UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

LÍVIA CORDEIRO MANTOVANI

“E todos foram juntos à praia”:
o cinema como resistência em *Nunca aos Domingos*, de Jules Dassin

SÃO PAULO

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

**“E todos foram juntos à praia”:
o cinema como resistência em *Nunca aos Domingos*, de Jules Dassin**

Lívia Cordeiro Mantovani

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

SÃO PAULO

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

MANTOVANI, Livia Cordeiro

“E todos foram juntos à praia”: o cinema como resistência em *Nunca aos Domingos*, de Jules Dassin

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus familiares e amigos, junto a quem foram sacrificados preciosos momentos para que fosse possível a execução desta tarefa. E ao gatinho branco que integrou minha família por 16 anos, e cuja partida coincidiu com o término desta fase da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, por ser um grande professor. Por ter me inspirado a seguir a carreira acadêmica, por ter iluminado e alimentado as minhas ideias, e por ter dividido comigo seus materiais de forma tão generosa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida, que possibilitou maior dedicação ao desenvolvimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Ana Paula Pacheco, e ao Dr. Marcos Fabris, pelo tempo despendido, pela atenção, e pelas valiosas sugestões e críticas na ocasião do meu exame de qualificação.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas e ao Serviço de Pós-Graduação da FFLCH, pelo auxílio prestado.

Aos companheiros que fizeram da USP minha segunda casa, por me nortear, me apoiarem, por dividirem comigo todo tipo de sentimento e pensamento, e por me ensinarem, na prática, que a construção do conhecimento é sempre coletiva. Em especial, à Sheila e à Giuliana, minhas companheiras de viagem, pelo apoio imensurável e incondicional.

Aos meus pais, sem quem eu simplesmente não seria.

À minha irmã, pelo amor de uma vida inteira.

E ao Carlos, cujo companheirismo e a fé em mim são meus alimentos diários.

RESUMO

MANTOVANI, L. C. “*E todos foram juntos à praia*”: o cinema como resistência em *Nunca aos Domingos*, de Jules Dassin. 133 folhas. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.

O presente trabalho tem como objetivo uma análise do filme *Nunca aos Domingos* (1960), de Jules Dassin. Para a realização deste estudo, foi adotado um esquema de observação atenta de cada uma das cenas do filme, incluindo a análise de diversos fotogramas que revelam elementos interessantes não apenas no conteúdo, como também na forma do objeto. Durante o desenvolvimento do estudo, identificou-se o diálogo da obra em questão com outras obras, tais como a tragédia *Medeia* (431 a.C.), de Eurípedes; a peça *Pigmaleão* (1913), de George Bernard Shaw; e o filme *Stella* (1955), de Michael Cacoyannis, dentre outras. Assim, fez-se necessária a apreciação dessas obras, embora de forma menos detalhada. O intuito deste texto é demonstrar como, através de *Nunca aos Domingos*, Jules Dassin intencionou promover um debate sobre a arte, mais precisamente, o fazer cinematográfico. Também pretendemos demonstrar que o filme encontra na dialética sua principal força organizadora, sempre oferecendo ao menos duas interpretações para um mesmo objeto ou fenômeno. Além disso, identificaremos no filme algumas peculiaridades da Grécia dos anos 1960, tais como aspectos culturais; sua posição enquanto colônia inglesa/estadunidense; e a relação dialética travada entre o desenvolvimento do capitalismo (impulsionado pela Doutrina Truman) e uma estrutura socioeconômica ainda baseada na ruralidade, no escambo e etc.

Palavras-chave: cinema, Grécia, dialética, imperialismo, resistência.

ABSTRACT

MANTOVANI, L. C. *“And they all went to the seashore”*: cinema as resistance in Jules Dassin’s *Never on Sunday*. 133 pages. Thesis (Master’s degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.

The aim of the present work is to analyse the film *Never on Sunday* (1960), directed by Jules Dassin. The chosen methodology includes the alert observation of each one of the film’s scenes, including the examination of several frames, which reveal interesting elements concerning not only the content, but also the form of the object. During the development of the study, the dialogue of *Never on Sunday* with other works of art has been identified. The tragedy *Medea* (431 b.C.), by Euripides; the play *Pygmalion* (1913), by Bernard Shaw; and the film *Stella* (1955), by Michael Cacoyannis, are among these. Therefore, they have also been analysed, even though in a less detailed way. The goal of this text is to show how, through *Never on Sunday*, Jules Dassin attempted to promote a debate about art, more specifically about cinema. We shall also endeavour to demonstrate that the film is organized dialectically, always offering at least two interpretations to the same object or phenomenon. Finally, we will identify in the movie some particularities of Greece in the 1960’s, such as some cultural aspects; its position as an English/American colony; and the dialectic relation established between the development of capitalism (reinforced by the Truman Doctrine) and a socioeconomic structure based on agriculture, bartering, etc.

Keywords: cinema, Greece, dialectics, imperialism, resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cannes.....	14
Figura 2: porto e <i>bouzouki</i>	15
Figuras 3 e 4: operários e mulher.....	16
Figuras 5, 6 e 7: moça saltando e seus observadores.....	17
Figuras 8 e 9: aceno e contraste.....	17
Figuras 10, 11, 12 e 13: festa no mar.....	19
Figuras 14 e 15: inveja.....	20
Figuras 16, 17, 18 e 19: locais e turistas.....	20/21
Figura 20: o “intelectual”.....	21
Figuras 21 e 22: créditos iniciais.....	21
Figura 23: macaco.....	23
Figura 24: pernas.....	24
Figuras 25 e 26: boêmios.....	25
Figura 27: “toque, Taki!”.....	26
Figura 28: o recém-chegado.....	26
Figura 29: caixa registradora.....	28
Figura 30: “três cervejas”.....	31
Figuras 31 e 32: câmera e objeto filmado.....	34
Figuras 32 e 33: marinheiros e olhares indiscretos.....	36
Figura 34: as paredes têm olhos.....	38
Figuras 35, 36 e 37: adornos.....	39
Figura 38: cigarro inglês.....	39
Figuras 40 e 41: plateia e anseio.....	41
Figuras 42 e 43: no barco.....	42
Figuras 44 e 45: realejo e gravata.....	48
Figuras 46 e 47: o observador e impaciência.....	51
Figura 48: mesa e quadro.....	52
Figura 49: bonecas.....	52
Figuras 50 e 51: convidados e presente.....	53
Figuras 52, 53 e 54: festa.....	54
Figura 55: narração de <i>Medeia</i>	56
Figura 56: narração de <i>Édipo Rei</i>	57
Figura 57: duplos.....	58
Figura 58: Basura e arena.....	61
Figuras 59, 60, 61 e 62: o espetáculo.....	61/62
Figuras 63, 64 e 65: colunas.....	64
Figura 66: rivais.....	65
Figura 67: vexame.....	69
Figura 68: estrelas.....	69
Figuras 69 e 70: enfrentamento.....	70
Figuras 71, 72, 73 e 74: duas formas de diversão.....	71

Figuras 75, 76 e 77: tragédia.....	71/72
Figura 78: tradição.....	72
Figura 79: fantasmagorias.....	73
Figura 80: moldura.....	74
Figuras 81, 82, 83, 84, 85 e 86: êxtase.....	75
Figuras 87 e 88: encontro.....	76
Figuras 89 e 90: círculo.....	76
Figura 91: discussão.....	79
Figura 92: a análise.....	81
Figura 93: intimidade.....	83
Figura 94: o sono.....	85
Figura 95: “fechado para estudos”.....	87
Figura 96: a surpresa.....	89
Figura 97: o rádio.....	90
Figuras 98 e 99: diversão e tédio.....	91
Figuras 100, 101 e 102: troca de ídolos.....	91
Figura 103: o cubo.....	93
Figura 104: a transformação.....	93
Figura 105: “fechado”.....	94
Figura 106: aflição.....	94
Figuras 107 e 108: observação.....	95
Figuras 109 e 110: dois ambientes.....	96
Figura 111: objetos.....	97
Figura 112: o obstáculo.....	97
Figura 113: Basura e bandeira.....	98
Figura 114: “prostituta!”.....	102
Figura 115: tabuleiro 1.....	102
Figura 116: tabuleiro 2.....	104
Figura 117: o ataque.....	105
Figuras 118 e 119: atrás das grades.....	107
Figura 120: entretenimento.....	107
Figura 121: vitória.....	109
Figuras 122 e 123: hostilidade.....	109
Figuras 124 e 125: orquestra e ausência.....	110
Figuras 126 e 127: diálogo.....	111
Figuras 128, 129 e 130: cacos.....	114/115
Figura 131: a dança dos amigos.....	115
Figuras 132 e 133: a dança de Illya e Tonio.....	116
Figura 134: pastelão.....	116
Figura 135: não mais um <i>outsider</i>	117
Figuras 136 e 137: a despedida.....	119
Figura 138: pernas e créditos finais.....	122
Figura 139: créditos finais.....	123

SUMÁRIO

Dedicatória.....	5
Agradecimentos.....	6
Resumo.....	7
<i>Abstract</i>	8
Lista de figuras.....	9
Introdução.....	12
1. Revelando Illya.....	14
2. Recriando Medeia: a resistência à tragédia em <i>Nunca aos Domingos</i>	51
2.1. Redimindo Stella.....	68
3. De Galateia a Lisístrata.....	79
Considerações finais	126
Referências.....	128

Alguns que se diziam amigos vieram me alertar de que “um artista que se misturava com política poderia acabar destruindo sua carreira”. Eu usei como recurso a primeira palavra suja que aprendi em inglês: “bullshit”. A pequenez e a desumanidade da noção de que lutar por sua liberdade e pela liberdade dos outros é “misturar-se com política” me deixa furiosa. Eu sugeri que eles apagassem sua História e sua etimologia. A História diria a eles qual é o papel que o artista sempre ocupou na luta pela justiça e liberdade, e demo(s), em grego, significa “pessoas”. Artistas são pessoas também.

Melina Mercouri¹

INTRODUÇÃO

Jules Dassin: Eu tenho uma ideia para um filme. É sobre um homem que tenta fazer os outros pensarem como ele.

Melina Mercouri: Continue.

Jules Dassin: Ele é um cara que consegue entrar no ambiente mais feliz e tornar todos infelizes. Ele sempre estraga tudo. Ele... Ele conhece uma mulher. Ela é grega.

Melina Mercouri: E ele é americano.

Jules Dassin: Isso mesmo. Ele é americano. Aonde vai, ele tenta impor o *American way of life*. Ele não é mau. Ele só é perigosamente ingênuo. Ele é um escoteiro. Ela... Ela é tão feliz, ele não pode suportar isso. Ele pensa que ela não deveria ser feliz. Espere um minuto. [...] A história se passa no Porto de Pireu! (MERCOURI, 1971: p. 135, tradução nossa).

O diálogo acima relata o momento da concepção do filme *Nunca aos Domingos* (*Never on Sunday*, 1960), que foi o décimo-sexto dirigido por Jules Dassin, e teve um papel muito importante em sua carreira. O cineasta, nascido em solo norte-americano, alcançou notoriedade na década de 1940 por seus filmes *noir*, mas foi compelido a abandonar sua terra natal em 1950, devido a acontecimentos políticos. A contenção do comunismo nos Estados Unidos havia desencadeado uma verdadeira “caça às bruxas”, especialmente na indústria cultural, “perigosamente” responsável por formar opiniões e manipular massas. O nome de Dassin, filiado ao Partido Comunista Americano, figurou

¹ MERCOURI, 1979: p. 213, tradução nossa.

nas listas negras (*blacklists*) dos estúdios cinematográficos, e o cineasta passou a encontrar muita dificuldade para exercer seu ofício em seu país.

Assim, Dassin partiu para a Europa, mas o fantasma da *blacklist* ainda o acompanhou por cinco anos, até que ele conseguiu uma oportunidade para dirigir *Rififi* (*Du Rififi Chez Les Hommes*, 1955), sucesso de público e crítica, e ainda hoje aclamado como um dos melhores filmes *noir* de todos os tempos. A partir daí, Dassin ganhou espaço na Europa. Mas foi *Nunca aos Domingos* que fez com que ele fosse novamente bem recebido em seu próprio país. O filme rendeu a Melina Mercouri o prêmio de melhor atriz protagonista no Festival de Cannes de 1960; e à canção-tema, o *Oscar* de melhor canção original, em 1961.

Além das premiações, o filme causou *frisson* por apresentar ao mundo a vivacidade da cultura grega. Conta-se que, na noite da *première* em Cannes, houve uma grande festa na qual os convidados dançaram e quebraram copos ao som do *bouzouki*². No entanto, sem desmerecer a cultura grega, este texto se propõe a mostrar que há mais em *Nunca aos Domingos* do que música, dança e costumes “exóticos”. O filme levanta temas relevantes para a crítica cultural materialista, e, juntamente com outras obras de Dassin, revela elementos ideológicos importantes sobre o trabalho do cineasta.

² Instrumento tipicamente grego, espécie de violão com um braço longo.

1. Revelando Illya

A metodologia escolhida para a realização deste estudo foi a observação cuidadosa das cenas do filme, obedecendo predominantemente ao desenvolvimento cronológico do próprio objeto. Portanto, de maneira geral, as cenas selecionadas serão descritas e analisadas para que possamos gradualmente construir um panorama que nos leve a algumas conclusões. Nossa observação começa antes mesmo do início do filme³, pois a primeira imagem à qual temos acesso é a mensagem abaixo, anunciando que, por sua atuação em *Nunca aos Domingos*, Melina Mercouri recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes de 1960:

Figura 1: Cannes. “A senhorita Melina Mercouri em *Nunca aos Domingos* foi agraciada com o Grande Prêmio de melhor atriz no Festival Internacional de Cinema de Cannes. 1960.”

Tal mensagem poderia ter sido localizada junto aos créditos finais. No entanto, seu posicionamento antes do filme acaba atribuindo valor artístico ao mesmo, ou, pelo menos, ao desempenho de Mercouri como atriz. Ao se deparar com essa mensagem, o espectador, que talvez não tenha uma expectativa formada com relação ao filme, pode vir a assisti-lo com uma predisposição a apreciá-lo, pois já foi informado de que o júri de um dos festivais de cinema mais importantes do mundo expressou uma opinião positiva sobre o mesmo.

O valor atribuído ao filme por essa mensagem não é apenas artístico, mas também comercial. Não é novidade que uma forma de arte tão cara quanto o cinema necessite de maciço apoio financeiro, e as produções de Jules Dassin, apesar de

³ Todas as imagens e citações relativas ao filme aqui utilizadas foram extraídas da versão da *Silver Screen Collection*, sofrendo alterações quando necessário.

relativamente baratas, não foram exceções. Com essa mensagem, portanto, o objetivo do cineasta pode ter sido o de atrair patrocinadores para suas produções futuras.

No entanto, como veremos no decorrer da análise, *Nunca aos Domingos* tece críticas ao sistema hollywoodiano de produção cinematográfica, que inclui premiações como os festivais de Cannes e do *Oscar*. Isso causa um choque dialético com o aproveitamento que Dassin faz da conquista do prêmio pela atriz-protagonista do filme. É importante ter em mente que o cineasta sabe-se incluso em um determinado sistema de produção e, portanto, dependente dele. Porém, não é por isso que se priva do direito de criticá-lo. Como demonstraremos, esse é um dos temas principais de *Nunca aos Domingos*.

Logo após a mensagem sobre o Festival de Cannes, temos uma tomada panorâmica que nos apresenta uma pitoresca paisagem portuária. A imagem de um *bouzouki* sendo tocado é sobreposta à do mar, formando um palimpsesto visual bastante convidativo ao lazer. Ao mesmo tempo em que vemos o *bouzouki*, ouvimos a vívida música produzida pelo instrumento, o que complementa a alegre composição. No entanto, a seguir, a câmera executa um *travelling* que acaba por revelar um grupo de homens construindo um barco, ou seja, realizando um pesado trabalho braçal. A figura a seguir mostra o momento no qual essas três imagens se sobrepõem:

Figura 2: porto e *bouzouki*.

Essa composição, logo no início do filme, nos alerta para a negação de uma objetividade comumente atribuída ao cinema tradicional, o qual pretende “fingir” que as cenas captadas (quase acidentalmente) pela câmera se passam na “vida real”. Para explicar melhor o que isso significa, lançaremos mão das palavras de Sarah Kozloff em seu livro *Invisible Storytellers*:

Filmes sem *voice-over* são narrados, mas a narração não verbal do cineasta não é tão notória quanto a *voice-over*. Na realidade, uma das marcas registradas do estilo clássico hollywoodiano foi tornar a narração invisível e promover a ilusão de que o espectador está assistindo a uma realidade sem mediação. (KOZLOFF, 1988, p. 53, tradução nossa).

Assim, a simples seleção e justaposição dessas imagens implicam na existência de uma instância narrativa. Através dela, um narrador (que não deve ser confundido com o diretor do filme, mas que não é totalmente alheio a ele), *escolheu* sobrepor à imagem do mar e à do *bouzouki* a imagem dos operários em pleno ofício. Ou seja, por trás do lazer oferecido aos turistas em férias (e a nós, espectadores), há pessoas trabalhando. Além disso, a composição também aproxima o anônimo tocador de *bouzouki* aos operários, lembrando-nos de que artistas são trabalhadores também. Inclusive os artistas do filme que estamos prestes a assistir.

O *bouzouki* desaparece e a câmera continua seu *travelling* pelo barco em construção, mostrando mais membros do grupo de operários, cada um se dedicando à sua função. A música é acelerada, e alguns operários repentinamente olham para o mesmo local. A câmera é direcionada para o ponto para o qual os olhares dos operários já haviam se voltado, como mostram as figuras a seguir.

Figuras 3 e 4: operários e mulher.

No segundo seguinte, descobrimos o que chamara a atenção dos trabalhadores: uma mulher (Melina Mercouri) vem correndo pelo porto, sorrindo e cumprimentando os presentes. Sem parar de correr, ela começa a se despir. Não sabemos quem é, mas, como espectadores bem treinados que somos, já adivinhamos que se trata de alguém importante para a trama, provavelmente da protagonista. A entrada triunfal de Mercouri, que por onde passa, atrai olhares, atribui a ela um caráter de espetáculo ambulante (que

é corroborado pela supracitada mensagem sobre o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes).

Nas figuras abaixo, podemos ver o momento no qual um homem (Mitsos Lygizos) engrossa o coro dos observadores da moça que, seminua, salta ao mar. Acompanhamos a mudança de suas feições, que estavam sérias, mas logo esboçam um sorriso. Apesar de não sabermos quem é o homem, percebemos que suas roupas são melhores que as dos operários, que ele está mais limpo, e que é retratado sozinho, ao contrário dos outros, que são retratados em grupo.

Figuras 5, 6 e 7: moça saltando e seus observadores.

As diferenças entre o homem de boné e os outros sugerem uma hierarquia. O homem de boné parece destacar-se do grupo e ser “superior” aos outros. Mesmo a mulher, uma vez na água, acena para esse homem, saudando-o, como podemos observar na figura 8:

Figuras 8 e 9: aceno e contraste.

Na figura 9, podemos ver o momento no qual um operário (Giorgios Foundas) vê a cena da moça no mar e se mostra claramente surpreso, ao contrário de seus companheiros. O contraste entre os dois homens fica bastante evidente: eles diferem em idade, roupas e aspecto. Perante a interrogação do operário, o homem de boné explica que se trata de “uma rameira. Mas não tem preço fixo, faz só se gostar de você”.

Novamente, os temas “trabalho” e “comércio” invadem uma cena aparentemente idílica. Ao ter acesso à informação sobre a profissão da moça, o espectador poderia se perguntar se seu banho de mar serviria somente a propósitos de lazer, ou se o mesmo se destinaria, também, a angariar clientes. Poderíamos pensar na moça como um produto se exibindo para os trabalhadores do porto. Ao mesmo tempo, há a ressalva de que a “rameira” só atende a homens de quem gosta.

A seguir, um operário, do alto de uma escada e portando um pincel e um balde, provoca a moça na água: “tem gente que trabalha e gente que nada”, ele lhe diz. Como resposta, ela grita: “se não fosse um escravo, saltaria na água também”. Sem pestanejar, o operário larga o balde e o pincel, e se atira ao mar. Apesar de estar trabalhando, esse homem não aceita ser chamado de escravo, o que pode nos levar a refletir sobre o que diferencia um trabalhador de um escravo, na opinião da moça.

O homem de boné, que estivera observando a cena, comenta com o operário recém-chegado: “um grego é um grego porque aceita qualquer desafio”. É interessante percebermos que ele atribui o fato que acabara de presenciar a uma característica própria da nacionalidade grega. Como já mencionamos em nossa introdução, *Nunca aos Domingos* se destacou internacionalmente por apresentar (e, por que não dizer, propagandear) ao mundo a imagem de uma Grécia “exótica”, intrépida, cheia de vida. A estratégia funcionou, pois, após o lançamento do filme, houve um aumento expressivo de viagens turísticas à Grécia. Posteriormente, quando a Junta dos Coronéis estabeleceu uma ditadura no país em 1967, Mercouri (que estava em cartaz nos EUA com o musical *Illya Darling*, inspirado em *Nunca aos Domingos*) chegou a pedir às pessoas que parassem de visitar a Grécia para que não contribuíssem com o financiamento de um regime ditatorial⁴.

Tendo o operário pulado na água, a mulher estende sua provocação a todos os outros: “este sim é um homem! Vocês são todos uns escravos!”. Imediatamente, os outros operários seguem o exemplo de seu companheiro.

⁴ Mercouri, 1971.

Figuras 10, 11, 12 e 13: festa no mar.

Nas figuras acima, vemos o momento no qual os operários se lançam ao mar, e podemos acompanhar as reações do homem de boné, que desconfiamos ser seu superior. É interessante pensarmos que a mulher e os operários estão sendo observados pelo homem de boné, mas quem o está observando? É através da montagem que nosso narrador invisível continua a se mostrar presente. É ele quem realiza os cortes do grupo na água para o homem de boné e vice-versa, formando assim, uma composição à qual apenas nós, espectadores, temos acesso.

A seguir, ouvimos a voz da moça: “ouça, Capitão, o sujeito que está ao seu lado é um homem ou um camundongo?” Ao ouvir isso, o recém-chegado pede licença ao Capitão antes de se juntar a seus companheiros. O tratamento que a moça e o recém-chegado dispensam ao homem de boné – “Capitão” – confirma nossa suspeita de que se trata de um superior aos operários na hierarquia do trabalho. Presumimos, no entanto, que esse homem não seja exatamente um capitão (uma vez que o barco ainda está sendo construído e não navegando), mas sim, um mestre de obras. Mais adiante, perceberemos que o título se refere a uma posição de respeito da qual Aramantis (nome de batismo do “Capitão”) goza junto aos seus funcionários e amigos. Nesta cena, no entanto, nota-se um detalhe interessante. O Capitão é o único que não se junta ao grupo no mar, mas, como podemos averiguar através da figura 15, parece desejar fazê-lo. Assim, paradoxalmente, neste momento, o Capitão é *menos* livre que seus subordinados.

Figuras 14 e 15: inveja.

A moça e o operário recém-chegado são apresentados. Finalmente descobrimos seus nomes: Illya e Tonio. “Tonio é *mezzo* italiano”, avisa o rapaz que os apresenta, ao que Illya replica: “então, não o levaremos em conta”. Tonio não perde tempo, e logo questiona a moça sobre a possibilidade de se tornar um de seus clientes. Ela responde com um provocativo “talvez”. Segue-se entre os dois um diálogo em campo-contracampo no qual Tonio tenta propor um horário para que eles se encontrem, mas Illya nega sempre, afirmando estar ocupada com homens diferentes. Antes que consigam chegar a um acordo, ela muda o rumo da conversa: “você gosta de viajar de navio?” – pergunta a Tonio. Ao que ele responde: “gosto do que você quiser, passarinho”, demonstrando seu inquestionável interesse pela moça e já anunciando o sucesso da estratégia de Illya.

Coincidentemente, um apito de navio interrompe o diálogo, desviando a atenção da moça. Animada, ela nada em direção à origem do assovio, interpelando os operários a segui-la. Através de uma mudança brusca de perspectiva, vemos os turistas no navio se divertindo com a cena das pessoas na água. Seu olhar estrangeiro logo identifica a inusitada situação como uma característica “exótica” e divertida do lugar que estão prestes a visitar.

Figuras 16, 17, 18 e 19: locais e turistas.

Um dos passageiros do navio exclama: “onde está o americano, o intelectual? Ele deveria ver isto, chamem o Sr. Thrace!” Em meio à confusão do navio, uma figura se destaca. Caracterizado, através de uma expressiva economia cênica, como um típico turista (de boné e câmera ao redor do pescoço), o Sr. Thrace (Jules Dassin) é chamado para ver a cena que se passa na água. Maravilhado, ele saca um caderninho de anotações e profere o seguinte diagnóstico: “aí está a pureza que costumava ser a Grécia” (figura 20).

Figura 20: o “intelectual”.

Há um corte brusco, a câmera volta para a paisagem do porto, e os créditos começam a ser projetados sobre as imagens (figuras 21 e 22). O *bouzouki*, que durante toda a sequência de abertura não se calara, passa a tocar a música-tema do filme.

Figuras 21 e 22: créditos iniciais.

Como pudemos perceber, esta primeira sequência é formada por uma combinação de pontos de vista que se complementam para fornecer ao espectador um quadro geral. Fica claro que, dependendo da posição do observador, ele tem uma interpretação diferente a respeito do espetáculo da mulher que corre e se atira ao mar. Os operários do porto são os observadores mais próximos desse espetáculo, passando, inclusive, a fazer parte dele. O Capitão, que está um pouco mais distante, olha a cena com um misto de emoções: surpresa, confusão, divertimento, e, por último, inveja. Ele gostaria de fazer parte do espetáculo, mas sua posição de maior responsabilidade na hierarquia do trabalho não lhe permite isso.

Temos, então, os turistas, que estão um pouco mais distantes. Embora julguem a cena divertida, aparentemente, não lhes ocorre fazer companhia às pessoas na água. Talvez lhes pareça uma ideia um pouco amalucada; não ficaria bem para eles, homens e mulheres “civilizados”, integrar aquele espetáculo. Há ainda outro ponto de vista, o do “intelectual”, que vê a cena com um olhar analítico, estudando-a, e logo profere sua conclusão: “aí está a pureza que costumava ser a Grécia”.

Por “pureza”, o Sr. Thrace provavelmente queira dizer que, em contraponto aos turistas do navio, muito elegantes em suas roupas de verão, as pessoas na água seriam mais “primitivas”. Ou seja, mais próximas à natureza, menos “contaminadas” pela modernidade e, por que não dizer, pelo capitalismo. Ele não deixa de ter certa razão. No entanto, o que o Sr. Thrace não imagina é que a cena que ele avistou ao longe havia sido precedida por uma tentativa de negociação comercial envolvendo os préstimos sexuais de Illya. Com essa composição, nosso narrador invisível ironiza o diagnóstico do Sr. Thrace sobre a “pureza” das pessoas na água, criando um efeito cômico. A única instância que tem acesso ao panorama completo, oferecido pelo narrador, são os observadores mais distanciados, a saber, nós, os espectadores.

Assim como ocorre na sequência de abertura, a abundância de pontos de vista será recorrente no filme, bem como embates dialéticos entre diferentes interpretações de um mesmo fato. Outra recorrência, como poderemos observar, será a transformação de espectadores (passivos) em participantes do espetáculo (ativos), a exemplo dos operários na sequência de abertura. Isso deve nos levar a refletir que tipo de posição ativa o filme nos convida a tomar, uma vez que nós também somos espectadores desse espetáculo que é *Nunca aos Domingos*. Em apenas alguns minutos, portanto, as cenas iniciais já introduzem formas e temas que serão desenvolvidos mais adiante.

Após a sequência de abertura, os créditos são exibidos sobre a tela, e, por trás deles, aparecem cenas do porto e da vida cotidiana de seus habitantes, como o homem que faz o macaco dançar para divertir as crianças (figura 23). Essa breve cena do macaco contribui para montar o panorama de “exotismo” e lazer iniciado na sequência de abertura. No entanto, ao contrário de um teatro de marionetes, onde por vezes as pessoas que movem os bonecos ficam escondidas, aqui podemos ver os homens que tocam os instrumentos e manipulam o macaco. Até em detalhes como este, o narrador não nos deixa esquecer de que, mesmo por trás do entretenimento mais simples, há pessoas trabalhando.

Figura 23: macaco.

Não por acaso, os nomes de praticamente todos os membros da equipe são exibidos nos créditos iniciais, como também podemos averiguar na figura 23, onde aparecem os nomes do operador de câmera, de seu assistente, e da roteirista. Nas produções cinematográficas contemporâneas, somente os nomes dos atores principais costumam figurar nos créditos iniciais, recebendo maior destaque; enquanto os dos outros membros da equipe só aparecem em letras microscópicas nos créditos finais. Isso sugere que Dassin dispensava um tratamento mais igualitário à sua equipe do que costuma acontecer nessas produções. Por outro lado, isso também nos mostra que as equipes de produção cresceram muito dos anos 1960 para cá (além de o trabalho ter sido amplamente terceirizado), tornando-se praticamente inviável incluir os nomes da equipe inteira nos créditos iniciais. No entanto, essa prática ainda é mantida em filmes como os dos cineastas Robert Altman e Woody Allen, conhecidos por defender uma menor hierarquização da produção cinematográfica.

Após a cena do macaco, vemos quatro mulheres caminhando. No entanto, o enquadramento se restringe a um plano médio dessas pessoas do quadril para baixo, chamando nossa atenção para suas pernas, como mostra a figura a seguir:

Figura 24: pernas.

