

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

ISABELA TRAZZI

***Candide* na tela de Vera Cruz (um estudo de
Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)**

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

ISABELA TRAZZI

***Candide* na tela de Vera Cruz (um estudo de
Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)**

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

Área de Concentração:
Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos
em Francês

Orientadora: Prof^a. Dr^a.
Gloria Carneiro do Amaral

De acordo:

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

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.

TRAZZI, Isabela

***Candide* na tela de Vera Cruz (um estudo de *Candinho*, de Abílio Pereira de Almeida)**

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

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral, por sempre incentivar este estudo, pelo carinho, compreensão e orientação atenciosa.

Às Profas. Dras. Fabiana Buitor Carelli e Ana Luiza Reis Bedê, pela leitura atenta deste estudo em sua fase inicial e pela contribuição para o seu desenvolvimento.

À Profa. Dra. Ana Maria Alfonso-Goldfarb, pelo exemplo acadêmico de dedicação e esmero e pela amizade e cuidado.

Ao Prof. Dr. Joaquim Alves de Aguiar, por ter estimulado minha primeira aproximação acadêmica dos filmes de Mazzaropi.

Aos funcionários do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Unicamp, pela presteza no acesso aos materiais do Fundo Abílio Pereira de Almeida, pela gentileza e interesse na pesquisa.

Aos meus pais, Ana Maria e Luis Roberto, por não pouparem esforços para que eu tivesse a oportunidade de estudar e também pelo apoio e amor em todas as horas.

Aos meus irmãos, Larissa e Renato, e às minhas primas Thaís e Nilce, pelos momentos de companheirismo, alegria e aprendizagem.

Ao Frederico, pela espera compreensiva, pela paciência, pela dedicação, pela felicidade, pelo amor.

À família Bonini, por me acolher e por sempre cuidar de mim.

À Carolina Augusto Messias, por sua amizade desde a Graduação, pelas conversas sobre livros e sobre a vida, por sua ajuda fundamental e pela revisão deste trabalho.

À Ana Carolina Morais e à Grace Alves da Paixão, pela companhia e discussão durante a pesquisa.

Às queridas amigas Elisa Santos, Juliana Caldas e Luciane Camargo, e aos companheiros do Sesc Interlagos, pela força e apoio, inclusive, nos momentos de dificuldade. Muito obrigada!

RESUMO

TRAZZI, I. *Candide na tela de Vera Cruz (um estudo de Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)*. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta dissertação intenta contribuir para os estudos sobre o filme *Candinho* (1954), do diretor paulista Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), investigando com maior profundidade seu processo de adaptação do conto *Candide ou l'optimisme* (1759), do escritor francês Voltaire (1694-1778). Esta pesquisa considera que a adaptação do texto literário para o cinema se constitui numa leitura ativa e particular do diretor, a qual se materializa em sua obra. As análises desenvolvidas nesta dissertação apontam a importância, para a compreensão e a interpretação de *Candinho*, da articulação entre o diálogo estabelecido com a matriz literária francesa; a vinculação do filme à proposta estética da Cia. Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) e o tratamento da temática da decadência da oligarquia cafeeira e da metropolização de São Paulo no conjunto da obra teatral e cinematográfica abiliana.

Palavras-chave: Abílio Pereira de Almeida (1906-1977); Voltaire (1694-1778); *Candinho* (1954); *Candide* (1759); adaptação cinematográfica; cinema brasileiro; literatura francesa.

ABSTRACT

TRAZZI, I. *Candide on Vera Cruz movie screen (a study of Abílio Pereira de Almeida's Candinho)*. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation aims at contributing to the studies about the movie *Candinho* (1954), from the director Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), native of São Paulo, inquiring deeper into his process of adaptation of the short story *Candide ou l'optimisme* (1759), from the French writer Voltaire (1694-1778). The research considers that the adaptation of the literary text to the cinema constitutes itself in an active and particular reading of the director, which is materialized in his work. The developed analyses have pointed out the importance, for the comprehension and interpreting of *Candinho*, the articulation between the dialogue established with the French literary reference; the movie entailment to the aesthetic proposal of Cia. Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), and the treatment of the set of themes on the coffee oligarchy decadence and the metropolization of São Paulo in the set of the theatrical and cinematographic work created by Abílio.

Keywords: Abílio Pereira de Almeida; Voltaire; Candinho; Candide; cinematographic adaptation; Brazilian cinema; French literature

RÉSUMÉ

TRAZZI, I. *Candide sur l'écran de Vera Cruz (une étude de Candinho, de Abílio Pereira de Almeida)*. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Cette dissertation a l'intention de contribuer aux études du film *Candinho* (1954), du réalisateur paulista Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), à partir de la recherche plus approfondie de son processus d'adaptation du conte *Candide ou l'optimisme* (1759), de l'écrivain français (1694-1778). Cette recherche comprend l'adaptation du texte littéraire pour le cinéma comme résultat d'une lecture active et particulière du réalisateur, matérialisée dans son oeuvre. Les analyses développées dans cette dissertation indiquent l'importance, pour la compréhension et l'interprétation de *Candinho*, de l'articulation entre le dialogue établi avec la source littéraire française; la liaison du film aux propositions esthétiques de la Cia. Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) et le traitement des thèmes de la chute de la oligarchie du café et de l'urbanisation de São Paulo dans l'ensemble de l'oeuvre théâtrale et cinématographique abilienne.

Mots-clés: Abílio Pereira de Almeida (1906-1977); Voltaire (1694-1778); *Candinho* (1954); *Candide* (1759); adaptation cinématographique; cinéma brésilien; littérature française.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - CANDINHO: CONTORNOS DA JORNADA DO HERÓI	
1.1. Cinema e literatura: a adaptação cinematográfica	12
1.2. Histórias cruzadas: Abílio Pereira de Almeida e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz	17
1.2.1. Abílio Pereira de Almeida e a fundação da Vera Cruz	17
1.2.2. A atuação de Abílio Pereira de Almeida na Vera Cruz	19
1.2.3. O cinema e a construção da identidade nacional: a década de 1950	23
1.3. Voltaire em <i>arrière-plan</i> : paródia e humor em <i>Candide</i>	31
CAPÍTULO 2 – CANDIDE NA TELA DA VERA CRUZ	
2.1. Sob o signo da queda.....	42
2.1.1. Redimensionando a queda: dilemas de um diretor paulista	52
2.2. Às voltas com Voltaire: <i>Candinho</i> e o cinema clássico hollywoodiano	55
2.2.1. Com a licença poética de Hollywood: pausa para cantar.....	57
2.2.2. Com a licença poética de Hollywood: pausa para fazer piada	62
2.2.3. Um reencontro promissor: Pancrácio Ormicíades da Silva.....	69
2.3. Um <i>happy end</i> paulista: a teoria da cenoura.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
BIBLIOGRAFIA	84

INTRODUÇÃO

Candinho é o terceiro filme do diretor paulista Abílio Pereira de Almeida, produzido pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz, em 1953. Mas não com muita dificuldade, caminhando pelo centro de São Paulo, é possível nos depararmos, ainda nos dias de hoje, com cópias dessa comédia à venda em muitas bancas de jornal, integrando a Coleção Mazzaropi. Na fita, o filho de criação de um coronel, rapaz puro e ingênuo, vê-se obrigado a abandonar a fazenda onde vive por ter se apaixonado pela filha do patriarca. Após algumas desventuras em várias paragens, o reencontro com o professor da fazenda, o Prof. Pancrácio, e com sua amada Filoca na cidade grande, *Candinho* parte em busca de um tesouro e de volta para casa. Saltam à vista as semelhanças com o conto de Voltaire *Candide ou l'optimisme* (1759), no qual se narra a jornada um tanto intempérica do jovem Candide que, expulso a pontapés do castelo pelo barão e também pai de sua bela Cunégonde, viaja por várias partes do globo onde testemunha e vivencia várias desgraças, reencontra seu mestre de filosofia Pangloss e sua amada, depara-se com o lendário El Dorado para, enfim, assentar-se com sua trupe malfadada numa porção de terra afastada e produtiva. No entanto, se resta ainda alguma hesitação, a citação esclarece qualquer dúvida: “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos”, que é, no caso, a mísera fazenda do barão de Piracema, no interior de Minas Gerais.

O texto acima simula um pouco o nascimento da proposta desta pesquisa: a curiosa surpresa de ver Mazzaropi (1912-1981) encarnar Candide e de ver à minha volta, parentes mais velhos, pessoas simples que nunca ouviram falar de Voltaire, rirem com a adaptação fílmica de seu conto de séculos atrás.

Convém neste momento indicar a forma como se desenvolveu minha reflexão sobre o filme que toma corpo nos seguintes capítulos. A natureza da relação estabelecida por Abílio Pereira de Almeida entre seu *Candinho* e o conto de Voltaire marcada tanto pela liberdade, pela autonomia, que aparece no distanciamento operado já no título diferente da obra-fonte, quanto pela programática e assumida aproximação, que aparece na citação direta inicial de Voltaire, pautou a escolha de uma fundamentação teórica sobre adaptação mais próxima da noção de dialogismo intertextual, brevemente explicitada no primeiro tópico do Capítulo 1 (Cinema e literatura: aproximações).

Assumindo a importância da figura do autor, de Abílio Pereira de Almeida, no processo da adaptação fílmica, no segundo tópico do capítulo inicial (Histórias cruzadas: Abílio Pereira de Almeida e a Vera Cruz), o leitor vai encontrar uma contextualização da

produção e da recepção do conjunto de sua obra, sobretudo, cinematográfica, realizada, inclusive, por meio da leitura de boletins de filmes, textos de jornais e revistas e correspondências consultados no Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira e no Fundo Abílio Pereira de Almeida do Centro de Documentação Alexandre Eulálio – IEL/Unicamp.

Considerando, por outro lado, a importância de *Candide* para a construção híbrida que é a comédia *Candinho*, no último tópico do capítulo inicial (*Candide* em *arrière-plan*: paródia e humor em *Candide*), encontra-se, também, uma análise sobre a paródia e o humor, aspectos centrais para a interpretação de *Candide* e para a leitura criativa empreendida por Abílio, que é retomada ao se tratar do filme.

O segundo capítulo, mais dedicado à película, traz uma reflexão sobre o processo de adaptação cinematográfica de *Candide*. Os três tópicos foram divididos com base na estrutura narrativa que as duas obras apresentam.

No primeiro tópico (Sob o signo da queda), é analisado o estágio inicial da trama de *Candinho*. Procuramos mostrar como o diálogo intertextual que *Candinho* mantém com *Candide* é mediado pela proposta estética do cinema clássico hollywoodiano, adotada pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz, e também pelo tratamento da temática da decadência da oligarquia cafeeira e da metropolização de São Paulo bastante presente no conjunto da obra teatral e cinematográfica abiliana.

No segundo (Às voltas com Voltaire: *Candinho* e o cinema clássico hollywoodiano), é analisada a jornada de *Candinho* até o restabelecimento da ordem inicial. Nesse tópico, vamos pontuar como, de maneira similar ao conto, a narrativa fílmica se constitui num processo paródico, em seu caso, dos gêneros cinematográficos hollywoodianos que representam seres e ações mais elevadas: o drama, o *western* e a ação-aventura.

Vamos destacar também alguns momentos interessantes em que o filme vislumbra uma nova forma de se relacionar com a convenção. Aqui, não se trata mais de deturpar no sentido de incorporar, expor e ridicularizar o modelo hollywoodiano, mas de construir um novo sentido para desvios já previstos. Assim se justifica o uso da fórmula de introdução “Com a licença poética de Hollywood” completada ora por “pausa para cantar”, ora por “pausa para fazer piada”. Esses subtítulos são empregados, então, pois, a nosso ver, Abílio Pereira de Almeida faz uso dos números musicais e dos momentos engraçados, geralmente tidos como pausas ou ainda como momentos de ruptura da linearidade da narrativa clássica hollywoodiana, ligados apenas ao propósito de entreter, para tratar do que é realmente sério para ele. Sustentadas e referenciadas pelo repertório já constituído de Amácio Mazzaropi,

essas cenas são exemplares de como o texto erudito, clássico, pode se enriquecer com o “vivificador sopro lúdico da comédia popular” (ARÊAS, 1990, p.96) e de quão híbrida pode ser a enunciação de uma narrativa fílmica.

Nesse segundo tópico, por fim, vamos atentar também para como se dá a construção do personagem do Prof. Pancrácio, as operações envolvidas no processo de adaptação de Pangloss, destacando como são marcadas pelo contexto social a que já nos referimos, as transformações socioeconômicas de São Paulo. Nesse tópico, insistimos na observação de que as viagens de Candinho, assim como as do herói voltairiano, são determinadas pelo propósito de seu autor de formular uma tese; no caso Abílio Pereira de Almeida, uma crítica à sociedade brasileira.

No terceiro e último tópico (Um *happy end* paulista: a teoria da cenoura), é analisada a sequência final de *Candinho*. Estabelecendo um contraponto com o texto-fonte, pretendemos demonstrar como a comédia de Abílio Pereira de Almeida, apesar de, aparentemente ater-se ao padrão narrativo clássico hollywoodiano, traz um *happy end* bem mais irônico do que reconfortante.

CAPÍTULO 1

CANDINHO: CONTORNOS DA JORNADA DO HERÓI

1.1. Cinema e literatura: aproximações

Conforme pontua Maria do Rosário Lupi Bello (2002), os estudos que relacionam cinema e literatura não devem ser tomados como uma abordagem simplesmente iniciática de um novo objeto estético. Deve-se acrescentar ainda que a mesma observação poderia referir-se não ao estudo, mas à produção das obras, mesmo porque o fenômeno da adaptação não se restringe ao período inicial do cinema.

No entanto, uma declaração do cineasta por nós estudado talvez servisse de contra-argumento ao que acabamos de afirmar. Eis o texto de apresentação de *Sai da Frente*, publicado no boletim da Vera Cruz:

Abílio Pereira de Almeida defende a teoria de que o cinema brasileiro precisa aprender a contar bem uma história para depois aventurar-se por outros caminhos mais difíceis. (apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p.121)

Seria, então, essa sua teoria a razão para que ele adaptasse *Candide*? Se assumíssemos apenas uma relação “iniciática” entre cinema e literatura, poderíamos afirmar que sim; uma vez que sob tal perspectiva consideraríamos a literatura uma fonte inesgotável de histórias bem contadas prontas para serem transpostas ao cinema. Entretanto, refletindo apenas sobre nosso caso, a própria “liberdade” de criação do diretor (visível já no título que demarca um distanciamento) descartaria a hipótese de que a adaptação se apoiava (no sentido de tentar tirar proveito) no sucesso da obra literária.

Ao descartar, assim como fizemos, a aproximação simplista entre literatura e cinema, Lupi Bello, movida pelo objetivo de analisar uma adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição*, desenvolve uma reflexão muito fundamentada sobre a relação entre as duas artes. Extrapolando os limites do recorte que representa o fenômeno da adaptação, ela amplia a discussão e se esforça na busca de demonstrar um ponto de intersecção entre literatura e cinema, a saber, o potencial narrativo de ambos. Essa tese não apenas acaba por justificar um dado recuperado por ela de que é mais comum a adaptação de romances do que a de peças teatrais, mas também por desencadear uma implicação metodológica. De forma breve, admitir a obra fílmica como um objeto narrativo significa aceitar que ela é passível de ser analisada

por meio de categorias narratológicas (espaço, tempo, personagem, instância narrativa, focalização).

Na verdade, a proposta da autora portuguesa não se distancia muito da do crítico brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes. Num artigo de 1957, ele, que anos antes lutava também pela independência do cinema, já absolvía o pecado original da arte que nascera “impura”.

Em suas palavras:

Dotado de impressionante energia imperialista, o cinema pilha alegremente todos os domínios artísticos. Essa é uma das condições de sua vitalidade. A outra é interna e consiste na transformação contínua de seus métodos particulares de expressão. (GOMES, 1981, p.203)

Mesmo esses “métodos particulares de expressão”, seus recursos, dialogam com aqueles desenvolvidos pelas outras artes. É interessante notar que os dois, Paulo Emílio e Maria do Rosário, citam o exemplo de Griffith, que se apoiava em Charles Dickens¹. Contudo, apesar de recusarem uma “essência cinematográfica”, obviamente, assumem as peculiaridades e as próprias preferências da linguagem do cinema (ou dos cinemas).

Isso aparece, por exemplo, no texto didático de Paulo Emílio intitulado “A personagem cinematográfica” (GOMES, 2005) em que assume de largada a inegável ligação desta personagem com a do romance e com a do teatro. E a estrutura de seu texto é reveladora: ele parte das técnicas de construção usadas no romance (a narração, a palavra) e vai acrescentando métodos próprios da linguagem cinematográfica, como o uso do narrador-câmera ou mesmo da fala como contraponto à narração das imagens, para se alcançar um efeito dramático ou até cômico. Na segunda parte do texto, ele distancia a personagem cinematográfica da literária e a aproxima da teatral: “a cristalização definitiva desta [da personagem cinematográfica] fica condicionada a um contexto visual (...) as personagens são encarnadas em pessoas” (GOMES, 2005, p.111), mas, como ele mesmo destaca, no cinema, os espectadores não veem esses atores e sim “o registro de suas imagens e vozes” o que permite que seus corpos (ou partes deles) sejam apresentados em detalhe, em conjunto, de cima para baixo, de baixo para cima, centralizados ou não, etc. Ora, partindo da vinculação com a linguagem das outras artes, o que se justifica por ser o cinema: “Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo” (GOMES, 2005, p.103) – e que se

¹ A intrínseca relação entre as técnicas de narração do diretor norte-americano David Wark Griffith e do escritor Charles Dickens é observada e descrita por Sergei Eisenstein em *A forma do filme* (2002, p.176-224). Ali, o diretor e teórico russo analisa os efeitos do uso do primeiro plano para a definição de uma “atmosfera geral” que muitas vezes exprime “o mundo interior e a fisionomia ética dos próprios personagens” (EISENSTEIN, 2002, p.179) e a contribuição do trabalho criativo de Griffith com a montagem; ambas as conquistas impulsionadas por sua leitura atenta e madura dos romances vitorianos de Dickens.

note a semelhança com a tese de Maria do Rosário –, Paulo Emílio acaba sempre por atentar para as particularidades do cinema. Seu texto parece indicar ainda que o desenvolvimento dos meios de expressão cinematográficos não trata de uma simples correspondência àqueles já desenvolvidos pela literatura. O cinema tem que lidar com questões que lhe são próprias, a imagem, a materialização da personagem, por exemplo, e é evidente que tudo isso faz parte das escolhas e por que não das descobertas (das experimentações) do(s) diretor(es).

A esse respeito, podemos lembrar que experiências de renovação estética (não apenas formal, mas resultante de uma imbricação bem resolvida entre forma e conteúdo) visíveis, por exemplo, em fitas brasileiras do que se convencionou chamar Cinema Novo, colocam em primeiro plano o “caráter heteróclito da enunciação no cinema” (XAVIER, 2007, p.9). Como exemplo, podemos citar a obra do cineasta-autor proclamado Glauber Rocha, uma vez que ele buscou com sucesso, entre outras coisas, “inventar formas originais de articular as bandas de som e de imagem, ora incorporando traços da cultura popular, ora do teatro moderno ou da tradição literária, sem elidir o seu diálogo intenso com o cinema de autor europeu [...], ou mesmo com o western de 1950” (XAVIER, p.9). Noutra extremo, podemos lembrar o cinema industrial, baseado no *star system*. Essa proposta cinematográfica também revela o caráter heteróclito da enunciação no cinema à medida que explora a materialização do personagem (a escolha do ator, da atriz), fundamental para a construção do sentido dessas narrativas. Noutras palavras, nesse sistema, por exemplo, algumas atrizes sempre desempenharão o papel de mocinha, assim, ao vê-las na tela, o espectador, de forma bastante automática, será informado de sua função na narrativa, sem que seja necessário o esforço de caracterizá-las por meio de palavras ou ações, sob diversos pontos de vista ou não. Vale aqui indicar a pertinência dessa discussão, especialmente, para a análise da construção das personagens interpretadas por Amácio Mazzaropi (Candinho) e Adoniran Barbosa (Pangloss).

As reflexões em torno das fronteiras ou entrecruzamentos entre literatura e cinema são focalizadas ainda no estudo de casos em que essa relação é explícita como naqueles de adaptação cinematográfica. Pontuamos isso, pois o próprio nome que se dá a esse fenômeno tão variado pode remeter a um entendimento problemático: é como se o objetivo fosse simplesmente “adaptar”, “ajustar”, “acomodar” o texto literário para a linguagem cinematográfica.

Não queremos aqui negar o processo de transcodificação que envolve a adaptação cinematográfica, no entanto, tomá-lo como premissa pode levar-nos a tentar, como muitos pesquisadores da área, teorizar sobre o que é ou não possível de ser transferido ou ainda

avaliar tipos e graus de adaptação. E o que é pior: esse tipo de abordagem pode facilmente cair no vício (como chama Maria do Rosário) de tornar a “fidelidade” um critério de valor.

Além disso, essa compreensão da adaptação usurpa ao filme sua existência e significado próprios. Na verdade, ela desconsidera, antes ainda, a figura do diretor. Na tentativa de devolver-lhe seu papel no processo, Maria do Rosário parte da proposição de Roland Barthes de que “ler é desejar a obra”. Ora, nesse caso, tem-se um leitor muito especial, que é também criador e que de certa maneira deseja dar continuidade à obra lida. Nesse sentido, a autora portuguesa propõe um novo posicionamento com relação ao fenômeno que leve em consideração que: “adaptar é desejar o encontro entre a obra do escritor e a obra do realizador – como diria Hans Georg Gadamer, é o resultado de uma desejada/desejável ‘fusão de horizontes’” (LUPI BELLO, 2002, p.31).

Essas ponderações de Maria do Rosário trazem à discussão circunscrita à adaptação cinematográfica questões que preocupam também a teoria literária. O diálogo entre obras, autores, de forma programada e assumida ou não, é bastante discutido no campo teórico. Na tentativa de compreendê-lo forjaram-se alguns conceitos como o de intertextualidade, o de antropofagia, ou o de reescritura. Sem explorar todas essas conceituações, gostaríamos de chamar a atenção para a retomada (e ampliação) por Gérard Genette (1982, p.1-20) do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva. Em *Palimpsestes*, ao lado da intertextualidade, que caracterizaria uma relação transtextual estabelecida pelo leitor, o qual reconhece (ou não) o texto-base a que se faz alusão; aparece outra noção, a de reescritura, que caracteriza o diálogo intertextual como uma prática de escritura, verificável, por exemplo, em casos de escritores que fazem paródias, pastiches, transposições, etc.

Observar nosso objeto de estudo sob esses diversos ângulos que a teoria aponta pode ser bastante proveitoso à medida que nos distancia de uma visão limitada como a que encontramos na crítica sobre o filme estudado de que as referências à obra de Voltaire ou ainda à de Miguel de Cervantes revelariam que *Candinho* é falsamente popular². Esse tipo de abordagem considera a relação entre os textos apenas no âmbito da recepção, o que parece ser problemático para Genette e também para nós. Primeiramente, é preciso indicar uma possível falha dessa interpretação da relação de *Candinho* com os intertextos, que é intrínseca à vinculação exclusiva da intertextualidade à percepção dos leitores/espectadores: leitores de lugares diferentes, épocas diferentes, ou repertórios de leitura diferentes podem reconhecer intertextos diferentes. Com que precisão poderíamos afirmar que os espectadores de

² Fazemos referência a uma observação de Tolentino (2001), que aparece citada no Capítulo 2.

Candinho conheciam ou não *Candide*? E, em segundo lugar, se assumíssemos que os espectadores de forma alguma poderiam identificar o intertexto isso anularia sua importância? Se considerarmos o diálogo intertextual também como prática de escritura, a resposta é negativa.

Esse posicionamento nos aproxima mais uma vez da perspectiva de Maria do Rosário Lupi Bello quanto ao fenômeno da adaptação. A discussão do diálogo intertextual em termos de prática de escritura envolve as mesmas questões levantadas pela autora: a escritura/adaptação é um ato de prolongamento, a expressão do desejo de fusão de horizontes (ou, como diria Dudley Andrew, de apropriação do significado do texto prévio), deflagrados pela leitura de uma obra. O que se esquece muitas vezes, mas está muito claro no trecho abaixo, é que essa leitura é particular e ativa:

[...] a noção de que toda a transposição intersemiótica envolve um processo de interpretação, é resultado de uma específica leitura, que se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador. (LUPI BELLO, 2002, p. 28)

Convém ainda destacar o posicionamento teórico e metodológico implicado na passagem acima. Ao afirmar que a leitura envolvida no processo de adaptação “se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador”, a autora indica, então, um percurso crítico semelhante àquele sugerido por Ismail Xavier (2007, p.8) em favor do qual ele assim argumenta:

a palavra do cineasta não se projeta de forma automática nos filmes. Estes não são apenas produtos de vontade e de ideia; sofrem inflexões vindas de circunstâncias e abrigam conflitos, mais ou menos declarados (...). Neste sentido, a análise imanente não apenas esclarece a estrutura e os sentidos nela implicados, mas também especifica, com mais rigor, as perguntas que devem orientar uma pesquisa voltada para a gênese da obra.

Xavier atenta, portanto, para a falácia de se apoiar desmesuradamente no discurso do autor, em seu projeto, para interpretar suas obras. Para ele, é tarefa fundamental do crítico diferenciar intenção e realização. Nesse sentido, apesar de apresentarmos documentos como entrevistas e boletins, que veiculam “diretamente” o pensamento de Abílio Pereira de Almeida sobre cinema, sobre o Brasil e sobre *Candide*, durante a análise do filme, é, sobretudo, à voz do autor “criado nas obras” (nas fitas e peças teatrais) que vamos recorrer.

Tendo isso em vista, em nossa pesquisa, buscaremos analisar como o tratamento dado a trechos, personagens, mote do texto literário francês materializa uma leitura particular que traz em si inscritas as marcas de um autor de seu tempo e lugar.

Finalmente, faremos algumas considerações no sentido de avaliar o processo de adaptação cinematográfica de *Candide* empreendido por Abílio Pereira de Almeida. Contudo, como já deve estar claro neste momento, nossa intenção não será julgar, comparar a partir de noções rudimentares de fidelidade ou superioridade/inferioridade. Nosso objetivo, em certa medida, é observar se o filme responde apropriadamente ao desafio de adaptar *Candide*. Essa proposta, que se alinha à perspectiva de Robert Stam presente em *A literatura através do cinema* (2008), busca verificar se *Candinho* capta e transmuta o que é fundamental, mas que não é visível na superfície, em *Candide*.

1.2. Histórias cruzadas: Abílio Pereira de Almeida e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1.2.1. Abílio Pereira de Almeida e a fundação da Vera Cruz

Como observa Maria da Conceição Parahyba Campos (2000, p.72)³, o início da carreira de Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) no cinema confunde-se com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-...)⁴. Com efeito, breves dados indicam o envolvimento progressivo de Abílio com a companhia paulista: ele participou como ator da primeira produção, *Caiçara* (1950); assinou o argumento e o roteiro da segunda, *Terra é Sempre Terra* (1951), uma adaptação de sua peça teatral *Paiol Velho* (1951); e já foi convidado a codirigir a terceira, *Ângela* (1951), após o rompimento de Alberto Cavalcanti com a Vera Cruz.

