalhas de passado*, lembramos que a gestação desse marco musical do final dos anos de 1960 começou com a repercussão intensa dos debates aflorados na Semana de 22, no Theatro Municipal de São Paulo, na qual questões caras à identidade do país já estavam no centro dos debates. O que a imprensa depois passou a divulgar como Tropicalismo foi reflexo direto das questões debatidas no movimento intelectual paulista, que por sua vez, reverberava a imensa produção de sentidos causada no pensamento cultural pelo livro *Os sertões* (1902).

A partir disso, entendemos que, assim como o tempo potencializa a influência de Euclides no pensamento brasileiro, a trajetória de Caetano, desde o marco do Tropicalismo, se agiganta constantemente na direção de temáticas fundamentais da contemporaneidade, fomentando reflexões plurais sobre a identidade nacional, adensando seu potencial de permanência no imaginário brasileiro.

Para a ensaísta Walnice Nogueira Galvão (2009), o que está presente na obra seminal de Euclides da Cunha (1902) é “A interpretação de que Canudos seria um epi-

10 Espécie de capa de vestir com textos, fotos, cores exuberantes e tecidos que dão movimento, criação do artista plástico Hélio Oiticica. Ver em <https://arteref.com/artes-contemporanea/o-que-foram-os-parangoles/>. Acesso em 01 mai 2021

sódio da modernização capitalista”. Em formulação análoga, é comum ouvirmos dizer que a memória tropicalista é uma “presença” constante no imaginário de uma parte da produção artística, intelectual e cultural brasileira. Sendo Caetano Veloso considerado o mentor intelectual da Tropicália, bem como um dos pensadores mais influentes e polêmicos da cena contemporânea brasileira - que inclui desde atuações na área musical até participação em cinema como músico e ator, diretor do filme *Cinema falado*, escritor e cronista, além de compositor de diversas trilhas sonoras de filmes e telenovelas, circulando entre vários ritmos com igual maestria -, nos parece que não é sem propósito que justamente uma criação de um de seus filhos seja a canção-tema da série em estudo.

A canção de Zeca, intitulada *Todo homem*, seria uma *ponta de presente*¹¹, que nos reporta também a um laço com *Qualquer coisa*¹², música de Caetano com versos inspirados por seu primogênito Moreno, na qual também se fala sobre uma relação homem X mulher. Enquanto na criação de Zeca é o masculino a expressar, de forma muito enfática, a necessidade do colo materno, na letra de Caetano e Moreno insinua-se uma vinculação análoga, porém o chamado por uma mãe é menos óbvio e se concretiza no verso *Sou o seu bezerro gritando mamãe*.

Indo além, o concêntrico entrelaçamento entre o que prospecta a longevidade intelectual de Caetano e sua constante atualidade nos parece tangenciar o mesmo fulcro do qual nos fala Walnice Nogueira Galvão (2019) sobre a importância de *Os sertões*, “uma obra de arte literária que expressa suas preocupações com a justiça social”. Também cabe registrar como ponto importante do vínculo Euclides-Caetano o aspecto da modernidade: assim como Euclides percebeu na luta dos canudenses relatada em *Os sertões* um processo de modernização capitalista do país e do mundo (NOGUEIRA, 2019), Caetano também evidencia essa percepção ao criar a Tropicália, a partir de um conceito que abarcava várias expressões artísticas. Assim, a essência tropicalista traduzia uma polifonia (BAKHTIN, 2010) estética, afirmadora do viés modernista que chegara e para o qual não era mais possível fechar os olhos.

De forma semelhante, a influência de Euclides da Cunha e seu livro-reportagem atravessa os séculos com impressionante atualidade, conforme ressalta a ensaísta Walnice Nogueira Galvão (2019):

Euclides viu de perto, pela primeira vez, o povo brasileiro. Viu que o povo brasileiro é mestiço, messiânico, analfabeto, e não os brancos ricos do Rio de Janeiro. [...] *Os Sertões* tem que ser lido todos os dias, enquanto persistir a situação dos pobres brasileiros. Enquanto ocorrer o genocídio dos jovens negros nas favelas de São Paulo, a militarização das comunidades do Rio de Janeiro, enquanto acontecerem tragédias como as de Mariana e Brumadinho. (GALVÃO, 2019, s/p).

11 Conceito cunhado pelo filósofo Gilles Deleuze e registrado em seu livro *Imagem-Tempo* (1985).

12 A música integra o nono álbum da carreira do artista, o *Qualquer coisa*, lançado em julho de 1975.

Portanto, se é possível alcançar a grandeza da matriz euclidiana para o entendimento do mais profundo que se possa pensar o Brasil, acreditamos que é por esse mesmo viés que se afirma, confirma e reafirma a riqueza da produção intelectual e artística de Caetano Veloso, aqui bem demarcada através da criação musical de seu herdeiro Zeca.

A música de Zeca Veloso, ao falar da potência e necessidade do feminino, aponta para uma questão que Euclides já percebera na batalha de Canudos e que está em *Os sertões*: a resistência feminina.

DESVELAR IMAGINÁRIOS

Segundo Juremir Machado (2012), “Pesquisar é fazer emergir algo que não aparece à primeira vista”. Nossa análise segue a metodologia criada por ele, chamada de Análise Discursiva de Imaginários (ADI) ou Tecnologias do Imaginário (TI), que consiste de três etapas: Estranhamento, Entranhamento e Desentranhamento.

Na primeira, apontamos o estranhamento com a delicadeza evocada pela canção *Todo homem* abrindo uma narrativa ancorada em violência. Na etapa do entranhamento, chegamos a Euclides e à vinculação do legado do escritor à trajetória de Caetano (pai do autor da música). Funcionando como Tecnologias do Imaginário – as quais são um gatilho para nos encaminhar à etapa final (Desentranhamento ou Desvendamento) –, apontamos os seguintes elementos:

1. O título da série
2. A música de abertura
3. O cartaz da supersérie
4. A forma de construção do roteiro
5. A pujança da resistência feminina



Com a pesquisa ainda em fase inicial, estamos a somar indagações no processo do entranhamento. Ainda há muito por cobrir, desvendar, desvelar, para só depois alcançar o nível da descoberta do que nos mobilizou até chegarmos à decisão de partir para esta pesquisa. Estamos na fase dois, portanto, de muita investigação, na certeza de que “o saber é uma operação de desvendamento” e que “toda análise é uma desconstrução”. E, ademais, que “O paradoxo da pesquisa consiste na simplicidade da sua complexidade” (MACHADO, 2010, p. 94 e 95).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, a discussão focou na identificação dos vínculos que flagramos entre a obra de Euclides da Cunha e a de Caetano Veloso através da narrativa e, sobretudo, através da música de abertura da série *Onde nascem os fortes*. Através das Tecnologias do Imaginário (MACHADO, 2012) conseguimos desvelar essas imbricações e o porquê da constante recorrência a esses dois ícones do pensamento nacional, sempre que estão em jogo as polaridades existentes entre civilização e barbárie, popular e erudito, sertão e litoral, nacionalidade e estrangeirismo.

Ainda que entre as duas obras exista uma distância cronológica e contextos diferenciados - como o período de súbitas transformações em que se viu mergulhado o país após a proclamação da República ou o cenário imposto pelo regime de força do governo militar -, o que nos parece crucial é registrar que, em pleno século XXI, há uma canção emblemática, de autoria de um jovem músico (não por coincidência, outro Veloso, filho do criador de *Alegria, alegria*), capaz de apontar a sinergia intelectual sobre a qual discorreremos nesta análise.

