

Ney Costa Santos Filho

**Em Busca da Felicidade: O Cinema e a
Utopia do Bom, do Bem e do Melhor**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social do Departamento de
Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Miguel Serpa Pereira

Rio de Janeiro
Setembro de 2018

Ney Costa Santos Filho

Em Busca da Felicidade: O Cinema e a
Utopia do Bom, do Bem e do Melhor

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Miguel Serpa Pereira

Orientador

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Angeluccia Bernardes Habert

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Liliane Ruth Heynemann

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Rosana Suarez

UNIRIO

Prof. João Luiz Vieira

Universidade Federal do Fluminense – UFF

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação do
Centro de Ciências Sociais

Rio de Janeiro, 04 de setembro de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Ney Costa Santos Filho

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela UFF em 1975 e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio em 2009. Professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Santos Filho, Ney Costa

Em busca da felicidade : o cinema e a utopia do bom, do bem e do melhor / Ney Costa Santos Filho; orientador: Miguel Serpa Pereira. – 2018.

132 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema. 3. Filosofia. 4. Música. 5. Dança. 6. Futebol. I. Pereira, Miguel. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Agradecimentos

À Prof.^a Angeluccia Bernardes Habert e ao Prof. Miguel Serpa Pereira, minha gratidão pela confiança que depositaram em meu trabalho como Orientando, Professor e Coordenador de Curso.

À Marise Lira, pela colaboração e a simpatia de sempre.

Ao amigo de tantos anos, Luiz Bicca, que me apresentou à Stanley Cavell, pelos livros, as conversas e as indicações.

À memória de minha avó, Lucília Costa Santos, que me levou ao Cinema.

Aos meus filhos, Francisco e Clara, pela retaguarda afetiva.

Aos meus pais, Ney e Maria Helena, por tudo.

Resumo

Santos Filho, Ney Costa; Pereira, Miguel Serpa. **Em Busca da Felicidade: O Cinema e a Utopia do Bom, do Bem e do Melhor.** Rio de Janeiro, 2018. 132p. Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O Cinema é um organismo vivo que está entre os homens e as coisas e alguns de seus movimentos são de procura de um sentido para aquilo que nos acontece no intervalo entre a chegada e a partida; a busca da felicidade, o reencontro com o outro e o mundo. O trabalho procura as linhas comuns e às que diferem às comédias americanas dos anos 30 e 40, estudadas Stanley Cavell, às comédias brasileiras no final dos 50 e aos dois Pequenos Dicionários Amorosos, filmes de 1997 e 2016. Há em comum entre eles o impulso de seus personagens de tornarem-se melhores, de reconhecer a existência do outro e superar o ceticismo que nos paralisa e confina à impossibilidade do conhecimento. Ao reconhecer e aceitar os limites da existência e do conhecimento a Comédia não nos lança no ceticismo, nem nos faz rir da vida, o que seria cinismo, mas, sim, nos ensina a rir na vida e nos liberta.

Palavras-chave

Cinema; Filosofia; Música; Dança e Futebol.

Abstract

Santos Filho, Ney Costa; Pereira, Miguel Serpa. (Advisor) **In pursuit of happiness: the Cinema and the Utopia of the Good, of Right and Best.** Rio de Janeiro, 2018. 132p Tese de Doutorado - Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The film is a living organism that is among the men and things, and some of his movements are seeking a sense for what happens in the range between our arrival and departure; the pursuit of happiness, the reunion with the other and the world. The work seeks the common lines and that differ at American comedies of the years 30 and 40, studied by Stanley Cavell, the Brazilian comedies at the end of 50 and two films *Little Loving Dictionaries*, produced on 1997 and 2016. There is in common between them the impulse of his characters to become better, to recognize the existence of each other and overcome the skepticism that paralyzes us and confines the impossibility of knowledge. To recognize and accept the limits of existence and knowledge the comedy do not launches us in skepticism, or makes us laugh in life, it would be cynical, but teaches us to laugh in life and sets us free.

Keywords

Film; Philosophy; Music; Dance and Soccer.

Sumário

1. Introdução/apresentação	10
2. Stanley Cavell e o Cinema	13
2.1. O Mundo Visto e o Cinema Pensado	13
2.2. Buscas de felicidade e os perigos do ceticismo	17
2.3. Cavell e o Ceticismo.....	22
3. As comédias de recasamento em busca da Felicidade	30
3.1. A comédia de diálogos	30
3.2. Emerson: O Perfeccionismo Moral e o Cinema	35
3.3. As comédias de Pursuits of Happiness	37
3.4. Recasamentos, re-uniões e recomeços	68
4. Chanchadas finais.....	73
4.1. O que são as chanchadas finais	73
4.2. As chanchadas finais e sátira.....	76
4.3. De Vento em Popa	81
4.4. Esse Milhão é Meu	85
4.5. O Homem do Sputnik	91
4.6. Da chanchada à comédia de costumes: casamentos, navios, lambretas e Sputniks.....	95
5. Casamentos e recasamentos.....	98
5.1 A revalorização do comum	98
5.2. Perfeccionismo moral nas comédias de recasamento e nas chanchadas finais.....	102
6. As palavras entre a espera e o ceticismo.....	107
6.1. Pequeno Dicionário Amoroso 1: o que é o amor?	107
6.2. Pequeno Dicionário Amoroso 2: um filme neo-cético?	114
7. Conclusão	119
8. Referências bibliográficas	127

Lista de figuras

Figura 1: Barbara Stanwyck em The Lady Eve/ As Três Faces de Eva	16
Figura 2: Buster Keaton em The Cameraman/ O Homem das Novidades	20
Figura 3: Charles Chaplin em The Gold Rush/Em Busca do Ouro.....	21
Figura 4: Foto de Lucas Landau, Réveillon 2018, publicada em O Globo.....	25
Figura 5: Charles Chaplin em The Great Dictator/O Grande Ditador	32
Figura 6: Claudette Colbert e Clark Gable em It Happened One Night/ Aconteceu Aquela Noite	39
Figura 7: Irene Dunne e Cary Grant em The Awful Truth/Cupido é Moleque Teimoso.....	44
Figura 8: Katherine Hepburn e Cary Grant em Bringing Up Baby/Levada da Breca	53
Figura 9: Cary Grant e Rosalind Russel em His Girl Friday/Jejum de Amor	55
Figura 10: James Stewart, Cary Grant e Katherine Hepburn em The Philadelphia Story/Núpcias de Escândalo	60
Figura 11: Barbara Stanwyck e Henry Fonda em The Lady Eve/As Três Faces de Eva.....	61
Figura 12: Spencer Tracy e Katherine Hepburn em The Adam's Rib/ A Costela de Adão.....	65
Figura 13: Oscarito e Eliana Macedo em Nem Sansão Nem Dalila Grande Otelo e Oscarito em Matar ou Correr.....	76
Figura 14: Oscarito em De Vento em Popa.....	83
Figura 15: Margot Louro, Oscarito e Zezé Macedo em Esse Milhão é Meu	89
Figura 16: Oscarito e Norma Bengell em O Homem do Sputnik	94
Figura 17: Fred Astaire em The Royal Wedding/Núpcias Reais.....	104
Figura 18: Daniel Dantas e Andrea Beltrão em Pequeno Dicionário Amoroso...	108
Figura 19: Eduardo Moscovis e Andrea Beltrão em Pequeno Dicionário Amoroso 2	115
Figura 20: Grande Otelo e Oscarito em Carnaval no Fogo	121

Figura 21: Garrincha em Brasil e Tchecoslováquia, decisão da Copa do Mundo de 1962.....	123
Figura 22: Vinicius Jr. em Flamengo e Bahia, Campeonato Brasileiro de 2018.....	124

1. Introdução/apresentação

Faço a mim mesmo a pergunta: o que quero dizer?

Meu objeto não está posto, quieto em seu canto esperando que eu o descubra, irrevelado, oculto nas sombras de uma sala de cinema, nos DVDs, e acessos à internet. Procuro compreender o que nos acontece entre a chegada e a partida; a busca da felicidade, as tentativas de superação do ceticismo diante da possibilidade de conhecimento do mundo e do outro.

O Cinema é um organismo vivo que está entre as coisas. E se o Cinema está entre as coisas, o que são as coisas que o cinema representifica, em que se transformam as coisas no cinema? É com essa indagação que Stanley Cavell procura responder a questão de como o espectador se relaciona com as situações e as coisas que o Cinema faz novamente presentes, que o espectador se relaciona. O espectador não é tabula rasa, ele é sua experiência na vida. Podemos perceber como o Cinema pode expressar questões morais. O que somos? Para onde vamos? O que nos faz agir? Cavell procura as respostas no pensamento de Ralph Waldo Emerson, em comédias românticas de Hollywood, integrando ambos ao *corpus* da cultura americana e desenvolvendo a ideia de que a valorização do cotidiano, da experiência do dia a dia, do aqui e agora, no conjunto de filmes que estuda, é indicativa, em termos filosóficos, da possibilidade de superação do ceticismo.

Esse pensamento nos será útil ao estudarmos o grupo de filmes realizados na fase final do chamado ciclo da chanchada carioca entre 1957 e 1959. É o momento em que o modelo de produção e certas fórmulas do gênero, a comédia musical/carnavalesca, começam a dar os primeiros sinais de esgotamento. Os filmes ensaiam uma transição para um gênero mais próximo à comédia de costumes de referência americana ou à comédia popular italiana. A maioria das situações na chanchada carioca tinha relação com o cotidiano, com a vida comum e suas agruras, e isso criava uma forte identificação com o espectador. Assim, à sua maneira mal-ajambrada, esses filmes se inseriam no precário *corpus* da cultura brasileira com um traço distintivo e marcante que os tornava diferentes do mero processo imitativo tão comum no cinema brasileiro. Há sempre nos filmes,

com maior ou menor intensidade ou explicitude, a paródia ou a sátira das formas de produção, dos gêneros, das relações sociais brasileiras, da vida política e do cotidiano. Esse traço tornou a chanchada um grande sucesso comercial no quadro de um cinema precário e frágil como o brasileiro, formulando uma representação de Brasil diferente daquelas já conhecidas.

Eu sou aquele espectador que viu esses filmes seguidas vezes com a avó no final dos anos 50, início dos 60. A leitura que faço hoje, obviamente, é diferente daquela vivida por um menino de 8/9 anos, mas muito do que hoje aqueles filmes me revelam é intensificado pela experiência original e por várias outras camadas posteriores que foram interagindo com aquelas iniciais. E podemos novamente nos perguntar: o que é a experiência humana durante esse intervalo em que caminhamos nesse chão? É a essa questão, que o Cinema muitas vezes provoca, que tanto a Filosofia quanto a Religião tentam responder.

O que somos e o que parodiamos?

Há possibilidade de conhecer o mundo e o outro?

O rastro que o Cinema deixa quando se movimenta entre as coisas parece a cintilação de algo que pode nos tornar melhores, não porque, de repente, o inesperado nos faça uma surpresa, o sagrado se nos revele e o mundo faça, enfim, sentido, mas porque, finalmente, percebemos que caminhamos no dia a dia, no cotidiano e que nos fazemos a partir dessas experiências.

A proposta do trabalho é estudar alguns percursos, seguir rastros e com isso responder a pergunta de Cavell. Pode o Cinema nos tornar melhores?

Outra questão perpassa os conjuntos de filmes que serão estudados. Quais são os modos pelos quais a comédia cinematográfica expressa, pensa as questões da existência? De alguma forma volta-se à questão de seu valor. Ainda hoje, o senso comum faz avaliações que reafirmam a crença infundada na frivolidade, na incapacidade ou inadequação da comédia para expressar o drama humano, seu destino sobre a Terra, o acaso, a finitude, os deuses e Deus. Houve Eurípedes, Shakespeare e Molière; Buster Keaton e Charles Chaplin, mas continuamos a

achar que as comédias são superficiais e voláteis, como o riso que explode após a conclusão da piada e logo fenece.

Este trabalho pretende demonstrar esse mal-entendido.

2. Stanley Cavell e o Cinema

2.1. O Mundo Visto e o Cinema Pensado

Quando os irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, acionaram o dispositivo cinematógrafo aquele momento significou não a “invenção” do cinema, mas, sim, a resultante de um longo processo de pesquisas e de inovações técnicas que, ao lado de todas as transformações urbanas da chamada pré-modernidade, vinha preparando uma alteração da sensibilidade e da percepção humana da qual a exibição da imagem em movimento é uma síntese. Perplexidade e inquietação, esperança e desprezo, foram os sentimentos diante daquela novidade.

O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica (SIMMEL cit., por SCHARNY, Leo, 2004)

Thomas Edison já fizera registros de imagens em movimento antes dos irmãos Lumière, mas a data da sessão em Paris é um marco. A partir daí haverá uma contínua aceleração das possibilidades de percepção e apreensão do mundo como imagem, fundamento da modernidade, até a fragmentada pós-modernidade de nossos dias.

Luiz Bicca, em *Questões Persistentes*, ao comentar o ensaio *A época da imagem do mundo*, observa que

O ensaio de Heidegger tem por título uma determinação essencial da modernidade. Não se trata, por conseguinte, apenas de uma era em que os indivíduos têm visões ou imagens do mundo, e as mais distintas, pouco importa. O que é fundamental é antes que o mundo apenas seja concebido *como* imagem. Mundo é assim algo digno de consideração e de ser refletido, na medida em que é algo posto, mediado pelo homem, o substrato de toda a representação daquilo que é (BICCA:2003)

Heidegger adverte que em um mundo percebido como imagem é o *sistema* que passa a dominar, e estabelece um contraste entre a postura de pensamento

antiga e moderna. Cavell aceita a presença do maquinário tecnológico e o cinema como consequência de um determinado processo de evolução técnica, mas modifica e faz derivações à ideia da representação em Heidegger. Como veremos mais adiante, o próprio conceito de *representação* será questionado como insuficiente ou mesmo inadequado para a compreensão do que ocorre com o cinema.

Em *The World Viewed* (O Mundo Visto), publicado pela primeira vez em 1971, Cavell estabelece as bases de sua relação com os filmes, aproximando o cinema e a filosofia. No livro, Stanley Cavell define a base material do cinema como “a sucessão de projeções automáticas do mundo” e comenta o tempo em que a sua “relação natural com o cinema” se quebrou. Cavell relembra que fez parte de uma geração que ia duas, três vezes por semana ao cinema e que quando resolveu escrever o livro sua relação com os filmes se estabeleceu a partir de sua memória, do quanto e por que eles haviam permanecido em suas lembranças. No início dos anos 1970 não havia internet, DVD ou VHS, para que se pudesse rever os filmes, revisar cenas e sequências. Daí a ênfase que ele dá à sua experiência como espectador. A memória conduz à reflexão. Essa situação pessoal experimentada por Cavell expõe a questão da tecnologia e suas relações com o mundo.

William Rothmann comenta que Stanley Cavell quando investiga a sua experiência com os filmes vistos

Seu objetivo não é restaurar a relação uma vez perdida e que era natural, mas, sim, obter a uma nova relação filosófica entre os filmes, os outros e nós mesmos.

The World Viewed afirma que os filmes projetam, exibem a realidade ao invés de representá-la como fazem as pinturas. A diferença ontológica entre o cinema e a pintura é um dos temas que o livro desenvolve situando a misteriosa relação que existe entre uma fotografia e as coisas ou pessoas fotografadas.

O mistério da fotografia reside na sua capacidade de permitir que pessoas e coisas se revelem a si mesmas sem a intervenção humana. Seria um engano sugerir, como faz André Bazin, que o automatismo do ato de fotografar satisfaz a obsessão da pintura com o realismo. Isso se deve ao fato de que a obsessão da pintura era com a realidade e não com o realismo. Desse modo, a fotografia satisfaz um desejo, o humano desejo – intensificado no Ocidente desde a Reforma – de chegar a esse mundo, à individualidade, escapando do isolamento metafísico para o qual a nossa subjetividade nos condenou. (ROTHMAN: 2003)

Cavell afirma que “mundo diz respeito à condição ontológica da fotografia e seus sujeitos” e com isso estabelece alguma relação com as teorias realistas de Bazin, com a diferença de que, para ele, o cinema não é a realidade em si, mas a sua projeção, projeção essa tornada automática pela tecnologia, que independe da presença ou não do espectador. Esse é o modo material do cinema.

Em Cavell, o mundo visto pelo espectador tem uma base, uma origem fotográfica, mas ela não é a sua essência que, para ele, o cinema não tem. O mundo visto é o mundo representificado, tornado presente pela projeção, que está ali, com seus objetos, que não estão na sala de projeção, mas que os reconhecemos presentes como tal. Há uma tensão entre presença e ausência, algo que o cinema moderno rompeu e radicalizou, mas que ainda assim permanece viva. Na representificação, as imagens interagem com nossas memórias, com nossas histórias, com aquilo que fomos e somos, e assim o mundo é visto. Há uma pedagogia pelo cinema quando Cavell apresenta a questão do ceticismo. Heidegger advertia a respeito do perigo do domínio da técnica sobre o pensamento; Cavell reconhece a técnica e aceita o cinema como sua decorrência, como uma etapa de um processo. Em nossos dias, o avanço acelerado e total da técnica sobre o mundo nos chega pelas telas dos smartphones e computadores. Cada vez mais *mundo* é aquilo que apreendemos como imagem. Por mais que haja a possibilidade de *mundo produzido como imagem* permanece uma relação ontológica fundamental, fotográfica, com o real que sempre retorna.

E dessa maneira, através dos filmes, podemos pensar o cinema e o mundo. Essa é uma das propostas de Cavell. Sergio Dias Branco, em breve artigo, assinala e resume com precisão que

Só se pode pensar o cinema através dos filmes; não há uma definição a priori, conceitual e abstrata, o cinema se revela após a observação, a experiência e a reflexão sobre os filmes. (DIAS BRANCO: 2015)



Figura 1: Barbara Stanwyck em *The Lady Eve*/ *As Três Noites de Eva*.

Em *The Lady Eve*/ *As Três Noites de Eva*, Jean, a personagem de Barbara Stanwick, comenta as imagens que são vistas pela câmera e que ela também vê em seu espelho de mão. As imagens no espelhinho, tanto quanto as vistas pela câmera, são representificações. São geradas por um dispositivo, são projeções. Cavell percebe que o cinema é um “meio privilegiado de pensar o conceito filosófico de objeto, aquilo que é exterior ao sujeito e à mente que pensa”. Desse modo os objetos projetados na tela são reais, sem que, no entanto, existam aqui e agora, no momento da projeção.

É por causa desta separação irremediável que Cavell fala do cinema como algo que nos oferece uma imagem em movimento do ceticismo, que para Cavell não é a impossibilidade do conhecimento, mas simplesmente a dificuldade que envolve a procura do conhecimento...

Quando Jean olha no espelho, a descontinuidade acontece no domínio espacial, mas não no temporal, como acontece no próprio cinema. (DIAS BRANCO: 2015)

O que acontece conosco quando compartilhamos o nosso tempo interior com o tempo do cinema. O que é o tempo no cinema?

2.2.

Buscas de felicidade e os perigos do ceticismo

Ao publicar em 1981 *Pursuits of Happiness*, Stanley Cavell abre novos caminhos para os estudos cinematográficos estabelecendo relações mais explícitas entre o Cinema e a Filosofia, expressando uma visão da Política menos ideologizada, mais próxima a um sentido comunitário, de educação e entendimento.

Devo confessar que assumo haver cortejado certa provocação ao aproximar filosofia e cinema, pois estou convencido de que encarar essa possibilidade é, de fato, aceitá-la. Pelo lado do cinema, indiquei em textos anteriores que os filmes existem em estado de filosofia: são inerentemente auto reflexivos, tomam a si mesmo como parte inevitável de sua ânsia por especulação; um de seus gêneros seminais – o que está em questão no presente livro – exige que se faça o retrato da conversação filosófica, de modo a assumir que esse retratar é uma das causas do debate filosófico. Isso talvez se aplique, mais ou menos, a todas as artes. Nesse caso, o que estou mostrando é que a filosofia é para ser compreendida esteticamente. (CAVELL:1981)

Um dos motivos da referência à sua atitude de provocação, a aproximação entre cinema e filosofia, é a sua aceitação de Ralph Waldo Emerson como um filósofo, e mais ainda como um filósofo americano, o que não era, de modo algum, reconhecido nos círculos acadêmicos. Dentre os vários temas emersonianos que irá trabalhar e incorporar às suas leituras dos filmes, Cavell chama a atenção para o valor da linguagem comum e do cotidiano.

Eu não pergunto pelo grande, pelo remoto, o romântico; o que estou fazendo na Itália, ou na Arábia, o que é a arte grega, ou o que são os menestréis provençais; eu abraço o comum, eu exploro e sento ao pé do familiar, do baixo. Dê-me a consciência do hoje, e você terá o mundo antigo e o do futuro. O que devemos mesmo conhecer? A refeição na marmitta; o leite na panela; a balada na rua; as notícias do navio, o olhar, a forma e o passo do corpo; - me mostre a razão definitiva desses assuntos; mostre a presença sublime da mais alta causa espiritual à espreita, como sempre espreita nessas periferias e extremidades da natureza;... – e o mundo não mais será uma miscelânea maçante e uma lareira, mas terá forma e ordem; não haverá mais bagatelas, nem enigmas, mas um desenho que une e anima o mais distante pináculo e a mais baixa trincheira. (EMERSON, cit. por Cavell: 1981)

O que Cavell está afirmando é o valor do cotidiano, da imersão no aqui e agora, como uma possibilidade de ver o sublime no dia a dia, no comum, no próximo. Cavell se aproxima dos filmes que irá estudar em *Pursuits of Happiness*,

aos quais chamará de comédias do cotidiano, com atitude e manobra antirromântica.

A aproximação com Emerson e também com Thoreau, que ele considera um dos fundadores da filosofia americana, revela a procura de Cavell por uma América ainda inatingida e inalcançada, algo de um espírito presente na Revolução Americana e que, talvez, ele considere perdido.

O nome do livro, *Pursuits of Happiness*, remete à Declaração de Independência em 1776 quando Thomas Jefferson afirma o direito à busca da felicidade.

Consideramos estas verdades como auto evidentes, que todos os homens são criados iguais, que estão dotados pelo Criador de certos direitos inalienáveis, que entre estes são vida, liberdade e busca da felicidade.

Há quem diga que Jefferson trocou a palavra *propriedade* na expressão original de John Locke “vida, liberdade e propriedade” pela expressão *busca da felicidade*. Cavell assume a ideia de felicidade como algo não hedonista, a satisfação plena dos desejos individuais independentemente do outro, mas vincula-o a liberdade e retoma o sentido grego de felicidade, *eudaimonia*, de virtudes cívicas, coragem, moderação e justiça, o que claramente dá um sentido político a essa busca de felicidade quando a extensão dessa procura deságua claramente na ideia de *felicidade pública*, que não passara despercebida por Jefferson. Hannah Arendt já havia observado que “os americanos podiam falar em felicidade pública porque haviam experimentado, antes da revolução, a liberdade pública nas assembleias de cidades e distritos”. Cavell ampliará a concepção de uma política comunitária originária desse espírito a partir de temas que considera presentes nos filmes aparentemente superficiais que estuda em *Pursuits of Happiness* e que vincula ao pensamento de Emerson.

Cavell propõe uma radical revisão da política na qual o ordinário, o privado, o cotidiano, o micro, e o pessoal possam ser concebidos como assuntos políticos. Para ele, existe não somente a política de estado, mas também a política do amor, do casamento, da família, da amizade e de outras múltiplas condições humanas. Isso não significa que ele quer ignorar as políticas de governo e de estado. Ele busca ampliar nossa concepção de política além do estreito confinamento ao modelo Platônico-Aristotélico. Não só isso, mas ele expressa, ao contrário, sua adesão a um compromisso explícito com a ideia de que a grande política da esfera pública (historicamente, ontologicamente e conceitualmente) está baseada na

política do comum e pode ser, portanto, compreendida somente em termos e a partir de suas definições características. (SLUGA: 2006)

Pursuits of Happiness basicamente estuda sete comédias realizadas entre 1934 e 1949, comédias de costumes com a temática do recasamento. Casais maduros que por algum motivo estão separados, ou em tentativas de aproximação, se educam mutuamente, conversam, superam suas desavenças e discordâncias e recomeçam. Cavell percebe que o estudo desse gênero é uma espécie de laboratório onde estuda o alcance ontológico do cinema. A partir daí muitos caminhos serão traçados e suas contribuições para a crítica e a teoria se ampliarão.

Um dos pontos mais originais de seu pensamento é trabalhar a comédia como um modo de expressar questões fundamentais da existência humana. Ele não a vê como um gênero menor, que trata de coisas sem importância, mas um pensamento preciso sobre as relações humanas e o mundo.

Duas questões perpassam todo o livro: é possível a felicidade e o conhecimento? E se formos céticos quanto às respostas, é possível a superação do ceticismo?