Mas é possível dizer que as trajetórias de Abílio Pereira de Almeida e da Vera Cruz entrelaçam-se ainda anteriormente. Isso porque este novo empreendimento de Franco Zampari apoiava-se bastante no sucesso de seu primogênito Teatro Brasileiro de Comédia⁵ (1948-1964) para o qual Abílio muito havia contribuído. E não apenas porque ele, que integrava inicialmente o grupo amador dirigido por Alfredo de Mesquita – o Grupo de Teatro Experimental⁶ (1942-1948) –, foi responsável pela primeira peça brasileira encenada nos

³ Os trabalhos da autora, sobrinha de Abílio Pereira de Almeida, têm um enfoque biográfico.

⁴ Conforme Sérgio Martinelli, produtor e curador do acervo da Vera Cruz, a companhia na verdade não faliu e continua ainda em funcionamento. O projeto de recuperação do acervo da Vera Cruz é de iniciativa dos irmãos Walter Hugo e William Khouri e pode ser conhecido pelo site: <http://www.veracruzcinema.com.br/>.

⁵ A partir de agora, utilizaremos a sigla TBC para nos referir ao Teatro Brasil de Comédia.

⁶ A partir de agora, utilizaremos a sigla GTE para nos referir ao Grupo de Teatro Experimental.

palcos do TBC, *A Mulher do Próximo*, de 1948. Abílio, que havia “se abastardado”⁷, segundo seus colegas do GTE, desempenharia um relevante papel na aproximação entre o grupo do empresário e patrono Franco Zampari e os nomes vinculados ao teatro amador como Alfredo de Mesquita, Paulo Mendonça e Décio de Almeida Prado.

São Paulo, a cidade que mais crescia no mundo, vivia então seu “renascimento” impulsionado pela nova sociedade paulistana sedenta de cultura urbana e cosmopolita, como lembra Carlos Augusto Calil (1987, p.10). O TBC (e Abílio, então um dos autores brasileiros mais encenados e apreciados pelo público) foi(ram) fundamental(is) para a consolidação do teatro paulistano moderno⁸, tanto no que diz respeito à formação de uma estética teatral quanto no que diz respeito à profissionalização do teatro e ao estabelecimento de um público assíduo.

Assim, já em 1949, quando o TBC vivia a fase descrita por Alberto Guzik (1986) como de profissionalização, marcada pela contratação de Adolfo Celi para o cargo de diretor artístico, tornou-se possível entrever um novo sonho, o da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Há algumas divergências sobre o que realmente teria motivado Franco Zampari a investir num novo nicho, o cinema. Para Adalberto Kemeny (da Rex, Kemeny e Cia., uma das acionistas da Vera Cruz), Zampari, assim como Francisco Matarazzo Sobrinho (os dois principais acionistas da Vera Cruz), teria se entusiasmado com um filme produzido por Desidério Gross, da Rex, e Adolfo Celi, com os atores e o cenário de uma peça então encenada pelo TBC. Já para Abílio Pereira de Almeida, o evento deflagrador teria sido a filmagem “meio de brincadeira” de uma historinha improvisada numa das famosas reuniões regadas a champanhe na Rua Guadalupe, endereço de Zampari. Uma terceira versão pertence à esposa de Franco, Débora, para quem a ideia da companhia teria sido de seu cunhado Carlo Zampari, apaixonado por cinema e ansioso por ver filmes brasileiros de qualidade (GALVÃO, 1981, p.86-91).

O fato é que em 04 de novembro de 1949 nasce oficialmente a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e essa nova página do cinema, não apenas paulista, mas nacional,

⁷ Em depoimento a Maria Rita Galvão (1981, p.133-134), Abílio relembra: “O pessoal dizia que eu estava me vendendo aos grã-finos, que onde já se viu, montara peça de Franco Zampari e tal. Mas eu queria apenas me divertir com aquilo tudo. Partimos então para o TBC. Alugamos o prédio, por 4 anos, o Cicillo de fiador. ‘O Teatro é dos amadores’ – ele disse, na ocasião da assinatura do contrato. Se der lucro, é dos amadores. Se der prejuízo, eu pago.”

⁸ Esta é a tese de Décio de Almeida Prado (1955, p.3): “A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi à sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou espectadores.”

é celebrada nos jornais: “Temos o prazer de anunciar, ao público brasileiro e a todos os que lutam ou se interessam pelo destino do cinema nacional, a constituição de um novo organismo industrial para a produção de filmes: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.” (GALVÃO, 1975, p. 91)⁹

O clima em torno da companhia é semelhante ao furor que gerava o TBC, rememorado por Alfredo Mesquita (apud GUZIK, 1986, p.31): “Ninguém que não viveu naquele tempo em São Paulo pode imaginar o clima de euforia teatral que havia em relação ao TBC. O público era enorme... Todos falavam, todos gostavam e se interessavam.”

Seu aparecimento animou tanto os amantes e os profissionais de cinema que muitos destes, residentes no Rio de Janeiro, como lembra Alex Viany, trataram logo de se mudar para São Paulo (VIANY apud GALVÃO, 1975, p.197). A Cinecittà da América do Sul, instalada em São Bernardo do Campo, acabaria com o provincialismo; ela representava, de acordo com *O Estado de São Paulo*, “o fim dos aventureiros do cinema nacional” (CALIL, 1987, p.13).

Aproveitando os profissionais do TBC e importando técnicos estrangeiros (alguns até premiados), recrutados pelo diretor repatriado Alberto Cavalcanti, que ocupava o cargo de produtor-geral da companhia, pretendia-se estruturar uma fábrica de filmes de qualidade técnica comparável à do cinema estrangeiro, que, vale ressaltar, era bem diferente daquela dos filmes produzidos pela carioca Atlântida Cinematográfica (1941-1962) considerados extremamente vulgares.

1.2.2. A atuação de Abílio Pereira de Almeida na Vera Cruz

A primeira película produzida pelo mais novo e promissor estúdio brasileiro é *Caiçara*, drama dirigido pelo diretor artístico do TBC, Adolfo Celi. Apesar dos problemas enfrentados na produção do filme, ele é bem recebido pela crítica, que destaca sua qualidade técnica e certo “vento de brasilidade” (SIMÕES, 1987, p.26). Sobre essa primeira experiência, Abílio, que interpretou Zé Amaro, e técnicos estrangeiros como o montador de som Rex Endsleigh lembram em depoimentos os desperdícios absurdos, que resultavam, segundo o inglês, da combinação perigosa entre desejos grandiloquentes e desconhecimento do que era realmente dirigir um filme e, em alguns casos, do que era o Brasil (ENDSLEIGH apud GALVÃO, 1975, p.117-127).

A segunda fita a chegar ao público do Planalto Abençoado para a tela do Cine Marabá, em 1951, é *Terra é Sempre Terra*. Trata-se da versão cinematográfica da premiada peça de

⁹ Esta nota de divulgação d’*O Estado de São Paulo* de 04.11.1949 é reproduzida em um boletim do TBC e transcrita na tese de Maria Rita Galvão.

Abílio, *Paiol Velho*, dirigida então por Tom Payne. A leitura dos depoimentos sobre os bastidores de sua produção indicam a importância de tomá-la como um fato cinematográfico e não apenas como um fato fílmico. Esta distinção operada por Gilbert Cohen-Séat, em 1946, atenta para o fato de que o cinema lida com questões de ordem tecnológica, econômica e sociológica, as quais são um pouco preteridas na análise semiológica, dedicada ao estudo dos discursos e dos textos. Essa ainda atual diferenciação entre cinema e filme é resumida por Christian Metz (1980, p.11, grifo nosso):

[...] o filme é apenas uma pequena parte do cinema, pois este apresenta um vasto conjunto de fatos, alguns dos quais intervêm *antes* do filme (infra-estrutura econômica da produção, estúdios, financiamento bancário ou de outro tipo, legislações nacionais, sociologia dos meios de decisão, estado tecnológico dos aparelhos e emulsões, biografia dos cineastas, etc.), outros *depois* do filme (influência social, política e ideológica do filme sobre os diferentes públicos, *patterns* de comportamentos ou de sentimento induzidos pela visão dos filmes, reações dos espectadores, *enquetes* de audiência, mitologia dos “astros”, etc.), outros, enfim, durante o filme mas *ao lado de fora dele*: ritual social da sessão de cinema (menos pesado que no teatro clássico, mas que extrai dessa própria sobriedade seu *status* no cotidiano sócio-cultural)...

Levando isso em consideração, voltemos aos relatos da produção de *Terra é Sempre Terra*. Como conta Rex Endsleigh, a direção do filme foi entregue a Tom Payne, a terceira opção de escolha dos irmãos Franco e Carlo Zampari, depois de uma série de desentendimentos com Alberto Cavalcanti. Segundo Endsleigh, Tom Payne e Adolfo Celi não entendiam nada de direção – o que é tão verdade que Abílio, também inexperiente, foi chamado às pressas para coprodução –, tampouco de Brasil, e o resultado disso, que ele e os outros estrangeiros responsáveis pela montagem ajudaram a compor, teria sido uma fita artificial. Como que se justificando, Rex Endsleigh conta como os montadores, iluminadores, assistentes (ele mesmo, o grande Oswald Hafenrichter, Chick Fowle) trabalhavam desnorteados. Sobre a fita em foco, comenta:

Quando começou a preparação de *Terra é sempre terra*, nos deram o roteiro para ler. Era um filme de temática rural, tratava-se de um problema de decadência das antigas fazendas brasileiras – até aí a gente entendia, mas era só. Não tínhamos idéia do que isto significava, em termos de sociologia brasileira ou da psicologia dos personagens. Então pedíamos explicações, e as pessoas nos contavam de novo a história, pensando que havíamos compreendido mal o roteiro. Ninguém se dava ao trabalho de nos informar sobre o significado implícito naquilo tudo, sobre o relacionamento daqueles acontecimentos e personagens com a realidade. E, na falta de informações em que nos achávamos, a coisa acabou configurando-se para nós como uma situação de Sul dos Estados Unidos. E nós agimos em conseqüência, pensando que tínhamos finalmente compreendido do que se tratava por meio de uma analogia inteiramente falsa. É claro que o equívoco se refletiu na

composição das imagens, na sua organização, no comportamento selecionado das personagens, etc. (ENDSLEIGH apud GALVÃO, 1975, p.123, grifos nossos)

De fato, a temática da decadência da elite agrária tinha grande relevância e “significado implícito”. Não por coincidência, conforme argumenta Maria Rita Galvão, ela perpassa, deixando indeléveis marcas, todos os filmes da Vera Cruz; sendo ainda explorada por outras companhias que surgiram na esteira da Vera Cruz: em *O Comprador de Fazendas* (1951), pela produtora Maristela, e em *Chamas no Cafezal* (1954), pela Multifilmes.

A adaptação de *Paiol Velho* foi a última, a bem dizer, grande produção (leia-se produção dispendiosa) dirigida por Abílio. Ele dividiu também os créditos de *Ângela* com Tom Payne, mas, porque ele mesmo relata a Maria Rita Galvão, sabe-se hoje que *Ângela* foi dirigido exclusivamente por Tom Payne (após o afastamento de Alberto Cavalcanti e Eros Martim Gonçalves) e *Sai da Frente* (1952), por Abílio.

As próximas produções de Abílio Pereira de Almeida seriam aquelas estreladas por Amácio Mazzaropi, artista cômico que já fazia sucesso no circo, no rádio e na televisão. Estas comédias: *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* (1952), *Candinho* (1954) e também *O Gato de Madame* (1956), apartadas de seu quadro contemporâneo, são hoje vistas com afeto e mesmo como um legado da companhia ao lado de uma geração de técnicos e cineastas que nela se formaram. No entanto, é preciso lembrar que elas representavam uma linha de filmes sem grandes pretensões, pouco valorizados. Tratava-se de uma ramificação da produção da companhia que, diferentemente dos dramas bem-acabados que eram concebidos para conquistar as telas mundiais, voltava-se para o mercado interno, como confirma o depoimento de Abílio (apud GALVÃO, 1975, p.171, grifo nosso):

O primeiro filme que eu fiz na Vera Cruz, *Sai da Frente*, foi o mais econômico de todos os que haviam sido feitos até então, eu gastei 30 mil metros. Todo mundo achou aquilo uma economia fantástica, 30 mil metros... Mas era Mazzaropi, era uma comédia para o mercado interno, bem popular, era pra marretar mesmo... Só que no cinema carioca se gastavam 4 mil, 5 mil metros...

Essa passagem é extremamente interessante porque estabelece uma comparação de dados das produções da Vera Cruz com os da mais velha Atlântida. Os filmes-musicais, os melodramas, e principalmente as chanchadas da produtora carioca eram execrados não apenas por grande parte da crítica cinematográfica, que se formava na década de 1940, composta por uma elite intelectual consumidora, sobretudo, de cinema europeu e de certo cinema americano (realista), mas também pelo grupo da Vera Cruz. A companhia paulista negava o que significava a experiência da empresa carioca para a história do cinema nacional,

desconsiderando, contudo, como afirma Maria Rita Galvão (1975, p.43), que tinha sido exatamente a regularidade da produção da Atlântida que tornara possível algum sucesso na luta em favor do cinema nacional: legislação protecionista exigindo a exibição de fitas nacionais e outras medidas legais que favoreciam a importação de matéria-prima e equipamentos cinematográficos.

Talvez, como ainda sugere a pesquisadora, a Vera Cruz não tivesse cometido enganos, como a entrega da distribuição de seus filmes para a Columbia Pictures, não fosse seu tamanho desligamento da produção e discussões de cinema correntes. Ao ler as edições do ano de fundação da Vera Cruz da revista *A Cena Muda* (1921-1955), a autora percebe que as maiores problemáticas abordadas eram de ordem econômica. Segundo ela, o filme brasileiro é visto na publicação como “antes de mais nada um produto a ser lançado num mercado com características específicas que se procura analisar e compreender” (GALVÃO, 1975, p.44).

Em São Paulo, o foco era outro: a “cultura cinematográfica”. Pensava-se o cinema brasileiro em termos de direção, qualidade técnica, estética. Ironicamente, a companhia paulista com projeto industrial não encarou o cinema como indústria cinematográfica que é fundamentada no tripé produção-distribuição-exibição.

Assim, a Vera Cruz aprendeu com os próprios erros algumas amargas lições. A primeira delas, expressa no título de uma fita da Atlântida de 1944, era a de que “tristezas não pagam dívidas”. A brincadeira aqui faz referência à série de comédias populares dirigidas por Abílio, as quais, além de mais baratas, eram sempre garantia de sucesso de público. A segunda, um pouco tardia, diz respeito a uma estratégia desenvolvida por Abílio Pereira de Almeida num período conturbado da Vera Cruz.

A produção de *Candinho* não escapa à crise financeira que assola a companhia e o trabalho de edição do filme atrasa. Mas o pior estaria por vir e é no ano de lançamento de *Candinho* e da premiação de *O Cangaceiro* (1953) e *Sinhá Moça* (1953) no exterior que o Banco do Estado de São Paulo corta os investimentos e, na qualidade de maior credor, assume a direção da Vera Cruz.

Franco Zampari é afastado e Abílio, que era também advogado e havia sido tesoureiro do TBC, passa a encabeçar a empresa tentando organizar as contas com auxílio de dois inspetores do banco. Numa tentativa de recuperar a Vera Cruz, Abílio desenvolve uma manobra para resolver o principal problema da companhia, o contrato de exclusividade com a distribuidora Columbia Pictures. Esse contrato beneficiava a distribuidora americana que acabava ficando com a maior parte dos lucros de modo que, apesar de os filmes alcançarem sucesso de bilheteria, o retorno financeiro para a Vera Cruz mal cobria suas dívidas, uma vez

que era ela que arcava com os grandes gastos da produção. Abílio cria, então, a Cinematográfica Brasil Filme LTDA que passa a produzir os filmes da Vera Cruz, como o seu *O Gato de Madame*. É evidente que a estratégia não passa despercebida, como comenta Abílio (apud GALVÃO, 1975, p.175):

E então o vice-presidente da Columbia um dia me disse: “Não precisava você ter tanto trabalho só pra me sonegar os filmes, se não interessa trabalhar comigo é só dizer que eu rasgo o contrato”. “Pois então rasgue!...” – mas evidentemente ele não rasgou. Eu fundei outra distribuidora para trabalhar com os filmes da Vera Cruz – os da Brasil Filmes –, mas não adiantou nada, porque assim que eu saí da Vera Cruz o novo diretor voltou a trabalhar com a Columbia.

O ator, diretor, produtor, superintendente e advogado da Vera Cruz lutou ainda em outras frentes, como a Associação Profissional da Indústria Cinematográfica de São Paulo (APICESP), da qual foi presidente (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.17-18), em defesa da indústria cinematográfica nacional. Mas os esforços de Abílio e de tantos outros não eram suficientes para fazer frente à influência de americanos que, como ele mesmo conta, entre uma conversa e outra ameaçavam os presidentes com possíveis retaliações em outros acordos comerciais caso fossem impostas barreiras alfandegárias a seus filmes. Diante disso, não é de se espantar que, em 1953, ano de produção de *Candinho*, estes eram os números do mercado cinematográfico brasileiro: mais de 80% das 544 películas que entraram no país eram norte-americanas e apenas 34 filmes foram produzidos no país nesse ano (LEITE, 2005, p.73).

Os dados até aqui retomados servirão de base para o entendimento dos discursos sobre cinema que possuem implicações na produção e recepção das obras da Vera Cruz, em especial, de *Candinho*.

1.2.3. O cinema e a construção da identidade nacional: a década de 1950

Analisando as relações culturais entre Brasil e França, Leyla Perrone-Moisés (2007) destaca os momentos de rompimento por parte do parceiro mais apaixonado, que sempre coincidiram com o esforço de construção de uma identidade nacional. Exemplos desses momentos de alternância entre impulsos cosmopolitas e locais na literatura teriam sido o romantismo e o modernismo. Para Elizabeth Travassos (2000), assim como em relação à literatura, tal dialética também orienta o entendimento da música no Brasil, sobretudo nos momentos do romantismo, do modernismo e da vanguarda dodecafônica; e a essa dialética, a autora acrescenta ainda outra, a do erudito e do popular.

Essas tensões importam bastante para o pensamento cinematográfico brasileiro e, em particular, para a compreensão de uma obra como a de Abílio Pereira de Almeida, interposta a momentos cruciais e muito diversos, a Chanchada e o Cinema Novo, que são exemplos notórios da variação do entendimento da renitente ideia do nacional-popular.

Conforme afirmam Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1986), em termos de cinema, a década de 1950 pode ser considerada um dos tais momentos de preocupação com a construção da identidade nacional. Demonstram isso as publicações-manifestos em favor do cinema brasileiro, os congressos organizados para discussão de seus problemas e a própria “Vera Cruz”, cujo nome é extremamente significativo.

No entanto, se diante do algoz estrangeiro que dominava o mercado brasileiro, todos se juntavam para pressionar o governo em defesa do cinema nacional, as ideias do que deveria ser esse cinema variavam bastante. Bem simbólico disso é o epíteto atribuído por Bernardet e Galvão aos dois grupos que representavam os polos das discussões sobre cinema na época: os “irmãos inimigos”. De um lado, os pesquisadores posicionam nomes ligados à revista de orientação comunista *Fundamentos* (1948-1955), como Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny, os quais defendiam em suas páginas, mesas-redondas e congressos um “cinema brasileiro, nacional e popular”. Já o grupo dissidente era aquele agremiado em torno da Vera Cruz, cuja preocupação era abordar nos filmes problemas essencialmente nossos, levando-nos às telas mundiais e, ao mesmo tempo, atingir maior público popular interno.

Essa breve introdução das questões que perpassavam os discursos sobre cinema, nesse caso da década de 1950, já problematiza o estudo do nacional e do popular à medida que apresenta dois grupos opostos que parecem defender o mesmo projeto ou, no mínimo, o mesmo *slogan*. Com isso, pretende-se introduzir o estudo de uma ideia que é central no pensamento de Abílio.

Como já mencionado anteriormente, o diretor paulista foi muito atuante nas discussões políticas e econômicas do cinema brasileiro, engajando-se na articulação dos profissionais da área cinematográfica e no reclame de políticas governamentais de proteção ao cinema nacional. No entanto, o que para nós mais interessa, sua defesa do nacional estende-se às suas fitas levando-o por vezes a recusar coproduções internacionais, argumentando, por exemplo:

Assim, creio que não será dessa vez que vamos realizar a co-produção. Do meu ponto de vista, acredito que uma co-produção só nos seria vantajosa baseada numa história brasileira, isto sem desmerecer os autores argentinos. É que o cinema nacional pede histórias nacionais.¹⁰ [grifos nossos]

¹⁰ Trecho de carta de Abílio Pereira de Almeida a Leo Kanaf a propósito da adaptação de sua história “El fracassado” com data de 12.09.1960. Este documento encontra-se no Fundo Abílio Pereira de Almeida, do

Esse pequeno trecho, aliás, traz à tona uma contradição que surpreende: se o cinema brasileiro só deveria basear-se em histórias brasileiras, como Abílio Pereira de Almeida pudera produzir, poucos anos antes, uma declarada adaptação de *Candide*, do escritor francês Voltaire?

É claro que é preciso considerar o contexto dessa afirmativa, já que servira como forte argumento para declinar a proposta de forma educada. Contudo, nesta outra passagem, sobre a adaptação cinematográfica que deu origem ao roteiro de *O Tesouro de Cananéia*, nota-se novamente a tensão entre o par universal/nacional:

[...] É claro que, em termos de cinema, a história terá um tratamento complementar. [...] Vou agora terminar o roteiro de “O tesouro de Cananéia”, ótimo tema de aventura, sobre lenda universal, mas também muito nossa, pois em Cananéia não se pensa em outra coisa...¹¹ [grifo nosso]

A oposição “universal, mas também muito nossa” elimina a ideia que se pode ter de que o nacional está inscrito no universal. Para compreender essa forma de relacionar o nacional e o universal, assim como o que se pretendia dizer quando se defendia um cinema popular, é necessário, conforme alerta Quentin Skinner (2005, p.120): “estudar os diferentes contextos em que as palavras foram utilizadas – todas as funções que desempenham, todas as coisas que poderiam ter sido feitas com elas.”

É exatamente esse o empreendimento de Bernardet e Galvão (1986). Mapeando momentos decisivos para o desenvolvimento da temática, os dois apuram significações que vão se acumulando nas palavras “nacional” e “popular” na literatura cinematográfica brasileira. De fato, se, por um lado, o vocabulário é restrito e por isso os termos são repetidos através do tempo, por outro, a análise de seus usos, formulações e vínculos ideológicos apontam sua historicidade e eliminam a falsa ideia de uma essência nacional ou popular.

Exemplo evidente disso é a constatação de que é somente a partir da década de 1930 que a preocupação em se fazer um cinema popular está ligada à vontade de construir o retrato do povo, sendo que, anteriormente, o termo popular, no âmbito cinematográfico, correspondia apenas a produções pobres e primárias que só poderiam ser apreciadas pelo público não iniciado. E mais, resta lembrar outro sentido que os autores acrescentam, outra faceta do popular que se ajusta bem ao entendimento e ao desenvolvimento do cinema como indústria

Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), IEL-Unicamp. Localização – Pasta do Grupo: Ator, Diretor, Produtor, Argumentista e Roteirista de Cinema; Série: Correspondências.

¹¹ Trecho de carta de Abílio Pereira de Almeida a Alberto Pieralise com data de 28.02.1970. Fundo Abílio Pereira de Almeida. Localização – Pasta do Grupo: Ator, Diretor, Produtor, Argumentista e Roteirista de Cinema; Série: Tesouro da Cananéia; Subsérie: Correspondência.

ou como mercadoria e que, a bem dizer, pode-se considerar um desdobramento do sentido anterior a 1930: a do gosto público ou, em outros termos, a do público popular.

Nas décadas de 1940 e 1950, a crítica severa a algumas comédias caracterizadas como populares ou mesmo os boletins publicitários de filmes assim qualificados referem-se a produções de baixo custo destinadas ao público popular interno, vulgar (entenda-se não intelectual), mas mais numeroso. É este o caso das chanchadas e também das fitas sem grandes pretensões da Vera Cruz exibidas em circuitos mais simples para público popular a quem, como vimos, oferecia-se o melhor padrão possível, diferente do dispendioso padrão de qualidade internacional, de exportação. Sinal dessa disparidade é uma página da revista *A Cena Muda* que traz com pompas a notícia da seleção de três filmes para o Festival Internacional de Cinema, *O Gigante de Pedra* (1954), *Na Senda do Crime* (1954) e *Chamas no Cafezal*, “considerados de qualidade suficiente para representar o Brasil”¹²; ao lado da tímida nota da sobrevivência da Vera Cruz nos cinemas menores, com *Candinho*. O tratamento dispensado à fita por *A Cena Muda* justifica-se pela consciência da necessidade do estabelecimento de um sistema de produção e absorção, de um mercado cinematográfico, que sem a adesão do público não poderia se sustentar.

Sob essa perspectiva, alguns viam com complacência as tais produções B de Abílio, como este leitor d’*A Cena*:

Vamos adoçá-la [a boca] com as gotas de mel das boas notícias, como o provável ressurgimento da Vera-Cruz que nos deu, ultimamente, o bem intencionado “Candinho” (...). Por essas e outras devemos acreditar no cinema brasileiro, sem dúvida, em franca ascensão em busca de sua independência artística (...). Num ano de crise de energia, de recusa das emprêsas, dificuldades financeiras. (PÔRTO, 1954, p.33, grifos nossos)¹³

No entanto, bem diferente era a opinião dos críticos do grupo da revista *Fundamentos*, os quais faziam ressalvas veementes ao cinema popular (de sucesso de público) uma vez que os espectadores haviam sido viciados por Hollywood e que, por essa razão, caberia ao cinema brasileiro “educar o povo contra o mau gosto a que foi levado pelo cinema americano, e de ajudá-lo a lutar contra o imperialismo” (PAIVA apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p. 73)¹⁴. Depreende-se, desse trecho, uma ideia bem diversa de povo como destinatário dos

¹² A SCENA MUDA. 7 Dias em Revista; Escolhidos os três filmes brasileiros para o festival internacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, v.34, n.8, p. 20, 24.02.1954. Todas as edições dessa revista que faziam referência ao filme *Candinho* foram consultadas virtualmente em: <http://www.cinemateca.com.br/>. No site está disponível a coleção integral digitalizada do periódico. *A (S)Cena Muda* (1921-1955).

¹³ Ismar Pôrto era diretor cinematográfico.

¹⁴ Esta afirmação está presente no artigo “O Problema da Revisão do Método Crítico”, de S. Cavalcanti de Paiva, publicado na revista *Manchete* de 1954.

filmes e mesmo da função do cinema; para os jovens comunistas, o cinema era potencialmente um meio de educar o povo.

Então, conclui-se que o cinema popular no sentido de “para o povo” não significava o mesmo para os críticos de *Fundamentos*. No entanto, é preciso dizer, há ainda uma enorme distinção entre o que seria para eles um cinema popular “sobre o povo”. É nesse ponto, no qual o conceito de popular estreita-se com o de nacional, que as divergências se intensificam. Vejamos o porquê.