Não sabemos nada sobre essas mulheres, apenas deduzimos que elas sejam habitantes da cidade portuária em questão. A câmera se demora sobre essas pernas, dando tempo suficiente para que a canção-tema do filme termine, bem como os créditos. A impressão causada é a de que essas mulheres, ou melhor, suas pernas, estão ali transformadas em fetiche para o deleite visual dos espectadores. Esse mesmo enquadramento repetir-se-á mais duas vezes no filme, tornando-se uma espécie de “refrão” do mesmo.

Embora a música-tema termine junto com os créditos, logo em seguida, voltamos a ouvir o som do *bouzouki*. Porém, desta vez, trata-se de música diegética, ou seja, que está inserida na ação, sendo ouvida, inclusive, pelos personagens, ao contrário do que se passou até então. A música que acompanhara a cena de abertura e os créditos é extra-diegética, ou seja, apenas os espectadores podem ouvi-la. Deste segundo tipo de música, diz-se que costuma atuar como um comentário a respeito da ação⁵. No caso, as canções extra-diegéticas que, por assim dizer, “enquadram” o início do filme, contribuem para criar uma sensação de alegria no espectador, por seu caráter vívido e seu ritmo acelerado. Já a música diegética que se segue, no entanto, é mais lenta e melancólica.

Somos conduzidos pela música (que começa ainda na cena das pernas caminhantes) e por uma dissolução⁶ que mescla as duas cenas, até o interior de uma taverna grega, onde alguns homens cantam abraçados. Apesar da melancolia da canção, os homens não parecem tristes, como se pode averiguar na figura 26.

⁵ Sobre o tema, ver as notas de Brecht: “*On the Use of Music in an Epic Theatre*”; e “*On Gestic Music*”. WILLETT, 1964: pp. 91-99; e 104-106.

⁶ Em linguagem cinematográfica, dissolução é a transição gradual de uma cena para outra. Opõe-se ao *fade out*, no qual uma imagem vai desaparecendo até dar lugar a uma tela vazia (geralmente preta); e ao *fade in* (processo inverso, ou seja, a imagem vai surgindo a partir de uma tela vazia).

Figuras 25 e 26: boêmios.

Podemos notar, na figura 25, que as quatro metades inferiores (ou seja, da cintura para baixo) das mulheres são intercaladas com as quatro metades superiores dos homens. A composição parece ser um bom exemplo daquilo que Laura Mulvey afirma sobre o olhar escopofílico no que tange a homens e mulheres no cinema tradicional:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (MULVEY, 1983: pp. 443-444).

Neste caso, as metades superiores dos corpos dos homens, onde se localizam os olhos, as mãos, a boca e o cérebro, dominam o olhar sobre as pernas (e os sexos) das mulheres desconhecidas, transformando-as em objetos passivos de fetichização. Como já mencionamos, a imagem das oito pernas caminchantes aparecerá recorrentemente no filme. A cada aparição dessa imagem, saberemos um pouco mais sobre essas mulheres, o que, em conjunto com a própria ação do filme, modificará seu significado original de objeto passivo.

Uma vez que a cena do grupo masculino impera na tela, um dos homens (Titos Vandis), visivelmente embriagado, se separa do grupo e se dirige à orquestra. “Toque, Taki, toque e nunca pare de tocar”, ele diz a um dos músicos (nome do ator não encontrado), que manipula um *bouzouki* (canto superior direito da figura 27). A esta cena é dada alguma ênfase, pois o espectador deverá lembrar-se dela mais adiante. No centro da figura 27, também podemos ver uma criança servindo mesas. Esse rapazinho

aparecerá mais algumas vezes no decorrer do filme. Acreditamos que sua presença silenciosa denuncie as péssimas condições financeiras que o povo grego enfrentava na década de 1960. Sobre isso, falaremos posteriormente.

Figura 27: “toque, Taki”.

Vemos, então, entrar na taverna o “intelectual americano” que, do navio, havia avistado Illya e seus amigos na água. Embora, naquela ocasião, ele tenha observado o grupo de gregos com interesse, ao entrar no bar, ele se transforma em alvo dos olhares curiosos (figura 28). Através dessa inversão de perspectiva, vemos que, para os frequentadores da taverna grega, o Sr. Thrace é o elemento “exótico”. Mais uma vez, portanto, diferentes pontos de vista implicam em interpretações distintas de uma questão ou objeto.

Dessa maneira, o filme questiona o conceito de “exótico”, que é comumente atribuído a grupos étnicos considerados “primitivos”. A própria ideia de “primitivo” será posta à prova pelo filme, uma vez que, a partir de determinado ponto de vista, a relação que Illya estabelece com seus amigos e clientes pode ser considerada avançada.

Figura 28: O recém-chegado

Ainda atraindo olhares curiosos, porém, amistosos, o Sr. Thrace se encaminha a uma mesa vazia. Ao se sentar, é prontamente atendido pelo garçom (Nikos Fermas), que

o cumprimento em inglês. Surpreso, o turista lhe pergunta como ele adivinhara sua nacionalidade. O garçom sorri e indaga o que ele gostaria de beber. Apenas ao intelectual escapam os atributos tipicamente turísticos de suas roupas e acessórios, a saber, uma câmera fotográfica e uma filmadora. Além disso, suas características físicas – cabelos e olhos claros – não são comuns entre os nativos da Grécia. Finalmente, a presença de americanos em solo grego passou a ser cena corriqueira após a Segunda Guerra Mundial, conforme comentaremos ao longo do texto.

Respondendo à pergunta do garçom, o Sr. Thrace diz que gostaria de tomar café americano, subitamente enfurecendo o funcionário da taverna. Incisivamente, o garçom retruca que trará “café grego”, e logo se vira para buscar a bebida. No entanto, é interceptado pelo turista, que pergunta o que é aquilo que todos estão bebendo. “*Ouzo*⁷. É o que os *homens* bebem!”, exclama rispidamente o funcionário. Achando graça na situação, o Sr. Thrace imediatamente começa a fazer anotações em seu caderninho, o mesmo que utilizara no navio.

Temos aqui o primeiro de muitos mal-entendidos que serão causados por *backgrounds* culturais distintos no decorrer do filme. O Sr. Thrace não vê mal algum em pedir café americano em uma taverna grega, mas o garçom se sente ofendido, oferecendo, assim, uma reação alternativa à que seria esperada pelo turista. Afinal, o funcionário não se porta de acordo com os moldes ocidentais de atendimento comercial, segundo os quais “o cliente sempre tem razão”.

A seguir, o turista nota que as pessoas estão estalando os dedos para acompanhar a canção produzida pelo *bouzouki* e, encantado, para de escrever e começa a olhar ao seu redor. Seu olhar inquisitivo incomoda dois homens, levando um deles a perguntar, em grego: “o que está olhando, amigo?”. Para evitar um conflito, o Sr. Thrace se desculpa em inglês, e volta às suas anotações. O garçom (conservando o rosto fechado) serve o café grego, que não agrada ao paladar do estrangeiro.

Subitamente, o Sr. Thrace é surpreendido pelo som de vidro sendo quebrado. Ele se vira para a fonte do ruído, e vê um homem de pé (o mesmo que havia dito a Taki para nunca parar de tocar) bebendo *ouzo* avidamente. Cada copo cujo conteúdo é servido pelo homem é, imediatamente a seguir, lançado ao chão. E cada copo quebrado faz soar

⁷ Bebida alcoólica tipicamente grega, feita à base de anis.

o sino de uma caixa registradora, manipulada por um senhor (nome do ator não encontrado), que assiste impassível à cena (figura 29).

Figura 29: caixa registradora.

Atrás do senhor, há um pequeno quadro de um militar. Estabelece-se uma rima visual entre o vigilante por trás da caixa registradora e a figura de autoridade retratada no quadro. Essa rima não apenas empresta ao senhor um caráter ainda mais rígido, como também aproxima as instâncias “militarismo” e “capitalismo”. Como mencionaremos mais adiante, a presença do militarismo na Grécia foi muito forte por séculos a fio.

Passado o susto, o Sr. Thrace, animado, faz mais anotações em seu caderninho e, timidamente, tenta imitar as pessoas que estalam os dedos no ritmo da música. O homem que quebrara os copos, então, realiza uma típica dança grega ao redor da garrafa de *ouzo*, atraindo os olhares dos presentes para si. Assim como Illya na cena de abertura, este homem parece transformar-se em um espetáculo. No entanto, quando o turista americano o aplaude, o grego interrompe sua dança e começa a caminhar em sua direção, irritado. Em grego, ele transmite sua insatisfação por ter sido aplaudido. O Sr. Thrace tenta explicar, em inglês, que o aplaudira por ter gostado de sua dança. No entanto, como um não entende a língua do outro, a comunicação é dificultada, e o grego parte para a agressão física. Os presentes logo se animam com a briga, incitando os lutadores.

Sem se deixar afetar pelo calor do momento, o senhor sentado atrás da caixa registradora mantém o sangue frio e jamais perde de vista os objetos quebrados, registrando-os na conta dos clientes. Apesar do apelo cômico da cena, a insistência na imagem da caixa registradora atua como um comentário do nosso narrador invisível: em praticamente tudo o que essas pessoas fazem (seu trabalho, seu lazer, e até mesmo suas brigas), o dinheiro está presente. Essa não deixa de ser uma característica do próprio

sistema capitalista. É muito raro preservar áreas da vida que não sejam afetadas direta ou indiretamente pelo dinheiro.

Durante a briga, ouvimos as palavras do turista, que diz “não querer brigar”, e ter ido à Grécia “com amor”. Desesperado, o Sr. Thrace exclama para os presentes: “há alguém aqui que fale inglês?”. “Eu!”, responde uma voz feminina vinda da entrada do bar. A dona da voz abre caminho entre os curiosos que observavam a briga, e logo reconhecemos Illya, a moça da sequência anterior. Tendo compreendido o que se passava, Illya explica a Jorgo (o grego) que o turista o havia aplaudido por ter gostado de sua dança (e não para zombar dele); e ao Sr. Thrace que o grego havia se zangado porque, na Grécia, quando um homem dança, é para si mesmo, e não para entreter os outros. Sobre os homens que viu dançando em tavernas, Mercouri comenta:

Eles dançavam, não como numa performance, mas para responder a uma necessidade. Era fascinante. Você observa um homem sentado a uma mesa. Seus olhos estão fechados. Ele parece estar ouvindo e esperando. Então chega o momento em que a música o levanta de sua cadeira e ele começa a dançar, e o ponto é que ele está apartado e só.

Isso geralmente acontece com a música de *zeibekiko*. A dança de *zeibekiko* não tem coreografia. Ela tem um ritmo contido que induz à introspecção e à improvisação. É inteiramente pessoal. Ela traz o homem para mais e mais perto de si mesmo até ele atingir a solidão total. E pode tornar-se extremamente sensual. Frequentemente, o homem acaricia seu próprio corpo. Na maioria das vezes, seus olhos estão voltados para baixo e ele dança no mesmo lugar como se estivesse preso por um centro de gravidade; então, de repente, um gesto amplo, um salto, um giro acrobático. Ele está dizendo: eu posso explodir. Eu posso quebrar correntes. Eu posso derrubar pilares. Vocês me ataram ao trabalho e à obediência canina a semana inteira, mas hoje é sábado à noite. Eu sou livre. Eu sinto meu corpo. Eu sinto minha força. Não tentem me manipular. (MERCOURI, 1971: pp. 95-96, tradução nossa).

Assim, a dança de Jorgo pode ser vista como uma forma simbólica de resistência, um respiro de liberdade ante a necessidade de vender sua força de trabalho. É uma forma de arte e pode até mesmo ser considerada um espetáculo, pois é bonita de se ver, mas ela nos lembra de que nem toda arte tem fins comerciais ou de entretenimento. A já mencionada presença da insistente caixa registradora nesse contexto acaba, portanto, causando um choque dialético ao insistir que pontos de vista

diferentes atuam de forma distinta na percepção de um determinado fenômeno. Situada entre a arte e o comércio, a dança de Jorgo pode ser lida como uma forma alegórica que remete à discussão sobre o papel do próprio cinema. Como veremos adiante, este é um dos principais temas abordados pelo filme.

Resolvido o mal-entendido, o americano convida seus salvadores – Illya e o Capitão, que a auxiliara – para se sentar à sua mesa. Ele se apresenta: “meu nome é Homer Thrace”. Diante da surpresa de Aramantis (afinal, Homer tem um nome de origem grega: a versão inglesa de “Homero”, célebre autor da *Odisseia* e da *Ilíada*), o turista explica que seu pai “amava tudo o que era grego”. “Ah, um grecófilo!”, exclama o Capitão, impressionando Homer: “como fala inglês bem!”. Aramantis prossegue explicando que passara oito anos trabalhando nos embarcadouros do Brooklyn antes de voltar ao porto de Pireu.

Com essa fala, o Capitão, além de fornecer mais informações sobre si mesmo, localiza geograficamente a ação do filme para o público geral. Pireu é um município vizinho a Atenas, onde se localiza o principal porto do país. Por ser muito industrializado, não é comumente habitado por pessoas ricas, que preferem Atenas ou as glamorosas ilhas gregas; mas sim, pela classe trabalhadora. Ademais, aqui, o Capitão nos dá mais uma pista das duras condições socioeconômicas enfrentadas pela Grécia na primeira metade de século XX, que causaram o êxodo de muitos jovens em busca de melhores condições de vida e trabalho.

Acreditamos que a escolha dessa localização (o porto de Pireu) para o filme não tenha sido aleatória. Em sua biografia, Mercouri conta que o esse porto foi destruído por um bombardeio fascista em abril de 1941, fato que marcou o final de uma resistência de seis meses aos avanços do exército italiano. No entanto, posteriormente, o exército grego conseguiu expulsar os soldados inimigos de seu território, apesar da escassez de armas e equipamentos que enfrentava. Assim, o porto de Pireu é um símbolo de resistência para os gregos, marcando uma derrota momentânea seguida por uma vitória histórica. De certa forma, essa sequência de fatos se assemelha ao enredo do filme, como veremos⁸.

Durante o diálogo entre Homer e Aramantis, vemos que Illya se entretém examinando os objetos trazidos pelo turista (figura 30). O garçom se aproxima da mesa para tomar os pedidos dos clientes recém-chegados. Illya e o Capitão pedem cervejas.

⁸ MERCOURI, 1971: p. 36.

Homer parece considerar pedir outro café, mas, ao se deparar com o olhar severo do funcionário, decide ser mais seguro imitar seus convivas, pedindo mais uma cerveja. Satisfeito, o garçom se retira para buscar as bebidas.

Figura 30: “três cervejas”.

Ainda analisando os objetos sobre a mesa, Illya pergunta a Homer: “você é rico?”, ao que ele replica: “não, sou muito pobre”. Tendo notado o caderninho do turista, a moça questiona: “ei, você é escritor?”. Mais uma vez, o Sr. Thrace frustra as expectativas de Illya: “não, são apenas algumas anotações que ando fazendo”. “E o que faz?”, ela segue perguntando. Visivelmente acabrunhado, Homer afirma ser “um filósofo amador”. “E você vai ficar bastante tempo na Grécia?”, indaga a mulher, suavemente.

Aos espectadores, que já conhecem o ofício de Illya, não escapa o ar sedutor com o qual ela interroga o estrangeiro, nem o conteúdo de suas perguntas, ou a atenção que ela dispensa aos objetos possuídos por ele. Os espectadores, portanto, podem desconfiar de que a moça não esteja apenas sendo agradável, mas também “sondando” o recém-chegado para descobrir se ele poderia ser um cliente em potencial.

A seguir, Homer anuncia a Illya e ao Capitão a razão de sua ida à Grécia: “eu vim à Grécia para encontrar a verdade”. Perante as reações de surpresa e descrédito de seus interlocutores, ele segue explicando:

Nosso mundo é infeliz. Por quê? Onde começou a ir mal? Será que os vestígios não poderiam estar aqui? Nenhuma sociedade jamais alcançou a grandeza da Grécia Antiga. Era o berço da cultura, um país feliz. O que aconteceu, o que causou seu declive? Os historiadores não me satisfazem. Guerras, política... Falta algo, algo pessoal. Quero caminhar por onde Aristóteles caminhou. Não posso explicar, mas... Eu não sei, tenho o pressentimento de que encontrarei algo.

É interessante notarmos que a versão inglesa da palavra “vestígios” utilizada por Homer em sua explicação é “*traces*”, que tem uma sonoridade similar à de seu sobrenome, Thrace. Ele é, aliás, a única personagem a cujo sobrenome temos acesso; todas as outras são identificadas apenas pelo primeiro nome ou apelido. Homer está seguindo vestígios em busca de alguma coisa, como ele mesmo anuncia. A palavra “*home*”, do inglês, “lar”, também está inclusa em seu nome. Para onde quer que vá, portanto, Homer carrega seu lar com ele, em seu nome.

O nome da personagem Illya também pode não ser aleatório. Ele nos remete à *Ilíada*, de Homero. O famigerado poema narra a Guerra de Tróia, cidade que resistiu por dez anos ao cerco formado pelos aqueus ao seu redor. Assim como Homero escreveu sua versão da *Ilíada*, em *Nunca aos Domingos*, Homer tentará criar sua própria versão de Illya, apagando aquilo que há de mais autêntico nela.

O discurso do americano deixa entrever algumas questões ideológicas importantes sobre a personagem. Em primeiro lugar, ele generaliza o conceito de felicidade, afirmando que “nosso mundo é infeliz”, em oposição à Grécia Antiga, que era “um país feliz”. Assim, ele parece não levar em conta que sentimentos como a felicidade podem ter fontes e significados diferentes para pessoas diferentes. A própria organização social da Grécia Antiga privilegiava uma determinada camada da sociedade, a saber, homens adultos livres, em detrimento de mulheres, escravos e crianças, por exemplo. Em sua obra *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?*, Susana de Castro nos dá um panorama das condições de vida das mulheres na Grécia Antiga:

A sociedade ateniense era androcêntrica, o que significa, em termos concretos, que, entre outras coisas, as mulheres não possuíam direitos políticos garantidos e não tinham direito à herança e à propriedade; elas podiam se divorciar, mas a guarda dos filhos ficava com o marido. Consideradas *menores* a vida inteira, não podiam representar a si mesmas nas cortes e não eram educadas. A vida toda, deviam obedecer a dois homens, ao pai e ao marido, a quem eram entregues virgens, junto com um dote, pelo pai. De maneira geral, as mulheres de cidadãos atenienses deveriam permanecer a maior parte do tempo no ambiente doméstico, e, com exceção das cerimônias religiosas, não eram vistas em público. Quando estavam em público, não tinham o direito a defender suas posições. *Silêncio e*

invisibilidade caracterizavam as virtudes apropriadas às mulheres. (CASTRO, 2011: p. 23, grifos da autora).

Em segundo lugar, Homer afirma que a Grécia era “o berço da cultura”. Dessa maneira, ele também generaliza o conceito de “cultura”, desconsiderando o fato de que cada povo (e, no limite, cada pessoa) possui sua própria cultura. Em seu texto “*Culture is ordinary*”, Raymond Williams afirma:

A cultura é de todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. [...] Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida – os significados comuns; e para designar as artes e o aprendizado – os processos especiais de descoberta e esforço criativo. Alguns escritores usam essa palavra para um ou para o outro sentido, mas insisto nos dois, e na importância de sua conjunção. (WILLIAMS, 1989: p.4, tradução nossa).

O discurso do turista pode ser curto, mas é suficiente para que o percebamos como extremamente reducionista. A característica principal da personagem Homer Thrace, como poderemos averiguar ao longo de nossa análise, é considerar que sua forma de interpretar o mundo é a mais correta, quicá a única possível.

Em terceiro lugar, Homer descarta as explicações históricas para a derrocada da Grécia e do mundo de maneira geral. Se juntarmos seu discurso ao já mencionado diagnóstico do intelectual sobre a cena do grupo de pessoas no mar, perceberemos a perigosa ignorância de Homer (e, simbolicamente, do mundo) a respeito da História grega posterior ao período clássico. A própria Mercouri nos dá uma ideia desse processo:

Nascer grego é ser magnificamente amaldiçoado. Para um número surpreendentemente grande de pessoas, isso significa que você pessoalmente construiu a Acrópole, criou o teatro de Delfos, e cunhou o conceito de democracia. A verdade é que você é pobre, muitos dos seus conterrâneos não sabem ler, e os raros momentos nos quais você provou a democracia e a independência foram arrancados de você por protetores estrangeiros e seus capangas gregos. É revoltante perceber o quão pouco o mundo sabe sobre História grega. A maioria das pessoas fala com você como se Péricles tivesse acabado de morrer e Ésquilo ainda estivesse escrevendo

peças. Se às vezes você encontra alguém que sabe que em 1821, após quatrocentos anos de ocupação turca, os gregos se levantaram contra seus opressores, essa pessoa provavelmente é inglesa. E ele/a só sabe disso porque lorde Byron veio lutar ao nosso lado e escreveu lindos poemas sobre nós. (MERCOURI, 1971: p. 12, tradução nossa).

Ao longo de nossa análise, veremos como Dassin furtivamente incorpora no filme indícios dessa situação calamitosa vivida pela “paradisiaca” Grécia, e ignorada pelo resto do mundo. Esse sentimento descrito por Mercouri talvez explique as expressões de pasmo e tédio que estampam os rostos de Illya e Aramantis ao ouvir as palavras de Homer.

Talvez por educação ou curiosidade, o Capitão presta atenção ao que Homer diz até o final de seu discurso. Já Illya, em determinado ponto da divagação, decide que os objetos sobre a mesa são mais interessantes. Ela liga a câmera filmadora de Homer e a aponta para o dono do objeto, filmando o final de seu discurso. “Na câmera, você parece mais bonito. Seu nariz não é tão grande”, ela diz, constrangendo o turista.

Figuras 31 e 32: câmera e objeto filmado.

Através dessa fala, Illya tenta estabelecer uma relação de flerte com seu cliente em potencial, mas sem sucesso, pois Homer não “morde a isca”, como Tonio havia feito, por exemplo. Além disso, já comentamos algumas vezes o fato de que o tema “espetáculo” é evocado recorrentemente em *Nunca aos Domingos*. Também já explicitamos que o narrador faz questão de insistentemente lembrar os espectadores de que, por trás da arte e do lazer, está o trabalho. Ao colocar nas mãos de Illya a câmera filmadora, que, não por acaso, é o instrumento de trabalho do cineasta, Dassin nos dá uma pista de que, através deste filme, ele talvez almeje promover uma *discussão a respeito do próprio fazer cinematográfico* e dos modos através dos quais ele possa ser reapropriado pelos trabalhadores interessados em multiplicar suas possibilidades

expressivas. Prosseguiremos com nossa análise para colher mais elementos que enriqueçam essa ideia.

O Capitão, talvez para restabelecer a “harmonia” do ambiente, diz a Homer que os antigos filósofos provavelmente costumavam andar por aquele porto. A reação do turista é exagerada, beirando a infantilidade: “uau, que emocionante! Isso significa que Aristóteles pode ter pisado aqui mesmo!”. “Sim”, responde o Capitão. Sua expressão, no entanto, não é vibrante como a de Homer, mas a de alguém que sempre soubera do fato, mas nunca o considerara importante. “Você já pensou nisso, Illya?”, ele pergunta à moça, que desde o comentário sobre a câmara se conservara calada. “Todos os dias”, ela responde com visível ironia.

Novamente, o Capitão vai em socorro da cordialidade, tentando justificar o “mau comportamento” da moça: “eu não acho que Illya teria muita simpatia por Aristóteles. A opinião dele sobre as mulheres era bastante desfavorável”. “Ele era um perverso!”, emenda Illya, lançando por terra os esforços do Capitão. “Aristóteles, perverso?”, diz Homer, empertigando-se, visivelmente consternado. A moça, para evitar um conflito, foge do assunto: “oh, seu olho está começando a ficar vermelho, eu vou ver como está o nariz do meu amigo agora”. Ela se levanta e cumprimenta o turista: “Muito prazer em conhecê-lo, Homer”. “Igualmente. Você é muito bonita”, ele replica, apertando a mão que ela lhe oferecera. O encerramento do diálogo pela moça denota que ela desiste de transformar Homer em um cliente. É como se ela dissesse: “Estou perdendo meu tempo aqui, vou tentar em outra freguesia”.

Embora Illya se esquive da discussão, fica claro que ela e Homer possuem pontos de vista bastante distintos a respeito de Aristóteles. A importância do filósofo para o pensamento ocidental é inquestionável, mas Castro nos ajuda a entender o desprezo que a protagonista nutre pelo mesmo:

[Em sua obra *Política*, Aristóteles] defende a visão de que as mulheres são, por natureza, moralmente inferiores aos homens, isto é, não são capazes da virtude em si, mas apenas da virtude específica às suas funções como representantes da autoridade masculina no domínio doméstico. As funções naturais da mulher são a da reprodução da espécie e a da ocupação com as necessidades diárias do lar. (Pol., livro I)

Em função da sua natureza reprodutora e doméstica, a mulher não atinge o nível de racionalidade necessário à deliberação acerca do bem coletivo e da *polis*. Os homens são bons

absolutamente, as mulheres só na medida em que cumprem as suas funções. Uma vez que os homens são naturalmente superiores, possuem um governo permanente sobre as naturalmente inferiores e imaturas mulheres. Elas são cidadãs livres apenas na medida em que são filhas e estão casadas com cidadãos livres. Não necessitam de sabedoria prática (*phronesis*), mas apenas da opinião correta e do autocontrole (*sophrosyne*).

Aristóteles aprova o dito popular de acordo com o qual o silêncio traz a glória da mulher (Pol., 126a 29-31). (CASTRO, 2011: pp. 67-68).

Não podemos afirmar, no entanto, que a visão de Illya a respeito de Aristóteles seja *mais correta* do que a de Homer. Aristóteles foi um grande filósofo, mas também um androcentrista, pois esse era o pensamento predominante na sociedade da qual fazia parte. Essas informações se complementam dialeticamente para formar um panorama mais completo sobre quem foi Aristóteles. Ao rejeitar totalmente a importância desse filósofo por causa de sua opinião desfavorável com relação às mulheres, Illya demonstra certa teimosia, embora, como veremos posteriormente, sua abertura ao aprendizado seja maior do que a de Homer.

Illya se encaminha para a mesa de Jorgo, passando por alguns homens que dançam. Segue-se entre eles uma interação em tom de flerte. É interessante notarmos que durante o curto trajeto de Illya, os olhares dos presentes não deixaram de segui-la, reforçando nossa sensação de que a moça é um espetáculo ambulante. Illya mal tem tempo de conversar com Jorgo, pois um assovio chama sua atenção (assim como havia acontecido anteriormente com o apito do navio). Como mostram as figuras 32 e 33, os olhares indiscretos continuam a acompanhá-la durante seu diálogo com os autores do assovio: dois marinheiros ingleses.

Figuras 32 e 33: marinheiros e olhares indiscretos.

Um dos marinheiros (Faidon Georgitsis), com ar arrogante, pergunta à moça se ela é Illya e, imediatamente a seguir, quanto ela cobra por seus serviços. Illya fica claramente incomodada com a falta de gentileza do rapaz, e responde que não tem um preço fixo. O segundo marinheiro (Dimitri Papamichael), que se conservara calado até então, oferece a ela, timidamente, 60 dracmas. Seu companheiro arrogante oferece 80 dracmas à moça, mas ela aceita a oferta do marinheiro tímido, ainda que menor, dizendo ao marinheiro arrogante que não gosta dele.

A escolha de marinheiros ingleses para integrar a cena que acabamos de descrever pode não ter sido aleatória. A Grã-Bretanha auxiliou a Grécia em sua Guerra da Independência contra o Império Otomano (1821 - 1832), mas não retirou suas tropas do solo grego até meados do século XX, alegando a intenção de proteger o país de uma possível dominação russa.

O caso é que a Rússia também auxiliou a Grécia durante a Guerra da Independência, provavelmente motivada pela proximidade cultural/religiosa entre os dois países e atraída pela interessante posição geográfica grega. Marion Sarafis, em seu ensaio “*Contemporary Greek History for English Readers: an Attempt at a Critical Analysis*”, afirma que, em 1841, o Primeiro Ministro Britânico em Atenas teria dito: “uma Grécia verdadeiramente independente é uma ideia absurda. A Grécia é russa ou inglesa, e uma vez que ela *não deve ser* russa, ela deve ser inglesa”⁹. Assim, a presença de soldados ingleses no porto de Pireu foi cena corriqueira durante mais de dois séculos¹⁰. Voltaremos a essa questão novamente mais adiante.

Ainda sob os olhares de todos, a moça, rindo, sai da taverna de braços dados com o Marinheiro 2. Olhares, inclusive, de Homer, que acompanhara a cena. Embasbacado, o turista pergunta ao Capitão: “Ele é uma...?” (ao longo do filme, Homer não conseguirá pronunciar a palavra “prostituta”, salvo por uma ou duas vezes). Perante a confirmação do Capitão, ele se indigna: “como é possível, aquela adorável, graciosa...” (leva a mão à boca, não podendo completar a frase). O filósofo amador alcança seu caderninho para anotar o que se passara. No entanto, uma ideia ilumina seu semblante: “Capitão, talvez isso seja o que estou procurando. Que sorte! Illya! O símbolo da minha busca! A personificação. Nela, a resposta para o mistério. A equação pessoal da queda da Grécia Antiga”.

⁹ SARAFIS e EVE (ed.), 1990: p. 124, tradução nossa, grifo da autora.