Para além disso, fica patente também o quanto os dois pensadores se entrelaçam na forma de perceber o país e o quanto a entrada na modernidade acarretou à nação, a partir do processo histórico. Tanto Euclides como Caetano atravessam as décadas como pensadores essenciais para a reflexão sobre a identidade brasileira, sem terem poupado esforços para expor, tematizar e questionar as mazelas nacionais. Mais ainda: ambos foram/são, cada um em seu tempo e a seu modo, mas sempre de modo muito pertinente e atual, capazes de antever, flagrar e discorrer sobre mudanças sociais, políticas e culturais profundas no Brasil, e tendo suas obras, frequentemente, merecedoras de novas reflexões e intermitentes debates.

REFERÊNCIAS

Albuquerque, J. D. M. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino. Maceió: Editora Catavento, 2003.

_____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Brasil: Cortez, 2001.

AMADO, Janaína. Região, Sertão e Nação. **Revista Estudos Históricos**, volume 8, número 15, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. 5.ed. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010. p.261-306.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Euclidiana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Euclides da Cunha: História**, São Paulo: 2º ed., Editora Ática, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. – 11aed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACHADO, Juremir. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

_____. **O que pesquisar quer dizer: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES – Análise Discursiva de Imaginários (ADI)**. Porto Alegre: Editora Sulina, 4ª edição. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música – A História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália ou *panis et circensis***. São Paulo: Iyá Omin, 1ª edição, 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. São Paulo: Pontes editores, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências, In: SANTOS, B.S. (org.), **Conhecimento prudente para uma vida decente**. São Paulo: Cortez Editora, 777-821, 2004.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ **O mundo não é chato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAPÍTULO 8

*Deixa ele cantar que é pro mundo ficar odara*¹

*Narciso em férias assinala estupidez da prisão de Caetano e promove reflexão sobre Brasil de hoje*²

¹ Título inspirado nos versos da canção *Odara*, de autoria de Caetano Veloso, lançada no disco *Bicho*, de 1977.

² Artigo apresentado no Simpósio Fusões no Cinema - Caminhos Film Festival, realizado em Coimbra (PT) em 27 e 28 de novembro de 2020.

RESUMO

Caetano Veloso, grande símbolo da Cultura Brasileira, foi perseguido pelo Caparelhado repressivo militar, que vigorou no Brasil durante mais de duas décadas. Isso fez com que optasse pelo exílio em Londres, onde morou por três anos com a mulher, Dedé. Ele foi preso com o amigo e parceiro Gilberto Gil, também cantor e compositor, catorze dias após a decretação do Ato Institucional número 5, considerado o período mais negro da ditadura brasileira. Encarcerado numa ‘solitária’, o artista foi tirado de sua casa, em São Paulo, e levado pelos algozes num camburão até o Rio sem saber o motivo. Somente ao final do filme, descobre-se: a acusação era de cantar o Hino Nacional em ritmo tropicalista, segundo duvidosa denúncia de um jornalista. Neste 2020, um documentário esclarecendo o inconcebível cárcere do artista foi lançado no Festival de Veneza e no mesmo dia, 7 de setembro, foi exibido na plataforma Globoplay. Num fluxo de reminiscências dolorosas, Caetano revela a profundidade da abulia provocada pelo encarceramento: sem espelho nem excitação sexual, com lágrimas que não vinham, depois de algum tempo conseguiu dois livros (doados pelo editor Ênio Silveira, também preso), e teve um acalanto de esperança ao ouvir, vez ou outra, a canção *Hey Jude*, dos Beatles, vinda de um rádio ao longe. A vida do artista teria tomado outro rumo, caso não tivesse vivido dias tão dramáticos, como ele mesmo diz. E o que *Narciso em férias*, filme dos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil, faz emergir é um subtexto no qual o absurdo da censura e do período ditatorial fica evidente. Este artigo analisa a obra, de visão inédita, importante e necessária sobre o cárcere de Caetano, a partir de um recorte que contextualiza a inadequação do banimento do músico e os reflexos disso na história musical brasileira. Partimos de uma perspectiva que enxerga na canção uma forma privilegiada de expressão dos anos de apagamento libertário no país latino, guiados pela seguinte pergunta: “De que forma a construção narrativa do documentário faz aflorar formações discursivas que perpassam a vida de Caetano e entrelaçam sua obra com a memória cultural do Brasil?” A análise divide-se em quatro tópicos: primeiro contextualizamos o período histórico no qual a prisão acontece; em seguida, destacamos alguns versos de Caetano nos quais é patente a defesa da liberdade e dos direitos humanos; depois indicamos o procedimento analítico adotado, a partir de dialogias que unem a proposta de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété e a análise discursiva de imaginários, indicada por Juremir Machado. Por fim, concluímos apontando o filme como documento histórico e de construção de memória social, ainda mais relevante porque lançado no contexto político em que o Brasil está mergulhado, constituindo verdadeiro retrocesso cultural.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Documentário; *Narciso em férias*; Música Brasileira, Ditadura.

INTRODUÇÃO

Um filme sempre provoca alguma reação. Costumeiramente, os melhores conseguem incitar percepções e deflagrar reflexões. Como sabemos que a obra de arte é tão mais rica quanto maior for o número de releituras que permitir, como afirmou Artur da Távola (1984), acreditamos que também um filme agiganta-se conforme o número de olhares que consiga despertar e quanto mais profícuo for o nível de raciocínios que suscitar. Nesse sentido, o documentário *Narciso em férias*, dos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil, nos causou impacto bastante positivo, a partir de seu personagem central, Caetano Veloso, artista multifário de atuação prolífica na cena cultural brasileira desde os anos de 1960.

Músico de longa carreira, Caetano é natural da Bahia, estado que fica na região conhecida como Nordeste, na qual se deu oficialmente a chegada dos portugueses ao Brasil. O artista é um dos muitos perseguidos pelo aparelho repressivo militar, que vigorou no país latino durante mais de duas décadas. Preso por motivo improcedente, o qual ficou por anos desconhecido, Veloso acabou optando pelo exílio depois de liberto da prisão e residiu três anos em Londres, ao lado da mulher, Dedé. Quando foi preso, em 1968, ele estava em casa a tocar violão com amigos. A polícia chegou nos primeiros raios da manhã e levou-o, juntamente com o compositor Gilberto Gil, também baiano e parceiro, num camburão em trajeto que ele imaginava rápido mas que acabou levando-os a um quartel militar no Rio de Janeiro, cidade distante de São Paulo pelo menos seis horas. Fazia então catorze dias que o Ato Institucional número 5, instrumento mais repressivo perpetrado pela ditadura, tinha sido decretado, e o país começava a entrar no período considerado o mais negro da repressão no Brasil.

Os algozes que conduziram os músicos diziam que eles estavam sendo levados para responder a um interrogatório. Chegando ao presídio, os dois ficaram a aguardar o tal interrogatório, que só aconteceu depois de 50 dias de prisão. Cada um ficou uma semana desse tempo encarcerado numa 'solitária'. Caetano sofreu mais restrições que Gil porque não tinha formação acadêmica, conforme o disse um dos sentinelas do cárcere. Foram quase dois meses incomunicável. Somente nos minutos finais do filme, descobre-se: a acusação que pesava contra ele baseava-se numa infausta denúncia dando conta de que ele se apresentara numa casa noturna da capital carioca (então conhecida como Guanabara) cantando o Hino Nacional em

ritmo tropicalista¹. A imputação espúria partira de um profissional do rádio, sobre quem falaremos mais adiante.

O documentário esclarecendo o inconcebível cárcere do artista foi lançado no Festival de Veneza em 7 de setembro de 2020 e, no mesmo dia, a plataforma de *streaming* Globoplay (extensão da TV Globo, a maior emissora de televisão do Brasil) lançou o filme em versão aberta a todos os públicos. É sobre a construção narrativa de *Narciso em férias*, sobre os imaginários que Caetano Veloso traz à tona com sua potência artística e cultural, e sobre o que significa o lançamento deste filme no atual panorama político do Brasil que este artigo discorre.