Acabamos de introduzir que o filme nacional seria aquele sobre o povo. Essa concepção, que orienta a produção e a recepção das fitas nas décadas de 1950 e 1960, não é natural, mas construída, como se verá a seguir.

Recuando um pouco na história do cinema, Bernardet e Galvão localizam na passagem de 1900 para a década seguinte uma importante mudança para a discussão sobre o cinema no Brasil. Enquanto em 1900 a distinção entre nacional e estrangeiro apenas indicava a nacionalidade do filme e não abarcava qualquer juízo de valor, na década seguinte, não bastava a um filme ter sido produzido no Brasil para ser classificado positivamente como nacional. Seria preciso levar à tela os costumes, os usos, as belezas naturais, os acontecimentos brasileiros. Esse engajamento se propagaria com intensidade na década de 1930 com o Instituto Nacional de Cinema (INC) e com a ideia de que todos deveriam lutar pelo cinema, ou melhor, de que todos deveriam contribuir para um determinado cinema, da mesma maneira: exaltando o belo nacional. Com a justaposição de dois excertos, um de uma entrevista conferida pelo crítico Adhemar Gonzaga em 1931 (I) e o outro de um discurso de Getúlio Vargas de 1934 (II), pode-se compreender quão facilitada e intensa foi a incorporação pelo Estado do ideário do nacionalismo nas artes¹⁵:

(I)

O jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos seus índios. Nada de impaludismo, nem de penúria, nem de ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico, nobre. (BERNARDET; GALVÃO, 1985, p.36)

(II)

O território é extenso, suas partes não se comunicam entre si: o cinema estabelecerá a comunicação entre as várias partes, fazendo com que a multiplicidade de particularidades contribua para a criação do “homem brasileiro” [...] os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso

¹⁵ Observando as flutuações dos significados da palavra “nacionalismo”, Antonio Candido assinala a mesma confluência de projetos, destacando como nessa época, pelo esforço de definição de uma identidade, “a literatura adquiriu dimensão nacional definitiva, superando os regionalismos” e o governo fez “do nacionalismo uma fórmula de salvação do *status quo*”. (CANDIDO, 2004, p.220)

progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. (BERNARDET; GALVÃO, 1985, p.56)

Claro está que existe uma ideia pré-concebida do que deve ser o cinema nacional, assim como de “homem brasileiro”, e que aquilo que não se enquadra deve ser excluído. A reivindicação do primeiro texto de *Cinearte* (1926-1942) de um Brasil urbano, moderno e cosmopolita no cinema exigia, por exemplo, um tratamento romântico dos sertanejos (como o de José de Alencar, nas suas palavras). Não seria aceitável mostrar no cinema aquilo que o aparato, o pensamento literário naturalista havia visto (o impaludismo, o atavismo desse homem), pois ele era então chamado a representar, a construir, o autêntico Brasil.

Com relação à década de 1950, pode-se dizer que o termo nacionalismo é ainda mais “instável”, para falar com Antonio Candido. A temática nacional continua na ordem do dia, e o nacionalismo, a brasilidade de um filme é critério de sua qualidade. Não é à toa que *Caiçara e Terra é Sempre Terra* são as duas primeiras produções da Vera Cruz. No entanto, para Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, o nacionalismo desses filmes era tão falso quanto o da própria empresa “cem por cento nacional”, cujo quadro de funcionários era composto, sobretudo, por profissionais estrangeiros.

Ao comentar a primeira produção da companhia, ele destaca o papel secundário a que são relegados os caiçaras e, posteriormente, suas críticas tornam-se verdadeiros manifestos contra o que considera um cinema reacionário, com personagens que ele denomina “pretensamente” populares, responsável por uma imagem humilhante do povo, como se vê neste trecho: “o caboclo é tarado, preguiçoso, mexeriqueiro, supersticioso” (SANTOS apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p.67). O cinema nacional e popular – que estaria muito distante daquele produzido pela Vera Cruz – é entendido como o cinema que retrata o povo, mas não o povo como sinônimo de nação, trata-se de uma determinada parte da sociedade que não inclui a burguesia (localizada atrás das câmeras) a que o crítico atribui tal visão desqualificadora.

Em sua comunicação no I Congresso Paulista de Cinema, na década de 1950, Nelson Pereira dos Santos discorreu sobre o que chamou de “o problema do conteúdo no Cinema Brasileiro”. Baseado na suposição de que ao público brasileiro interessava sua história, seu povo, incitou a pesquisa nas “boas” fontes: na literatura, no folclore e na história do Brasil, chegando até mesmo a sugerir temas para os argumentos como “enchentes nas regiões, dramas dos seringais, secas no Nordeste, epopéia das Bandeiras, dos Palmares, de Canudos” (SANTOS apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p.77). Com essas sugestões e com a crítica

reproduzida mais acima, é possível definir o tratamento cinematográfico que devia ser dispensado, segundo o cineasta, ao povo. E é interessante observar como o cineasta de um grupo comunista acaba anos depois de Adhemar Gonzaga ou Getúlio Vargas argumentando na mesma linha que estes ao comentar as fitas da Vera Cruz, consideradas por ele antinacionais. Um exemplo disso é sua crítica ao fato de terem levado ao cinema um jogador como personagem principal, segundo ele, figura anormal da sociedade brasileira e, por isso, “pretensamente popular”.

Na verdade, isso pode ser explicado pela observação de Antonio Candido (2004, p.223) sobre a “alteração semântica de cento e oitenta graus” que sofre a palavra nacionalismo quando ela passa a se opor à dependência, a imperialismo, que são palavras associadas não apenas aos países do Primeiro Mundo, mas também às oligarquias que, por isso, são também consideradas antinacionais.

Assim como o futuro autor de *Rio 40 Graus* (1955), Alex Viany também fez suas acusações à companhia paulista. De forma categórica, ele resume o problema das produções da Vera Cruz: a burguesia, por seu caráter cosmopolita, seria incapaz de produzir filmes com “conteúdo essencialmente brasileiro” tampouco alcançar “independência artística e cultural” (apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p.67-68). O crítico também incompatibiliza a ligação entre o nacional e o popular e a burguesia. Para ele, o cinema é o lugar da luta de classes e o popular deveria ser mostrado sempre a caminho do progresso, contra as reacionárias forças burguesas.

Do outro lado, o discurso da Vera Cruz parece responder às acusações, como se pode ver neste boletim em que Cavaleiro Lima escreve:

O conteúdo de nossos filmes está melhorando, e O Cangaceiro promete ser a maior obra do cinema brasileiro, abordando um problema essencialmente nosso [...]. (apud GALVÃO; BERNARDET, 1986, p.116)

Outro balanço das produções brasileiras do período, feito por um colaborador da *Cena Muda*, mostra a incorporação sem reservas da avaliação do grau de nacionalidade das fitas:

De princípio a Vera Cruz com muita influência estrangeira produzia filmes como “Terra é sempre terra”, “Ângela”, “Tico-tico no fubá” e outras que perdiam o caráter nacional para o sentido universal. Foi com “Cangaceiros” de Lima Barreto que o sentido universal foi caracterizado em imagens regionais.

No Rio, Paulo Vanderlei com “Maria da praia” e “Amei um bicheiro” (esse de parceria com Jorge Heli) fugia também da influência para a realização nacional. Alex Viani, entretanto; iniciou logo com uma ambicionada idéia a da criação do néo-realismo verde-amarelo, o que evoluído e confirmado de “Agulha no palheiro” a “Rua sem sol”. Em São Paulo salientamos as seguintes produções puramente nacionais ”Caiçara”, “Uma pulga na

balança”, “Simão, o caôlho”, “Luz apagada”, “*Candinho*”, “Cangaceiro”, “Sinhá Moça” e o notável “Canto do mar”. (PÔRTO, 1954, p. 33, grifo nosso)

Nesta breve retrospectiva do cinema brasileiro, aparece a mesma tensa dinâmica que permeia as discussões modernistas sobre as artes indicadas por Leyla Perrone-Moisés (2007): aquela entre o universal e o nacional. Quanto a isso, vale lembrar que, a Vera Cruz muitas vezes defendia-se das acusações de cosmopolita argumentando que o nacional, na verdade, se inscreveria no universal, cosmopolita. Entretanto, esse discurso nesse cenário parece não vingar quando comparado à propagada ideia de anos atrás de que “o caminho para se atingir o universal através da literatura passa necessariamente pela integração da produção literária no solo nacional” (MORAIS, 1978, p.103). Seguindo essa lógica, como atenta Eduardo Jardim de Moraes, chegar-se-ia a dizer que apenas só seria brasileiro se fosse regional. Mais uma vez, essas questões do pensamento literário parecem campear o terreno cinematográfico, aliás, a euforia com *O Cangaceiro* demonstra bem isso. Esse mecanismo de construção da universalidade pela brasilidade e desta pela via regional fornece subsídios para compreender porque *Candinho*, que, assim como *Ângela*, é baseado num conto estrangeiro, pôde ser caracterizado pela revista como “puramente nacional”.

Todas essas questões levantadas até aqui serão retomadas e reformuladas na crítica posterior de *Candinho*. Seu tratamento como popular, no sentido próximo ao das chanchadas, como produção simplória, acarretará sua futura avaliação como desprezível. Já o sentido de popular como o daquele que retrata o povo (nacional-popular) reaparecerá na obra de Maria Rita Galvão (1975 e 1981) e de Célia Aparecida Tolentino (2001). Em ambos os casos, é visível o diálogo com a perspectiva adotada pelos críticos de *Fundamentos*. A veia regionalista de *Candinho* será ainda desenvolvida na interpretação da obra abiliana de Aparecido José Carlos Nazário¹⁶ (2002).

A nosso ver, a inserção da fita analisada nesse contexto de discussão do nacional-popular ajuda a perceber porque a relação que ela estabelece com *Candide*, que é centro de nosso interesse, é algumas vezes anulada por alguns desses críticos, tornando-a uma obra “puramente nacional”, e outras destacada como um indício de cosmopolitismo, tornando-a uma obra antinacional, que sem dúvida não se destinaria ao público simples, incapaz de perceber as referências culturais estrangeiras.

¹⁶ Nazário, em sua tese, estuda três obras de Abílio Pereira de Almeida: o conto *Dico, Dicão e Diquinho*, a peça *Paiol Velho* e sua adaptação cinematográfica e *Candinho*. Ele estuda a presença das seguintes temáticas nas obras de Abílio: a ascensão dos bandeirantes, a decadência da aristocracia cafeeira paulista e a formação de uma nova classe social durante a metropolização de São Paulo.

1.3. Voltaire em *arrière-plan*: paródia e humor em *Candide*

Dis-moi si tu ris, comment tu ris, pourquoi tu ris, de qui et de quoi,
avec qui et contre qui, et je te dirai qui tu es.
Jacques Le Goff

Nesta frase bem pouco pretensiosa, mas ao mesmo tempo tão sagaz, o historiador francês Jacques Le Goff (1997) aponta várias questões contra as quais se debateram filósofos, psicanalistas, entre outros tantos estudiosos das ciências humanas, em busca de definir o riso. Com o objetivo de assentar algumas vias de pesquisa, ele pontua algumas abordagens do tema. Introduce, por exemplo, as problemáticas relações entre o riso e o cômico e também entre o riso e o humor; algumas teorias sobre a origem do riso; e ainda algumas tentativas de conceituar os tipos de riso, as práticas do riso.

Em nosso caso, dado o escopo da pesquisa, observar o humor de *Candide* e de *Candinho*, traremos pouco a pouco essas reflexões à discussão dos procedimentos utilizados por Voltaire e Abílio Pereira de Almeida para provocar o riso. Porém, antes de começarmos, cabe um breve esclarecimento sobre um aspecto que Le Goff (1997, p.449) não problematiza. Quando ele diz que “phénomène culturel, le rire change dans la longue durée, selon une périodisation à préciser”, o autor recusa a ideia de que o riso possui uma essência. Com relação a isso, deve-se precisar que a própria afirmativa de Le Goff é também construto teórico, que surge da desarticulação das definições clássicas do humor, para à qual muito contribuíram os estudos de Bergson (1899), Freud (1905) e Pirandello (1908)¹⁷.

Conforme a análise de Elias Saliba (2002), esses autores teriam mostrado que o riso não tem essência e sim história. O historiador lembra, por exemplo, que Bergson julgava indispensável para compreender o riso, colocá-lo em seu ambiente natural (a sociedade); que Freud via no riso uma forma de liberar emoções reprimidas; e que Pirandello situava o riso na imprevista ruptura com a realidade. Com base nessas observações, que desenvolve um pouco mais, ele chega à conclusão de que:

[as reflexões de Bergson, Freud e Pirandello] buscaram, cada uma à sua maneira, relativizar e historicizar as formas de representação humorística. Elas mostraram que toda produção humorística, assim como as atitudes em relação ao cômico, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis, historicamente nômades e culturalmente inventadas. (SALIBA, 2002, p.28, grifo nosso)

¹⁷ As definições clássicas de humor são aquelas centradas na distinção entre o bom e o mau riso e na teoria da superioridade e do distanciamento. De acordo com Saliba (2002), elas são bastante abaladas durante a *Belle Époque*.

Voltaremos às teorias de Bergson e Pirandello para analisar as produções humorísticas em foco, no entanto, neste momento, procuraremos esquadriñar alguns procedimentos cômicos de *Candide* e *Candinho* para então aprofundarmos nossa reflexão.

No Capítulo 2, apresentaremos a ideia de que *Candide* (e também *Candinho*) é uma “épopée de la chute et du dénuement, [...] une épopée parodique” (HEUVEL, 1998, p.262). Nesse momento, discutiremos com mais vagar a função estrutural e simbólica da queda. Agora é nossa intenção tratar devidamente apenas da construção paródica envolvida.

Affonso de Sant’Anna (2004) ao começar a tratar do conceito de paródia comenta que o termo, conforme vários dicionários de literatura, teria sido institucionalizado no século XVII, mas que, no entanto, tinha aparecido já na *Poética*, do século IV a.C.. De acordo com o pesquisador, Aristóteles, em seu famoso tratado, atribui a origem da paródia na arte a Hegemon de Thaso, porque ele teria empregado o estilo épico, reservado a descrições nobres, para representar homens inferiores, cujo espaço cênico era a comédia. Vale ressaltar que essa inversão ocasionava, para Aristóteles, uma degradação da poesia séria (epopeia e tragédia), o que mostra o quanto os gêneros eram estratificados na Antiguidade.

Dando seguimento a seu estudo, Sant’Anna vai examinar as contribuições de Iuri Tynianov (1919) e Mikhail Bakhtin (1928)¹⁸ para o entendimento moderno da paródia e propor seu próprio modelo de análise. Para Sant’Anna (2004, p.13), os dois formalistas russos teriam reorientado o estudo da paródia, que antes chega a ser considerada mero “trabalho de ajuntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou vários artistas”, ao aproximá-la do conceito de estilização. Para Tynianov (apud SANT’ANNA, 2004, p.13-14), tanto a estilização quanto a paródia “vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado”. A diferença entre elas estaria no fato de que “na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados” e de que “quando há a estilização, não há mais discordância e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos”. Já Bakhtin (apud SANT’ANNA, 2004, p. 14) explica que a paródia se oporia à estilização porque introduz na outra fala que emprega uma intenção diretamente oposta a ela. Quando se tratasse de uma paródia aconteceria, portanto, o seguinte processo: “A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos.”

As reflexões acima desenvolvidas podem nos ajudar a pensar a forma como se constitui a narrativa de *Candide*. Já lembramos que esse conto de Voltaire foi descrito por

¹⁸ Sant’Anna (2004) se refere aos trabalhos desses autores sobre as obras de Dostoiévski e Gogol publicadas nas datas entre parênteses.

Heuvel (1998) como uma epopeia paródica, no entanto, é preciso ainda trazer à discussão outros críticos que trataram do tema.

Até mesmo uma leitura desarmada e pouco iniciada classificaria *Candide* como uma narrativa romanesca; tem estilo filosófico, mas é seguramente uma narrativa, afirmaria Starobinski (2001). O irrealismo, a imaginação e a leveza de *Candide*, sem dúvida, afastam Voltaire de John Lock (1632-1704) para aproximá-lo de Jonathan Swift (1667-1745), cuja leitura, sabe-se por seu registro em correspondência de 1727, tanto agradou Voltaire:

C'est le Rabelais de l'Angleterre, comme je vous l'ai déjà mandé ; mais c'est un Rabelais sans fatras, et ce livre serait amusant par lui même, par les imaginations singulières dont il est plein, par la légèreté de son style, etc., quand il ne serait pas d'ailleurs la satire du genre humain (VOLTAIRE apud HEUVEL, 1998, p.8, grifo nosso).

Porém não escapa ao olhar atento a relação conturbada, polêmica que Voltaire estabelece com o romanesco, que faz o próprio Starobinski (2001, p.119) observar que *Candide* é também “o simulacro de uma narrativa”, “sua paródia”. Lembrando as definições de paródia que já comentamos, podemos começar a explicar que Voltaire vai se alojar na convenção romanesca do período para fazê-la servir a um objetivo oposto: desdizer-se, denunciar-se, criticar-se.

Não por acaso, *Candide* é lembrado por Bakhtin (2010, p.213), em *Questões de Literatura e Estética*, quando o teórico vai tratar dos romances de aventuras e provações (do tipo grego ou sofista) que populavam a tradição romanesca no século XVIII, de acordo com Heuvel. Esse tipo de romance, que esse estudioso também chama de romance tradicional ou nobre, é definido pelo *Dictionnaire de l'Académie*, de 1694, como “ouvrage en prose contenant des aventures fabuleuses” (HEUVEL, 1998, p.284). E aqui cabe brevemente ressaltar a polissemia do termo “fabulosas”, o qual pode estar qualificando as aventuras, que se diziam sempre singulares, extraordinárias, quanto referindo-se à noção de inverossimilhança, que é discutida pelas teorias da época e que é central na crítica de Voltaire. O filósofo, “Moderno”, Voltaire recusava o romanesco porque em suas formas mais diversas fábulas, contos de fadas, contos das *Mil e Uma Noites*, entre outras resguardava “tout un résidu de croyances, éternel cortège de la superstition et de l'erreur” (HEUVEL, 1998, p.7) que impedia o espírito humano de atingir a maturidade, a razão. Como, então, explicar *Candide*? Como já começamos a explicar, por meio da paródia do romance de aventuras, que deve ainda ser caracterizado.

Para tanto, seguiremos de perto a análise desse gênero realizada por Bakhtin (2010, p.214-233). Seu ponto de partida é a enumeração dos elementos (motivos) que, em combinações variadas, poderiam sintetizar todos os romances de tipo grego. A seguir, relembremos o esquema. 1) Há sempre um jovem casal em idade de casar, dotados de grande beleza, castidade e algumas vezes de origem desconhecida ou misteriosa. 2) Acontece um encontro do qual surge paixão súbita e inesperada. 3) Surgem entraves que retardam a concretização do enlace: separações, raptos, fugas, naufrágios, prisões, guerras, sacrifícios, salvações espetaculares, mortes fictícias, etc. 4) Após as provações, o romance acaba com o matrimônio dos jovens apaixonados. Desenroladas em espaços geográficos variados e distantes, essas ações são acompanhadas por descrições de lugares, seres e costumes exóticos e maravilhosos e ainda por reflexões sobre diferentes assuntos sejam eles religiosos, filosóficos, políticos e científicos.

De certo ponto de vista, *Candide* parece sobrepor-se perfeitamente a esse esquema. 1) Somos no início apresentados ao jovem e belo casal Cunégonde e Candide (cuja origem é incerta e a pureza notória). 2) Testemunhamos o momento de paixão no jardim. 3) Acompanhamos as desventuras em série das personagens – se recorrermos apenas à memória, lembraremos que Candide é castigado por todo um exército, enfrenta um naufrágio, é oferecido num auto de fé, é quase sacrificado num ritual de canibalismo, é enganado e roubado e assim por diante e que Cunégonde testemunha a desgraça de sua família, é violentada, abusada, destripada, negociada como mercadoria, reduzida à amante e à lavadeira. 4) Enfim, a narrativa acaba com a união dos já “não mais” jovens apaixonados.

Como dissemos, *Candide* parece à primeira vista encaixar-se nos moldes do gênero romanescos que descrevemos. Traçando um paralelo com o conceito de paródia bakhtiniano, podemos dizer que se trata daquele primeiro movimento de acomodação na fala do outro. No entanto, é preciso notar que sobram algumas rebarbas, como aquela indiscreta indicação que fizemos, marcada com o uso sutil das aspas, de que os amantes já envelheceram. Essas rebarbas, que denunciam o encaixe forçado, o desvio do modelo, são responsáveis pelo segundo movimento do processo paródico.

O autor de *Candide* apercebeu-se de que a verdadeira particularidade do romance de aventuras não se apoiava na combinação dos motivos que listamos acima. Mesmo porque, como argumentaria mais tarde Bakhtin (2010, p.215), esses elementos são desenvolvidos em outros gêneros literários – a paixão e a saudade são tematizadas na poesia helênica; os naufrágios, raptos, guerras tematizados na epopeia; e o reconhecimento exerce papel fundamental na tragédia. Na verdade, o grande fator de distinção do romance grego, descrito

por Bakhtin (2010, p.215) e minado por Voltaire, é que nele tais motivos se fundem e ganham funções peculiares, ordenadas de acordo com um tempo especial, o tempo de aventuras.

Grosso modo, a essência desse tempo de aventuras pode ser assim sintetizada: o romance sempre começa e termina com os principais acontecimentos da vida dos heróis, aqueles que possuem significado biográfico (despertar do amor e união). No entanto, entende-se que o romance é aquilo se passa entre aqueles dois pontos (os polos de ação do enredo) durante o tempo de aventuras. Porém durante esse tempo não pode acontecer nada essencial, nada que altere algo dado no início como a pureza e o amor do jovem casal, por exemplo. Assim, Bakhtin (2010, p.216) caracteriza o tempo de aventuras como um “hiato extratemporal”, um hiato entre os dois momentos importantes do tempo biográfico.¹⁹

Um dos trabalhos de Voltaire em sua paródica narrativa foi o de expor e problematizar esse “hiato extratemporal”. Nesse processo, lembra Bakhtin (2010, p.217), Voltaire “entre outras coisas, não deixou de computar qual seria o tempo real de uma dose de aventuras romanescas e de ‘reveses da sorte’”. O resultado disso é, por exemplo, a degradação da antes bela Cunégonde, assim descrita na cena do reencontro final dos amantes: “Le baron pâlit à cette vue. Le tendre amant Candide, en voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recula trois pas, saisi d’horreur, et avança ensuite par bon procédé.” (VOLTAIRE, 1998, p.156)

A análise deste trecho nos motiva a tecer ainda outros comentários sobre procedimentos humorísticos de Voltaire, que também são encontrados em *Candinho*. Nesta passagem em que se encerra o jogo paródico, em que ocorre o desvio total da fala do outro (da fórmula narrativa romanesca parodiada), Voltaire tenta provocar o riso do leitor, fazendo-o testemunhar o contraste (já anunciado) entre a Cunégonde da memória de Candide (própria do romance de aventura) e a Cunégonde “real”. Starobinski (2001, p.124, grifo nosso) assim comenta o episódio:

¹⁹ Inserimos aqui a passagem completa esclarecedora de Bakhtin (2010, p.215-216): “O ponto de partida da ação do enredo é o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; e o ponto de chegada da ação do enredo é a feliz união dos dois em matrimônio. Todas as ações do romance desenrolam-se entre os dois pontos. Tais pontos – pólos de ação do enredo – são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis; eles trazem em si o significado biográfico. Entretanto, o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) entre eles. Porém, e não deve haver nada de essencial entre os dois pontos: o amor do herói e da heroína não desperta desde o início nenhuma dúvida, e esse amor permanece absolutamente inalterável no transcorrer de todo o romance, a castidade deles é preservada, o casamento no final do romance confunde-se naturalmente com o amor dos heróis, apaixonados desde o primeiro encontro no início do romance, exatamente como se entre esses dois momentos nada tivesse acontecido, como se o casamento tivesse sido realizado no dia seguinte ao encontro. Os dois momentos contíguos da vida biográfica e do tempo biográfico são concluídos de forma natural. A ruptura, a pausa, o hiato que surge entre os dois momentos biográficos diretamente contíguos e no qual se constrói justamente todo o romance, não entra na série biográfica temporal, encontra-se fora do tempo biográfico; ele não altera em nada a vida dos heróis, não acrescenta nada a suas vidas. Trata-se exatamente de um hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico.”

Cândido é enganado pelo amor: entre os ideais que a narrativa condena à destruição, o mito da paixão figura em bom lugar. Cândido, sujeito de experiência, é movido por uma ilusão que tem fim no instante preciso em que o objeto amado, deixando de ser uma imagem e um nome, aparece como uma pessoa “real”. A bufonaria consiste em fazer da posse tão longamente adiada uma decepção redobrada.

Pode ser que nos peguemos a rir de Candide, que apesar da advertência de Cacambo no capítulo anterior sobre o estado de “sa belle Cunégonde”, espanta-se. A cena é mesmo cômica, num sentido bergsoniano, porque flagra a oposição entre o “mecânico” e o “vivo” (SALIBA, 2002): Candide tenta ver o que já não está mais à vista (a beleza). O mesmo acontece com outras personagens do conto como o barão, irmão de Cunégonde e o mestre de filosofia Pangloss.