¹⁰ Fontes: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/244575/War-of-Greek-Independence> [Acessado em 12/03/2014, às 11:35]; e MERCOURI, 1971.

Com essas palavras, Homer anuncia que reduzirá todo um processo sócio-histórico ao indivíduo “Illya”, indo na contramão, por exemplo, do que propõe Brecht com seu teatro épico. Essa postura de Homer reflete um movimento realizado pelo próprio cinema, em especial o hollywoodiano, que abandonou as tipificações realizadas pelas primeiras películas, para colocar sob os holofotes o indivíduo, agradando, assim, ao público burguês. Na política, o pensamento de Homer está de acordo com o conceito do *self-made man*, que prega que o indivíduo é moldado por si mesmo, e não pelas condições do ambiente no qual está inserido¹¹.

A seguir, temos uma nova dissolução, na qual fundem-se as imagens do rosto de Homer e de uma parede florida. A impressão que temos através da sobreposição dessas imagens é a de que Homer, com seus grandes olhos, torna-se parte da parede, vendo o que se passa dentro do ambiente que é cercado por ela.

Figura 34: as paredes têm olhos.

Logo nos será revelado que se trata da parede do quarto de Illya, onde ela e o Marinheiro 2 se encontram. Homer não tem acesso ao que se passa lá dentro como a imagem poderia sugerir, mas a nós, espectadores, é concedido esse privilégio. Uma vez que a imagem de Homer desaparece, antes de focar no casal, a câmera passeia um pouco pelo quarto de Illya, apresentando-o ao espectador. O papel de parede é florido, e sobre ele, vemos arranjos florais e quadrinhos com desenhos de flores. O exagero da composição não escapa ao espectador. A câmera, então, mostra uma lâmpada de palha

¹¹ Frederick Douglass discorreu sobre o conceito de “*self-made men*” em seu famigerado discurso de 1872, elogiando efusivamente o trabalho e a disciplina como os únicos caminhos dignos ao sucesso. Nesse discurso, ele também celebrou a América como a terra da igualdade de oportunidades, em detrimento da Europa, onde a monarquia e a rigidez de classes ainda se faziam mais presentes. É interessante percebermos, no entanto, que Douglass (ele mesmo afrodescendente) não eximia o Estado de sua responsabilidade junto aos negros, por exemplo. Porém, esse conceito serviria mais tarde aos neoliberais como pretexto para a diminuição do estado de bem-estar social. O discurso de Douglass está disponível em <http://www.frederick-douglass-heritage.org/self-made-men/> [Acessado em 06/04/2014, às 15:45].

e, finalmente, Illya, que ouve pacientemente o que lhe diz o Marinheiro 2, cuja voz começamos a ouvir (embora não pudéssemos ver seu dono) enquanto a câmera executava seu passeio pelo quarto da moça.

Figuras 35, 36 e 37: adornos.

O efeito causado por essa composição de imagens, que é realizada, não podemos nos esquecer, pela instância narrativa, é o de assemelhar Illya a um dos objetos de seu quarto. Esse efeito é corroborado pela atitude passiva da moça, que dura vários segundos, até o término da excruciante fala do Marinheiro 2. Aparentemente, ele se desculpa por não ter sido capaz de se relacionar sexualmente com a moça; e diz que, se ela não se importar, ele irá embora. É apenas quando o Marinheiro 2 acaba de falar que Illya se manifesta. “Eu não me importo”, ela diz, suavemente, “mas, antes, fumaremos um cigarro. Você me dá um cigarro inglês, sim?”. Percebemos, através do suor em seu rosto e da tremedeira de suas mãos, que o Marinheiro 2 está muito nervoso (figura 38).

Figura 38: cigarro inglês.

Vemos, também, na figura 38, que, atrás do casal, há um tapete com uma estampa de pessoas, aparentemente mulheres. Uma das figuras nesse enquadramento aparece entre o casal, como se os estivesse espionando. No quarto de Illya, portanto, os olhares indiscretos dos frequentadores da taverna são substituídos pelos olhares simbólicos das mulheres estampadas no tapete.

Após fazer com que o marinheiro fume um pouco, Illya se levanta e coloca um disco na vitrola. Aos primeiros acordes da música de *bouzouki* que sai do aparelho, ela dança suavemente, sem deixar de lançar olhares sedutores ao rapaz, que vai se acalmado. A música, além de relaxar a tensão do ambiente, dá à Illya um pretexto para se levantar e dançar, transformando-se, assim, em espetáculo visual para seu cliente.

Quando Illya vai se sentar perto dele, na cama, podemos perceber que o Marinheiro 2 já está bem mais calmo e senhor de si. A mulher, então, faz com que o rapaz prometa visitá-la se algum dia voltar a Pireu. A conversa de Illya parece ter duas intenções. A primeira é continuar acalmado o marinheiro; a segunda é garantir a fidelização desse cliente. Tendo ele confirmado a promessa, Illya começa a cantar, maximizando sua espetacularização. A letra da canção, transcrita a seguir, ressalta as qualidades românticas e viris do *palikari* (do grego, “campeão”), que, no caso, é o próprio marinheiro:

Com uma lua assim, como posso cantar? Com uma lua assim,
como afastar minha tristeza? Afasta tua tristeza, *palikari*.
 (“*Palikari*” é um homem jovem e forte.) E, juntos, iremos à lua.

A estratégia de Illya funciona, pois, antes mesmo que ela possa terminar a canção, o marinheiro a empurra para baixo, em direção ao colchão. É interessante pensarmos que a moça poderia simplesmente ter ficado com o dinheiro do rapaz, mas ela se esforça para cumprir sua função. Como será reiterado mais adiante, Illya *gosta* de seu trabalho. Talvez nem fosse necessário mencionar que sua postura como uma mulher que gosta de sexo e que escolhe seus parceiros era considerada extremamente avançada (e, por que não dizer, imoral) para a Grécia dos anos 1960.

Quando o casal se deita, podemos ver o tapete na parede atrás deles. Há uma cena formada por mulheres em um momento de lazer. Uma delas fuma um cigarro, a outra toma chá e a última parece olhar diretamente para a cama onde está o casal, como se a observá-los. Há, então, uma nova dissolução na qual se mesclam as imagens da

tapeçaria no quarto de Illya e de uma escadaria, onde se encontra Homer. O turista parece, portanto, querer se unir às observadoras que têm acesso ao que se passa dentro do quarto de Illya.

Figuras 40 e 41: plateia e anseio.

Homer sobe as escadas e bate à porta de Illya. A moça atende à porta, de camisola e despenteada. Dá-se, entre eles, o seguinte diálogo:

Homer: O Capitão me disse onde você morava.
Illya: Oh, eu estava dormindo. É muito tarde!
Homer: Estou tão excitado!
Illya: Oh, sinto muito!
Homer: Você é a beleza que costumava ser a Grécia. Você é a razão pela qual eu vim à Grécia.
Illya: Está bem, venha amanhã. [Dando tapinhas no rosto do americano antes de fechar a porta].
Homer [sozinho]: Homer Thrace de Middletown, Connecticut. Isto pode ser importante. Pense com clareza. Veja com clareza. Esteja preparado.

O espectador certamente pode perceber o mal-entendido que se passa entre os dois protagonistas nesse diálogo. A palavra inglesa “*excited*” costuma ser usada no sentido de “animado/a”, mas também admite uma conotação sexual. Illya entende que Homer fora procurá-la interessado em seus préstimos sexuais, mas a Homer não ocorre que a moça tenha tido semelhante ideia. O ar dramático com o qual Homer encerra a cena, portanto, acaba por causar um efeito cômico. Até mesmo em uma cena breve e leve como essa, o filme apresenta duas interpretações distintas para o mesmo fato.

Através do curto monólogo de Homer, temos acesso a mais uma informação sobre o americano: ele nasceu em Middletown, Connecticut. Não por acaso, essa é a cidade natal do próprio Jules Dassin. Em sua biografia, Mercouri nos dá a entender que

Homer Thrace seria, em partes, uma autocrítica de Dassin. Isso porque, em meio a uma conversa, Rena, amiga do casal, teria dito ao cineasta: “Julie, antes de conhecer você, nós sempre sabíamos se gostávamos de um filme ou não. Agora, temos que considerar se *deveríamos* gostar dele”¹². A ideia para o filme surgiu logo em seguida.

Também em sua biografia, Mercouri comenta que Dassin assumiu o papel de Homer Thrace a contragosto, pois a produção não dispunha de dinheiro o suficiente para pagar o cachê de um ator protagonista. Em seu livro *Jules Dassin: The Life and Films*, Peter Shelley afirma que Dassin teria odiado o resultado final. De acordo com o autor, o plano do cineasta era refilmar *Nunca aos Domingos* depois que o mesmo fizesse sucesso, com Jack Lemmon no papel principal. No entanto, após assistir ao filme, Lemmon teria dito a Dassin que não via sentido na refilmagem, já que a atuação pouco naturalista do ator-amador acabara por maximizar o efeito cômico¹³.

Segue-se outra dissolução, na qual podemos ver a imagem de Homer sobreposta à de um barco atracado no cais. Novamente, a impressão que temos é a de que os olhos do turista almejam romper as barreiras físicas e observar o que se passa em um ambiente ao qual não têm acesso. Não por acaso, dentro do barco estão Illya e Tonio, em posições de relaxamento que lembram as figuras da tapeçaria no quarto da moça.

Figuras 42 e 43: no barco.

O momento de recreação do casal, no entanto, não dura muito. Quem o interrompe é a própria Illya, que afirma precisar voltar ao trabalho, e checa seu relógio de pulso. Tonio começa a reclamar que não gosta que ela fique olhando para o relógio quando está com ele, mas tropeça e cai de bruços, arrancando gargalhadas de Illya e dele mesmo.

¹² MERCOURI, 1971: p.135, tradução nossa, grifo da autora.

¹³ SHELLEY, 2011: p. 28.

Tonio: Bravo! [Beija o chão.] Normalmente, quando um homem faz o ridículo, não se dá conta. Mas, quando cai é que percebe. De toda a gente, os italianos são os mais impulsivos. E minha família é a mais italiana de todas.

Illya: Mas você é meio grego!

Tonio: Com você, sou totalmente italiano. Meu pai veio a Corfu por um dia, a um batismo. Lançou um olhar a Corfu e disse: “isto é para mim”. Nunca voltou para a Itália. Tinha uma tia minha que foi ao cinema para ver o Rodolfo Valentino. Lançou um olhar ao Rodolfo, e disse: “Este homem é para mim”. Nunca voltou a ver outro homem. Morreu sendo uma velha solteirona. Levo o mesmo sangue. Ia dizer que gosto de você, que estou gostando de ficar contigo. Que quero você só para mim, que não quero que veja outros homens.

Illya: E então caiu de bruços.

Tonio [segurando a mão de Illya com força]: Não gosto que zombem de mim.

Illya [agarrando e brandindo um pedaço de madeira]: Eu gosto de você, mas se me machucar, vou te bater na cabeça!

Tonio: Apostaria que sim.

Illya: E ganharia.

Tonio [em italiano, soltando a mão de Illya]: Então te solto.

Illya [estendendo a mão para Tonio]: Agora estamos nos entendendo.

Tonio: Illya...

Illya: Essa voz de domingo outra vez...

Tonio: Está bem, vamos.

O quase monólogo de Tonio tem mais de uma função. Primeiramente, ele informa o espectador que, embora não tenhamos visto nenhuma cena referente a isto, Illya e Tonio se tornaram próximos nos últimos dias. A ponto de Tonio sugerir que está apaixonado e que quer ter uma relação monogâmica com Illya. Ele também nos dá alguns dados sobre a personalidade intensa de Tonio, herança de família.

Para reforçar seu argumento, o operário nos conta a história de sua tia que se apaixonou por Rodolfo Valentino. A referência a um dos maiores ícones cinematográficos de todos os tempos não pode passar despercebida. A despeito de sua origem italiana, Rodolfo Valentino imigrou para os Estados Unidos em 1913, onde se tornou astro de Hollywood, inspirando milhares de atores (talvez o próprio Giorgios Foundas), que almejavam se assemelhar ao galã supremo. Apesar da comicidade da situação, a tia de Tonio não deixa de ser uma *vítima* de Hollywood. Afinal, ela acabou se privando de ter um relacionamento real por ter sido seduzida pelo ideal inatingível do

amante perfeito. Assim, Dassin, à sua maneira, critica e ridiculariza os ideais românticos perpetuados pelo cinema hollywoodiano.

A ideia de que haja apenas um tipo de relacionamento possível (o casamento monogâmico, moldado pelo patriarcalismo ocidental) é questionada por Dassin não apenas em *Nunca aos Domingos*, como também em vários outros filmes do cineasta. *Cidade Nua* (*Naked City*, 1948), *Mercado de Ladrões* (*Thieves Highway*, 1949), *A Lei dos Crápulas* (*La Loi*, 1959), e *Profanação* (*Phaedra*, 1962), por exemplo, comparam a prostitutas mulheres que se relacionam ou se casam por interesse. *Corações Desesperados* (*10:30 PM Summer*, 1966) retrata situações angustiantes vividas por indivíduos que se encontram presos a laços matrimoniais que já não desejam. E *A Dream of Passion* (sem título em português, 1978) reflete sobre as pressões sociais sofridas pelas mulheres dentro do patriarcado, travando um rico diálogo com *Medeia* e com o filme *Quando duas mulheres pecam* (*Persona*, 1966), de Ingmar Bergman.

Voltando ao porto de Pireu, vemos Homer chegando, aparentemente procurar por algo ou alguém. Ao seu redor, homens trabalham na manufatura dos barcos. Podemos ouvir marteladas e outros sons relacionados ao trabalho. O americano, como turista, é o único personagem que tem liberdade para circular por onde quiser, a hora que quiser. Os outros, ao contrário, precisam trabalhar. Homer vê Illya com Tonio, e sua expressão facial nos mostra que a visão não o agrada. O turista ainda se conserva escondido por mais alguns momentos, ouvindo a conversa do casal:

Tonio: Aonde vai?

Illya: Não te interessa.

Tonio: Só queria ser agradável. Amanhã é domingo.

Illya: Eu te convido para ir à minha casa todos os domingos...

Tonio: Passaremos o dia juntos.

Illya: Deixe-me acabar. Domingo é dia de portas abertas para meus amigos especiais. E amanhã não é um domingo qualquer. É meu aniversário!

Neste momento, Illya avista Homer, e interrompe a conversa. “Estive te procurando por toda parte”, ele diz a ela. A moça apresenta Tonio a Homer. Para a surpresa tanto de Homer quanto de Illya, Tonio cumprimenta o americano em inglês, explicando, em seguida, que “estudou com um disco por dois meses”. Assim como a presença de marinheiros ingleses em Pireu, a quantidade de personagens gregos que falam inglês em *Nunca aos Domingos* nos lembra da posição de colônia inglesa que a

Grécia ocupou por mais de dois séculos. Para os gregos, falar inglês se tornou uma necessidade, especialmente em regiões portuárias, como é o caso de Pireu.

Após apresentar Homer a Tonio, Illya prossegue, em inglês: “eu convido vocês dois para ir à minha casa amanhã”. Homer começa a dizer alguma coisa sobre “o dia depois de amanhã”, mas a moça o interrompe dizendo que, no “dia depois de amanhã” começa o festival de teatro grego, ao qual ela vai todas as noites. Homer se surpreende com o fato de Illya adorar tragédias gregas; ele parece considerar esse um gosto bastante refinado para uma “humilde” prostituta. Ela, no entanto, não lhe dá tempo para continuar a conversa, partindo para seu compromisso.

Homer e Tonio ficam parados por alguns instantes, admirando-a. Antes de sair correndo atrás de Illya, Homer estende a mão novamente a Tonio, que responde com um mecânico “*how do you do?*”. Ao partir, o turista lança ao operário um olhar (e um “grunhido”) de reprovação. Podemos interpretar isso como uma manifestação de censura por parte de Homer ao fato de Tonio se relacionar com uma prostituta, ou como uma manifestação de ciúmes. Uma coisa não exclui a outra, logicamente.

Já sabíamos que Illya escolhia seus clientes. Na cena que acabamos de descrever, descobrimos que ela também conserva seus domingos livres para receber seus amigos em casa. O título do filme é uma referência a esse dado. Nesse sentido, o título *Nunca aos Domingos* pode ser lido como uma interdição (“nunca”) que denota liberdade, ainda que limitada (“apenas aos domingos”).

É possível que a escolha do domingo como dia livre de Illya remonte ao fato de que, na Grécia, execuções não eram realizadas aos domingos. Afinal, a fé cristã considera que todos os domingos devam ser dedicados à memória da ressurreição de Cristo. No entanto, uma execução dominical ficou famosa na História grega. O líder comunista Nikos Beloyannis foi sorrateiramente executado na madrugada de 30 de março de 1952, apesar da intensa comoção internacional para que sua vida fosse poupada. Beloyannis ficou conhecido como “o homem com o cravo vermelho” devido à flor que sempre portava durante as sessões de seu julgamento. Esse hábito inspirou uma gravura de Pablo Picasso intitulada “*L’Homme à la fleur*”¹⁴.

Illya toma o bonde. O turista avança correndo e também consegue embarcar. No diálogo que se passa entre eles, Homer expressa sua surpresa pelo fato de que a moça não apenas gosta de tragédias gregas, mas também fala uma série de línguas além do

¹⁴ Fonte: MERCOURI, 1971, pp. 86-87.

grego: inglês, francês, italiano, espanhol. No entanto, o modo como ela as aprendeu – na cama – não agrada ao senso de moralidade do americano. Como já mencionamos, o aprendizado de outras línguas, para os gregos, não se configurava como um luxo intelectual, mas como uma necessidade. Além disso, ele faz-lhe a seguinte pergunta:

Homer: Como se tornou uma... Como começou no seu ofício?

Illya: Um momento. Os únicos clientes que eu permito que me perguntem isso...

Homer: Não sou um cliente!

Illya: É verdade, não é. Você teria grandes problemas com a sua moral. E, além disso, seu nariz é grande demais. Trato feito, não será um cliente.

Homer: Como se tornou uma...

Illya: Aos garotos universitários eu permito que me façam essa pergunta. Nós fumamos cigarros e eu invento histórias tristes para eles. Eles me dão conselhos e tudo isso é muito bonito. Mas eles são garotos universitários, não um velho escoteiro com um olho roxo.

Illya não responde à pergunta de Homer, provavelmente por considerá-la absurda. Simmel comenta que “[n]inguém trabalharia por salários de fome se não estivesse em uma situação na qual preferisse esses salários a simplesmente não trabalhar”¹⁵. Se Homer não se opusesse a estudar a conjuntura histórica e socioeconômica da Grécia à época, facilmente entenderia o motivo pelo qual Illya se prostitui, seus amigos trabalham duramente no porto, e até mesmo uma criança serve mesas na taverna.

Illya desembarca em uma praça onde há muitas pessoas conversando efusivamente. Apesar de a praça estar cheia, a ausência de mulheres no local chama a atenção, assim como acontece na taverna. Em sua biografia, Mercouri comenta que a Grécia onde cresceu ainda guardava muito de seu machismo tradicional:

Apesar de todo o tempo e energia que dedicava às obrigações políticas, meu adorado Grande Spiros [seu avô, prefeito de Atenas na época] ainda encontrava tempo e energia para as mulheres. Meu pai era muito bom nisso também. Na Grécia, isso não era e não é considerado repreensível. Ao contrário, isso era e é considerado próprio para a conservação da honra masculina.

¹⁵ SIMMEL, 1978: p. 95, tradução nossa.

Às vezes, perturbações e protestos eram feitos pelas mulheres da nossa casa, mas apenas como uma formalidade. Elas, é claro – minha mãe Irene e minha avó Amália – eram confinadas à lareira e às alegrias da costura. Se elas eventualmente lançassem um olhar furtivo a um homem, eram ameaçadas de estrangulamento e/ou expulsão. Além disso, nenhum ateniense em sã consciência ousaria se aproximar de uma mulher da nossa família. O Grande Spiros tinha armas em casa. Isso era de conhecimento público. E meu pai, não apenas por sua impressionante lista de infidelidades, mas também por sua coragem audaciosa, era adequadamente chamado de “D’Artagnan”.

Mesmo quando criança, eu reconhecia a injustiça desses pesos e medidas duplos. Havia muitos D’Artagnans em Atenas, mas não suficientes *miladies*. Eu decidi me tornar *milady*, ou lady Hamilton, ou Catarina, a Grande, mas certamente não aceitaria levar a mesma vida de minha mãe ou minha avó. Em suma, eu queria mudar os tempos. Eu duvido que tenha sido eu a responsável, mas os tempos mudaram. (MERCOURI, 1971: pp. 4-5, tradução nossa).

Mais adiante em sua biografia, Mercouri afirma ter sofrido preconceito por frequentar tavernas gregas por ocasião da filmagem de *Stella* (mesmo título, 1955). Não era bem visto pela sociedade ateniense que “mulheres de família” frequentassem ambientes boêmios. Em *Nunca aos Domingos*, é notável a completa ausência de personagens femininas que não sejam prostitutas.

Na praça, Illya encontra um rapaz tocando música típica grega em um grande realejo. Ela o cumprimenta e deposita uma nota de dinheiro sobre o instrumento. O rapaz agradece e Illya se despede dele, virando-se e se deparando com Homer. Ao indagar o motivo para a perseguição do turista, Illya obtém a seguinte resposta: “porque eu quero que você deixe de ser uma...”. “Por quê?”, ela segue perguntando. “Porque você é o mundo todo, lindo e corrompido.”, afirma Homer, surpreendendo a moça, que se afasta dizendo: “ah, você é muito louco”.

Nesse momento, vemos aproximar-se de Illya um homem de terno e gravata. É Basura (Dimos Starenios), braço direito do mafioso Sem Rosto (Alexis Solomos). Ele diz à moça que seu chefe está em um carro estacionado ali perto, e que gostaria de vê-la. “Não diga que te disse isso, mas acho que ele vai te oferecer um apartamento pela metade do preço”. Illya recusa a oferta e cospe no rosto de Basura que, enfurecendo-se, a ameaça. Homer interfere, expulsando-o. A seguir, Illya explica ao turista que Sem Rosto

é dono de uma rua inteira de apartamentos. Todas as garotas do ofício moram nesses apartamentos. Ele as obriga a pagar aluguéis altíssimos.

Homer: Todas elas?

Illya: Exceto Illya. E ele não gosta disso.

Homer: Por quê?

Illya: Porque eu sou independente. Isso dá ideias às outras garotas.

Jorgo chega, cumprimentando Illya e Homer. A moça olha seu relógio de pulso e responde ao cumprimento um pouco contrariada. Aparentemente, o grego está atrasado para o encontro, o que pode vir a atrasá-la para seus próximos compromissos. Tempo é dinheiro. Illya se despede de Homer e sai de braços dados com Jorgo. Antes de sair, no entanto, ela diz: “uma coisa é engraçada. O Sr. Sem Rosto e você... Vocês dois querem me tirar dos negócios”. Inconscientemente, Illya nos dá uma pista da aliança que se formará entre o mafioso e o americano.

Quando Homer fica sozinho, um garçom vem lhe perguntar o que ele gostaria de beber. Ao contrário do funcionário da taverna, este fala com o turista em grego. Com a cara amarrada, Homer cruza os braços e responde: “ouzo”. Vemos, portanto, que algumas transformações se deram em Homer. Ao invés de café americano, ele pede o tradicional *ouzo* grego. Ele não é mais totalmente um *outsider*. Além disso, sua frustração perante o “ir e vir” de Illya, que se locomove freneticamente pelos espaços e entre os homens, parece fazê-lo decidir que ele precisa de uma bebida alcoólica.

As figuras 44 e 45 retratam o momento no qual Illya explica a Homer a situação de exploração vivida pelas prostitutas do Pireu, exceto por ela. Vemos, atrás de Illya, o rapaz que ela havia cumprimentado anteriormente tocando o realejo. Já atrás de Homer, podemos ver um desconhecido trajando roupas formais e falando ao telefone.

Figuras 44 e 45: realejo e gravata.

Assim como a infatigável caixa registradora da taverna, essa oposição de imagens traça uma relação dialética entre os elementos lazer e comércio. Illya felicita o rapaz do realejo por sua liberdade e vida agradável. De fato, esse rapaz provavelmente não precisa prestar contas a um superior, e pode escolher seu local e horário de trabalho. No entanto, ele não deixa de ser um trabalhador inserido na indústria do entretenimento. Mais do que isso, ele provavelmente não extrai muito dinheiro de sua função, e não conta com direitos e benefícios trabalhistas.

A maneira como o homem ao telefone está vestido implica que ele precise obedecer a um código de vestimenta. Igualmente, imaginamos que ele tenha de cumprir horários e cotas de produtividade. No entanto, sua presença na praça e a ausência do paletó mostram que ele provavelmente esteja em um momento de intervalo no trabalho. Além disso, é provável que ele conte com o respaldo de leis trabalhistas, ao contrário do rapaz que toca o realejo.

A presença dessas duas figuras periféricas nos leva a refletir sobre a relação entre trabalho, espetáculo, entretenimento e comércio que se delineia desde o início do filme. Illya é uma prostituta que se considera “independente”, o que advém do fato de que ela não presta contas a um cafetão. Além disso, ela se dá o direito de escolher seus clientes, atendendo apenas homens que lhe agradam; e preserva os domingos livres para receber amigos em sua casa. Finalmente, ela também se reserva o direito de não trabalhar nas noites do festival de tragédias gregas, gênero que adora. Tudo isso a torna diferente das outras prostitutas de Pireu, que se encontram sob o jugo da exploração de Sem Rosto.

Ao mesmo tempo, observamos que Illya se esforça bastante para atrair olhares e clientes. Mesmo seus momentos de lazer são aproveitados para esse fim. Além disso, ela controla seu tempo de forma metódica para que consiga dar conta de todos os compromissos marcados com os clientes. Aqui, vivacidade e pontualidade formam um todo dialético indissociável. Assim, podemos concluir que, embora estabeleça suas próprias regras, Illya é uma trabalhadora incansável, sendo, portanto, menos livre do que gostaria de admitir.

Como o próprio Homer afirma, ele é um “filósofo *amador*”, ou seja, não extrai sua renda dessa atividade. Aliás, o turista é a única personagem a cuja profissão não temos acesso. Assim como o homem de negócios da figura 47, Homer parece estar em um momento de pausa em sua vida cotidiana, e, conseqüentemente, em seu trabalho.

Ele é a única personagem que não é retratada constantemente trabalhando, ao contrário de Illya e seus amigos. No entanto, em um determinado ponto do filme, Homer passará a receber dinheiro de Sem Rosto para “educar” Illya, como veremos.

A respeito dos amigos de Illya, podemos afirmar que, embora haja uma hierarquia entre o Capitão e seus funcionários, a relação entre eles é muito diferente da que se dá entre Sem Rosto e as prostitutas de Pireu. Aramantis não vê com maus olhos que os operários parem o trabalho para nadar com Illya, e se mistura com eles nos momentos de lazer. Para Illya e seus amigos, portanto, o trabalho é também o espaço da sociabilidade.

Completando o panorama, temos o núcleo formado por Sem Rosto e seus empregados: Basura e as prostitutas. A relação deste “chefe” com seus funcionários é extremamente distinta da relação travada entre o Capitão e os operários do porto. Sem Rosto obtém seus lucros através de ameaças, deixando as prostitutas sem alternativa. Além disso, ele nem mesmo permite que sua identidade seja conhecida, mantendo-se totalmente afastado de seus empregados.

Uma coisa, entretanto, é comum entre as personagens: praticamente todas, em algum momento do filme, assumem a posição de espetáculo. E não apenas para nós, espectadores, mas também para as outras personagens. Isso causa algum estranhamento, pois, como já mencionamos, na produção cinematográfica tradicional, almeja-se criar uma sensação de naturalidade, como se a ação se passasse “na vida real”, e fosse acidentalmente capturada pela câmera. Para causar esse efeito, os figurantes são geralmente orientados a “agir naturalmente”, como se os atores principais, os holofotes e as câmeras não existissem. Já em *Nunca aos Domingos*, percebemos que os integrantes da ação estão sendo observados pelas outras personagens a todo o momento. Em vários dos *stills* fotográficos que apresentamos até aqui, podemos identificar esse processo.

Essa reiteração constante do “tornar-se espetáculo” acaba por corroborar nossa hipótese de que, através de *Nunca aos Domingos*, Dassin talvez almejasse promover uma discussão sobre o fazer artístico, mais precisamente, o cinematográfico. Nos capítulos posteriores, prosseguiremos com nossa análise, com vistas a descobrir qual seria a reflexão proposta por Dassin a esse respeito.

2. Recriando Medeia: a resistência à tragédia em *Nunca aos Domingos*

Após a cena da praça, temos uma nova dissolução, na qual a imagem de Homer em plano americano se sobrepõe à de Illya na sacada de sua casa, como mostra a figura 46. Novamente, os olhos do turista parecem querer invadir o espaço privado da moça. Na cena seguinte, vemos Illya em sua casa, impacientemente olhando para seu relógio de pulso. Atrás dela, podemos ver o porto. Illya, portanto, mora muito perto do porto de Pireu, onde angaria a maioria de seus clientes. No enquadramento da figura 47, vemos, assim como no quarto de Illya, mais um tapete estampado com mulheres em um momento de lazer. O divã e as almofadas, localizados logo abaixo da estampa, parecem se fundir com a mesma, convidando o observador a se juntar ao idílio daquelas mulheres. Sobre o tapete, há uma fotografia do time de futebol do Pireu adornada por rosas.