CAMINHANDO CONTRA O VENTO²

A década de 1960 conta vários importantes marcos culturais e políticos no Brasil, sendo alguns dos principais a eclosão do Cinema Novo, a construção de Brasília, a consagração da Bossa Nova, a realização dos festivais de música televisionados, o nascimento da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Na cena política, o golpe de 1964 sacudiu imensamente a vida do país, e as consequências nocivas abalaram profundamente a produção cultural num registro nefasto e sem precedentes.

Nesse cenário difícil e adverso surge o Tropicalismo, movimento que abarcava diversas expressões artísticas. O momento considerado como marco inaugural é a apresentação de Veloso no festival de 1967 da TV Record. Desde sempre, um artista anticonvencional, polêmico, transgressor, o baiano causou impacto com figurino extravagante, sua performance, sua música inovadora: *Alegria, alegria* balançou o trivial e causou alvoroço.

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas ideias junto ao público [...]. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento 'cafona' da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (VELOSO, 1968, p. 197).

1 O ritmo faz parte de um movimento artístico que ficou conhecido como *Tropicalismo*, do qual Caetano é o maior destaque. Ver em <https://www.todamateria.com.br/tropicalismo/>. Acesso em 19 dez 2020.

2 Verso da canção *Alegria, alegria*, de autoria de Caetano Veloso, lançada no Festival de Música da TV Record em 1967, marco do movimento tropicalista. Saiba mais: <https://www.culturagenial.com/musica-alegria-alegria-caetano-veloso/>. Acesso em 03 ago 2021.

Imagem 1



Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista (integrantes do grupo Os Mutantes, sentados)

Fonte: Google.

Os artistas contestadores, tropicalistas, eram então Caetano, Gilberto Gil, Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Gal Costa, Jorge Ben. Mas o movimento liderado por Caetano produzia reações polarizadas: libertários, amavam; conservadores, demonizavam. Na própria imprensa, muitos reagiam como se o novo ritmo desvirtuasse o caminho até então traçado pelo ambiente musical brasileiro. Entretanto, é importante ressaltar que a energia tropicalista sinalizou significativas mudanças, não só musicais, mas influenciou nos modos de vestir, cantar, absorver arte e repensar comportamentos.

Na célebre noite de 1967, Caetano adentrou o palco trazendo a guitarra elétrica (típica do rock) e acompanhado de um grupo argentino. Desse modo, inédito e transgressor, o artista demarcava seu lugar de vanguarda na cena artística, apropriando-se de elementos rítmicos, visuais, sonoros, plásticos e performáticos que mexeram com a plateia e a crítica, consagrando à sua interpretação os signos de uma poética que ele levaria adiante com vigor, coerência e originalidade. Assim naquele final de anos 60, assim até hoje: Caetano instala polêmica e tudo o que fala, escreve, cria ou revela está sempre no terreno do inusitado e da controvérsia.

No histórico festival, Caetano amoldou o palco à sua potência criativa, evidenciando uma expressão musical claramente influenciada pelo teatro do diretor José

Celso Martinez Correa³, o experimentalismo poético dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e pelos lendários parangolés⁴ do artista Hélio Oiticica. É um desses que Veloso veste na capa da edição 2017 do livro *Verdade tropical*.

TUDO CERTO COMO 2 E 2 SÃO 5⁵

Narciso em férias é um documentário brasileiro com 1h e 23m, produzido por Paula Lavigne (companheira de Caetano Veloso) e dirigido pelos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil. No foco da câmera, apenas Caetano Veloso a contar sua prisão no pior momento da ditadura brasileira. Foram 54 dias de cárcere.

Nome dos mais relevantes da cultura brasileira, Veloso tem uma legião de admiradores e seguidores apaixonados, embora haja parcela barulhenta e conservadora da audiência avessa às suas canções e a tudo quanto ele significa e potencializa com sua proeminência. Caetano é um artista complexo, como bem afirma o crítico Thiago Mendonça (2020):

Goste-se ou não de Caetano Veloso, sua presença parece incontornável para pensarmos a cultura brasileira dos últimos 50 anos e suas contradições. Músico de inegável talento, polemista, formulador dotado de uma inteligência rara, ele sempre reaparece em cena com um novo posicionamento, que passeia entre o conservadorismo e a radicalidade, com oscilações, mudanças de rumo e uma fome renovada para se ressignificar diante do tempo. (MENDONÇA, 2020)⁶.

O Ato Institucional número 5 (AI-5), que representa o mais sórdido momento da ditadura brasileira, foi decretado em 13 de dezembro de 1968. Em 27 de dezembro, catorze dias depois, Caetano foi preso em São Paulo aos 26 anos. No filme, Caetano está sentado diante de um cenário que dialoga fortemente com o inóspito de uma “solitária”, o primeiro lugar onde ficou durante os dias de encarceramento. A ambiência da narrativa convida o espectador a embarcar de pronto no contexto opressivo que ele vai a relatar.

3 Ator e diretor de teatro que assina a histórica montagem do espetáculo “O rei da vela” (1968), marco do teatro brasileiro, e que Caetano cita no filme como uma grande influência na sua obra. Para saber mais: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104235/jose-celso-martinez-correa>. Acesso em 18 dez 2020.

4 Parangolé é uma espécie de capa que se veste, com textos, fotos, cores, e que serve como uma Obra-ação-multisensorial. A criação é do artista Hélio Oiticica, que afirmava ser o parangolé a anti-arte por excelência. Disponível em <https://arteref.com/arte-do-dia/o-que-foram-os-parangoles/>. Veja também: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>. Acesso em 16 dez 2020.

5 Versos da música Como dois e dois, de Caetano Veloso, lançada em 1971 por Roberto Carlos. Ver em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/como-dois-e-dois-sao-cinco/>. Acesso em 03 ago 2021.

6 Ver crítica “Narciso em férias, Caetano Veloso e as memórias da ditadura”, publicada na revista Época. Disponível em <https://epoca.globo.com/thiago-b-mendonca/coluna-narciso-em-ferias-caetano-veloso-as-memorias-da-ditadura-24635499>. Acesso em 19 dez 2020.

Imagem 2



Fonte: www.oglobo.com.br / *Narciso em férias*

Bom falante, Caetano conta em detalhes o que viveu. Diz que ouvia a canção *Súplica*, de Orlando Silva⁷, na reunião que fazia em casa com amigos. Lembra que gostava muito de ouvir Mário Reis, Orlando Silva, Aracy de Almeida, ícones da música dos anos 30, 40, 50 e 60. Também diz ter ouvido nessa noite *Assum preto*, composição de Luiz Gonzaga⁸. E lembra que, no ano anterior, tinha visto o espetáculo *O rei da vela*⁹, e que considera que essa peça e outra que estava em cartaz em São Paulo mas não lembra o nome, já traziam alguma coisa parecida com o movimento tropicalista.

Quando estavam ali na tranquilidade de casa, cantando, tocando e trocando ideias sobre música, ele foi surpreendido pela chegada da Polícia Federal. Os homens chegaram dizendo que os militares mandaram levá-lo para ser interrogado. Ele e Gil foram colocados no espaço traseiro do carro blindado que os levou, aumentando o cerco opressivo porque não havia janelas. Quando se deu conta, percebeu que o caminho percorrido era a via Dutra, estrada que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, e diz que os policiais os tratavam como se “eles não fossem gente, era uma coisa muito distante”.

7 Um dos primeiros ídolos de massa da música brasileira, Orlando Silva ganhou o epíteto de “Cantor das multidões” nos anos de 1930, sendo considerado por grande parte da crítica a mais bela voz do Brasil e o maior entre os grandes cantores do rádio. Ver matéria “‘Cantor das multidões’, Orlando Silva foi a primeira estrela da Rádio Nacional”. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/cantor-das-multidoes-orlando-silva-foi-primeira-estrela-da-radio-nacional-22946142>. Acesso em 19 dez 2020.