Nos trechos que narram os momentos em que Candide comunica o irmão de Cunégonde de sua intenção de casar-se com ela, que serão retomados no último tópico do Capítulo 2, pode-se ver como o barão-jesuíta apegar-se aos valores próprios de um mundo do início do conto (da ordem militar) que não se justificam mais pela situação corrente das personagens. Retomemos as passagens. Na primeira vez que Candide pede a mão de Cunégonde, após livrá-la da condição de amante de um judeu e de um inquisidor, esta é a resposta do barão: “– Vous, insolent! répondit le baron, vous auriez l’impudence d’épouser ma sœur qui a soixante et douze quartiers! Je vous trouve bien effronté d’oser me parler d’un dessein si téméraire!” (VOLTAIRE, 1998, p.75). Já na segunda, que acontece depois de Candide ter comprado o próprio barão, no navio rumo à Turquia, ele ridiculamente insiste:

«Je ne souffrirai jamais, dit le baron, une telle bassesse de sa part, et une telle insolence de la vôtre; cette infamie ne me sera jamais reprochée: les enfants de ma sœur ne pourraient entrer dans les chapitres d’Allemagne. Non, jamais ma sœur n’épousera qu’un baron de l’Empire. [...] Tu peux me tuer encore, dit le baron, mais tu n’épouseras pas ma sœur de mon vivant.» (VOLTAIRE, 1998, p.156)

O humor nessas passagens é provocado pelo contraste entre o discurso inflamado, de estilo alto e elevado, do barão (repleto de palavras como baixeza, insolência, infâmia) e a situação “real” das personagens. É interessante observar como a explicação do cômico formulada por Bergson nos ajuda a compreender esse recurso humorístico de Voltaire:

O cômico nasce, assim, para Bergson, deste processo psicológico de inversão e sobreposição de dimensões espaço-temporais, desta rigidez quase mecânica dos nossos sentidos e da nossa inteligência, pela qual “continuamos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que não convém, enfim adaptar-se a certa situação passada e imaginária

quando nos deveríamos ajustar à realidade atual”. (BERGSON apud SALIBA, 2002, p. 22)

Assim como Candide quer continuar “a ver o que não está mais à vista” em Cunégunde, o barão age de acordo com uma “situação passada e imaginária” quando deveria ajustar-se à nova e por isso o leitor ri. Da mesma maneira, embora Pangloss sofra de doenças venéreas, seja enforcado num auto de fé, dissecado, costurado, vendido como lacaio, castigado e condenado às galeras, irá do começo ao fim do conto insistir em sua filosofia, como vemos em suas falas dos últimos capítulos:

– Je suis toujours de mon premier sentiment, répondit Pangloss ; car enfin je suis philosophe : il ne me convient pas de me dédire, Leibniz ne pouvant pas avoir tort, et l’harmonie préétablie étant d’ailleurs la plus belle chose du monde, aussi bien que le plein et la matière subtile. (VOLTAIRE, 1998, p.154)

Tous les évènements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles : car enfin si vous n’aviez pas été chassé d’un beau château à grands coups de pieds dans le derrière pour l’amour de mademoiselle Cunégonde, si vous n’aviez pas été mis à l’Inquisition, si vous n’aviez pas couru l’Amérique à pied, si vous n’aviez pas donné un bon coup d’épée au baron, si vous n’aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d’Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches. (VOLTAIRE, 1998, p.162-163)

No entanto, é preciso fazer algumas ponderações sobre esse procedimento humorístico de Voltaire que viemos apontando. Como bem observaram Heuvel (1998, p.264) e Starobinski (2001), o humor voltairiano, sempre tão destacado pelos leitores de *Candide* – sua “gaïte infernale” (madame Staël), seu “fond méchant” (Stendhal), seu “rire plus grimaçant qu’ailleurs” (Gide) –, não é, digamos, sádico. É verdade que como vimos há pouco somos levados a rir com o autor das personagens que agem de forma cômica. Starobinski (2001, p.124) explica isso a partir do conceito de ironia da retórica clássica: “a antífrase destruidora, o emprego das palavras no sentido oposto ao que se quer fazer entender”; é como se o autor dissesse exatamente o contrário de suas personagens. No entanto, como destaca o próprio estudioso, a ironia, que resulta dessa relação díspar entre as personagens ingênuas, iludidas e o autor consciente, clarividente, possui uma função bem específica. À primeira vista, pode-se pensar que essa ironia engendraria uma aproximação entre o leitor e autor para juntos zombarem das personagens.

Esse processo poderia ser explicado pelas teorias clássicas do humor baseadas na distinção entre o bom e o mau riso e na teoria do distanciamento e da superioridade: o autor e o leitor, capazes de perceber o contraste entre a “realidade” e o discurso das personagens

sobre ela, portanto distantes e superiores, riem um “rire moqueur, de dénigrement” (LE GOFF, 1997, p.452)²⁰. Porém, conforme Starobinski (2001, 125) vai esclarecer: “A ironia, em *Cândido*, tem função de arma ofensiva; é orientada para fora, trava o combate da razão contra tudo o que usurpa a autoridade que tão-somente o pensamento racional deveria possuir.” O fuzil de dois tiros de Voltaire, como descreve o crítico, mira não apenas os discursos teológicos, metafísicos – fazendo-nos “rir das” ilusões de Candide, “da” filosofia de Pangloss, “do” discurso do barão –, mas também os males do mundo que afligiram suas personagens – fazendo-nos compadecer de suas cicatrizes. Esse segundo tiro confere ambivalência às aventuras de Candide, elas ao mesmo tempo destroem o sistema de Pangloss e se autodenunciam atozes, nas palavras de Starobinski (2001, p.126): “Tendo dado livre curso às imagens do mal para contradizer o dogma otimista, Voltaire contradiz o mal, porque tem horror à injustiça e ao fanatismo”. Ao fazer isso, Voltaire passa para o domínio do humor propriamente, segundo a teoria de Luigi Pirandello (apud SALIBA, 2002 e ECO, 1989).

O ponto de partida de Pirandello, em seu estudo sobre o humorismo, é também a observação de que o risível surge do contraste, da ruptura. Segundo ele, o cômico nasceria do “avvertimento del contrario” (percepção do contrário) (ECO, 1989, p.251). Seu exemplo clássico é o da velha decrépita que se veste como uma jovem e se maquia exageradamente, que ele analisa da seguinte maneira: quando “percebemos” que essa velha se arruma “ao contrário” do que se espera para uma mulher de sua idade, rimos. Se a reflexão de Pirandello parasse aqui, poderíamos dizer que ele se alinharia às teorias clássicas do humor que, como já dissemos, eram baseadas na teoria do distanciamento e superioridade e que são retomadas nestas poucas linhas por Umberto Eco (1989, p.253):

Para Aristóteles, o cômico é alguma coisa de errado que se verifica quando numa seqüereta de acontecimentos se introduz um evento que altera a ordem habitual dos fatos. Para Kant, o riso nasce quando se verifica uma situação absurda que faz acabar no nada uma expectativa nossa. Mas para rir deste “erro” é preciso também que o erro não nos envolva, não nos diga respeito: e que diante do erro de um outro nos sintamos superiores (nós que *não* cometemos o erro). Para Hegel, era essencial ao cômico que quem ri se sintasse tão seguro da sua verdade a ponto de poder olhar com superioridade para as contradições alheias. Esta segurança, que nos faz rir da desgraça de um inferior, naturalmente é diabólica. E sobre isto Baudelaire já havia dito tudo. O exemplo típico do cômico é o do *miles gloriosus* que passeia empertigado e escorrega numa casca de banana; nós esperávamos dele um outro comportamento, nós não escorregamos, nós estamos agradavelmente e diabolicamente surpresos e rimos.

²⁰ Le Goff (1997, p.452) retoma os dois grandes tipos e as duas grandes práticas de riso: “le bon et le mauvais rire, le rire positif, expression de joie licite, plus ou moins élatante, le rire « débridé » de Bakhtine, et le négatif, méchant, le « rire de », le « rire contre », la dérision. C’est une distinction fondamentale dans la culture occidentale, un élément important des « systèmes de valeurs ».”

No entanto, essas reflexões não são suficientes para explicar o humor na obra de Pirandello, tampouco em *Candide*. Muito embora Voltaire introduza acontecimentos que alteram a ordem habitual da narrativa (o que ele faz a todo momento deixando o leitor confuso, sem saber em qual código se pautar) e convida o leitor (não tão puro e ingênuo) a rir da desgraça e da ilusão de suas personagens, ele também nos faz lançar um olhar sobre o horror dos acontecimentos narrados e nos aproxima das personagens. Voltaire faz, então, com que renunciemos à atitude cômica (de distanciamento, de superioridade) em prol de uma atitude humorística. No exemplo de Pirandello, isso significaria tentarmos entender porque a velha se comporta daquela maneira; colocando-nos em seu lugar, passamos a tentar entender suas razões – talvez, ela queira assim, iludida, recuperar a juventude –, e o riso pode ceder lugar ao sorriso de piedade ou a um riso engolfado de quem se reconhece na ilusão e na impotência do outro. Essa aproximação é o que Pirandello chama de “sentimento del contrario”, que é própria do humor e não do cômico.

E se estamos preparando o terreno para fincar de vez a tese de que em *Candide* encontramos humor e não comicidade, não há como deixar de falarmos de seu ritmo, como diria Italo Calvino (2007), seu grande achado cômico.

Em seu texto curto, porém bastante instigante, Calvino destaca a velocidade de *Candide*. Descrevendo as ilustrações de Paul Klee, mas também o texto de Voltaire, ele comenta: “Personagens filiformes, animadas por uma mobilidade saltitante, se alongam, se contorcem numa sarabanda com a leveza de pequenos arranhões” (CALVINO, 2007, p.108). Esse ritmo veloz (que já caracterizaram musicalmente como alegre)²¹ do movimento das personagens que saltitam de uma desgraça a outra fazem Calvino aproximar Voltaire do cinema cômico: “O grande achado do Voltaire humorista é aquele que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: o acúmulo de desastres a grande velocidade.” (CALVINO, 2007, p.109).

Outros autores já comentaram essa estratégia narrativa de Voltaire. Esse “agencement fiévreux”, o termo é Heuvel (1998, p.261), de desgraças provoca o riso porque ele não permite que se exale a “verdade” do sentimento. Starobinski (2001, p.120-121) fala ainda em “encurtamento do tempo afetivo, [...] efeito de aceleração emotiva”. Ora se houvesse espaço-tempo para a queixa alongada sobre um incidente estaríamos no campo da tragédia; mas como todas as personagens, quando não vivem, relatam a ponto de provocar tontura as mais duras penas enfrentadas, não há tempo para lamentar os fatos narrados. A impressão que dá é que as

²¹ Conforme destaca Heuvel (1998, p.284): “fameux « allegro »”.

personagens competem entre si para ver quem sofreu mais, mas nesse processo, nenhuma delas lamenta verdadeiramente a dor da outra, tampouco o leitor.

Aparentemente esse recurso de Voltaire se mostra cômico à medida que não conduz à aproximação, tão necessária à atitude humorística, ao sentimento do contrário. No entanto, se continuarmos a leitura de Calvino (2007, p.109), perceberemos algo bastante interessante:

É um cinematógrafo mundial que Voltaire projeta em seus fulgurantes fotogramas, é a volta ao mundo em oitenta páginas, que leva Cândido da Vestefália natal até a Holanda, Portugal, América do Sul, França, Inglaterra, Veneza, Turquia e se espalha nas voltas ao mundo supletivas das personagens coadjuvantes, homens e sobretudo mulheres, fáceis presas de piratas e de mercadores de escravos entre o Gibraltar e o Bósforo. Um grande cinematógrafo da atualidade mundial, sobretudo: com aldeias dizimadas na Guerra dos Sete Anos entre prussianos e franceses (os “búlgaros” e os “ávaros”), o terremoto de Lisboa de 1755, os autos-de-fé da Inquisição, os jesuítas do Paraguai que recusam o domínio espanhol e português, as míticas riquezas dos incas, e alguns flashes mais rápidos sobre o protestantismo na Holanda, a expansão da sífilis, a pirataria mediterrânea e atlântica, as guerras intestinas do Marrocos, a exploração de escravos negros da Guiana, deixando uma certa margem para as crônicas literárias e mundanas parisienses e para as entrevistas de muitos reis destronados do momento, reunidos no Carnaval de Veneza.

Não é difícil observar como, apesar do que sugere a narrativa, as aventuras de *Candide* estão longe de serem governadas pelo acaso. Voltaire, mais uma vez, desvia-se e expõe o “tempo de aventuras” do gênero que parodia. Como atentou Bakhtin (2007, p.217), nessas narrativas de aventura é comum a sugestão do fortuito e da concomitância que se materializam muitas vezes nos termos “*de repente*” e “*justamente*”. Em *Candide*, poderíamos lembrar os espantos de nosso herói ao reencontrar seus compatriotas “justamente” no mesmo lugar e mesmo momento, num navio com destino à Turquia, por exemplo. O teórico explica que isso acontece porque o tempo da narrativa é regido pelo acaso, que, na verdade, corresponde à “*intrusão das forças irracionais da vida humana; intrusão do destino (“tuké”)*” (BAKHTIN, 2007, p.220). Na obra de um filósofo como Voltaire que, como já dissemos, rejeita as crenças, não é de se espantar que esse acaso seja exposto (pelo comentário de *Candide*, que nem seria necessário ao leitor moderno) e autocriticado (pela seleção deliberada dos lugares a visitar, por exemplo). As aventuras de *Candide* poderiam, de certa maneira, ser encontradas na tradição romanesca, no entanto, não é nada casual que a tempestade e o naufrágio da história aconteçam em Portugal, que a prisão seja feita pela Inquisição e que o duelo seja travado com um jesuíta, observaria Heuvel (1998, p.284). Não é o acaso que organiza a narrativa, mas o projeto de Voltaire. Nesse sentido, a projeção veloz de seus fotogramas serve ao seu propósito filosófico, não apenas cômico.

Dissemos acima que em *Candide* encontraríamos humor. Dissemos também que isso significava provocar no leitor o “sentimento do contrário” e não apenas “a percepção do contrário”, mencionada por Eco, neste momento, é chegada a hora de complementar que de acordo com a teoria de Pirandello, “o humorismo seria a reflexão que se exercita antes ou depois do fato cômico, conservando a possibilidade do contrário mas eliminando o nosso distanciamento e a nossa superioridade.” (SALIBA, 2002, p.25) Para ilustrar sua teoria, Pirandello cita o exemplo literário de *Dom Quixote*. Ele observa que as atitudes do herói são cômicas, mas que a narrativa permite ao leitor se aproximar dele não apenas convidando-o a tirar sarro de um louco. Retomando o trecho do reencontro final entre Candide e Cunégonde, podemos ver como o texto de Voltaire também tende ao humor. O leitor já fica sabendo algumas páginas antes que Cunégonde está feia, o choque de Candide já é esperado, o que nos faz pensar que Voltaire de certa maneira nos direciona a refletir sobre o que esse contraste envolve. Podemos nos colocar no lugar de Candide que tem nesse momento, como já mencionamos, o último de seus ideais desfeitos: o amor. Não estamos mais distantes de Candide, podemos mesmo compartilhar sua desilusão. Não seria forçoso dizer que a filosofia de Voltaire está também em cultivar o riso, ou o humor, afinal, é rindo das ilusões de Candide ou da filosofia disparata de Pangloss que vivenciamos “os tormentos e riscos que constituem a substância da vida”, sem os quais tudo é tédio.

CAPÍTULO 2

CANDIDE NA TELA DA VERA CRUZ

2.1. Sob o signo da queda

Abílio Pereira de Almeida faz questão de, antes mesmo de serem exibidas as primeiras imagens das personagens e do espaço, estabelecer às claras uma relação entre seu *Candinho* e *Candide ou l'optimisme*. Nas páginas de um livro de capa dura e letras decoradas, folheado por uma mão feminina, seguida pelas informações sobre a produção do filme, aparece esta citação direta do conto de Voltaire: “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos”.

Essa apresentação do filme, que se dá ao som da música “O que ouro não arruma”, também executada nas cenas finais, serve de prólogo à narrativa. Aparentemente estranha ao enredo, ela emoldura a jornada do herói Candinho, trazendo elementos paralelos à trama, sugerindo interpretações, ou ainda, operando uma fusão de horizontes entre as duas obras, conforme entenderia Lupi Bello (2002).

O início do filme coincide com o “aparecimento” de Candinho, ainda bebê. Nas páginas do livro que já descrevemos, após os créditos, temos a prosa escrita de um locutor, uma voz narrativa onisciente que conduz o relato: “Foi por volta de 1926 que Candinho nasceu... isto é, que Candinho apareceu...”.

Logo em seguida, vai tomando conta da tela a primeira imagem do filme, que expõe o espaço onde se passará a história. A câmera é posicionada estaticamente e a uma distância necessária para que sejam enquadradas num mesmo plano uma porção de natureza, algumas vacas no pasto e a sede de uma fazenda. Assim, o espectador é levado a reconhecer o cenário rural brasileiro e também a tomá-lo como um ambiente agradável. A opção pela imobilidade da câmera faz com que se perceba a brisa leve a soprar as folhas das árvores ao som do canto dos pássaros. Posteriormente, são apresentados os habitantes da fazenda: o coronel Quinzinho, sua irmã (D. Eponina) e sua esposa (D. Antonieta), que descansam na varanda. O marasmo da tradicional sesta é interrompido por D. Manuela, que os chama para verem a “belezinha” de criança que chegara num balaio pelo rio. Neste breve diálogo, o público já é informado sobre a relação entre essas personagens. Além de D. Manuela ser interpretada por uma atriz negra – o que é muito significativo neste caso, dada a realidade social a que o filme se refere – o uso subjetivo da câmera também vai esclarecer que ela é empregada da família. A câmera está localizada atrás de D. Antonieta, que de cima da varanda olha para D.

Manuela, que está abaixo, ao rés do chão. O ângulo de filmagem inclinado escolhido (a *plongée*²²), enquadrando apenas a parte de trás da cabeça de D. Antonieta, que parece maior, e o rosto de D. Manuela, que parece menor, comunica ao público que D. Antonieta é socialmente superior à D. Manuela.

Na cena seguinte, em meio à gente da fazenda, D. Antonieta toma o bebê nos braços e o batiza de Maria Aparecida, mas, dando-se conta do sexo da criança, passa a chamá-la de Aparício. Como o coronel sugere o nome de Moisés, “salvo d’água”, causando uma discussão, quem dá o nome definitivo de Candinho é D. Eponina. O pobre menino, aparentemente de alguma família rica, pois carrega um medalhão no peito, é então acolhido na fazenda Pedro II como uma verdadeira bênção. O plano final da cena, bem melodramático, anuncia a felicidade de Candinho: o coronel, no centro do enquadramento e cercado por todos os personagens ajoelhados em sinal de respeito (e também por um burro, que ganha grande importância na trama posteriormente), agradece a Deus e faz uma promessa (de que cuidará do garoto como quem cuida de um filho), cujo efeito é intensificado e solenizado pelo movimento de aproximação da câmera, que dá destaque a ele, à criança e ao céu em que ele fixa seus olhos.

Essa primeira sequência do filme parece remeter ao universo das fábulas, do imaginário popular, dos mitos. Vários elementos conferem uma dimensão lendária e imaginosa à narrativa. A presença do livro, o uso da voz onisciente, a imprecisão da data do nascimento de Candinho, manifestada na frase tão semelhante à dos contos da carochinha (“Foi por volta de 1926 que Candinho nasceu... isto é, que Candinho apareceu...”), e ainda sua associação à imagem de Nossa Senhora Aparecida e à figura bíblica de Moisés (também achados nas águas). O herói é apresentado de forma bastante positiva e ativa e até mesmo o grau diminutivo de seu nome, corruptela de Cândido, como bem sabemos, é usado até aqui carregado de afeto.

No entanto, o destino feliz de Candinho não se firma, é o que alerta aquela mesma voz confiável. A frase agora escrita nas páginas do livro – “Porém três anos depois” (grifo nosso) – além de operar uma transição, uma ligação com a cena posterior, garantindo a continuidade lógica, sobretudo temporal, já antecipa que algo vai acontecer e provocar a queda do herói. Aparece então o coronel ansioso, andando de um canto a outro, do lado de fora do quarto em que sua esposa dá à luz um casal de gêmeos. Ele e D. Eponina entram no quarto, e sai o médico, o qual trava um curto diálogo com D. Manuela. É por meio dessa conversa que

²² A *plongée* é a filmagem de cima para baixo (MARTIN, 2003, p.41).

ficamos sabendo que Candinho trouxe sorte ao casal que não conseguia ter filhos, mas com ela também seu próprio azar. Esta estratégia, muito empregada no *vaudeville*, isto é, “fazer os criados explicarem para o público o caráter e a situação dos personagens” (GOMES, 1981, p.286), é aqui utilizada para antecipar a perda do trono de Candinho para os filhos legítimos do coronel.

As cenas que se passam “Vinte anos depois...”, de acordo com a pontuação do intertítulo narrativo, confirmam a predição da criada. Candinho, já mais velho, está longe de ser tratado como um ente da família, como prometera o coronel; ele dorme agora num ranchinho vizinho ao casarão, está maltrapilho e lhe são designadas quase todas as tarefas diárias da fazenda. Aliás, uma das primeiras cenas da sequência em foco, aquela em que o rapaz está se lavando e é atingido por uma cabra, que o derruba no riacho, pode ser considerada uma síntese da trajetória do herói até o momento. A decadência do personagem – que já estava sendo configurada por meio dos recursos gráficos (o livro) e dialógicos (as falas das personagens) – é materializada visual e dramaticamente pela marrada da cabra. Lembre-se de que Candinho veio das águas, e é exatamente para elas que ele é arremessado.

O campo está agora longe de ser representado de forma bucólica, agradável. Os elementos que poderiam ajudar a compor tal quadro são pouco a pouco minados. A música lenta e delicada apropriada ao ritmo do amanhecer na fazenda é entrecortada pelos gritos de D. Manuela chamando Candinho ao trabalho. Quase como uma forma de resistência, de manter o passo lento, temos a resposta de Candinho que reverbera na memória cinematográfica de Mazaropi: “Já vou!”. Mesmo a natureza não é mais pitoresca: o riacho, o “riozinho amigo”²³ de tantas modas de viola, e a cabra se tornam, como já vimos, algozes de Candinho. A criação de animais, visualizada na primeira cena do filme, é agora mirrada e motivo para tiradas cômicas e para a intromissão irônica calculada do autor. No trecho em que Candinho realiza o trabalho cotidiano, por exemplo, explora-se um recurso cômico bastante primitivo do cinema, o da “*antítese entre os elementos vivos e os elementos mecânicos*” (BERGSON apud SALIBA, 2002, p.21), não apenas para provocar o riso, mas também para configurar a realidade decadente da fazenda. Assim como naqueles filmes em que a personagem se empenha nas pequenas ocupações cotidianas com tamanha regularidade que não percebe que seus objetos foram embaralhados ou trocados de lugar, Candinho continua a catar ovos, mas as galinhas botam ovos de pedra; continua a tirar leite, mas como este já não é suficiente para o bezerro e para o consumo, tem que adicionar um pouco de água; e ainda

²³ Referimo-nos, aqui, em especial à canção “Riozinho amigo”, composta por José Fortuna e Carlos Cezar.

água a horta antes da chuva. Seu trabalho é mecânico e contrapõe-se à esterilidade da propriedade. Já na cena em que é introduzido na narrativa o mote “Que seja tudo para o melhor”²⁴, pela boca Prof. Pancrácio, que surge como uma espécie de grilo falante, de forma imprevista no canto da tela depois de Candinho ter sido derrubado pela cabra, a decadência oferecerá o contraste necessário para deflagrar o riso. O professor, tendo testemunhado a queda de Candinho, incita-o a agradecer e a louvar a Deus por ter começado o dia tão bem, afinal, o molhado do corpo e da roupa o ajudaria a suportar “a inclemência dos raios de sol que por sua vez brilha em nossos milharais”. Aqui, além do aproveitamento da forma de raciocinar disparatada de Pangloss (a quem o professor é associado pela semelhança do nome) – que produz um efeito cômico tal qual no conto à medida que força o encaixe das tragédias na filosofia otimista –, outro recurso humorístico presente no texto de Voltaire é empregado. Quando o professor está terminando sua fala solene, o narrador-câmera destila ironia apresentando a imagem de no máximo uns dez pés de milho bem mirrados. Esse contraste entre o discurso solene do personagem e a narração da câmera aparece em Voltaire, por exemplo, no trecho que sucede o episódio em que Candide mata (pensa ter matado) o irmão de sua amada:

« Comment veux-tu; disait Candide, que je mange du jambon, quand j'ai tué le fils de monsieur le baron, et que je me vois condamné à ne revoir la belle Cunégonde de ma vie? A quoi me servira de prolonger mes misérables jours, puisque je dois les traîner loin d'elle dans les remords et dans le désespoir? Et que dira le Journal de Trévoux? »
En parlant ainsi, il ne laissait pas de manger. (VOLTAIRE, 1998, p.77-78)

Este tipo de construção deixa evidente a voz de um autor que cria a oposição para gerar determinado efeito. No caso do filme, o diretor se beneficia da linguagem multifacetada do cinema, e é a instância narrativa da câmera, a imagem que ela capta, que produz o contraste e, por conseguinte, o humor.

Na verdade, como já notaram os estudiosos da obra abilianiana, não é apenas Candinho que está degradado, mas também a fazenda do coronel, que representa um mundo caduco. É assim que a descreve o tabelião e juiz de paz de Piracema: “aquela fazenda velha, daquele monarquista maluco”. Os sinais de decadência se espalham e acumulam. Ela aparece nas instalações da fazenda e nos objetos que ajudam a compor os personagens, como o vestuário: D. Manuela, por exemplo, antes bem asseada, com os cabelos presos em tranças, decorridos os vinte anos, tem os cabelos desgrenhados, veste uma roupa velha e amarrotada e um avental

²⁴ Antes disso, o mote é apresentado apenas ao público extradiegético (como já comentamos, nas páginas do livro), ele não é utilizado pelos personagens.

sujo; o Prof. Pancrácio veste um terno preto que disfarça a sujeira, como a narrativa trata de destacar, o que indica que ele o usa todos os dias por falta de outro.

E a degradação não se dá apenas no plano econômico, já que, algumas cenas depois, é chegada a vez de mostrar “le mal moral” (VOLTAIRE [1759]²⁵, 1998, p.65) tão disseminado nas obras de Abílio Pereira de Almeida. Como bem lembra Mário de Andrade, saudosismo é sintoma de decadência²⁶ e, na terra atrasada de Piracema, ele é bastante cultivado. É expresso não apenas no nome da fazenda (Pedro II), mas também na figura do avô do coronel Quinzinho, barão do Império, cujo retrato permanece pendurado na parede. Em oposição à altivez da figura, o espectador fica sabendo pela boca do rotundo e desagradável coronel que o ilustre parente nutria o vício das cartas. Ajuda ainda a compor essa linhagem degenerada o mal-educado Quincas, filho legítimo do coronel.

De acordo com Maria Rita Galvão (1975), essa temática da derrocada das propriedades agrárias, numa variação de nuances, estaria incorporada a todas as obras da Vera Cruz. Sua observação quanto ao letreiro que aparece no início de *Caiçara* é extremamente esclarecedora. No primeiro plano do filme, já estaria manifestado o tema social do grupo da Vera Cruz, resumido numa acepção do dicionário que é ali citada: “Caída, substantivo feminino. De ‘cair’. Queda, declínio.”.

Segundo a pesquisadora, ainda mais exemplar das implicações da abordagem deste tema pela companhia paulista seria a adaptação da peça *Paiol Velho*, de Abílio Pereira de Almeida. Conforme destaca, ao se interpretar o filme, inicialmente, a ênfase dada à citação bíblica que o apresenta: “Uma geração vai, outra vem, mas terra é sempre terra”, recai sobre sua segunda parte. Tem-se, então, o assunto da fita: a terra, o café, e, claro, a decadência. Nessa película, o tema está ligado à figura de João Carlos, moço grã-fino, elegante, bem-educado que mora em São Paulo e cujas mordomias eram sustentadas pela então decadente fazenda Paiol Velho. João Carlos namora Dora, filha do dono de uma indústria de tecelagem. Apesar do apelo da namorada para que ele trabalhasse com seu pai, o rapaz parece demonstrar certo apego à terra, o que o faz partir para o Paiol Velho.

Lá o espectador descobre que a (aparente) derrocada da fazenda deve-se menos à queda da produção e comercialização do café do que ao descuido de João Carlos cujo desinteresse havia dado plena condição para Antonio Loferatto administrar a fazenda em

²⁵ Indicamos essa data entre colchetes para lembrar o ano da publicação de *Candide ou l'optimisme*. A partir de agora, faremos referência apenas à data da edição utilizada, de 1998.