Figuras 46 e 47: o observador e impaciência.

A câmera passeia pelo quarto, mostrando uma mesa repleta de quitutes. O espectador se lembrará de que, na sequência anterior, Illya havia convidado Tonio e Homer para sua festa de aniversário. No momento, portanto, a moça está à espera de seus amigos. Sobre a mesa, há um quadro de uma mulher sentada sozinha em uma sala no primeiro plano. Ao fundo do quadro, dois homens parecem espreitá-la de fora (figura 48). Até mesmo em um pequeno detalhe como este, a questão do olhar escopofílico é retomada. A moça do quadro poderia ser uma representação de Illya, e os homens, seus inúmeros e constantes observadores.

Figura 48: mesa e quadro.

Illya caminha pela sala e olha pela janela, dando-nos a oportunidade de observar um pouco mais sua residência (figura 49). Notamos que muitas bonecas adornam o aposento. É interessante pensarmos que Illya é uma mulher cercada por homens, mas que não deixa de ser solitária. As bonecas atuam como substitutas simbólicas para as amigas que Illya não tem. Além disso, elas atribuem ao local um caráter “feminino” infantilizado. Como veremos a seguir, tanto Illya quanto Homer passarão, no decorrer do filme, por processos de aprendizado e amadurecimento, o que justifica a ocasional comparação dos dois a crianças. Finalmente, a presença de tantos pares de olhos nos lembra, ainda outra vez, de que a moça é alvo de observação constante.

Figura 49: bonecas

Illya checa ainda mais uma vez seu relógio de pulso antes de ser surpreendida pela chegada de Tonio. “Tudo isso é para mim?”, pergunta o rapaz, referindo-se ao fato de que apenas os dois ocupam a sala. A moça começa a expressar sua estranheza por conta do atraso de seus amigos, mas Tonio a interrompe, explicando que dissera a todos que ela havia cancelado a festa, pois queria ficar sozinho com a amante. Illya se enfurece, expulsando-o, mas ele a segura, forçando-a a deitar-se no divã. A moça esperneia, tentando se libertar, mas um ruído a faz estacar. Tonio permite que ela se levante, para que veja que alguns de seus amigos haviam adentrado a sala e estiveram

observando a cena por alguns segundos (figura 50). Os homens se afastam para que Illya possa ver o presente que eles lhe trouxeram: um realejo muito semelhante ao que o rapaz tocava na praça (possivelmente o mesmo). A diferença é que este possui uma imagem na qual Illya aparece retratada como uma espécie de ninfa (figura 51).

Figuras 50 e 51: convidados e presente.

“Feliz aniversário, Illya!”, exclamam os rapazes, sendo imitados por um grande grupo de homens que adentra a sala nesse momento. Muito animada, a moça se levanta e corre para abraçá-los. Ela então admira o presente que acabara de ganhar e, inclinando-se sobre ele, começa a tocá-lo. Nesse momento, os olhos de todos os presentes estão sobre ela (figura 52). Ainda sob a observação de todos, Illya e Tonio começam a cantar, acompanhando a melodia do instrumento (figura 53). Finda a primeira estrofe, com um olhar, Illya convida todos os presentes a unirem-se ao casal, cantando também. Assim como ocorrera na cena de abertura, os espectadores deixam de observar o espetáculo para passar a fazer parte dele. Há, portanto, uma transição do plano individual/passivo para o coletivo/ativo.

Figuras 52, 53 e 54: festa.

Homer e o Capitão, ainda junto à porta, são interpelados a dar passagem a mais homens que chegam carregando frutas, frangos e frutos do mar. Homer, ao contrário, traz flores para a aniversariante. Comparado aos outros, seu presente pode ser considerado “fútil”. Além disso, as flores já dão mostras da idealização romântica que o turista faz da protagonista. Illya entrega o comando da manivela da caixa de música a Tonio e, dançando, vai até Homer e o puxa para o centro da festa. O turista parece desconfortável com a situação. Os recém-chegados colocam os víveres dentro da geladeira de Illya. Seu banquete é formado pela contribuição coletiva.

Basura chega. Sorridente, ele tira de trás de si um pacote embrulhado com papel de presente. Sem parar de cantar, Illya olha para Jorgo e Tonio. Esses agarram o capanga pelos braços e o levam para fora da casa. Basura deixa cair o presente que levava para Illya. “Direi ao chefe!”, ele grita, esperneando. A volta de Tonio e Jorgo coincide com o final da canção, e todos aplaudem. “O Basura esqueceu algo!”, Ilya exclama, pegando o presente de Sem Rosto e o arremessando pela janela, acertando o ombro do capanga. Dentro da sala, Homer está sentado com os outros homens, fazendo anotações em seu caderninho. Illya se afasta da janela e vai se juntar a um grupo de convidados, dizendo-lhes que “poderia ter visto o rosto do chefe”. Eles discutem animadamente sobre a identidade secreta do mafioso. Homer expressa sua preocupação pela segurança de Illya, mas o Capitão explica que “Illya tem muitos amigos. Eles derrubariam a casa de Sem Rosto”.

A seguir, para o deleite de seus convidados, Illya mostra-lhes o vestido novo que comprara para o festival de tragédias. O Capitão diz a Homer que, apesar de adorar as tragédias, “o que quer que seja desagradável na peça, ela muda [em sua cabeça]. Rejeita tudo que lhe pareça feio”. Perante a descrença do turista, o Capitão diz a Homer que pedirá a Illya para contar a história de Medeia “como ela a vê”, contanto que o americano concorde em não interrompê-la.

A princípio, Illya não concorda em narrar *Medeia* em inglês. No entanto, ela consente em seguida. Dançando, a moça se encaminha para o centro do grupo. Ela olha para todos e se empertiga.

Illya: *Medeia* é uma peça bonita, mas para vocês, homens, não é muito elogiosa. A peça é sobre o que uma mulher sofre por um homem.

Convidado 1: Olé!

[Homer olha surpreso para o Capitão].

Illya: Era uma vez uma princesa de um reino muito distante. O nome dela era *Medeia*.

Convidado 2 [em grego, em meio a murmúrios de aprovação]: É a melhor!

Illya: Ela era linda, com uma longa cabeleira negra. Um grego chega e, imediatamente, *Medeia* fica louca por ele. Ela não ouve ninguém, ela o quer. Ela briga com seu pai, seu país inteiro... *Medeia* era muito doce, mas, às vezes, tinha um pavio curto.

Homer [para o Capitão]: Doce? Era uma personagem vil, uma assassina!

Illya: De qualquer forma, ela vai à Grécia para se casar com esse homem. Ele é um príncipe. Seu nome é [cospe] Jasão. [Todos riem]. Ela é boa para ele, lhe dá dois lindos filhos. Mas ele, em seguida, com uma princesa loura em Atenas... faz vocês sabem o que.

Convidado 1: Olé!

Illya: Esse Jasão não tem nem o cavalheirismo de contar uma mentira para *Medeia*. Não! Diz, na cara dela, que quer a loura porque ela é uma princesa. *Medeia* chora e diz: “eu sou uma princesa também”. É bonito como ela chora. Ela faz tudo por Jasão, até manda presentes para a loura! [Todos riem].

Homer [para o Capitão]: Ela manda presentes envenenados!

Illya: Mas todos falam mal dela. Eles dizem que ela é uma bruxa. Há doze senhoras ricas em lindos vestidos, mas elas falam mal de *Medeia* também!

Homer [para o Capitão]: Doze senhoras ricas? O coro grego?

Illya: E *Medeia* chora. Vou te dizer, ela parte o seu coração. Ela está com medo. Ela pega as crianças e as esconde. Mas, no final, Jasão percebe o quanto *Medeia* o ama, eles compram uma linda carruagem, ela pega as crianças, e eles todos vão à praia! [Todos comemoram].

Homer [para o Capitão]: Não! É uma tragédia grega, e ela lhe dá um final feliz! Ela nem disse que *Medeia* matou os filhos!

Capitão: Ela mudou isso também. [Segurando Homer, que ameaça se levantar]. Ouça, Illya é feliz. Ela tem sua própria maneira de viver. Deixe-a em paz.

Illya [percebendo a inquietação de Homer]: Oh, eu cometi erros no meu inglês?

Homer: Oh, não, absolutamente. Algum dia, eu gostaria de ouvi-la contar *Édipo Rei*.

Illya: Eu não gosto dessa história, é muito cruel. Uma coisa é muito boa. Édipo está sempre falando sobre a mãe dele. Nunca vi um filho tão bom que amasse tanto a mãe. [Homer grunhe]. Está bem, eu contarei *Édipo Rei* aos meus amigos agora. Em grego.

Durante a narração de *Medeia*, Illya se coloca no centro do grupo e realiza uma verdadeira performance, utilizando estratégias como impostação de voz, postura e movimentos de dança. Em outras palavras, ela se transforma em um espetáculo. A câmera se posiciona atrás de Homer e do Capitão, que assistem à narração da mesma posição que os espectadores do filme (figura 55). Nesse momento, portanto, o ponto de vista dos dois se aproxima ao dos espectadores. Da mesma forma, o estranhamento de Homer se assemelhará ao nosso, pois conhecemos a história de Medeia, e sabemos que a versão de Illya é bastante incomum.

Figura 55: narração de *Medeia*.

Homer, no entanto, não se encontra exatamente no mesmo plano do público, mas sim, em um plano intermediário entre o público e o espetáculo, não deixando, ele mesmo, de fazer parte do espetáculo. Seus comentários, que expressam o estranhamento do próprio público e acabam criando um efeito cômico, poderiam ser comparados a um coro grego, representante da voz do coletivo nas tragédias e comédias. Comentaremos essa questão mais adiante.

Enquanto Illya conta *Édipo Rei* a seus amigos, Homer, separado do grupo, cruza os braços e expressa seu descontentamento para o Capitão:

Homer: É impossível, uma prostituta não pode ser feliz. Um mundo prostituído não pode ser feliz. Eu gostaria de alcançar a mente dela.

Capitão: E o que colocaria lá?
Homer: Razão no lugar de fantasia. Moralidade ao invés de imoralidade. Eu tenho que educá-la. Transformá-la.
Capitão: Lembre-se do que aconteceu com Pigmaleão.
Homer: Eu não cometeria esse erro. Illya é encantadora. Mas, para mim, ela não é uma mulher, é uma ideia. Ela é uma criminosa, isso sim! [O Capitão ri].
Homer: E a ordem deve ser restabelecida em toda parte, não vê, Capitão?
Capitão: Eu vejo que você terá olhos vendados por toda a sua vida.
[A câmera focaliza Illya no meio de seus amigos, terminando de contar-lhes *Édipo Rei*, como mostra a figura 58].
Illya: Mas vamos nos esquecer dessas coisas ruins. Machucaram seus olhos, pobrezinho. Mas, no final, ele encontrou sua família, e foram todos juntos à praia! [Todos riem].
Homer [ao Capitão]: “E eles todos foram à praia”?
Capitão: Eles sempre vão à praia.

Na figura 56, podemos ver que, assim como na narração de *Medeia*, todos os olhares se voltam para Illya, inclusive os da boneca que, comicamente, leva um par de óculos no rosto.

Figura 56: narração de *Édipo Rei*.

A cena que acabamos de descrever agrega elementos importantes à discussão sobre o espetáculo iniciada no Capítulo 1. Isso porque, aqui, o espetáculo realizado por Illya não tem fins comerciais. Ao contrário, o contexto que o envolve transforma esse espetáculo em um elemento de resistência à comercialização, assim como ocorre com a dança de Jorgo. Afinal, ele está sendo realizado em um dia no qual Illya se recusa a trabalhar, em meio a um banquete que provém da colaboração de um grupo.

Além disso, o espetáculo de Illya é aberto à intervenção de seus amigos, que integram sua cantoria, comentam sua narração e etc. Finalmente, o próprio conteúdo do espetáculo faz com que ele resista à comercialização. Afinal, Illya inconscientemente

altera as tragédias que narra de uma forma que não agradaria ao senso comum, do qual Homer, neste contexto, é um baluarte. Finalmente, para Illya, narrar as tragédias em sua língua-mãe é uma questão muito importante. É como se ela almejasse protegê-las da exploração internacional que vitimizou seu país durante séculos. No entanto, não podemos levianamente deixar de notar que os finais atribuídos por Illya às tragédias se assemelham muito aos finais “enlatados” dos filmes hollywoodianos. Exploraremos esse tema mais adiante.

A próxima dissolução sobrepõe a imagem de Tonio e do Capitão à de dois marinheiros. É interessante percebermos que as posições dos quatro homens são bastante similares, como mostra a figura 59. Acreditamos que tal composição não seja gratuita. Como já mencionamos, a presença de marinheiros em solo grego remete à constante ocupação da Grécia por seus “protetores” estrangeiros. Na dinâmica do filme, Homer também assume uma postura imperialista, não com armas, mas ideologicamente. Já o Capitão, como representante da classe média grega, é o único personagem que se aproxima de Homer (além de Sem Rosto, como veremos).

É a Aramantis que cabe a tarefa de “fazer o meio de campo” entre o americano e o grupo formado por Illya e seus amigos. Assim, o Capitão corre o risco de, mesmo que inconscientemente ou até com boas intenções, assistir Homer em sua empreitada imperialista. Em um determinado momento da trama, Aramantis deverá escolher de que lado ficará.

Figura 57: duplos.

Na cena seguinte, os dois marinheiros (nomes dos atores não encontrados) sobem as escadas do prédio de Illya. Eles riem animadamente, e as inscrições em seus quepes identificam sua nacionalidade: russa. No entanto, ao chegarem à porta do apartamento da moça, se deparam com um aviso: “fechado por causa do teatro grego”.

Resignados, eles se viram para ir embora. Um dos marinheiros pergunta ao seu companheiro:

Marinheiro russo: Boris, a Grécia é um país capitalista, não é?

Boris: Sim.

Marinheiro russo: E por que, em um país capitalista, fecham um negócio para ir ao teatro?

Boris: Isso explica Karl Marx em um dos capítulos de *Contradições do Capitalismo*.

A única “pessoa” que poderia assistir a essa cena é a instância narrativa organizadora mencionada anteriormente, já que nenhum dos personagens se encontra presente. Assim, podemos tomar este pequeno quadro cômico como um comentário seu. De fato, é contraditório que Illya, que até agora se mostrara tão talentosa em vender seu produto, abra mão de oportunidades comerciais para ir ao teatro. No entanto, quando juntamos esse dado aos fatos de Illya apenas atender a homens de quem gosta e reservar os domingos para receber seus amigos em sua casa, tudo faz mais sentido. Illya vende sua força de trabalho, sim, mas estabelece limites claros para o comércio. Certas coisas, para ela, não são vendáveis, o que, em sua opinião, a exime da posição de “escrava”.

Além disso, a nacionalidade desse segundo par de marinheiros não pode passar despercebida, especialmente se levarmos em conta que os primeiros marinheiros eram ingleses. Como já mencionamos, a Inglaterra e a Rússia disputaram uma posição de influência sobre o território grego, e os ingleses saíram vitoriosos dessa disputa. Coincidência ou não, um dos soldados ingleses consegue se deitar com Illya, mas os russos encontram a porta de seu apartamento fechada.

Após a cena dos marinheiros russos, há um corte seco e, novamente, temos a aparição dos quatro pares de pernas. Desta vez, porém, nos será permitido conhecer suas donas. Embora elas não nos sejam “oficialmente” apresentadas como as outras personagens, o diálogo entre elas nos dá uma ideia de quem sejam:

Mulher 1: Ali está o ônibus de Illya, que vai para Atenas.

Mulher 2: Illya, Illya... Quem é ela? Joana D’Arc?

Mulher 1: Ela tem coragem. Não é como algumas de nós.

Mulher 2: Está indo bem. Por que se preocuparia conosco?

Mulher 1: Ela tem coração, não é como algumas de nós.

As mulheres se encaminham para o ônibus, mas são interceptadas por Basura, que lhes diz: “não gostamos que se associem com Illya. É uma má influência”.

Imaginamos, portanto, que essas mulheres sejam as outras prostitutas da cidade, cuja situação de exploração Illya já havia explicado a Homer (e a nós). Illya chega e se encaminha para o ônibus. Antes de partir, no entanto, ela recebe presentes de dois de seus admiradores: um sanduíche de Adônis; e, de Tonio, flores e uma almofada (pois “os assentos de pedra do teatro são duros”).

É interessante observarmos que, até agora, Illya recebeu alguns tipos diferentes de presentes. Tanto seus amigos em seu aniversário, quanto Adônis antes da partida do ônibus, a presenteiam com alimentos, ou seja, itens extremamente práticos. Já Homer, como já comentamos, lhe dá flores, talvez o presente mais genérico que se possa dar a uma mulher e, não por acaso, aquele que transmite a ideia do que é comumente esperado do gênero feminino: a beleza, a fragilidade, o romantismo. Tonio, por sua vez, dá a Illya dois presentes: as flores, que podem aproximá-lo de Homer no que tange às suas intenções (romantizar Illya); e uma almofada, ou seja, um presente de utilidade prática, o que o aproxima dos outros amigos da moça. Essa posição ambígua de Tonio perdurará até o final do filme.

Em meio à confusão da praça, surge Homer, de terno branco, correndo em direção ao ônibus. Ele consegue entrar um segundo antes de a porta ser fechada, anunciando a Illya que a acompanhará ao festival. O ônibus parte, frustrando as mulheres que haviam ido à procura de Illya. Basura ordena a elas que “vão andando”.

Na próxima dissolução, há uma mescla da imagem de Basura com a da arena onde acontecerá o festival de tragédias gregas. Basura é aquele que está sempre à espreita, controlando as prostitutas e perseguindo Illya para tentar convencê-la a cooperar com seu chefe. Não por acaso, sua imagem se demora um pouco sobre a tela, como se seus olhos inquisidores pudessem alcançar Illya e Homer em Atenas. É interessante que, até este ponto do filme, várias das dissoluções haviam sobreposto a imagem de Homer a outras, atribuindo a ele o olhar curioso e inquisidor. Uma conexão entre essas duas personagens, começa, portanto, a ser delineada aqui.

Figura 58: Basura e arena.

Na cena seguinte, vemos Illya subindo apressadamente as escadas para os assentos da arena. “Por que estamos correndo? Somos os primeiros a chegar”, pergunta-lhe Homer. Ao que a moça responde: “se eu não for a primeira a chegar, estou atrasada”. Percebemos, portanto, que a relação de Illya com a tragédia grega beira o fanatismo, o que pode acabar por privá-la de estabelecer uma relação crítica com as obras. Ao chegar ao assento de sua preferência, Illya olha para a almofada que Tonio lhe dera, sorri, e se senta sobre ela. Acomodando-se, ela olha fixamente para o palco, como se a peça já tivesse começado. Homer a observa com espanto.

Começa a peça. Alternam-se, em campo-contracampo, cenas de *Medeia* com cenas da plateia que a assiste, nas quais podemos observar as reações da mesma. As reações de Illya nunca coincidem com as dos outros espectadores. Quando eles estão sérios, ela chora; quando eles choram, ela ri; e quando todos estão tensos, ela pisca para Homer com ares de cumplicidade, como quem diz: “nós dois sabemos que Medeia está mentindo”. Homer observa as reações da moça com espanto e indignação. Podemos averiguar, através das imagens a seguir, que o espetáculo de Homer é Illya, e não *Medeia*.

Figuras 59, 60, 61 e 62: o espetáculo.

Ao final da peça, enquanto todos aplaudem, Homer grita para Illya: “Eu te disse que Medeia mata os filhos!”. “Homer, não seja estúpido!”, responde ela, apontando para o palco no momento em que as crianças que representaram os filhos de Medeia entram correndo para receber os aplausos. Em certo ponto, Illya tem razão. Sendo o teatro uma representação, Medeia não matou os filhos, uma vez que eles nem sequer existiram. Mais uma vez, o filme nos dá uma nova possibilidade de interpretação a um fato aparentemente inquestionável.

Podemos argumentar que Homer, ao embarcar passivamente na ilusão realista de que Medeia matou seus filhos, está lendo a peça como se esta fosse um drama burguês (ou um filme hollywoodiano tradicional), com suas quatro paredes muito bem estabelecidas. Já Illya quebra essa quarta parede, modificando a peça à sua maneira. Em outras palavras, como acontece recorrentemente no filme, Illya deixa de ser uma mera espectadora, passando a fazer parte do espetáculo.

Vale lembrar de que a leitura de Illya não é completamente absurda. A figura de Medeia apareceu pela primeira vez na mitologia grega como uma grande sacerdotisa. É apenas em obras posteriores que ela assassina seus próprios filhos. Existe uma corrente de pensamento que atribui essa mudança a uma tentativa de demonizar uma figura feminina “poderosa demais” no imaginário popular, o que poderia representar uma ameaça para o androcentrismo da época. Outro ponto que merece ser mencionado é: as versões das tragédias clássicas que resistiram à passagem do tempo e chegaram até o público moderno são apenas algumas das versões correntes na Grécia Antiga.

Em seu livro *Medea: a modern retelling*, Christa Wolf explora essa possibilidade. Essa versão da tragédia conta que, na Cólquida, terra natal de Medeia, a relação entre homens e mulheres é muito mais igualitária do que em Corinto, onde ela vai viver com Jasão. Assim, o poder e a sabedoria de Medeia representam uma ameaça

para os governantes de Corinto, que a expulsam do palácio. Posteriormente, eles a acusam injustamente de ter matado a princesa Glaucê, banindo-a da cidade. Para proteger seus filhos da ira popular, Medeia leva-os até o templo de Hera e roga às sacerdotisas que cuidem deles. No entanto, anos mais tarde, em seu exílio, ela recebe a notícia de que seus filhos haviam sido apedrejados pelo povo. A leitura de Wolf, portanto, difere da do senso comum, expondo não apenas os meninos, mas a própria Medeia, como vítimas de uma organização social corrupta e injusta¹⁶.

O próprio Dassin, posteriormente, trabalharia essa questão em *A dream of passion*, no qual Brenda Collins (Ellen Burstyn) assassina seus filhos ao ser abandonada pelo marido. Brenda é retratada como uma mulher infantilizada, vítima não apenas do machismo, como também da pobreza, da ignorância e do fanatismo religioso, que acabam por enlouquecê-la. Leituras alternativas da tragédia de Medeia, portanto, não são comuns, mas existem.

A seguir, vemos Illya e Homer subindo os degraus da acrópole ateniense. “Ela os matou!”, insiste Homer. Os dois continuam discutindo enquanto andam pela acrópole. Para convencer Illya de seu ponto de vista, o turista mobiliza argumentos intelectuais como a bibliografia que já foi escrita sobre *Medeia*, a opinião do senso comum, e a lógica (“você é grega, deveria ser lógica”¹⁷). A argumentação de Homer parece gradualmente penetrar em Illya, especialmente quando ele utiliza a própria moça como exemplo:

Homer: Olhe ao seu redor, Illya. A arte grega era a mais harmoniosa do mundo. O que aconteceu? O que aconteceu com você? A desarmonia é a raiz de todos os males. Você está em desarmonia com você mesma. Você tem beleza, graça, e é uma... Eu, escoteiro americano, vou te levar de volta à harmonia.

As figuras a seguir nos mostram que as imensas colunas gregas cercam uma Illya diminuída, aumentando a sensação de opressão na cena. As colunas gregas, nesse contexto, podem ser lidas como os pilares da tradição, evocados por Homer para ajudá-lo em sua empreitada.

¹⁶ WOLF, 1998.

¹⁷ Homer parece ignorar que os gregos não são apenas conhecidos como os inventores da lógica, mas também, como os inventores da dialética, cujo princípio básico é a contraposição de ideias.

Figuras 63, 64 e 65: colunas.

A estratégia de Homer funciona, mostrando-nos que a opinião de Illya sobre si mesma e sua vida não é tão positiva e firme quanto ela faz parecer. O americano acaba de dar, portanto, o primeiro passo para “quebrá-la”. Seu sucesso, entretanto, não é completo, pois Illya passa a detestá-lo, algo que não estava nos planos.

Assim como a posição de Illya sobre Aristóteles, sua posição sobre as tragédias não pode ser considerada superior à de Homer. Afinal, como já mencionamos, a moça se mostra fanática com relação às peças, o que a impede de refletir sobre elas, e a ausência do pensamento crítico jamais pode ser uma coisa boa. No entanto, é interessante ponderarmos que Illya nos oferece uma interpretação alternativa às tragédias gregas, diferente daquela canonizada como irrefutável pelo senso comum. Da mesma maneira que o fanatismo de Illya não pode ser considerado positivo, a ausência de alternativas interpretativas também não.

A seguir, temos uma dissolução na qual vemos Homer de costas, afastando-se da tela e Tonio, ao contrário, de frente, aproximando-se da mesma. A brancura do terno do turista contrasta com as marcas de sujeira nas roupas e na pele do operário, que carrega um maçarico (figura 66). Fica claro que, entre eles, há um abismo social. Ao contrário do americano, Tonio não poderia se dar o luxo de realizar uma viagem longa aos Estados Unidos, dispensar tempo às suas teorias, ir à Broadway assistir às produções teatrais locais e etc. Tonio nem mesmo possui dinheiro para visitar a Itália, país vizinho e terra de sua família, como veremos mais adiante.

Figura 66: rivais.

Tonio pousa o maçarico, retira os óculos de proteção, e grita: “Capitão, Illya não virá nadar hoje?”. Ao longe, vemos Aramanthis erguer os braços em sinal de que não sabe a resposta. Novamente, vemos os quatro pares de pernas femininas se aproximando. Aramanthis sorri em direção às donas das pernas, que o cumprimentam. Elas estão à procura de Illya. Homer chega em seguida, também procurando pela moça. Aramanthis apresenta Homer à Despo (Despo Diamantidou), uma das mulheres. Ela diz ao americano:

Despo [em inglês]: Como vai, querido? Se você é amigo de Illya, diga a ela que nos ajude. As garotas só respeitam a ela. Se Illya falar com elas, elas escutarão.

Homer: Falar sobre o quê?

Despo: Illya pode fazer com que todas as garotas digam “não”. Então, ele terá que baixar os preços dos alugueis.

Homer: Quem, o Sr. Sem Rosto?

[Despo faz um sinal com a cabeça para que as outras moças se aproximem sedutoramente de Homer].

Despo: Por favor, querido, você é escritor? Você escreve isso no jornal?

Homer: O quê?

Despo: Pagamos cento e oitenta dracmas de aluguel! Cento e oitenta! E se uma garota tenta sair, Sem Rosto faz com que ela não consiga se mudar para nenhum outro lugar. Você escreve isso no jornal, sim?

Homer: Eu verei o que posso fazer.

Após a partida das moças, o Capitão sugere que Homer investigue a situação das prostitutas, mas ele se esquivava, voltando a perguntar sobre Illya. Para Homer, portanto, a situação das outras prostitutas não interessa. Ele está interessado somente no indivíduo “Illya”. Mais do que isso, a Homer interessa que Illya *não* se envolva nesse caso. Afinal, ele almeja que a moça abandone sua profissão. Nesse sentido, como a própria

Illya já pontuou, existe uma aproximação entre Homer e Sem Rosto. A seguir, há um *fade out* completo, marcando o término da primeira metade do filme.

Assim como no primeiro capítulo deste texto, percebemos que, nas sequências que acabamos de descrever, a espetacularização de Illya é reiterada de forma incansável. Ela conduz os olhares dos espectadores (que se encontram dentro e fora do filme) todo o tempo, reforçando nossa hipótese de que essa personagem seja, na realidade, um símbolo do fazer cinematográfico. No entanto, temos, na sequência da festa de aniversário, a presença de um elemento bastante incomum em filmes dramáticos¹⁸: a narração.

Semelhantemente ao que acontece quando os figurantes de *Nunca aos Domingos* se comportam de maneira “não-naturalista”, a incorporação de uma narração na ação do filme causa um certo estranhamento ao espectador, que não está acostumado a ver isso no cinema. Não que a narração não exista no cinema, mas, via-de-regra, ela se dá visualmente, através do *flashback*; ou discursivamente, através da voz *over*. A utilização dessa estratégia incomum (a narração) em *Nunca aos Domingos* pode, portanto, sugerir que devemos prestar bastante atenção ao conteúdo narrado: Illya reconta a história de Medeia, mas, como já mencionamos, modificando-a. Ela altera aquilo que considera desagradável, enfurecendo Homer, pois trata-se de um texto canônico, nada menos do que uma tragédia grega clássica.

Em sua célebre obra *Tragédia Moderna*, Raymond Williams nos explica que “o que a tragédia nos mostra, argumenta-se, é a ocorrência do mal como inevitável e irreparável”¹⁹. Em outras palavras, para uma porcentagem significativa dos estudiosos, na tragédia clássica, as personagens não agem de acordo com uma escolha individual. Seus atos são guiados pelo destino, pela vontade dos deuses ou pela obrigação. Édipo, por exemplo, está destinado a matar seu pai, e não pode evitá-lo. Medeia, sendo uma nobre, tem a obrigação social de vingar sua honra manchada por Jasão. O mal, portanto, é inevitável. Por irreparável, entende-se que as ações das personagens sempre causam desenvolvimentos funestos e irreversíveis.

No entanto, Williams prossegue afirmando que

¹⁸ O termo “dramático”, aqui, está sendo utilizado em oposição ao termo “épico”, tal como os define Anatol Rosenfeld em *O Teatro Épico*, 1965.

¹⁹ WILLIAMS, 2002: p. 85.

a maioria das grandes tragédias do mundo termina não com um mal absoluto, mas com um mal que foi tanto vivenciado quanto suportado. Um determinado herói trágico pode arrancar os seus olhos quando vê o mal que cometeu, mas o vemos fazendo isso numa ação que tem continuidade. (WILLIAMS, 2002: p. 86).