No texto “No que se tornam as coisas no cinema”, de 1977, estão vários tópicos e comentários que apontam as diversas direções do pensamento cavelliano e desdobram conceitos e ideias básicas apresentadas em *The World Viewed* e que serão retomadas em *Pursuits of Happiness*. Ao comentar a capacidade humana de ver, Cavell, de algum modo, define o que entende por ceticismo:

alguma coisa que pode ser expressa como nossa condenação a projetar, a habitar, um mundo que está essencialmente para lá do que é perceptível aos nossos sentidos. (CAVELL: 1977)

De algum modo, essa é a constatação que surge na sabedoria do samba de Paulinho da Viola e Hermínio Belo de Carvalho, Sei lá Mangueira, quando diz que “a vida não é só isso que se vê/ é um pouco mais/que os olhos não conseguem perceber/que as mãos não ousam tocar/que os pés não ousam pisar”. No samba, vida é o mundo visto pelos nossos sentidos, mas também é a percepção da impossibilidade do conhecimento pleno. Há algo que sempre nos escapa.



Figura 2: Buster Keaton em *The Cameraman*/ O Homem das Novidades.

Para Stanley Cavell o cinema de Buster Keaton é a expressão dessa desconfiança, dessa cautela diante de afirmações peremptórias acerca do mundo e do humano, uma vez que esse mesmo mundo é incerto e confinado aos limites de nossas percepções; “podemos olhar o que quisermos que haverá sempre algo por detrás de nossas costas, espaço para a dúvida”. Esse confronto com o ceticismo parece indicar uma tragédia, mas Cavell vê na comédia uma possibilidade de superação disso que pode se aproximar perigosamente de nosso horizonte. Ele observa, por exemplo, que nas comédias de Buster Keaton e Charles Chaplin está claramente marcado que eles constroem seus filmes a partir do fato de que o ser humano está condenado a buscar a felicidade e que, sob certas condições, é capaz dessa felicidade. Keaton mantém sempre sua pose e determinação e mesmo quando as coisas não se passam de acordo com os seus planos, ele continua impávido e insiste na consumação de seus objetivos; Chaplin mantém sua moral e sua linha de conduta pela via da imaginação. Se não há o que comer jantemos os

sapatos ou façamos de nossos pãezinhos singelas bailarinas, como em “Em Busca do Ouro”. Cavell comenta que

a lógica do ceticismo exige, sobretudo, duas coisas: que se descubra que o conhecimento falha nos melhores casos e que esta falha é percebida de forma aberta a qualquer ser humano, e não algo conhecido apenas por especialistas. (CAVELL: 1977)

A contribuição de Cavell tanto para a filosofia quanto para a teoria do cinema talvez seja a de indicar, através do próprio cinema, a possibilidade de superação do ceticismo, evitando aquilo que seria a tragédia da ação humana, ou seja, a constatação de que o caminho percorrido sempre termina com a nossa cara no muro de um beco sem saída.

Ser humano é ter, ou arriscar-se a ter, esta capacidade de desejar, e em particular, desejar uma identidade mais completa do que aquela a que até agora alcançamos; tal desejo pode projetar um mundo completo por oposição ao mundo que agora partilhamos com os outros... (CAVELL: 1977).



Figura 3: Charles Chaplin em The Gold Rush/Em Busca do Ouro.

As coisas e os objetos projetados nas telas não são representações, mas sim, representificações; eles não estão ali, fisicamente na sala, mas não estão ausentes. Sabemos que o que vemos na tela são os objetos, as coisas do mundo, o mundo projetado. Não são representações de coisa alguma. Embora vindas do mundo real, essas coisas são reapresentadas e, portanto, representificadas, tornadas mais uma vez presentes.

A moral que explícito é esta: a questão do que acontece aos objetos quando filmados e projetados – tal como a questão do que acontece a pessoas em particular, a locais específicos, a assuntos e a temas quando são filmados por realizadores individuais – tem apenas uma fonte para a sua explicação, ou seja, o surgimento e significância de precisamente esses objetos e pessoas na sucessão de filmes, ou trechos de filmes que tem significado para nós. Expressar a sua aparência, definir tal significância e articular a natureza desta materialização, são atos que ajudam a construir aquilo que podemos chamar de crítica de cinema. Assim, explicar como tais aparências, significâncias, e materializações – estes acontecimentos específicos da fotogênese – são tornados possíveis através da fotogênese geral dos filmes em seu conjunto, que acontece porque, tal como de certa forma digo em *The World Viewed*, os objetos no cinema estão sempre já deslocalizados, isto é, nós espectadores estamos sempre deslocalizados perante eles, seria o procedimento daquilo que poderíamos chamar teoria do cinema. (CAVELL: 1977)

2.3. Cavell e o Ceticismo

Ao pensar o mundo visto, o mundo projetado Cavell expõe a questão do ceticismo. O que poderia parecer uma aporia, revela-se instigante e capaz de esclarecer pontos fundamentais da percepção que ele tem do cinema, da linguagem e da vida.

No texto de 1977, “No que se tornam as coisas no Cinema”, Cavell define outros pontos sugeridos em *The World Viewed/ O Mundo Visto*. Um deles, e o que talvez tenha gerado mais dúvida, é o ceticismo.

Temos aqui que introduzir alguma coisa sobre a capacidade humana de ver, ou da percepção sensível em geral, alguma coisa que pode ser expressa como a nossa condenação a projetar, a habitar, um mundo que está essencialmente para lá do que é perceptível aos nossos sentidos. Este parece ser o único ponto de consenso de toda a História da Epistemologia, ou pelo menos de sua História moderna, digamos a partir de Descartes. A conclusão mais comum entre os epistemologistas tem sido uma espécie de ceticismo – a compreensão de que não podemos, a rigor, dizer que conhecemos, que temos certeza da existência do mundo das coisas materiais. Penso que Buster Keaton, por exemplo, em *The General*, está a exemplificar aceitação da enormidade desta compreensão da limitação humana, sem negar nem o abismo que a qualquer altura se pode abrir no caminho dos nossos planos nem a possibilidade, apesar dessa possibilidade aberta, de viver honrosamente, com uma boa alma resignada, e com esperança eterna. A sua capacidade para o amor não evita este conhecimento, mas vive com a inteira consciência dele. “É ele confiante? Ele é algo ainda mais raro: é desconfiado”. Incorpora tanto a necessidade de precaução num mundo incerto, como os limites necessários da percepção humana: podemos olhar o que quisermos que haverá sempre algo por detrás das nossas costas, espaço para a dúvida. (Cavell, cit., por Joana Pimenta)

Cavell apresenta a questão do ceticismo, menos de um ponto de vista que poderia remeter à sua formação como filósofo analítico, mas, ao contrário, lançando pontes em direção ao cinema como um modo de expressar algo da existência e a experiência humana, os seus limites, sua finitude, ao invés de estabelecer uma questão epistemológica reservada tão somente aos especialistas. Cavell expressa a sua visão do ceticismo enfrentando o que poderia levar a uma aporia, a um beco sem saída. Paola Marrati ao comentar as questões fundamentais expostas em *The World Viewed* esclarece a posição cavelliana face ao ceticismo e repõe a questão de modo ainda mais preciso.

Em seu primeiro livro consagrado inteiramente ao cinema, *The World Viewed/A Projeção do Mundo*, Stanley Cavell define o cinema como “uma imagem em movimento do ceticismo” Essa definição, ou descrição, é estranha não apenas em si mesma, uma vez que o vínculo entre cinema e ceticismo não tem, à primeira vista, nada de evidente: ela é ainda mais estranha se consideramos que uma das teses principais do livro consiste na afirmação, insistente e repetida, de um vínculo essencial entre cinema e realidade. Como compreender que o cinema seja, ao mesmo tempo, uma imagem do ceticismo e uma forma de expressão artística na qual a realidade exerce um papel necessário? Entretanto, essas duas afirmações de Cavell são profundamente coerentes: uma esclarece a outra, uma depende da outra. E é apenas ao tentar apreende-las em sua dependência recíproca que se pode compreender a filosofia do cinema de Cavell e os elementos que ela coloca em jogo. Elas nos permitem destacar, em particular, um dos aspectos mais originais e importantes de seu pensamento. A “modernidade” do cinema – esse antigo confronto entre ceticismo e realidade, que acompanha o cinema desde o seu nascimento – adquire, tal como Cavell a descreve, um aspecto inédito e surpreendente. (MARRATI: 2008)

Desde o início de *The World Viewed*, Cavell se refere às teses e as ideias de Panofsky e Bazin para afirmar a relação do cinema com o real, mas se distancia do desenvolvimento ou das consequências sugeridas por ambos os autores por conta do vínculo entre cinema e realidade. É evidente, para qualquer plateia, desde aquelas do cinematógrafo Lumière, a existência desse vínculo, mas desde então essa essencialidade ontológica já podia ser questionada. Sempre houve, desde os primórdios, um cinema de fantasia e “efeitos especiais” e o cinema de Meliès é prova disso. De algum modo essa coexistência ontológica e essa dúvida já estavam presentes.

Talvez por isso a discussão naquela época sobre o futuro do cinema: diversão de feira ou promissor meio de contar histórias. O que aconteceu na década seguinte pode servir como resposta. Ainda em nosso tempo, entre os muitos cinemas existentes e possíveis, permanece um fluxo de produções que sustentam o “realismo constitutivo do cinema”. Qual é esse vínculo?

Se é verdade que o que vemos numa tela durante a projeção de um filme não são parcelas de “realidade física como tal”, é igualmente importante destacar que o papel da realidade tampouco é o de ser copiada, reproduzida, representada da maneira mais fiel possível. A própria questão da fidelidade da representação é descabida, uma vez que o cinema, segundo Cavell, não representa o mundo nem melhor nem pior do que outras formas de expressão artística pela simples razão de que *ele não representa absolutamente nada*.

.....

Um filme não representa um acontecimento que lhe teria precedido ou que seria distinto dele, assim como tampouco representa a filmagem, o roteiro, os cenários ou os atores (MARRATI: 2008)

Embora reconheça, com André Bazin e Erwin Panofsky, que o vínculo fundamental entre cinema e realidade é o suporte fotográfico, mais adiante Cavell se afasta, e desata esse laço partir da questão do automatismo fotográfico reforçando a inadequação do conceito de representação para a compreensão do cinema. Cavell está, portanto, mais interessado em estudar as diferentes formas de relação com a realidade que o cinema pode assumir. O automatismo, ao mesmo tempo em que garante o vínculo com a realidade é o que impossibilita pensá-lo como representação.

O fato essencial do automatismo fotográfico introduz uma proximidade entre uma foto e seu objeto, uma proximidade que não tem equivalente em outros domínios. Os seres e as coisas emitem sons: desde que diferentes aparelhos técnicos se tornaram disponíveis para gravá-los, tornou-se possível reproduzir e ouvir os sons na ausência dos objetos que os emitem. Uma máquina fotográfica, entretanto, não nos proporciona o meio técnico de reproduzir ou de copiar alguma coisa que existisse independentemente dela. Uma máquina fotográfica produz, em certo sentido, objetos ontologicamente novos:

O que está faltando não é uma palavra, mas, por assim dizer, algo na natureza – o fato de que os objetos **não produzem** ou **não tem vistas**. Inclino-me a dizer: os objetos estão demasiadamente próximos de suas vistas para entregá-las à reprodução; a fim de reproduzir as vistas que eles (por assim dizer) produzem, é preciso que **eles** sejam reproduzidos [...] (Cavell, 1999)

Nem mesmo termos como *molde* ou *matriz*, utilizados por Bazin, servem para descrever, na opinião de Cavell, a proximidade ontológica entre uma fotografia e seu objeto, pois, nesses casos, pode-se descartar o original, enquanto que “numa fotografia, o original continua tão presente quanto jamais esteve” (Cavell, 1999). Uma fotografia é, pois, uma fotografia da realidade (no sentido objetivo do genitivo): ela não nos fornece, da realidade, uma representação, nem uma reprodução, nem uma cópia ou uma matriz, mas, antes, uma **transcrição** – o termo “transcrição”, aqui, visa menos introduzir uma terminologia exata do que destacar a estranheza ontológica do vínculo entre a fotografia e seu objeto. Afirmar que uma fotografia é uma transcrição da realidade é uma maneira de fazer com que prestemos atenção ao fato extremamente singular de que, quando

olhamos uma fotografia, vemos coisas que não estão presentes. (MARRATI: 2008)



Figura 4: Foto de Lucas Landau, Réveillon 2018, publicada em O Globo.

Esse ocultamento de algo é revelador da tensão existente entre o que se vê e o que não se vê em uma fotografia. No exato momento em que escrevo há no Brasil uma interessante discussão sobre essa ausência/presença, causada pela viralização nas redes sociais, de uma fotografia feita durante a queima de fogos na passagem de ano na praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. O que vemos, ou que vejo e muitos outros veem, é o deslumbramento de um menino negro no mar, diante do esplendor dos fogos de artifício no céu. Enquanto, ao fundo da foto, a maioria da multidão está de costas para o céu, fazendo selfies, o menino contempla embevecido o mesmo céu. Isso é o que está na fotografia, é o que vemos; o que não está são as significações do olhar do menino e da multidão de costas para o mar. O que não está na foto são os diversos olhares, os diferentes olhares e interpretações daqueles que viram e compartilharam a fotografia. O que vimos na fotografia que não estava presente? Estava presente e não vimos? O que é que não estava presente na fotografia, quando a vimos, mas já estava presente? O que estava oculto e poderia ser revelado?

O cinema faz o mesmo, mas de maneira diferente. Uma vez que seu suporte é fotográfico, ele também mostra “transcrições da realidade, mas numa sucessão que lhes imprime movimento. Além disso, as imagens móveis de um filme são projetadas sobre uma tela. Cavell acaba, assim, por definir o meio de expressão cinematográfica como “uma sucessão de projeções automáticas do mundo (Cavell, 1999). Mas o que está em jogo nessa definição, que parece ser formulada expressamente para decepcionar tanto os leitores menos avisados quanto os mais avisados? A questão, para Cavell, é a de saber o que se passa com a realidade quando ela é assim projetada sobre uma tela, e o que se passa conosco, espectadores, quando olhamos o mundo de um filme. É como se o cinema só pudesse ser compreendido por meio da realidade que ele projeta e do olhar dos espectadores; é como se ele se interpusesse entre a projeção do mundo e o olhar sobre o mundo projetado.

.....

Que tipo de relação com a realidade está em ação no automatismo? O que há de significativo no fato de que um filme nos mostra projeções **automáticas** do mundo? (MARRATI: 2008)

É nesse ponto que se apresenta a questão do ceticismo. Não há certeza absoluta, há, sim, um questionamento, uma dúvida pairando, mas é exatamente isso que nos move e nos conduz no esforço de compreensão e entendimento. Ao contrário do que possa parecer, o ceticismo não é à impossibilidade do saber, mas, sim, do seu caminho.

Em artigo publicado no Globo, poucos dias depois da imagem do menino vendo os fogos na virada do ano circular pelas redes sociais, Sergio Burgi, curador do Instituto Moreira Salles, instituição que cuida da preservação de acervos fotográficos, fez pertinentes e precisas a respeito do fato em Copacabana e da fotografia.

Nada na fotografia é absoluto, exceto sua capacidade de nos mostrar, como em nenhuma outra forma de representação visual, a materialidade do mundo, suas superfícies, suas texturas, suas formas, os objetos e pessoas. Ela nos mostra, mas não explica. Ela amplia nosso repertório visual, mas não necessariamente a nossa compreensão dos processos. A fotografia requer reflexão e ponderação. Requer interdisciplinaridade. Requer diálogo, colóquio. (BURGI, Sergio: 2018)

Embora faça uso do conceito de representação, Burgi aponta para o fato de que a fotografia não é absoluta, ou seja, unívoca em sua apreensão do real. Chama a nossa atenção para o fato de que ela requer diálogo e compreensão para que seus sentidos se revelem. A imagem técnica, embora toda a modificação imposta pelos meios digitais continua permitindo múltiplas leituras e possibilidades de significações e interpretações.

O episódio de reações à imagem do menino de Copacabana nos permite perceber o papel permanente e dual da fotografia como interpretação e representação, e simultaneamente, como registro direto, documental e figurativo de um determinado espaço-tempo por meio de um aparato técnico que efetivamente informa sobre a materialidade e especificidade daquele local. (BURGI, Sergio: 2018)

O que Cavell chama de *automatismo* tem sua força no fato de dispensar o sujeito, enquanto a representação e, portanto, a interpretação, seria sempre subjetiva. Uma das promessas iniciais, ilusória e ingênua, do mundo digital, foi nos fazer crer que seria possível ver o mundo como tal, em sua pureza e integridade, sem a contaminação do olhar ou das pesadas circunstâncias técnicas que envolvem uma filmagem. Com a redução das equipes e maior acessibilidade aos dispositivos de gravação de imagem e som, o mundo real seria mais facilmente surpreendido em sua integridade. Embora tal ilusão, em geral, já esteja superada ela ainda persiste em alguns filmes, especialmente documentários, que acreditam que se pode escapar do subjetivismo através do olho da câmera e, com isso, ver o mundo em si.

Obviamente, tal promessa só faz sentido se acreditarmos que um olhar que vem de dentro está sempre correndo o risco de ser enganador, de mascarar o mundo em vez de revelá-lo, de afastar o mundo de nós em vez de aproximá-lo. Ver a partir de fora e não de dentro de si mesmo é um desejo que apenas uma alma que se sente prisioneira de sua interioridade ou um espírito em busca de uma certeza do saber, ao abrigo de toda dúvida, pode sustentar. Ora, se esse desejo nos é tão familiar é porque o temor de um isolamento metafísico e a busca de um fundamento absoluto do saber definem, segundo Cavell, um aspecto essencial de nossa modernidade, desde Descartes e a Reforma, Shakespeare e Kant, Kierkegaard e o Romantismo. (MARRATI, Paola: 2008)

Na pós-modernidade de nosso tempo coexistem o temor de isolamento e a busca das certezas; o mundo em rede ao mesmo tempo em que nos dá a ilusão de que nunca mais estaremos sós, por outro lado aumenta o isolamento não virtual e relativiza ainda mais a busca pelas certezas e a verdade. É um paradoxo, sem dúvida. O aparato técnico é o canto das sereias de Ulisses na Odisseia. Ele nos seduz garantindo que finalmente veremos o mundo como tal, mas nos pede a alma. Nesse mundo, o sujeito compartilha sua interioridade e está empanturrado de certezas e verdades absolutas. Ele é uma espécie de militante de si mesmo e de suas visões, mas o seu mal-estar permanece.

A obsessão da realidade que nos serviu de fio condutor encontra sua razão de ser num sujeito assombrado pela distância que o separa dos seres e das coisas – distancia infinitamente mais difícil de transpor do que aquela que o separa de si mesmo. (MARRATI, Paola: 2008)

Ao contrário do sujeito da modernidade vislumbrado por Heidegger, aquele que tem o mundo como imagem e supõe estar no uso e no controle dessa mesma imagem, e isso o aliena e o distancia de si, o sujeito de Cavell duvida e questiona o modo como se dá nossa presença no mundo.

O sujeito moderno, se assim podemos dizer, é assombrado pelo ceticismo: a busca da certeza do saber e do controle técnico é inseparável do pavor da consciência de que a realidade está, para sempre, fora de nosso alcance, de que ela está apartada de nós pela forma mesma de nossa subjetividade. É como se a dúvida cartesiana, uma vez formulada, estivesse destinada a retornar, a habitar até a certeza. A importância do tema do ceticismo, e por isso a razão de sua persistência, deve-se ao fato de que ele exprime esse sentimento de separação ou de isolamento metafísico. Um sujeito que pensa e vive a si mesmo como interioridade é um sujeito que não está certo de estar presente para o mundo e para os outros, que não está certo de que aquilo que lhe aparece como um fora não passa de um reflexo de sua interioridade. É possível dar a essa incerteza a forma de uma questão sobre a existência do mundo e dos outros, mas o que se exprime através de movimentos epistemológicos, através da busca de uma prova inatingível da existência do mundo e de outrem: é o temor de não poder estabelecer vínculos com o mundo e com os outros. O verdadeiro problema não é a existência do mundo e de outrem, mas a existência *no* mundo e *com* os outros. (MARRATI: 2008)

Não resisto à tentação da pergunta: seria o ceticismo uma espécie de eterno retorno, uma blague nietzscheana? Isso explicaria a nossa permanente obsessão com a realidade, a necessidade de sempre estarmos a criar artefatos e dispositivos que nos levariam, afinal, a perceber a realidade tal como é, descontaminada de nosso olhar, de nossa subjetividade? É irônica e amarga a ambiguidade da expressão “realidade virtual” tão presente em nossas vidas, com suas ofertas, seus simulacros e micro verdades.

Pode-se compreender agora em que sentido o cinema é uma imagem em movimento do ceticismo, como diz Cavell, ou talvez ainda mais exatamente, em que sentido ele é uma imagem em movimento da *verdade* do ceticismo. Aquilo que vejo sobre uma tela não são representações subjetivas, mas transcrições automáticas da realidade; vejo um mundo em que a realidade exterior não está em questão, mas que não tenho por onde pegar; vejo um mundo do qual não faço parte. Se aquilo com que sonho é sair de minha subjetividade, o olhar do fora que o cinema me oferece não pode satisfazer tal sonho senão pela metade: um mundo que é tão somente visto é um mundo à distância, sempre *diante* de mim e, portanto, fora de meu alcance.

Se o cinema é uma imagem da verdade do ceticismo é porque ele mostra que o mundo *pode ser perdido*: não em si mesmo, mas *para nós*. O cinema é moderno,

muito moderno, mas de acordo com uma ideia de modernidade que não é de certa doxa nietzschiana ou heideggeriana sobre a morte de Deus ou da ausência do divino, nem a ideia, especular de um retorno do religioso. A modernidade do cinema é, gostaria de dizer, *imane*nte: seu problema é o do mundo, de nossa crença na possibilidade de estabelecer vínculos no mundo, de criar novas possibilidades de vida no mundo. (MARRATI: 2008)

A filosofia de Stanley Cavell enfrenta o desafio da modernidade com coragem, sem mergulhar no ceticismo ante a impossibilidade do conhecimento, ao propor o diálogo e transformação. Para ele o cinema, por ser o que é, e o que poderá ainda vir a ser, é uma ponte, uma oportunidade de não cairmos na tragédia do ceticismo niilista.

3. As comédias de recasamento em busca da Felicidade

3.1. A comédia de diálogos

Em *Pursuits of Happiness* Stanley Cavell analisa as comédias de recasamento. O tema central, o plot, das diversas tramas desses filmes é sempre o esforço de um casal não tão jovem e sempre sem filhos, em voltar a viver juntos, a reconciliar-se. Em vários desses filmes, os casais já estão separados, mas novos pretendentes podem criar situações que ameaçam a re-união das personagens. Ao contrário da comédia tradicional, em que os casais superam os obstáculos e ficam juntos no final, aqui eles já estiveram juntos, separaram-se e querem voltar a viver juntos. Cavell identifica nesses esforços o reconhecimento e a demonstração de como o ceticismo em relação ao conhecimento do outro pode ser superado e mostra que estar casado é cotidianamente a capacidade do casal em recasar-se; é o dia a dia que provoca o interesse e a vontade em manter um relacionamento.

Cada um dos sete capítulos que se seguem contém um relato de minha experiência de um filme feito em Hollywood entre 1934 e 1949, um relato conduzido por duas afirmações. A primeira é a que aqueles sete filmes constituem um gênero especial do cinema sonoro em Hollywood, um gênero que chamarei de comédia de recasamento. Fico satisfeito que esse conjunto de filmes faça parte do principal grupo de comédias de Hollywood produzidas depois do advento do som e com uma definitiva contribuição para a história do cinema. Não tenho a intenção de discutir aqui nem tentar explicitamente convencer alguém de que o cinema é uma arte. A segunda afirmação desses relatos é que o gênero do recasamento é um herdeiro das preocupações e descobertas da comédia romântica de Shakespeare, especialmente aquelas estudadas por, entre outros, Northrop Frye. Em “O Argumento da Comédia”, Frye segue uma longa tradição de críticos na distinção entre a Velha e a Nova Comédia: ambas, sendo formas da comédia romântica, mostram um jovem casal superando obstáculos sociais e individuais à sua felicidade, imaginando que o casamento, ao final, promova essa reconciliação individual e social. A Nova Comédia ressalta os esforços dos jovens para superar os obstáculos postos por um homem mais velho para derrotar a jovem mulher em sua escolha, enquanto a Velha Comédia enfatiza o papel da heroína, que tem a chave da resolução bem-sucedida da trama, podendo até estar disfarçada de rapaz, e superar algo como a morte e a restauração. O que estou chamando de comédia de recasamento está, devido a sua ênfase na heroína, mais ligada à Velha Comédia do que à Nova, mas é significativamente diferente de ambas, pois, ao mesmo tempo, parece transgredir uma linha importante das duas, ao caracterizar a sua heroína como uma mulher casada; direcionado a trama não para que o par central fique junto, mas que eles fiquem juntos *novamente*. Portanto, nela o casamento está sujeito ao fato ou a ameaça do divórcio. Uma questão

significativa para nós está, desse modo, posta: Como essa transformação é chamada quando a comédia clássica se transforma em filme? (CAVELL: 1981)

Cavell define o que entende por comédias de recasamento, sua posição na história do cinema americano e suas ligações com Shakespeare, especialmente em *Conto de Inverno* e *a Tempestade*. É importante situar essas comédias como um tipo de subgênero das chamadas comédias de costumes para diferenciá-las de outros tipos muito presentes na produção cinematográfica.