8 Conhecido como “O Rei do Baião”, Luiz Gonzaga era cantor e compositor, nascido em Pernambuco, estado da região Nordeste do Brasil, e tem trajetória marcante na música brasileira. Ver em <http://www.estaquenoticias.com.br/tres-decadas-sem-luiz-gonzaga-o-rei-do-baião/>. Acesso em 18 dez 2020.

9 Primeira montagem da peça de Oswald de Andrade pelo lendário grupo Oficina com direção de José Celso Martinez Corrêa. Estreou em 29 de setembro de 1967 como manifesto satírico e insurgente contra as relações de poder no capitalismo e a posição de subserviência do Brasil na geopolítica internacional. Por sua radicalidade estética e política, é considerada marco do modernismo e do tropicalismo. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392786/o-rei-da-vela>. Veja também: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/entenda-por-que-rei-da-vela-um-marco-no-teatro-22582199>. Acesso em 18 dez 2020.

Chegam ao quartel da polícia e são levados para uma sala muito comprida, na qual está um militar. Ali ficam horas, assistem à autoridade jantar e esperam horas por perguntas que nunca vieram, diante de figura oprimente - sentada numa cadeira com um espaldar desses bem grandes que denotam o poder de quem nela está. Caetano ficou muito tempo incomunicável: nem pai nem mãe, ninguém da família nem a própria esposa, Dedé Gadelha, sabiam onde ele estava. Esta sabia apenas que ele fora ao Rio num camburão porque ela seguiu o carro quando levaram o marido. Mas foram muitos dias sem ninguém saber onde ele estava, se estava vivo, se continuava no Rio.

Caetano e Gil ficaram inicialmente em “solitárias”; entre a dele e a de Gil, havia outra, na qual ficava um velho comunista pernambucano, que um dia pediu a ele para cantar a valsa *Súplica*, do Orlando Silva. Isso o impressiona muito, uma vez que essa era uma das canções que ouvira no dia anterior à prisão: “Eu era bastante supersticioso, todo mundo é... Tenho uma capacidade de organizar superstições na minha mente muito ativa”. Aos poucos, seus olhos vão lacrmando: “Gil e eu ficamos presos dois meses e em todo esse tempo eu não vi um espelho, eu não sei como é que tava minha cara. Eu só vim a voltar a ver um espelho quando voltei pra casa, quando fui solto... a solitária durou uma semana mas era uma eternidade... porque eu comecei a achar que a vida era aquilo ali, só aquilo, eu dormia e achava que a vida aqui fora é que era uma espécie de sonho que eu tinha tido, era muito pior que uma tristeza, e era por isso que eu não conseguia chorar... mas eu me espantava de não conseguir chorar, e achava que não conseguir chorar era também como não conseguir gozar...”

Registramos esse como primeiro momento impactante do filme, que se intensifica quando ele diz: “Porque quando você chora parece que a parte espiritual se manifesta, transbordando de você, em líquido, pelos olhos, e quando você goza parece também que seu espírito transborda de você, em líquido, pela uretra, em forma de esperma, então eu fiz uma relação entre o esperma e a lágrima, e me senti ressequido, como espiritualmente ressequido, meu espírito não tinha como fluir... Francamente, eu cheguei a achar que a vida era só aquilo e eu tinha tido um sonho, uma imaginação das outras coisas”. Isso acontece aos 16’53”. Das palavras de Caetano, emerge uma tristeza abissal: seu olhar dói de tanta dor presumida. Segue-se o primeiro silêncio, que grita de forma avassaladora. Pouco tempo depois, aos 18’24”, ele diz:

Eu recebi comunicação do Ênio Silveira, que tava preso lá, mas em outro lugar, e ele tinha direito a livros, mas eu não podia ter livros, não podia ter nada, e ele mandou dois livros: um era *O Bebê de Rosemary* e o outro era *O Estrangeiro*, de Camus. No *Estrangeiro* do Camus tem uma passagem que diz que ele lia jornal

velho quando estive na cadeia, e eu fiquei impressionado com essa coincidência porque eu também lia um jornal velho que tinha na cela de vez em quando, e eu fiquei impressionado também com essa coincidência... mas fiquei meio assombrado também com os livros que o Ênio me mandou porque eram livros terríveis, mas ler ao mesmo tempo era uma saída porque era alguma coisa que podia acontecer... independente de tudo o mais, eu podia ler, e isso era diferente, ler era uma espécie de salvação. (VELOSO, 2020).

As noites do cárcere adensam a narrativa a partir dos 27'10": "Acordei algumas noites ouvindo gritos de pessoas sendo torturadas e também os comentários de quem tava torturando, as recomendações, as ordens que apareciam, e eu ficava apavorado"... O segundo momento crucial é aos 28'32" quando ele assinala toda sua compreensão e repúdio ao tratamento desigual dispensado na cadeia: "Não precisa assistir *Tropa de Elite*¹⁰ pra ver, né?! Você sabe que acontece, você ouve falar e sabe, e continua acontecendo... você sabe que o preso comum, de baixa renda, por quem as pessoas não tem respeito, parece que com eles pode se fazer tudo, o que quiser, e isso é simplesmente reafirmação da escravidão e nós temos que trabalhar, nós os criadores da civilização brasileira, que somos todos nós cidadãos brasileiros, temos que realizar a segunda Abolição". Esse trecho em que defende de forma inequívoca sua postura antirracista vai até os 29'21.

Mais adiante, descreve os dias de visita à prisão, quando a sala em que estava ficava enorme "porque todo mundo saía e ia ver seus familiares, e eu ficava sozinho na cela porque eu estava incomunicável. Ouvia de lá a voz da Dedé perguntando por mim e chorando, e quando os outros presos voltavam, diziam que não podiam contar pra ela porque os militares diziam que eu não estava ali". A esposa finalmente conseguiu chegar lá, um quartel que ficava no bairro de Copacabana, porque falou com o cineasta Glauber Rocha, que falou com o dramaturgo Nelson Rodrigues, e foi este quem indicou a possibilidade de Caetano estar ali.

Do cárcere da Vila Militar, ele foi transferido para o chamado PQD. Lá, onde ficavam os paraquedistas, a cela dele tinha uma cama, lençol, travesseiro, ele podia ler: "Eu tinha direito a ler revista, ler jornal, Dedé podia me visitar, ficava do lado de fora, conversava comigo pela grade...ficou tudo mais humano[...]Eu fiquei muito supersticioso quando eu tava preso, e nesse lugar, no PQD, eu voltei a acreditar na vida que eu tinha tido lá fora... eu fiquei então reerotizado e fiquei acreditando na vida, na riqueza da vida que eu tinha fora da prisão".

Aos 36'30", mais ou menos, ele lembra da superstição que teve ao ouvir *Súplica*... diz lembrar de ter cantado a música antes de ser preso, e rememora também

10 Filme dirigido por José Padilha e protagonizado por Wagner Moura, que alcançou enorme público e causou bastante polêmica. Ver matéria "10 anos de *Tropa de elite* e como o filme ainda segue atual". Disponível em <https://www.cineset.com.br/10-anos-de-tropa-de-elite-e-como-o-filme-segue-ainda-atual/>. Acesso em 19 dez 2020.

que o vizinho da solitária, um comunista nordestino que parecia saber quem ele era, tinha pedido para ele cantar essa música. Nos dias de aprisionamento, ele cantava essa, *Assum preto* e *Onde o céu azul é mais azul*. E diz que essa sintonia com a superstição fez com que ele terminasse adivinhando o dia em que iria ser solto. Aos 37:54, ele diz: “Eu me lembro, nitidamente, de que *Hey Jude* dos Beatles era a canção positiva: quando tocava, era sinal de que ia melhorar minha situação ! Os portões iam se abrir, a luz ia ser vista de novo. Ainda mais aquele final repetido, com aquele coral repetido, com aqueles acordes maiores, eu tomava aquilo como sendo um anúncio de coisas boas”. Neste momento, o diretor oferece o violão a Caetano e ele toca e canta *Hey Jude*, e este é outro dos momentos altos do documentário.