Isso nos leva a uma característica fundamental da tragédia clássica: seu aspecto *coletivo*. Mesmo que o herói morra, sua ação encontra continuidade na comunidade na qual está inserido. Sua ruína serve de lição para essa comunidade, e também para nós, espectadores. As personagens das tragédias clássicas geralmente são membros de famílias nobres, o que significa que seu destino é o destino de um clã, uma *polis* (cidade), ou de todo um reino. Por isso, a personagem sempre tem de confrontar um grupo, o coro grego. Não foi a toa que, conforme o indivíduo passou a ser o centro das narrativas, o coro perdeu sua razão de ser.

Williams ainda discorre sobre as mudanças pelas quais o conceito de “trágico” passou ao longo da História, até chegar a Bertolt Brecht. Para o professor, a obra de Brecht configura uma resistência à “tragédia” (leia-se, ao conceito predominante de tragédia como um mal inevitável), na medida em que pretende mostrar às pessoas que é possível alterar um destino coletivo. Brecht recuperou o coro, bem como outros elementos épicos, com o intuito de descentralizar o indivíduo e de causar efeitos de estranhamento e, conseqüentemente, afastamento crítico do espectador com relação à obra de arte.

Portanto, quando Illya se recusa a aceitar os finais trágicos, podemos afirmar que ela está resistindo aos conceitos “trágicos” da impossibilidade de mudança e da inevitabilidade da desgraça. Sua situação de prostituição não precisa ser triste, como creem Homer e o senso comum. Ela não precisa ser explorada, como o são as outras prostitutas da cidade. Illya não permite, portanto, que as rédeas de seu destino sejam totalmente retiradas de suas mãos.

Por outro lado, não podemos perder de vista que Illya é, sim, uma prostituta, e, como já comentamos, os finais que ela atribui às tragédias são muito próximos aos dos clichês hollywoodianos. Também já mencionamos anteriormente que o posicionamento fanático que Illya assume perante as tragédias não pode ser considerado positivo. Em outras palavras, resistir à rigidez interpretativa do senso comum é um passo importante, mas não é o suficiente. É necessário alcançar uma reflexão crítica, não apenas a respeito das tragédias, como também a respeito da realidade.

2.1. Redimindo Stella

Creio que nossa discussão pode ficar um tanto mais interessante se trouxermos à baila outro filme, *Stella*²⁰, pelo qual Mercouri foi indicada ao prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes de 1955, evento no qual conheceu Dassin. Esse não é, no entanto, o motivo pelo qual *Stella* será mencionado aqui. O caso é que o filme de 1955, dirigido por Michael Cacoyannis, é uma clara inspiração para *Nunca aos Domingos*, e trava-se um diálogo bastante rico entre os dois filmes.

Assim como em *Nunca aos Domingos*, a taverna grega ocupa um papel muito importante em *Stella*. A protagonista (Melina Mercouri), que leva o mesmo nome do título, é uma cantora de taverna. Em sua biografia, Mercouri comenta que, apesar da usual ausência de mulheres em tavernas gregas,

nos lugares onde havia uma mulher cantora, o que me impressionou mais foi a tranquilidade e o senso de pertencimento. Sem aquela coisa de “homem e mulher”, apenas uma harmonia relaxada e natural com os homens e o ambiente. (MERCOURI, 1971: p. 96, tradução nossa).

No entanto, na primeira cena de *Stella*, a protagonista realiza uma apresentação inspirada em um filme que havia visto. Trajando um vestido que remete às dançarinas de *cabaret* ou às *femmes fatales* do cinema *noir*, ela faz com que a orquestra da taverna se cale para que ela dance ao som de um disco.

Em seu livro *A History of Greek Cinema*, Vrasidas Karalis afirma que “o filme começa com uma homenagem a Hollywood, na qual a cantora local tenta fazer sua apresentação como uma primitiva Carmen Miranda (que havia acabado de morrer em 1955)”²¹. Somos obrigados, no entanto, a discordar de Karalis, pois a cena em questão não parece lançar uma luz enaltecadora sobre Stella ou Hollywood: um risco no disco e a inabilidade do garçom em manter o holofote sobre a cantora acabam por enfurecê-la, fazendo-a sair correndo do palco. Aos berros, ela quebra o disco e se refugia em seu camarim, onde culpa a inveja de outras mulheres por seu insucesso.

²⁰ Todos os diálogos e imagens do filme *Stella* aqui utilizados foram retirados da coleção Lume Clássicos, sofrendo alterações quando necessário.

²¹ KARALIS, 2012: posição 1748 (edição para *Kindle*, tradução nossa).

Figura 67: vexame.

Portanto, em sua cena de apresentação, Stella não se comporta como as cantoras de taverna que Mercouri descreve em sua biografia. Ao contrário, ela provocativamente se coloca na posição de destaque supremo do show, transformando todos os outros presentes em sua audiência passiva. Em diálogos posteriores, Stella afirma que seu desejo é se tornar uma grande estrela (tal qual seu nome sugere). Tanto seu camarim quanto seu quarto são adornados por fotografias de ícones da indústria cultural, como mostra a figura 68.

Figura 68: estrelas.

Também na figura 68, podemos ver um dos amantes de Stella, Alekos (Alekos Alexandrakis) que, não por acaso, se assemelha fisicamente aos galãs de cinema da época. Sua inserção em meio às fotografias sugere que o interesse de Stella por ele tenha se dado justamente por conta de sua aparência. Além disso, Alekos é proveniente de uma família endinheirada, o que lhe possibilita comprar um piano de presente para a moça. A compra do piano não evita, no entanto, que a cantora o abandone, pois ela é caracterizada como uma mulher que deseja manter-se livre, não se ligando a um só homem. Nem mesmo a Milto (Giorgos Foundas), jogador de futebol por quem Stella se apaixona um pouco antes de romper com Alekos.

O rompimento faz com que o jovem entre em uma grave depressão. Na figura 69, vemos o momento no qual a irmã (Tasso Kavadia) de Alekos, preocupada com a saúde do jovem, vai dizer a Stella que, pelo bem do rapaz, a família resolvera aceitar a união dos dois. O repúdio da família de Alekos com relação ao romance entre o jovem e Stella não deve causar surpresa. Afinal, como já comentamos, mulheres frequentadoras de tavernas gregas sofriam muito preconceito na época. Além disso, a família de Alekos pressupunha que Stella estivesse interessada no dinheiro do jovem. No entanto, a irmã do rapaz nem desconfia de que Stella não almeje se casar com Alekos, e menos ainda de sua recém-nascida ligação com Milto. Na figura 70, no entanto, percebemos que o pôster de um jogador de futebol atrás de Stella já anuncia a presença simbólica de Milto na vida da moça.

Figuras 69 e 70: enfrentamento.

No início do romance, Stella e Milto parecem muito felizes. As figuras 71 e 72 mostram o casal e seus amigos em um piquenique, o que pode sugerir uma promissora aliança entre trabalhadores que, infelizmente, não é levada a cabo no filme. As imagens idílicas transmitem liberdade, entrosamento com a natureza, desejo carnal e até mesmo certa animalidade; em oposição à diversão comportada da família burguesa de Alekos, que joga cartas no pátio de sua casa. A família é vista pelos olhos do jovem através de sua janela. As persianas semiabertas dão à cena um aspecto sombrio e claustrofóbico (figuras 73 e 74).

Figuras 71, 72, 73 e 74: duas formas de diversão.

A felicidade de Stella ao lado de Milto, porém, não é duradoura, visto que ele logo se revela um homem ciumento e possessivo, o que entra em conflito com o espírito livre da moça. É importante frisar que, ao agir assim, Milto responde ao que era esperado de um homem grego na época.

Em uma tarde, Alekos decide ir até a casa de Stella. Chegando lá, ele chama por ela, mas Milto não permite que ela atenda à porta, dizendo-lhe: “não abra, você é minha agora”. Na figura 75, podemos ver Milto forçando a amante a beijá-lo. Os olhos da moça, no entanto, estão voltados para a porta atrás da qual se encontra Alekos. Stella cede à pressão de Milto e não responde aos chamados do ex-amante. Este, em uma espécie de transe, continua chamando pelo nome da amada e caminha até o meio da rua, sendo atropelado e morto por um carro. Horrorizada, a moça assiste à cena de sua janela (figuras 76 e 77).

Figuras 75, 76 e 77: tragédia.

As sombras produzidas pela persiana da janela de Stella (figura 77) formam uma rima visual com as sombras no rosto de Alekos na figura 77. Isso conecta as duas cenas: o destino trágico de Alekos, já anteriormente anunciado, se cumpre. Como veremos a seguir, Stella está prestes a começar a trilhar seu caminho rumo ao seu próprio destino trágico.

Sentindo-se culpada pela morte de Alekos, Stella resolve, contra sua vontade, aceitar o pedido de casamento de Milto. No dia do casamento, a moça recebe a visita de sua futura sogra, que a alerta para o fato de que, após a cerimônia, tudo mudará. Stella terá de ir viver na casa que o jogador comprara para o casal sem a consultar, e não poderá mais se apresentar na taverna, pois Milto é um homem ciumento, e ter uma esposa que se exhibe publicamente não ficaria bem para sua honra.

Na figura 78, vemos Stella se inclinando para beijar a mão de sua futura sogra. As diferenças entre elas são bastante marcadas: a mãe de Milto traja as vestes negras e pesadas tipicamente usadas pelas viúvas gregas. Já Stella se veste elegantemente de acordo com a moda ocidental da época, em tons claros e com um lenço ao redor do pescoço, o que novamente remete às divas hollywoodianas. Apesar dessas diferenças, ao casar-se com Milto, Stella provavelmente se resignaria a, futuramente, ocupar o papel da sogra.

Figura 78: tradição.

A visita da futura sogra transtorna Stella ainda mais. Ela resolve se isolar em sua casa nas últimas horas antes do casamento, onde fuma incessantemente, em uma clara demonstração de impaciência e indecisão. Seu vestido de noiva, pendurado em um cabide, parece flutuar, adquirindo um aspecto fantasmagórico que a assombra, como mostra a figura 79. Também nessa figura, vemos, mais uma vez, as fotos dos ícones hollywoodianos, símbolos de um sonho que Stella terá de abandonar.

Figura 79: fantasmagorias.

Poucas horas antes do casamento, a noiva recebe a visita de Antonis (Costas Kakavas), um rapaz que, a mando de uma amiga de Stella, vai levar-lhe seu almoço. A cantora se sente claramente atraída pelo rapaz, mas deixa que ele vá embora sem tocá-lo. No entanto, quando suas amigas vão buscá-la para o casamento, se deparam com Stella em roupas de passeio, e não em seu vestido de noiva, como seria esperado. A moça anuncia que não se casará, e parte sob os olhares das amigas, cujos sentimentos são um misto de surpresa, indignação e admiração.

Stella se dirige até um desfile onde ela sabe que Antonis será o porta-estandarte. Aparentemente, o casamento é marcado para o dia 28 de outubro, feriado nacional na Grécia, quando se comemora o “Dia do Não”. Nessa mesma data, em 1940, o então primeiro-ministro grego Ioannis Metaxas negou a Benito Mussolini a possibilidade de ocupar territórios estratégicos na Grécia ²². É interessante pensarmos que o dia no qual os gregos comemoraram um “não” histórico é o mesmo dia no qual Stella resolve declarar seu “não” ao matrimônio que a acorrentaria.

²² Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Oh_i_Day [Acessado em 12/02/2014 às 13:50].

O rapaz se surpreende e se alegra ao avistar a mulher, enquanto, na igreja, Milto recebe a notícia de que sua noiva não comparecerá ao casamento. A figura 80 mostra que, no caminho para encontrar Antonis, Stella para por um instante atrás de uma banca de jornais, e a vemos emoldurada por inúmeras revistas onde estão estampados os rostos das divas hollywoodianas tão admiradas pela moça.

Figura 80: moldura.

Em seguida, Stella, por conta própria, se retira do enquadramento. Podemos interpretar esta cena de pelo menos duas maneiras. Na primeira, entendemos que a moça se liberta da “gaiola ideológica” na qual havia sido encarcerada pelos ideais praticamente inatingíveis pregados pela indústria cultural. Na segunda, Stella estaria abandonando seu sonho de se tornar uma estrela para abraçar seu destino trágico, do qual trataremos a seguir. Uma interpretação não precisa, no entanto, excluir a outra.

Logo após essa cena, Antonis e Stella se encontram, e ela o convida para ser seu acompanhante naquela noite. Na taverna, Milto arranca os enfeites que deveriam adornar sua festa de casamento enquanto grita aos quatro ventos que “não se importa com Stella”. Ele ordena que os músicos toquem e abraça Anetta (Voula Zouboulaki, também cantora na taverna e que sempre o cobiçara) para que dançam juntos. Há um corte seco para um clube onde Stella e Antonis dançam ao som de música ocidental. As cenas dos dois casais dançando são intercaladas em velocidade cada vez mais acelerada, seguindo o ritmo das músicas, que também aumenta, até culminar em uma espécie de êxtase catártico, como mostram as figuras 81, 82, 83, 84, 85 e 86.

Figuras 81, 82, 83, 84, 85 e 86: êxtase.

Apesar de estarem dançando com outras pessoas, Stella e Milto são fortemente conectados pela sequência de imagens retratada nas figuras 81 – 86. O aumento do ritmo na intercalação das cenas simula um ato sexual, cujo ápice se reflete na expressão facial de Milto na figura 85. Já o rosto de Stella na figura 86 transmite a impressão de uma *tristesse* pós-coital que já antecipa sua morte. É através do contato com outros parceiros, portanto, que Stella e Milto ficam mais unidos. Devido ao espírito livre da moça, seu amor jamais poderia se concretizar nos moldes monogâmicos patriarcais.

Ao amanhecer, Stella se despede de Antonis e avista Milto do outro lado da rua. Ela apressa o jovem para que vá embora, temendo por sua segurança. Antes que ele parta, ela ainda lhe recomenda que “não olhe para trás”, pois “dá azar”. Stella e Milto ficam frente a frente (figura 87). O jogador começa a se mover em direção à ex-noiva, dizendo-lhe que vá embora ou ele a matará. Ela, no entanto, após ouvir suas palavras, também começa a andar em sua direção. Milto prossegue com as ameaças, sacando uma faca do bolso. Ele então oferece a Stella uma segunda opção: “peça desculpas e diga que

se casará comigo”. Ela continua caminhando e apenas balança a cabeça em negativa. Milto se desespera, perguntando, aos berros, por que Stella não vai embora. O rapaz claramente não quer matar sua amada, mas sabe que essa é sua “obrigação social” (assim como vingar-se de Jasão da maneira mais cruel possível é a obrigação social de Medeia). Os dois finalmente se encontram (figura 88), e Milto esfaqueia sua amada. Stella cai nos braços de seu ex-noivo, implorando que ele a beije. Ele atende ao pedido e ela morre.

Figuras 87 e 88: encontro.

A figura 87 chama nossa atenção para o fato de que o encontro e, conseqüentemente, o assassinato, se dão na rua, o local público por excelência. Imediatamente a seguir, os vizinhos começam a abrir suas portas e janelas, e correm em direção ao casal, gritando: “socorro, assassino!”. Ao reconhecer o casal, as pessoas, atônitas, formam um círculo em volta deles (figuras 89 e 90). Anetta se desespera, gritando que o assassinato é “culpa de Stella”, e implorando a Milto que fuja antes que a polícia chegue. Ele, no entanto, toma sua amada nos braços e começa a caminhar vagarosamente, sendo seguido pelo cortejo de pessoas. Os créditos começam a subir enquanto ouvimos uma melancólica canção de *bouzouki* e os badalos dos sinos da igreja.

Figuras 89 e 90: círculo.

Na figura 90, uma vista panorâmica da rua nos possibilita ver o círculo de pessoas que se forma em volta de Stella e Milto. Como já mencionamos, uma tragédia nunca termina com a ruína do herói. Sua trajetória ecoa no âmbito coletivo, servindo como exemplo e lição. A tragédia de Alekos, Stella e Milto, causada pela hipocrisia burguesa, não encontra repercussão apenas entre seus vizinhos, mas também entre os espectadores do filme e em *Nunca aos Domingos*.

Há várias semelhanças entre as heroínas dos dois filmes. Ambas são personagens que não agem de acordo com o que é esperado de uma mulher pela sociedade burguesa, prezam por sua liberdade acima de tudo, não almejam estabelecer uma relação monogâmica com um homem, e assumem a posição de espetáculo. Seus parceiros românticos, Milto e Tonio, têm em comum o fato de serem homens apaixonados e possessivos. A conexão entre os dois filmes é levada ao limite através da escalção dos mesmos atores (Melina Mercouri e Giorgos Foundas) para os papéis dos casais principais. Finalmente, o nome do rapaz por quem Stella se sente atraída no final, Antonis, se assemelha ao nome do par romântico de Illya, Tonio.

Isso tudo nos leva a crer que, ao realizar *Nunca aos Domingos*, Dassin pretendia, dentre outras coisas, “redimir” *Stella*, ou seja, apontar-lhe um caminho diferente, não-trágico. Se já nos propomos, anteriormente, a enxergar em Illya uma alegoria da arte, mais precisamente, do fazer cinematográfico, sugiro agora que tentemos enxergar em Stella um papel semelhante. Assim como a arte, Stella tem um espírito livre, e não quer servir a um mestre. Seus interesses estão acima dos interesses comerciais ou burgueses. No entanto, sua obsessão por ícones hollywoodianos demonstra que ela, inadvertidamente, caíra na armadilha da indústria cultural. Portanto, ela não consegue imaginar para si um caminho alternativo. Em seu horizonte, há apenas as seguintes opções: alcançar o estrelato, se render ao casamento com Milto, ou morrer. Diante dos caminhos propostos, ela escolhe a morte.

Illya, em *Nunca aos Domingos*, se recusa a admitir os finais tristes das tragédias gregas, mas não consegue imaginar desfechos não-hollywoodianos para suas narrativas. Como já mencionamos, falta-lhe alcançar um distanciamento crítico com relação a essas obras. Além disso, Illya parece ignorar completamente o aspecto coletivo que é inerente às tragédias. As soluções encontradas por ela para os conflitos se limitam ao âmbito *individual* (por exemplo, Medeia e Jasão se reconciliam). No terceiro capítulo de nossa

dissertação, prosseguiremos com a análise fílmica de *Nunca aos Domingos*, e discutiremos o caminho que Dassin aponta para Illya (e, conseqüentemente, para a arte) em oposição às opções oferecidas a Stella.

3. De Galateia a Lisístrata

Logo após o *fade out* que divide o filme ao meio, há um *fade in* através do qual a taverna grega aparece gradualmente. Um grupo de homens, dentre os quais podemos reconhecer alguns dos amigos de Illya, está sentado ao redor de uma mesa. O garçom também está sentado com eles. Illya entra na taverna com o rosto fechado. Sem cumprimentar ninguém, a moça vai se sentar sozinha a uma mesa. Jorgo tenta falar com ela: “O que aconteceu? O Pireu perdeu algum jogo de futebol?” O garçom leva uma cerveja para Illya e volta a se juntar ao grupo de homens, fazendo-lhes um sinal, como quem diz: “não sei o que há de errado com ela”.

É interessante percebermos que, neste estabelecimento, o garçom tem a liberdade de se sentar com os clientes quando seus serviços não são requisitados, o que reforça nossa já mencionada afirmação sobre o trabalho ser uma oportunidade para o convívio social entre Illya e seus amigos. Por outro lado, apesar do aparente mau humor de Illya, ela não deixa de ir trabalhar, o que novamente questiona sua famigerada liberdade.

Homer e o Capitão adentram o recinto, sendo saudados pelos homens. “Não temos café!”, diz o garçom ao norte-americano, em tom de brincadeira, arrancando gargalhadas dos outros presentes. O turista apenas acena para ele com a cabeça e sorri, encaminhando-se para a mesa de Illya. Ela, no entanto, ordena que ele se afaste dela, ameaçando-o com uma garrafa. Na figura 91, podemos ver que a discussão entre Illya e Homer é assistida atentamente por várias das pessoas presentes no bar. Alguns se mostram surpresos, outros confusos, outros parecem se divertir, reiterando o tema do espetáculo.

Figura 91: discussão.

Após Homer se afastar de Illya, ouvem-se os primeiros acordes do piano, e Jorgo começa a cantar. O Capitão explica ao americano: “ele está improvisando. É de Creta, eles são muito bons nisso”. O turista, interessado, se apressa para fazer anotações em seu caderninho. A canção de Jorgo diz a Illya que rejeite todos os homens, “exceto seu doce Jorgaki”. Aos poucos, a expressão facial da moça vai se desanuviando. Em sua canção, Jorgo diz ainda que não suporta mulheres “honestas”, e que, se algum dia se casasse, “gostaria que fosse com a linda, a boneca, a milagrosa Illyaki”.

Jorgo toma Illya nos braços e se senta entre os homens. Neste ponto, a moça já está sorrindo e interagindo com os outros. Todos começam a cantar juntos. A exemplo de sua dança, a canção de Jorgo não tem fins comerciais ou de mero entretenimento. Nesse caso, ele utiliza a arte para restabelecer a harmonia e o entrosamento entre Illya e seus amigos. Como ocorreu na festa de aniversário da moça, aqui, a arte se configura como um espaço de união e sociabilidade. O Capitão traduz o final da canção para Homer, que se surpreende com o fato de que Jorgo não suporta mulheres “honestas”.

O grego deixa Illya com seus companheiros e se encaminha até Taki. Ele retira algumas notas de dinheiro do bolso e as faz “chover” sobre o *bozouki* do pequeno músico: “Taki, Deus abençoe suas mãos”. Assim como na primeira cena da taverna, o talento de Taki é louvado por Jorgo, pois isso terá muita importância em uma das cenas finais.

Aproveitando-se da melhora no humor de Illya, Homer se aproxima do grupo. Segue-se a cena na qual o turista analisa psicologicamente Jorgo, tomando por base sua canção. Para o americano, o fato de o grego não suportar mulheres “honestas” denota que ele odeia todas as mulheres, especialmente sua própria mãe. Ávida para que Homer leve uma nova surra de Jorgo, Illya traduz a análise do americano para o grego. A conversa é acompanhada com interesse por todos, como podemos observar na figura 92, que retrata o momento no qual Homer não consegue pronunciar a palavra “prostituta” em voz alta, sussurrando-a no ouvido de Illya.

Figura 92: a análise.

Quando Homer finalmente declara sua conclusão de que Jorgo odiava sua mãe, a sorridente expressão facial do grego se altera instantaneamente. Todos ao redor se levantam e se afastam, pois sabem o que vai acontecer. Furioso, Jorgo inicia outra briga com Homer. Illya se diverte, instigando o grego, e o dono do bar registra os possíveis danos nas contas dos clientes, fazendo a caixa registradora soar estridentemente. Alguns homens agarram Homer e o levam para fora do bar.

Jorgo começa a se lamentar: “Minha mãe! Tinha-a num pedestal. Costumava chamar-lhe pequena *madonna*”. Illya faz um sinal para que Taki toque o *bouzouki*. Todos ao redor começam a bater palmas no ritmo da música, e Jorgo vai se animando gradualmente. Mais uma vez, a atividade artística é utilizada com o objetivo de restabelecer a harmonia no grupo. Percebemos, através desta cena, que Homer estava errado em seu diagnóstico apressado. Ele utilizou clichês da psicanálise para avaliar Jorgo com base em sua canção, sem se preocupar em saber mais a respeito de seu “objeto de estudo”.

Fora da taverna, Homer parece desanimado. O Capitão lhe traz gelo e um pano, mas não diz nada, retirando-se em seguida. Ele parece reprovar o amigo, começando a se afastar dele. Homer envolve uma pedra de gelo com o pano e a coloca sobre o rosto machucado. Illya se aproxima, dizendo-lhe que “vá para casa”. “Eu vou”, ele responde. “Vocês são uns bárbaros. Não precisam de um filósofo, precisam de um missionário.”

Illya retira o gelo do rosto de Homer, beija o local machucado, e vai embora. Ao fundo da tela, a vemos partindo enquanto, no primeiro plano, Sem Rosto e Basura se escondem atrás de alguns arbustos. Assim que Illya desaparece, Sem Rosto dispensa o capanga com um gesto. O mafioso, sozinho, se encaminha para o local onde está Homer, apresentando-se. A princípio, o turista resiste à aproximação do mafioso, mas a

coisa muda de figura quando Sem Rosto oferece a Homer dinheiro para financiar “a educação” de Illya:

Sem Rosto: Se você demonstrar a ela que seu modo de vida é melhor do que o dela, ela admitirá. E você terá vencido.

Homer: E você também.

Sem Rosto: Ah, isso é uma questão secundária, não é? Para você, há apenas uma pergunta: está mais interessado em que eu não tenha lucros, ou está mais interessado em salvar Illya?

Homer: Hm. Eu odeio a sua raça. Mas estou mais interessado em salvar Illya.

A cena que acabamos de descrever mostra o momento no qual se dá o acordo entre Homer e Sem Rosto. Anteriormente, comentamos a aproximação ocorrida entre o americano e o Capitão. Da mesma maneira, apesar de ter ressalvas morais com relação a Sem Rosto, Homer sente mais facilidade em aliar-se a ele do que aos operários do porto ou às prostitutas. Há, entre eles, uma identificação de classe. Nas palavras de Mercouri:

Enquanto grega, eu concordava completamente com Julie que a política estrangeira americana inevitavelmente levava ao apoio de regimes odiados por seus povos. O paralelo no filme foi feito pela relação entre Sem Rosto, o super-cafetão grego, e o americano, Homer Thrace. Homer quer que Illya abandone seu modo de vida porque sabe o que é melhor para ela. Sem Rosto a quer fora porque a independência dela pode dar ideias às garotas que trabalham para ele. Eles se tornam aliados inevitáveis. (Mercouri, 1971: p. 145, tradução nossa).

Assim, na avaliação de Dassin, as classes dominantes, que exploram o proletariado grego, extraem vantagens ao aliar-se aos imperialistas estrangeiros que dominam o país, sejam eles turcos, ingleses, americanos, ou nazistas (como ocorreu na Grécia no período da Segunda Guerra Mundial). Essa avaliação não se restringe à Grécia, mas a qualquer contexto de invasão imperialista, como nós, brasileiros, sabemos bem.

Há, então, uma dissolução que mescla o rosto de Homer com a escadaria que já sabemos pertencer ao prédio onde Illya mora. O turista sobe as escadas, se aproxima da porta do apartamento de Illya, e ouve uma música vinda do interior do imóvel, o que o faz sorrir. Porém, quando está prestes a bater à porta, Homer ouve uma voz masculina, que diz: “que canção maravilhosa!”. A expressão do americano se transforma instantaneamente, tornando-se resignada. Ele se retira.

Temos um corte seco para um chuveiro onde Tonio se banha de costas para a câmera. Ele cantarola um pouco, acompanhando a canção, e então se vira de frente para a câmera, dizendo: “me empresta duzentas dracmas?”. Ouvimos a voz *off* de Illya: “não”. “Por quê?”, pergunta o operário. “Porque eu só tenho cinquenta”, responde a moça, que atravessa o primeiro plano com uma toalha ao redor do pescoço.

No enquadramento a seguir (figura 93), vemos que Illya observa seu amante se banhando através do espelho com uma expressão de ternura. Ao mesmo tempo, ela lava uma peça de roupa em uma bacia. Seu comportamento com Tonio é mais informal e familiar do que com o marinheiro inglês, por exemplo. Nesta cena, eles não são uma prostituta e um cliente, mas um casal comum.

Figura 93: intimidade.

A seguir, Illya pergunta a Tonio por que ele precisa do dinheiro, ao que ele responde que quer levá-la para passear na Itália. A moça replica que gostaria, mas que não irá. O operário então faz uma espécie de declaração de amor, dizendo a Illya que tudo o que ela faz o agrada. Eles se abraçam e giram juntos pelo quarto como se estivessem dançando lentamente. Illya parece entregue ao momento. No entanto, quando Tonio ameaça começar a falar sobre a possibilidade de os dois terem um relacionamento monogâmico, ela o interrompe:

Tonio: Illya...

Illya: Aquela voz de domingo outra vez?

Tonio: Algum dia, falaremos de amor.

Illya: Está proibido!

Tonio: Não me deixa falar de amor? Arranque minha língua.

Illya: Então, cale-se.

Tonio: Sabe, fiz muitas coisas na minha vida. Não sou ninguém para falar de moralidade. Mas, me diga, Illya... Você gosta da sua vida?

Illya: Minha vida estava bem até você e o missionário chegarem. O missionário eu mandei embora. E se você continuar assim...
Tonio [segurando a cabeça de Illya e trazendo-a para mais perto de si]: Você nunca me mandará embora.
[Ele retira a toalha do pescoço dela e a beija intensamente].

Percebemos, através dessa cena, que Illya permite que Tonio tenha acesso à sua intimidade de uma maneira que é vedada aos outros clientes (na realidade, uma vez que é ele quem pede dinheiro emprestado a ela, imaginamos que, a esta altura, ele não seja mais um cliente). Ela parece estar apaixonada pelo “*mezzo-italiano*”, mas não se mostra inclinada a abrir mão de seu modo de vida por ele.