No período do cinema silencioso as comédias físicas, de ritmo visual intenso, com correrias, gags e pastelões, conviviam com aquelas dos grandes gênios, Chaplin e Keaton, e com as de outros como Mack Sennett, Harry Langdon e Harold Lloyd. Com a ausência do som, os comediantes davam primazia às ações visuais, refinadas e cheias de significações, como em Chaplin e Buster Keaton, ou as frenéticas correrias non-sense de Mack Sennett.

Com a chegada do som ao cinema, já no início dos anos 1930, surge a comédia de diálogos. Esses filmes, centrados nas falas das personagens e na estrutura dramática, eram comédias escritas. Se no período anterior, o do cinema silencioso, a linha principal era a da comédia de ações físicas, agora os filmes estavam fortemente ancorados nos diálogos.

As grandes comédias do cinema silencioso giram em torno do corpo e da personalidade de seu comediante; as grandes comédias do cinema sonoro trabalham estrutura e estilo. O que acontece, como acontece, e o modo como aqueles acontecimentos são descritos. A comédia, bem como a arte do cinema em geral, nasceu do prazer no movimento físico. A essência da realização nos primeiros tempos era pegar um objeto (animado ou inanimado) e move-lo. O objeto cômico era o corpo humano e os seus mais interessantes movimentos: correr, pular, passear, colidir, cair, cambalear, saltar, girar e voar. Os antigos realizadores logo perceberam que para fazer melhores comédias precisavam de corpos que pudessem fazer coisas interessantes e surpreendentes. Necessitavam de atletas, não de pessoas inteligentes; homens que saltassem e dessem uma cambalhota no ar, e não que dissessem bem uma frase. A escola desses atletas não era o palco tradicional, mas o vaudeville, o burlesco, o musical e o circo. Muitos dos grandes comediantes do cinema silencioso, mais tarde reconheceram e pagaram o devido tributo às suas origens. (MAST: 1973).

Um exemplo do domínio das habilidades corporais e de como isso implicava em uma ampliação das possibilidades expressivas, está no Chaplin dos primeiros filmes curtos, evolui em *O Circo* e *Em Busca do Ouro*, até atingir a

ambígua sensação do sublime mesclado ao pavor no balé com o globo terrestre em O Grande Ditador.



Figura 5: Charles Chaplin em The Great Dictator/O Grande Ditador.

A comédia sonora é mais literária. Tendo a oportunidade de usar o material essencial da literatura, as palavras, como parte intrínseca da concepção do filme, o realizador não hesita em fazê-lo. Nos filmes silenciosos o uso de palavras nos intertítulos era uma intrusão, uma deliberada interrupção do meio cinemático e a sua substituição por um meio literário. Nós tínhamos que parar de assistir e ler a cartela. O cinema sonoro tinha os meios de, ao mesmo tempo, fazer com que o espectador observasse a ação e ouvisse as palavras. Enquanto o comediante no silencioso era um ser físico – e somente através do físico, poderia ser intelectual – o comediante no sonoro era físico e intelectual de uma só vez.

Outra diferença é que, como podia falar, o comediante no sonoro era mais parecido com um homem comum do que esse o era com um talentoso comediante-atleta-dançarino-ginasta e palhaço. Além disso, o interesse visual no sonoro não era a performance física, mas a relação visual da pessoa com o seu ambiente social e físico. Imagens substituíam o movimento. Todas essas mudanças podiam conduzir o filme a uma direção, digamos, “literária”, tornando-o mais próximo a um romance ou a uma peça teatral. E tal como nas peças e romances a unidade fundamental de tais comédias era dada por sua estrutura – o que os personagens faziam, o que resultava de suas ações, os contrastes entre os personagens, o conflito entre eles e o meio social, as diferenças de estilo, oposições, paralelismos e equilíbrio. Esse tipo de comédia alcançou pleno desenvolvimento na França dos anos 1930, mas também na comédia de Lubitsch, Capra, Ophuls, no Chaplin inicial, nas comédias de Hawks, de Bergman e no Doutor Fantástico, de Kubrick, entre outros. (MAST: 1973)

Desse modo, algumas comédias incorporaram ritmos visuais específicos, retomaram e reforçaram os laços com alguns aspectos da comédia no cinema

silencioso e trouxeram Shakespeare de volta à cena. As chamadas comédias screwball, também conhecidas como madcaps, comédias malucas, já são o resultado da incorporação do som e do desenvolvimento das possibilidades expressivas do gênero no cinema combinadas ao ritmo visual das comédias silenciosas.

Os diálogos da **screwball comedy** são inteligentes, rapidíssimos e graciosos. Não há obviedade neles, são pura insinuação. Nestas comédias os personagens não falam para dar informação ao espectador. Trata-se de um jogo de palavras e astúcia mediante o qual se criam pequenas obras de arte. O romance está contido nesses diálogos e também a comédia, que é acompanhada e complementada com as gags físicas. Por trás desse intercâmbio de palavras há personagens com inteligência suficiente para dizerem o que pensam. Os protagonistas desses filmes podem ser um pouco torpes, ridículos, teimosos, ou não saberem bem o que querem, mas são inteligentes e o demonstram. Por exemplo, em *Levada da Breca* (*Bringing up Baby*), Susan parece levar o desastre a qualquer lugar que chegue, mas também pode mudar seu tom de moça aristocrática e contar uma história vulgar e extravagante para convencer a polícia de que é a líder de um grupo de ladrões e logo depois fugir pela janela da delegacia. (TRZENKO: Natalia e MUGICA: Maria Fernanda, 2017)

Há outra característica da comédia romântica screwball, presente em diversas de suas variantes, que será muito estudada por Cavell: o protagonismo das personagens femininas, fundamentais nas comédias de recasamento.

As mulheres destas comédias não são frágeis e não hesitam ir à busca do que querem, ainda que isto às vezes mude no meio do caminho. Em *Levada da Breca*, (*Bringing Up Baby*) Susan deseja David e o põe doido até conseguir o quer; Tracy em *Núpcias de Escândalo* (*The Philadelphia Story*) quer que seu casamento saia perfeito, mas descobre que sua verdadeira felicidade está junto a seu ex-marido; algo parecido acontece a protagonista de *Jejum de Amor* (*His Girl Friday*), que reconhece que não pode deixar de lado a paixão por sua profissão; em *Aconteceu Aquela Noite* (*It Happened One Night*), Ellie foge de seu pai e, quando se apaixona por Peter, vai a sua procura.

A **screwball comedy** adora as mulheres e dá a elas liberdade para seguir seus desejos. Podem até serem ridicularizadas por alguma característica própria, mas a piada nunca tem relação com aquilo que elas desejam. Em uma comédia atual **mainstream** uma mulher que se comportasse como esses personagens dos anos trinta e quarenta seria chamada de desesperada e provavelmente rebaixada de protagonista à melhor amiga menos graciosa. Há exceções, claro, mas é algo que ficou para trás. Sem mulheres assim, acompanhadas de homens que estão à sua altura e que as amam como são, a comédia e o romance perdem inteligência e encanto. (TRZENKO: Natalia e MUGICA: Maria Fernanda, 2017)

Embora os filmes tenham sido realizados em um contexto histórico e cultural muito diverso do de hoje, Cavell se pergunta “o que é o casamento, para que o seu valor preserve importância e autoridade entre as relações humanas?”

Cavell chama atenção para o protagonismo das personagens femininas nesses filmes, o que subverte o tradicional padrão imposto pelas regras dos estúdios, considerando que a importância dessas personagens, tanto quanto a estrutura dramática do recasamento são herdadas de Shakespeare. Cavell percebe essa mudança no início da década de 1930.

Isso acontece no tempo em que já existe um grupo de mulheres de idade e temperamento para tornar possível a realização definitiva do gênero que correspondia à descrição de Shakespeare. Uma época, uma fase da história humana, a fase do feminismo e das exigências de um gênero que herdava a estrutura de recasamento de Shakespeare, e exigia que a natureza das transformações dos temas humanos nos filmes, coincidissem com o tema da criação de uma nova mulher. (CAVELL: 1981)

A afirmativa de Cavell enfrenta aqueles que, negando suas análises da aproximação entre Shakespeare e Hollywood, diziam que aqueles filmes não tinham a menor importância e eram meros contos de fadas do período da Depressão. Cavell sempre se defendeu dessa crítica, afirmando que a mais antiga das comédias que estuda no livro é *Aconteceu Aquela Noite/It Happened One Night*, de 1934, realizada sete anos depois do advento do som no cinema. Para ele, os filmes projetavam a necessidade de criação de uma nova mulher, algo que descreve como “a nova criação do humano”, e essa fase da história do cinema tem relação na História, com a fase do despertar da consciência das mulheres. É um tema interessante estudar essa eventual correspondência e como isso acontece em uma fase da história americana conhecida como os anos da Depressão Econômica, anos em que o sistema de Hollywood se consolidou, após o surgimento do sonoro, e foram produzidas dezenas e dezenas de filmes, com importantes diretores e lugar definitivo na história do cinema.

Ao relacionar essas questões com o último Wittgenstein e sua revalorização da linguagem comum, Cavell indica, com suas observações, que aquelas comédias apontam suas resoluções não para o happy-end do “e viveram felizes para sempre”, nem para a transcendência. Ele reafirma que a segunda chance de felicidade se dá no enfrentamento do cotidiano e de cada um dos envolvidos consigo mesmo e com o outro e que isso é uma espécie de educação de adultos e há, desse modo, a possibilidade de superação do ceticismo enquanto impossibilidade de conhecimento do mundo e do outro. O chamado

perfeccionismo moral emersoniano, é exatamente esse movimento de tornar-se melhor, livre de quaisquer associações com moralismos ou preceitos religiosos pré-estabelecidos ou impostos. Cavell afirma que essa ação humana pode ser uma chave para o entendimento do compromisso que algumas comédias de Hollywood realizadas nos anos 30 e 40 e dirigidas por cineastas como Howard Hawks e Frank Capra, tem com os valores da liberdade individual e da busca da felicidade, inseridos na Declaração de Independência americana, valores esses elaborados e esclarecidos pelo que ele chama de “a feroz inteligência da cultura popular americana”.

3.2.

Emerson: O Perfeccionismo Moral e o Cinema

Um ponto de atrito de Stanley Cavell, no início dos anos 70, com a Academia americana foi a sua insistência na valorização de Ralph Waldo Emerson como filósofo. Mais que uma batalha acadêmica, era uma posição que fazia sentido e era coerente com o desenvolvimento de seu projeto filosófico.

Ser inteligível para si mesmo, descobrir qual dentre as vozes que competem por expressar tua natureza, é aquela da qual deves tomar posse aqui, agora. (Emerson, cit. Perez Chico).

O esforço realizado por Cavell durante as últimas duas ou três décadas para chamar atenção sobre a pertinência filosófica de Emerson, é também um esforço para chamar atenção sobre a pertinência filosófica e a necessidade de seu próprio pensamento. O processo de afirmação da herança emersoniana tem sido recorrente desde o desencontro inicial, sempre ganhando em profundidade e em complexidade. Cada nova descoberta se converteu em um elemento a mais no edifício filosófico cavelliano (PEREZ CHICO: 2015)

Cavell encontra em Emerson uma chave para o enfrentamento de problemas filosóficos com os quais se defrontou em seus trabalhos iniciais. No caso do cinema, Cavell percebe que a busca de Emerson pelo comum, pelo que é partilhável, pode ser um caminho para a superação do ceticismo, ideia que formulara ao afirmar ser o cinema a imagem desse mesmo ceticismo. Emerson, tal como Wittgenstein, propunha trazer as palavras de volta para casa. Não mais as palavras da verdade, da metafísica, das palavras que habitam os complexos sistemas filosóficos, catedrais conceituais distantes do homem comum. Como o pregador que havia sido em sua juventude, Emerson conhecia o poder das palavras para a aproximação com o Outro. Esse modo de filosofar, esse

pensamento, Cavell identifica com a América nova, tanto quanto o cinema é profundamente identificado com a criação da imagem americana. É uma espécie de Novo Mundo das artes.

Sei que o mundo com o qual eu converso na cidade e na fazenda não é o mundo que eu *penso*. (EMERSON: 1994)

A busca do mundo pensado por Emerson “como algo semelhante a um imperativo moral”, demonstra o seu empenho em diminuir a separação entre esses dois mundos e isso se torna uma tarefa e um desafio para Cavell.

Eu noto que quando Emerson descreve a si mesmo como pedindo “não pelo grande, o distante, romântico”, ele está aparentemente considerando que a ênfase no baixo e no próximo é exatamente a face oposta do romântico, a contínua procura por uma nova intimidade na relação de si mesmo com o mundo.

.....
Gostaria de acrescentar que sem esse modo de percepção inspirado em Emerson (e em Thoreau), pelo cotidiano, o próximo, o baixo, o familiar, se estará destinado a ficar cego à melhor poesia dos filmes, ao sublime que neles há. (CAVELL: 1981)

.....
Cavell com isso indica pontos de aproximação com os filmes que estudará em *Pursuits of Happiness*. A atenção à cotidianidade e ao comum, mesmo em filmes que possam ter tramas e plots diferentes, dentro do tema recasamento ou reencontro, é a linha que costura todos eles.

Stanley Cavell traz de Emerson a ideia do perfeccionismo moral. Interessa ao nosso trabalho recuperar esse conceito. Ele será útil na compreensão de aspectos reveladores não só das comédias lidas por Cavell, mas também na análise das comédias brasileiras do período da chanchada que costumam ser negligenciadas e descartadas como sendo filmes toscos, rasos e incapazes de formular algo relevante.

Como então definir o perfeccionismo moral sem a carga que a palavra *perfeccionismo*, advinda de *perfeição*, tem na língua portuguesa? Perfeccionismo soa quase como um defeito. Algo imposto de fora, um padrão de comportamento, movimento em direção a uma meta inatingível, algo que separa ao invés de unir. Em nosso cotidiano essa palavra costuma designar indivíduos chatos, obsessivos moralistas que pregam uma conduta sem fissuras e devota daquilo que consideram

o Bem. Não é a isso que Emerson se refere. Está muito, muito distante disso. Para ele o perfeccionismo é um movimento permanente em direção a uma melhoria do humano, pela estrada da educação, da ética, da vivência na comunidade a qual pertencemos. É um impulso para nos tornarmos melhores, sermos o que somos.

Em *Conditions Handsome and Unhandsome*, Cavell lista alguns textos que no cânone ocidental contém, ou registram movimentos nessa direção. Platão, Nietzsche, Aristóteles, Emerson, Thoreau, Shakespeare, Freud, Heidegger entre tantos outros.

O que relaciona esses autores entre si é que tendem a produzir variações que refletem a estrutura narrativa da existência humana com o objetivo, não de facilitar uma formula ou um marco, mas, sim, de rechaçar a possibilidade de que exista semelhante formula. O perfeccionismo não é uma doutrina moral que se possa caracterizar por meio de um conjunto de proposições e que se oponha a outras doutrinas da mesma natureza, nem de um princípio institucional, mas uma postura ética individual sustentada pela ideia de que não existe princípio último que governe inteiramente tudo aquilo que tem valor em nossa vida.

Que é a vida moral senão atuar mais além do próprio eu e de fazer-se inteligível aos demais?

O perfeccionismo é a dimensão do pensamento moral dirigida menos a reprimir o mal, que a liberar o bem da desesperança que existe em nós (do bom e do mal em cada um de nós). Se existe um perfeccionismo que não só seja compatível com a democracia, mas necessário para ela, ele não consiste em desculpar a democracia por seus erros inevitáveis, nem em considerar como sobrepor-se a eles, mas sim em ensinar a responder a esses erros afirmando a responsabilidade de cada indivíduo com eles ao invés de dar desculpas ou negá-los. (CAVELL: 1984)

3.3.

As comédias de *Pursuits of Happiness*

a) *It Happened One Night/ Aconteceu Aquela Noite* (1934)

O filme é uma espécie de *Easy Rider* com destino. Se no filme de 1969, dirigido por Peter Fonda, os dois personagens, na esteira do movimento hippie de sexo, drogas e rock and roll, rodam de motocicleta em busca de uma América que acolha aquela utopia, em *Aconteceu Aquela Noite*, Ellie Andrews/Claudette Colbert e Peter Warne/Clark Gable também estão na estrada, mas têm objetivos. Ela está fugindo do pai milionário, garotinha mimada e riquinha que é, por ele

haver anulado o seu casamento com um aventureiro oportunista; ele é um jornalista que trabalha para um tabloide de escândalo que sabe que o acaso colocou em suas mãos algo que pode redimi-lo e salvá-lo financeiramente. Só que de cuidado em cuidado, aos poucos, eles se apaixonam. *It Happened One Night* é um road-movie interior embora os acontecimentos exteriores influenciem a jornada afetiva e de reconhecimento que os personagens fazem.

Ellie Andrews, à medida que o ônibus em que foge percorre a estrada ou enquanto perambula com Peter pelo campo, entre motéis e outras estradas, mais se afasta da menina mimada que foge do pai e mais se aproxima daquilo que ela é ou quer ser. Em certo momento do filme, com a viagem ainda no início, Peter pergunta se ela pensa que o dinheiro resolve tudo e se ela conhece a palavra humildade. Ela não responde, mas a partir daí vai se afastando do conflito com pai, se afastando da Ellie riquinha e se aproximando de si mesma. Ela foge do pai que anulou o casamento com alguém que só está de olho em seu dinheiro. Ellie sabe que King Westley é um aventureiro, não o ama, mas o casamento foi a situação encontrada para livrar-se do jugo do pai. E como costuma acontecer em muitas dessas comédias, é notória a ausência ou referência à presença materna.

Peter encontra com Ellie no ônibus que vai de Miami para New York onde ela pretende encontrar-se com Westley. Por acaso, em uma parada, vê a manchete de jornal com a foto de Ellie, anunciando sua fuga e a recompensa oferecida pelo pai a quem der informações sobre o seu paradeiro. Ele percebe que tem uma bomba jornalística na mão, um furo de reportagem, como se dizia nos áureos tempos do jornalismo impresso, e que ainda pode ganhar dinheiro com isso. Ao comentar o fato com Ellie, ela lhe oferece dinheiro para que ele não a denuncie e ela possa continuar a sua fuga. Um passageiro impertinente assedia Ellie e Peter, toma o seu lugar dizendo que ela é sua esposa. Há um grupo no ônibus que canta uma canção popular, todos os passageiros aderem e formam uma comunidade fraterna. Chove muito, o ônibus atola e será preciso passar a noite em motel de beira de estrada. A mala de Ellie é roubada e ela fica sem dinheiro.

Peter aluga um quarto para os dois como se fossem casados dizendo a Ellie que o seu interesse por ela era por sua história, pois aquilo significava que poderia voltar ao jornal e recuperar o seu emprego. Como prova de sua boa-fé, ele estende

um cobertor entre as duas camas separando os espaços, garantindo a privacidade de cada um.



Figura 6: Claudette Colbert e Clark Gable em *It Happened One Night/ Aconteceu Aquela Noite*.

PETER – Não é espesso como as muralhas de Jericó, mas é bastante seguro¹.

Ao mesmo tempo em que garante a separação dos corpos por um acordo simbólico, o cobertor introduz na narrativa um elemento erótico e o desejo de cada um dos personagens de saber quem é, no fundo, aquele outro com quem passou a conviver.

O pai, multimilionário, aperta o cerco. Em certa manhã Ellie é despertada pelo ruído do avião particular do pai rondando à sua procura; em outra manhã o proprietário do motel entra no quarto com dois detetives contratados para procurar Ellie. Para evitá-los e despachá-los, Peter e Ellie, supostamente um casal em lua de mel, iniciam uma discussão como se fossem casados há muito tempo. Quando os detetives se convencem de que aquele casal não era o que procuravam, Peter e Ellie demonstram muita satisfação com a excelência e o êxito do desempenho.

Em uma parada de ônibus naquela noite o passageiro que importunara Ellie a reconhece pela foto publicada no jornal e diz a Peter que quer algum dinheiro para se manter calado. Peter o assusta dizendo que aquilo era um negócio

¹ Trecho de diálogo de *Aconteceu Aquela Noite*.

de gangsteres e que era melhor que mantivesse a boca fechada, pois caso contrário seria eliminado pela quadrilha. O homem fica assustado, diz que não fará nada, mas Peter acha melhor, por segurança, sair do ônibus com Ellie.

Eles fogem e procuram no campo um lugar em que possam passar a noite. Peter faz uma cama de feno para Ellie e oferece a única comida disponível naquele momento, cenouras cruas recém-arrancadas da terra. Cavell observa que nesse momento já existe um clima de crescente atração de um pelo outro, mas que ainda não foi explicitado.

No dia seguinte os dois caminham em uma pequena estrada vicinal para pegar carona e seguir viagem. Ellie está cansada e manca discretamente. Peter diz a Ellie que é um especialista em caronas e mostra com diversas posições dos polegares como ela deve ser pedida. Na prática, sua técnica se revela uma bravata, pois nenhum carro atende aos seus acenos. Diante do fracasso de Peter, Ellie resolve agir. Ela vai para a beira da estrada e levanta discretamente o vestido mostrando a perna bem torneada. O primeiro carro para imediatamente. Os dois entram, mas Peter fica emburrado, demonstra contrariedade com o “método” de Ellie e diz uma grosseria para ela. Peter é um homem à antiga e sentiu ciúmes. Quando o motorista para em um restaurante de refeições rápidas Peter diz que não está com fome. Ele está preocupado com a falta de dinheiro e espera que o “método” de Ellie não sirva de pretexto para arrancar uma refeição de algum estranho. Enquanto os dois estão sentados do lado de fora, o motorista sai correndo do restaurante, entra no carro e foge levando os poucos pertences de Peter e Ellie. Peter sai correndo atrás do carro pela estrada. Ellie fica esperando sentada na estrada e subitamente Peter reaparece sozinho dirigindo o carro e os dois continuam sua jornada. Embora tenha recusado as cenouras cruas na noite anterior, Ellie descobre que há algumas no bolso da capa de Peter e dessa vez aceita a sua ração de humildade, como diz Cavell. Os dois, Peter e Ellie estão cada vez mais próximos.

Na terceira noite de aventura na estrada, eles param em outro motel, a três horas de New York, uma parada que Peter julga desnecessária. Mais uma vez Peter estende o cobertor para separar as camas. Do seu lado, separado pelo cobertor, Ellie pergunta a Peter se ele já havia se apaixonado alguma vez, ou

gostaria de ter estado. Em resposta, ele fala de uma ilha paradisíaca no Pacífico Sul onde ele gostaria de viver com uma mulher que o amasse e ele pudesse amar, mas essa mulher não existia. Sua resposta faz com que Ellie saia de sua área, contorne o cobertor passando para o lado de Peter, e confesse seu amor a ele dizendo que está pronta para compartilhar aquela visão e possibilidade. Surpreendido pelo que acabara de ouvir, Peter a rejeita. Ela volta para o seu lado e chora. Peter escuta seu choro, não diz nada e fica envolvido em seus pensamentos. Depois de algum tempo ele pede que Ellie confirme o que havia dito, mas não obtém resposta. Peter olha por cima do cobertor, vê que ela adormeceu. Ele sai apressadamente do quarto e vai para New York no mesmo carro velho da carona, convencer o editor do jornal que ele tem Ellie em suas mãos, que o caso dará uma reportagem sensacional e pede mil dólares de adiantamento. Enquanto isso, no motel, os desconfiados proprietários descobrem que Peter desapareceu e despertam Ellie. Diante do acontecido e achando que ele fugira e a enganara, ela desiste da fuga, liga para o pai e pede sua ajuda.

Peter retorna de New York para o motel, ainda com o carro velho da carona, sem saber que Ellie, achando que ele fugira, resolvera se render ao pai. Ele está exultante com êxito de sua missão junto ao editor. Garantira a volta ao emprego, mil dólares de adiantamento e está ansioso para contar isso a Ellie. No caminho cruza com uma limusine escoltada por um carro da polícia e vê que Ellie está em seu interior, entre o pai e o quase marido do anulado casamento anterior. Na imagem seguinte vemos um dos pneus do carro com o ar escapando e a expressão desolada de Peter.

Ele volta para New York e devolve os mil dólares ao editor dizendo que a história de Ellie, a milionária em fuga, era um blefe, mas o editor ficara convencido da história pela força do que Peter escrevera. Ele dá mais algum dinheiro a Peter dizendo “Quando estiver sóbrio, me procure.” É curiosa no filme a relação entre Peter e a bebida. Antes de conhecer Ellie, ele aparece discutindo com o editor ao telefone, visivelmente embriagado, mas durante todo o filme em nenhum momento Peter menciona a bebida ou aparece bebendo. Já perto do final, quando percebe que perdeu Ellie e sua história, Peter reaparece bêbado e há muitas garrafas vazias de bebida espalhadas pelo chão enquanto ele discute ao

telefone com o editor. E entre essas mesmas garrafas vazias Peter lê no jornal a manchete “Ellie Andrews se recasa hoje”. Ele resolve telefonar para o pai de Ellie que, segundo ele, lhe devia dinheiro. O pai pede que ele vá até seu escritório, mas Peter diz que gostaria de ver pessoalmente que tipo de circo estava acontecendo.