²⁶ Esse comentário faz parte da polêmica entre Mário de Andrade e Sérgio Milliet, a propósito da publicação do livro *Raça* (1925) de Guilherme de Almeida, travada na revista *Terra Roxa e outras terras*, quando Mário protesta contra o “paulistanismo” do amigo. (Cf. PINTO, 2001, p.435-455.)

favor de seu próprio interesse. Antonio, também denominado Tônico, descendente de imigrantes, agrega traços de vigor e racionalidade. Ele organiza e acompanha a produção e, além disso, entende muito bem o mercado sabendo exatamente como lucrar com suas altas e baixas. No entanto, como ressalta Galvão (1975), nem mesmo ele escapa à decadência, à degenerescência. Tônico, casado com Lina, antiga amante do falecido pai de João Carlos, é caracterizado como mau caráter, ladrão, amargo e, apesar de conseguir tomar a fazenda de João Carlos (que perde todo seu dinheiro no jogo e vende sua fazenda antes da alta do café), acaba morrendo de um ataque do coração. Com isso, Lina, que carrega, então, um filho de João Carlos, é responsável por restituir-lhe a sua terra, o seu poder. O descendente da antiga elite agrária tem ainda a chance de se manter pelo casamento com Dora, que representa a elite emergente de uma São Paulo que não é mais café, é indústria. Ou seja, “geração vai, geração vem”, mas a aristocracia, a elite paulista, jamais decai.

Vale lembrar que as obras de Abílio – *Paiol Velho* (e *Terra é Sempre Terra*) e *Santa Marta Fabril S.A.* – são lembradas por Gilda de Mello e Souza (1980, p.109) como importantes e iniciais formulações artísticas da experiência de transformações sociais que se passaram ao Sul. Para a autora, o teatro e o cinema se tornaram meios preferenciais de expressão e traziam “por tema dois aspectos fundamentais da nossa história social – a decadência econômica e conseqüente desnivelamento social do fazendeiro de café, e a decadência moral da família urbana de alta burguesia a partir da crise de 29”. Ela destaca ainda que de forma semelhante a que se dá no Norte durante a decadência da sociedade oligárquica do açúcar e do cacau, em São Paulo, também serão os membros mais privilegiados dessa sociedade que rui os responsáveis por conferir “testemunho da realidade” (MELLO E SOUZA, 1980, p.110) desse processo de transformação. Para ela, eram esses os casos de Abílio Pereira de Almeida e Jorge de Andrade, dois paulistas tradicionais de família “quatrocentona”²⁷.

No entanto, Maria Rita Galvão (1981, p.279) insiste na tese de que, pelo menos nos filmes da Vera Cruz, a aristocracia paulista tem seu *status* assegurado, através do que ela chamou de “maquinações do enredo”. Embora ela seja um tanto depreciada, já que os personagens são viciados em jogo, gastadores, falidos e esnobes (como João Carlos), é a partir do contraste com eles e da perspectiva deles que alguém como Isidoro Polepícula (Mazzaropi, em *Nadando em Dinheiro*), um *chauffeur* de caminhão que recebe uma monumental herança e

²⁷ A informação é confirmada pelo próprio Abílio Pereira de Almeida (apud CAMPOS, 2009, p.33): “Pertencço ao ramo pobre de uma família rica, dita ‘quatrocentona’. Considero a classificação ‘paulista de quatrocentos anos’ uma *blague* [...] Não obstante o ‘paulista quatrocentão’ não ser quatrocentão, ele é satirizado e também, de certo modo, invejado pelos seus contemporâneos do mesmo nível social.”

passa a “nadar em dinheiro”, é ridicularizado, porque não domina a etiqueta. Isidoro toma aulas de um professor, acaba aprendendo a enganar e trai sua esposa, perdendo sua família, que volta para o subúrbio. Depois da dura lição que o filme dá, resumida no provérbio corrente de que “o dinheiro pode tirar o pobre da ralé, mas não tira a ralé do pobre”, volta-se ao discurso cristão de que a felicidade está na simplicidade: Isidoro retorna à antiga casa para viver com a família e seu dinheiro acaba sendo dividido com os vizinhos.

Voltaremos a essa questão das “maquinações do enredo” mais tarde, neste momento, nosso interesse é destacar a representação disfórica que se faz do campo nessa primeira parte de *Candinho*. Para isso, vamos lembrar alguns breves apontamentos de Jean-Claude Bernardet (1980) sobre o assunto. Analisando as relações estabelecidas por filmes brasileiros de diferentes períodos entre a cidade e o campo, o crítico observou algumas regularidades. Nas fitas do início da década de 1920, por exemplo, pareceu-lhe recorrente a apologia do campo e a repulsa da cidade. Nesses filmes, a cidade é retratada como “pólo de atração deslumbrante”, mas também como “antro de perversidade que arruína a sólida moral familiar” (BERNARDET, 1980, p.139). Por outro lado, o interior é retratado como reduto da moral e dos bons costumes; a vida sertaneja é exaltada, inclusive, para a preservação da brasilidade. Para o pesquisador, esses filmes de “exaltação da brasilidade e do nacionalismo constituem uma resposta ou contrapartida ao avanço do capitalismo e conseqüente urbanização no Brasil” (BERNARDET, 1980, p.142). Posteriormente, ele identifica uma alteração do quadro. A euforia e a agitação da cidade passam a ser valorizadas, e o campo aparece menos nos filmes, apesar de em alguns deles se reconhecer que é o mundo rural que sustenta a urbanização galopante. Essa visão positiva da cidade algumas vezes também se dá porque ela ajuda a perceber que as relações mais individualizadas, menos impessoais do interior, na verdade, mascaram uma estrutura de poder (quem vai da cidade para o campo leva ideias novas). Finalmente, ele observa que nas décadas de 1950 e 1960, as imagens da cidade e do campo são “sociologicamente” (BERNARDET, p.148) negativas. O campo muitas vezes é lugar de privação, mas a cidade também esmaga o trabalhador, explora-o. Bem se vê que essas imagens estão ligadas à experiência de migração interna dos sertanejos em direção à cidade.

Em *Candinho*, como viemos pontuando, o campo por volta de 1949 (como indica a voz narrativa das páginas do livro) é moral e economicamente decadente. Nem mesmo as relações “pessoais” denotam verdadeira intimidade, cordialidade. Ao menos não no sentido comum deste termo, que remete à amizade, à civilidade, à hospitalidade. Porém, na verdade, a sequência inicial na fazenda compõe um verossímil retrato da cordialidade de que fala Sérgio Buarque de Holanda (2007). As cenas vão pouco a pouco constituindo as relações entre os

personagens da sociedade agrária e coronelista representada. Personagens como Candinho ou Prof. Pancrácio também gravitam em torno à figura do coronel. Quinzinho recebe seu “amigo” Pancrácio, que, no entanto, é desrespeitado a todo momento²⁸, e Candinho, como o próprio diminutivo do nome parece agora indicar²⁹, é agregado da família. Deve-se, ainda, ressaltar que a tensão dessas relações não passa despercebida ao espectador. Não há como não notar o contorcionismo de Pancrácio para agradar o coronel – ele precisa rapidamente adaptar sua filosofia para não discordar do neto de um barão do Império que questiona como a Proclamação da República teria sido para o melhor –, nem a conveniência de manter Candinho por perto, afinal, é ele quem realiza todo o trabalho da fazenda sem receber para isso. As únicas relações positivas possíveis são aquelas que envolvem personagens sem nenhum poder de mando: Candinho, Prof. Pancrácio, D. Eponina, D. Manuela e, é claro, Filoca. Aliás, esta última, provavelmente, o único motivo aparente que mantém Candinho na fazenda, uma vez que ali ele está próximo de sua irmã de criação, moça doce e tímida, uma Cunégonde caipira, que corresponde à sua afeição.

É interessante observar como Abílio Pereira de Almeida fez uma leitura extremamente acurada e ativa de *Candide* a ponto de expor e intensificar o tratamento burlesco que Voltaire dá ao paraíso. Se prestarmos um pouco de atenção à descrição do barão de Thunder-ten-tronckh e de seu castelo, por exemplo, feita nas primeiras páginas do conto, perceberemos a ironia com que Voltaire desenha o paraíso de que Candide é expulso:

Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d’une tapisserie. [...] Ils l’appelaient tous Monseigneur, et ils riaient quand il faisait des contes. (VOLTAIRE, 1998, p.19-20, grifos nossos)

A leitura deste trecho já esclarece como a filosofia de Pangloss expressa no mote “tout est au mieux” (VOLTAIRE, 1998, p.21) é ridicularizada desde o início do conto, bem se vê nessas poucas linhas que aquele não é o melhor barão do mundo, que aquele não é o melhor castelo do mundo, e (se seguíssemos a lógica de generalizar disparatada de Pangloss) que aquele, portanto, não é o melhor dos mundos. Em *Candinho*, como tentamos pontuar, a decadência é muito mais sinalizada ou, para usar um termo da teoria do cinema, muito mais comunicada.

²⁸ Durante o almoço, o coronel diz: “– O barão, meu avô, sempre dizia: o hóspede, por mais ordinário que seja, deve ser servido em primeiro lugar.” e, em seguida, dá uma gargalhada.

²⁹ Sérgio Buarque de Holanda (2007, p.146) ressalta que a cordialidade é marcada linguisticamente por “nosso pendor acentuado para o emprego de diminutivos”.

Na verdade, como pretendemos introduzir neste momento, a insistência em informar a decadência da fazenda ao público acontece também porque *Candinho* constitui-se de acordo com as normas e princípios da narrativa clássica do cinema hollywoodiano (cinema produzido entre 1917 e 1960). Conforme observou David Bordwell (2005, p.289), “as narrativas hollywoodianas são fortemente redundantes”, possuem “alto grau de comunicabilidade” (BORDWELL, 2005, p. 285). Com isso, o crítico de cinema quer dizer que todos os elementos narrativos – a música extradiegética (geralmente pleonástica), a fala, o comportamento das personagens, etc. – são manipulados para comunicar reiteradas vezes uma informação (a fábula) ao espectador. Aqui cabe uma breve digressão para a explicação de alguns conceitos utilizados por Bordwell (2005) para a análise da narrativa cinematográfica clássica de Hollywood.

Uma primeira distinção fundamental realizada por Bordwell (2005, p.278) é aquela entre os conceitos de “fábula”, “*syuzhet*” (traduzido às vezes como trama) e narração. A fábula é entendida por ele como “os eventos narrativos em sequência cronológica causal”; o *syuzhet* diz respeito à “apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto”; já a narração é o “processo de informar o receptor para que este construa a fábula a partir de padrões do *syuzhet* e do estilo cinematográfico”.

Ele apresenta ainda outros conceitos importantes para a nossa análise, são eles: a “cognoscibilidade”, a “autoconsciência” e a “comunicabilidade”. A cognoscibilidade é a “dimensão e a amplitude da reivindicação de conhecimento da narração sobre informações da fábula” (BORDWELL, 2005, p.278), a autoconsciência é definida como o “grau de reconhecimento, pela narração, de sua veiculação ao espectador” e a comunicabilidade é “a extensão com que a narração retém ou comunica informações sobre a fábula”.

No caso de *Candinho*, por exemplo, o trecho que analisamos até o momento já teria trazido em termos de fábula: o aparecimento de Candinho, a mudança de seu *status* de afilhado para “escravo”. Em termos de *syuzhet*, poderíamos dizer que já foi estabelecida uma situação inicial, um estágio de relativo equilíbrio (que será perturbado mais tarde e restabelecido em seguida). Já quanto à narração, podemos nos remeter às análises que fizemos das várias maneiras como a decadência nos é informada. No que diz respeito aos outros conceitos, podemos lembrar, em termos de cognoscibilidade, que a voz narrativa que se manifesta nas páginas do livro é onisciente; que essa voz narrativa assume se dirigir ao espectador, sendo, portanto, autoconsciente; e que a narração repete a informação da decadência da fazenda e de Candinho por meio de vários recursos, apresentando, logo, alto grau de comunicabilidade.

Afirmamos que *Candinho* conforma-se à narrativa clássica hollywoodiana. Neste momento, tendo já introduzido alguns conceitos teóricos que balizam seu estudo, podemos observar como a relação entre *Candide* e *Candinho* é intermediada pelos princípios desse modo narrativo. De acordo com Bordwell (2005, p.278, grifos nossos),

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos.

Ora, em *Candinho*, já observamos que durante o estágio de equilíbrio da trama (das primeiras cenas até o embate com o coronel) todas as personagens mais importantes do filme são definidas. Não há dúvida de quem são os vilões da história (coronel e seu filho Quincas) e de quem são os simpatizantes do protagonista (Filoca, Prof. Pancrácio, D. Manuela, D. Eponina). Vale ressaltar que até mesmo aquelas que *Candinho* vai encontrar posteriormente em São Paulo já estão definidas, como a dona da pensão ou Pirulito, pois, na verdade, são personagens especulares: a primeira é a versão de saias do rechonchudo coronel Quinzinho; o segundo, o correspondente masculino de D. Manuela – corrobora essa leitura a formação dos pares românticos no fim do filme. Dando seguimento a nossa análise, poderíamos atentar para outra “interferência” de Abílio no conto de Voltaire.

Em seu estudo do cinema hollywoodiano, Bordwell observou também que a trama desses filmes, aparentada de determinados gêneros como a história de amor popular, apresentava certas regularidades:

o *syuzhet* clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas de enredo: uma que envolve o romance heterossexual (rapaz/moça, marido/mulher), e outra que envolve uma outra esfera – trabalho, guerra, missão ou busca, relações pessoais. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax. (BORDWELL, 2005, p.280, grifos nossos)

Essa “estrutura causal dupla” é facilmente identificável em *Candinho*: por um lado, ele começa sua viagem em busca de sua mãe, por outro, ele, em certo momento passa a procurar Filoca. A análise do desenvolvimento dessas linhas será feito mais tarde, por ora, é importante salientar como esse princípio de certa forma determina o aprofundamento de elementos que estão apenas delineados em *Candide*.

No conto, a origem bastarda de Candide, a identidade do herói, não apresenta grande amplitude. Ela é introduzida como tema das fofocas dos empregados da casa e como motivo para riso:

Les anciens domestiques de la maison soupçonnaient qu'il était fils de la soeur de monsieur le baron et d'un bon et honnête gentilhomme du voisinage, que cette demoiselle ne voulut jamais épouser parce qu'il n'avait pu prouver que soixante et onze quartiers, et que le reste de son arbre généalogique avait été perdu par l'injure du temps. (VOLTAIRE, 1998, p.19)

Neste trecho, Voltaire ridiculariza valores nobiliários que, vale ressaltar, estariam incorporados (de uma forma polêmica conforme analisamos no Capítulo 1) à própria estrutura de seu texto. Uma leitura dessa frase a contrapelo, numa chave irônica (orientada pelo narrador por meio do exagero no número de gerações a provar), revela o absurdo da justificativa da provável mãe de Candide, que é dada de uma forma natural, por si só incontestável. A história se repete com Candide e Cunégonde, e a origem do rapaz é novamente tida como um impedimento, o que lhe rende bons pontapés no traseiro por sua tamanha ousadia.

Em *Candinho*, a origem bastarda e a identidade desconhecida do herói não são apenas motivos para sua separação de Filoca, mas são extremamente importantes para a trama. A sua origem bastarda preenche o esquema da estrutura causal dupla; é ela quem define o objetivo específico do protagonista: a procura de sua mãe. Também é ela que vai resolver o verdadeiro problema de Candinho, que não está tão evidente para ele, mas está para o público: a decadência da sociedade patriarcal incorporada pelo coronel Quinzinho. É a herança deixada por sua mãe que vai dar cabo a suas duas missões: unir-se a Filoca e superar a decadente e violenta ordem rural.

Cabe, ainda, ressaltar que é também devido à importância da origem de Candinho para a trama que a personagem, diferentemente de Candide, tem sua vida narrada desde a infância. O público conhece Candinho ainda bebê, acompanha sua história de abandono, azar e exploração, tendo bastante tempo para com ele se identificar. No entanto, é preciso considerar ainda outro aspecto relativo à identidade de Candinho.

2.1.1. Redimensionando a queda: dilemas de um diretor paulista

As reflexões que fomos desenvolvendo até o momento sugerem, para a análise e interpretação de *Candinho*, a sua observação por três prismas: a relação que a obra estabelece

com *Candide*; a consideração da experiência de Abílio Pereira de Almeida como diretor paulista compromissado com o projeto da Vera Cruz de construção da identidade nacional pelo cinema e a relação que a obra mantém com a produção cinematográfica da época.

Concluindo as observações que fizemos sobre a desconfiguração mais acentuada do “paraíso” de que os heróis são enxotados, manifestada na obra de Abílio Pereira de Almeida, é preciso pontuar que ela parece estar ligada à temática regionalista da decadência da sociedade agrária do Sul (recorrente em sua obra teatral e cinematográfica), bem como a uma forma de narrar reiterativa própria do cinema americano de que a Vera Cruz queria se aproximar.

Já com relação ao maior desenvolvimento da questão da origem, da identidade, do herói, que tratamos sob um ponto de vista mais estrutural, vinculado ao modelo clássico de narrativa, resta ainda fazer algumas ponderações nos aproveitando da confluência de linhas de raciocínio que estabelecemos. Com efeito, apoiados na análise de *Candide* feita por Starobinski (2001), podemos observar como o beijo de Candinho e Filoca, a manifestação do desejo dos dois, rivaliza com a autoridade tradicional do coronel, que tenta restabelecer a ordem por meio da violência (chicote e palmatória). Vamos percebendo, então, que o coronel não representa um empecilho apenas para o alcance do objetivo amoroso de Candinho, na verdade, ele é também um obstáculo a ser eliminado para a superação da decadência, vale pontuar, um objetivo que não está definido, explícito para a personagem.

Para Candinho, a busca que se coloca é a de sua verdadeira mãe, no entanto, ao aproximarmos *Candinho* de *Candide*, podemos perceber que sua busca pela identidade tem outra amplitude.

Devemos lembrar que a busca de Candinho se inicia, assim como a errância de *Candide*, com uma abrupta mudança da realidade em que vive, já que Candinho sai da pacata fazenda Pedro II e vai parar na metrópole paulistana. Conforme já observou o filósofo Franklin de Matos (1995, p.158), essa fórmula narrativa, bastante utilizada por Voltaire, consiste numa “instantânea transplantação do protagonista, geralmente jovem e ingênuo, para uma realidade completamente estranha que, entretanto, deve ser assimilada a qualquer custo”. Logo, essa fórmula, combinada à pureza do herói, seria fundamental à natureza de demonstração, de experimentação, apropriada a um texto filosófico do século XVIII.

Em *Candide*, essa fórmula se constitui numa paródia do episódio bíblico em que se narra a queda do homem do paraíso, explicitada nesta passagem de Heuvel (1998, p.262, grifo nosso):

Candide est sans doute une épopée de la chute et du dénuement, mais c'est une épopée parodique: une « Genèse » travestie. Le paradis? Une maison qui a une porte et quelques fenêtres. Dieu le père? Monseigneur le baron, suffisant dans sa ridicule indigence. Eve, c'est une fille de condition, il est vrai, mais insignifiante et déjà perverse. La tentation, c'est la « raison suffisante » de Pangloss. Le péché originel, quelques gestes scabreux derrière un paravent. Et pour couronner le tout, la chute sous la forme d'une expulsion « à grands coups de pied dans le derrière ».

E se em nossa análise inicial de *Candide* sobrepesamos o caráter paródico da queda de Candide, neste momento, é preciso afirmar que a trajetória de Candide se trata, sim, de uma “épopée de la chute et du dénuement”. A queda desempenha uma função estrutural na narrativa, ela lança o herói em suas espantosas e vertiginosas peripécias. Mas ela também tem uma função simbólica e é sintomática do momento histórico em que Voltaire escreve.

A transplantação do ingênuo herói a uma realidade que deve ser assimilada de qualquer maneira, como sugeriu Franklin de Matos (1995), serve para a demonstração de uma tese. Um exemplo disso é que, por ser metafísico e muito ignorante das coisas do mundo, como é caracterizado pelo rei da Prússia, Candide é mal-entendido, violentado e enganado mais de uma vez. No entanto, cabe a pergunta, o que se pretende demonstrar com as aventuras de Candide?

Primeiramente, que o axioma de Pangloss (de Leibniz) de que “tout est au mieux” não se sustenta e que, portanto, o mal existe inegavelmente. Mas não apenas isso. Voltaire refuta o otimismo contemplativo de Pangloss e também o maniqueísmo de seu outro companheiro de viagem Martin, que acredita que Deus deve ter abandonado o mundo aos desmandos de algum malfeitor (VOLTAIRE, 1998, p.103). Nas palavras de Heuvel, a dimensão filosófica de *Candide*, pode ser assim interpretada:

le problème de Candide est dès lors posé dans toute son ampleur: en supposant un paradis qui, bien que traité d'une manière burlesque dans le roman, n'en figure pas moins le triple idéal des grandeurs terrestres, des amours exaltantes, et surtout peut-être des certitudes intellectuelles, comment un simple particulier qui en est un jour chassé peut-il trouver dans la retraite une formule de vie lui permettant non pas seulement de subsister, mais de retrouver à sa manière la figure de l'homme? Car c'est l'homme qu'il s'agit de réinventer. (HEUVEL, 1998, p.239, grifos nossos)

Sem nos precipitarmos a tratar da solução, da fórmula encontrada por Voltaire para melhor sobreviver, viver, neste mundo “*passável*”, a expressão é de Franklin de Matos (1995, p.159), é preciso pontuar que a queda de Candide deflagra o questionamento de três ideais (poder do barão, amor, filosofia), assim como a busca de um novo sentido para a vida humana.

No caso de *Candinho*, também podemos dizer que se trata de uma epopeia paródica. Até mesmo o diminutivo de seu nome, que elimina qualquer aspiração épica, sugere isso. Contudo, a queda, da mesma forma que em *Candide*, tem a função estrutural de dar início às aventuras do herói, além de uma função simbólica.

A queda de Candinho significa seu distanciamento espacial e temporal de uma sociedade patriarcal decadente de Minas Gerais ou São Paulo, onde é explorado, passa fome, não tem estudo e mesmo assim acha que tudo está bem e louva a Deus o tempo todo. Já a fórmula de transplantação para uma nova realidade que o personagem não domina também vai ser mantida, e o “acaso” leva Candinho à cidade próxima de Piracema e à metrópole paulista. Nesta última, o público será apresentado a uma “sociedade elegante” que frequenta casas noturnas (personagens em torno de Filoca), a uma pequena burguesia (a dona da pensão e o pai do garoto que estoura os balões de Candinho) e também aos malandros (Pancrácio). Depois de ter provado o mal de São Paulo, Abílio Pereira de Almeida também vai ensaiar formular uma sabedoria. Mas o questionamento dos ideais (das grandezas terrestres, do amor e da filosofia) fica a cargo do espectador, pois Candinho continua iludido... Eis, em poucas linhas, a ambiguidade de, como diria Décio de Almeida Prado (1996, p.55), uma dramaturgia “alegre por fora e amarga por dentro”.

2.2. Às voltas com Voltaire: *Candinho* e o cinema clássico hollywoodiano

Neste tópico, será analisada a trajetória de Candinho a partir de sua saída da fazenda Pedro II até o seu retorno. Numa trama clássica hollywoodiana, esse segmento do filme corresponderia ao período em que ocorre a “luta e a eliminação do elemento perturbador” (BORDWELL, 2005, p.279), para restabelecimento da ordem inicial. Em *Candide*, como já introduzimos no tópico anterior, as viagens do herói voltairiano também possuem uma grande dimensão. Não apenas porque Candide viaja para distantes lugares do globo (definidos ao sabor da existência cotidiana, amplificada pela imaginação e objetivo, do autor), mas porque, como já observamos, sua trajetória está ligada a um propósito filosófico de Voltaire. Quanto a isso, bem observou Heuvel (1998, p.257, grifos nossos) que:

L'aventure de Candide a un tout autre poids. Voltaire a fait depuis quelques années une série d'expériences qui l'ont conduit à assimiler sa destinée individuelle à celle de l'humanité. Ce qui était, dans *Scarmentado* fuite pure et simple, au hasard des événements, revêt dans *Candide* une signification beaucoup plus générale et quasi métaphysique.

Neste momento, cabe acrescentar outra característica das viagens de Candide. Heuvel (1998) e também Matos (1995) ressaltaram que o conto de Voltaire poderia ser dividido em

duas partes simétricas, que representariam dois momentos de reflexão do autor. A primeira começaria com a paródia da queda de Candide e terminaria com sua chegada ao acaso no utópico El Dorado. Nessa parte marcada “pela contínua fuga do protagonista, pelo clima do ‘salve-se quem puder’ (fórmula então obsessivamente usada na correspondência de Voltaire)” (MATOS, 1995, p.159), o filósofo francês ataca as obras apologéticas da Providência (Pangloss), que se multiplicavam por volta de 1750 (MILLIET, 1972).

É nesse sentido que se dão as rápidas passagens de Candide pela Alemanha, pela Holanda, por Portugal e pela Argentina, por exemplo; como uma forma de mostrar que o mundo todo se transformou num verdadeiro palco de crueldades. Já na segunda parte, que começa com a partida de Candide do El Dorado em busca de reencontrar Cunégonde e termina com a sua chegada ao jardim da Propontide, Voltaire assesta a sua crítica contra o maniqueísmo de Martin, para quem o mundo é um caos de trevas e horrores. Trata-se do momento de ponderar: se as paixões humanas podem levar a guerras, inquisições e, em contrapartida, sua recusa pode levar ao aborrecimento, ao tédio (que encontramos representado pelo nobre veneziano Pococuranté), qual seria a melhor forma de viver no mundo? A resposta formulada por Voltaire estaria num jardim localizado à margem da civilização. Essas observações também podem nos ajudar a compreender as viagens de *Candinho*.

Da mesma forma, pretendemos sustentar que a jornada de *Candinho* longe da fazenda também poderia ser segmentada em duas partes. A primeira delas se iniciaria com a partida da fazenda Pedro II e terminaria com o reencontro com o Prof. Pancrácio. Essa parte da viagem de *Candinho* não se passa num ritmo tão acelerado quanto a de *Candide* (também não podemos esquecer que sua viagem começa na roça sobre o lombo de um burrinho), mas também se pode dizer que ela se desenrola num clima de ‘salve-se quem puder’. Nesta parte da viagem, *Candinho* não tem destino certo, está em busca de sua mãe, mas não sabe onde encontrá-la.

Mas, como já analisamos, a seriedade de uma tese filosófica não se encontra em *Candide* e tampouco em *Candinho*. E se Voltaire encontra seus ingredientes nos romances de aventura, Abílio Pereira de Almeida encontra os seus em Hollywood. Antes mesmo que *Candinho* comece sua viagem, o público já tem a exata medida de quão grandiosa ela será. Após escutar, do lado de fora do quarto, o coronel batendo em Filoca, que grita e ameaça fugir, *Candinho* escuta os conselhos de D. Manuela e decide partir. Sob as recomendações à Providência do Prof. Pancrácio (“Que seja tudo para o melhor.”), o “peregrino” se despede das outras boas almas da fazenda D. Manuela, D. Eponina e Filoca, que acena um lenço cheio

de catarro para ele da janela. Nesse curto trecho, Abílio reúne e rebaixa pelo tratamento exagerado, derramado demais (mostrando até as lágrimas do burro Policarpo) os dramas hollywoodianos: é encenado o drama familiar (o desentendimento entre pais e filhos, o conflito com a autoridade paterna, que leva Filoca a fugir) e também o altruísmo do herói plebeu em oposição à vilania do aristocrata.