O discurso de Tonio é ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que diz aceitar Illya como ela é, seu desejo é exatamente o mesmo que o de Homer: que Illya pare de se prostituir. Como o próprio Tonio já declarou, algumas questões culturais estão profundamente enraizadas nele. Sua nacionalidade italiana, à qual o filme dispensa bastante atenção, traz consigo ecos de um dos países mais católicos do mundo, sendo, inclusive, a morada do Vaticano. Assim, apesar de se considerar um homem progressista, Tonio não consegue se livrar com facilidade de questões como a possessividade em relação à mulher amada, por exemplo. Nesse ponto, a sombra de *Stella* paira sobre o casal Illya e Tonio. No entanto, como já apontamos, *Nunca aos Domingos* constitui uma remissão para *Stella*. Portanto, cabe a Tonio, assim como a Illya e a Homer, aprender alguma coisa através da experiência que eles estão prestes a ter.

A imagem de Illya e Tonio se beijando gradativamente se mescla à imagem do bonde que serve como meio de transporte em Pireu. Atrás, podemos ver o porto, e percebemos que já amanheceu. A câmera executa um *travelling*, seguindo o bonde, até revelar Homer, que dorme sentado na calçada. O turista é despertado pelo sino do bonde, e começa a se levantar, mas ouve passos, e volta a se sentar, escondendo o rosto. Tonio passa por ele e, vendo-o, retira algumas moedas do bolso e as deposita no chapéu de Homer, que se encontra no chão. O operário se afasta e o turista levanta a cabeça, recolhe seu chapéu, pega as moedas de dentro do mesmo e as atira para trás. Percebemos que Tonio, apesar de pobre, é generoso com aqueles que são ainda mais pobres. Homer, no entanto, pode se dar o luxo de recusar as poucas moedas do operário. O turista se levanta e deixa o lugar onde aparentemente passara a noite.

Há um corte seco para o quarto de Illya, onde a moça dorme em sua cama. Homer adentra o quarto e para perto da porta, observando-a por alguns segundos. É interessante notarmos que a porta da casa de Illya permanece destrancada, permitindo que as pessoas entrem e saiam livremente. Ele chega mais perto da cama, e temos acesso ao seu campo de visão: Illya dorme com uma mão na boca, lembrando uma criança. Ao seu lado, sobre o criado-mudo, podemos ver a estatueta de um jogador de futebol (figura 94).

Figura 94: o sono.

Recordamo-nos de que, na sala de Illya, há um quadro do time de futebol do Pireu; e de que, na noite anterior, Jorgo perguntara a ela se seu mau humor se devia à derrota desse mesmo time. Esse é mais um elemento que aproxima Illya e Stella: ambas são fanáticas pelo time de futebol do Pireu. Poderíamos pensar que o futebol, aqui, atua como uma espécie de substituto simbólico para uma coletividade ausente.

Já comentamos que Illya, apesar de estar sempre cercada por homens, possui poucas amigas mulheres, e não parece interessada em contribuir para que a liberdade da qual usufrui seja compartilhada por suas companheiras de classe. O mesmo acontece com Stella, que prefere brilhar sozinha a cantar com a orquestra, e compete com suas amigas ao invés de aliar-se a elas. Assim como acontece em grupos religiosos, a participação em uma torcida de futebol, portanto, responde ao ímpeto humano de sentir-se integrante de um grupo. No entanto, todos ganharíamos mais se esse ímpeto fosse saciado através da união entre classes.

Após observar a moça por alguns segundos, Homer se ajoelha ao lado da cama, cobre-a com a manta, e chama seu nome suavemente. Ela acorda e, vendo-o ali, expressa sua surpresa. Após novamente questionar Illya sobre se ela é feliz com sua vida, enfasiando-a, Homer faz a proposta inesperada:

Homer: Illya... Beleza que era a Grécia. Dê-me duas semanas da sua vida.

Illya: O quê?

Homer: Eu quero cada minuto seu por duas semanas. Não perderá nada, eu te pagarei por cada minuto. Se, ao final de duas semanas, você não pensar como eu, eu desaparecerei.

Illya: Por que você quer fazer isso por mim? Acha que pode fazer de mim...

Homer: Qualquer coisa!

Illya [com um olhar sonhador]: Talvez quando eu era uma garotinha.

Homer: Agora! Eu farei com que veja um mundo que você desconhecia.

Illya: Pode fazer de mim *alguém boa o suficiente para ser amada*²³? [Ela toca o rosto dele].

Homer: Você renascerá. Illya, duas semaninhas... Por favor.

Illya [após uma pequena pausa]: Eu te dou duas semanas.

[Ele beija a mão dela. Ela sorri e balança a cabeça em negativa como se Homer fosse uma criança incorrigível].

Quando Illya pergunta a Homer, no diálogo anterior, se ele pode fazer dela “alguém boa o suficiente para ser amada”, percebemos que, apesar de gostar de seu modo de vida, a moça não se julga *merecedora* do amor de um homem. Assim, Illya, inadvertidamente, internaliza a ideologia patriarcal da sociedade que a exclui (afinal, como já mencionamos, não a vemos interagindo com mulheres que não sejam também prostitutas ou com homens que não sejam possíveis clientes).

Isso é corroborado pelo fato de ela saber que Homer não considera a possibilidade de se relacionar afetiva/sexualmente com ela por questões morais. Esse pensamento nos leva a reavaliar sua cena anterior com Tonio. Como admiradora de romances *à la* Hollywood, Illya talvez acredite que Tonio mereça uma moça “honesta”. Dessa forma, a proposta de Homer mostra-se tentadora, pois poderia equivaler ao caminho para uma vida melhor em todos os sentidos.

Há um corte seco para a próxima cena, na qual vemos dois dos amigos de Illya parados em frente à sua porta, parecendo desolados (figura 95). Eles têm nas mãos presentes que, deduzimos, seriam para a moça. Atrás deles, grudado na porta, há um cartaz no qual poderemos ler, em grego e em inglês: “fechado para estudos”. Assim como havia feito quando fora ao festival de teatro, Illya informa a seus clientes o motivo

²³ Grifo nosso.

do fechamento de seu negócio, dando a entender que se trata de uma situação temporária. Nesta cena, passamos a ouvir um pesado solo de violinos. Até então, o único tipo de música que ouvimos fora a música tipicamente grega.

Figura 95: “fechado para estudos”.

Assim como ocorrera durante o banquete de aniversário, vemos que os amigos de Illya costumam pagar por seus préstimos com presentes, e não com dinheiro. Os únicos homens que, até agora, vimos oferecer dinheiro a ela foram os marinheiros ingleses e Homer. Em primeiro lugar, isso denota uma diferença econômica entre esses dois grupos: Homer e os marinheiros; e os habitantes de Pireu. Os homens do convívio diário de Illya pagam-na como podem, ou seja, com o fruto de seu trabalho, pois não podem dispor de dinheiro.

Simmel discorre sobre a diferença entre o pagamento com produtos ou presentes, e com dinheiro. Para o filósofo, o pagamento com produtos ou presentes denuncia uma relação mais pessoal do que o pagamento com o dinheiro, e é geralmente típica das sociedades nas quais o capitalismo ainda não se desenvolveu plenamente. Isso porque, ao pagar com o fruto de seu trabalho, a pessoa automaticamente presta contas sobre seu modo de vida e suas atividades laborais. Já o pagamento com dinheiro apaga os vestígios do trabalho, uma vez que ninguém pode afirmar com certeza como o dinheiro foi adquirido²⁴.

Em sua biografia, Mercouri escreve que, durante sua infância, viveu algo semelhante à “economia alternativa” realizada por Illya e seus amigos. Ela costumava viver na casa de seu avô Spiros, prefeito de Atenas à época, e conta que a casa estava sempre cheia de gente.

²⁴ SIMMEL, 1978: pp. 119-121, tradução nossa.

Eu nunca saberei como alimentávamos todas aquelas pessoas. Nós não tínhamos dinheiro. Mas, frequentemente, não precisávamos de nenhum. As pessoas vinham trazendo queijo, ovos ou vegetais. Um camponês às vezes trazia um cordeiro. Mas ele só queria um pequeno pedaço. Então, uma vez que o cordeiro estava preparado, às quatro da tarde, todos os presentes se sentavam para prová-lo – o camponês, o ministro e o poeta. (MERCOURI, 1971, p. 3, tradução nossa).

Esse “limbo” socioeconômico encontrado na Grécia em meados do século XX talvez tenha sido exatamente o que motivou Dassin a localizar *Nunca aos Domingos* lá. Foi também essa peculiar dialética entre o atraso e o progresso que caracteriza o processo de modernização de diversas sociedades periféricas que chamou a atenção de parte da crítica brasileira.

Por exemplo, Roberto Schwarz, em seu ensaio “Outra Capitu”, analisa o livro *Minha vida de menina*, escrito por Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant). No livro, Morley conta episódios de sua adolescência em Diamantina no final do século XIX. Nessa época, o Brasil passava por mudanças importantes. A Lei Áurea havia acabado de ser assinada, decretando o fim da escravidão. Além disso, o ciclo da mineração havia terminado há aproximadamente cem anos. Assim, famílias como a de Morley, que haviam sido ricas e importantes durante o ciclo da mineração, estavam em franca decadência.

Para Schwarz, a situação de “atraso socioeconômico” vivida pela Diamantina de Morley representa, dialeticamente, uma brecha para uma organização social mais progressista se comparada à que costumava ocorrer na cidade até então. A decadência econômica fez com que as famílias anteriormente endinheiradas (brancas, obviamente) se vissem obrigadas a dividir o trabalho braçal com os negros ex-escravos. A convivência através do trabalho permitiu, ainda que brevemente, que se vislumbrassem, no campo de ação da menina, formas de colaboração que, se plenamente desenvolvidas, poderiam dar origem a novos tipos de sociabilidade: mas coletivas e menos hierarquizadas. O mesmo vale para as mulheres, anteriormente confinadas apenas aos espaços domésticos²⁵.

Similarmente, a posição da Grécia como um local onde o desenvolvimento do capitalismo tem uma feição mais complexa do que em países chamados

²⁵ SCHWARZ, 1997.

“desenvolvidos” possibilita que exista, entre Illya e seus amigos, essa forma alternativa de organização socioeconômica, que pode ser considerada progressista. Forneceremos mais informações sobre a situação socioeconômica da Grécia na época mais adiante, quando for oportuno.

Do outro lado dessa dialética complexa, Simmel também frisa que o dinheiro empresta, tanto ao pagador quanto ao recebedor, maior liberdade, inclusive de mobilidade social²⁶. Afinal, os presentes dados pelos amigos de Illya podem alimentá-la, mas não possibilitam que ela altere seu modo de vida, como parece ser seu desejo.

Voltando ao filme, vemos o interior da sala de estar de Illya, onde Homer cobre os olhos da moça, que se mostra inquieta e curiosa. Ao fundo, através da janela da sala, vemos um piano sendo içado para que seja colocado dentro do apartamento. Quando o instrumento chega à altura certa, Homer liberta Illya, que se vira para ver a surpresa. Muito animada, ela o surpreende com um beijo na boca (figura 96). Assustado, ele a repele imediatamente.

Figura 96: a surpresa.

O piano é outro elemento que aproxima Illya de Stella, uma vez que, no filme de 1955, o instrumento é dado de presente para a cantora por seu amante, Alekos. A importância do piano, nesse caso, tem pelo menos duas razões. Ele representa a sofisticação à qual Stella almejava, sendo, em sua opinião, uma forma musical superior à produzida pela orquestra grega da taverna. Em segundo lugar, ele não nos deixa esquecer de que a relação de Stella com Alekos pode ser considerada uma forma de prostituição, pois a moça já planejava romper com o rapaz, mas não o fez antes de conseguir o caro instrumento de presente. Para Homer, a música clássica produzida pelo piano também é superior à música *bouzouki*. Assim, a educação de Illya deverá passar

²⁶ SIMMEL, 1978, tradução nossa.

por um “refinamento” do gosto artístico. Além disso, ele tentará ensinar-lhe a tocar o instrumento, dote comumente atribuído a moças de “boas” famílias.

Vemos, então, uma estante encostada na parede, onde Homer e Illya depositam livros alternadamente. Homer, sem que Illya veja, coloca um rádio em uma das prateleiras. Assim que a moça vê o aparelho, ela se mostra surpresa (figura 97). Afinal, na época, um rádio como esse era certamente bem mais caro do que ela poderia pagar. O processo “educativo” de Illya começa, portanto, pela aquisição de mercadorias.

Figura 97: o rádio.

No caso do rádio, não se trata de qualquer mercadoria, mas de um instrumento de comunicação em massa. Através dele, Illya deverá entrar em contato com a produção da indústria cultural internacional. Além disso, terá acesso ao que acontece no mundo através dos noticiários. No entanto, tudo isso se dará de maneira virtual/passiva. Antes disso, a moça entrava em contato com o mundo através dos homens que vinham do porto, ou seja, de maneira ativa. O rádio é um espetáculo do qual Illya não pode fazer parte, e no qual não tem o poder de interferir.

A seguir, vemos a moça sentada em uma cadeira, rindo enquanto Homer se esforça para inflar um globo terrestre com o ar de seus pulmões (figura 98)²⁷. A próxima cena, no entanto, nos mostra Illya e Homer sentados no chão, ouvindo um disco de música clássica europeia (figura 99). A canção que, até o momento, era extra-diegética, torna-se diegética nesta cena. Ao contrário da cena anterior, Illya se mostra entediada com a música, chegando a bocejar, mas disfarça antes que Homer possa vê-la. É interessante notarmos que ela não tem liberdade para expressar que não gosta da canção. Talvez porque Homer a esteja pagando, ou talvez porque ela pense que tem a

²⁷ Talvez esta imagem seja uma referência à famigerada cena do globo terrestre inflável em *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin. Esse detalhe será brevemente abordado adiante.

“obrigação intelectual” de gostar de música clássica europeia, considerada, pelo americano, superior à música popular grega.

Figuras 98 e 99: diversão e tédio.

A seguir, Homer, em pé sobre uma cadeira, fita o pôster do time de futebol de Pireu, que Illya mantém fixado na parede de sua sala. Ele balança a cabeça com ar de reprovação antes de retirá-lo e colocar uma cópia do quadro *Arlequim tocando o violão* (1918), de Pablo Picasso, em seu lugar. O turista entrega o pôster a Illya, que o recebe com uma expressão de contrariedade (figuras 100, 101 e 102). Assim como ocorrera com a música *bouzouki*, o futebol não é considerado um elemento suficientemente sofisticado para permanecer no “templo” de educação criado por Homer.

Figuras 100, 101 e 102: troca de ídolos.

É interessante refletirmos que o gosto pela arte de Picasso não é cultivado (difícilmente poderia sê-lo em tão pouco tempo), mas *imposto* à Illya. Além disso, o

pintor espanhol nunca escondeu sua simpatia pelos ideais comunistas e anarquistas. No entanto, não raro sua arte foi e ainda é completamente dissociada de seu posicionamento político. Ironicamente, ao se concentrar no indivíduo “Illya” e afastá-lo da coletividade na qual estava inserido, Homer vai contra os ideais defendidos por Picasso. Nesse contexto, portanto, a obra do pintor é esvaziada de significado e transformada em mera mercadoria.

É importante frisar que em momento algum o filme se opõe à “alta cultura” ou ao acesso de Illya à mesma. Porém, ele condena, sim, a valorização da cultura de elite em detrimento da cultura popular e a *imposição* dessa cultura de elite a Illya, já devidamente interpretada “do jeito certo”. Nesse ponto, a estratégia educacional de Homer contraria os ensinamentos de Raymond Williams em seu texto “*Culture is Ordinary*”:

Não deveríamos buscar propagar uma cultura pronta para a massa ignara. Devemos aceitar, com franqueza, que se propagarmos nossa cultura, nós a estaremos modificando: parte do que oferecermos será rejeitada, outras serão objeto de crítica radical. [...] Não devemos tentar determinar de antemão o que deve ser oferecido, mas desobstruir os canais e permitir todos os tipos de oferta, tendo o cuidado de abrir bem o espaço para o que for difícil, dar tempo suficiente para o que for original, de modo que o que se tenha seja desenvolvimento real, e não apenas a confirmação ampliada de antigas regras. (WILLIAMS, 1989: p. 16, tradução nossa).

Em seguida, vemos Tonio entrando no prédio de Illya. Ele sobe as escadas energicamente, com uma expressão de preocupação. O rapaz não bate à porta, ignora o cartaz de “fechado” e adentra o apartamento, deparando-se com Illya e Homer deitados de bruços no chão, inclinados sobre uma folha de papel. Homer mostra-se incomodado com a presença do operário. Illya faz um sinal para que Tonio aguarde e termina de desenhar um cubo na folha de papel à sua frente. Orgulhosa, ela aponta para si e depois para o desenho. Tonio sorri melancolicamente e se retira, deixando Illya com um ar consternado (figura 103). Homer, no entanto, chama a atenção da moça para que ela volte a se concentrar no desenho. Também na figura 103, vemos que, atrás de Illya e Homer, no chão, há uma quantidade absurda de livros, muito maior do que alguém seria capaz de ler em duas semanas.

Figura 103: o cubo.

Há um corte seco para o porto, onde vemos e ouvimos os operários comemorando a chegada de Illya para nadar. No entanto, ela não corre pelo cais como antes, mas caminha vagarosa e elegantemente entre os operários, segurando algo que se parece com uma touca de natação. Para a surpresa de todos, ela se encaminha até uma cabine de madeira, e sai de lá vestindo um comportado maiô. Illya veste a touca e experimenta a temperatura da água com o pé (figura 104). Seus amigos a observam embasbacados: não é mais a intrépida figura que costumava se despir às vistas de todos e saltar seminua no mar. De um ponto mais alto, Homer tira várias fotos do acontecimento, parecendo bastante satisfeito. O Capitão se aproxima dele e diz, em tom de reprovação: “Illya provou da maçã da sabedoria, e conheceu a vergonha”. Homer, porém, não lhe dá atenção, voltando a tirar as fotos.

Figura 104: a transformação.

O solo de violinos continua. Vemos Illya retirar a placa que diz “fechado por causa dos estudos” da porta de seu apartamento, e pendurar uma que diz simplesmente “fechado” em seu lugar. Fica subentendido que ela não pretende retomar sua profissão. Talvez ela tenha, assim como o Capitão sugerira, passado a se envergonhar da situação de “amoralidade” na qual costumava viver. No entanto, antes que Illya feche a porta,

podemos observar que seu rosto parece sério, pesaroso e até mesmo um pouco envelhecido (figura 105).

Figura 105: “fechado”.

Temos então uma cena na qual Illya escreve sentada a uma escrivaninha. Ela é surpreendida por um de seus amigos, Spiro (Panos Karavousanos), que entra trazendo um cesto cheio de peixes. Ela pergunta a ele o que fará com todos aqueles peixes, ao que ele responde: “o domingo passado foi triste e sombrio. Esperávamos que, neste domingo, você desse uma festa”. Illya diz a Spiro que não dará uma festa, mas ele insiste para que ela fique com os peixes. Ela consente, dizendo-lhe que coloque o cesto na geladeira. Quando ele vira as costas, ela retira do meio de um livro algumas notas de dinheiro, e paga Spiro pelos peixes. Ele se surpreende com o gesto da moça e hesita em aceitar o dinheiro, mas ela insiste. Quando o peixeiro a deixa, Illya leva as mãos à cabeça, com uma expressão aflita (figura 106).

Figura 106: aflição.

Percebemos que Illya se encontra em uma intensa batalha interior. Ela se sente comovida pelos esforços de Homer em fazer dela “uma pessoa melhor”. Dessa forma, a moça demonstra seu desejo de mudar de vida. Ao mesmo tempo, sua expressão de descontentamento nos diz que ela não está feliz com o rumo de sua nova vida, muito

mais séria e solitária. Ao pagar pelos peixes com dinheiro, ao contrário do que pensaria o senso comum, Illya se sente *pior* do que quando pagava por eles com favores afetivos/sexuais, pois Spiro é uma pessoa de quem ela gosta. É como se o dinheiro, e não o sexo, corrompesse a relação dos dois. Isso corrobora a já mencionada afirmação de Simmel sobre as relações se tornarem mais *impessoais* através do pagamento com dinheiro.

Na cena seguinte, vemos o interior do apartamento de Illya. Ela surge de uma porta lateral (que sabemos ser a de seu quarto), vestindo um roupão e fumando um cigarro. Está despenteada, o que sugere que ela estava deitada e se levantou. Parece ser madrugada, ou seja, em circunstâncias normais, Illya estaria na taverna ou com algum cliente. Ela se senta numa cadeira e permanece alguns segundos parada, fitando o espaço à sua frente. A câmera nos mostra o que ela vê: sua casa está muito mudada. Onde havia flores e bonecas, agora, há livros e mapas (figuras 107 e 108).

Figuras 107 e 108: observação.

Quando a câmera volta para ela, Illya faz uma expressão de quem acaba de ter uma ideia maliciosa. Ela se levanta, vai até a estante de livros, e começa a retirar livros de uma das prateleiras, revelando um pequeno disco encostado à parede. Podemos ler o título do último livro que encobre o disco: *Le Rêve de Suzy* (*O Sonho de Suzana*, 1927), de Henri Ardel²⁸. Esse pequeno livro também se encontrava escondido, sugerindo que Illya pretendia mantê-lo longe das vistas de Homer.

Henri Ardel era o pseudônimo da escritora francesa Berthe Palmyre Victorine Marie Abraham, que publicou inúmeros romances sentimentais “para moças”. Esse tipo de literatura “barata” provavelmente não seria considerado por Homer uma forma de entretenimento digna da atenção de Illya. Além disso, o livrinho nos dá mais uma pista

²⁸ Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Henri_Ardel [Consultado em 14/08/2013, às 10:25].

do caráter romântico da protagonista. Por trás da mulher independente, esconde-se a moça que quer ser amada. Illya, assim como Homer, parece acreditar que as duas não possam coexistir. Também podemos reconhecer, na estante, capas de discos de Mozart, Bach e Beethoven que, ao contrário do disco escondido, são “dignos” de ocupar uma posição de destaque nas prateleiras. Ela apanha o pequeno disco e volta ao quarto.

Em seu quarto, Illya retira uma vitrola de baixo de sua cama e coloca o disco para tocar. Soam os primeiros acordes produzidos por uma orquestra de *bouzouki*. Sentada em sua cama, ela bate a cinza do cigarro com uma expressão de desafio em seu rosto e olha maliciosamente para um canto do quarto. Levantando-se, Illya retira de trás da cortina o pôster do time de futebol de Pireu, coloca-o atrás da vitrola, onde pode mirá-lo, e volta a se sentar sobre a cama. Empertigando-se, ela começa a cantar. Em sua canção, Illya expressa amor pelo porto de Pireu, e pelos jovens que nele desembarcam. Ela dança de forma tipicamente grega e bastante sensual. Ao final da canção, sua expressão é de entrega total.

A imagem de Illya ajoelhada sobre sua cama gradualmente se mescla à imagem de sua sala, repleta de livros e mapas. Podemos perceber a diferença entre esses dois ambientes. O quarto de Illya permanece repleto dos motivos “femininos” que já conhecemos, como as flores e a tapeçaria estampada com mulheres. A estatueta do jogador de futebol também permanece ao lado de sua cama. Já sua sala de estar se assemelha a um escritório ou sala de aula (figuras 109 e 110). A cena que acabamos de presenciar nos revela que o quarto de Illya se transformou, para ela, em um refúgio, um lugar ao qual a invasão de Homer não tem acesso.

Figuras 109 e 110: dois ambientes.

A câmera executa um *travelling* pela sala de estar de Illya, até revelar a moça adormecida sobre uma poltrona, com a cabeça recostada nos joelhos e um caderno sobre

o colo. O enquadramento faz com que ela, inativa assim como está, se confunda com os objetos ao seu redor (figura 111). A reificação de Illya, portanto, que teoricamente deveria ter sido atenuada pelo processo educacional de Homer, encontra-se *acentuada*. A única marca visível da intrepidez e da espontaneidade anteriores da moça é o fato de ela estar sem blusa, apenas de sutiã e saia.

Figura 111: objetos.

A câmera se aproxima de Illya, e a vemos despertar de seu sono por causa do apito de um navio. Ela sorri e se levanta. Ainda seminua da cintura para cima, Illya vai até a janela e acena para os tripulantes. Animada, ela corre para buscar um binóculo e observa que, na realidade, trata-se de três navios. Ainda mais entusiasmada, a moça vai até seu quarto e apressadamente termina de se vestir e pentear, caminhando, em seguida, em direção à porta de saída. No entanto, ao abrir a porta, ela se depara com o cartaz que diz “fechado”, e estaca. O solo de violinos (que havia se calado para dar lugar à canção de Illya) volta a tocar, abruptamente. Ela vagarosamente levanta a cabeça e fita o cartaz, como se o movimento lhe custasse muito (figura 112). Resignada, Illya volta para dentro do apartamento e fecha a porta.

Figura 112: o obstáculo.

Há um corte seco para a praia, onde Basura corre pela calçada. Uma alegre canção grega o acompanha. Na figura 113, podemos ver, atrás de Basura, um barco com alguns marinheiros e uma bandeira dos Estados Unidos. Os recém-chegados são, portanto, norte-americanos.

Figura 113: Basura e bandeira.

A combinação das nacionalidades dos marinheiros que até o momento apareceram no filme – inglesa, russa, norte-americana – pode ser bastante significativa se levarmos em conta um aspecto relacionado à História (não apenas grega, mas também mundial):

Mesmo antes do fim do conflito [Segunda Guerra Mundial], os Estados Unidos planejaram uma ordem econômica pós-guerra, na qual o país poderia conquistar novos mercados e expandir oportunidades por meio de investimentos estrangeiros sem restrições ao fluxo de capital e bens. Em 1944, negociações entre Inglaterra e Estados Unidos culminaram na fundação do “sistema Bretton-Woods” para manejar a economia internacional. Incluíram o Fundo Monetário Internacional (FMI), instituído em 1945 para regular trocas financeiras internacionais sob o dólar americano, e o Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento (hoje, Banco Mundial), para promover investimentos estrangeiros e a reconstrução de economias destruídas pela guerra. O grande poder econômico e político dos Estados Unidos, depois da guerra, fez com que essas duas instituições mantivessem os interesses econômicos americanos em primeiro plano pelas quatro décadas seguintes. Desenvolvimentos políticos na época moldaram esses arranjos econômicos internacionais. Crescentes tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética, sobre a divisão de poderes políticos e econômicos na Alemanha até o fim dos anos 1940, culminaram na Guerra Fria. Os dois superpoderes e suas alianças rivais disputaram a dominância econômica, política e militar mundial no pós-guerra. Motivados pela segurança

nacional, expansão econômica e vantagem militar internacional, ambos mantiveram controle dos seus aliados e de outras esferas de interesse por meio da força bruta ou da influência econômica. O Plano Marshall de 1948, no qual os Estados Unidos emprestaram US\$16 bilhões de dólares para reconstruir a Europa, e outros programas de desenvolvimento econômico no pós-guerra tiveram tanto motivos políticos quanto econômicos: a ajuda econômica seria usada para fortalecer os parceiros não comunistas e prevenir, nesses países, desafios radicais à hegemonia norte-americana com ações como as empreendidas para domar os poderosos partidos comunistas da Itália e França no fim dos anos 1940. (KARNAL, PURDY, FERNANDES e MORAIS, 2007: pp. 227-229).

No caso específico da Grécia, o “programa de desenvolvimento econômico” empregado foi a Doutrina Truman:

pronunciamento pelo presidente dos Estados Unidos Harry S. Truman em 12 de março de 1947, declarando imediato auxílio econômico e militar aos governos da Grécia, ameaçada por uma insurreição comunista; e da Turquia, sob pressão de expansão soviética na área mediterrânea. Enquanto os Estados Unidos e a União Soviética lutavam para alcançar um equilíbrio de poder durante a Guerra Fria, que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, a Inglaterra anunciou que não podia mais bancar o auxílio àqueles países mediterrâneos, os quais o Ocidente temia estarem ameaçados de sucumbir à influência soviética. O Congresso norte-americano respondeu a uma mensagem de Truman prontamente direcionando US\$400.000,000 para esse propósito²⁹.

Embora as fontes históricas a respeito disso sejam escassas, é possível afirmar que o dinheiro investido na Grécia introduziu no país uma lógica capitalista. Um exemplo disso foram as enormes construtoras de navios³⁰ que surgiram na época, cuja menção está explícita em *Nunca aos Domingos*, através dos operários do porto. No entanto, essa industrialização se deparou com um povo que estava acostumado a viver da agricultura em pequenas propriedades, e num sistema econômico que pode ser

²⁹ Fonte: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/607195/Truman-Doctrine> [acessado em 01/04/2014, à 1:00 a.m.].

³⁰ Assunto abordado em no já mencionado filme *Profanação*, de Dassin.

considerado “atrasado” do ponto de vista capitalista: baseado em troca de produtos, palavras de honra e etc.

Assim, através de um simples detalhe como a nacionalidade dos marinheiros que chegam ao porto de Pireu, Dassin nos dá um panorama desse momento peculiar da história grega, no qual dois sistemas socioeconômicos se encontram, digladiam e completam. Além disso, também transparece a disputa imperialista pela influência sobre o território grego. Como já apontamos, simbolicamente, no filme, o marinheiro inglês consegue usufruir dos favores sexuais de Illya, ao contrário dos dois marinheiros russos. Os norte-americanos chegam ao porto de Pireu em peso, ávidos pelos préstimos das prostitutas gregas, como veremos a seguir.