O pai consegue que Ellie lhe diga que ama Peter, que não sente nada por King Westley, o pedante que a fizera fugir de casa, mas que isso agora de nada adiantava, já que Peter desprezava a ele e ao pai.

Quando Peter surge na casa dos Andrews, o pai de Ellie está preparado para pagar a recompensa anunciada, mas logo descobre que Peter quer tão somente os trinta e poucos dólares que gastou com Ellie durante a viagem. Surpreso, o pai faz o cheque e pergunta se ele ama Ellie. Peter evita responder e depois reconhece que sim, mas que também é meio maluco. Logo depois, saindo do escritório na residência Andrews, Peter surge na parte principal da mansão e vê Ellie entre algumas pessoas bebendo de um modo um tanto compulsivo e triste. Ele murmura um “Que beleza, hein...” e sai.

Na cena seguinte vemos a cerimônia do recasamento. O pai acompanha sua perturbada filha ao longo das alamedas do rico jardim e vai dizendo a ela que Peter a ama, que seu marido falso pode ser comprado por um dinheiro qualquer e que o seu carro está pronto e esperando por ela perto da entrada de casa. Lá dentro, sem que vejamos, Peter já está combinado com o pai. Quando o padre pergunta a Ellie se ela aceita King Westley como seu esposo, ela dispara pelo jardim em direção ao carro e sai em disparada enquanto seu pai acende um charuto de comemoração.

Já no motel, os proprietários conversam a respeito daquele estranho casal que alugara um quarto. O marido diz a esposa ter a certeza de que são casados, mas que achou muito estranho o fato do homem pedir que encontrasse para ele uma trombeta de brinquedo.

O filme termina com a corneta tocando e o cobertor caindo e Cavell comenta com ironia que não sabemos de que lado do cobertor veio o som da trombeta.

Além da delimitação do espaço entre Ellie e Peter como prova de intenção de respeito e de não assédio, há uma evidente sátira às regras moralistas do Código Hays que haviam sido impostas aos estúdios exatamente naquele ano de 1934, sendo cobertor estendido uma metáfora da tela de cinema. Há também o sinal shakespeariano, que remete a *A Tempestade*, na relação entre pai e filha e na ausência de figura materna.

Nesse filme se observa claramente o movimento do perfeccionismo nos personagens. Ellie está revoltada com o pai porque ele interfere na sua vida e anulara seu casamento com um aventureiro de quem ela não gostava, é verdade, mas que era a chance dela se livrar do pai autoritário e por isso foge; Peter que, no início, vira em Ellie a sua salvação e a possibilidade de remuneração de uma reportagem na linha do jornalismo marrom de celebridades, é lentamente transformado em seus sentimentos pelo cuidado, a atenção e o companheirismo compartilhado nas aventuras e situações que vive com ela na estrada. O amor não existia antes, mas surgiu da conversa e do entendimento. O toque Capra no filme é a recusa de Peter pela recompensa e sua insistência em receber apenas o que havia gasto com Ellie na viagem.

O road- movie espiritual de encontro/desencontro/reencontro/ se conclui no motel ao som das trombetas anunciando a queda das muralhas de Jericó.

b) The Awful Truth/Cupido é Moleque Teimoso (1937)

Na abertura do capítulo sobre *The Awful Truth/Cupido é Moleque Teimoso* (1937), em *Pursuits of Happiness*, Stanley Cavell comenta que esta é a melhor das comédias de recasamento.

Em certas exhibições eu sentia que *The Awful Truth* era a melhor, ou a mais profunda das comédias de recasamento. Esse sentimento talvez possa parecer excêntrico sob alguns pontos de vista. Espero alguma aceitação daquilo que está qualificado na afirmação como “em certas exhibições”. Com essa expressão eu quero não somente dizer que em certas exhibições eu sinto o filme de uma maneira, mas que também sugiro que a experiência de um filme também depende do estado emocional individual em que se está na sessão. Especificamente, minha ligação com o filme, mesmo sua compreensão, tem sido muito dependente, me parece, na presença junto a mim de uma plateia expressiva. Isso poderia significar que minhas respostas são menos livres conforme o caso, precisando ser contagiada por inspirada determinação para se tornar compartilhável; ou que minhas respostas ao filme são mais livres e participativas à medida que o filme

desperte ou não minha atenção? É possível essa última possibilidade. (CAVELL: 1981)

O que certamente Cavell está dizendo é que *The Awful Truth* é de todos os filmes estudados por ele aquele em que a temática do recasamento está mais explicitamente desenvolvida. Logo após a separação, o casal percebe um mal-entendido, a conversa que não houve, as suspeitas infundadas, a quebra de confiança e logo Jerry Warriner/Cary Grant se põe a tentar reparar o ocorrido, afastar um rival e retomar a relação.



Figura 7: Irene Dunne e Cary Grant em *The Awful Truth*/Cupido é Moleque Teimoso.

Na primeira sequência do filme Jerry Warriner está em um clube de Nova Iorque fazendo um bronzamento artificial para que aparente haver passado as duas últimas semanas na Flórida. Ele diz a um parceiro de tênis que “O que as esposas não sabem, não as magoa”. E acrescenta, em tom meio cínico, “E o que você não sabe não irá machucá-lo”. O curioso é que o filme em momento algum sugere ou dá alguma pista da razão do bronzamento. Um caso, um namorico sem importância, uma temporada de tênis? O que é evidente é que ele está dando uma escapada do casamento. Jerry convida seu parceiro de jogo para, naquela noite, tomar uns drinks em sua casa. Ao chegar com os convidados, Jerry logo percebe que Lucy Warriner/Irene Dunne, sua esposa, não está em casa. Ele rapidamente

inventa a mentirinha de que ela está na casa de campo com a sua tia Patsy, conversa que não se sustenta, pois, a tia entra repentinamente na sala. Uma acompanhante ironiza a situação e diz a Jerry que esperava que Lucy voltasse tão bonita quanto ele. Pouco depois Lucy chega em casa com um vestido de noite, acompanhada por Armand Duvalle, seu professor de canto, contando a história de que haviam saído para dançar, na volta o carro quebrara e tiveram que passar a noite em uma inconveniente hospedaria. Jerry, meio no deboche, finge acreditar na história e é cumprimentado por Armand por ter uma “cabeça continental.” Os convidados percebem que a situação está azedando. Uma das mulheres do grupo, que comentava com ironia a chegada da esposa de Jerry com Armand, é interrompida por Lucy que diz que tudo é verdade, o carro quebrou e que Jerry não tem como ficar com raiva.

LUCY - Não se pode ter um casamento feliz se desconfiamos do outro.

As conversas começam a ficar tensas e Lucy fala aos convidados de Jerry

LUCY – Estou aborrecendo vocês

MULHER – Não estamos aborrecidos.

LUCY – O assunto só interessa a Jerry, que sabe que sou inocente, assim como sabe que acabou de voltar da Flórida.

Ao ouvir isso Frank, o parceiro de tênis no clube, engasga com o cigarro que fumava.

FRANK – Entendo o que quer dizer.

Jerry lança um olhar fulminante para Frank e todos entendem que é hora de sair, menos Armand que insiste em ficar. Lucy fica surpresa ao ver que Tia Patsy também está saindo.

PATSY – Para mim, quatro é demais...

Jerry insiste em que Armand também se retire e Lucy concorda com ele. Antes de sair, Armand Duvall ironiza a “mente europeia sem preconceitos de Jerry”.

Os dois ficam a sós e Jerry interpela Lucy sobre o casamento e o que ela sente por ele. Enquanto ele fala Lucy pega uma laranja no cesto que ganhara de presente de Jerry e vê que a ela traz na casca um selo de produto da Califórnia. Ela percebe que foi Jerry que talvez tenha dado a escapadinha.

JERRY – Não confio em mais ninguém.

LUCY – Sei como se sente.

JERRY – Como assim?

Lucy joga a laranja em sua direção e ele fica sem ter o que dizer e o que fazer com a laranja.

JERRY – Posso explicar, mas isso não justifica seu comportamento insinuando coisas a meu respeito.

Ela diz a Jerry que ele voltou para pegá-la em uma verdade e que ela não tem nada a explicar ou justificar. Jerry responde dizendo que ela era uma filósofa.

LUCY – Não acredita?

JERRY – Como poderia? “O carro quebrou.” Ninguém mais acredita nisso.

LUCY - O carro dele é velho.

JERRY – A história também

LUCY - Vou te dizer uma coisa

JERRY – Eu também vou te dizer uma coisa.

LUCY – Eu falei a verdade. Não percebe? Não pode haver dúvidas no casamento. Tudo é baseado na confiança. Se perder isso, perdeu tudo.

JERRY - Sem isso, o casamento acaba.

LUCY – Está falando sério?

JERRY – Está tudo resolvido.

LUCY – Acho que sim. Não quero continuar com você.

JERRY – Peça o divórcio. Será um prazer².

Lucy pega o telefone e liga para seu advogado.

Já no tribunal, nos procedimentos de acertos para o divórcio, Lucy faz um truque com o cãozinho do casal e consegue que ele “escolha” ficar com ela, enquanto Jerry pede por seu direito de visitas semanais, tal como se estivessem decidindo a guarda de filhos.

Certa noite no apartamento que passa a dividir com tia Patsy, vestida para sair, agora solteira, mas sem ânimo, a tia entra com Dan Leeson/Ralph Bellamy que se identifica como sendo um empresário de Oklahoma com negócios na área do petróleo. Jerry aparece no apartamento para fazer sua visita ao cão Mr. Smith e logo a mãe de Dan o avisa sobre as mulheres em geral e sobre o tipo de mulher que Lucy parece ser.

Jerry vai a um nightclub assistir sua amiga, ou caso, Dixie Bells. Ela é um tipo simplório e caipira e faz uma apresentação cantando “My Dreams are Gone with the Wind.” Todas as vezes que o vento é mencionado na canção há um jato de ar vindo do piso que levanta a sua saia. Lucy e Dan chegam a essa mesma boate e tomam uma mesa. Jerry se convida para a mesa e ironiza a conversa ao ouvir que Lucy e Dan já pretendem se casar, embora o divórcio entre eles ainda não tenha sido homologado. Lucy, com algum sarcasmo e ciúme, elogia Jerry pela bela companhia, mas depois da cena do vento passa a ter dúvidas a esse respeito.

A orquestra toca e o salão se enche de casais dançantes. Dan comenta que Lucy dissera não gostar de dançar, o que Jerry prontamente contesta. Dan afirma ser um campeão de dança e arrasta Lucy a contragosto para o salão. A dança da qual Dan se considera campeão é rural e espalhafatosa. Todos no salão param ver o desempenho do casal e Lucy parece bem constrangida. Jerry fica tão contente em apreciar o “gosto” do acompanhante de Lucy pela cultura rural que dá uma gratificação a orquestra para que toque novamente aquela música. Jerry então

² Trecho de diálogo de Cupido é Moleque Teimoso

puxa uma cadeira, senta de pernas e braços cruzados, de frente para os dançarinos e a câmera, com um sorriso de tal segurança que Cavell o chama de “o humano transfigurado em filme”. Naquele momento Jerry percebe que Dan não é páreo para ele e tem certeza de que irá reconquistar a esposa.

A mãe de Dan chega ao apartamento com uma fofoca a respeito de Lucy. Ela está visivelmente desconfortável com a perspectiva de casamento e Dan demonstra o tempo todo a sua imaturidade emocional e a insegurança frente à mãe.

A partir de uma série de situações de portas que se abrem para pessoas indesejadas, ou de gente que não deveria chegar, mas chega, Dan toca a campainha do apartamento, mas como Jerry está lá Lucy consegue despachá-lo da porta; o telefone toca e Lucy combina algo com Armand. Jerry, que está escondido, ouve a conversa e desconfia quando Lucy diz a ele que irá à massagista.

No dia seguinte, no horário acertado ao telefone, Jerry força a porta do apartamento de Armand, certo de que irá encontrar Lucy lá dentro, o que de fato acontece, mas não como ele pensara. É um recital de canto e Lucy está no meio do salão com Armand ao piano. Satisfeito com o que vê, Jerry faz um movimento relaxado com a cadeira, como se ela fosse de balanço, se estatela no chão e interrompe a audição. Lucy ri muito com o que acontece.

Depois da cena ridícula da queda no recital, Lucy percebe que seu amor por Jerry não terminou. Ela escreve uma carta a Dan e pede que a tia a entregue.

As cenas seguintes são de farsa ao estilo madcap comedies. Por uma série de situações malucas, que incluem uma troca de chapéu feita pelo cachorro Mr. Smith, finalmente Jerry e Armand se encontram no quarto de Lucy escondidos de Dan e sua mãe. Ouvimos ruídos de briga até vermos os dois cruzarem a sala, Jerry perseguindo Armand com a roupa rasgada. Ao verem a cena dos dois homens saídos do quarto de Lucy, Dan e sua mãe ficam chocados e Dan diz a Lucy o que ele considera como algumas verdades.

DAN – Eu aprendi muitas coisas sobre mulheres com você, Lucy. Eu aprendi que o melhor amigo de um homem é sua mãe.³

Como os dois, mãe e filho, estão prestes a sair, antes que o façam, Tia Patsy dá a Dan a carta de rompimento que Lucy escrevera e que pedira para ela entregar, dizendo com ironia “Aqui está o seu diploma”.

Mas as confusões não terminaram. Com Dan fora da situação agora será a vez de Lucy lutar para retomar o casamento. Mr. Smith late para a página de jornal que Lucy está lendo sentada no sofá. Nele está estampada a notícia de que Jerry e Barbara Vance, jovem e rica herdeira, se casarão em breve, assim que o divórcio de Jerry se consumar, no caso, naquele exato dia. Lucy tem consciência de que Barbara é uma adversária mais perigosa para os seus planos de recasamento do que Dan o fora para Jerry. Ela vai ao apartamento de Jerry dizer adeus antes da consumação do divórcio. Ela recita um poema que Jerry escrevera para ela durante o casamento. Eles bebem champanhe. O telefone toca, Lucy atende e passa a Jerry. É Barbara Vance, que estranha a voz feminina ao telefone e pergunta a Jerry quem está ali com ele. Jerry inventa a história de que quem atendeu foi sua irmã que veio da Europa visita-lo, pois não poderia acompanhá-lo à recepção de noivado àquela noite na mansão dos Vance pois precisava voltar com urgência à Europa. Lucy nota que ele a está evitando. Naquela mesma noite Lucy, com um vestido espalhafatoso interrompe a recepção na casa dos Vance apresentando-se como uma irmã vulgar, beberona e desbocada que afirma trabalhar em uma boate. A falsa irmã mostra aos Vance e convidados o número que faz na boate em que trabalha, na verdade, sua versão da performance de Dixie Bell. Lucy faz questão de ressaltar que como não havia ali nenhum efeito de vento seria melhor que cada um usasse a sua própria imaginação. A aristocrática família fica chocada, Jerry aproveita a ocasião e sai de fininho da mansão Vance com Lucy já bem alterada pela bebida. Eles agora irão para Connecticut acertar os mal-entendidos e tentar reestabelecer a conversa e o casamento.

³ Idem.

Depois de algumas peripécias de comedia maluca, com carros em disparada e perseguições policiais, o par chega à casa do pai de Lucy. Eles pretendem passar a noite na casa, mas em quartos separados. Ao longo do filme eles foram recuperando a cumplicidade e a intimidade, mas ainda estão separados. Depois de instalados em seus respectivos quartos, nenhum dos dois consegue dormir. A porta que separa os dois quartos está com um problema na fechadura e faz barulho por causa do vento que por vezes faz com que se abra. Em uma dessas vezes, Jerry entra no quarto de Lucy e nota que há um relógio cuco no alto da porta. É onze meia da noite e ele comenta com Lucy.

JERRY – Em meia hora não seremos mais marido e mulher. Engraçado,não?⁴

LUCY – É engraçado que seja o que é por causa do que você sente. Se não acontecesse assim, não seria como é, não? Poderia estar tudo na mesma, se as coisas fossem diferentes.

JERRY – Mas são como você as fez.

LUCY - São como acha que fiz. Não fiz nada desse jeito. As coisas estão como sempre foram, só que você é o mesmo que sempre foi... Então, acho que as coisas nunca mais serão as mesmas.

Lucy dá boa noite a Jerry que sai do quarto. O relógio bate onze e meia, as duas portinhas se abrem e dois bonequinhos saem, vem à frente, viram um para o outro e de costas retornam ao interior do relógio, cada um para a sua porta.

Nenhum deles consegue dormir. Estão inquietos, olhando para o relógio e ouvindo a porta bater com o vento. Agora o relógio está marcando quinze minutos para a meia noite. Jerry abre a janela de seu quarto ao perceber que o vento empurrará a porta, ela se abrirá e ele poderá entrar no quarto de Lucy, mas nada acontece. Jerry força a porta e ela não se abre e ele não entende o que está

⁴ Idem.

acontecendo. É um gato preto que está ao pé da porta e impede que ela abra. O mesmo gato que Lucy expulsara de sua cama assim que entrará no quarto. Ela o espanta novamente, a porta se abre e Jerry está agachado no chão, olhando pela fresta. Ele não sabia do gato e não entende o que aconteceu. Na cama, Lucy lança olhares de desejo para ele.

LUCY – Está todo confuso, não é?

JERRY – Você não?

Lucy balança a cabeça, negando.

JERRY – Deveria estar. Está errada sobre as coisas estarem diferentes. Estão diferentes, mas de um jeito diferente. Você continua a mesma, só eu que fui um tolo. Mas não sou mais. Já que estou diferente, não acha que tudo pode continuar igual, só que um pouco diferente?

Lucy sorri com ar de esperança.

LUCY - É sério, Jerry? Tem certeza? Não há mais dúvidas? Não seremos mais...

JERRY - A não ser...

LUCY – O quê?

JERRY – Só uma coisa me incomoda.

Lucy – O quê?

A porta mais uma vez se abre.

JERRY – Essa maldita fechadura

LUCY – Só isso? Acho que talvez se você...

Lucy indica uma cadeira com o olhar. Jerry entende, pega a cadeira e a encosta na porta. Lucy sorri feliz e com um olhar de desejo. Ela dá boa noite a Jerry que retribui. Ouvimos os risos de Lucy e vemos o relógio marcando um minuto para meia noite. Os bonequinhos de madeira saem das portinhas do alto do

relógio, mas dessa vez, o homem ao voltar para dentro do relógio entra na porta da mulher e o filme termina com as portinhas se fechando.

c) **Bringing Up Baby/Levada da Breca (1938)**

Quem é Baby? O que é Baby? Não existem onças em Connecticut.

Há uma expressão popular, uma gíria carioca, *amigo da onça*, que já foi muito usada e hoje nem tanto, que pode ser útil para compreender o que se passa na comédia *Bringing Up Baby/Levada da Breca*, dirigida magistralmente por Howard Hawks. A partir do encontro de um paleontólogo, meio aéreo e absorvido por seu projeto de pesquisa, com uma herdeira rica, mimada e amalucada, é deflagrado um fluxo verbal e visual de tal intensidade, uma conjunção de ações físicas e verbais em constantes alterações motivadas por acelerações temporais e jogos verbais incessantes de duplo sentido, que fazem desse filme, sem exagero, um dos maiores comédias da história do cinema.

O bicho está solto na casa e nos jardins aristocráticos de Connecticut, na delegacia, nas ruas, na vida, nas ações e nas falas dos personagens. O leopardo ao qual o filme se refere é a nossa conhecida onça-pintada brasileira, domesticada pelo irmão de Susan que está no Brasil e foi presenteada para atender a um capricho da tia rica que quer ter uma pantera passeando em seus jardins. Eles são, portanto, os legítimos *amigos da onça* mesmo quanto ela está solta pela casa. Em certo trecho do filme, quando é grande a confusão, David Huxley/Cary Grant, perguntado sobre quem é ele diz que é “um doido que veio do Brasil”. No filme as referências ao Brasil são essas: lugar onde as onças são domesticáveis e os doidos são exportados.



Figura 8: Katherine Hepburn e Cary Grant em *Bringing Up Baby*/Levada da Breca.

Em outra expressão popular carioca, essa muito usada, um *bicho solto* significa que há uma alteração, mudança, até mesmo uma ausência de regras nas relações e convenções sociais e é exatamente isso que ocorre, transtorna e transforma as relações no filme. Quem persegue quem? Susan a David, David ao cão que roubou o osso que faltava para completar o esqueleto do brontossauro, ou a Polícia à onça feroz do circo confundida com Baby? O que é a pesquisa científica diante de uma realidade que desmorona ou se recusa a ser objetificada para estudo? O bicho está solto, mas o domador de toda a situação, Howard Hawks, não perde o timing, o controle da situação e realiza uma das comédias fundamentais da arte cinematográfica, sempre em fluxo contínuo e veloz, físico e verbal.

Do grupo estudado por Cavell é o filme menos “recasamento”. O que vincula o filme ao grupo é o fato de que tudo o que o par faz no filme, não importa o que, o faz juntos. O nonsense, o surreal, o absurdo e o *bicho solto*, são incorporados às ações como se fossem coisas corriqueiras e ninguém no filme, em nenhum momento, questiona os absurdos das situações em que estão metidos e que se sucedem vertiginosamente. Para o Prof. David Huxley tudo vale a pena desde que ele recupere o osso pré-histórico roubado pelo cãozinho de Susan, consiga a doação de um milhão de dólares para o Museu e possa finalmente completar o esqueleto do outro bicho, o que não está solto, o brontossauro pré-histórico. Cary Grant gostaria de gritar como Oscarito: “Esse Milhão é Meu”. Tudo pela “clavícula intercostal” encontrada por uma expedição e finalmente enviada a ele. Entretanto para o cãozinho George a clavícula é apenas um osso que será escondido para depois ser devorado.

A ironia do título *Bringing Up Baby*, que poderíamos, livremente, traduzir por “Educando Baby”, leva à pergunta: é possível domesticar, o acaso, o real, aquilo que se recusa ao controle e a objetificação? É possível a convivência entre o nosso *bicho solto* interno com as regras e restrições que tornam possível, como já assinalou Freud, a vida adulta em grupo e a civilização?

Ao final do filme o osso reaparece. Susan o encontra escondido em um chapéu e corre para dar a boa notícia a David, que já voltou ao Museu. Quando vê Susan entrar ele corre e sobe rapidamente a escada que dá acesso ao esqueleto. Depois de tudo que passou ele tem medo do estrago que Susan ainda pode causar. Ela se declara, quer casar e ele, meio atordoado, também confessa que está apaixonado. Susan sobe a escada junto ao esqueleto montado e no afã de chegar até David a estrutura de sustentação do fóssil começa a balançar. Percebendo que vai cair Susan se apoia no grande esqueleto. Segundos depois tudo vem ao chão e David só tem tempo de puxar Susan para que ela também não desabe junto com o esqueleto. Não há casamento, nem recasamento, tão somente a declaração de David de que aqueles momentos vividos juntos à Susan foram os melhores de sua vida. O filme termina com os dois abraçados e desajeitados.

d) His Girl Friday / Jejum de Amor (1940)

O filme se passa no ambiente do jornalismo. Hildy Johnson/Rosalind Russel, ex-reporter do Post e ex-mulher de Walter Burns/Cary Grant, editor e dono do jornal, vai à redação comunicar aos colegas que cansou do jornalismo e vai casar, constituir família e ter filhos. Ninguém acredita em suas palavras e nem que consiga se livrar do vício do jornalismo. Parece que nem ela crê que poderá livrar-se de Walter Burns. A intimidade com que conversam no início do filme denuncia que continuam ligados um ao outro. Ao saber que Hildy veio se despedir e comunicar a todos que casará no dia seguinte em Albany, Burns imediatamente ele começa a arquitetar uma série de truques e malcaratices que possam forçá-la a desistir da retirada de sua profissão e de seu afeto.

Howard Hawks trabalha na ousada velocidade de *Bringing Up Baby*. Ações verbais e físicas em diálogos precisos e cortantes são acrescidas a uma crítica feroz e mordaz aos métodos jornalísticos, as práticas marrons, as ligações

com o submundo da Política e da Justiça e temperam a comédia com pitadas de crítica social.



Figura 9: Cary Grant e Rosalind Russel em His Girl Friday/Jejum de Amor.

Hildy chega à redação com seu noivo, mais uma vez Ralph Bellamy, o ex-futuro marido de *The Awful Truth* e parece que o faz para provocar ciúmes em Burns. Cavell pergunta logo no início de sua análise porque ela vai à redação. É um teste aos seus sentimentos ou uma estratégia de reaproximação? Como um jornalista daqueles tempos, Burns não tem limites e faz um vale tudo para conseguir os seus objetivos. O principal deles é jogar no colo de Hildy uma reportagem que ele sabe irrecusável para quem, como ela, tem faro e obsessão pela notícia e a reportagem. Mesmo que para isso Burns tenha que dizer ao seu capanga que armasse em cima do noivo e o mantivesse distante de Hildy enquanto ele juntava os fatos para a matéria. Ele usa o jornalismo para seduzir novamente Hildy.