Após a exagerada cena de despedida, o público observa Candinho se distanciar espacial e temporalmente da fazenda. Vemos Candinho atravessar a porteira da sede, em seguida, a dos limites da Pedro II e tomar a estrada. Neste momento, a câmera está localizada à frente de Candinho e se movimenta para trás, temos a impressão de que Candinho trota em seu burro Policarpo em nossa direção. Esse plano e movimento da câmera sugerem que Candinho ainda está próximo à fazenda, num ambiente que lhe é familiar, o que é confirmado por sua interação com as pessoas à margem da estrada. Neste momento, tem lugar o primeiro número musical de *Candinho*.

2.2.1. Com a licença poética de Hollywood: pausa para cantar

Enquanto Candinho cavalga em seu burro, ele entoa a seguinte canção:

“Meu Policarpo”

Eia, eia, meu Policarpo
 Vai trotando de mansinho
 Um dia se Deus quiser
 Voltarei pro meu benzinho
 Vou procurar
 Minha mãe lá na cidade
 Pois deixo aqui o meu amor
 E a minha felicidade
 Eu vou m'embora
 Vou deixar o meu sertão
 Eia, eia, meu burrinho
 Tá triste meu coração
 Eia, eia, meu Policarpo
 Vai trotando de mansinho
 Um dia se Deus quiser
 Voltarei pro meu benzinho

No tópico 2.1, observamos como a prosa escrita nas páginas do livro (intertítulos narrativos), que ajudava a narrar a fábula, era bastante autoconsciente, isto é, como ela reconhecia que estava se endereçando ao espectador. Não pontuamos naquele momento que,

de um modo bastante geral, a narração clássica hollywoodiana quase nunca assume que se dirige ao público, ou seja, que ela tende a ser moderadamente autoconsciente. Porém, essa característica não era tão conflitante com o modo narrativo clássico, pois, como observou Bordwell (2005, p.285) é comum que a sequência de abertura exiba traços de uma narração aberta, o que muda posteriormente, já que “uma vez iniciada a ação, a narração torna-se mais velada, permitindo que os personagens em sua interação assumam o controle da transmissão de informações.”

De acordo com esse padrão, não seria então esperado neste momento do filme um número musical como “Meu Policarpo”, que parece apresentar um momento de autoconsciência da narração. A canção entoada reitera as duas linhas de enredo, a esfera do romance (Um dia se Deus quiser/ Voltarei pro meu benzinho/ Pois deixo aqui o meu amor/ E a minha felicidade) e a esfera de ação (Vou procurar/ Minha mãe lá na cidade) e externa o sentimento e as esperanças do protagonista (Tá triste meu coração/ Um dia se Deus quiser/ Voltarei pro meu benzinho). Embora o título “Meu Policarpo” sugira que Candinho se dirige ao seu companheiro burro, é perceptível que, na verdade, ele está se dirigindo ao público extradiegético, à audiência.

As notações que realizamos nos levam a aproximar este número musical ao gênero musical híbrido, conforme a classificação de James Collins (apud CARELLI, 2012). Não se pode dizer, contudo, que *Candinho* seja uma comédia musical. Trata-se de uma comédia que se remete a convenções de diversos gêneros, sendo um deles, agora focalizado, o musical. Este gênero cinematográfico hollywoodiano, conforme destaca Bernardet (2006), foi muitas vezes tido como extremamente fantasioso e alienante, como verdadeiro símbolo do cinema caracterizado negativamente como fábrica de sonhos. O mesmo observou James Collins (apud CARELLI, 2012) ao afirmar que os musicais são por vezes definidos como “filmes desavergonhadamente voltados ao puro entretenimento”.

Mas já houve espaço na teoria e crítica cinematográficas para uma revisão sobre esse gênero. Bernardet (2006) observa, por exemplo, como as coreografias de Busby Berkeley eram capazes de sensibilizar, ainda que inconscientemente, um público que vivia numa sociedade esmagada pela máquina, assim como os coristas, cujos movimentos mecânicos, repetitivos e precisos anulavam qualquer vestígio de humanidade e individualidade. James Collins, por sua vez, reforça o desafio imposto por este gênero tão fácil de apreciar, mas cujo significado cultural é tão difícil de avaliar (apud CARELLI, 2012). Os estudiosos destacam, geralmente, a variedade do gênero – *operetta*, *revue*, *backstage comedy*, *the rock musical*, etc.

– e as diversas relações entre “the musical numbers and the plot” (NEALE, 2000, p.107). Nesse sentido, observam-se, por exemplo, algumas variações:

from numbers ‘*which are completely irrelevant to the plot*’, to those ‘*wich contribute to the spirit or theme*’ [...] or ‘*wich enrich the plot, but do not advance it*’, to those ‘*wich advance the plot*’ (MUELLER apud NEALE, 2000, p. 107).

Essa gradação faz parte da “noção de integração” dos números à narrativa ou ainda da noção de “função narrativa” (NEALE, 2000, p.107) que os números podem desempenhar. De acordo com Collins (apud CARELLI, 2002), houve no cinema clássico hollywoodiano três tipos de musicais: aqueles vinculados à tradição da *operetta*, cujos enredos, semelhantes aos dos contos de fadas, acomodavam números centrados num dueto romântico, que pouco se movimentava no espaço; aqueles vinculados ao modelo da Broadway e da música popular, com bastante movimentação no espaço, com corais, cenas de bastidores, mais incorporados à narrativa; e aqueles de caráter híbrido, ou seja, aqueles que misturavam as duas outras formas. Estes últimos, segundo Carelli (2002), seriam diferenciados porque seus números musicais possuiriam uma função na narrativa com um desdobramento bem interessante. Nos musicais híbridos, o número não promoveria uma parada, uma interrupção da narrativa. Como exemplo, são citados os musicais estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers:

Os filmes de Astaire e Rogers vieram a apresentar uma relação inteiramente diferente na qual as canções e as danças se tornaram completamente narrativizadas – os desenvolvimentos mais importantes nos relacionamentos entre os personagens começaram a acontecer não apenas quando eles dançavam e cantavam juntos, mas *porque* eles o faziam juntos (COLLINS apud CARELLI, 2012).

Assim, entende Fabiana Carelli (2012), o número musical acaba estabelecendo uma relação diferenciada entre obra e público extradiegético. Uma vez que a atuação (a dança, o cantar) dos atores parece se dirigir especialmente à audiência, ela de certa maneira conduz o espectador do filme a se posicionar diante dos números. Dessa forma rompe-se a ideia de que o musical ou de que os números musicais são apenas uma forma de escapismo, de fuga da realidade.

Essas reflexões fundamentam ainda nossa discussão sobre os outros números musicais de *Candinho*. Depois que Candinho canta a graciosa e alegre canção “Meu Policarpo”, há um corte, uma mudança de plano e já o vemos se aproximando de nós, observamos agora o jovem de costas diminuindo no fundo da tela, ficando cada vez mais longe da fazenda do seu coração. A música muda, parece um pouco mais heroica, moderadamente imponente. Depois

de atravessar o rio lembrando os conselhos de D. Manuela e ser alvo da travessura de algumas crianças, Candinho chega a Piracema.

Nas ruas da cidade provinciana, todos rodeiam Candinho, que acena sorrindo, e como o filme segue o modo de narrar clássico, o que é sugerido pela imagem é então verbalizado por um passante: “Ha, ha, ha parece Cristo entrando em Jerusalém!”

No entanto, é preciso fazer algumas observações sobre este comentário. Como vimos no segundo capítulo, é proposta, no início do filme, uma associação entre Candinho e Moisés, intensificada pelo tom lendário da narração semelhante ao dos contos (“Foi por volta de...”), que não se sustenta, já que vemos, nas cenas seguintes, Candinho levando uma vida medíocre. Trata-se de uma veia paródica do filme, que o aproxima de *Candide*. Em *Candinho*, no trecho retomado, usa-se um estilo elevado para tratar de um homem simplório que desempenha ocupações medíocres. Na chegada de Candinho a Piracema acontecerá um processo semelhante.

Num primeiro momento, a frase do passante “Parece Cristo entrando em Jerusalém” aparenta novamente caracterizar o herói num estilo elevado, no entanto, a gargalhada do homem, as risadas da população e o diálogo que a cena estabelece com o gênero do *western* nos levam a perceber mais uma vez o rebaixamento operado.

Buscombe (2005), pisando no terreno perigoso que é a conceituação do gênero, definiu para o *western* algumas formas visuais, alguns elementos que, quando vistos na tela, remetariam o público a outros filmes que partilham da mesma convenção visual, como parece ser, de certa forma, o caso de *Candinho*. Primeiramente, poderíamos observar o cenário da sequência em Piracema. Durante o desenvolvimento dos eventos narrativos, a câmera vai mostrar a porta das casas apinhadas de pessoas, o botequim da cidade, a praça em frente à igreja, onde se passa o segundo número musical de *Candinho*, e a cadeia. É claro que todos esses espaços servem para ambientar realisticamente uma cidade de interior, mas como não lembrar os ranchos, *salloons*, as cadeias dos filmes americanos. Ainda outras formas visuais indicam na mesma direção e a ação que se passa em seguida também. As vestes dos homens, o chapéu de abas largas, a camisas, o lenço. A fita segue também a codificação dos trajés para as profissões (o padre e os homens da ordem são diferenciados) e para as armas, o delegado empunha um revólver, o baderneiro que briga com Candinho usa um chicote, os outros homens da cidade usam facões, tão usual nos filmes de *western*. O diálogo com essas convenções nos faz repensar a altivez da entrada de Candinho na cidade, pois, diferentemente dos heróis do Velho Oeste, Candinho cavalga em pelo (o que indica familiaridade com o mundo animal) um burro, não um cavalo, tão simbólico da virilidade de seus donos.

O filme brinca com as convenções, provocando um contraste e, assim, o riso. Candinho cavalga um burro, não um cavalo; a câmera que filma o padre primeiramente em *medium shot* (da cintura para cima) todo sério, segurando um terço, num outro plano vai se movimentar de cima para baixo para mostrar seus pés dançantes, mostrando que nem mesmo o padre resiste ao fandango. E é nesse clima de festa, de mistura de ordem e desordem, que vai se passar o segundo número musical do filme, analisado a seguir.

Percebe-se, por um lado, um grande esforço em articular a cantoria de Candinho à narrativa. Ele é estimulado a cantar porque algumas crianças traquinas haviam colocado em seu burro uma placa com os dizeres “Viva o general da banda” e, por isso, a população acredita que ele é cantor. Assim, depois que o público assiste à dança regional do fandango, observando os movimentos agitados e compassados dos pés com bota e espora dos homens da cidade, escuta Candinho cantar, com a ajuda do coro, a primeira parte da canção “O que ouro não arruma”:

“O que ouro não arruma”

Não, não, não
 O que ouro não arruma
 Não tem mais arrumação
 Moço que não tem dinheiro
 Não adianta namorar
 Porque vai morrer solteiro
 Sem amor pra se casar
 Já vi moça ter beleza e casar com rapaz feio
 Não foi amor com certeza
 Foi ouro que entrou no meio
 Não, não, não
 O que ouro não arruma
 Não tem mais arrumação

Pode-se dizer que este número musical é extremamente integrado à narrativa. Além de ter sido motivado pela travessura das crianças, ele desencadeará o embate de Candinho com o filho de um coronel importante da região. Porfírio é caracterizado tão negativamente quanto Quincas e o coronel Quinzinho. Ele é visto bebendo e cambaleando no bar da cidade de onde faz suas ameaças: “Vô acabá com esse carná!” Após o fim da canção, Porfírio gargalha e ameaça Candinho com um chicote: “Já cantou demais, agora vai dançar.” De uma forma bastante canhestra, Candinho se defende e derruba o arruaceiro. Quando os homens da cidade (provavelmente empregados do coronel Belarmino) começam a encurralar Candinho, o delegado chega e os afasta: “Quem encostar nele eu atiro”. A narração, então, nos informa, a lei já chegou a Piracema, parece que já não estamos mais sob o jugo dos coronéis como na fazenda Pedro II, mas só parece, porque mesmo sendo compreendido pelo delegado e pelo

juiz de paz (como o rei dos búlgaros que compreende que Candide é um metafísico e o salva da morte), ele não pode ficar na cidade.

2.2.2. Com a licença poética de Hollywood: pausa para fazer piada

Assim como os números musicais, as piadas, as *gags*, os momentos engraçados de uma comédia são, em geral, observados de acordo com seu grau de integração à narrativa. Em seu estudo sobre os gêneros hollywoodianos, Neale (2000) observou que, para certos autores, as piadas, os momentos engraçados seriam irreconciliáveis com a narrativa, uma vez que esta se constitui numa relação de causa e efeito, e os momentos cômicos exigem a quebra dessa relação. Já outros, como ele próprio, teriam identificado “degrees of integration, ranging from purely digressive gags and jokes to fully integrated ‘comic events’” (NEALE, 2000, p.67).

Em *Candinho*, após a interferência teatral do delegado, que, como vimos, retira Candinho da praça, tem lugar um desses “momentos engraçados”, na delegacia. Nessa cena se dá destaque à atuação de Mazzaropi, Candinho interage com o delegado da cidade, que o interroga acompanhado pelo juiz de paz. Como se pode ver, a cena, aparentemente provocada pelo “acaso”, pela confusão, vai, assim como os números musicais, dirigir-se ao espectador. O início do diálogo com o delegado tem como assunto a origem de Candinho, isto é, o motivo que o faz chegar a Piracema:

Delegado (num tom autoritário): Tire o chapéu. Como é seu nome?

Candinho (demonstrando medo): Candinho.

Delegado: Candinho do quê?

Candinho: Candinho de nada ué!

Delegado (irritado): Então você não tem sobrenome?!

Candinho (demonstrando ingenuidade): Tenho nada. Tenho um burro que chama Policarpo. Policarpo de nada que nem eu.

Delegado: Então você não nasceu?

Candinho (demonstrando simplicidade): Fui achado.

Numa cidade do interior como Piracema bastante marcada pela estrutura oligárquica, o que vale é o sobrenome, mas Candinho não tem um. Na verdade, a aproximação que se faz entre Candinho e o burro (que será confirmada no fim do filme) é bem apropriada, pois, como vamos ver na continuação do diálogo, Candinho parece ser também patrimônio da fazenda. A única referência que se tem sobre sua origem é de onde ele vem e, em última instância, a quem ele pertence.

Delegado: Sabe escrever?

Candinho: Sei.

Delegado: Escreva aqui.

Candinho: Escrever o quê?
 Delegado: Qualquer coisa. Chega. Leia.
 Candinho: Eu não falei que sabia ler, falei que sabia escrever.
 Delegado: De onde é que você veio?
 Candinho: Eu não vim, me trouxeram.
 Delegado: Eu estou lhe perguntando de onde é que você é!
 Candinho: Da fazenda Pedro II. A melhor do mundo.
 Delegado: Quem é o dono dela?
 Candinho: Coronel Quinzinho.
 Juiz de Paz: Aquela fazenda velha, daquele monarquista maluco.
 Delegado: E pra onde é que você vai?
 Candinho: Não sei. Vou procurar minha mãe.
 Juiz de Paz: Você é mesmo o Candinho?
 Candinho: Seu criado, às ordens.
 Delegado: Aqui em Piracema você não pode ficar.
 Candinho: Também não tô querendo doutor.
 Delegado: Vamos logo para estação que daqui a pouco chega o trem.

Nesta cena mostra-se, ainda, a ignorância da personagem, que parece ser associada ao mundo decadente de que ela faz parte. Candinho não sabe ler, coloca-se às ordens do primeiro que aparece, vive numa fazenda decadente, mas a tem como a melhor do mundo. Contudo, apesar de certo peso da cena, justamente pela remissão à questão social, o riso irrompe porque o delegado e Candinho não partilham a mesma referência: escrever para o delegado é uma coisa, para Candinho outra. Essas situações limites de mal-entendidos são exploradas com maestria no repertório mazzaropiano, o que confere certa leveza e graça à passagem de Candinho pela cadeia.

Apesar de a narração sugerir, bem como acontece no texto de Voltaire, na paródia que se faz do tempo de aventuras, a destinação a São Paulo não é casual. Na verdade, o número musical “O que ouro não arruma” também apresenta semelhanças com o gênero musical híbrido. Mas se já assinalamos a relação dialógica que ele parece estabelecer entre obra e público, falta ainda acrescentar que este número musical possui uma função narrativa mais acentuada que “Meu Policarpo”, pois ele avança o roteiro. A canção diz: “Moço que não tem dinheiro/ Não adiante namorar/ Porque vai morrer solteiro/ Sem amor pra se casar”, ou seja, o número informa o espectador que para que Candinho conquiste seu objetivo da esfera amorosa, Filoca, será preciso que ele ganhe dinheiro. O fato de essa canção ser usada no último número musical, que se passa no casamento de Candinho, rico, com Filoca confirma nossa ideia. E já que Candinho precisa ganhar dinheiro, ele é despachado pelo delegado num trem para a metrópole paulistana. No entanto, quem percebe (ou deveria perceber) isso é apenas o público, para quem a canção estava se dirigindo, pois, na narrativa, a partida para São Paulo parece casual, apenas uma maneira de se desvencilhar de Candinho.

Mas convém destacar que este olhar desconfiado que lançamos aos eventos narrativos do filme, em especial aos deslocamentos de Candinho, não é dado, mas construído, orientado pela leitura que fizemos articulando suas relações com os gêneros do cinema clássico hollywoodiano e com o conto de Voltaire. É esta proposta de leitura que nos permite interpelar, por exemplo, uma resenha de *Candinho* publicada numa seção d'A *Cena Muda*, na época de seu lançamento no Rio de Janeiro.

Atribuindo ao filme uma nota de “1 ½”, equivalente a fraco, os colunistas da revista avaliam o argumento e a direção de Abílio Pereira de Almeida de forma bastante negativa:

[...] uma série de situações jogadas sem mais nem menos diante da platéia, sem nenhuma preparação, sentido, direção, em uma série de cenas simplesmente colada uma atrás da outra [...] Além do mais, há a má história (não tem cabimento aquela transformação de Filoca em “taxi-girl”). (JONALD; BOLTSHAESER; ANDERSEN, 1954, p.28, grifo nosso)

Ora, se descontextualizarmos o primeiro trecho dessa citação a respeito do filme, temos um comentário de *Candide*. Essa “série de situações jogadas sem mais nem menos” não seria a versão abiliana do “salve-se quem puder” que impera, sobretudo, na primeira parte do conto? O simples lançar dessa pergunta pôde nos levar a desconfiar da aleatoriedade das situações criadas por Abílio Pereira de Almeida.

Ao deslocar Candinho para a cidade São Paulo, Abílio se dedica a dar “seu testemunho da realidade” (MELLO E SOUZA, 1980, p.110), fazendo pelo cinema, conforme afirma Gilda de Mello e Souza (1980, p.111):

uma sondagem complexa onde se cruzavam experiências e problemas inumeráveis: o desmembramento da grande propriedade agrícola, a passagem da monocultura à policultura, a substituição da supremacia rural pela competição urbana, a ascensão econômica e social do imigrante etc.

Para a crítica, a sondagem dessa realidade em que se dá “uma substituição simétrica de estilos de vida” (MELLO E SOUZA, 1980, p.110) encontrava bom meio nos filmes, uma vez que a abordagem cinematográfica possibilitaria “uma visão de conjunto” (MELLO E SOUZA, 1980, p.111). Trazendo o tema das migrações do homem do campo, filão do Cinema Moderno da década posterior, Abílio apequena (e dá um tratamento um pouco mais realista) a dimensão da viagem de Candinho. Subtrai-se um pouco do caráter imaginoso do texto literário de Voltaire, que pode levar Candide de um país a outro num virar de páginas, e a narrativa ganha uma causalidade maior “que delimita um espaço ‘mais real’ para a jornada:

aquele capaz de encaixar, no trajeto, uma experiência típica do pobre brasileiro” (XAVIER, 1993, p.143).³⁰

Como já mencionamos no tópico anterior, a imagem da metrópole muda ao longo dos anos no cinema brasileiro, ora é vista como polo de atração e ao mesmo tempo de perdição, ora é vista como símbolo do progresso e da modernidade, ora como lócus do capitalismo e da exploração. Vejamos como ela aparece em *Candinho*.

A chegada de Candinho com seu burro a São Paulo é narrada por meio de uma eloquente sequência composta de planos de prédios, viadutos, ruas movimentadas, monumentos, placas de pare e perigo, filmados muitas vezes em *contra-plongée*³¹ e inseridos numa montagem rápida. Com isso, sugere-se o impacto que o movimento acelerado, a verticalização e a sonoridade estridente das buzinas da cidade podem provocar num caipira feito Candinho. Porém, *Candinho*, assim como *Candide*, tende ao cômico, não ao trágico, tanto que a primeira cena na metrópole vai se passar no “Sanatório Piquet”, como o público lê na placa que Candinho não é capaz de ler.

A tendência ao cômico em oposição ao trágico, que aproxima Abílio de Voltaire, é também acentuada por Rubens Machado Jr. (2007, p.37) quando o pesquisador analisa a relação entre Candinho e a cidade: o “destino de Candinho diante do desafio da metrópole é resolvido sem [se] privilegiar o problema do choque de culturas – naquilo que este possa significar de trágico ou de transformador”.

Tendo como foco as imagens da cidade de São Paulo no cinema, o crítico observa a ausência de uma “concepção cênica” do choque cultural entre Candinho e a metrópole. Ele destaca que, no filme, o “estranhamento [de Candinho não se dá] diretamente com a paisagem” (MACHADO JR., 2007, p.37), não se vendo, por exemplo, o caipira desorientado ou em dificuldades com o trânsito. O estranhamento, o choque, estaria circunscrito a “situações particulares de envolvimento com os demais personagens, e [se daria] através de uma sucessão de cenas no desenrolar dramático do filme” (MACHADO JR., 2007, p.32). Como exemplo, Machado Jr. cita o pudor de Candinho ao observar cenas de beijo na praça pública (cobrindo, inclusive, os olhos do burro) ou as formas femininas ressaltadas pelas roupas de balé e também a inocência quase irritante do personagem que não entende que Filoca não se transformara numa simples bailarina, mas numa *taxi-girl*. Podemos lembrar ainda o desajeitamento de Candinho que nem sabe o que fazer com o dinheiro que ganhou ao partir da fazenda.

³⁰ Ismail Xavier está se referindo na citação à adaptação fílmica de *Macunaíma* por Joaquim Pedro de Andrade.

³¹ A *contra-plongée* é a filmagem de baixo para cima (MARTIN, 2003, p.41).

Mas não é porque a fita não insiste numa visão exclusiva, marginalista, da cidade em consonância com uma estética mais realista, que se deve achar que *Candinho* faz uma apologia da modernidade, da sociedade burguesa da cidade. Em várias cenas constrói-se uma representação negativa dos valores e costumes que o filme vincula a essa sociedade paulistana. À guisa de exemplo poderíamos citar a cena em que um homem rico (mora numa casa grande e tem um carro moderno) não quer pagar os balões que Candinho estava vendendo e seu filho estourou com um estilingue, ou a cena em que um homem rouba Filoca e bate em sua cara, ou ainda a cena em que Candinho e Pirulito (correspondente de Cacambo) são expulsos do quatinho precário da pensão³² porque não têm dinheiro para pagar. Na verdade, a fita faz muitas vezes pensar, como observou Machado Jr. (2007, p.34), que a cidade não constitui um choque, afinal, porque: “Perto da servidão rural em que [Candinho] se criou, o que era ter que dormir ao relento, ouvir broncas mal-humoradas [da dona da pensão], ser levado à cadeia por equívoco?”

Cabe ainda observar que é quando Abílio explora essa “realidade” com humor que as suas críticas ganham maior coesão. Quando a melancolia insossa das cenas a que nos referimos perde espaço para a derrisão, a crítica abiliana ganha mais força de expressão. Um exemplo disso é o trecho que se passa no início da estada de Candinho em São Paulo, quando a busca obstinada por sua mãe o leva a causar um grande quiproquó. Ele aborda sem reservas as mulheres que passam na rua mostrando-lhes o medalhão que carregava no peito quando fora encontrado. Confundido com um tarado que estava à solta, (conforme a publicação do jornal que ele não pode ler) não tarda a ser levado para à cadeia. Nessa instituição do mundo público, é justamente a sua identidade que é questionada. E se em Piracema ele não foi capaz de dizer seu sobrenome porque não nasceu, foi achado; na metrópole, não é capaz de provar que é brasileiro, pois não possui documento. O delegado da cena cujo texto é transcrito abaixo é interpretado pelo próprio Abílio Pereira de Almeida:

Delegado: Tire o chapéu. [...]
 Delegado: Seus documentos.
 Candinho: Que documentos?
 Delegado: Carteira de identidade, certificado militar ou então passaporte ou modelo 19 se for estrangeiro.
 Candinho: Eu sô mineiro.
 Delegado: E como é que prova?
 Candinho: De Piracema.
 Delegado: E cadê a prova?
 Candinho: O senhor não quer acreditar pode perguntar para a D. Manuela, que ela conhece eu.

³² Vale observar que assim que Candinho vê o quarto da pensão exclama: “Ih, é iguarzinho o que eu tenho lá na fazenda!”

Delegado: Sem os documentos não se pode saber, nem se você é brasileiro, *va bene?*

Delegado: Ei, você aí. Você é brasileiro?

Estrangeiro 1 (japonês): Si, sinhora dotor, uh papel Japão muito garantido.

Estrangeiro 2 (alemão): O meu senhor, se sou brasileiro, gastei muito dinheiro com esses documentos.

Estrangeiro 3 (espanhol): Naturalmente dotor, aqui está mi certidon.

Delegado: Tá vendo. Todos podem provar que são brasileiros. Menos você.

Observando o próprio início do diálogo, podemos notar que a cena é uma espécie de réplica daquela que se passa na cadeia de Piracema. Segundo os críticos da revista *A Cena Muda*, a mordacidade desta engraçada cena teria passado meio despercebida: “Tanto que uma situação mais interessante que surge lá pelas tantas, que é o momento em que Candinho não pode provar que é brasileiro, quase nem é apreendida pela platéia.” (JONALD; BOLTSHAESER; ANDERSEN, 1954, p.28). No entanto, para nós, ela parece bastante importante porque faz pensar no projeto da Vera Cruz de representação do homem brasileiro no cinema.