Voltemos à cena na qual Basura corre pelo porto. De dentro de um barquinho ancorado, vemos surgir Despo. Ela sai do barco e começa a seguir Basura. O assistente de Sem Rosto chega a um galpão que parece ser uma oficina mecânica. “Chefe!”, ele grita. “Toda uma frota está atracando! Passaram vinte e uma semanas em alto mar!”. Ao fundo, vemos Sem Rosto no andar superior do galpão, onde parece haver um escritório rudimentar. “Já vou falar com você”, ele responde a seu empregado.

A câmera enfoca Sem Rosto, que tem um envelope nas mãos. “Isto é para os livros e discos”, ele diz, entregando o envelope a Homer, que adentra o enquadramento. O americano coloca um objeto revestido por um jornal sobre uma mesa e pega o envelope, com uma expressão de aversão. Sem Rosto se interessa pelo objeto e o retira do jornal, revelando se tratar de um vaso de barro decorado com motivos gregos. O mafioso ergue o objeto à sua frente e o observa: “ah, isso é muito bonito”. “É meu presente *peçoal* para Illya. Eu mesmo paguei por ele”, diz Homer, guardando o envelope no bolso da camisa. “Ainda é muito bonito”, responde Sem Rosto, depositando o vaso sobre a mesa. O turista começa a revestir o objeto novamente com o jornal, enquanto o mafioso se senta à mesa e parece mexer em uma gaveta. Passa-se, entre eles, o seguinte diálogo:

Sem Rosto: E agora, gostaria de falar sobre meu presente pessoal para você.

Homer [colocando o vaso de volta sobre a mesa]: Gostaria de levar um murro no nariz?

Sem Rosto [olha para Homer e se reclina sobre sua cadeira]: É a sua boa ação do dia?

Homer: Você é um cínico filho de uma...

Sem Rosto: Não sou um menino escoteiro. Sou um *trabalhador*.
[fecha a gaveta].[Grifo nosso].

Homer: Você é a escória.

[A câmera muda de posição, enfocando a dupla em contra-*plongée*³¹ (ponto de vista de Despo). Sem Rosto se levanta e se posiciona na frente de Homer].

Sem Rosto: Olha aqui, você já não é mais um menininho. [No primeiro plano, vemos Despo subindo em uma escada para observá-los melhor]. O que te incomoda não é que eu cheire mal. [Enquanto fala, o mafioso anda pelo escritório e limpa as mãos em uma toalha. Ao fundo, vemos correntes e partes de veículos]. Você tem medo que um pouco do cheiro possa passar para você. [Ele para novamente na frente de Homer].

Homer: Você está certo.

Sem Rosto: É clássico. [Ele tenta colocar a mão no ombro de Homer, mas este o repele]. Sempre haverá gente como você trabalhando para gente como eu. E se queixando por isso!

Ao ouvir isso, Despo não consegue reprimir uma interjeição de surpresa, chamando a atenção da dupla para si. Ao vê-la, tanto Sem Rosto como Homer viram seus rostos para a direção oposta. “Tire-a dali!”, grita o mafioso. Despo tenta explicar que está ali para pedir um desconto nos alugueis, mas Sem Rosto apenas a expulsa com mais animosidade. Por trás de Despo, vemos Basura chegar e a agarrar. A mulher começa a gritar: “agiota! Algum dia eu te verei sem esses óculos de sol!”. O capanga começa a arrastá-la para fora do galpão; ela continua gritando: “vá para a rua, prostituta! É isso que você é, você é uma prostituta!”. A câmera focaliza as costas de Homer (figura 114), e seguimos ouvindo a voz de Despo em *off*: “você é uma prostituta!”.

Apesar de sabermos que as palavras da mulher se destinam a Sem Rosto, através desse enquadramento, o narrador sugere que a “carapuça” sirva especialmente a Homer. Afinal, foi ele quem sacrificou seus ideais de moralidade por dinheiro, independentemente da finalidade que tenha dado para esse dinheiro. Nesse ponto, ele se prostitui muito mais do que a próprio Illya, uma vez que esta não sacrifica nenhum de seus ideais por causa de sua profissão.

³¹ De baixo para cima.

Figura 114: “prostituta!”

O diálogo acima reforça uma questão, implícita em todo o filme, a respeito do desenvolvimento da personagem Homer Thrace: o intelectual não se considera um trabalhador. O mafioso Sem Rosto, ao contrário, tem plena noção de sua posição na organização capitalista, assim como todas as outras personagens de *Nunca aos Domingos*. Um dos elementos mais perigosos da ingenuidade de Homer, portanto, é o fato de ele se considerar um intelectual, não um trabalhador, pois isso faz com que ele trave alianças com os opressores (no caso, Sem Rosto), e não com os explorados. O aprendizado do americano não estará completo se não passar por essa questão.

A seguir, as imagens das costas de Homer e de Despo correndo pelo porto se mesclam (afinal, os dois são prostitutas). A mulher vai até a casa de Illya, onde ela estranha a mudança sofrida pelo ambiente: “o que é isto, uma casa ou uma livraria?”. Na figura 115, vemos Despo e Illya sentadas enquanto Illya explica à amiga que mudou de vida. Entre elas, há um tabuleiro de xadrez. Isso é relevante, pois o posicionamento do tabuleiro se alterará posteriormente, adquirindo uma simbologia. Neste momento, Illya e Despo, apesar de companheiras de classe, não estão do mesmo lado.

Figura 115: tabuleiro 1.

Despo roga à amiga: “Illya, deve falar com as garotas. Quando a frota partir, teremos economizado um pouco de dinheiro. Com este dinheiro, poderemos enfrentar o

Sem Rosto de uma vez por todas!”. Ela retruca: “Despo, por que não esquece essa vida? Tem que pensar no futuro. Você já não tem mais dezoito anos”, diz enquanto conduz a amiga para a varanda, onde podemos ver, ao fundo, os navios recém-chegados. “Escute, deixe de trabalhar por duas semanas, Homer te pagará...”, Illya começa a falar, mas é interrompida pelo som da porta de sua casa sendo aberta. Sabendo que se trata de Homer, Despo se esconde atrás da cortina da varanda. Aqui, percebemos que Illya não faz ideia das intenções de Homer. Ela pensa que ele está em uma espécie de cruzada cujo objetivo é “salvar almas perdidas”. No entanto, através das informações fornecidas pela instância narrativa, nós, espectadores, sabemos que Homer não demonstra o menor interesse por nenhuma das outras prostitutas senão Illya.

O americano chega trazendo para Illya flores visivelmente mais caras do que as outras com as quais ele a havia presenteado anteriormente. “Trago algo mais”, diz Homer, chamando a atenção da moça para o embrulho. “Não...”, Illya começa a falar, mas a entrada de Despo a interrompe: “Olá, querido!”, ela diz, sorrindo. Illya também sorri, mas Homer se mostra bastante desconfortável. Illya faz as apresentações: “Conhece minha amiga Despo? Ela fala inglês melhor do que eu!”. Imaginamos que essa informação sobre a habilidade de Despo com o idioma inglês tenha contribuído para o desconforto de Homer, pois isso significa que ela compreendeu tudo o que fora dito entre ele e Sem Rosto.

Já tecemos algumas considerações sobre idiomas. Por exemplo, mencionamos que, para os habitantes de Pireu, dominar outros idiomas não é um luxo intelectual, mas uma necessidade. Também comentamos que, a Illya, desagrada a ideia de narrar as tragédias gregas em outra língua que não seja sua materna. Assim, a moça transforma seu idioma em uma barreira de resistência à invasão estrangeira. O próprio Homer, por exemplo, não sabe falar grego, necessitando constantemente de um(a) intérprete.

Adicionaremos agora mais uma consideração sobre essa questão dos idiomas. O conhecimento do inglês não apenas se configura como uma ferramenta de trabalho para Despo, mas foi o que possibilitou que ela compreendesse o que se passava entre Homer e Sem Rosto. Simplesmente vê-los juntos já teria sido bastante suspeito, mas ainda daria ao americano uma oportunidade de inventar uma justificativa. O conhecimento do inglês, portanto, representa para Despo um poder, uma arma. Ela usará isso a seu favor para conseguir o que precisa: desmascarar Homer para que Illya a ajude. Novamente,

temos um exemplo da dialética em ação no filme, pois uma imposição do inimigo se transforma em arma utilizada contra ele.

A princípio, não é fácil para Despo convencer a amiga da parceria entre Homer e Sem Rosto, pois, para Illya, a integridade moral do americano está acima de suspeitas. No entanto, Despo tem provas: sabe que o presente de Homer para Illya (ainda embrulhado) é um vaso, e que dentro do bolso da jaqueta do americano há um envelope amarelo com muito dinheiro. A figura 116 nos mostra o momento em que Illya e Homer são separados pelo tabuleiro de xadrez, o que significa que Despo está conseguindo trazer a amiga para o seu lado.

Figura 116: tabuleiro 2.

O americano cede, retirando do bolso o envelope que Sem Rosto havia lhe dado, e revelando seu conteúdo. Tendo visto o dinheiro, Illya lança um olhar à amiga e grita alguma coisa em grego. Despo, em seguida, exclama, também em grego: “destrua! Isso é muito!”, enquanto arranca o pano de cima do realejo (que havia permanecido coberto durante o período de “educação” de Illya) e começa a tocá-lo. Illya empurra o tabuleiro de xadrez para o chão, iniciando, finalmente, a batalha que já se anunciava. Furiosa, ela começa a arremessar vários objetos ao chão. O americano tenta proteger as mercadorias pelas quais demonstra grande apreço, mas sem sucesso. Enquanto investe contra os objetos adquiridos por Homer, Illya “cospe” fragmentos de informações que ele a havia feito memorizar.

Figura 117: o ataque.

Na figura 117, podemos ver o momento no qual Illya ameaça jogar o globo terrestre sobre Homer. Este globo apareceu anteriormente, no momento em que estava sendo inflado por Homer. Em uma nota de rodapé, comentamos que talvez se trate de uma referência ao filme *O Grande Ditador*, de Chaplin. Mais precisamente, à cena na qual Hynkel (Charles Chaplin), ditador da Tomania, devaneia tornar-se o imperador do mundo. Se recordarmos o final do filme de 1940, o barbeiro judeu (Charles Chaplin), ao ser confundido com o ditador, faz um discurso efusivo, no qual termina a guerra. Simbolicamente, o barbeiro é um trabalhador que, através do imbróglio da trama, acaba tomando os meios de comunicação e promovendo a paz e a união entre os trabalhadores. No caso de *Nunca aos Domingos*, o globo terrestre é evocado quando Homer submete Illya à “cama de Procusto” de seu processo educativo. No entanto, ele aparece novamente no momento em que Illya decide rebelar-se.

Ainda na figura 117, o turista segura um livro, provavelmente tentando poupá-lo da ira da moça. Ao fundo, observamos Despo tocando o realejo, aparentando estar muito satisfeita pela reação que sua revelação provocara na amiga. O realejo contém a ilustração de Illya retratada como uma ninfa; a sensualidade e o misticismo da imagem contrastam com o tom de austeridade e intelecto que os livros e mapas haviam impingido à sala. Ainda mais ao fundo, avistamos o porto com os grandes navios atracados, o que não nos deixa esquecer de que ainda existe uma situação externa a esta (a exploração das prostitutas) que precisa ser resolvida.

Nem mesmo o quadro de Picasso escapa à ira de Illya, apesar dos apelos de Homer. Em determinado momento da briga, ele diz a ela: “Acalme-se, acalme-se, quando você se acalmar, verá que sou seu amigo!”. Ajoelhando-se ao lado do turista, Illya recita: “um amigo é uma alma em dois corpos. E isso, meu amigo... [ela pega um disco da vitrola e o quebra na cabeça de Homer] é Aristóteles!”. Percebemos, portanto, que Illya havia aceitado estudar Aristóteles, a quem costumava odiar por seu

androcentrismo, o que denota uma abertura maior que a de Homer para outras interpretações da realidade. O fato de ela utilizar justamente as palavras desse filósofo para acusar Homer de ter traído sua amizade dá à sua fala um efeito irônico.

Ao fundo, ouvimos a risada de Despo. Illya se levanta e vai até seu quarto, onde começa a se despir, enquanto diz: “venha, Despo, temos trabalho a fazer. Agora, vamos saldar nossas contas com o Sr. Sem Rosto”. Ela apanha uma camiseta do time de futebol do Pireu e a veste no lugar da blusa que havia despido, enquanto diz: “não esperaremos até a frota ir embora. Agora! Juro para você aqueles garotos marinheiros vão uivar como lobos!”. Illya e Despo saem apressadas.

Há um corte brusco para a cena seguinte, que mostra justamente um grupe de marinheiros “uivando” em frente a uma porta fechada. A câmera expande seu foco, e vemos uma grande algazarra provocada por muitos marinheiros em uma rua onde todas as portas estão fechadas. Um carro tenta avançar em meio ao “mar” de rapazes. Do carro sai Basura, com o cenho franzido. Com dificuldade, o braço direito de Sem Rosto consegue chegar até a porta de um prédio, que se encontra trancada por uma corrente e um cadeado. Basura chacoalha a porta, tentando abri-la.

Neste momento, Illya aparece em uma sacada e sopra um apito. Ao seu sinal, todas as janelas se abrem e delas começam a ser arremessados estrados de camas, colchões e travesseiros, espantando os rapazes. As moças poderiam ter atirado muitas coisas das janelas, mas escolhem arremessar os objetos que são tanto seus instrumentos de trabalho, quanto os instrumentos de sua opressão, uma vez que se encontram em uma situação de exploração, na qual não dominam as forças produtivas. Do alto das sacadas, as mulheres comemoram o sucesso da primeira etapa de sua greve, ou seja, a debandada dos marinheiros, enquanto, ao fundo, ouvimos uma sirene se aproximando.

Há outro corte seco, desta vez para o rosto de Despo emoldurado por barras de metal. Seus grandes e expressivos olhos fitando o espaço à frente transmitem uma sensação de desilusão, reforçada pela canção triste que ela começa a cantar (figura 118). No entanto, outras vozes femininas se unem à de Despo, trazendo um sorriso aos lábios da última. A câmera executa um *travelling*, revelando as outras moças que também se encontram atrás das grades. Dentre elas, está Illya, que, após alguns segundos, incita suas companheiras a acompanharem a canção com os braços no ar (figura 119).

Figuras 118 e 119: atrás das grades.

A canção já não soa triste, ao contrário. Uma tomada externa mostra a fachada da delegacia, de onde é possível ouvir a cantoria das prisioneiras. Um carro para em frente à porta, e dele desce um senhor trajando terno e gravata. Basura, que o acompanhava no carro, se debruça sobre a janela do mesmo e diz: “apresse-se, Sr. advogado! Apresse-se!”. O homem, que agora sabemos ser um advogado, faz um gesto afirmativo para Basura, e o carro parte. O advogado se dirige à porta da delegacia.

Dentro da delegacia, os policiais se divertem observando as moças, e marcando o ritmo de sua canção com os pés (figura 120). O tema do espetáculo, que ficara adormecido durante a sequência da educação de Illya, volta à tona. Assim como ocorrera em cenas anteriores, a música, aqui, atua como um elemento de união. No entanto, o que se percebe neste momento é que houve um salto “qualitativo” no emprego da música, uma vez que ela já não se reduz à simples camaradagem, ao entretenimento ou à caracterização “exótica” das personagens. A canção das prostitutas aprisionadas tem um fundo político mais explícito, o que anuncia com maior clareza a “quebra” do filme em duas partes, que correspondem ao aprendizado político de Illya. Antes, ela cantava sozinha, ou, no máximo, acompanhada pelos homens da taverna. Agora, ela canta com suas companheiras de classe em um contexto de batalha por melhores condições de trabalho.

Figura 120: entretenimento.

Além disso, através desta breve cena, os policiais são aproximados das prostitutas e dos operários do porto. São trabalhadores em um furtivo momento de lazer. No entanto, ao perceber a entrada do advogado, eles se apressam em voltar às suas posições. “Sim, senhor?”, diz o delegado ao recém-chegado, que se apresenta: “sou o advogado dessas moças. Vim pagar suas fianças”.

Dentro da cela, as mulheres cantam e dançam alegremente, mas param a “festa” ao perceber a entrada do advogado acompanhado pelo delegado, que é recebido pelas prisioneiras com elogios à sua aparência. Além de causar um efeito cômico, isso reforça a posição de rebeldia dessas mulheres, pois o elogio à aparência com conotação sexual é uma atitude tradicionalmente masculina. O delegado abre a cela e diz às moças: “pagaram suas fianças, podem ir”, assumindo, erroneamente, que o encarceramento é um problema para as prostitutas, e que a resolução do imbróglio se resumiria ao pagamento em dinheiro. No entanto, o encarceramento faz parte da estratégia das moças, uma vez que, estando presas, seu chefe não pode explorar sua força de trabalho. Assim, suas demandas vão além da mera liberdade física, como veremos a seguir. Mais uma vez, o filme nos mostra uma situação na qual uma imposição do inimigo é utilizada contra ele.

A um gesto de Illya, as mulheres se ajoelham e continuam a cantar. “Posso falar com minhas clientes a sós?”, diz o advogado ao delegado. Este assente com a cabeça e se retira. O advogado se coloca frente a frente com Illya, e as moças param de cantar para acompanhar a negociação. Illya consegue reduzir os alugueis dos apartamentos de Sem Rosto pela metade.

Assim que as moças explodem em comemoração, uma animada canção grega extra-diegética começa a tocar. Uma tomada externa mostra o advogado saindo da delegacia, e um caminhão chegando. Do caminhão saltam Tonio, Jorgo, e outros amigos de Illya. Imediatamente a seguir, as mulheres, vitoriosas, saem da delegacia. Illya abraça algumas delas e, avistando seus amigos, corre para se unir a eles. Os homens a carregam até o caminhão, como se ela fosse o artilheiro de um jogo importante. Em seguida, eles mesmos sobem no veículo, que começa a se locomover. As outras mulheres se posicionam atrás do caminhão, de onde acenam para Illya e seus amigos (figura 121).

Figura 121: vitória.

Há um corte brusco para um grupo de homens sentados a uma mesa, com uma expressão muito séria. A música extra-diegética também é interrompida secamente. A câmera expande seu foco e percebemos que se trata da já conhecida taverna. Homer está sentado sozinho a uma mesa, e, à sua volta, absolutamente todos o encaram com ares de reprovação e/ou desafio. Exceto pelo Capitão, que se encontra no canto direito da figura 123, parecendo consternado.

Figuras 122 e 123: hostilidade.

A entrada de Illya e seus amigos na taverna quebra o silêncio e desanuvia um pouco o ambiente. No entanto, o Capitão, após abraçar a recém-chegada, aponta para Homer, que se vira de costas para ela. Illya, seguida por seus amigos, se dirige à mesa de Homer. “Gibraltar. Uma pedra! Ele fica...”, ela diz, visivelmente impressionada pela persistência do americano. O Capitão então aponta para a orquestra, onde os músicos estão sentados segurando seus instrumentos, em silêncio. Simultaneamente, todos os músicos olham para o lado. Em *travelling*, a câmera acompanha seus olhares até chegar a uma cadeira vazia, onde um *bouzouki* se encontra encostado (figuras 124 e 125).

Figuras 124 e 125: orquestra e ausência.

“Homer, o que fez ao Taki?”, pergunta Illya. “Não é um homem, é uma catástrofe!”, sentencia o garçom. Illya põe a mão no ombro do garçom para acalmá-lo, e pergunta a Homer o que aconteceu, mas como este se recusa a responder, dirige sua questão ao Capitão. Aramantis explica:

Homer perguntou ao Taki se ele podia ler partituras. Taki disse: não. Ele então perguntou ao Taki por que ele não aprendia. Taki respondeu: sou muito velho. Portanto, Homer disse ao Taki que se ele não podia ler partituras, não era um músico de verdade, e nunca seria.

Illya desabafa, em tom irônico: “Perfeito”. O Capitão continua: “Assim, Taki começou a chorar e disse que nunca mais voltaria a tocar”. “Homer, quando aprenderá?”, diz Illya, balançando a cabeça em negativa. Tanto Illya quanto o Capitão parecem se referir a Homer e se dirigir a ele como se este se tratasse de uma criança incorrigível. “Capitão, onde está Taki?”, pergunta Illya. “Ele se trancou no banheiro”, responde Aramantis. Illya então se dirige ao banheiro, seguida por Tonio. Ela tenta convencer o pequeno músico a sair, mas sem sucesso, até que Tonio sussurra o seguinte argumento em seu ouvido:

Illya: Taki... Os passarinhos... Os passarinhos sabem ler partituras?

Taki [levanta a cabeça e sorri timidamente]: Não.

Illya: E por isso deveriam deixar de cantar?

[Taki finalmente abre a porta do banheiro. Illya anuncia o nome do músico a todos os presentes, e muitos copos são quebrados em comemoração].

Figuras 126 e 127: diálogo.

Na figura 127, percebemos que todos os presentes (exceto Homer) ficam de pé para acompanhar o desenrolar do diálogo entre Illya e Taki. Sua postura transmite suporte a Illya, que os representa na tarefa de convencer o músico a voltar a tocar. A participação de Tonio no sucesso da empreitada ecoa o sucesso da greve das prostitutas: ambos os conflitos são resolvidos através da união e da cooperação.

A personagem Taki foi provavelmente inspirada por um músico chamado Tsitsanis, descrito por Melina Mercouri como “um gigante”:

Tsitsanis não sabia ler nem escrever uma nota de música, mas ele criou incontáveis canções perfeitas em estrutura e musicalidade. Ele não conseguia se lembrar de todas as canções que fazia. Algumas ele tocou apenas uma vez – um momento de inspiração, e depois perdidas para sempre. (MERCOURI, 1971: p. 91, tradução nossa).

Mercouri também comenta que vários dos músicos que participaram da produção da trilha sonora de *Nunca aos Domingos* não sabiam ler ou escrever partituras. Em suas palavras:

Chegou o dia da gravação. Os músicos estavam reunidos e Manos [Hadjidakis] entrou como se flutuasse. Ele é um homem que pesa mais de cem quilos, mas se move como uma pluma. Julie pediu para ver a partitura do maestro. Manos olhou para ele com um ar de interrogação. Não havia partitura. Julie ficou pálido.

[Jules Dassin:] “Você teve meses para se preparar”.

[Manos Hadjidakis:] “Mas eu estou preparado”. Ele desenterrou alguns pedaços de papel do bolso e uma caixa de cigarros na qual estavam rabiscadas algumas notas, e foi para o piano. Ele gritou para o baterista: “um, dois, um, dois, um, dois, três”.

O baterista pegou o ritmo. Manos improvisou um pequeno tema. Não gostou. Tentou outro. Julie estava mais pálido do que nunca. Eu o peguei pelo braço e o levei até uma cadeira.

[Melina Mercouri:] “Julie, esses músicos são os melhores da Grécia. Cada um deles é um virtuoso, mas nenhum deles sabe ler música. Manos não escreve para eles. Ele toca para eles.”

Manos encontrou um tema que o agradasse. Ele se virou para Julie. Julie sorriu pela primeira vez. Manos tocou o tema de novo. De novo. E de novo. Agora, os primeiros tocadores de *bouzouki* o tinham em seus ouvidos. Ele continuou tocando. O violonista marcava o ritmo. Então Manos tocou a harmonia para o segundo tocador de *bouzouki*. Ele a pegou de primeira e, em questão de minutos, a música para uma cena inteira estava formada. Depois, outra. Havia um entendimento tão grande entre músicos e compositor, uma harmonia tão perfeita, tanto entusiasmo foi gerado que logo Julie entrou no espírito e aquele se tornou um dia glorioso. Lamentamos quando acabou. (*Ibidem*: pp. 147, tradução nossa).

Ao afirmar que “músicos que não sabem ler partituras não são músicos de verdade”, Homer não apenas comete um erro (uma vez que a simples existência de Taki o contradiz), como também ofende uma das características elementares da música *bouzouki*: ela pertence ao povo grego. Povo esse que sofreu por séculos a fio sob o jugo de invasões, guerras, miséria, e consequente falta de acesso ao ensino formal. Infelizmente, com raras exceções, o conhecimento formal de música sempre esteve relacionado a uma boa condição socioeconômica. A lógica que embasa a afirmação de Homer, portanto, pode ser considerada uma tentativa (talvez inconsciente) de usurpar a música das mãos das classes trabalhadoras e limitá-la ao domínio de quem “entende de música”, ou seja, das classes dominantes.

Ao celebrar o talento de músicos como Taki, *Nunca aos Domingos* nos alerta para a importância da valorização da música enquanto preservação de uma cultura desfavorecida pela conjuntura sócio-histórica na qual está inserida, mas não por isso menos rica do que a cultura celebrada pelas classes dominantes. Em seu texto “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, Raymond Williams nos explica os conceitos de cultura hegemônica, residual e emergente:

[E]m qualquer sociedade e em qualquer período específicos há um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz. Isto

não implica nenhuma presunção sobre o seu valor. O que estou dizendo é que ele é central. [...] A hegemonia constitui, então, um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas. Mas não se trata, de forma alguma, de um sistema estático, exceto na execução de um momento de uma análise abstrata. [...] [E]m um plano filosófico, no plano teórico verdadeiro e no plano da história das várias práticas, há um processo que chamo de “tradição seletiva”: o que, nos termos de uma cultura dominante efetiva, é sempre assumido como “a tradição”, “o passado significativo”. Mas sempre o ponto-chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos ou enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. De modo ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que dão suporte ou, ao menos, não contradizem os outros elementos dentro da cultura dominante eficaz.

[...] Por “residual” quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores. [...] Uma cultura residual está geralmente a certa distância da cultura dominante efetiva, mas é preciso reconhecer que, em atividades culturais reais, a cultura residual pode ser incorporada à dominante. Isto porque alguma parte dela, alguma versão dela – sobretudo se o resíduo é proveniente de alguma área importante do passado – terá de ser, em muitos casos, incorporada se a cultura dominante quiser fazer sentido nessas áreas. Também porque, em certos aspectos, uma cultura dominante não pode permitir que muitas dessas práticas e experiências fiquem fora de seu domínio sem correr certo risco. Assim, as pressões são reais, mas certos significados e práticas genuinamente residuais, em alguns casos importantes, sobrevivem.

Por “emergente” quero dizer, primeiramente, que novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências estão sendo continuamente criados. Mas há, então, uma tentativa muito anterior de incorporá-los, apenas por eles fazerem parte – embora essa seja uma parte não definida – da prática contemporânea efetiva. (WILLIAMS, 2011: pp. 53-56).

Quando pensamos em cultura grega, o que nos vem à mente não é a música *bouzouki*, mas as tragédias clássicas, a arquitetura da acrópole, o conceito de

democracia e etc. Assim, a música *bouzouki* pode ser considerada um aspecto residual da cultura grega. Os conceitos de Raymond Williams nos lembram de que a cultura é sempre um processo dinâmico, em que diversas expressões estão em harmonia e/ou conflito, pois os valores hegemônicos nunca se sobrepõem totalmente aos valores culturais de toda uma sociedade. Ao contrário, eles estão em luta constante com os outros, sempre numa relação viva e complexa com os conflitos de classe vigentes.

No caso específico da música *bouzouki*, ela nunca foi deixada de lado pelas classes mais desfavorecidas da Grécia, tornando-se um símbolo da resistência das vítimas da história grega. No entanto, por muito tempo, as classes dominantes gregas assumiram uma postura semelhante à de Homer: valorizar a música clássica europeia em detrimento da expressão popular de seu próprio país³². Filmes como *Stella*, *Nunca aos Domingos* e *Zorba, o Grego* (*Zorba, the Greek*, 1964) contribuíram para que a música *bouzouki* passasse a ser apreciada pelas elites gregas, o que fez com que, gradualmente, ela passasse a ser vista internacionalmente como um aspecto importante da cultura grega.

Com a volta de Taki, a alegre música grega instantaneamente volta a tocar. O caixa da taverna, sempre alerta, não deixa de registrar os copos quebrados, mesmo em um momento emocionante como esse (figura 128). Também vemos, em *close-up*, os cacos de vidro sendo varridos e jogados no lixo (figuras 129 e 130). Em um filme que não abusa da técnica *close-up* como é o caso de *Nunca aos Domingos*, é interessante que justamente esses detalhes sejam eleitos para figurar em destaque. Assim como em outros de seus filmes, especialmente em *Cidade Nua* (*Naked City*, 1948), Dassin faz questão de nos lembrar de que, mesmo em momentos de júbilo, alguém está sempre trabalhando. Mais do que isso, alguns momentos de júbilo apenas são possibilitados *porque* alguém está trabalhando.

³² Fonte: MERCOURI, 1971.

Figuras 128, 139 e 130: cacos.

Em plano americano, temos a orquestra novamente completa, com Taki ocupando seu devido lugar. Em seguida, também em plano americano, vemos Tonio, Illya, Jorgo e o Capitão dançando abraçados. Até então, no filme, as personagens que dançaram o haviam feito isoladamente, é a primeira vez que elas dançam juntas. Os quatro amigos olham na mesma direção, e seus rostos exprimem um misto de alegria e desafio (figura 131). Aramanthis parece ter, finalmente, escolhido de qual lado ficar.

Figura 131: a dança dos amigos.

Eles continuam dançando juntos por mais alguns segundos, até que cada um deles, começando por Illya, se destaca do grupo e anda na direção de Homer, que descobrimos ser o alvo dos olhares desafiadores. Alternadamente, eles andam até o americano para estalar os dedos perto de seu rosto. A sensação que temos é a de que Homer está sendo, ao mesmo tempo, ridicularizado e desafiado. É como se os dançarinos dissessem: “é seguro chegar perto assim deste inimigo, pois ele não é páreo para nós”. O único que não faz isso é o Capitão, talvez motivado pelos laços de amizade que construíra com o turista.