Um pobre coitado será enforcado por atirar em um policial. Ele é inocente, mas o espetáculo do enforcamento, a três dias da eleição, interessa ao prefeito da cidade que pretende reeleger-se. Há uma armação de todo aparato jurídico e político da cidade para que o homem seja enforcado e isso traga dividendos políticos ao prefeito. Hildy assume o caso, mas tudo deverá ser feito a tempo de evitar tanto a força e ela possa viajar para Albany. É justamente isso que Burns

quer evitar. No fundo o caso do inocente é um pretexto para que ele tenha Hildy de volta ao jornal e aos seus braços.

No mesmo estilo frenético Hawks faz comédia e crítica social. A moça que ajudou o homem, miss Morley, é envolvida como cúmplice e revoltada entra na sala de imprensa e reclama das mentiras que estão sendo publicadas. Os repórteres, cinicamente, não lhe dão a menor bola. A moça grita e é retirada da sala por Hildy. Diz a ela que eles não são humanos e Hildy responde: “Eu sei, são jornalistas...”.

Ao final, o governador comuta a pena e suspende a execução, mas o seu mensageiro é interceptado e subornado pelo prefeito. Hildy descobre a trama e novamente mordida pelo bichinho do jornalismo e pela adrenalina da reportagem, desiste do noivo de Albany e volta para o jornal e Walter Burns. Mesmo sabendo que tipo de imprensa era aquela e do que Burns era capaz para atingir os seus objetivos, Hildy tem a resposta à sua dúvida inicial ao levar à redação as despedidas. Ela não passou no teste da provocação a Burns e o filme termina com os dois saindo da sala com ele dizendo que agora ela não precisava mais da mala de viagem. Embora com toques de crítica social, essa é uma típica comédia de recasamento.

e) The Philadelphia Story/ Núpcias de Escândalo (1940)

O filme começa mostrando Dexter Haven/Cary Grant saindo enfurecido de casa com malas e um saco de tacos de golfe; surge Tracy Lord/Katherine Hepburn que olha zangada para ele e quebra no joelho o taco que trazia na mão. Haven volta-se, levanta o braço de punho fechado, mas muda de ideia e de mão espalmada contra o seu rosto a empurra para dentro de casa. Há um plano de Tracy no chão, um fade-in e em seguida uma cartela com os dizeres “Dois anos mais tarde”.

O que poderia parecer uma situação agressiva e violenta, com Cary Grant e Katherine Hepburn e um diretor como George Cukor se transforma em uma cena com um evidente tom de pastiche graças ao ritmo e ao modo irônico de

atuação dos atores. Logo o espectador percebe que está diante de uma comédia e não de uma tragédia de separação ou violência doméstica.

Em uma luxuosa casa de campo está sendo preparado o casamento de Tracy com George Kittredge, um ex-mineiro que enriqueceu e está muito lisonjeado e feliz com a perspectiva de ingresso na classe-alta. Tracy e a mãe conversam a respeito de detalhes da cerimônia e a irmã mais nova, uma adolescente sagaz e de respostas prontas, ouve a mãe perguntar a Tracy o que irá fazer caso chova e Dinah, a irmã, responde.

DINAH – Não vai acontecer. Tracy não permitiria...`

Desde o início filme mostra a personalidade de Tracy. Uma bela mulher, aristocrata, rica e inteligente e que parece a todos, com sua simpatia educada e autossuficiente, não um ser humano, mas uma deusa.

A revista Spy, jornalismo de celebridades dos anos 40, quer fazer a cobertura do casamento, mas a família tem aversão a esse tipo de exposição de privacidade.

Tanto quanto em *His Girl Friday/Jejum de Amor*, o filme é crítico a um tipo de jornalismo que se fazia à época. Também a comédia brasileira aborda o jornalismo com uma perspectiva satírica e crítica. Em *O Homem do Sputnik*, Cyll Farney despreza o seu trabalho de colunista social, visto por ele como algo fútil e enfadonho e almeja uma melhor posição no jornal em que trabalha, tal como James Stewart/ Mike Macauley, que ao ser escalado para cobrir o casamento de uma socialite endinheirada reclama. “Sou um escritor, não um bisbilhoteiro”. Tanto ele quanto a fotógrafa que o acompanha, Liz Imbrie/ Ruth Hussey, desprezam Sidney Kidd, o editor da Spy, tido como oportunista e praticante do jornalismo marrom. Quando Dexter Haven/Cary Grant entra no escritório de Kidd para, de acordo com o seu plano de reaproximação, negociar com ele a maneira pela qual dos dois jornalistas cobrirão o casamento, isso envolve falsas identidades e uma barganha para a não publicação na Spy do caso do pai de Tracy com uma bailarina. Embora a evidente chantagem da proposta seja tratada levemente pelo filme, a discussão central na sequência é sobre invasão de

privacidade e não sobre ética. Dexter propõe a Kidd que os dois jornalistas sejam apresentados à família como amigos do irmão de Tracy que está fora do país e não irá à festa.

Quando Macauley e a fotógrafa Liz chegam a casa, Tracy já está desconfiada de que os “amigos” de seu irmão, na verdade, são jornalistas e decide com a mãe que concordarão com a farsa. Mesmo surpresa pela presença de seu ex-marido para a festa de seu casamento, ouve dele que há uma tentativa de chantagem por conta do caso de seu pai com a bailarina. Permitir que a SPY cobrisse o casamento faz parte do acordo para que a revista não publique o caso do pai. O reencontro dos dois, Tracy e Dexter, naquelas circunstâncias, propicia uma discussão de relação entre eles e Dexter a acusa de ser uma deusa distante, não uma mulher.

Ao encontrar com seu noivo, Tracy diz a ele que Dexter já foi seu mestre e senhor. O social-climber George Kittredge não acredita, pois ela é uma deusa e não se prestaria a esse papel. Está presente na cena o início do incômodo de Tracy em relação a si própria e que se acentuará ao longo do filme. Todos dizem que ela é uma deusa, bela, inteligente e inacessível e isso parece lhe causar desconforto. “Não quero ser venerada, quero ser amada”. Para que isso aconteça será preciso uma transformação interna em Tracy. Lidar com a presença daqueles três homens ao seu redor, em disputa, e o modo como cada um a deseja, será o seu desafio.

Para surpresa de Tracy, que não o havia convidado para a festa de casamento, o pai reaparece em casa e lamenta a farsa que todos estão vivendo. Ele sabe que os supostos amigos do filho são, na verdade, jornalistas da Spy e dá sinais de ter conhecimento da chantagem e do acordo feito com Kidd. Tracy, com arrogância e ar de dona da verdade, diz que ele é o culpado por aquela situação por conta de seu caso com a bailarina. O pai é um personagem de ar aristocrático, firme e sincero, e expõe claramente a situação.

PAI – O que esposas não entendem é que os casos de seus maridos não tem nada a ver com elas.

TRACY – E tem a ver com o quê?

PAI – Com a relutância em envelhecer, eu acho. Suponho que o melhor que um homem pode ter ao longo da vida é o apoio de uma filha. De certo tipo de filha.

O diálogo entre os dois é áspero e o pai é muito incisivo com Tracy.

PAI – Você é pedante e eterna solitária, não importa quantos casamentos tenha⁵.

Os jornalistas agora sabem que os aristocratas sabem quem eles são. Aliás, sempre souberam, apenas fingiam não saber.

Tracy está muito incomodada com o que seu pai, Dexter e George, disseram. Alguma coisa parece que se quebrou dentro dela. Ao encontrar uma garrafa de champanhe em um balde, Tracy toma três taças seguidas e começa a ficar embriagada. Ela se encontra com Macauley, já está bastante “alto”, que resolve ir até a casa de Dexter. Lá se dizem verdades e fazem confissões um ao outro sobre Tracy. Dexter Haven percebe que chegou a hora de concluir seu plano de reaproximação com Tracy que depois também irá à casa de Dexter. Ela está em frente a casa quando Macauley sai e lhe dá uma carona. Quando retornam à casa da família, já bem alterados pelo champanhe, Tracy e Macaulay iniciam um jogo de sedução que termina com um beijo ardente. No dia seguinte, em meio a uma ressaca terrível, Tracy apaga da memória tudo o que aconteceu. Há então um momento no filme em que tudo parece indicar que Tracy e Macaulay foram para a cama. Tracy convoca o noivo e diz que não pode casar-se com ele. George concorda e diz que seu comportamento na noite anterior havia sido indigno. O próprio Dexter parece atordoado com o que parece haver acontecido, quando Macaulay diante daquela cena no jardim, juntos o ex-marido, o futuro marido e ele pretendente, diz que não houve nada entre eles quando subiram para os quartos na noite anterior e que ele jamais tiraria partido da situação, aproveitando-se do fato de Tracy estar bêbada. Quando se beijaram, Macauley disse a Tracy que ela não era uma deusa, mas, sim, uma mulher de carne e osso e perguntou se o beijo era um sinal de amor. Tracy diz a ele ter a certeza que não era.

⁵ Idem.

Diante da confusão e com todos os convidados prontos na capela da casa esperando os noivos. Macauley diz que foi o responsável por tudo que aconteceu e que irá resolver a situação pedindo Tracy em casamento. Tracy não concorda e diz que sua parceira ideal é a fotógrafa que desde o início do filme manifestava interesse por ele. Entre cancelar ou não a cerimônia, já que o noivo George partira, Tracy decide recasar-se com Dexter.



Figura 10: James Stewart, Cary Grant e Katherine Hepburn em *The Philadelphia Story*/Núpcias de Escândalo.

Na cena final, os três estão diante do padre quando surge na cerimônia Sidney Kidd, o editor da *Spy*, que fotografa a situação. A imagem é congelada com o espanto dos três olhando para a câmera.

Outra chantagem começará?

f) *The Lady Eve*/As Três Noites de Eva (1941)

Em *The Lady Eve* (*As Três Noites de Eva*), dirigido por Preston Sturges em 1941, Jean Harrington/Barbara Stanwyck, faz parte de um trio de vigaristas formado por ela, seu pai e um amigo, que depena incautos nas mesas de jogo dos navios transatlânticos. O que lhes cai nas mãos é Charles Pike/Henry Fonda,

atrapalhado e ingênuo cientista especializado em cobras. Jean se aproxima dele, sedutoramente, com a intenção de atraí-lo para a mesa de jogo e por meio de trapanças, baralhos marcados e habilidades de prestidigitação, arrancar-lhe todo o dinheiro que puder. O trio já sabe que ele é herdeiro de uma família riquíssima. Charles se apaixona por Jean e ela, dividida entre os compromissos com o pai e os seus sentimentos, também se apaixona por ele. Quando já estão completamente envolvidos o comandante do navio mostra a Charles uma foto em que os três aparecem identificados como trapaceiros perigosos e reconhecidos por todos os tripulantes. Ele fica chocado com a revelação e se afasta de Jean que, sofrendo com a separação, planeja uma maneira de refazer a relação.



Figura 11: Barbara Stanwyck e Henry Fonda em *The Lady Eve*/As Três Noites de Eva.

Ela inventa uma personagem extrovertida, uma dama inglesa de nome Eve, e em conluio com outro trapaceiro, amigo do pai de Charles, consegue se aproximar da família passando-se por uma aristocrata britânica. Em um lauto jantar em que é apresentada à rica sociedade de Connecticut, ela reencontra Charles que fica perturbado pela incrível semelhança, mas nem lhe passa pela cabeça supor que seja a mesma pessoa pela qual se apaixonara no navio. Ele é alertado por um empregado do pai que cuida de sua segurança, uma espécie de fiel escudeiro, de que Eve é Jean, mas não acredita. Charles novamente se apaixona,

agora por Eve, e logo se casam. No trem, a caminho da lua de mel, ela inventa as mais absurdas histórias amorosas e conta a Charles, com detalhes cruéis, todos os casos que tivera antes do casamento. Charles, mais uma vez, se decepciona e em uma parada desce do trem, como se fugisse de um pesadelo, enquanto Eve, consternada, olha pela janela. Sua estratégia de recuperação da relação incluía a vingança pelo sofrimento que a separação lhe causou. Tratam do divórcio e apesar de estimulada pelo pai vigarista a extorquir o máximo de vantagens do acordo, ela assina sem nada pedir em troca. Cavell se pergunta como pode ser o final de um filme assim e se é possível encontrar felicidade após uma vingança. A conclusão do plano de Jean, o final feliz, só será possível depois que ela purgar seu rancor e de algum modo se transformar. Cavell assinala que esse é um filme consciente de sua existência como filme e faz questão de dizer isso ao espectador. Tanto quanto Jean olha o que acontece no deck do navio pelo espelho de mão, como se fosse o visor da câmera, agora ela cria um personagem que considera decisivo para os seus planos e não esconde isso do espectador. Quando o transtornado Charles foge do trem, Jean olha a cena como se estivesse também vendo um filme.

Agora, como pode esta mulher aceitar de volta esse crédulo/incrédulo homem depois de tudo que fez a ele? Como pode ter esperança de ser feliz com alguém que não sabe o que lhe aconteceu e esperar que, ao final, tudo termine bem? Ela disse no início do filme que ele havia tocado em algo em seu coração e mais tarde confessa que tinha uma terrível saudade dele. Essa combinação de suavidade e sensualidade é o que o doutor receita para ao amor adulto em seu livro *Três Ensaio sobre a Sexualidade*. (Cavell: 1981)

Jean descobre que a mãe de Charles fará uma viagem e embarca no mesmo navio. Charles sobe a bordo para despedir-se e quando passa pelo salão de refeições Jean põe o pé em sua frente e ele cai tal qual caíra no início do filme. Ele fica maravilhado ao encontrá-la e ela diz que sempre o amou e que ele é o homem de sua vida. O filme termina com a porta da cabine se fechando para que eles finalmente possam consumir a noite de amor, o que nos traz à mente a frase de Freud. “Encontrar um objeto é, de fato, reencontrá-lo”.

Otário é quase a última palavra que ouvimos no filme, assim como uma das primeiras, quando o pai responde às questões profissionais de Jean dizendo, com inquestionável sabedoria, “Um otário é sempre um otário em tudo.” Sua resposta no final do filme é: se estar em harmonia com os outros é ser otário, melhor com um otário de confiança do que com um que não confie no jogo, otário de mágica ou de descompromisso. Poderia dizer que o que ela recebe em troca é outra

mágica,não de controle,mas de reciprocidade e você pensará que sou um romântico.(Cavell:1981)

No final do filme, ao bater a porta da cabine na cara de Mugsy, o empregado que sempre alerta Charles de que Jean é uma trapaceira, o casal também dá uma portada no rosto do espírito crítico sempre preocupado em demolir as ilusões de mundo de sonhos do amor eterno. Cavell chama Mugsy de “o espírito da negatividade” e diz que somente Jean/Eve poderia negar a verdade do que ele diz. É a mesma dúvida do espectador ao final de *Esse Milhão é Meu* quando Arlete, a vigarista regenerada, segue em frente com Felismino/Oscarito.

g) The Adam's Rib/ A Costela de Adão (1949)

O filme começa com Dóris Attinger/Judy Holliday, seguindo o marido pelas ruas de New York até encontrá-lo em um apartamentinho com a amante. Ela saca da bolsa o revolver que recém comprara e, desajeitadamente, com o manual de instruções na mão, dispara contra o marido Warren Attinger/Tom Ewell.

Na sequência seguinte o jornal com a manchete do caso, que havia sido recolhido pela empregada na porta de casa, é posto na bandeja que ela levará para o breakfast do casal Adam Bonner/Spencer Tracy e Amanda Bonner/Katherine Hepburn. É um casal maduro e sem filhos que se trata afetuosamente por Pinkie, quase um “caco” da vida real dos dois grandes atores, que eram ruivos e mantiveram um longo relacionamento amoroso.

Os dois são advogados e enquanto seguem de carro para os seus escritórios Amanda comenta que “aos homens é permitido fazer um monte de coisas sem que nada lhes aconteça, enquanto que se a mulher fizer o mesmo será condenada”. Ela se refere, explicitamente, às formas pelas quais o machismo contamina as leis e invade os tribunais. Eles começam uma discussão sobre o caso da mulher que atirara no marido e o sistema de valores envolvido na questão.

A chegar ao escritório Adam percebe que a acusação do caso Attinger, por coincidência, caíra para ele, enviada pela promotoria pública. Enquanto isso, em seu escritório, Amanda Bonner conversa com sua assistente sobre traição no casamento e a diferença de tratamento que dão à mulher na mesma situação. O

telefone toca. É Adam ligando para dizer à Amanda que o caso de Dóris Attinger havia sido destinado para ele como promotor público. Ele faz um comentário sarcástico e Amanda bate o telefone.

Adam vai ao hospital visitar o marido baleado que apesar dos tiros e do braço na tipoia está bem. Amanda visita a mulher que está presa. Ela conta que percebeu que estava perdendo o marido quando ele começou a lhe bater. De início, não se importou, pois volta e meia ele fazia isso. Quando o fez pela quarta noite seguida ela se enfureceu e comprou um revólver. Dóris é um tipo raso e simplório que ao ser perguntado por Amanda o que havia sentido quando atirou no marido diz simplesmente “Fome”. Nessa mesma noite o casal Bonner dá um jantar em sua casa para juízes e suas esposas. Adam ao ouvir Amanda comentar com um deles que assumira o caso Attinger leva tamanho susto que derruba no chão a bandeja que carregava.

Na sequência seguinte Adam e Amanda, agora reunidos com amigos mais jovens que os juízes e suas esposas, mostram o filminho caseiro que fizeram em sua casa de campo comemorando a quitação da hipoteca que lhes possibilitara a posse definitiva da propriedade. Há entre os amigos um personagem muito frequente em algumas comédias americanas. O tipo que se considera muito espirituoso, que faz piadas rápidas em cima de tudo que acontece, mas é sem graça, chato e inconveniente. Ele dá em cima de Amanda sem qualquer disfarce, embora sempre em meio às suas tolas observações, o que muito incomoda a Adam. Depois do jantar, no quarto do casal, Adam e Amanda discutem sobre o caso Dóris Attinger. Duas concepções irão ao tribunal: a postura legalista de Adam, que é o acusador público, e a de Amanda que assume o caso com uma linha de defesa explicitamente feminista.

Logo na primeira sessão no tribunal, Adam fica furioso ao perceber que o chapéu que presenteara a Amanda antes do jantar para os juízes estava na cabeça de Dóris. Amanda inicia sua linha de defesa partindo do pressuposto de que homens e mulheres devem ser tratados pela lei da mesma maneira. Naquela mesma noite, já em casa, arrumando um jantar na cozinha, Adam pede a Amanda que largue o caso e ela diz que não o fará. Os jornais se interessam e passam a noticiar com estardalhaço a atuação de Amanda e os embates no tribunal.



Figura 12: Spencer Tracy e Katherine Hepburn em *The Adam's Rib/A Costela de Adão*.

Na sessão seguinte Amanda faz perguntas ao marido e a amante e sua linha de defesa vai se consolidando, ganhando posições frente à postura legalista e tradicional de Adam. Nessa noite, em casa, Amanda massageia as costas de Adam e vão conversando sobre o caso. Quando as posições se invertem, ao final da massagem, Adam dá uma palmadinha mais forte nas costas de Amanda. Ela se revolta e diz que aquilo foi de propósito, foi uma agressão. Adam confessa que está irado sim, não pela corte e o assédio que Kit, o amigo chato, faz a ela, mas pelo que ela está fazendo no tribunal. Ao final da sequência vemos uma charge do casal em um jornal mostrando cada com um porrete na mão.

Na sessão seguinte Amanda leva várias mulheres como testemunhas de defesa de Dóris Attinger. Uma delas é uma química que descreve toda a sua formação acadêmica, as pesquisas realizadas e os prêmios que obteve ao longo de sua carreira; outra mulher, muito forte, relata suas peripécias em circos e feiras e para comprovar sua força levanta o promotor Adam e o ergue como se fosse um troféu. Essa é a linha de defesa adotada por Amanda: se as mulheres têm as mesmas capacidades que os homens os direitos devem ser iguais. Naquela noite Adam se recusa a falar com Amanda sobre o ridículo acontecimento no tribunal. Ela pede desculpas, mas ele não aceita e começa a fazer uma mala para sair de

casa. Adam a acusa de querer dar um jeitinho, de burlar a lei. Não consegue o ver o ponto de vista de Amanda, nem o seu casamento com ela. Adam é um legalista.

ADAM – Lei é Lei. Se não for boa muda-se, mas é preciso cumpri-la⁶.

Adam pergunta a Amanda o que é um casamento. Ela diz que quem deve responder é ele.

ADAM – É um contrato. É a lei.

Adam afirma que ela acabou com o casamento.

ADAM – Eu quero uma esposa, não uma concorrente.

A sequência se encerra com uma manchete de jornal e a foto de Adam nos braços da testemunha corpulenta que Amanda levará ao tribunal. “Promotor Público em altos voos”.

A cena seguinte começa com Amanda definindo sua linha de defesa. Ela dissecar o espírito e o sentido da lei e defende que o caso deve ser observado em suas especificidades e que o comportamento de Dóris tem atenuantes.

AMANDA – A questão é a igualdade perante a lei, independente de crença, raça, gênero ou posição social.

Os argumentos de Adam são os de qualquer acusação feita pela Promotoria Pública. Ele quer que a lei seja cumprida e pede condenação por tentativa de homicídio. Na discussão que se segue entre eles no tribunal os dois “derrapam” e tratam-se, como na intimidade, por Pinkie.

Vemos uma nova manchete. “É hoje o veredito do caso Attinger”.

⁶ Trecho de diálogo de *The Adam's Rib/A Costela de Adão*

Na sessão seguinte o júri dá o seu veredito e absolve Dóris Attinger. Após a sentença a imprensa invade a sala. Amanda lança um olhar para Adam derrotado. Os repórteres pedem uma foto do marido com Dóris. Chegam os filhos e agora a foto é feita com toda a família inclusive a amante. Todos vivem os seus breves minutos de fama. Os jornalistas se aproximam de Adam e Amanda pedindo declarações sobre a sentença e fotos dos dois, mas eles se recusam. Enquanto o casal Attinger parece recomposto, o casal Bonner parece separado.

Na sequência seguinte, naquela noite, Kip está na casa de Amanda e parece disposta a embriagá-la para tirar vantagens de sua situação, em clara alusão à atitude oposta à de James Stewart em *The Philadelphia Story*/Núpcias de Escândalo. Ela pergunta a Kip se ele a considera irracional e dominadora e ele responde que ela deve esquecer Adam. Amanda volta a perguntar a Kip.

AMANDA – Como deve ser o casamento para dar certo? Para ser perfeito. Equilíbrio, igualdade, tudo em comum. Não se pode mais aceitar uma mulherzinha em casa. A mulher tem que estar na altura do homem⁷.

KIP – E se o homem for baixinho?

AMANDA – Compartilhar tudo. Isso é que faz o casamento. É o que evita que o casamento caia na armadilha de deveres e responsabilidades.

Amanda afirma que no casamento nenhuma área é de exclusiva responsabilidade de um dos sexos e comenta, com ironia, que fez uma bela troca.

AMANDA – Ganhei o caso, perdi o marido.

Enquanto isso, na rua Adam vê luzes e as silhuetas de Amanda e Kip bebendo champanhe no apartamento em que vivia. Ele pega uma cópia da chave com o porteiro e resolve subir. Entra e vê Amanda com Kip. Adam está armado e aponta para os dois.

⁷ Idem.

ADAM – Não tente me acalmar. Não estou louco.

AMANDA – Você não tem o direito.

Era isso que Adam queria ouvir. Foi a estratégia de defesa que Amanda havia adotado. Adam enfia o cano do revólver na boca. Amanda e Kip gritam. Adam morde o cano do revólver de chocolate. Ele dá uma olhadinha para a câmera e diz ao espectador que tem licor. Há uma discussão. E a porta se fecha com os três no apartamento. Há ruídos de coisas se quebrando e barulhos de briga e discussão. A porta se abre e Kip aparece rasgado e descomposto.

Na sequência seguinte Amanda e Adam se reencontram no escritório do contador para tratar da declaração de imposto de renda do casal e quais as deduções e abatimentos que poderiam fazer. Ao mencionar a casa de campo, a hipoteca e as prestações, Adam começa a chorar e comove Amanda. Os dois decidem ir para a casa de campo. E surge a cartela “E aquela Noite”

Na cena seguinte vemos que os dois voltaram às boas e se reconciliaram. Adam diz a ela que será o juiz da comarca por indicação dos Republicanos e Amanda decide que não vai mais queimar o chapéu que ganhara de Adam e que Dóris Attinger usara no tribunal. Ela o põe na cabeça e diz que será a candidata dos Democratas. Adam diz que se ela o fizer ele chorará tal como fez no escritório do contador. Chorou para tê-la de volta e mostrou como é que se faz para chorar.

Os homens e as mulheres são iguais, mas diferentes e sendo assim “Vive La Difference”.

Adam fecha a cortina e o filme termina.

3.4. Recasamentos, reuniões e recomeços

Os personagens principais das comédias estudadas por Stanley Cavell em *Pursuits of Happiness* perfazem movimentos, no casamento e no recasamento, que ele considera expressivos da busca pela felicidade aqui e agora. Não é um paraíso idílico e contemplativo, nem um prêmio àqueles que foram bons, justos ou cumpriram fielmente as determinações de suas religiões. A busca é feita a partir do ato de assumir-se imperfeito e finito, da consciência de que a nossa vida plena

se dá no dia a dia e que a chance de um casal permanecer junto é uma espécie de recasar-se diário com o mesmo, mas diferente. Os finais desses filmes diferem dos happy-ends clássicos do “e viveram felizes para sempre”. Pelo contrário, já que o recasamento é um *continuum* de educação e reconhecimento, é como se os finais dos filmes dissessem ao espectador “agora é que são elas...”.