Ao contar sobre a aparição de uma barata na cela, diz que recebia aquilo como horrível sinal de mau agouro, de más notícias no futuro. Detalha as associações que fazia entre as músicas ouvidas no rádio ao longe e a aparição de baratas, por exemplo, e se surpreende com tamanha precisão alcançada, chegando a prever que dia seria solto, se seria de dia, de tarde, cedo, na hora do almoço, e diz que visualizava que estaria botando a comida na boca quando a ordem de soltura iria chegar. E terminou adivinhando.

O terceiro momento que registramos como muito tocante é aos 41m, quando ele começa a lembrar um sargento, que era preto, baiano e maduro – “Eu tenho uma pena enorme de não ter gravado o nome dele... esse cara foi um anjo, uma divindade na nossa vida”. Conta que o sargento dizia ter pena de ver Dedé ir lá e eles se verem por trás da porta, e foi ele quem facilitou a aproximação do casal. Outro momento marcante vem logo em seguida quando relembra a visão das primeiras fotos da Terra, tiradas do espaço sideral, numa revista que Dedé levara. O diretor pergunta se seria aquela, e Caetano pega a revista da mão dele, e vai folheando. Olha atentamente e lê em voz alta: “Assim é a Terra, parcialmente recoberta pelas nuvens... vista de 350 mil quilômetros de altura”.

Uma pausa, um silêncio, ele continua de olho na revista, lê: “É dia no hemisfério iluminado pelo sol, é noite...distante 150 mil quilômetros...assim é a Terra”. E confirma: “É, era Manchete mesmo”. Na capa da revista, estão os astronautas. Ele entrega a revista ao diretor, já muito emocionado, e o diretor diz aos 43’05”: “Anos depois, você fez uma música inspirado nessas...”. Caetano responde com os olhos cheios d’água: “Fiz...”, mas a voz embarga, ele não consegue falar por segundos, até que diz “Mas foi muitos anos depois...”. Permanece mais alguns segundos em silêncio, e os olhos marejam cada vez mais, são segundos muito emocionantes, quando retoma a conversa, diz: “Esse sargento’ ... esse sargento foi preso” ... começa a chorar

e diz pro diretor: “Eu não vou falar agora não, vou parar um pouquinho”. É um momento comovente demais, impossível conter as lágrimas.

Corta. Há um *fade*, aos 44’15”, e ouve-se uma batida de violão no escuro; quatro segundos depois, ele reaparece com o violão e canta *Hey Jude*. Depois diz: “No refrão, que na versão dos Beatles é cantado por um coro, eu pensava que eu via os portões se abrindo... Isso me dava a impressão de anúncio de libertação”. O *take* vai até 45’03”. Seguindo, ele diz ter abandonado a faculdade em 64 por causa do golpe militar que implantou a ditadura, e conta que Gil tinha direito a um violão por ter se graduado. Explica que Dedé foi falar com um major e solicitar um violão para ele, e isso fez com que o major fosse até ele: “Olha, sua mulher anda insistindo num violão pra você, que Gilberto Gil tem... Gilberto Gil tem curso superior completo, você não tem!”. Nesse trecho, Caetano faz mais um de seus comentários: “Então é mais um detalhe da sociedade brasileira”.

A canção feita em homenagem à irmã caçula, *Irene*, surge aos 47’52”, quando ele começa a dedilhar e cantar e sorrindo diz que o sorriso da mana sempre foi contagiante e é encantador, até hoje. Aos 49’20”, o diretor pergunta: “Foi lá no quartel do PQD que finalmente você soube o motivo da tua prisão e que finalmente te interrogaram. O que você lembra desse interrogatório?” Ele diz: “Começaram querendo saber tudo da minha família... Eu percebia, por um lado, que era uma coisa hiper burocrática, mas também tinha um toque de ameaça”. E o filme caminha para seu clímax: aos 51’24”, Caetano começa a leitura dos documentos do interrogatório: “Aos 23 de janeiro do ano de 1969... no final de setembro, encontrava comprometido com um show de duas semanas na boate Sucata. Cumprido o referido contrato, voltou a SP.”

A leitura é entremeada com comentários até que ele cita o nome de Randal Juliano, apresentador e Disc-Jôquei de rádio, de quem partira a acusação. Segundo essa figura, Caetano “teria cantado o Hino Nacional deturpado, em forma de paródia, no programa *Guerra é guerra* da TV Record”. Ele faz questão de frisar TV Record, e revela repúdio ao radialista. No final das contas, foi este o grande responsável pela denúncia feita à aparelhagem repressora e, por consequência, o tal profissional de rádio simboliza o espúrio algoz, que com sua denúncia pérfida, ajudou a atirar pedras que culminaram com o fim da Tropicália.

Portanto, Caetano foi preso, sofreu uma violência arbitrária, nociva e simbólica, e o motivo era a ousadia de sua atuação, na linha da contracultura, que balançou as estruturas do aparelho repressor e das mentes atrasadas, retrógradas e intolerantes naquele fatídico 1968, por isso é tão fundamental falar sobre o movimento

tropicalista. Porque o Tropicalismo tem em Caetano sua figura mais emblemática e porque ele aparece como o motivo subliminar da prisão do artista. E por que todas essas narrativas nos vêm à lembrança quando assistimos a *Narciso em férias*? Porque o documentário de Renato Terra, Ricardo Calil e Paula Lavigne funciona para nós como uma enorme tecnologia, mobilizando diversos imaginários que nos trazem toda a riqueza da obra de Caetano e a singularidade de sua poética. Vejamos isso a seguir.

Imagem 3



Caetano Veloso em apresentação no Brasil em 1971, antes de retornar de vez do exílio.
Imagem do Google.

SUBVERSIVO E DESVIRILIZANTE

Esse título faz parte da acusação que está nos autos do processo contra Caetano. Assim ele foi acusado, e ainda de ser socialista, mas disso ele discorda com veemência. Dá uma contagiante gargalhada quando lê o desvirilizante, ironiza o uso do termo, mas concorda: “Subversivo e desvirilizante, essa pessoa sou eu”.

Narciso em férias é também título de um capítulo do livro *Verdade Tropical*, lançado por Caetano em 1997 e relançado em 2017¹¹. Ao decidir pelo registro audiovisual de momento tão marcante da vida de Veloso, é nítida a opção dos diretores por realçar seu personagem através do mínimo de intervenção, deixando com ele a condução da narrativa, com poucos movimentos de câmera, quase nenhuma mudança de luz, sem enveredar por influenciar o artista a tocar ou mostrar suas composições.

¹¹ Ver matéria “Caetano relança ‘Verdade tropical’ num Brasil com ‘esboços de opressão à criação artística’”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/caetano-relanca-verdade-tropical-num-brasil-com-esbocos-de-opressao-criacao-artistica-21987130>. Acesso em 17 dez 2020.

Levando em conta que a análise fílmica compreende a narrativa e a composição do filme como produto final (Vanoye e Goliot-Lété, 2008), reforçamos a necessidade de examinar as primeiras ideias que o filme produz, sendo necessário também ver o filme várias vezes (para que detalhes não escapem), nas quais deve-se observar com atenção, fazer anotações, refletir e analisar tudo que está na tela e o contexto no qual o filme foi produzido.