Por um lado, o filme parece reforçar a ideia modernista de voltar-se ao autêntico, ao popular alheio ao bacharelismo que contaminou o Brasil, ao problematizar o absurdo do que é ser brasileiro para a lei, para o delegado, ou seja, possuir um documento de identidade, não importando se sotaques ou olhos puxados indiquem outra origem. Nesse mesmo sentido se daria outra crítica que esta cena formula. As passagens de Candinho pela cadeia encenam a clivagem que se observa no Brasil entre o mundo público moderno e as vidas privadas. Nela, o contraste dos imigrantes documentados com o caipira analfabeto evidencia o descompasso entre a modernidade que se quer forjar (encarnada pelo próprio cinema da Vera Cruz) e a realidade brasileira. Por outro, a cena na cadeia exemplifica “a peculiaridade da experiência coletiva e das sensibilidades sociais em face da metropolização de São Paulo”. Estas cenas sintonizam-se com a “sobreposição de tempos sociais” da história paulista (SALIBA, 2002, p.177), trazendo, de um lado o caipira Candinho, representando o mundo agrário, e do outro os imigrantes, representando a modernidade.

Ainda sobre essa tendência ao cômico, que dissemos aproximar Abílio de Voltaire, vale uma importante observação sobre como a violência, tão presente em *Candide*, aparece em *Candinho*. Nas duas narrativas a violência é de certa maneira anulada pela comicidade, no entanto, isso se processa de forma um tanto diferente, vejamos como.

No primeiro capítulo, abordamos o que Calvino (2007, p.109) chamou de “grande achado cômico do Voltaire humorista”, o encarrilhar de desastres a grande velocidade. A esse respeito, analisamos como este recurso estava ligado a um “encurtamento do tempo afetivo”

(STAROBINSKI, 2001, p.121), que não permitia que se exalasse “verdade” do sofrimento e não garantia, portanto, a identificação necessária à compaixão. Pode-se acrescentar, ainda, que a violência de *Candide* não desperta horror porque:

Os acontecimentos (...) não fazem apelo à confiança do leitor, (...) o deixam livre: mortos aparentes, reencontros inesperados, encadeamentos ultrarápidos, países fabulosos, riquezas sem limites – tudo nos adverte de que nossa atenção séria não deve prender-se à própria história (STAROBINSKI, 2001, p.119-120)

Antes de tratarmos a forma como a violência aparece no filme de Abílio, é preciso ainda fazer uma ponderação sobre o comentário de Calvino (2007). Quando o crítico literário aproxima o texto de Voltaire ao cinema cômico, parece-nos que ele se remete ao período do cinema mudo, do cômico burlesco. É nesse cinema que vamos encontrar os tais personagens filiformes, cujo corpo é maltratado a todo momento, como o dos personagens de *Candide*. “Le burlesque a la peau dure”, observou Jacqueline Nacache (1995, p.32), acrescentando que os corpos desses personagens do cinema mudo não eram suscetíveis de identificação. É esta para ela uma das fortes razões para a mudança do cinema cômico, a representação do corpo: “Ce qui s’est modifié aussi, c’est la représentation du corps humain à l’écran: il a pris trop de chair, trop de couleur, de vérité, pour redevenir ce corps de pantin élastique, bondissant et invulnérable qu’il était dans le burlesque.”

Em nosso caso, essa reflexão ajuda a pensar porque a violência se manifesta de forma diferente no filme de Abílio Pereira de Almeida. Em *Candinho*, de certa forma, também encontramos uma perseguição (a de Candinho pelo coronel, que não aguenta correr), um duelo (entre Candinho e Porfírio), um morto (louco no sanatório que se finge de morto), uma briga (a dos artistas ensaiando na pensão), um incêndio (o artista que cospe fogo), um esfaqueamento (o artista que atira facas), um mendigo todo enfaixado (Prof. Pancrácio). No entanto, como se pode notar, a violência é sempre teatralizada, ela faz parte de um espetáculo e por isso é cômica.

Pode-se dizer que o recurso humorístico tão bem empregado por Voltaire do acúmulo de desastres a grande velocidade é explorado nesta primeira parte do filme, principalmente, durante as aventuras de Candinho e seu fiel amigo Pirulito (Cacambo) quando se arriscam como marreteiros, sem sucesso, causando as maiores confusões. Uma montagem rápida mostra as várias tentativas da dupla, que, por sorte, sempre escapam dos tumultos que ocasionam.

Com essa sequência, bem no clima de ‘salve-se quem puder’ que, como já observamos, caracteriza a primeira parte de *Candide*, a nosso ver se encerra uma primeira etapa de reflexão de Abílio Pereira de Almeida. Parece-nos que o filme também quer provar contrária a tese de Pangloss. Candinho está longe de cumprir sua missão, achar sua mãe ou, como sugerimos, superar a decadência da Pedro II. Apesar de ser um tanto esperado que seu primeiro destino, a “terrinhã atrasada” (como a qualificam Pancrácio e Filoca) de Piracema, pouco possa contribuir para sua missão, afinal, está ligada ao mesmo mundo da fazenda, é um tanto desolador que a urbana São Paulo do progresso, da modernidade, não possa. No entanto, como vimos, a capitalista São Paulo, representada na dona da pensão, não reconhece os esforços legítimos de Candinho e Pirulito (suas várias tentativas de trabalho). Na verdade, como a narrativa vai mostrar, São Paulo é lugar para os iniciados, para aqueles dotados da técnica, como o Prof. Pancrácio.

2.2.3. Um reencontro promissor: Pancrácio Ormicíades da Silva

A virada da sorte de Candinho se dá quando ele encontra o autêntico Prof. Pancrácio. Como pretendemos pontuar, o reencontro com o professor da fazenda é extremamente significativo para o estudo das novas significações que surgem do processo de adaptação de *Candinho*.

O reencontro com o mestre de filosofia se dá quando a narrativa já está bem mais adiantada em *Candinho*, no entanto, é explícito o aproveitamento da cena. Em *Candide*, o evento é assim narrado:

Le lendemain, en se promenant, il rencontra un gueux tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d’une toux violente, et crachant une dent à chaque effort.[...]

Candide, plus ému encore de compassion que d’horreur, donna à cet épouvantable gueux les deux florins qu’il avait reçus de son honnête anabaptiste Jacques. Le fantôme le regarda fixement, versa des larmes, et sauta à son cou. Candide, effrayé, recule. « Hélas! dit le misérable à l’autre misérable, ne reconnaissez-vous plus votre cher Pangloss? – Qu’entends-je? Vous, mon cher maître! vous, dans cet état horrible! Quel malheur vous est-il donc arrivé? Pourquoi n’êtes-vous plus dans le plus beau des châteaux? Qu’est devenue Mademoiselle Cunégonde, la perle des filles, le chef d’oeuvre de la nature? – Je n’en peux plus », dit Pangloss. (VOLTAIRE, 1998, p.30-31)

Neste trecho, Voltaire parodia as cenas de reconhecimento próprias das epopeias e tragédias. Opera-se aqui um rebaixamento, uma ruptura, já que os personagens não são nem um pouco altivos, mas, como a descrição reafirma, desgraçados, miseráveis. Destoam ainda

suas reações performáticas atravessadas de interjeições e lamentações. O mesmo recurso humorístico é ainda utilizado por Voltaire quando Pangloss vai justificar seu estado terrível e recorre ao discurso genealógico, conferindo ascendência ilustre (que chega a Colombo) à sua doença venérea.

Já em *Candinho*, como introduzimos, a cena se passa quando o protagonista e seu fiel amigo Pirulito saem da igreja e encontram um mendigo de cabeça baixa, com a perna enfaixada, segurando um cajado, implorando esmolas. Candinho lhe dá o pouco que resta de seu dinheiro, apesar da advertência de Pirulito, o disfarçado professor agradece e fala sua usual frase “Que seja tudo para o melhor neste melhor dos mundos” que faz Candinho reconhecê-lo. No entanto, o que provoca o riso não é o rebaixamento próprio da paródia das cenas de epopeia (a fita já oferece um herói apequenado, o público não estranharia muito), mas a descoberta de que o professor estava fingindo, já que ele exclama: “Vamos embora que este ponto já deu o que tinha que dar!”. A explicação que se dará para o professor estar “tão estragado”, nos dizeres de Candinho, também será encontrada num discurso altissonante.

Como vimos, a cena que introduz o Prof. Pancrácio já assinalava o ridículo e o absurdo de seu discurso solene de exaltação da plantação em contraste com a “realidade” da imagem. Comentamos, também, que a narrativa tratava de contar desde o início que o professor era pobre, que possuía apenas um terno já surrado. Falta ainda discutir como esses traços vão compondo uma personagem que se destaca bastante em relação a seu “equivalente” no texto literário.

No conto, Pangloss também é ridicularizado desde o primeiro capítulo, mas como já observamos, se faz troça de sua pompa e de seu apego incondicional a sua filosofia, que o faz criar relações de causa e efeito bem enviesadas. E, embora a personagem seja vítima de imensas tragédias: Pangloss é enforcado, cortado, costurado, flagelado e condenado às galeras, ela continua sempre a afirmar: “– Je suis toujours de mon premier sentiment.” (VOLTAIRE, 1998)

Já na película, a própria filosofia do Prof. Pancrácio é manipulada, contorcida, para agradar o coronel Quinzinho. Nesta que é uma de suas primeiras ocorrências, o mote é empregado num protesto do professor o qual, apesar de não se posicionar a favor da República, diz crer que esta aconteceu para o bem, pois, além de ela ter possibilitado que naquele dia ele apreciasse a refeição ao lado do barão, ela também servira para provar as “excelências da Monarquia”.

Pancrácio tem mais presença de espírito, ele adapta sua filosofia ao gosto do barão para poder comer e beber de graça em sua casa. Da mesma maneira, ele será capaz de

sobreviver na metrópole paulistana. O mestre de *Candinho*, de certa forma, agrega traços de outra personagem da obra de Voltaire. Cacambo, apesar de ter seu correspondente Pirulito, poderia muito bem partilhar sua filosofia de vida com o esperto Pancrácio: “quand on n’a pas son compte dans un monde, on le trouve dans un autre” (VOLTAIRE, 1998, p.70).

De fato, essa ideia de Cacambo casa muito bem com a figura de Pancrácio. Não esqueçamos que a personagem é encarnada pelo filho de imigrantes italianos, Adoniran Barbosa, que incorporava no rádio “pelo absoluto exagero paródico, a confusão inexprimível a que chegou aquela atmosfera de desenraizamento e de fragmentação da vida brasileira” (SALIBA, 1998, p.360) ainda na primeira metade do século XX. E se em *Candinho* não se vê o possível herdeiro do humor macarrônico paulista em sua vigorosa expressão multifária e híbrida (referimo-nos aqui à mistura de línguas em suas obras), é preciso observar que resta em sua personagem algo de seu caráter errante e anárquico. Pancrácio, a bem dizer, é uma mistura inusitada, bem brasileira, de parnasiano e imigrante italiano.

No desenrolar da cena do reencontro entre Candinho e o mestre da fazenda, o filme vai, na figura de Pancrácio, ironizar um dos elementos mais difundidos nas narrativas que tramam a identidade paulista: o trabalho. O público, junto de Candinho e Pirulito, vai tomar conhecimento do almoxarifado que Pancrácio mantém em sua casa onde guarda seus uniformes de trabalho ou de guerra (tapa-olho, bengala, talas, faixas). Além disso, nas falas de Pancrácio ecoam o discurso de racionalização da modernidade: “A organização é tudo e eu sou organizado”; o discurso capitalista: “A concorrência é grande, almoçaremos no serviço”; ou ainda o discurso de exaltação ao trabalho, que é associado à luta diária do brasileiro, por meio da citação de um trecho da Canção do Tamoio, de Gonçalves Dias: “Viver é lutar./ A vida é combate,/ Que os fracos abate,/ Que os fortes, os bravos,/ Só pode exaltar.”

O humor dessas passagens pode ser explicado pelo que Saliba (2002, p.98) chama de “*solavanco mental* que resulta da passagem de um sistema de referência para outro”. Pancrácio aplica o discurso empreendedor, racional, retumbante ligado ao trabalho para tratar de uma atividade oposta, a atividade de esmolar, que é geralmente considerada vagabundagem, considerada o não-trabalho. Nesse processo, o público ri, consegue até ver certa lógica no absurdo e não deixa de saber que em São Paulo também há mendigos e que o discurso aplainador do progresso pelo trabalho é um engodo.

Tudo leva a crer que Candinho não encontrará sua mãe, ou melhor, que não superará a decadência, em São Paulo. Assim sendo, sua estada na metrópole não estaria mais justificada. No entanto, neste momento, ele desvia-se de seu propósito inicial para encontrar Filoca, que estaria em São Paulo, segundo o professor. Candinho passa, então, a procurá-la em escolas de

balé, pois não entende que ela se tornou, na verdade, uma *taxi-girl*. Um dia, na porta de uma casa noturna, meio “por acaso” ele a reencontra. Candinho vê uma moça sendo agredida por um homem que a rouba e ao aproximar-se para ajudá-la percebe que se trata de Filoca. A moça o acompanha achando que ele compreende sua situação atual e pretende dormir com ela.

Filoca também não teve muito sucesso em São Paulo, mas demora um pouco para que Candinho a convença a abandonar sua vida mundana da cidade. Filoca, diferentemente de Candinho, despreza Piracema, porque ela representa o domínio de seu pai, como mostra o diálogo entre o casal:

Filoca: Quer que eu volte pra Piracema?

Candinho: Eu vortava pra lá, lá que é nosso lugar!

Filoca: Ah, deixe de besteira. É voltar pra lá e encontrar com o velho, tá bem assim, né?!

Candinho: Seu Quinzinho, né...vamos lá, acho que ficou pronto o retrato.

A suspensão do diálogo mostra que Candinho ainda não dispõe de meios para resolver seu problema, para a “eliminação do elemento perturbador” (Bordwell, 2005, p.279), o coronel Quinzinho e a decadência que ele representa. Mas Candinho, com apenas a sua persistência e determinação, consegue atingir um de seus objetivos, unir-se a Filoca. Nem o tempo, contado pela troca contínua dos cartazes dos shows da casa noturna, nem os conselhos do professor de que Filoca não serve para ele (“Ela não é mais a Filoca que você conheceu, é Nancy uma dançarina”) demovem Candinho, e Filoca acaba cedendo. E como é bastante recorrente no cinema clássico hollywoodiano, a resolução de uma das complicações da trama deflagra a resolução da outra. É quando Candinho, noivo de Filoca, afirma “Agora não preciso mais procurar minha mãe”, entregando a ela seu medalhão, que este nó da trama começa a se desatar.

Uma nova etapa da narrativa se inicia após a descoberta de um mapa dentro do medalhão de Candinho. Ao observar o mapa, com os lábios trêmulos de emoção, o Prof. Pancrácio se anima com a “fortuna incalculável” que Candinho herdaria.

No filme, o episódio do El Dorado de *Candide* vai se transformar numa paródia de outro gênero hollywoodiano, o de “action-adventure” (NEALE, 2000, p.52). A aventura de caça ao tesouro (subgênero dos filmes de ação-aventura) começa com a partida de todos para Piracema. Quando se aproximam da estação e veem uma multidão, Candinho acredita se tratar de uma recepção para o Prof. Pancrácio, mas a essa altura o público já sabe que toda a pompa é para um deputado que também chega no trem. A próxima parada da trupe é no cartório onde

o juiz de paz tenta descobrir qual é o local desenhado no mapa de Candinho. Nesta sequência é revelado o mistério da origem de Candinho, ele é filho de Eugênia Fagundes, neto do coronel Fagundes. Como a mãe de Candinho já está morta, a trupe se organiza para ir procurar o tesouro. A narração vai pontuando as diferenças entre *Candinho* e os filmes de aventura. Nossos personagens não são nem um pouco corajosos e habilidosos: Candinho não quer sair à meia-noite porque tem medo de assombração, pisa no pé do juiz, apela para Santo Antônio nos piores momentos, quer beijar Filoca nos momentos mais inapropriados; Pirulito se assusta com um barulho, cai numa parte rasa do rio, fica se debatendo desesperado e não para de tremer até o fim da aventura; o juiz leva um tombo e cai de cara no chão e Pancrácio permanece sentado enquanto os outros cavam e arregala os olhos e se precipita “Deixa que eu pego”, quando pensam ter achado o tesouro; sem contar que o transporte da viagem é nada mais que um barquinho de pesca e que o grande perigo da aventura é um cachorro.

No entanto, a aventura acaba bem e Candinho encontra o baú onde está guardado seu enxoval, mas também títulos da dívida pública de 1926, a escritura de hipoteca da fazenda Pedro II e o testamento de Candinho, que se descobre, então, Policarpo Fagundes.

2.3. Um *happy end* paulista: a teoria da cenoura

O humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo.
Ludwig Wittgenstein

De acordo com Jacqueline Nacache (1995, p.106), o “*happy end* est l’aboutissement de tout ce système interne complexe fait de prophéties, de rappels, d’échos, d’allusions, qu’est le récit hollywoodien; adresse privilégiée au spectateur, il est le film qui dit : ‘Je vous l’avais bien dit’.” O fim do filme hollywoodiano, nesse sentido, nos faz lançar um olhar para trás para nos divertirmos em perceber as pistas que haviam sido deixadas durante toda a narração às quais não tínhamos dado tanta atenção. Na verdade, em geral, os elementos mais importantes se encontram no primeiro estágio da trama. Se lembrarmos da cena em que Candinho aparece, vamos perceber que lá estavam o burro e o medalhão, os únicos pertences do bebê, logo era de se supor que eles eram a chave para o mistério de sua identidade.

Com a descoberta da identidade de Candinho se daria a consecução de seus dois objetivos específicos (uma vez que ele já estava noivo de Filoca), e assim estaria garantido o final feliz da história. No entanto, é preciso observar que o final feliz do filme hollywoodiano

clássico não representa apenas uma conclusão lógica para a narrativa, como observa Nacache (1995, p.110), a celebração de uma nova estabilidade alcançada pelo personagem tem, em geral, um efeito reconfortante, um fim edificante. Quanto a isto, ela comenta ainda a frequência com que nos finais desses filmes os “vilões” são punidos (seguindo uma lógica que ela explica com a frase: “Le malheur des uns fait le bonheur des autres”).

Apesar de *Candinho* terminar com o casamento duplo de Candinho com Filoca e do Prof. Pancrácio com D. Eponina, bem ao gosto hollywoodiano, quando observamos o final do filme da maneira que propusemos ao longo deste estudo: sob o prisma da temática regionalista e sob o prisma da relação entre *Candinho* e *Candide*, ele pode ser interpretado de uma forma bastante irônica, que o aproxima de Voltaire. Como pretendemos pontuar, esse final feliz, na verdade, representa a censura que o diretor paulista faz ao grupo de que provém (a oligarquia paulista), à troca de princípios em favor do benefício econômico, tão retratada no conjunto de sua obra e tematizada também nesta comédia. Mais uma vez, o contraponto com o texto literário nos ajudará a desenvolver nossa leitura.

A sequência final de *Candinho* tem início com o pedido da mão de Filoca, feito por Pancrácio em nome de seu afilhado e sócio Candinho. Assim como em *Candide*, existe uma resistência da parte do coronel. No entanto, o desenvolvimento do conflito nas duas obras é bem diferente e bem significativo.

No texto literário, o intento de Candide de desposar Cunégonde é considerado um ultraje pelo barão, irmão da donzela, como se vê no trecho:

Le baron ne pouvait se lasser d’embrasser Candide; il l’appelait son frère, son sauveur. ‘Ah! peut-être, lui dit-il, nous pourrons ensemble, mon cher Candide, entrer en vainqueurs dans la ville, et reprendre ma sœur Cunégonde. – C’est tout ce que je souhaite, dit Candide; car je comptais l’épouser, et je l’espère encore. – Vous, insolent! répondit le baron, vous auriez l’impudence d’épouser ma sœur qui a soixante et douze quartiers! Je vous trouve bien effronté d’oser me parler d’un dessein si téméraire!’ Candide, pétrifié d’un tel discours, lui répondit: ‘Mon révérend père, tous les quartiers du monde n’y font rien; j’ai tiré votre sœur des bras d’un Juif et d’un inquisiteur; elle m’a assez d’obligations, elle veut m’épouser. Maître Pangloss m’a toujours dit que les hommes sont égaux; et assurément je l’épouserai. C’est ce que nous verrons, coquin!’ dit le jésuite baron de Thunder-ten-tronckh; et en même temps il lui donna un grand coup du plat de son épée sur le visage. (VOLTAIRE, 1998, p.75, grifo nosso)

Como já tratamos no início deste capítulo, *Candide* parodia o romance de aventuras, caracterizado pelo hiato entre o encontro dos enamorados e o casamento deles. Este intervalo, como vimos, definido por Mikhail Bakhtin (2010) como extratemporal, o que quer dizer que mesmo passados muitos anos nada muda, nem as personagens, tampouco o amor que sentem.

No texto de Voltaire, dadas as circunstâncias de Cunégonde (nesse primeiro momento descrito acima, ainda só pobre e degradada) o impedimento do barão é considerado ridículo, já que nem mesmo o castelo existe mais.

De toda forma, assim como Pangloss se agarra a sua filosofia, para ele, nada apaga a diferença entre Candinho e Cunégonde e, nesse trecho, é a violência (o pau, na leitura de Abílio), de forma meio canhestra e cômica que resolve a trama, já que Candide “mata” o barão:

Candide dans l'instant tire la sienne [épée], et l'enfonce jusqu'à la garde dans le ventre du baron jésuite; mais en la retirant toute fumante, il se mit à pleurer: «Hélas! mon Dieu! dit-il, j'ai tué mon ancien maître, mon ami, mon beau-frère; je suis le meilleur homme du monde, et voilà déjà trois hommes que je tue; et dans ces trois il y a deux prêtres.» (VOLTAIRE, 1998, p.76)

Como, é claro, tal qual quase todas as personagens, o irmão de Cunégonde “ressuscita” e é resgatado por Candide. Espera-se que, dessa vez, ele aceite que sua irmã então pobre, degradada, velha e feia case-se com o protagonista. Entretanto, para o espanto geral, isso não acontece e resolve-se que ele deve ser devolvido às galeras:

Il signifie donc au baron qu'il allait se marier avec sa sœur. «Je ne souffrirai jamais, dit le baron, une telle bassesse de sa part, et une telle insolence de la vôtre; cette infamie ne me sera jamais reprochée: les enfants de ma sœur ne pourraient entrer dans les chapitres d'Allemagne. Non, jamais ma sœur n'épousera qu'un baron de l'Empire.» Cunégonde se jeta à ses pieds, et les baigna de larmes; il fut inflexible. «Maître fou, lui dit Candide, je t'ai réchappé des galères, j'ai payé ta rançon, j'ai payé celle de ta sœur; elle lavait ici des écuelles, elle est laide, j'ai la bonté d'en faire ma femme; et tu prétends encore t'y opposer! je te retuerai si j'en croyais ma colère. Tu peux me tuer encore, dit le baron, mais tu n'épouseras pas ma sœur de mon vivant.» (VOLTAIRE, 1998, p.156)

Já em *Candinho*, a história se desembaraça de maneira bem diferente. Como se pode ver no diálogo que transcrevemos a seguir, a cena que envolve o pedido de casamento mais parece uma negociação, uma transação em que, de sobra, o Prof. Pancrácio leva a irmã do coronel Quinzinho:

Pancrácio: Nessas condições tenho a honra de pedir a mão de sua filha Filoca para meu amigo, sócio e afilhado Policarpo Fagundes, que não mais é que nosso querido Candinho.

Coronel: Não, nunca, a neta do barão de Piracema jamais se casará com um colono qualquer achado nas águas!

Pancrácio: Lembra-se coronel que o coronel Fagundes é credor e hipotecário desta fazenda, tenho aqui a escritura; e Candinho, seu único filho, é seu herdeiro conforme o testamento. Candinho hoje é um homem rico, bastante rico e poderá desenvolver a fazenda, motorizar a lavoura. De mais a mais, o tabelião Vicente está conosco e a cidade toda sabe do caso.

Coronel: Pois muito bem, eu concedo com muita honra a mão de minha santa filha ao senhor Candinho Policarpo Fagundes.

Panocrácio: Não faz mal. Esta foi a primeira etapa e tem mais. Tenho a honra de pedir para este seu criado a doce mão de sua irmã Eponina. Saiba coronel que também sou um homem rico, padrinho, sócio e administrador dos bens de Candinho.

Coronel: Panocrácio Ormicíades da Silva serás esposo dela.

Panocrácio: Não tem importância.

Na leitura de Maria Rita Galvão, esta cena confirmaria a estratégia do cinema burguês da Vera Cruz para salvar sua classe, não apenas representada pelo barão, mas também por Candinho. Para ela, é fundamental que Candinho pertença à classe do coronel, que seja gente da mesma igualha. Trata-se do que ela nomeia “maquinação do enredo”.

Célia Aparecida Ferreira Tolentino (2001, p.120), ao analisar as manifestações do rural no cinema brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, opoñdo Candinho a outros caipiras interpretados por Mazzaropi, acentua o que ela chama de seu “romântico espírito de nobreza”. Para ela, Candinho é um caipira estilizado, um “caipira *noblesse oblige*”, literalmente. A socióloga mais uma vez justifica a construção positiva do personagem, em contraste com a linhagem degenerada do Barão de Piracema (coronel Quinzinho e seus filhos Filoca e Quincas), com base em sua ascendência ilustre. Como ela argumenta, o romantismo de Candinho não poderia se sustentar numa visão bucólica do campo em oposição à cidade, uma vez que a fazenda e a pequena Piracema são retratadas como lugares atrasados onde o autoritarismo e o arcaico prevalecem. A conclusão a que ela chega é a de que Candinho é exatamente moldado para que a tal burguesia remanescente pudesse com ele se identificar. É a partir dessa perspectiva que ela interpreta também o diálogo de *Candinho* com *Candide*. A referência ao conto francês e mesmo a *Dom Quixote de La Mancha* (que aparece nos nomes da vaca e do bezerro da fazenda, Dulcineia e Sancho Pança) é, para a pesquisadora, indício de que o filme “não parece ser destinado ao grande público, apesar de Mazzaropi ocupar o papel título, pois a narrativa dialoga com o espectador iniciado” (TOLENTINO, 2001, p.120).

É importante destacar como o discurso dos críticos de *Fundamentos* sobre as fitas da Vera Cruz ecoam nas interpretações expostas acima. Tolentino (2001) e Galvão (1981) corroboram a opinião de que a companhia não poderia produzir fitas nacionais e populares justamente porque quem as produzia era a burguesia remanescente que estava muito distante do povo e atrás das câmeras. O resultado fílmico disso, resumido nas palavras de Célia Aparecida Ferreira Tolentino, mas claramente fundamentadas na interpretação de Maria Rita Galvão, seria que:

ao final de cada fita, mesmo a maior decadência não implica qualquer tipo de perda, de fato, para a burguesia como classe, pois, por meio de maquinações do enredo, sempre se dá um jeito para sair vitoriosa. (TOLENTINO, 2001, p.28, grifos nossos)

Esse trecho deixa claro como essa visão das fitas se assemelha à de Alex Viany para quem o cinema era também lugar da luta de classes e, por ser feito pela burguesia, dava a ela a vitória. A socióloga avança ainda mais nesse caminho, concluindo o seguinte:

Quer dizer, faz-se no cinema uma versão estética da aliança histórica que prevaleceria em 1964. (TOLENTINO, 2001, p.28)

O que queremos apontar com essa observação é o cuidado que o estudo das leituras críticas da obra de Abílio Pereira de Almeida impõe. No caso de Célia Tolentino, quando se leva em consideração que os filmes da Vera Cruz integram um *corpus* maior, que inclui ainda filmes dos movimentos que se convencionou chamar de Cinema Novo e de Cinema Marginal, torna-se mais fácil compreender porque as fitas da Vera Cruz e de outras companhias paulistas do período são descritas como narrativas artificiais. Este “cinema politizado dos anos 60” (TOLENTINO, 2001, p.301), vale lembrar, para legitimar-se tratou logo de refundar uma tradição cinematográfica brasileira elegendo como seus antecessores cineastas como Humberto Mauro ou Nelson Pereira dos Santos, considerados exemplos de sucesso de um cinema sem muito recurso e autoral. Ou seja, os outros cineastas cujas obras são analisadas por Célia Tolentino deliberadamente tentam distanciar-se do cinema industrial, burguês, encarnado pela Vera Cruz.