Dos sete filmes estudados apenas *Bringing Up Baby/ Levada da Breca* não é de recasamento, mas sim de um novo casamento, conquistado nas embaralhadas linhas do non-sense, com o mesmo David transformado. No caso desse filme, poderíamos dizer transtornado. Todas as outras comédias trabalham situações de recomeços, de re-uniões, com os personagens conversando e agindo, em situações que se apresentam como as possibilidades de re-aproximação e a partir das quais eles se modificam. É o processo de educação mútua do casal o que os transforma e lhes dá a chance de um recomeço.

Nos filmes da chanchada final não há recasamento. Em *De Vento em Popa*, na sequência final do filme, Oscarito assume a relação com Arlete, a vigarista redimida, e a família corre atrás dele para manter o casamento, não pela moral ou pelos direitos do contrato legal, mas, sim, em busca de suas benesses já que agora ele é um homem milionário. A sua mulher e seus sogros querem a boa vida e desde que isso lhes seja dado aceitarão as suas aventuras e até mesmo um outro casamento. Em *O Homem do Sputnik* depois de tantas confusões, assédios e trapagens, diante da descoberta de que o Sputnik era uma farsa, Anastácio/Oscarito e Cleci/Zezé Macedo, voltam ao companheirismo de seu casamento e à casinha modesta na então “zona rural” carioca. Transformados? Possivelmente, mas isso o filme não diz. É certo que nenhum dos dois personagens do Sputnik tem a desenvoltura verbal dos aristocratas de *The Philadelphia Story/Núpcias de Escândalo*, a esperteza dos jornalistas de *His Girl Friday/Jejum de Amor*, ou a sofisticação dos ricos de *The Awful Truth/Cupido é Moleque Teimoso*. Não vale comparar Oscarito com a elegância inteligente de Cary Grant. São dois excepcionais comediantes com timings e estilos diferentes. Sempre atento ao cotidiano, a visão de Oscarito era crítica/ingênua, com a dose de sarcasmo imposta pela aspereza da vida brasileira para aqueles que, como ele, vem de baixo e estão muito longe da estabilidade financeira da maioria dos personagens das

comédias estudadas por Cavell. A linha de Cary Grant é a da ironia, das observações que respondem rapidamente às situações do cotidiano, feitas com a segurança de alguém que sabe que está jogando e sente prazer com isso. O seu personagem em *Bringing Up Baby/Levada da Breca*, o cientista aéreo atrás de uma costela fóssil, é o único nas comédias analisadas que não parece senhor da situação de jogador.

Há um momento em *It Happened One Night/Aconteceu Aquela Noite*, logo no início do filme, em que Peter Warne diante da segurança de Ellie que pensa resolver tudo com dinheiro, pergunta se ela conhece a palavra humildade. Do conjunto de *Pursuit of Happiness*, esse é o único filme dirigido por Frank Capra, o primeiro de uma série que o tornaria famoso por retratar um momento da vida americana, a Depressão dos anos 30, reafirmando a sua fé em valores essenciais para a vida comunitária e democrática. Nas chanchadas, desde o início, os temas de ascensão social a qualquer preço dominam os fiapos de história tanto dos filmes carnavalescos simples como daqueles de roteiros mais elaborados. As comédias populares cariocas estão cheias de vigaristas e trambiqueiros dispostos a tudo. Oscarito não tem a maldade intrínseca do vilão, mas é capaz de botar sonífero na laranjada de Zezé Macedo a fim de adormecê-la e ocupar o seu lugar no show do navio, o que é fundamental para o seu plano de se tornar o artista que pensa ser.

A busca da felicidade em Cavell são ações de educação mútua do casal, a superação do ceticismo, os movimentos do chamado perfeccionismo moral e das transformações que possibilitam a melhoria do indivíduo e da sociedade, reintroduzindo a noção de *felicidade pública*, não explícita, mas presente na Declaração de Independência, sobre a qual Hannah Arendt faz agudas observações.

Cavell crê que o cinema é capaz de veicular esses valores, propor mudanças e com isso nos tornar melhores. Nas chanchadas, tanto nas tradicionais como nas finais, o olhar é outro. Ninguém acredita em conversação ou em educação. As coisas só se modificam por lances de esperteza, por movimentos ousados, ou acasos como o Milhão ou o Sputnik. Cavell chama atenção para o valor do cotidiano, do comum, do ordinário, como fatores fundamentais para a

revalorização da vida em sociedade; as nossas comédias brasileiras descreem disso e ao olhar para o cotidiano veem uma realidade hostil que somente se transforma a golpes de esperteza que podem muitas vezes beirar o ilícito. Por isso a paródia constante, por isso o sarcasmo.

Já nos filmes reunidos em *Pursuits of Happiness* há a consciência da fugacidade da vida e a certeza de que ela não se repete. Entretanto há situações em que as oportunidades ressurgem, que há possibilidade de uma segunda chance aqui e agora. Cavell cita o trecho inicial de *Cheek to Cheek*, canção cantada e dançada por Fred Astaire e Ginger Rogers em *Top Hat/O Picolino* (1935), como uma revelação do valor desses momentos fala do impacto da música em sua juventude.

Heaven, I'm in heaven
 And my heart beats so that I can hardly speak
 And I seem to find the happiness I seek
 When we're out together dancing cheek to cheek
 Heaven, I'm in heaven

 And the cares that hung around me through the week
 Seem to vanish like a gambler's lucky streak
 When we're out together dancing cheek to cheek⁸.

A canção fala de alguém que se sente no céu ao dançar de rosto colado e perceber que as preocupações do dia a dia se desfazem como a sorte fugaz de um jogador. Cavell observa na dança e na canção, um tema presente na alta poesia, na arte e na própria filosofia. A percepção de que a busca da felicidade no fluir da vida requer a coragem de ser o que se é. É a isso que Cavell chama de perfeccionismo moral emersoniano.

A busca da felicidade nas comédias brasileiras passa, em geral, por uma espécie de arranjo, de um acordo, um jeitinho com o real. As atuais comédias de costumes no cinema brasileiro não acreditam na superação do ceticismo, embora seus personagens sejam educados e polidos e, poderíamos dizer, neo-céticos. Se a

⁸ BERLIN, Irving. *Cheek to Cheek*. Canção do filme *Top Hat/O Picolino*, 1935.

paródia parece a esses filmes um recurso retórico gasto e carnavalizado na cultura brasileira, neles permanece a desconfiança cética como traço de inversão em relação aos filmes estudados por Cavell, às chanchadas finais e à boa parte da produção cinematográfica brasileira.

É isso que veremos no próximo capítulo.

4. Chanchadas finais

4.1. O que são as chanchadas finais

A partir da segunda metade da década de 1950 a fórmula que consagrou a chanchada carioca começa a dar os primeiros sinais de desgaste. As tramas adocicadas, ingênuas e simples, que serviam de pretexto para uma sucessão de situações cômicas e números musicais, tanto de carnaval como de meio de ano, começam a cansar o público, embora ainda existam vários sucessos até 1959. O gênero não se renovava. Sob a influência do neorrealismo italiano Nelson Pereira dos Santos já realizara *Rio 40°* e *Rio Zona Norte* e o grupo que iria fazer o Cinema Novo começava a organizar cineclubes e a produzir os seus primeiros filmes. Esse grupo de jovens críticos e realizadores almejava colocar o cinema brasileiro em sintonia com as novas tendências do cinema mundial. Além disso, o aumento da temperatura política exigia do cinema brasileiro filmes e compromissos. A chanchada, hegemônica no mercado brasileiro, tornou-se um alvo preferencial na luta cultural.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963, Glauber Rocha apontou a chanchada como o inimigo a ser vencido; anos mais tarde em *Revolução do Cinema Novo*, 1981, ainda que revisse algumas posições, Glauber continuou sustentando outras que eram próximas às do tempo do início do Cinema Novo. No prefácio desse livro cita “o terrorismo chanchadyxtyku servir a Hollywood”⁹ e mais adiante, em transe verborrágico a “vulgaridade escrota escrachada subdesenvolvida canalha democrática nacionalista anárquica e liberatória”

É claro que não foi a geração do Cinema Novo a primeira a atacar a chanchada. Desde os anos 40 praticamente toda a crítica cinematográfica o fazia. Foram eles que puseram em circulação o termo *chanchada*. Seja a sua origem a expressão italiana *cianciata*, significando algo vulgar e sem sentido, ou em língua espanhola a expressão *chanza*, algo caricato e trocista, em língua portuguesa a

⁹ Glauber Rocha; *Revolução do Cinema Novo*. Alhambra /Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.

palavra *chanchada* ficou nos dicionários como algo mal feito, tolo e fuleiro. O termo pejorativo, com o correr do tempo, ficou menos agressivo e passou simplesmente a designar um tipo de comédia brasileira produzida entre 1949 e 1962.

A mais sucinta e remota definição do que seja uma chanchada cinematográfica talvez tenha sido aquela cunhada por Alex Viany, no final dos anos 50: “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”. Mais tarde, o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes a tornaria ainda mais concisa: “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”. Outro interessado no assunto, Jean Claude Bernardet, esquivou-se, cautelosamente, de uma definição rígida. “Não sei o que é” chanchada, escreveu Bernardet na revista *Cinema*, terminando por lhe atribuir uma discutível elasticidade: “Acho que a chanchada é o nome geral que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960 mais ou menos, em que apareciam astros do tipo Oscarito”. (AUGUSTO, Sérgio: 1993).

Implicâncias e esnobismos de lado, é bem verdade que boa parte da produção cinematográfica chamada de chanchada se enquadra nas definições acima, que não esgotam o que ela foi, os seus valores, o modo como se relacionava com suas matrizes, o cinema americano e a comédia popular brasileira. A dificuldade em avaliar a chanchada, seja por preconceito, *culturalice* ou intransigência ideológica, fez com que sua real contribuição para o cinema brasileiro ficasse obscurecida por muito tempo.

Conhecedor do cinema americano, Carlos Manga, a partir de 1957, com *De Vento em Popa*, ensaia uma espécie de transição da comédia musical/carnavalesca para a comédia de costumes. Sem abandonar totalmente a inserção de números musicais, que interrompiam o fluxo da narrativa, ainda que simples, Manga e o roteirista Cajado Filho, passam a trabalhar com roteiros mais elaborados, que evitavam a interrupção da história para a inserção de músicas. Nesse filme o encontro de Dóris Monteiro, atriz e cantora, com Cyll Farney ao piano, ela cantando “Do-Ré-Mi”, fazia parte da história, não era uma inserção aleatória à trama, um pretexto para inclusão de música. Essa sequência, lindamente fotografada em p/b, assinala uma modificação no modo como a chanchada se relacionava com a música. Era um modo mais próximo às comédias americanas da segunda metade da década de 1950. Daí em diante Manga vai reduzindo as inserções até chegar totalmente sem música a *O Homem do Sputnik*,

uma comédia política de sátira à Guerra Fria e que foi grande sucesso de público e crítica.

Os roteiros mais consistentes e a desobrigação de inclusão de números musicais nos filmes pareciam conduzir a uma transição que acabou não acontecendo. O Homem do Sputnik talvez tenha sido o último grande sucesso da Atlântida que, a partir daí, começou a desacelerar o ritmo de produção. É a esse tipo de comédia, com roteiros elaborados com humor menos histriônico e mais inteligente, que chamo de chanchadas finais. E seus melhores exemplos são as comédias De Vento em Popa (1957), Esse Milhão é Meu (1958) e O Homem do Sputnik (1959).

No início da década de 1960 o gênero incorpora alguns comediantes da televisão e ainda resiste, já sem muita qualidade e fazendo menos sucesso, na Herbert Richers Produções. A Atlântida encerra o seu ciclo de chanchadas em 1962 com Os Apavorados, já sem muito sucesso. Assim como havia percebido o momento favorável na década de 40, nos anos do pós-guerra, à produção das comédias populares e musicais, Luiz Severiano Ribeiro, captou na mudança que acontecia no início da década de 1960, com a popularização da televisão, o início do declínio do rádio e a demanda das novas plateias por outro tipo de filme. Quando o Cinema Novo chegou às telas, a chanchada, com suas formulas, seus comediantes e seu tipo de humor, saía de cena carimbada como um gênero ingênuo e, para usar uma expressão da época, “alienante”.

Esses filmes, produzidos entre 1957 e 1959 e que chamo de chanchadas finais, permitem aproximações com diversos tipos de comédias cinematográficas. É por esse caminho que procuro as intercessões possíveis entre o grupo de filmes estudado por Cavell e as chanchadas finais. Nessa trajetória, o casamento e suas vicissitudes, as relações afetivas possíveis e impossíveis, sempre em tramas ancoradas em situações do cotidiano, é o ponto em comum entre os dois grupos de filmes.

Embora não explícitas como em Matar ou Correr e Nem Sansão, Nem Dalila, as chanchadas finais nunca descartam a paródia, que pode estar presente nos filmes de modo mais sutil e nuançado, mas nunca ausentes.

Não é possível dizer que qualquer das comédias brasileiras estudadas possa ser conceituada como de “recasamento” mesmo havendo aproximações temáticas. O perfil dos tipos presentes nos filmes brasileiros, viradores, com certa dose de malandragem, vivendo situações na vida do dia a dia, junto ao impulso de melhorar e ter a coragem de ser o que são, é o que pode nos aproximar dos filmes estudados por Cavell em *Pursuits of Happiness*.

4.2.

As chanchadas finais e sátira

De um modo geral as chanchadas sempre foram vistas como paródias. Muitas são explícitas como as de *High Noon* (*Matar ou Correr*, de Carlos Manga/1953), *Sanson and Delilah* (*Nem Sansão nem Dalila*, de Carlos Manga/1954) e *How to Marry a Millionaire* (*Garotas e Samba*, de Carlos Manga/1956). Por isso é necessário ver filme a filme e como cada um deles se relaciona com a sua referência, para poder determinar com precisão aqueles que são paródias e os que são sátiras ou apropriações de características de certos gêneros do cinema americano. Em alguns filmes esses dois modos podem estar presentes, como no autorreferente e metafórico e, como tal, uma sátira ao próprio processo de produção cinematográfica no Brasil, *Carnaval Atlântida*/1952, dirigido por José Carlos Burle.



Figura 13: Oscarito e Eliana Macedo em *Nem Sansão Nem Dalila*.

Grande Otelo e Oscarito em *Matar ou Correr*.

Quando são estudadas as chanchadas finais mais próximas às comédias de costumes e às de recasamento, alguns problemas teóricos e conceituais se apresentam.

Embora possam ter, aqui e acolá, alguma divergência, a maioria dos modelos teóricos disponíveis para o estudo desses filmes tem como referência os estudos literários e a mera transposição daqueles conceitos e esquemas interpretativos para os estudos cinematográficos gera certa desfuncionalidade e inadequação para a percepção, por exemplo, do jogo de ocultação e desvelamento frequente nos filmes.

Até mesmo um crítico arguto como Paulo Emílio Salles Gomes, para caracterizar o nosso subdesenvolvimento cinematográfico, fala em “nossa incapacidade criativa em copiar” como traço definidor da produção cinematográfica brasileira, quando, na verdade, várias comédias da Atlântida demonstram exatamente o contrário em seu processo de assimilação cultural, algo que só seria plenamente compreendido e realizado no Tropicalismo. A relação da chanchada com os modelos americanos não se reduzia, portanto a uma mera imitação mal-ajambrada. Muitos de seus aspectos críticos passaram despercebidos na época e somente muitos anos depois foram valorizados como objeto de estudo e pesquisa.

Na chanchada há muitos exemplos de paródia explícita, mas nas comédias do período final isso não acontece. Não há um filme conhecido e plenamente identificável como modelo original, nem eles não são meras paráfrases das comédias de costumes. Esses filmes devem ser vistos a partir de aproximações a temas que por vezes estão explícitos, mas em outros casos não são evidentes, encobertos que estão por uma camada de significações imperceptíveis ao primeiro olhar. Há sempre um sentido latente que se oferece à leitura, mas que não se revela de imediato. É preciso ousar.

Se conceitos como estilização, apropriação e desvio, mais adequados aos estudos literários, podem eventualmente ser úteis na abordagem, no geral, não dão conta de algumas especificidades do cinema como decupagem, mise-en-scene e fotografia.

No caso do cinema brasileiro, a histórica fragilidade que nos levou durante anos a ficar distantes e descompassados a outras cinematografias, somente a partir do Cinema Novo, com todos os percalços, é que essa distância, ao menos do

ponto de vista cinemático e de identidade expressiva, foi encurtada. Ainda assim o próprio processo de realização cinematográfica no Brasil, o “fazer Cinema” tinha ou ainda tem em si algo de paródico. A questão da identidade na cultura brasileira surgiu no romantismo literário do século 19 depois de todo um tempo colonial de imitações e paráfrases. O modernismo, a seu modo, também lidou com a questão da identidade na cultura brasileira e se utilizou muito da paródia. Vale lembrar o quanto problemática, imprecisa e ambígua é, na história da cultura brasileira, a noção de *identidade*.

É incorreto falar das chanchadas finais como paródias das comédias de costumes e das de recasamento, como são alguns filmes da Atlântida que têm originais definidos e conhecidos como referências.

Enquanto Cavell identifica em Shakespeare um dos modelos das remarriage comedies, ressaltando, porém que elas são, de fato, um gênero cinematográfico essencialmente americano criado a partir do advento do cinema sonoro, a chanchada carioca tem como referências o humor circense e radiofônico, o teatro popular e de revistas e os próprios musicais americanos, acrescentando a esses últimos algo carnavalizado, tipicamente brasileiro, na abordagem dos temas e, desse modo, pode ser considerado um gênero cinematográfico brasileiro.

O comentário de Sergio Augusto a propósito da relação de Shakespeare com a chanchada, bem-humorado e revelador, estabelece um curioso paralelismo.

Shakespeare, bardo para toda obra. Pelo menos duas chanchadas – *Carnaval no Fogo e Um Candango na Belacap* (1961) – parodiaram o romantismo popular de *Romeu e Julieta*, ambas com a participação de Grande Otelo. Uma terceira, *Falta Alguém no Manicômio* (1948), recorreu a um apócrifo Hamlet com o objetivo de serenar as aflições afetivas de uma das irmãs (Luiza Barreto Leite) de Oscarito, insinuando um paralelo entre o fantasma do pai do galã e do pai do atormentado nobre dinamarquês, que também integrava o rol de personagens secundários de *Carnaval em lá maior* (1955). Creio que, ao invocar Shakespeare com tamanha veemência, Tanko tinha em mente salientar a franca acolhida das peças do dramaturgo pelo populacho da era elisabetana e sua posterior deificação pela crítica. Não estava sendo original, mas fez incidir sobre a chanchada o foco de uma discussão que há décadas envolve o cinema como um todo: seria o filme uma arte ou sua (mais bem-sucedida) antítese? Há mais de meio século o crítico americano Dwight Mac Donald defendeu a tese de que o cinema, malgrado o nariz torcido dos pedantes, repetia em escala planetária o fenômeno teatral da era elisabetana, produzindo espetáculos populares sem a obsessão da posteridade. Como diria Jorge Goulart, Mac Donald acertou na pinta.

Reduzindo foco, poderíamos notar a existência de um similar mais próximo de nós que Shakespeare; a dramaturgia brasileira da segunda metade do século passado. Premido pela concorrência do vaudeville parisiense e da ópera italiana, o teatro brasileiro deu a volta por cima apelando para comédias de costumes, que não raro parodiavam os seus êmulos estrangeiros. Como tantos chanchadeiros, Arthur Azevedo também foi acusado pela imprensa de sua época de precipitar a decadência do teatro nacional, ao aceder sem resistências às exigências do público. “Não fiz mais do que plantar e colher os únicos frutos de que era suscetível o terreno que encontrei preparado”, confessou Azevedo, aludindo a Martins Pena e seus seguidores. (AUGUSTO, Sérgio: 1993)

Esse capítulo procura estabelecer alguns conceitos de análise fílmica que sejam mais adequados à compreensão das relações entre os filmes e suas referências e influências e que estejam distantes dos modelos teóricos rígidos e mais afins à Literatura. Por exemplo, o conceito de máscara, de origem bakhtiniana, adaptada às necessidades da análise fílmica, pode servir para revelar, desvelar, aquilo que está oculto, escondido, naqueles filmes? Por certo, ele é mais rico e nuançado que a noção de paródia aplicada à leitura dos grupos de filmes chamados de chanchadas finais, mas ainda assim é marcado pelas suas origens literárias e às formas muito específicas da cultura europeia.

Não há simples imitação nas chanchadas finais. Há citações, referências, comentários, uma conversa tanto com os filmes americanos quanto com a tradição da comédia teatral brasileira de costumes, que vem de Martins Pena, e que sempre valorizou as situações da vida cotidiana. Mesmo que pela via das inversões, trocas de identidade, e certa “avacalhão” carnavalesca que nunca é de todo abandonada, nas chanchadas finais o riso não é desabrido e escancarado como nas celebrações carnavalescas e sim mais sutil, pensado, e irônico, o que aproxima esse conjunto de filmes mais das comédias de costumes do que das sátiras e das paródias escancaradas.

Em um quadro de produção desarticulado e irregular, com defasagem técnica, como era a produção do cinema brasileiro naquele período, fica muito difícil propor um quadro conceitual e teórico que abarque toda variedade dos filmes, mesmo que a uma primeira e apressada vista boa parte dos filmes possam ser caracterizados como sátira e paródia. Desse modo conceitos como estilização e apropriação podem ser mais úteis, sem esgotar as variáveis, para compreender certas especificidades das chanchadas finais que são entretenimento, mas também

críticas sociais e deliciosas crônicas de comportamentos no Rio de Janeiro do final da década de 1950.

Desse modo, se as chanchadas finais podem ser consideradas estilizações e não paródias das comédias de costumes e das remariage comedies americanas, dos anos 30/ 40, quais filmes produzidos no Brasil poderiam ser vinculados a essa linha? O filme *Maridinho de Luxo*, dirigido por Luis de Barros para a Cinédia em 1938, é o filme brasileiro realizado na mesma época das produções americanas que mais se relaciona com as comédias de recasamento. Depois *Eu Conto*, de 1956, dirigido por Watson Macedo para a Cinedistri de Osvaldo Massaini, mistura crítica ao café-society carioca com a obsessiva tentativa de ascensão social do personagem de Anselmo Duarte, o Zé do Posto, que desfila com os carros importados dos clientes e se faz de rico para tentar subir na vida. Carlos Manga, aos poucos, tentou fazer a transição da chanchada carnavalesca para a comédia de costumes. Não deu tempo. O gênero cansou, a televisão começou a se massificar e conquistar os espectadores da sala escura. Manga foi para a TV e a Publicidade, Luiz Severiano Ribeiro parou de produzir em 1962 e alugou os estúdios. Em 1966 uma típica enchente de verão carioca inundou a Atlântida na Rua Haddock Lobo e dezenas de filmes se perderam para sempre. Se aceitarmos a conclusão de Cavell de que as remariage comedies são uma demonstração da possibilidade de superação do ceticismo pelo reencontro, o recasamento e o impulso à tentativa de sermos melhores, que filmes brasileiros, a seu modo, fizeram esse movimento? Como esses filmes conversam entre si? Quais são as situações nos três filmes que estamos estudando na comédia popular carioca, que permitem a aproximação com o tema da superação do ceticismo e do perfeccionismo moral, que Cavell traz de Emerson e é tão importante para compreensão de suas análises. Mantendo a consistente tradição, seriam os filmes *Pequeno Dicionário Amoroso 1* e *2* exemplos atuais de filmes que, dando continuidade à linha da estilização, da apropriação e do diálogo com certos modelos da comédia americana, desconfiam da superação do ceticismo e fazem de sua dúvida, imersa no cotidiano, o impulso para a esperança, o risco do amor e da vida? É o que veremos nos capítulos finais.

4.3. De Vento em Popa

Há um tema que perpassa muitas situações no filme: o desejo das personagens de ser aquilo que são, além das convenções, das imposições morais e familiares, das origens sociais. Esse anseio das personagens nas chanchadas tradicionais se manifesta em identidades trocadas ou provisórias, truques, trambiques leves, ou em uma malandragem explícita que o senso comum brasileiro sempre louvou e justificou como uma atitude lícita e legítima face às restrições impostas pela vida social brasileira.

Em *De Vento em Popa* não há nenhum filme americano a ser parodiado. Há, sim, muitas referências ao modo de iluminar certas cenas musicais e situações de ação presentes nos filmes Noir e B americanos, ou clichês como o de famílias morando em palácios, para caracterizar os ricos, tal como acontece em *Núpcias de Escândalo*. As tramas no roteiro reforçam as trajetórias de artistas talentosos e humildes que, nascidos longe das oportunidades, fazem o possível e o impossível para atingir seus objetivos.