Em um determinado momento, Tonio se dirige à Illya e dança à sua frente, como se intentasse conquistá-la. Ela responde ao seu chamado, e se aproxima dele. Os dois dançam juntos de maneira bastante sensual, para o delírio dos espectadores (exceto

de Homer, que não parece se divertir com o espetáculo). A dança do casal inclui um momento no qual Tonio se ajoelha perante Illya (figura 132), e um momento no qual Illya se ajoelha perante Tonio (figura 133). É como se eles expressassem seu respeito um pelo outro, e dissessem aos espectadores que sua relação se baseia na igualdade. Podemos ler esta cena como um desenvolvimento para o já mencionado aprendizado de Tonio, embora ela seja insuficiente para que possamos estabelecer uma interpretação mais assertiva.

Figuras 132 e 133: a dança de Illya e Tonio.

Após ter sido desafiado por Jorgo, num ímpeto, Homer se levanta e tenta atingir o grego com um murro, mas ele o segura e coloca um copo de *ouzo* em sua mão. Para o espanto dos presentes, Homer entorna o conteúdo do copo de uma só vez, atirando-o ao chão em seguida. O mesmo se repete com mais três copos. Após a quarta dose de *ouzo*, o americano, visivelmente mais relaxado, resolve também fazer parte do espetáculo. Porém, do jeito que sabe: imitando cenas de comédia pastelão hollywoodiana (figura 134). Sua performance arranca risadas dos presentes. Homer, então, vai até Jorgo, estala os dedos perto da cabeça do grego uma vez e, em seguida, o beija no rosto, em um gesto de paz.

Figura 134: pastelão.

O enquadramento da figura 135 nos mostra Homer dançando com uma bandeja de copos na cabeça, dentro do círculo formado por Illya e seus amigos, que têm os braços entrelaçados. O americano parece, finalmente, ter se inserido naquele grupo do qual, até o momento, havia mantido distância por julgar-se moral e intelectualmente superior.

Figura 135: não mais um *outsider*.

Este configura, sem dúvida, o momento mais idealista do filme. Não temos dados suficientes para afirmar que Homer tenha se reconhecido como um trabalhador, ou que tenha identificado os habitantes do Pireu como seus companheiros de classe. Talvez fosse um passo muito grande para que o filme desse conta. Ou talvez, por questões mercadológicas, Dassin tenha optado em não adentrar tão profundamente essa questão.

Outra explicação, ainda, para esse desfecho “apaziguador” do filme pode ser a proveniência ideológica de Homer: a Frente Cultural, braço cultural da Frente Popular. A Frente Popular foi o movimento social que surgiu como resultado da militância operária do Congresso de Organizações Industriais (CIO), e da solidariedade antifascista com a Espanha, Etiópia, China e com os refugiados de Hitler, além das lutas políticas da ala esquerdista do *New Deal*. Era integrada basicamente por operários do setor industrial, comunistas, socialistas independentes, ativistas sociais, imigrantes antifascistas, e pessoas contrárias à prática do linchamento³³.

A Frente Cultural contribuiu de forma inestimável para a produção cultural norte-americana do século XX. No entanto, pode-se afirmar que, apesar dos temores que deram origem a reações conservadoras como o Macarthismo, por exemplo, a Frente Popular como um todo pouco ameaçou o capitalismo e a sociedade de classes. A julgar

³³ Fonte: DENNING, 1998.

por muitas de suas produções, a Frente Cultural parecia apostar na aliança de classes como a resposta às injustiças provocadas pelo capitalismo, mais do que em uma revolução propriamente dita. *Nunca aos Domingos*, portanto, está de acordo com os ideais da Frente Cultural. No entanto, não temos evidências para afirmar que este tenha sido o motivo para o já mencionado desfecho “apaziguador” do filme.

Tendo atingido o centro da taverna, Homer grita: “lá vou eu!”; e arremessa a bandeja pelos ares, para o delírio dos presentes, que festejam em meio à “chuva” de copos. O turista prossegue, apanhando uma cadeira e dançando com ela, ainda em estilo pastelão. A seguir, ele para em frente à Illya e lhe diz:

Homer: Você é bonita, mas é estúpida! Eu queria te salvar!

Illya: por que não salva o Sem Rosto? Ele precisa mais do que eu!

Homer: Porque você é um símbolo!

Tonio: Não é um símbolo, é uma mulher.

Homer: Acha que eu não sei disso, Romeu? Eu estou morrendo de vontade de dormir com ela.

Illya [com os olhos marejados]: Homer... é verdade?

Homer: Desde o primeiro minuto.

Tonio [tomando Illya em seus braços]: É tarde demais!

[Tonio carrega Illya para fora da taverna, sob uma onda de “vivas”].

O Capitão, Jorgo, Homer e mais algumas pessoas também saem da taverna. Um dos amigos de Illya se encaminha para o centro do bar e diz: “e vamos todos juntos à praia!”. Todos riem. Fora da taverna, o pequeno grupo de homens observa a partida do casal. O Capitão diz a Homer:

Capitão: Se alguém pode salvar Illya, é Tonio.

Homer: Por que Tonio?

Capitão: Porque, com amor, é possível.

Há esperança, afinal, para o romance de Illya e Tonio, desde que ele seja baseado no amor, na igualdade e no respeito às diferenças. Assim, o desfecho positivo dado a este casal atua como uma espécie de redenção de Stella e Milto, vítimas da hipocrisia burguesa. Além disso, as nacionalidades de Illya e Tonio – grega e italiana – tiveram momentos de animosidade ao longo da História, sendo o último deles a Segunda Guerra Mundial, na qual a Grécia foi invadida pelo exército fascista. Assim,

podemos entender que, através da união desse casal, Dassin sugere a essas duas nacionalidades que se reconheçam como companheiros e se unam de forma pacífica.

No entanto, o cineasta não deixa de frustrar um pouco as expectativas dramáticas do público, pois o desfecho romântico de Illya e Tonio é apenas sugerido. Não sabemos se a moça abandonará sua profissão pelo rapaz, ou se ele aceitará dividi-la com outros homens permanentemente. Ao contrário do que ocorre em *Stella*, neste filme, o desenlace individual do casal não é tão importante quanto a questão coletiva da greve, ou os processos de aprendizado pelos quais as personagens passam.

Há um corte brusco para o mar, onde um pequeno barco navega levando Illya, Tonio, e alguns de seus amigos. Uma animada canção grega acompanha a cena. Todos os ocupantes do barco olham para a mesma direção, acenando alegremente. Illya joga beijos. A câmera, em plano aberto, nos mostra o alvo dos acenos: um navio que parte. O foco da câmera se fecha em Homer, que está no navio. Ele responde aos acenos de seus novos amigos. O turista não parece feliz em estar partindo, mas, ao mesmo tempo, aparenta saber que seu lugar não é ali.

Os ocupantes do pequeno barco se atiram ao mar, de onde continuam acenando. Homer olha para seu inseparável caderninho, que se encontra em seu bolso. Ele pega o objeto e o segura na frente de si por alguns segundos, talvez para permitir que seus amigos (e os espectadores) entendam do que se trata (figura 136). A seguir, ele solta o caderninho, consentindo que o mesmo seja levado pelo vento. A câmera mostra o objeto flutuando sobre as águas, e depois expande seu foco para que vejamos o grupo de gregos que ainda se encontra no mar, acenando para Homer (e para nós). Ao fundo, a cidade portuária de Pireu também de despede dos espectadores (figura 137).

Figuras 136 e 137: a despedida.

Nós, que acompanhamos a trajetória de Homer desde sua chegada à Grécia, sabemos que o caderninho é o símbolo de algo muito maior. Ele representa a busca de

Homer pelas raízes da decadência da humanidade, e sua postura de superioridade intelectual perante os habitantes de Pireu. Ao descartá-lo, portanto, Homer assume que aprendeu algo com as pessoas a quem pretendia ensinar. O Pigmaleão representado por ele, portanto, se assemelha mais ao de Bernanrd Shaw do que ao do mito grego. Isso porque, ao final da peça *Pigmaleão* (1912), de Shaw, Eliza Doolittle (a Galateia em questão) reconhece em si mesma um ser humano superior ao seu educador, Henry Higgins, um homem egoísta e rude. Assim como Illya e Homer, a dupla Eliza e Henry não alcança um desfecho romântico, pois Eliza opta por se casar com um homem que a admira e respeita, e com quem ela pode estabelecer, também, uma aliança de classe (os dois abrem uma floricultura).

Na peça de Shaw, há também uma reflexão interessante, verbalizada pela mãe de Higgins: ao “educar” Eliza, o intelectual não leva em conta o que ela fará da vida após o término do processo, pois ela certamente não se adequaria mais ao ambiente miserável de onde saiu. Igualmente, Homer não expressa essa preocupação. Em momento algum o vemos meditar sobre o que Illya faria para ganhar seu sustento se deixasse de se prostituir e ele partisse de volta para os Estados Unidos. Homer, no entanto, dá um passo além de Higgins, pois, ao final, ele parece abrir mão da tentativa de impor aos outros seu modo de pensar, o que não ocorre com Higgins.

Além do aprendizado de Homer, devemos também levar em consideração um processo de aprendizado menos óbvio, mas não menos importante: o de Illya. Como apontamos anteriormente, Illya é uma trabalhadora que preza muito sua liberdade individual. Por isso, ela faz questão de ser independente, de selecionar seus clientes, e de manter livres os domingos e as noites do festival de tragédia grega. Se pensarmos em Illya como um símbolo do fazer cinematográfico, podemos considerar que, para Dassin, os trabalhadores da sétima arte devem se comportar de maneira similar a ela. Ou seja, ainda que seja necessário vender sua força de trabalho, é possível (e indispensável) que alguns ideais sejam resguardados.

No entanto, como também já mencionamos, Illya é uma mulher cercada por homens, mas que raramente é vista na companhia de outras mulheres, sejam elas prostitutas ou não. Além disso, ela só se preocupa com sua própria liberdade e, até certo ponto da trama, não se esforça para fazer com que as condições de vida e trabalho de suas companheiras se assemelhem às suas. Em outras palavras, a liberdade de Illya é limitada ao âmbito individual. Não por acaso, os finais “hollywoodianos” que a moça dá

às suas versões das tragédias apenas resolvem conflitos individuais. Os aspectos coletivos, tão fortes nas tragédias gregas, nem chegam a ser considerados por ela.

O problema é que o isolamento de Illya (com relação às outras prostitutas) faz com que ela se torne presa fácil para Homer (e, conseqüentemente, para Sem Rosto). Não é a toa que a pessoa que induz a protagonista a libertar-se do processo pigmaleônico que a encarcerava é Despo, uma de suas companheiras. O aprendizado de Illya só se completa, portanto, quando ela entende que é necessário unir-se às suas companheiras de classe e lutar por um bem comum.

Novamente, se transpusermos essa lógica para nossa reflexão sobre o fazer cinematográfico, entenderemos que a mensagem de Dassin é clara: é necessário que a arte se preocupe com questões que vão além da estética ou do comércio. É necessário que a arte dê voz aos oprimidos, exponha questões sociais, lute pelo bem comum.

Com graça e leveza, como lhe é peculiar, Mercouri comenta:

Julie, enquanto cineasta, é levemente esquizofrênico. Ele acredita que filmes são válidos quando eles ensinam, quando eles elevam, quando eles protestam. Ao mesmo tempo, ele adora ouvir o público rir. Ele gosta de fazer filmes cujo único propósito é entreter, mas se sente envergonhado por eles depois. (MERCOURI, 1971: p. 161, tradução nossa).

Seguindo essa lógica, *Nunca aos Domingos* é um filme do qual Dassin não precisou se envergonhar, uma vez que ensina o público ao mesmo tempo em que o diverte.

Finalmente, a cena do mar com o barco e a cidade ao fundo se mescla com a imagem dos quatro pares de pernas femininas que já conhecemos tão bem (figura 138). A animada canção grega que acompanhara a última cena se transforma na canção-título do filme, e os créditos finais começam a ser exibidos sobre a imagem das pernas caminantes.

Figura 138: pernas e créditos finais.

No início do filme, nós, espectadores, tínhamos licença para encarar esta cena como um apelo fetichista. No entanto, após todo o desenrolar da ação, o significado dessas pernas sofreu uma modificação. Agora, são um símbolo de união e resistência, e seu caminhar pode ser entendido como uma marcha constante e decidida. Através da economia imagética magistral de Dassin, temos aqui, portanto, um emprego final daquela dialética de perspectivas que identificamos em diversos momentos-chave do filme.

Não por acaso, os créditos finais são exibidos sobre essas pernas, pois a própria realização deste filme foi um exemplo de trabalho colaborativo e pouco hierarquizado. Mercouri nos conta um pouco da maneira na qual *Nunca aos Domingos* foi realizado depois que Dassin conseguiu o financiamento necessário:

Um advogado preparou os papéis em duas horas. Um amigo empresário abriu uma produtora. Meu irmão Spiros correu para o ministério para conseguir autorizações para filmar nas ruas e em lugares públicos. Julie voou para Perema para conseguir uma autorização para filmar em um estaleiro de reparo de navios. Pan conseguiu que um banco garantisse o término do filme. Denny Vachliotti e eu corremos para comprar materiais para os figurinos. Stephanos, mecânico, eletricitista, motorista, orquestra de um homem só, correu para comprar, pegar emprestado e roubar objetos cenográficos. Meu pai, por milagre, nos conseguiu um telefone, e mamãe trouxe amostras de papéis de parede para os cenários. Nós éramos um exército familiar. Nós éramos amadores adoráveis. Nós trabalhávamos com amor. Vassily Lambiris, o homem que investiu em *Stella*, tornou-se nosso produtor. Se nosso apartamento era nosso lar e escritório, o carro de Vassily era nosso único meio de locomoção nesse período de pré-produção. Ele tinha uma Mercedes antiquíssima. Era uma peça de museu, mas se você colocasse gasolina nela, ainda rodava. Houve momentos em que ela abrigou mais gente

do que a famosa cabine dos Irmãos Marx³⁴. Aquele era um carro valoroso. Nós o batizamos de Rocinante. (MERCOURI, 1971: p. 139, tradução nossa).

Ainda enquanto os créditos estão subindo, a câmera, em plano aberto, nos mostra o mar e um navio que se afasta. Os últimos créditos dizem o seguinte: “uma produção *Melina Film*”, e abaixo: “distribuída pela *United Artists*” (figura 139).

Figura 139: créditos finais.

Vemos, portanto, que o filme foi realizado pela produtora independente de Jules Dassin, mas não sem o apoio financeiro de um estúdio norte-americano, a *United Artists*³⁵. Mercouri nos conta que a realização do filme *apenas* foi viabilizada pelo patrocínio do estúdio:

Nós não tínhamos um título. Nos referíamos à história como “A Prostituta Feliz”. Quando o filme estava terminado, foi nosso amigo Harry Kurnitz quem o batizou “*Nunca aos Domingos*”. Julie tinha uma construção: um início, um meio e um fim, mas queria escrever o *script* na Grécia. Ele não colocou nada no papel. Tinha que vir à vida em Atenas, em tavernas *bouzouki* no Pireu e no porto. Ele estava ansioso para partir, mas havia a questão do financiamento para ser resolvida. Nós não pensávamos que isso poderia ser um problema, já que tão pouco dinheiro era necessário para fazê-lo. Ele foi de um produtor a outro. Nada. Ninguém se importava com “A Prostituta Feliz”. Nós maquinamos. Fizemos listas de pessoas ricas que conhecíamos e ligamos para elas. Nada. Nós contatamos

³⁴ Referência a uma cena do filme *Uma Noite na Ópera* (1935).

³⁵ “A *United Artists* (também conhecida como *United Artists Pictures*, *United Artists Corporation* e *United Artists Films*) é uma companhia de cinema fundada em 5 de fevereiro de 1919, por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D. W. Griffith, famosas personalidades em Hollywood. Seu intuito era fazer frente às grandes corporações cinematográficas da época. [...] Foi comprada por Arthur Krim em 1952 e posteriormente vendida à MGM em 1986, à qual continua [pertencendo]”.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/United_Artists [Consultada em 17/03/2014, às 21:05].

Onassis³⁶. Ele não estava interessado. Conseguimos uma migalha de um produtor. Ele gostou da ideia da prostituta, mas sugeriu que cortássemos o que ele chamou de “cruzado americano”. A partir disso, Julie deduziu que ele não estava deixando claro que se tratava de uma comédia. Ele repetiu as tentativas. Nada.

Então Julie se lembrou da *United Artists*. Ele foi ver Charles Smadja, que era o presidente do estúdio na Europa. Smadja gostou da ideia logo de cara. [...] [Dassin conseguiu] um empréstimo parcial. Se a *United Artists* gostasse do *script*, nós obteríamos o resto. Se não, Julie teria que devolver o dinheiro com juros de seis por cento. (MERCOURI, 1971, pp: 137 – 138, tradução nossa).

Mais adiante, quando Arnold Picker, o vice-presidente da *United Artists* à época (e, portanto, o homem que decidiria o futuro de *Nunca aos Domingos*) assistiu ao filme pela primeira vez, ele declarou seu veredito: “Eu adorei! Vai fazer muito dinheiro!”³⁷. Nunca existiram, portanto, dúvidas a respeito do nome do jogo. Apesar de progressista com relação aos grandes estúdios como a MGM ou a *Warner Brothers*, a *United Artists* estava e está interessada em lucrar.

Sobre a passagem de Dassin por Hollywood, Peter Shelley diz o seguinte:

Ele afirmava que nunca encontrava os autores dos roteiros com os quais trabalhava, e que os produtores tinham mais poder no momento da edição dos filmes do que ele. Dassin também costumava dizer que os estúdios eram tão poderosos que mesmo os grandes diretores da época não tinham o direito de realizar a edição final de seus filmes. (SHELLEY, 2001: p. 8, tradução nossa)³⁸.

Durante o cumprimento de seu contrato com a MGM, o cineasta chegou, inclusive, a realizar uma greve de um ano por conta do cerceamento ao qual era submetido. O já mencionado sucesso de *Rififi* fez com que ele passasse a gozar de considerável liberdade artística concedida pelos estúdios e patrocinadores. Ainda assim, a maior parte das produções de Dassin (inclusive *Nunca aos Domingos*) contou com um baixo investimento, obtido a duras penas.

³⁶ Aristóteles Onassis, empreendedor e magnata grego.

³⁷ MERCOURI, 1971, p. 147.

³⁸ Jules Dassin não foi o único artista a se ver de mãos atadas ante os grandes estúdios cinematográficos. Bertolt Brecht discorre sobre a situação semelhante que enfrentou na ocasião da produção do filme *Kuhle Wampe* (1932). Sobre isso, ver: SILBERMAN, 2000: pp. 203 – 258.

A posição de Dassin e de sua trupe na feitura de *Nunca aos Domingos*, portanto, se assemelha à da personagem Illya no filme. Relativamente, ele até deteve um controle satisfatório sobre os meios de produção da película, mas não sobre os meios de reprodução e distribuição da mesma, o que acabou redundando em falta de controle sobre o produto final. Em outras palavras, Illya escolhe seus clientes, mas continua sendo uma prostituta.

Nesse aspecto, o diagnóstico do filme é bastante realista. As prostitutas fazem a greve e conseguem melhorar suas condições de trabalho, mas continuam sendo funcionárias de Sem Rosto, e continuam sendo prostitutas. O filme não arrisca apontar outro caminho para essas trabalhadoras, pois, parece saber que, dentro do sistema capitalista, uma vez que o trabalhador não possui o controle sobre os meios de produção, ele não tem alternativa a não ser se prostituir. Assim, uma vez que todos se prostituem, por que seria a prostituição física mais condenável do que a intelectual, por exemplo, que é praticada por Homer ao aceitar dinheiro de Sem Rosto?

Voltando à discussão sobre o fazer cinematográfico, como já diria a professora Iná Camargo Costa:

A libertação da força produtiva do cinema depende da apropriação dos meios de produção pelos verdadeiros produtores, que são os artistas e os técnicos (todas aquelas especialidades que aparecem nos créditos finais dos filmes). O mesmo vale para os demais meios de produção intelectual, pois todos estão presos nas garras do capital. [...] Meios de produção, no caso do cinema, desde os anos 20 significam também meios de distribuição e exibição, como demonstram os seguidos desastres da produção independente. (COSTA, 2007: p.193).

Seguindo o preceito benjaminiano segundo o qual “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”³⁹, através de *Nunca aos Domingos*, Dassin envia a seguinte mensagem aos seus companheiros artistas: podemos até nos iludir com liberdades limitadas e com o trabalho colaborativo, mas, enquanto não tomarmos o controle sobre os meios de produção, continuaremos sendo prostitutas.

³⁹ BENJAMIN, 1996: p. 132.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das preciosas informações históricas fornecidas pelo livro *History of Greek Cinema*, cremos que seu autor, Vrasidas Karalis, cometa uma injustiça ao afirmar que

o *script* [de *Nunca aos Domingos*] era uma versão moderna da história de Pigmaleão, mas era pobremente escrito e completamente tolo. Ainda assim, Dassin extraiu o máximo dele e criou uma metáfora eloquente das pretensões arqueológicas do historicismo oficial do Estado, ao mesmo tempo em que focou na vida das pessoas comuns. (KARALIS, 2012: posição 2192 (versão para *Kindle*, tradução nossa).

De fato, *Nunca aos Domingos* é um filme *aparentemente* simples em sua forma e conteúdo, o que pode fazer com que passe por “pobre” ou até mesmo “tolo”. Não consideramos, no entanto, que isso seja uma desvantagem, pois, devido à sua aparente falta de pretensão, o filme circulou livremente pelos cinemas mundiais, inclusive nos Estados Unidos, onde Dassin era *persona non grata*. Tivesse *Nunca aos Domingos* sido considerado uma crítica ao capitalismo, ao imperialismo ou à indústria cultural, muito provavelmente, teria encontrado maiores obstáculos no momento de sua exibição e distribuição.

Uma observação mais cuidadosa, no entanto, revela que uma discussão sobre a relação do artista e do trabalhador de maneira geral com o capitalismo encontra-se lá, por trás da forma e do conteúdo astuciosamente travestidos de simplicidade do filme. Esperamos ter conseguido demonstrar isso através deste texto. Além disso, com graça e humor, a película chama nossa atenção para a posição da Grécia como um território ininterruptamente subjugado à exploração imperialista. O resultado desse processo tivemos a infelicidade de testemunhar: incapaz de acompanhar as intempéries do capitalismo, especialmente a crise de 2008, a Grécia anunciou sua bancarrota no ano de 2010⁴⁰.

Nunca aos Domingos é, portanto, um espetáculo que nos convida a sair de nossa posição de espectadores passivos e a integrar um posicionamento ativo a respeito do

⁴⁰ Mais informações no site:

<http://www.standardandpoors.com/prot/ratings/articles/en/eu/?articleType=HTML&assetID=1245263603683> [Acessado em 06/04/2014 às 11:45].

controle do trabalhador (seja ele artista ou não) sobre os meios de produção. Ele também nos convida a nos posicionar na defesa da soberania, não apenas da Grécia, mas de todos os territórios explorados pelo imperialismo. Se considerarmos os rumos da nossa História dos anos 1960 até hoje, podemos considerar que o filme fracassou. No entanto, como a vida de uma obra resiste à morte de seu(s) autor(es), podemos assumir uma atitude mais otimista, e considerar que o convite continua em aberto.

REFERÊNCIAS

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985.
- ARDEL, Henri. *O Sonho de Suzana*. Porto: Figueirinhas, 1927.
- ARISTÓFANES. Lisístrata - Greve do Sexo. LL Library, 2013. (Edição para *Kindle*).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNSTEIN, Matthew. *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.
- BUHLE, Paul & WAGNER, Dave. *Blacklisted, The film lover's guide to the Hollywood blacklist*. New York: Macmillan, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRECHT, Bertolt. "A Antígona de Sófocles". In: *Teatro completo, em 12 volumes* (volume 10). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro da Mitologia: Histórias de Deuses e Heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CASTRO, Susana de. *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?* Barueri: Manole, 2011.
- CEPLAIR, Larry & ENGLUND, Steven. *The Inquisition in Hollywood*. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton & Company, 2004.

- COSTA, Iná Camargo. "Brecht no cativeiro das forças produtivas". In: CEVASCO, Maria Elisa & OHATA, Milton (org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London: Verso, 1998.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. *Marxism and literary criticism*. London & New York: Routledge, 1976.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 1990.
- FERNANDES, Millôr (trad.). *Antígona de Sófocles*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- HARMAN, Chris. *The fire last time: 1968 and after*. London, Chicago and Sydney: Bookmarks, 1998.
- KARALIS, Vrasidas. *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum, 2012. (Edição para Kindle).
- KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam & MORAIS, Marcos Vinicius de. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Contexto, 2007.
- KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers*. Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1988.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. 23ª ed. (Livro 1, Vol. 1). Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MCARTHUR, Colin. *Underworld USA*. New York: The Viking Press, 1972.
- MERCOURI, Melina. *I was born Greek*. New York: Doubleday & Company Inc., 1971.

- MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de (trad). *Medéia de Eurípides*. São Paulo: Editora Odysseus, 2006.
- PHILLIPS, Alastair. *Rififi*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2009.
- ROSENBAUM, Jonathan. *Movies as politics*. Berkeley, University of California Press, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Cinema: Arte e Indústria*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- SARAFIS, Marion. “*Contemporary Greek History for English Readers: an Attempt at a Critical Analysis*”. In: SARAFIS, Marion & EVE, Martin (ed.). *Background to Contemporary Greece*. London: The Merlin Press, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet. As Alegres Matronas de Windsor*. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- SHAW, Bernard. *Pigmaleão*. São Paulo: L&PM, 2005.
- SHELLEY, Peter. *Jules Dassin: The Life and Films*. McFarland, 2011.
- SILBERMAN, Marc (ed. & trad.). *Brecht on Film & Radio*. London: Methuen, 2000.
- SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money* (trad. Tom Bottomore e David Frisby). London/ Boston : Routledge & Kegan Paul, 1978.
- SOARES, Marcos & CEVASCO, Maria Elisa (Org). *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- VIEIRA, Trajano (tradução e apresentação). *Édipo Rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- WILLETT, John (tradução e edição). *Brecht on Theatre: the Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.
- WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”. In: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. “Culture is ordinary.” In: *Resources of Hope*. Londres: Verso, 1989.
- _____. *The Long Revolution*. Peterborough: Encore Editions, 2001.
- _____. *Tragédia Moderna*. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WOLF, Christa. *Medea: a modern retelling* (trad. John Cullen). New York: Doubleday, 1998. (Edição para Kindle).
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WEBSITES:

- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/607195/Truman-Doctrine> [Acessado em 01/04/2014, à 1:00].
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/244575/War-of-Greek-Independence> [Acessado em 12/03/2014, às 11:35].
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Henri_Ardel [Acessado em 14/08/2013, às 10:25].
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ohio_Day [Acessado em 12/02/2014 às 13:50].
- http://pt.wikipedia.org/wiki/United_Artists [Acessado em 17/03/2014, às 21:05].

<http://www.frederick-douglass-heritage.org/self-made-men/>

[Acessado em 06/04/2014, às 15:45].

<http://www.standardandpoors.com/prot/ratings/articles/en/eu/?articleType=HTML&assetID=1245263603683> [Acessado em 06/04/2014 às 11:45].

FILMES CITADOS:

A Dream of Passion (sem título em português). Diretor: Jules Dassin. Estados Unidos: AVCO Embassy Pictures, 1978. 110 minutos, colorido.

A Lei dos Crápulas. Diretor: Jules Dassin. França : Les Films Corona, 1959. 126 minutos, p&b. Título original: *La Loi*.

Cidade Nua. Diretor: Jules Dassin. Estados Unidos: Universal Pictures, 1948. 96 minutos, p&b. Título original: *Naked City*.

Corações Desesperados. Diretor: Jules Dassin. Estados Unidos: Lopert Pictures Corporation, 1966. 85 minutos, colorido. Título original: *10:30 PM Summer*.

Kuhle Wampe. Diretor: Slatan Dudow. Alemanha: Praesens Film, 1932. 80 minutos, p&b. Título original: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*.

Mercado de Ladrões. Diretor: Jules Dassin. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1949. 94 minutos, p&b. Título original: *Thieves Highway*.

Nunca aos Domingos. Diretor: Jules Dassin. Alemanha Ocidental: United Artists, 1960. 91 minutos, p&b. Título original: *Never on Sunday*.

O Grande Ditador. Diretor: Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1940. 125 minutos, p&b. Título original: *The Great Dictator*.

Profanação. Diretor: Jules Dassin. Estados Unidos: Lopert Pictures Corporation, 1962. 115 minutos, p&b. Título original: *Phaedra*.

Quando duas mulheres pecam. Diretor: Ingmar Bergman. Estados Unidos: Video Yesteryear, 1966. Título original: *Persona*.

Rififi. Diretor: Jules Dassin. França: Pathé Consortium Cinéma, 1955. 122 minutos, p&b. Título original: *Du Rififi Chez Les Hommes*.

Stella. Diretor: Michael Cacoyannis. Estados Unidos: Facets Multimedia Distribution, 1955. 90 minutos, p&b. Título original: *Stella*.

Uma Noite na Ópera. Diretor: Sam Wood & Edmund Goulding. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1935. 96 minutos, p&b. Título original: *A Night at the Opera*.

Zorba, o Grego. Diretor: Michael Cacoyannis. Estados Unidos: International Classics, 1964. 142 minutos, p&b. Título original: *Zorba, the Greek*.