Já com relação à pesquisa de Maria Rita Galvão, vale a pena retomar algumas “reflexões a propósito e à margem da sua tese” (CANDIDO, 1980, p.95) desenvolvidas por Antonio Candido, que integrou sua banca examinadora. Na ocasião, ele lembrou alguns dados que talvez tivessem sido desconsiderados pela pesquisa como o fato de que muitos diretores italianos do TBC, que também trabalharam na Vera Cruz, eram de esquerda, ou ainda o fato de que muitas peças tinham causado problemas com a polícia e com a censura. Diante disso, ele alertou:

a análise ideológica deve ser feita com cuidado, a fim de não cairmos naquelas simplificações terríveis de gabar quem está do nosso lado e vilipendiar quem está do outro. Do tipo: o que são valores burgueses? São aqueles contra os quais nós estamos. O que é análise ideológica? É mostrar que tal autor é safado porque não está do lado do povo, e tal escritor é bom porque está. (CANDIDO, 1980, p.95)

Esses comentários de Antonio Candido, lembrados por Aparecido José Carlos Nazário para justificar a retomada de Abílio Pereira de Almeida, um autor “injustamente esquecido” (EDWALD FILHO, 2002, p.20), devem servir de contrapeso quando se lê a interpretação que se faz da obra abilianiana. Um exemplo um pouco radical de como o pertencimento de Abílio a esta burguesia de que fala Maria Rita Galvão não justifica necessariamente a defesa das ideias desse grupo em suas obras é um episódio envolvendo a produção da peça *Bezerro de Ouro* (1961). Os rumores de que essa peça de Abílio havia sido inspirada na história da família Matarazzo causou certo estardalhaço mesmo porque, por conta disso, alguns atores da peça foram perseguidos e espancados quando saíam dos ensaios no TBC.

Considerando, então, os cuidados que já descrevemos, a análise de Gilda de Mello e Souza (1980), a propósito principalmente da obra teatral de Abílio, parece alcançar o equilíbrio necessário à incorporação da origem quatrocentona do autor ao significado de sua obra. Por um lado, ela também chega a explicar (como fez depois Maria Rita Galvão) o destino adocicado de alguns personagens pelo fato de o autor “esposar a ideologia de sua classe” (MELLO E SOUZA, 1980, p.112); e ainda, pela via de comparação entre o teatro ao Sul e o romance memorialista moderno ao Norte, destaca como o teatro e o cinema foram responsáveis, ainda que tardiamente, pela introdução na arte do tema da queda da cultura cafeeira e da decadência moral da alta burguesia e como, assim como no nordeste, foi o grupo da antiga estrutura decadente que ofereceu seu “testemunho de realidade”. No entanto (e esse é o aspecto distintivo de sua análise), se, como já foi mencionado, a esse dado imputa-se certa incoerência da obra de Abílio, a ele, segundo ela, deve-se creditar também sua força à medida que permitiu ao paulista, revoltoso de 1932, afrontar sua classe e ser voz dissonante das narrativas triunfantes da identidade paulista. Em *Santa Marta Fabril S/A* (1955), ele toca numa ferida não cicatrizada: os acordos financeiros conciliatórios entre a elite paulista das forças revolucionárias de 1932 e Getúlio Vargas. Grande é o impacto de sua irreverência, que pode ser aferido não apenas por seu sucesso de bilheteria, mas também pelas discussões que desencadeou, como relata Silnei Siqueira (2002, p.61):

O fato é que jamais na história do teatro brasileiro moderno, uma história que era ainda recente naquele ano de 1955, uma peça de teatro merecera tanto destaque e suscitara tantas discussões entre pessoas ilustres, quanto “Santa Marta Fabril S/A”.³³

³³ A obra *Abílio Pereira de Almeida, seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia*, de S. Siqueira, é, sobretudo, documental, e apresenta um expressivo levantamento de críticas sobre as peças de Abílio Pereira de Almeida.

Após serem feitas todas essas considerações em busca de matizar as leituras de *Candinho* (sobretudo de seu desfecho), resta ainda observar que, como se vê no diálogo transcrito, o que realmente parece convencer o coronel a conceder a mão de Filoca é o fato de Candinho poder tomar-lhe a fazenda, logo, ao contrário do que acontece com o barão do conto ou mesmo com Pangloss, ele abandona rapidamente seus princípios para manter sua posição. Nota-se um rebaixamento em relação ao texto literário que tem a ver com a visão de Abílio Pereira de Almeida sobre a sociedade que ele retrata e que conhece de perto: a paulistana, em que os decadentes quatrocentões se casam com os *nouveaux-riches*.

Nesse sentido, levando em consideração o rebaixamento que faz parte da construção da narrativa fílmica, que viemos descrevendo, e as ponderações que fizemos sobre o gênero musical híbrido, o qual incita um posicionamento mais crítico por parte do espectador quanto à mensagem dos números musicais, podemos escutar uma voz mais amargurada ressoando no refrão “O que ouro não arruma não tem mais arrumação”. A canção é graciosa e parece dar razão ao otimismo do professor:

“O que ouro não arruma”

Não, não, não
 O que ouro não arruma
 Não tem mais arrumação
 Casei eu, caso Filoca
 E também o professor
 Tudo nós já se casemo
 Só o burro não casou
 Olha aqui D. Manuela
 Não vá me passar um pito
 Vê se aproveita a onda
 Pra casar com o Pirulito
 Aconteceu tanta coisa
 Mas foi bom pra eu esperar
 Bem dizia o professor
 Tudo é pra melhorar
 Quando a coisa fia fino
 É tudo pra melhorar
 Deus dá conta do destino
 Mas carece de ajudar

No entanto, seus versos finais “Deus dá conta do destino/ Mas carece de ajudar” nos fazem voltar ao conto para refletir qual seria exatamente essa ajuda. No capítulo de conclusão, há uma conversa entre Pangloss e Candide com a qual a canção dialoga:

Pangloss disait quelquefois à Candide: «Tous les événements sont enchaînés dans le meilleur des mondes possibles: car enfin si vous n'aviez pas été chassé d'un beau château à grands coups de pied dans le derrière pour l'amour de Mlle Cunégonde, si vous n'aviez pas été mis à l'Inquisition, si vous n'aviez pas couru l'Amérique à pied, si vous n'aviez pas donné un bon coup d'épée au baron, si vous n'aviez pas perdu tous vos moutons du bon pays d'Eldorado, vous ne mangeriez pas ici des cédrats confits et des pistaches. – Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin.» (VOLTAIRE, 1998, p.162-163, grifo nosso)

Como se observa, no texto literário, a resposta para a pergunta que formulamos é o trabalho, que afasta o tédio, o vício e a necessidade. Trata-se da “morale du jardin”, para falar com Jacques van den Heuvel (1998, p.276). Conforme já introduzimos, o estabelecimento de Candide e da “troupe hétéroclite, réunie au hasard des circonstances” que o acompanha num jardim é bastante significativa. Não apenas porque ele se localiza à margem da civilização, mas porque:

Cultiver son jardin, en un sens, c'est échapper délibérément à ce que peut emporter de dangereux, mais aussi de captivant, l'aventure humaine, c'est chercher à tenir le moins possible, en un point du globe aussi reculé que possible, en réduisant ses prétentions à une seule: subsister. Le jardin, c'est le niveau dérisoire des possibilités de l'homme, lorsque la vie a fait bon marché de ses chimères. (HEUVEL, 1998, p.276)

O fim de *Candide* formula, como já dissemos, uma sabedoria para viver num mundo “*passável*” (MATOS, 2001, p.159). A vida no jardim é uma recusa às ilusões representadas pelo castelo (a nobreza, o amor, a filosofia). O jardim é uma pequena porção de terra (diferentemente da baronia), o amor ardente por Cunégonde é substituído por simpatia e amizade e a atividade filosófica cede espaço a “une tâche constamment recommencée, qui soit à elle-même sa propre fin et absorbe tout l'individu dans une sorte d'aspiration ‘au silence et à l'oubli’” (HEUVEL, 1998, p.277). Essa conclusão comedida, tranquila, para Heuvel, estaria ligada a circunstâncias da vida de Voltaire. Ele lembra que o outono de 1758, período em que o escritor está terminando *Candide*, coincide com a negociação da compra das propriedades de Tournay e de Ferney, esta última, por exemplo, bem simplória quando comparada a Délices. Nas palavras do próprio Voltaire, em carta sobre essa transação, observa-se a mesma moral do jardim:

Qu'on remplisse la loterie, les rentes viagères, tant qu'on voudra: moi, je veux du blé, du bois, du vin et des fourrages. Une terre reste: tout autre bien peut être englouti; je veux mourir en laboureur et en berger. (VOLTAIRE apud HEUVEL, 1998, p.278, grifo nosso)

O cultivo de jardim, da terra, segundo Jean Starobinski (2001), indica que a autoridade está no homem, é ele quem deve trabalhar, seja para aplacar seu tédio seja para ganhar seu sustento.

Já em *Candinho*, a autoridade, o poder não está no homem. Prova disso é que Candinho, diferentemente de Candide, continua sem o domínio de seu destino – devemos lembrar que é o Prof. Pancrácio que “acerta” o casamento do herói. Apesar de o herói se estabelecer na fazenda e também se propor a cultivar a terra, a lavoura, o fim do filme está longe de afirmar a moral do jardim voltairiana. Para explicar essa diferença, podemos nos apoiar na comparação de duas assertivas bastante semelhantes dos dois autores analisados. A primeira é a frase que encontramos na correspondência de Voltaire citada há pouco: “Une terre reste: tout autre bien peut être englouti”. A outra, de Abílio, é a que encontramos na adaptação cinematográfica de *Paiol Velho*: “Uma geração vai, outra vem, mas terra é sempre terra”. Voltaire nessa passagem conforma-se com uma atividade possivelmente menos rentável, mas mais segura, que depende do trabalho do homem. Já quando Abílio Pereira de Almeida insiste à sua maneira que “une terre reste”, sua fala remete-se à crítica que faz das práticas conciliatórias escusas pelas quais a elite paulista cafeeira se mantém no poder.

Na narrativa fílmica, como indica a canção, só se dá bem (só tem poder) quem tem dinheiro. Trata-se do que poderíamos chamar de “(a)moral do ouro”, que resulta da leitura particular e um tanto amarga que Abílio faz de Voltaire, descrita por ele anos mais tarde num texto sobre sua peça (que virou filme) com título bastante sugestivo *Moral em Concordata* (1956):

Talvez o problema exista no mundo inteiro, mas ele me interessa no que toca ao Brasil. Há, entre nós, uma espécie de moratória com a moral, uma concordata. Todos pactuam com o sistema. [...] Fustigo a moleza de caráter. Criei a teoria da cenoura, uma paródia do “Cândido”, de Voltaire. Quando um burro empaca, há dois remédios: o pau ou a cenoura. Aqui, só se pensa na cenoura – o dinheiro. (ALMEIDA apud SIQUEIRA, 2002, p.119, grifo nosso)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado nas páginas anteriores se deu no sentido de descortinar como o filme *Candinho* define seu modo particular de “organizar a experiência em discurso” (XAVIER, 2007, p.16). Tomando, então, o filme como produto de múltiplas determinações, seguimos a orientação de Ismail Xavier e tentamos, dessa forma, explicitar

as mediações do processo de representação. Ou seja, o modo pelo qual se conta a estória, os meios à disposição do autor, as limitações impostas pelo veículo usado, as convenções de linguagem aceitas ou recusadas, a inscrição ou não em determinado gênero. (XAVIER, 2007, p.16)

De uma maneira bastante simplista e direta, poderíamos afirmar que se *Candinho* não fosse uma adaptação de Abílio Pereira de Almeida de um conto de Voltaire poderia ser uma narrativa bem diferente. Explicamos: o filme narra a história de um jovem simples, altruísta, que com a sua determinação e a ajuda da Providência consegue vencer a vilania do aristocrata e se unir a sua doce amada. *Candinho* poderia muito bem sobrepor-se, como *Candide*, aos modelos narrativos de seu tempo, como ao esquema de um filme melodramático, por exemplo, que descrevemos logo acima. No entanto, assim como no caso voltairiano em relação ao gênero romanesco, o encaixe é um tanto forçado, desconsidera as rebarbas. Quando acrescentamos que nosso herói é um compósito de alta virtuosidade, azar e desajeitamento, a veia cômica do filme começa a aparecer. Quando lembramos que quando bebê é comparado a Moisés e alguns anos depois seu destino não é maior que o de um colono a se ocupar das tarefas cotidianas de uma fazenda decadente, entramos no domínio da paródia.

E se *Candide* é, como vimos, indubitavelmente uma narrativa, mas uma narrativa paródica, *Candinho* é uma narrativa fílmica clássica hollywoodiana, também paródica. Mas vale destacar que a incursão bem-humorada de Abílio Pereira de Almeida pelos gêneros cinematográficos do musical, do *western* ou da ação-aventura não se dá sem algumas polemizações. Aproximando-se de uma tradição paródica já assentada pela chanchada, *Candinho*, assim como *Candide*, vislumbra a desconstrução do modelo narrativo que perpetua. No filme de Abílio não se encontra uma complexidade estética que possibilite, por exemplo, uma verdadeira aproximação entre espectador e sujeito representado (ponto de vista subjetivo), contudo, a partir da análise comparativa entre o filme e o conto, pudemos observar

como a narrativa fílmica constrói um “lugar” de questionamento para o espectador, por meio da paródia e do humor.

A análise procurou ainda mostrar que o processo de adaptação envolvido na construção de *Candinho* é marcado pela necessidade, pela intenção, de organizar em discurso a experiência de transformação vivenciada em determinado momento pela sociedade paulistana ou brasileira. Nesse jogo, Abílio dá novos contornos a personagens, porque são outros os sujeitos de sua representação (colonos, elite agrária decadente, pequena burguesia sem escrúpulo, etc.) e mira seu fuzil em outros alvos (discursos alienantes sobre o trabalho e, em certa medida, sobre a religião). Assim, nesse novo quadro também se torna muito difícil sustentar a frase de Candide que virou proverbial “Il faut cultiver notre jardin” e, numa última vez, apesar de a narrativa parecer corroborar que foi tudo para o melhor, como ela mesmo ensina a desconfiar (aliás, não passa despercebido que na *gag* final quem pisa na saia de Filoca, deixando-a com a anágua à vista, é Quincas, o que parece indicar que nada mudou realmente, que ele continua o mesmo do início), o público vai encontrar a verdadeira moral de *Candinho* na musiquinha despreziosa, que ecoa em vários momentos... “O que ouro não arruma, não tem mais arrumação”.

Concluimos, então, pontuando que, ao adaptar *Candinho*, Abílio Pereira de Almeida foi capaz de captar questões fundamentais à interpretação do conto, desenvolvidas por críticos lembrados em nossas exposições como Bakhtin, Starobinski e Calvino, que, nas reviravoltas do dialogismo intertextual (para falar com Stam) deram corpo a uma comédia mais ao gosto abiliano, um pouco menos ácida e um pouco mais amarga.

BIBLIOGRAFIA

Ficha técnica de *Candinho*

CANDINHO. *Companhia Produtora*: Vera Cruz. *Distribuição*: Columbia Pictures. *Lançamento*: 25/01/1954 – Cine Art Palácio e circuito de 25 salas. *Direção e Argumento*: Abílio Pereira de Almeida. *Elenco*: Mazzaropi (Candinho), Marisa Prado (Filóca), Ruth de Souza (D. Manuela), Adoniram Barbosa (Prof. Pancrácio), Benedito Corsi (Pirulito), Xandó Batista (Vicente), Domingos Terra (Seu Quinzinho), Nieta Junqueira (D. Eponina) e grande elenco. *Música e arranjos*: Gabriel Migliori. *Canções*: “O galo garnisé”, de A. Almeida e L. Gonzaga; “Não me diga adeus”, de F. da Silva Corrêa e Luiz da Silva; “Ave Maria no morro”, de Herivelto Martins; “Vida Nova”, de Borba S. Rubens; “É bom parar”, de Rubens Soares; “Orvalho vem caindo”, de Noel Rosa e Kid Pepe; “Mamãe eu quero mamar”, de Vicente Paiva e Jararaca; “Saudade mata a gente”, de Antônio de Almeida e João de Barros; “IV Centenário”, de Mário Zan e J. M. Alves; “O ouro não arruma”, de Mário Vieira; “Meu Policarpo”, de Mara Lux e Reinaldo Santos.

Filmes dirigidos por Abílio Pereira de Almeida

TERRA É SEMPRE TERRA. Abílio Pereira de Almeida; Tom Payne. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, 1951.

ÂNGELA. Abílio Pereira de Almeida; Tom Payne. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, 1952.

SAI DA FRENTE. Abílio Pereira de Almeida. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, 1952.

NADANDO EM DINHEIRO. Abílio Pereira de Almeida; Carlos Thiré. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, 1952.

CANDINHO. Abílio Pereira de Almeida. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, 1953.

Peças de Abílio Pereira de Almeida

*Consultadas no Fundo Abílio Pereira de Almeida. CEDAE – Centro de Documentação Alexandre Eulálio, IEL – Unicamp.

Pif – Paf (1946)

A Mulher do Próximo (1948)

Paiol Velho (1951)

Santa Marta Fabril S/A (1955)

Moral em Concordata (1956)

O Comício (1957)

Rua São Luiz, 27- 8º (1957)

Dona Violante Miranda (1958)

Alô 36-5499 (1958)

Em Moeda Corrente do País (1960)

O Bezorro de Ouro (1961)

Sites consultados

CINEMATECA Brasileira. <<http://www.cinemateca.com.br/>> Acesso em: 18 jan. 2013 .

LEONARD Bernstein. Candide. <<http://www.leonardbernstein.com/candide.htm>> Acesso em: 18 jan. 2013.

MUSEU Mazzaropi. <<http://www.museumazzaropi.com.br>> Acesso em: 18 jan. 2013.

PAM Filmes. <<http://www.pamfilmes.com.br>> Acesso em: 18 jan. 2013.

VERA CRUZ Cinema. <<http://www.veracruzcinema.com.br>> Acesso em: 18 jan. 2013.

Dicionários e Enciclopédias

BANDEIRA, Roberto. *Pequeno dicionário crítico do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1983.

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Normandie: Rocher, 1994.

EDWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. de (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2000.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Antônio Leão Silva Neto, 2002.

Críticas em Revistas

ALMEIDA, Abílio Pereira de. “Moral em Concordata” é um libelo contra a hipocrisia. *Teatro Brasileiro*. n. 06, abril de 1956. In: SIQUEIRA, Silnei. *Abílio Pereira de Almeida, seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia*. Relatório final de pesquisa apresentado à Fundação VITAE. São Paulo, 2002, p. 118-122.

A SCENA MUDA. 7 Dias em Revista; Escolhidos os três filmes brasileiros para o festival internacional. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, v.34, n.8, p.20, 24.02.1954.

JONALD; BOLTSHALSER; ANDERSEN, H; MAXIMILIANO, C. Sessão Cartazes em Revista. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, v.34, n.8, p. 28, 24.02.1954.

PÔRTO, Ismar. Conta Gotas. *A Scena Muda*. Rio de Janeiro, v.34, n.16, p.33, 24.05.1954.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro Brasileiro de Comédia. *Teatro Brasileiro*, n.2. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá, dezembro de 1955.

Bibliografia Geral

- ALMEIDA, Abílio Pereira de. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura – São Paulo no meio do século XX*. Bauru: Edusc, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1953.
- _____. [1958]. Le dernier des écrivains heureux. In : _____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1991. Disponível em: <http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#12> Acesso em 21 jan. 2013.
- BENTES, Ivana. Retóricas do nacional e do popular: a redenção da miséria. In: SOCINE. *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p.66-74.
- BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. A cidade, o campo: Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. In: KANO; ANDRADE; GALVÃO et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: MEC/ Embrafilme/ Funarte, 1980, p.137-150.
- _____. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005. 2 v., p.277-302.
- BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005. 2 v., p.303-318.
- CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson/ London: McFarland & Company, 2006.
- CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In: SÃO PAULO (Estado). *Projeto Memória Vera Cruz*. Secretaria de Estado da Cultura/ Museu da Imagem e do Som, 1987.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

CAMPOS, Maria da Conceição Parahyba. *Abílio Pereira de Almeida – O homem dos sete instrumentos*. 60f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. São Paulo, 2000.

_____. *Abílio Pereira de Almeida - Das origens aos palcos*. 78f. Tese – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas. São Paulo, 2009.

CANDIDO, Antonio. Teresina etc. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. Uma palavra instável. In: _____. *Vários Escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/ Ouro sobre Azul, 2004.

_____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARELLI, Fabiana. Cantam pretos, dançam brancos: Coreografia da colonização em *Nha Fala*, de Flora Gomes. *Literartes*, v.1, n.1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/literartes/article/view/47168/50895>> Acesso em: 28 jan. 2013.

COLLINS, James M. The musical. In: GEHRING, Wes D. *Handbook of American Film Genres*. New York: Greenwood Press, 1988. p. 269-284.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

CRONK, Nicolas. Experts from around the world will be gathering at Oxford this week to celebrate the 250th anniversary of *Candide*, Voltaire's most famous satirical novel, which was published in 1759. University of Oxford, 2009. Disponível em: <http://www.ox.ac.uk/media/news_stories/2009/090916_1.html>. Acesso em: 16 out. 2011.

ECO, Umberto. Pirandello Ridens. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 250-8.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ELLIS Jr, Alfredo. A construção das imagens. In: BLAJ, Ilana. *A Trama das Tensões: O processo de mercantilização de São Paulo colonial (1681-1721)*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2002, p.41-85.

FESTER, Antonio Carlos Ribeiro. *Em Moral Corrente no País – estudo sobre o teatro de Abílio Pereira de Almeida*. Dissertação de Mestrado (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*. Tese (Linguística e Línguas Orientais) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1975.

_____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GEHRING, Wes D. *Parody as a film genre: "never give a saga an even break"*. Westport; Connecticut; London: Scott R. Olson, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Paulo Emílio Sales. In: _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v.1.

_____. Mazaropi no largo de Paissandu. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GONÇALVES, Mauricio R. A crítica social de Abílio Pereira de Almeida no cinema. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (Orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume/ Socine, 2007, p.327-335.

_____. *Cinema brasileiro e identidade nacional: discurso e construção (1898-1969)*. Tese – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

GUZIK, Alberto. *TBC: A Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEUVEL, Jacques van den. *Voltaire dans ces contes*. Genève: Slatkine Reprints, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

KOSELLEK, Reinhart. História dos conceitos e história social. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RJ, 2006, p.97-118.

LE GOFF, Jacques. Une enquête sur le rire. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 52 année, n. 3, mai-juin 1997, p.449-511.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: Das origens à Retomada*. São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2005.

LUPI BELLO, Maria do Rosário. *Narrativa literária e narrativa fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Tese – Universidade Aberta de Lisboa. Lisboa, 2002.

MACHADO JR., Rubens Luis Ribeiro Machado. *Imagens brasileiras da metrópole – A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. 254f. Livre-Docência – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Teatro em Foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINELLI, Sérgio (Org.). *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.

MATOS, Luiz Fernando Franklin Batista de. [1995] A moral do jardim. In: NASCIMENTO, Milton Meira do (Org.). *Jornal de resenhas: seis anos*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. 1 v.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Teatro ao Sul. In: _____. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.109-116.

MENEZES, Paulo. Imagens no(do) Brasil – A nação Vera Cruz. In: SOCINE. *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p.306-320.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MILLIET, Sérgio. Notas Introdutórias. Voltaire. *Contos*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Ed. Globo, 1972.

MORAIS, Eduardo Jardim de. A questão da brasilidade. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.73-109.

NACACHE, Jacqueline. *Le film hollywoodien classique*. Paris: Nathan, 1995.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. *Descontinuidade e literatura: historicidade de São Paulo na ótica de Abílio Pereira de Almeida*. 317f. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London; New York: Routledge, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. Machado de Assis leitor de Alexandre Dumas e Victor Hugo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, p.73-86, 1992.

_____. *O Napoleão de Botafogo: Presença Francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. *Vira e mexe nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, n. 42, 2001, p. 435-455.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

SALIBA, Elias Tomé. Representações do cômico no cinema e na história: anotações pertinentes e digressões impertinentes. *Estudos de História*. Franca: Unesp, v. 4, n.2, 1997.

_____. A dimensão cômica da vida privada no Brasil. In: NOVAIS, F (Coord.); SEVCENKO, Nicolau. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v.3.

_____. *Raízes do Riso: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v.3.

SANT'ANNA, Afonso. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SHAW, Lisa. A música popular, a Chanchada e a identidade nacional na Era Vargas (1930-1945). In: SOCINE. *Estudos de cinema: SOCINE II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p.105-115.

SIMÕES, Inimá. *Made in São Bernardo*. In: SÃO PAULO. *Projeto Memória Vera Cruz*. Secretaria de Estado da Cultura/ Museu da Imagem e do Som, 1987, p.25-30.

SIQUEIRA, Silnei. *Abílio Pereira de Almeida, seu tempo e sua obra – revisão de uma dramaturgia*. Relatório final de pesquisa apresentado à Fundação VITAE. São Paulo, 2002.

SKINNER, Quentin. Significação e compreensão na história das ideias. *Visões da política: questões metodológicas*. Algés: DIFEL, 2005.

SPITZER, Leo. Quelques interprétations de Voltaire. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970, p.336-366.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STAROBINSKI, Jean. O fusil de dois tiros de Voltaire. *As máscaras da civilização: Ensaio*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TASSEL, Alain (Org.). *Cahiers de Narratologie: Nouvelles Approches de l'intertextualité*. n.13, 1 septembre 2006. Disponível em: <<http://narratologie.revues.org/227/>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. De pernas pro ar. *Jornal Movimento*. São Paulo, 05/04/1976. Disponível em: <<http://www.museumazzaropi.com.br/sucesso/suc06.htm>> Acesso em: 28 jan. 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VOLTAIRE. *Contos*. Trad. Mário Quintana. Prefácio e notas de Sérgio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. [1759]. *Candide ou l'optimisme et autres contes*. Paris: Presses Pocket, 1998.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento (Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

_____. Melodrama ou sedução da moral negociada. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!, São Paulo, 13 maio 1998, p.8.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.