Nos créditos de apresentação há uma metáfora curiosa. Uma animação singela mostra um navio passando embaixo da ponte de Brooklin, com o conhecido skyline de New York ao fundo. O navio sai, cruza os mares, passa por ilhas e gaivotas, mas a animação não o mostra chegando ao Brasil. Na primeira sequência do filme, a família rica do personagem de Cyll Farney recebe um telegrama avisando que ele está voltando para o Rio e chegará a bordo do navio *Atlântida*. A brincadeira autorreferente explicita que não é somente Cyll, Oscarito e Sonia Mamede que desembarcarão na Praça Mauá, mas também uma leitura muito particular do arsenal de referências, linguagens, estilos, e gêneros do cinema americano.

O tema do casamento está presente no filme de modo transversal e não é dominante na trama. O pai de Sérgio, personagem de Cyll Farney, homem autoritário e centrado em seus negócios, pretende fazer um casamento de interesse entre seu filho e a personagem de Dóris Monteiro, Lucí, herdeira de uma metalúrgica, pois isso é muito conveniente para os seus interesses comerciais. Ele acredita que Sérgio foi estudar energia nuclear no exterior e está voltando ao

Brasil para desenvolver o projeto nacional de construção de uma bomba atômica. Sergio, na verdade, é um músico e quer se estabelecer no Brasil como empresário da noite e diretor de shows. O que fazer para que o pai, que o financia, não descubra a farsa e mantenha ativo o fluxo do dinheiro?

Oscarito é um desastrado taifeiro de bordo no navio em que Sérgio volta para o Brasil e dá abrigo a uma clandestina, Sonia Mamede, no porão de bagagens. Eles formam a dupla Maracangalha e querem tentar a sorte no Rio. O curioso é que o filme não diz o que Sonia Mamede estava fazendo nos Estados Unidos, se é que estava. A personagem tem um caricato sotaque nordestino e o filme não indica onde nem quando embarcou. Ela é descoberta por um tripulante que diz que irá denunciá-la ao comandante. Sergio se compromete a pagar sua passagem quando desembarcarem, evitando que ela seja entregue à Polícia. Esse é o acordo que os três fazem. Fingirão que Oscarito e Sonia, professor e sua assistente, estão vindo ao Brasil com Sergio/Cyll Farney para desenvolverem o projeto nuclear brasileiro. Esse era um tema em voga no tempo do nacional-desenvolvimentismo dos anos 50. O sucesso de Cesar Lattes na descoberta da partícula méson e o esforço dessa brilhante geração de físicos brasileiros deu destaque ao assunto e isso, é claro, não poderia ficar fora das comédias populares. Há outros filmes do período, como Dona Xepa, que também fazem menção ao assunto das pesquisas nucleares no Brasil.

A elasticidade do conceito de malandragem permite que Oscarito faça algo impensável para os dias de hoje. A fim de criar uma situação que possibilitasse a dupla Maracangalha, nome de uma canção de sucesso de Dorival Caymmi, fazer uma apresentação a bordo, Oscarito põe um sonífero na laranjada de Zezé Macedo. Ela é uma famosa cantora lírica, acionista principal da companhia a qual pertence o navio, tia da personagem de Dóris Monteiro e também sócia da metalúrgica. Todos a bordo só querem saber de rock and roll, paradigma do moderno na época. Esse “boa noite Cinderela do bem” faz o efeito almejado por Oscarito, que aproveita a oportunidade e dopa também o médico de bordo. Com isso, a dupla se apresenta no show do navio com grande sucesso.

Com o filme quase chegando à metade o tema do casamento volta à cena. Cyll não se interessa por Dóris, nem pelo casamento arranjado pelo pai que lhe

faz ameaças nada sutis. A imagem de Dóris é de uma moça de óculos pesados, vestido antiquado e fechado até o pescoço, cabelos presos, um look antiquado para um rapaz tão “moderno” como Sérgio. Ela se aconselha com a falsa assistente Sonia Mamede que sugere uma “reforma geral na fachada”. Na sequência seguinte, ela entra na sala de piano onde Dóris/Lucí faz aula de canto. Ao ouvir o solfejo, ela convence o professor a trocar de partitura. Dóris Monteiro canta lindamente Chove lá Fora, canção de sucesso à época. Ao contrário do modo habitual na chanchada tradicional, não há interrupção para a inserção de música. Ela faz parte da narrativa e esse será o modo como Carlos Manga trabalhará as outras músicas no filme. Dóris se convence e decide se transformar para conquistar Cyll Farney.

Por enquanto, Sergio está conseguindo enganar o pai que pensa estar montando um laboratório de pesquisa, mas na verdade está montando um show na boate que foi comprada por ele. Os planos começam a ruir quando a tia, Zezé Macedo, chega à casa dos pais de Sergio e conta o que aconteceu com ela no navio. Oscarito logo é descoberto e com ela a farsa da energia nuclear. O pai corta o dinheiro e será preciso fazer alguma coisa para salvar a situação. Sergio tem a ideia de trazer Melvis Prestes (brincadeira com Elvis Presley, o Rei do Rock) para inaugurar a boate, fazer um grande sucesso e ter dinheiro para pagar as despesas da estreia.



Figura: 14: Oscarito em De Vento em Popa.

Para aproximar definitivamente Sergio e Lucí, Oscarito e Sônia Mamede armam um encontro. Sergio está ensaiando ao piano quando Lucí se aproxima transformada, vestida sensualmente, e canta a canção Dó-Ré-Mi. Sergio fica atônito e ao final diz que não sabia que ela era tão bonita e cantava tão bem e que agora, sim, ele queria casar. Ela sem muita convicção, diz que não quer mais. Quero, não quero, os dois se beijam e há um corte para Oscarito e Sonia que veem a cena e apagam a luz. Essa sequência, filmada em preto e branco, com luz recortada em claro/escuro, é uma das mais encantadoras cenas de todo o cinema brasileiro e 60 anos depois mantém o seu charme. As referências ao cinema americano são explícitas, mas há alguma coisa na sequência que vai além da imitação. Esse é um dos segredos da chanchada e especialmente das comédias finais. Esses filmes vão além da sátira e da paródia e parecem propor outro formato, outro gênero, que não se cumpriu.

Descoberta a farsa, o pai manda dois capangas ao aeroporto devolver Melvis Prestes aos Estados Unidos e melar o show de estreia da boate de Sérgio. Cruelmente, ele vai até lá assistir ao desfecho. Quando tudo parece perdido Oscarito vestido de Elvis pula no palco e, com Sonia Mamede, faz uma cena clássica da comédia brasileira mostrando todo o seu repertório de habilidades e domínio técnico. As origens circenses, as experiências no teatro popular e de revista, os filmes em que atuou, convergem para um momento brilhante e revelador da sátira cinematográfica brasileira. É um processo cultural de apropriação, que na maioria das vezes não foi compreendido pela crítica nem pelos historiadores da cultura.

Qual seria então tema principal de De Vento em Pupa? Não há trama principal, são vários entrelaces, pequenas subtramas entrecruzadas. O artista talentoso e humilde e o virador sagaz, quase amoral, que a tudo supera, se confundem com os ricos que também querem ser aquilo que são seguindo suas vocações e desejos. O recasamento, embora menor na trama, é bem resolvido. É como se Sérgio se casasse com outra moça diferente daquela imposta pelo pai. Há um evidente ponto de contato com o que Cavell chama de perfeccionismo. Ser o que se é e ser feliz com isso.

4.4.

Esse Milhão é Meu

As três comédias que chamo de chanchadas finais começam com uma animação apresentando os créditos iniciais. Em *Esse Milhão é Meu* há uma mulher em um sofá e um homem atirando em outro. Ele cai, a mulher grita e o morto sobe com asas de anjo segurando um balão com o nome de Oscarito. Há outras situações que apresentam os nomes dos atores e técnicos até a conclusão dos créditos com uma paródia da assinatura visual da Metro Goldwyn Mayer. Ao invés do leão encimado pelos dizeres *Ars Gratia Ars* (Arte pela Arte), há um gatinho miando e os dizeres *Artista sempre Artista*. A apresentação entrega o tema do filme: triângulo no casamento. Logo na primeira cena Felismino Tinoco/Oscarito está deitado na cama de casal ao lado da mulher Gertrudes/Margot Louro, sua esposa na vida real. O despertador toca, a mulher lhe dá um chute e o empurra para fora da cama. Ele cai e ela começa a reclamar.

MULHER – 18 ANOS! Não sei onde estava com a cabeça quando me casei com um fósforo queimado como você.

FELISMINO – Fósforo queimado...

MULHER – Pelo menos eu nunca vi aceso. Não me faça falar Felismino. Você sabe que eu não sou de falar muito.

FELISMINO – Tá se vendo...

MULHER – Não me provoque Felismino. 18 anos amarrada a um saco vazio que mal se põe de pé.

A mulher fala sem parar e vemos na imagem de velocidade alterada Oscarito rapidamente se arrumando para ir trabalhar.

MULHER – Você é um funcionário de última categoria que não dá os golpes que qualquer funcionário sabe dar. Você é a vergonha da classe. Compromete a

repartição onde trabalha. Eu teria vergonha de chamá-lo de colega.

A mulher continua reclamando. Eles, que não tem filhos, moram com os pais dela e uma sobrinha, em uma boa casa, das muitas que existiam em Ipanema e em trechos da Tijuca. Ela diz a Felismino para voltar cedo, pois seus pais não gostam de almoçar tarde. Era um tempo em que o trânsito na cidade ainda permitia que algumas famílias cultivassem o hábito do pai “almoçar em casa”, como se dizia, e voltar para o trabalho em seguida. A mulher conclui a reclamação com um pedido ambíguo bem ao estilo da chanchada.

MULHER – Não se esqueça de trazer linguça. E da grossa, hein.

Felismino sai do quarto às carreiras e desce as escadas se ajeitando. Atrás dele a sobrinha Sueli/Miriam Teresa, filha do casal na vida real. Eles se encontram na mesa do café e a sobrinha oferece carona no carro do namorado. O carro sai da Rua Nascimento Silva, em Ipanema, e entra na Avenida Epitácio Pessoa. Vemos a pista em mão dupla na Lagoa, as casas e poucos carros circulando. A todo instante param e entram mais e mais jovens. O carro é dirigido pelo cantor Francisco Carlos, grande sucesso do rádio na época, e a situação serve de alça para a inclusão da primeira canção no filme. Com o carro cheio, Felismino é deixado em um ponto de lotação, transporte típico do Rio dos anos 50, que está com uma fila enorme. Ao vê-la, Felismino desanima e senta no meio fio.

Chegando ao trabalho Felismino é cumprimentado efusivamente por todos. Ele estranha e não compreende o que está acontecendo. Quando chega à sua sala percebe que todos os colegas estão esperando por ele. É aplaudido com entusiasmo. Um funcionário pede que espere, pois irá chamar o chefe que cochilava em sua saleta. Ele levanta-se, vai até o grupo e inicia o discurso.

CHEFE – Na qualidade de presidente da liga pró-assiduidade do funcionário público, eu tenho a grata satisfação de conceder ao nosso querido, distinto, culto e nobre colega Felismino Tinoco, pela sua constância a essa repartição,

conseguindo atravessar uma semana inteira sem faltar um dia sequer, o prêmio de uma semana de folga e um milhão de cruzeiros.¹⁰

Felismino fica perplexo quando o chefe entrega o envelope com um cheque do Banco Nacional de Brasília. Na época, o projeto de construção da nova capital era alvo de críticas gerais por causa do grande custo das obras. Os colegas da repartição, eufóricos, dizem a ele que deveriam comemorar com uma farra no Sevilha Clube. Felismino diz que é casado, não poderia ir, mas os outros garantem a ele que a boate está cheia de mulheres e Felismino acaba concordando em ir.

A situação de crítica ao funcionalismo público e ao modo como ingressavam na carreira era um alvo preferencial das comédias. A sutil estocada à construção de Brasília está presente no filme junto à *concessão* dada aos homens para às escapadas no casamento, principalmente quando havia em casa uma megera reclamando como nos filmes com Zé Trindade.

Com os amigos na boate e bêbado, Felismino se encanta com a dançarina Arlete que com seu amante, sarcasticamente chamado Juscelino, quando Kubitschek era o presidente da República, planejam dar um golpe em Felismino. Para tanto ela fala que trabalha para amparar a vovozinha doente e que nunca havia encontrado nenhum cavalheiro que a ajudasse.

ARLETE – Ah, eu sou tão boazinha não sou?

FELISMINO – Boazinha é apelido. Você é boa mesmo.

ARLETE – Você acha?

FELISMINO – Achei e não quero perder mais não. Um brinde a isso¹¹.

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

Um fotógrafo se aproxima e faz uma foto de Felismino e Arlete. Enquanto isso, em casa, todos estão apreensivos menos a sogra resmungona vivida por Zezé Macedo cheia de sarcasmo realista.

ESPOSA – Mamãe, em 18 anos ele nunca saiu da linha.

SOGRA – É assim mesmo. Depois que sai nunca mais entra.

.....

ESPOSA – Felismino sempre foi tão bonzinho. Sempre cumpriu com suas obrigações e na hora certa.

SOGRA – Eles cumprem a obrigação em vários lugares. Eu nem sei como eles aguentam.

No sofá a sobrinha assiste a tudo sem demonstrar preocupação. Augustinha/Zezé Macedo pega a filha pela mão e resolvem dormir enquanto a sobrinha apaga as luzes da casa. Felismino chega da farra de madrugada e ajudado pelo sogro entra pela janela. De manhã é interrogado pela mulher e pela sogra, mas não desiste de Arlete. No dia seguinte consegue marcar um encontro no apartamento de Arlete onde ela e Juscelino forjarão um assassinato, como nos créditos de abertura, para depois chantagear e arrancar o milhão de Felismino. O gigolô entra e surpreende os dois. Fingindo indignação, quer atirar em Felismino. Eles lutam a arma dispara e Juscelino cai. Diante da situação consumada, resolvem desovar o corpo. O carro de Juscelino está estacionado na rua do prédio de Arlete. Eles entram e depois de algumas peripécias conseguem deixar o “cadáver” às margens da linha férrea.

Até então nem a mulher nem a sogra sabiam que Felismino havia ganhado um milhão de cruzeiros. Só o sogro, que agora quer uma “compensação” pela ajuda, sabe o que aconteceu. Ele quer participar de farras, quer que Felismino arranje “umas coisinhas novas para ele”, mas Felismino não está pensando em farras, ele está apaixonado por Arlete. Quando a mulher e a sogra, ao ouvirem um ruído estranho na sala, descobrem que Janjão, o sogro, está preso na dispensa, ao

ser solto ele conta que Felismino o prendeu para que pudesse gastar o milhão sozinho.

Na sequência seguinte vemos Felismino acordado pela sogra e pela esposa com paparicos e café na cama. Ele estranha a transformação. As duas falam em uma lista de compras de roupas e todo tipo de eletrodomésticos e Felismino percebe que o sogro deu com a língua nos dentes. Ele fica furioso e quer pegar o sogro. Enquanto todos discutem como irão gastar o milhão a campainha toca. É Arlete travestida de voluntária da Liga dos Desajustados Sociais querendo falar a sós com Felismino. Ele fica surpreso com a ousadia e vão para uma sala ao lado. A vigarista começa com a conversa mole da vovó doente, mas como Felismino resiste ela explicita a chantagem. Fala no “cadáver” e mostra a foto tirada no dia da comemoração na boate. Felismino toma a foto da mão de Arlete e a coloca dentro de um vaso. Quando os dois saem da sala a sobrinha que estava escondida ouvindo a conversa pega a foto de dentro do vaso. Sem saber de nada, a família avisa que só fará a doação depois que comprar tudo o que quiser. Sueli sai pela janela, encontra o namorado e diz que está com um grande problema para resolver.



Figura 15: Margot Louro, Oscarito e Zezé Macedo em Esse Milhão é Meu.

Felismino entra em pânico quando volta e não encontra a foto no vaso da sala. Ele acha que foi o sogro que pegou e parte para cima dele. Quando é maior a confusão, entram em casa a mulher e sogra carregadas de pacotes e muito bem vestidas. A esposa diz a Felismino que ele pretendia gastar todo o milhão sozinho e ainda corromper o sogro. A campainha toca e Felismino, apavorado, diz que não quer ser preso, pois não tem imunidade parlamentar, mas quem entra é apenas um singelo mata-mosquito.

Através de um bilhete interceptado por um colega rival do casal de namorados, o diretor da escola onde estudam toma conhecimento da existência do “cadáver”, da chantagem, e ameaça entregar o caso a Polícia se tudo não for esclarecido. Suely resolve procurar Arlete sozinha e diante da resistência do namorado diz a ele que “mulheres se entendem”.

Na sequência seguinte, vemos Arlete em seu camarim com o gigolô. Ela demonstra desagrado por vê-lo ali; ele está desconfiado e quer ver a entrega do dinheiro da chantagem. Batem à porta. Arlete diz ao gigolô que se esconda, pois é Suely quem está batendo. Ela entra e diz que houve uma tragédia. Corroído por remorsos, Felismino havia cometido suicídio. Arlete se descontrola e reclama com o gigolô que está escondido. Ele surge na sala e Suely percebe que sua morte foi um golpe para extorquir o tio e diz que vai contar tudo a Polícia. Juscelino/Augusto Cesar Vanucci, a impede de sair e Arlete pede que ele não a machuque. Eles se atacam, o gigolô a empurra e sai com Suely. Batem novamente a porta e desta vez é Felismino com flores. Arlete diz que está arrependida e quer contar uma coisa a ele.

Na faculdade, Silvio/Francisco Carlos, o namorado, recebe um telefonema de Arlete dizendo que Suely fora raptada. Ele convoca os colegas para salvar a moça. Todos saem.

Felismino encontra Arlete amarrada e amordaçada no sótão da boate. Quando ele está soltando a moça, surge o vilão e começam a lutar armados com pedaços de pau. Depois de muita briga Juscelino derruba Felismino. Os jovens chegam à boate e a moça que havia ficado de vigia na porta vê quando o vilão sai com Suely. Arlete já está integrada ao grupo de jovens e diz que sabe para onde

ele foi. Quando chegam ao lugar indicado e que parece ser uma fábrica abandonada, arrombam uma porta e libertam Suely. O vilão está armado e atira algumas vezes. O grupo persegue o gigolô que termina caindo em um tambor de aço cheio de um líquido não identificado. Felismino ergue os braços em sinal de vitória.

Na cena final, Arlete e Felismino entram no carro dos jovens, com Silvio ao volante e Suely ao seu lado. Eles se abraçam. Felismino tira o cheque do bolso e grita: “Esse Milhão é Meu” e os jovens respondem, “É nosso...” Abraçado à Arlete, Oscarito diz a Silvio para tocar em frente. Ele agita o cheque e o carro sai seguido pelo taxi onde está a família que também quer sua parte no milhão.

4.5.

O Homem do Sputnik

Antes da animação com os créditos de abertura há a sequência da queda do Sputnik no galinheiro da casa de Anastácio Fortuna/Oscarito. O temporal está forte, mas mesmo assim Anastácio se veste para sair e verificar se suas galinhas estão bem. Cleci/Zezé Macedo, a esposa, reclama dizendo que ela vai ficar sozinha enquanto ele vai cuidar de galinhas. Ele diz a ela que não tem problema ficar sozinha.

ZEZÉ – Os ladrões podem querer me roubar...

OSCARITO – Deus te ouça...¹²

A animação nos créditos de abertura do filme trabalha a forma das colunas de Oscar Niemayer para o Palácio da Alvorada, que se tornara uma imagem símbolo da modernidade desenvolvimentista brasileira.

A queda do Sputnik transforma a vida do casal. Anastácio, de início, quer apenas arranjar algum dinheiro para reformar o galinheiro e comprar chocadeiras elétricas; Cleci quer ser grã-fina. A sátira ao então chamado café-society carioca é uma das obsessões das comédias. São os anos do auge do colunismo social de Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes, tempos em que o relato da boa vida de “gente

¹² Trecho de diálogo de O Homem do Sputnik.

bem” havia criado um gênero jornalístico. Para muitas pessoas essa era a máxima aspiração na vida: ser da alta sociedade, acontecer, frequentar e não importava o que fosse feito para que tal objetivo fosse atingido. São os anos finais do esplendor do Rio de Janeiro, capital da República, Cidade Maravilhosa, personagem frequente do cinema brasileiro.

Quando Cleci telefona para o Departamento de Pesquisas Interplanetárias todos foram ao café, ninguém está na repartição. Outro assunto recorrente: a crítica à inoperância da burocracia estatal e do funcionalismo público. É o Brasil de sempre. Nos anos 50 era a “colocação”, hoje a indicação e o loteamento político. Esse tipo de crítica sempre foi feita na chanchada com maior ou menor contundência, mas sempre ao seu modo bem-humorado e não ideologizado.

Enquanto isso Anastácio vai empenhar o Sputnik na seção de penhores, o “prego”, da Caixa Econômica Federal, ainda hoje um recurso muito utilizado pela população para obter um dinheirinho emergencial extra. Como os jornais haviam noticiado a possibilidade de queda no Brasil do Sputnik, um satélite artificial russo muito bem-sucedido tecnologicamente, a funcionária que atendeu Oscarito estranha o objeto que ele levava e ao ouvir sua história confirmando a queda do Sputnik em seu galinheiro, liga para o namorado jornalista e passa a notícia. Ouvindo a conversa em uma extensão, o jornalista rival de Nelson/Cyll Farney rouba o “furo” e prepara a reportagem. Nesse ponto outro tema crítico: um tipo de imprensa sem ética e que vivia de escândalos e notícias forjadas, uma espécie de avó das fake news de nossos dias em rede sociais.

O personagem de Cyll Farney é interessante. Chama-se Jacinto Puxar, é o colunista social do jornal, mas não suporta a futilidade das madames e quer ser um repórter investigativo do primeiro time. Ele busca uma oportunidade de mostrar o seu valor e sair da posição em que está no jornal. Ele percebe que o seu rival escutou a conversa telefônica, se antecipou e vai pegar o furo de reportagem. Nelson/ Jacinto Puxar o aborda e o acusa de falta de ética, mas o jornalista rival diz que “furo é furo, venha de onde vier”. Eles saem do jornal e, na rua, para evitar que o rival chegue antes à casa de Anastácio/Oscarito e ele perca a reportagem, Nelson/Jacinto forja uma punção do colega. Chama a Polícia e diz que ele havia batido sua carteira. O jornalista é detido e Nelson/Jacinto consegue

chegar, com a namorada, à casa de Anastácio. Ao se aproximar da casa ele olha a torre da igreja e percebe que o tal Sputnik era tão somente um simples cata-vento encimado por um galo tal como estava na outra torre. Ele nota, mas não fala nada.

Ao voltar à redação, apesar do golpe baixo, nada acontece a Nelson além de uma bronca do dono do jornal e um pedido de desculpas não aceito. “Não quero desculpas, quero informações”, responde o jornalista rival e o mais importante repórter do jornal. Em seguida ao plano clichê das rotativas girando com os jornais em impressão, vemos a manchete “teria o Sputnik caído no Brasil?” A notícia chama a atenção e deflagra uma disputa entre as superpotências. Um a um vão sendo apresentados no filme os agentes da União Soviética, Estados Unidos e França.

O camarada Karamazov demonstra o interesse soviético. A sequência faz uma crítica contundente ao totalitarismo do regime comunista. O casal de velhos camponeses que entrega tudo ao coletivo é humilhado por Karamazov. Depois que eles saem os agentes comemoram a ida para o Brasil. “Lá tem lindas morenas e vale tudo”, diz Karamazov. No armário em que pegam as bebidas para festejar a viagem há, em destaque, uma garrafa de Coca Cola.

Os americanos são esculachados por sua tecnologia espacial. Enquanto seus foguetes costumavam explodir no lançamento, os russos exibiam uma sequência de sucessos na corrida espacial. Os americanos, claramente imbecilizados, não sabem onde é o Brasil, falam da capital Buenos Aires, até que um dos agentes lembra: “Bananas, bananas na cabeça, Carmen Miranda, Copacabana...” Um dos agentes é Jô Soares, muito jovem, dizendo que para conseguir o Sputnik não é preciso ir ao Brasil. Basta encher um avião de bugigangas, chicletes, meias de seda, e isso já será suficiente para enganar os índios.

Os franceses se utilizam das armas da sedução de sua agente BB, uma sátira ao estrondoso sucesso de Brigitte Bardot, ícone libertário e sexual, que o cinema francês mostrava ao mundo. Para eles o Brasil “é a terra de Pelé”.



Figura 16: Oscarito e Norma Bengell em O Homem do Sputnik.

Cleci e Anastácio são envolvidos pelo turbilhão da notoriedade e do sucesso. Há uma sequência muito interessante de sátira à Publicidade, em que os dois são quase engolidos pela infinidade de produtos que passam a anunciar na televisão que está ao vivo na modesta casa em que vivem.

De repente ricos e famosos, o casal se hospeda no Copacabana Palace e é assediado pelas superpotências. Os americanos e os russos oferecem vantagens em dinheiro, mas os franceses oferecem BB o que incomoda bastante a Cleci. Anastácio diz que ela não deve se incomodar, pois isso é natural entre “gente bem”.