Primeiramente é recomendado ao espectador-analista que assista o filme repetidas vezes, objetivando dessa forma minimizar os enganos e vieses da memória. Aliás, a exemplo do que é observado no cotidiano quando o indivíduo registra e complementa a narrativa a partir de sua própria experiência, adicionando o que lhe agrada ou desconsiderando o que lhe causa desagrado (VANOYE & GOLIOU-LÉTÉ, 2008).

Assim, seguimos analisando seguindo o traçado indicado por Vanoye & Goliot-Lété (2008), acrescentando os passos propostos por Juremir Machado (2012) – estranhamento, entranhamento e desvelamento – por identificá-los como fundamentais para avivar a trajetória artística de Caetano, ao mesmo tempo em que permitem aflorar traços significativos do cancionista do artista. Destarte, nossas anotações começam já a partir do cenário um tanto glacial em que Caetano se encontra: isso causa um estranhamento inaugural, gatilho que desperta para o trabalho de garimpo previsto na segunda etapa da ADI, e vamos então nos entranhando nas teias do documentário.

Na certeza de que “o saber é uma operação de desvendamento” e que “toda análise é uma desconstrução” (MACHADO, 2010), partiremos à próxima etapa.

“QUANDO VOCÊ É PRESO, É PRESO PARA SEMPRE”

Frase marcante, ela aparece nos momentos finais: foi dita por Rogério Duarte, criador da capa do disco *Tropicália* (preso com o irmão em abril de 68, portanto antes de Caetano), e é revelada na leitura do inquérito.

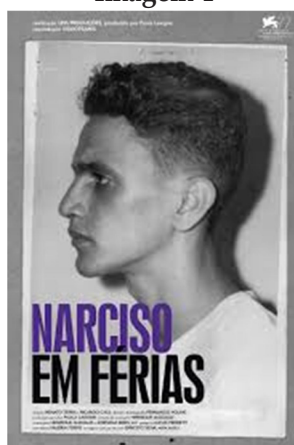
Em 2013, o jornal inglês *Brazilian Post* trazia a seguinte matéria: “What has Tropicália got to do With London?”. Era uma notícia que falava sobre o *Isle of Wight*, festival de música ocorrido no sul da Inglaterra em agosto de 1970, com cinco dias de duração, no contexto dos festivais de contracultura, que contou com nomes do cenário do rock internacional como *The Doors*, *The Who* e *Jimi Hendrix*:

A surpresa do segundo dia, porém, foram dois brasileiros desconhecidos do público, acompanhados por uma trupe de dançarinos nus cobertos por um plástico vermelho. A dupla começou a cantar em português, ao som de baterias africanas e flautas de jazz. Logo eles plugaram suas guitarras e começaram a tocar uma mistura maluca de rock psicodélico, funk e samba. A dupla era **Gilberto Gil** e **Caetano Veloso**. A apresentação, cujas imagens extraordinárias estão no documentário *Tropicália*, de Marcelo Machado, aconteceu um pouco antes de eles

saírem tocando pelo mundo. Naquele verão de 1970, eles eram apenas figuras exóticas na cena *underground* de Londres: tocavam esporadicamente com a banda de rock Hawkwind, passeavam por galerias de arte e faziam parte de uma comunidade hippie. [...] Enquanto o mundo assistia ao primeiro homem pousar na Lua, em 21 de julho de 1969, os dois se preparavam para deixar o Brasil, para onde voltariam apenas em 1972. (BRAZILIAN POST, 2013)¹².

São muitos os motivos e razões pelos quais uma obra de arte pode nos tocar. Segundo Vanoye & Goliot-Lété (2006, p. 12-13), analisar um filme resulta em duas ações: tanto o filme é trabalhado como quem o analisa. Assim, foi fácil encontrar razões para assistir a *Narciso em férias*: sendo obra que cataloga a prisão de um dos mais relevantes artistas e pensadores da vida nacional, isso logo nos despertou a vontade de vê-lo. Sendo essa prisão, ademais, injusta e praticada contra alguém que admiramos desde criança, isso tornou o documentário ainda mais instigante.

Imagem 4



Cartaz do filme mostra Caetano com a cabeça raspada pela repressão militar.

Fonte: www.oglobo.com.br

Decompor o específico fílmico para entender como foi operada sua construção e isolar elementos que facilitem como acontece a relação das partes com o todo é um dos pontos indicados pela metodologia proposta por Vanoye e Goliot-Lété (2002):

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOU-LÉTÉ, 2002, p.15).

Seguindo nessa trilha, afloram as escolhas tomadas pela criação (autoria e direção), as quais muitas vezes passam despercebidas quando se observa o filme em sua expressão total. Descosturar o filme, entrar por sua narrativa adentro para desunir trechos e depois chegar ao entendimento do todo construído, é um trabalho de filigrana, talvez análogo ao que se procede ao construir o roteiro, sendo que neste

¹² Registro presente na tese de Daniela Vieira dos Santos, intitulada “As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização”. Ver em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281197>. Acesso em 19 dez 2020.

as etapas vão sendo construídas com objetivos específicos, enquanto na análise desconstruímos – como se passássemos a moviola no sentido inverso – para entender porque tais escolhas foram tomadas, com que propósitos, o que se pretendia destacar.

Quem também defende a desconstrução como caminho metodológico é Luiz Gonzaga Motta (2013):

Não perder de vista que estamos a todo momento descortinando e recompondo as partes. Não para entender a estrutura interna da estória em si, mas para observar e compreender as estratégias e astúcias textuais que criam uma situação de comunicação em que há, de um lado, intenções e estratégias comunicativas de um narrador; de outro, respostas de uma audiência que atualiza as marcas deixadas no texto para interpretar o projeto dramático de construção da realidade (MOTTA, 2013: 146).

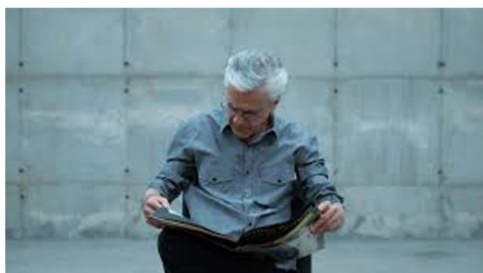
Outrossim, quem analisa deve construir seu próprio roteiro, baseado nas percepções que adquire sobre a constituição da narrativa em estudo. Esse novo enredo, a nascer do processo de desconstrução, é mais complexo porque vai conferindo ao objeto outras significações. Vejamos o que diz Motta (2013):

O analista precisa decompor recompor a estória com rigor e identificar suas partes componentes, as sequências básicas, os pontos de virada ou inflexões essenciais, os limites dos episódios parciais, as conexões entre eles, os conflitos principais e secundários, o protagonista e o antagonista principais e seus adjuvantes, como o enredo organiza a totalidade, e assim por diante, a fim de compreender como o narrador compôs sua estória na situação de comunicação (Ibid, p. 141).

Segue-se então como num jogo de desmontar e o analista deve esmiuçar o constructo audiovisual e desagrupar a *mise en scène*, isto é, isolar cada um dos elementos que aparece no discurso visual - estéticos, narrativos, sonoros, por exemplo -, visando a construir seu próprio entendimento sobre a obra. Desse modo, é possível criar um passo-a-passo destrutivo que facilitará a análise, tanto em seu aspecto unitário, como em sua inserção no todo. Nesse sentido, deparamo-nos com um claro laço unindo as perspectivas analíticas de Vanoye e Goliot-Lété (2002), Juremir Machado (2012) e Luiz Gonzaga Motta (2013).

Desentranhamento, desvelamento ou iluminação, terceira etapa da ADI ou sexto movimento da análise proposta por MOTTA (2013), funciona como uma revelação, uma espécie de epifania: acontece assim quando conseguimos tirar o véu que encobre as diversas etapas do trabalho de desconstrução, como sucede a partir da metodologia proposta por Machado (2012). Sempre lembrando que “O paradoxo da pesquisa consiste na simplicidade da sua complexidade” (MACHADO, 2010, p. 94 e 95).

Imagens 5 e 6



Caetano Veloso protagoniza *Narciso em férias*
Fonte: Globoplay.

Na sala cinza, fria e amorfa em que desfila suas dolorosas reminiscências, Caetano revela a profundidade da abulia provocada pelo encarceramento: sem espelho nem excitação sexual, com lágrimas que não vinham, acreditou que a vida se resumia aquele imenso mar de solidão e indolência, e que todas as imagens que trazia na lembrança eram fantasias que havia criado para suportar aquele tédio tão aflitivo. Foi só depois de algumas semanas que chegaram a ele dois livros (doados pelo editor Ênio Silveira, também preso), e aquilo trouxe certo conforto, como também tinha um acalanto de esperança ao ouvir, vez ou outra, a canção *Hey Jude*, dos Beatles, vinda de um rádio ao longe.

Caetano já havia falado sobre o cárcere em plena ditadura militar. Compôs *Terra*, uma lendária canção que começa com os versos “Quando eu me encontrava preso, na cela de uma cadeia...”, e conta sobre ter visto as fotos da chegada do homem à lua e a visão da Terra. E o que *Narciso em férias*, filme dos jornalistas Renato Terra e Ricardo Calil, faz emergir é um subtexto no qual o absurdo da censura e do período ditatorial fica evidente. A vida do artista teria tomado outro rumo, caso não tivesse vivido dias tão dramáticos, como ele mesmo assegura.

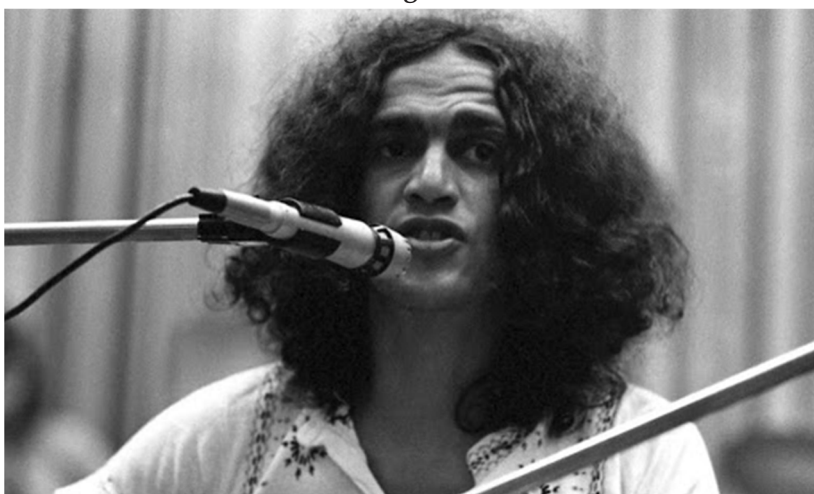
No filme, Caetano deixa muito claro que sempre teve uma visão política liberal, avessa ao socialismo, dado que só reforça ainda mais a incongruência de sua prisão. Mas uma de suas declarações mais insólitas refere-se a associação que faz entre lágrimas, esperma e transcendência. E isso ganha relevância porque é uma declaração muito íntima, que revela uma ligação muito profunda e visceral que o compositor enxerga nesses três atos: chorar, gozar e transcender.

Essa percepção poderia figurar isolada do depoimento de Caetano, um parêntese, que pouco tem de ligação com sua trajetória. Mas é justamente o contrário disso e quem conhece a obra de Caetano em extensão e profundidade, há de concordar conosco. Há pelo menos cinco canções do artista - para nos atermos a um número paradigmático, uma vez que a obra dele é imensa e não haveria espaço nem tempo suficiente para discorrer sobre ela aqui -, em que essa conjunção de emoções apare-

cem irmanadas, são elas: *Odara*, *Qualquer coisa*, *Jeito de corpo*, *Eclipse oculto*, e *O que-reres*¹³. Em todas essas, há sincronias perceptíveis entre o desejo sexual, a libertação que advém de sua concretude, e um contato subjacente com o Cosmos, o mistério da Transcendência.

Quando da leitura do interrogatório, já se aproximando do final do filme, Caetano lê que tinha uma postura “desvirilizante” e dá uma gostosa e irônica gargalhada com o texto.

Imagem 7



Caetano com longos cabelos em 1975 (Imagem do Google).

No final das contas, quem faz uma boa tradução de um dos significados assinalados pelo filme é o crítico Thiago Mendonça (2020):

A prisão de Caetano é a concretização deste pesadelo do cidadão comum materializada no corpo de um artista incomum. A importância maior do filme é recuperar essa memória de arbitrariedade, mais uma entre muitas. É fundamental que o cinema resgate narrativas como essa, em um momento que o poder hegemônico se esforça por apagar nossa história pregressa e reinventá-la a partir de seus interesses. (2020)¹⁴.

Cientes de que no Brasil se vive, desde o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff¹⁵, uma situação que enfraquece a democracia e acarreta sérios revezes políticos e sociais, exacerbada intensamente com a eleição do chefe do Executivo em 2018 – momento em se que se agravam todas as estatísticas concernentes aos direitos humanos, bem como os índices de fome, desmatamento, assassinato, exclusão social e violência contra a mulher, para citar os mais evidentes –, temos convicção da proeminência de *Narciso em férias*. O significado do filme se amplifica ao ser lançado

13 As letras das canções citadas podem ser encontradas em <http://www.caetanoveloso.com.br/>. Acesso em 20 dez 2020.

14 Crítica sobre o documentário publicada na revista Época. Disponível em <https://epoca.globo.com/thiago-b-mendonca/coluna-narciso-em-ferias-caetano-veloso-as-memorias-da-ditadura-24635499>. Acesso em 18 dez 2020.

15 Ver matéria “Há quatro anos, Câmara aprovava instauração de impeachment contra Dilma Rousseff”. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/>. Veja também artigo de Mércia Alves e Joyce Miranda Leão Martins: “De protagonista a coadjuvante: o declínio do PSDB na eleição de 2018. Disponível em http://ctpol.unb.br/wp-content/uploads/2019/04/gt2_Alves_Martins.pdf Acesso em 18 dez 2020.

neste fatídico ano de pandemia - cujas dificuldades se potencializam no Brasil com as atitudes negacionistas e declarações estarrecedoras do chefe do Executivo -, e justo no dia 7 de setembro (Independência do Brasil), simultaneamente no Brasil e no Festival de Veneza, reconhecidamente um dos mais importantes do mundo. É como disse o próprio Caetano em videoconferência com jornalistas após o lançamento na Itália:

Por trás de uma aparência de democracia no Brasil existe uma ameaça mais sutil, menos clara. Há uma estrutura autoritária, quase uma contaminação, uma trama que corrói os princípios democráticos, impede a circulação de ideias e a afirmação de direitos. [...] Antes havia uma ditadura explícita, hoje estamos prestes a perder as liberdades democráticas.(VELOSO, 2020)¹⁶.

Certos disso, vamos às observações derradeiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é sem emoção que assistimos ao depoimento audiovisual de Caetano Veloso. Causa desconcertante impacto ouvi-lo porque fica muito explícito, de forma intensa, incontroversa e veemente, que sua prisão foi um ato estúpido. Ademais, o documentário de Renato Terra e Ricardo Calil nos remete também ao entendimento do quão devastador foram os anos de ditadura no Brasil, uma página infeliz da nossa história, como dizem os versos de Chico Buarque.

Embora o artista não tenha sofrido violência física, seu depoimento é capaz de nos transportar aquele período de trevas, no qual tantos artistas, pensadores, estudantes e diversas outras pessoas foram presas, silenciadas, torturadas e mortas. O filme serve também para que ninguém leve adiante a ideia de que no Brasil a ditadura foi branda ou leve, como alguns dizem tentando apagar o nefasto período que durou 21 anos.

A opção da direção por deixar Caetano falar e quase não interferir com perguntas e movimentos de câmera e luz, privilegia com inteligência e sensibilidade a fortaleza argumentativa do artista, um dos pensadores mais lúcidos e coerentes do universo intelectual e artístico do país.

Destacamos que temas tão recorrentes no noticiário cotidiano deste 2020 também estão no filme simplesmente porque pavimentam o universo caetânico: terraplanismo, negacionismo, machismo, racismo, escravização, transgressão, liberalismo, sexualidade, amizade, erotização e liberdade. Está tudo lá como também está em seu adorável cancionário. Ressaltamos ainda os minutos inaugurais, os quais

¹⁶ Ver matéria sobre o lançamento de *Narciso em férias* no portal de notícias G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/09/07/no-brasil-ha-uma-trama-que-corroi-os-principios-democraticos-diz-caetano-veloso.ghtml>. Acesso em 19 dez 2020.

funcionam como prólogo para todo o depoimento: trata-se de sufocante preâmbulo para a coação sofrida, iniciado com horas exasperantes e opressivas de silêncio da autoridade, impingindo Caetano e Gil a ficarem ali, relegados ao silêncio e ao desrespeito, sem sequer saberem porquê, exemplo inequívoco de violência simbólica¹⁷ perpetrada contra os dois artistas, os quais há mais de cinco décadas engrandecem o patrimônio cultural brasileiro.

Emocionado e emocionante, Veloso nos guia pela experiência de entender o quanto o cárcere – indevido, violento, nocivo e inaceitável – mexeu profundamente com ele e o quanto isso interferiu em sua trajetória, artística e pessoal. Em determinado momento, afirma que sua vida teria se encaminhado de outra forma caso não tivesse sido preso.

A eloquência sutil e libertária do poeta reforça ainda mais a arbitrariedade do seu encarceramento. E salienta - com perspicácia, ousadia e destreza -, o vigor intelectual, a profunda coerência e a vastidão do alcance de suas palavras, sejam elas cantadas, faladas ou imagneticamente projetadas. Como diz na canção *Livros*, elas “São como a radiação de um corpo negro apontando para a expansão do Universo porque a frase, o conceito, o enredo, o verso e, sem dúvida, sobretudo o verso, é o que pode lançar mundos no mundo’.

É isso o que Caetano Veloso faz quando se manifesta, seja no filme, no traçado musical, nos seus versos, em qualquer entrevista: ele expande o universo e incentiva novas concepções, instiga outros desejos e aguça percepções singulares. Que o artista prossiga sendo instado a dar sua contribuição, que tanto convoca à esperança e impulsiona na direção do autoconhecimento, da coletividade e da Transcendência.

REFERÊNCIAS

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido** - Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: editora Objetiva, 1982.

JOLY, Martine. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: edições 70, 2002.

_____. **Introdução à análise da imagem**. 2ªed. Campinas: Papirus, 1999.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

¹⁷ Conceito do sociólogo francês Pierre Bourdieu, violência simbólica refere-se à violência cometida com a cumplicidade entre quem sofre e quem a pratica, sem que, frequentemente, os envolvidos tenham consciência do que estão sofrendo ou exercendo. Ver matéria “Violência simbólica: agressão que ultrapassa a dor física”. Disponível em <http://www.joaquimnabuco.edu.br/noticias/violencia-simbolica-agressao-que-ultrapassa-dor-fisica>. Acesso em 17 dez 2020.

MACHADO, Juremir. **O que pesquisar quer dizer**: como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da CAPES – Análise Discursiva de Imaginários (ADI). Porto Alegre: Editora Sulina, 4ª edição. 2010.

_____. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Editora Sulina, 3ª edição, 2012.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**. Rio de Janeiro: editora Record, 2003.

MORIN, Edgar – **O cinema e o homem imaginário**. São Paulo: editora Moraes, 1970.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: UNB, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão (org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. (2.ed. São Paulo, Art / Secretaria de Estado da Cultura, 1990).

SALLES, Walter. O documentário como socorro nobre da ficção. Rio de Janeiro: **Cinemais**, Vol.9, pp. 7-40, 1998.

SARAIVA, Leandro, CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela** - A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem à Central do Brasil. São Paulo: Cultura, 1998.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 4ªed. Campinas: Papirus, 2006.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. A janela do cinema e a identificação. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 17-25.

ÍNDICE REMISSIVO

- A
83, 84, 86, 87, 91, 98, 100, 103, 112, 113, 115, 119, 123
- Artista 32, 45, 46, 63, 72, 79, 88, 96, 103, 104, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 124, 125, 126, 127
- B
Mundo 5, 12, 15, 17, 18, 23, 26, 29, 30, 32, 34, 35, 38, 46, 49, 57, 60, 64, 75, 79, 86, 102, 104, 108, 116, 117, 122, 126, 127, 128
- Brasil 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 30, 33, 35, 37, 40, 42, 43, 48, 51, 52, 65, 68, 80, 87, 91, 92, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 115, 120, 122, 125, 126, 128
- C
Musica 12, 77, 112
- Caetano 11, 12, 21, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 38, 39, 43, 47, 55, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128
- N
Narrativa 16, 18, 21, 22, 23, 32, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 105, 106, 110, 112, 114, 117, 120, 121, 122, 123, 128
- Canção 11, 12, 14, 16, 17, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 39, 47, 48, 49, 55, 75, 98, 99, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 115, 118, 119, 124, 127
- O
Obra 12, 22, 27, 36, 40, 42, 43, 49, 51, 56, 57, 62, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 76, 79, 80, 83, 84, 86, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 110, 111, 114, 120, 122, 123, 124
- Cinema 13, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 46, 52, 53, 56, 57, 59, 63, 65, 67, 68, 76, 89, 99, 104, 125, 127, 128
- P
Paulo 16, 17, 23, 24, 28, 31, 37, 38, 48, 49, 52, 53, 57, 58, 62, 68, 80, 86, 91, 92, 93, 103, 104, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 127, 128
- D
Personagens 19, 42, 45, 46, 50, 51, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 73, 79, 83, 84, 87, 89, 90, 91
- Discurso 18, 37, 38, 40, 47, 48, 50, 52, 57, 59, 60, 66, 68, 71, 72, 76, 80, 84, 90, 91, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 123, 128
- F
S
Série 14, 46, 47, 48, 49, 50, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 76, 82, 83, 89, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106
- Filme 12, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 46, 47, 48, 57, 98, 104, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127
- G
T
Televisão 44, 46, 53, 56, 57, 62, 80, 83, 85, 89, 112, 127
- Globo 15, 28, 31, 35, 40, 42, 50, 56, 58, 59, 61, 62, 67, 70, 73, 75, 77, 82, 85, 88, 96, 112
- H
- História 13, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 29, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 70, 72, 73, 74, 82, 83, 86, 91, 110, 125, 126
- M
Machismo 61, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 92, 101, 126
- Memória 12, 13, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 26, 27, 38, 40, 42, 44, 45, 50, 51, 76, 86, 98, 104, 110, 121, 125
- Movimento 12, 15, 16, 19, 20, 22, 45, 46, 47, 82,

NA TELEVISÃO NA PALAVRA NO ÁTIMO NO CHÃO



RFB Editora
Home Page: www.rfbeditora.com
Email: adm@rfbeditora.com
WhatsApp: 91 98885-7730
CNPJ: 39.242.488/0001-07
R. dos Mundurucus, 3100, 66040-033, Belém-PA



9 786558 892137 >