Depois de muitas confusões e sátiras rasgadas, Cleci começa a se cansar de tudo aquilo. Ela dá um tapa no rosto do agente Jô Soares e diz que está farta de café-society e gente bem.

Ao final do filme as três potências brigam pelo falso Sputnik. O caso é resolvido pelo simples português que, no início do filme, montado em uma mula, passa diante da casa de Anastácio para comprar ovos para o vigário da igreja. Ao perceber a briga pelo Sputnik e a confusão reinante, já que ninguém sabia onde estava o Sputnik, o lusitano esclarece a questão.

PORTUGUES – Ah, aquela bolota do alto da igreja? Eu consertei e botei lá de volta¹³.

Com ridículo da situação e não havendo mais nenhum Sputnik em disputa, todos os agentes das superpotências se retiram e Nelson/Jacinto, que sabia de toda a história, faz finalmente a reportagem verdadeira sobre o caso, o que o transformará em repórter principal do jornal Tribuna da Cidade, enquanto seu rival, transferido para o colunismo social, será o novo Jacinto Puxar. O simples português se afasta sorridente comenta com o burro...

PORTUGUES – É... vereador, e ainda dizem que nós é que somos burros...

Ele se afasta cantarolando a mesma cantiga do início do filme. Anastácio e Cleci voltam para mesma casa humilde de sempre e naquela noite escutam o mesmo estrondo no galinheiro. É outro Sputnik. Anastácio diz “chega de confusão”. Eles correm para a casa, fecham portas e janelas e penduram uma placa de “Vende-se”.

4.6.

Da chanchada à comédia de costumes: casamentos, navios, lambretas e Sputniks

Dentre as muitas possibilidades de conceituação da chanchada uma delas, sem dúvida, é caracteriza-la como um tipo de filme com um fio narrativo frágil que serve de pretexto para a inclusão de músicas que podem ser carnavalescas ou não. Essa definição, esquemática por reduzir a extensão do campo de significações possíveis, pode ser observada em uma linha contínua que vem desde Alô, Alô Carnaval, de 1936, passa pelas outras produções da Cinédia na década de 1940, e chega até aos filmes Atlântida produzidos no final dos 40 e em toda a década de 1950.

Em Carnaval Atlântida de 1952, filme ainda típico dessa formatação, as características podem ser facilmente vistas. Embora com um nível de produção e realização bem superior aqueles dos filmes da Cinédia, em Carnaval Atlântida há

¹³ Idem.

o fiapo de história como pretexto para inserção de músicas e o uso de vários clichês da chanchada, como a inversão ou mudança de identidades. Entretanto, exceto as músicas com Grande Otelo e Dick Farney, as outras inseridas no filme são muito fracas, ao contrário de *Alô, Alô, Carnaval* que apresenta várias joias da música popular brasileira.

O que talvez faça diferença em *Carnaval Atlântida* é que no frágil e ingênuo roteiro do filme há uma sátira à produção cinematográfica brasileira. Na Acrópole Filmes, o autoritário diretor Cecílio B. de Milho, está preparando a produção de um filme sobre Helena de Tróia, mas ninguém conhece ou tem interesse no assunto. Na tentativa de resolver o problema de produção, o assistente de direção, Augusto/Cyll Farney procura o Prof. Xenofontes/Oscarito, especialista em cultura da Grécia Antiga, para assessorar a produção. Resistente a princípio, Xenofontes acaba por aceitar o convite do estúdio e seduzido por uma voraz dançarina cubana acaba se envolvendo na produção do filme. Em meio a peripécias, vigarices e dificuldades chega-se à conclusão de que não possível fazer um filme como Helena de Tróia nas condições do cinema brasileiro. Embora, é claro, o filme não explique as razões da impossibilidade, basta assisti-lo, autorreferente e paródico, para que o próprio espectador tire as suas conclusões. A saída para Cecílio B. de Milho é concordar que o melhor e mais de acordo com as condições materiais e com o que quer o público é fazer uma chanchada.

Nos créditos de abertura o nome de Carlos Manga consta como idealizador e diretor dos números musicais. Manga chegara pouco tempo antes à Atlântida e já estava se preparando para dirigir o seu primeiro filme, o que aconteceria no ano seguinte. Ele trabalhou com vários clichês de gênero e embora não fosse coreógrafo a concepção de algumas músicas com dança são visivelmente calcadas nas matrizes americanas e o resultado é satisfatório. Será o mesmo Carlos Manga que, ao pressentir que o gênero começava a se repetir e a cansar o público, fará a tentativa de transição da chanchada tradicional para a comédia popular, misturando humor crítico com a comédia de costumes do cinema americano dos anos 30 e 40. Muitas referencias de Manga estão nas comédias estudadas por Cavell. Manga não usou como referência o mesmo grupo de Cavell. O seu campo foi mais amplo e incluiu não só as situações e coreografias do filme musical, mas

também temas de comportamento e costumes que estarão presentes nas três comédias que dirigiu no final dos anos 1950.

Alguns temas são emblemáticos da tentativa de criação de um tipo de comédia que evoluísse da chanchada tradicional e chegasse à comédia popular brasileira. Por exemplo, em *De Vento em Popa* o símbolo do moderno é o rock and roll que havia estourado no mundo inteiro poucos anos antes e já produzia astros globais como Elvis Presley. Não custa lembrar que lançada em 1954 por Bill Halley e seus Cometas, a música passou despercebida e só fez sucesso quando reapareceu nos créditos de abertura do filme de Richard Brooks, *Sementes da Violência*, em 1955, e foi assimilada como a música da geração de jovens do pós-guerra. No filme brasileiro, *Oscarito* incorpora a explosão do rock no mundo e parodia Elvis e a cultura americana. Em *Esse Milhão é Meu*, as críticas políticas e comportamentais estão mais presentes, mas os jovens do filme parecem mais com jovens americanos dos filminhos de high-school do que com estudantes de 2º grau ou universitários brasileiros, todos com gestual americano, mascando chicletes e andando de lambretas. Em *O Homem do Sputnik* continua o tom crítico ao cotidiano e aos costumes brasileiros, mas agora elas se estendem à guerra fria entre as potências mundiais e sua relação com países periféricos como o Brasil. O Sputnik era um satélite artificial soviético que parecia indicar que os russos estavam na frente dos americanos na corrida espacial, o que significava perguntar qual país chegaria primeiro à Lua. Era um símbolo máximo do avanço tecnológico. No Brasil de *Oscarito* e Zezé Macedo ele só caía em galinheiro e mesmo assim era falso.

Verificar os pontos de contato e o diálogo intertextual entre os filmes, relacionando temas das remmariage comedies com as três comédias brasileiras é o que faremos no próximo capítulo.

5. Casamentos e recasamentos

5.1. A revalorização do comum

Ao estudar, em *Pursuits of Happiness*, um conjunto de sete filmes produzidos em Hollywood entre 1934 e 1949, aos quais chamou de comédias de recasamento, Stanley Cavell assinalou que o movimento de reaproximação de um casal que por algum motivo está separado, em uma perspectiva filosófica, indicaria a possibilidade de superação do ceticismo em relação à possibilidade de conhecimento do mundo e do outro. Casais adultos e sem filhos buscam superar os obstáculos criados pelo desgaste da vida em comum no cotidiano, reconhecendo no parceiro/parceira aquele Outro que só se revela humana e plenamente nessa mesma vida do dia a dia.

Dentre tantas comédias produzidas a partir da consolidação do cinema sonoro, no início dos anos 30, Cavell destacou um grupo que considera herdeiro das comédias românticas finais de Shakespeare; enquanto nas comédias tradicionais o casal jovem supera os obstáculos individuais e sociais à sua felicidade, sendo o casamento o momento de confirmação e sagração do amor, nas comédias de recasamento o desenvolvimento e a resolução da trama não se direcionam para a união do casal, mas, sim, para a re-união, para que ele fique junto novamente. Cavell observa que essa estrutura narrativa é frequente na resolução nas comédias de Shakespeare. É um momento final de acordo com o mundo, de reconciliação entre aqueles que haviam sofrido com a perfídia, o erro ou os enganos. *Muito Barulho por Nada*, *Conto de Inverno* e *A Tempestade* são exemplos desse tipo de conclusão.

A partir daí Cavell desenvolve a ideia de que esses filmes, herdeiros da tradição shakespeariana, assumem que a possibilidade de realização da felicidade humana, não se dá pela via da plena, absoluta e perene satisfação das nossas necessidades, mas, sim, pela transformação delas, no reencontro, no recasamento com o mundo. Assim, aqueles filmes não seriam contos de fada do período da Depressão, mas parábolas espirituais, conversas com o espectador.

Na chanchada carioca dos anos 50, além da inserção de músicas no meio das tramas e do estilo de humor originário do circo, do teatro de revista e dos programas de rádio, origem de seus principais atores, foi a identificação do público com o cotidiano dos personagens, a valorização do comum e do ordinário, uma das muitas razões de seu sucesso.

O casamento está sempre presente nas chanchadas, seja de modo explícito ou nas tentativas de arranjos. Em *O Homem do Sputnik*, Cleci/Zezé Macedo quer entrar para a alta sociedade e Anastácio/Oscarito tão somente dar uma escapadinha com a agente francesa BB. Ao perceber que a corte a seu marido se intensifica Cleci não acha a menor graça. Anastácio diz a ela que “pulada de muro” é comum entre gente da alta sociedade e ninguém se importa. Ao final, cansados das confusões e dos transtornos causados pelo *Sputnik*, eles voltam para a casa modesta.

Em *De Vento em Popa*, embora o eixo seja a falsa identidade temperada com certo amoralismo nas atitudes que sustentam essa troca, há uma tentativa do pai de Sérgio/Cyll Farney, que financia o suposto laboratório de pesquisas nucleares, em fazer um casamento de interesse entre seu filho e a sobrinha da principal acionista de seus negócios, Lucí/Dóris Monteiro. A moça não tem charme e se veste de um modo antiquado. A partir do momento em ela assume a sua feminilidade, cantando para Sérgio/Cyll Farney ao piano, ela o seduz e transforma o que seria um casamento de conveniência em uma parceria amorosa e artística.

Em *Esse Milhão é Meu*, dirigido por Carlos Manga em 1959, a partir de um acontecimento absurdo – o prêmio de um milhão de cruzeiros ao personagem de Oscarito, Felismino Tinoco, por não haver faltado ao trabalho na repartição pública um dia sequer na semana – há uma transformação no casamento e na vida da personagem.

Uma das características da paródia é o uso da inversão. No caso de *Esse Milhão é Meu*, isso acontece pela via do bizarro. O prêmio de um milhão de cruzeiros provoca uma reviravolta na vida de Oscarito, revelando a ele e ao espectador as teias e as relações falsas em que se emaranhava o seu casamento,

mas também mostrando a conhecida mixórdia brasileira entre o público e o privado e a distância entre a máquina burocrática estatal e o cidadão comum.

Dentro dos códigos morais de conduta dos anos 50, o filme tem um final surpreendente, mesmo para uma comédia popular. Oscarito, aliado aos jovens, sai para gozar a vida com uma vigarista talvez regenerada, mas de quem ele parece gostar muito, deixando para trás o casamento sem amor e a família mesquinha. Ao invés de seguir os valores da ordem moral, Felismino Tinoco busca ser fiel a si próprio. É curioso que o filme termine nesse momento e ele esteja junto aos jovens. Em nenhum momento a sobrinha o censurou e parece ser quase cúmplice, decidida a ajudá-lo a seguir a vida que deseja. Será sincero o arrependimento da vigarista? Não importa. O filme termina com os carros seguindo por uma estrada. Embora os casamentos da época tolerassem dos homens certos comportamentos fora das regras do matrimônio, algo não concedido às mulheres, era incomum que as comédias terminassem em festa com o marido liberto da opressão econômica e familiar. É uma de inversão ao happy end convencional.

Em *Esse Milhão é Meu* é o casamento que está em questão. O de Oscarito com a mulher; o dos sogros; a ligação de Arlete, a vigarista, com o gigolô; o namoro de Suely, a sobrinha, com Silvio, o namorado. O filme está cheio de alusões sutis, nada explícitas, às decisões morais que os relacionamentos implicam inseridas em um quadro de referências muito particular, ou seja, os valores morais, comportamentais e políticos do final dos anos 50 no Rio de Janeiro, coração do Brasil urbano, capital da República, espelho e referência das contradições e diferenças nacionais.

O tema casamento é central em *Esse Milhão é Meu*; em *O Homem do Sputnik* ele está ao fundo de todas as confusões geradas pela queda do artefato espacial no galinheiro de Oscarito. Em *De Vento em Popa*, embora não seja o tema principal, ele está presente nas tentativas do casamento de conveniência e no papel da mãe de Sérgio/Cyll na trama. Em *O Homem do Sputnik*, Diocleciana vira Cleci, quer entrar para a alta sociedade, mas quer também manter os valores de sua moral conjugal. Oscarito quer dar uma escapada, "cair na gandaia" com o clone de Brigitte Bardot, a agente francesa. Escapada sim, mas desde que continue dentro do quadro de tolerância que permitia isso aos homens daquele tempo,

desde que não descuidassem de seus deveres conjugais e de provimento financeiro do casamento contratual. Para as mulheres isso não era tolerado e qualquer transgressão a essa regra gerava separações e estigmas.

Motivado pelo prêmio de um milhão de cruzeiros, Felismino/Oscarito resolve transformar a sua vida e isso passa por libertar-se de seu casamento opressivo. Não há no filme nem sombra das discussões sobre o público e o privado, o legal e o moral, presentes em *A Costela de Adão*, ou as sutilezas irônicas de *Núpcias de Escândalo*. Não nos esqueçamos de que os filmes são brasileiros, são evoluções do estilo e das narrativas das chanchadas musicais, trabalham a sátira, a paródia e as citações críticas. Não se discute a possibilidade de superação do ceticismo, mas desenvolve-se a percepção de que no Brasil é preciso adaptar-se às circunstâncias do cotidiano mesmo que isso envolva um código moral flexível e ajustável. Quando a família, ao final de *Esse Milhão é Meu*, sai atrás do carro dos jovens que leva Felismino e Arlete, o faz não para recuperar o casamento ou o afeto, mas para tentar garantir as benesses, os luxos e o conforto que o dinheiro dele poderia proporcionar. É como se houvesse, por parte da família, a necessidade de confirmação ou reafirmação da contraface do casamento como um contrato legal dissociando-o do afeto e da vida conjugal. Para Cavell o que incomoda Adam/Spencer Tracy é o fato de sua esposa Amanda Bonner/Katherine Hepburn não só levar para o tribunal o caso do casamento de sua cliente, mas também o seu casamento. Enquanto ela transforma a sala do tribunal em espetáculo, Adam/ Spencer Tracy se fixa nos aspectos legalistas do caso sem atentar para as questões relativas ao direito à igualdade de gênero perante a Lei, que é a linha de defesa estabelecida por Amanda Bonner para o caso. Ainda assim o casal continua a sua conversa, assume a sua diferença e as suas diferenças que, uma vez reconhecidas, serão a oportunidade de seguir em frente como casal.

Stanley Cavell encontra Oscarito na esquina da Rua da Filosofia com a Rua da Sátira. Essa conversa nos conduz a alguns filmes posteriores no cinema brasileiro que juntam a atenção ao cotidiano e ao comum à tradição da sátira e da paródia. Esse é o caso dos filmes *Pequeno Dicionário Amoroso I e II*. De qualquer ponto de vista, o quadro é muito diferente daquele em que foram realizadas tanto

as comédias que Stanley Cavell estuda em *Pursuits of Happiness* como as chanchadas finais. O que importa não é a procura de analogias entre contextos culturais e políticos diferentes, mas sim estudar a maneira como Cavell aborda o casamento, o que pode nos conduzir a revelações inesperadas de situações que pareciam ocultas, nas comédias populares brasileiras dos anos 50, entre perseguições, canções nas boates, trambiques e conciliações finais.

5.2.

Perfeccionismo moral nas comédias de recasamento e nas chanchadas finais

A esquina em que Stanley Cavell encontrou Oscarito pode estar em Los Angeles ou no Rio de Janeiro; em Harvard ou na Gávea.

Eles se encontraram no momento em que Oscarito, de posse do milhão e da mulher que amava, partiu em busca de sua felicidade para recasar-se não mais com a mulher que o oprimia, mas com aquela outra, quem sabe, regenerada pelo amor ou pelo milhão. É essa a linha que costura os filmes lidos por Cavell em *Pursuits of Happiness*. O homem tem o direito de buscar a felicidade aqui e agora, não no além-mundo. Mas como *Esse Milhão é Meu* é uma chanchada, a busca da felicidade, no caso a do personagem de Oscarito, se dará em outro casamento e, nesse sentido, o final do filme é uma paródia explícita dos finais das comédias de recasamento.

Em *Três Noites de Eva* o espectador não tem dúvida de que Jean ama Charles e que ela foi salva pelo amor e o seu esforço de retomar a relação. Em *Esse Milhão é Meu* fica uma dúvida: será mesmo que Arlete foi conquistada por Oscarito, ou terá sido pelo milhão? Oscarito não parece ter dúvidas. Já o espectador poderia pensar e dizer de si para si, quando surge na tela a cartela FIM que “o dinheiro pode não comprar o amor, mas consegue boas imitações”, ou mais cruelmente como Nelson Rodrigues, “o dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”.

As comédias de recasamento e algumas comédias da Atlântida, dirigidas por Carlos Manga, revelam que a busca da felicidade, que, de fato, reside na

aceitação dos limites da existência e do conhecimento humano, não elimina o ceticismo, nem nos faz rir da vida, o que seria cinismo, mas nos ensina rir na vida.

Como aquilo que Cavell define como o “perfeccionismo moral emersoniano” pode ser uma chave para o entendimento do compromisso que algumas comédias de Hollywood realizadas nos anos 30 e 40 e dirigidas por cineastas como Howard Hawks e Frank Capra, tem com os valores da liberdade individual e da busca da felicidade, valores esses revelados e esclarecidos pelo que ele chama de “a feroz inteligência da cultura popular americana”?

Indagado sobre se acreditava que o cinema nos podia fazer melhores, Cavell responde que identificava tal possibilidade, o impulso para a transformação e a melhora de si e da sociedade, não só no cinema, mas em outros autores e obras. Ele identifica em Emerson a indicação precisa desse movimento e reafirma a ligação dele com o seu pensamento.

Passei a fazer filosofia a partir de um objeto que ninguém considerava como filosófico, lançando uma questão que, no entanto, está no centro da filosofia desde Platão: o que é a experiência humana? As comédias são um exemplo disso: elas colocam a ideia de que o conhecimento profundo de si é o resultado dos roteiros, dos diálogos, da mise-en-scène, do desempenho dos atores. A comédia mais completa será aquela em que os personagens colocam mais intensamente as questões de quem eles são, onde a experiência os leva, o que os faz agir. Ora, essas são questões filosóficas por excelência. (Cavell em Filosofia do Comum entrevista Folha).

A partir daí Cavell desenvolve a ideia de que nas comédias que estuda estão presentes indicações claras daquilo que chama de perfeccionismo moral emersoniano. Nesses filmes a transformação se dá através do diálogo, da aceitação das diferenças e da possibilidade de que essa conversa propicie uma segunda chance, no caso, o recasamento. Em uma democracia a busca por valores comuns entre diferentes possibilita a convivência, a melhoria da comunidade democrática. Cavell afirma que tal ideia já está presente em Platão e que Emerson, de algum modo, retoma esse pensamento ao buscar a identidade da América nos indivíduos que nela vivem e na maneira como se relacionam com a comunidade.

Perfeccionismo, como penso, não é uma teoria da vida moral, mas algo como uma dimensão ou tradição da vida moral que cobre o curso do pensamento Ocidental e diz respeito ao que se costuma chamar de o estado de uma alma, uma

dimensão que valoriza os relacionamentos pessoais e afirma a possibilidade ou necessidade de transformação de si mesmo e da sociedade. (CAVELL: 1988)

Para Cavell o perfeccionista moral não é aquele ser que visa à perfeição e que encontra a si próprio após um longo processo de autoconhecimento. Para citar a expressão emersoniana, é aquele que atinge o antes inatingível self, aquele que está em movimento constante. Ele considera que nas comédias que estuda em *Pursuits of Happiness* os personagens perfazem esse movimento.

Foi sempre a minha escolha.... Assim afirmei a ideia de que os textos fundamentais da filosofia norte-americana eram a poesia romântica de Thoreau, as descrições da natureza por Emerson. Aí está a identidade da América. O cinema faz parte dessa coerência: em meu espírito ele está associado à questão da contribuição norte-americana à cultura e à democracia, o que é evidentemente uma grande questão emersoniana. Isso pode ser descrito de modo filosófico porque diz respeito à identificação de si mesmo e da comunidade. Penso então que o acesso ao conhecimento não passa necessariamente pelo saber, mas pela poesia, pela literatura, pela música e pelo cinema. Mas na América, estranhamente, faltavam escritos críticos e sobretudo filosóficos sobre o cinema. (CAVELL: entrevista Folha, 2004).

Cavell reafirma sua confiança no valor da cultura popular americana. O cinema, o jazz, a música popular, a literatura são formas artísticas de alta potência. E em todas essas formas ele percebe o movimento do perfeccionismo, a coragem de ser o que se é.

O mais próximo de meu coração é Fred Astaire. Em suas comédias musicais ele vive geralmente em nosso mundo, mas de repente voa, dança, decola: torna-se, literalmente, bom. Dança com os objetos e nos cenários comuns e torna o mundo musical melhor. Isso define a ambição utópica do cinema, de que a democracia necessita para funcionar e continuar esperando. O filósofo pode falar desse perfeccionismo, longe do cinismo, do sarcasmo. O cinema encarna, para mim, essa esperança: do comum ele faz o bom, o bem, o melhor. Essa filosofia do comum me domina. (CAVELL: A Filosofia do Comum, entrevista Folha: 2004)



Figura 17: Fred Astaire em *The Royal Wedding/Núpcias Reais*.

O que talvez pudéssemos chamar de utopia cavelliana seria a ideia de uma conciliação entre as preocupações igualitárias do ideal democrático com o impulso individual de tornar-se melhor. Se tal preocupação pode conduzir, nas comédias americanas, à percepção e à consecução dessa possibilidade, na medida em que os personagens basicamente constroem seu entendimento através do diálogo, as particularidades da formação da sociedade brasileira, estratificada, com forte presença e interferência estatal na vida cotidiana e pesada herança escravista, levam a que tal possibilidade não seja vislumbrada nas chanchadas finais. Nelas os personagens também querem ser o que são. Oscarito quer ser artista ou ter um casamento com amor, mas se o Sputnik, ao final, é uma farsa que só lhe trouxe confusões é melhor voltar à vida comum em comum com a mulher Diocleciana.

A tradição satírica e paródica do cinema brasileiro às vezes funciona como uma espécie de defesa ou burla ao não encarar as complexas realidades brasileiras. Por certo era a isso que o Cinema Novo chamava, em jargão ideológico autoritário, de “atitude de alienação”, coisa que os filmes não tinham. A tentação de tudo parodiar ou satirizar, sempre presente no cinema brasileiro, por certo se deve à sua histórica fraqueza estrutural. Tal processo de desfuncionalidade e inadequação, presente em boa parte de sua história, foi alvo de sátira em *Carnaval Atlântida* (1952) quando o autoritário produtor é convencido de que no Brasil não é possível produzir um filme sobre Helena de Tróia. Falta cinema, falta público. O erudito professor Xenofontes, personagem de Oscarito, consultor para assuntos de mitologia grega, é seduzido por uma rumbeira e convencido pelo assistente do produtor de que tal empreitada é inviável. A saída é produzir um musical carnavalesco. Enquanto nas comédias americanas as personagens, depois de muita conversa e peripécias, acertam suas desavenças e diferenças, nas chanchadas finais eles agem.

A consagração final de Oscarito em *De Vento em Pupa* é como um clone de Elvis Presley; os pares de *Aconteceu Aquela Noite*, *Cupido é Moleque Teimoso* e *A Costela de Adão* assumiram suas diferenças e não deixaram de ser o que são e evoluíram a partir desse movimento de transformação. Nas comédias brasileiras os acertos finais são pouco ou quase nada conversados e as saídas são

personais. Há desconfiança em relação à sociedade brasileira, em geral resistente às mudanças, mas sempre solicitante, embora desconfiada, da ação do Estado inepto e corrupto, distante da população e que foi frequentemente satirizado nas chanchadas. Enquanto Cavell trabalha e se refere ao pensamento e aos textos de Thoreau e Emerson, que toma como paradigmáticos do espírito da revolução Americana e seus princípios de busca de igualdade e liberdade, no Brasil, ainda hoje, um século depois, a grande referência é o Modernismo fortemente marcado pela sátira, as inversões da paródia e pela piada. De algum modo a chanchada recupera algo do espírito modernista. Ela é Osvaldianamente antropofágica. Digere formas estrangeiras, no caso, aquelas do cinema musical americano e devolve ao espectador versões criativas dessas apropriações. Dá ênfase à linguagem comum do dia a dia e ao espírito carnavalesco sem perder o viés de crítica. Há um campo de possibilidades de cruzamentos possíveis entre chanchada e modernismo que extrapolam alguns dos objetivos dessa tese, mas olhar a chanchada também pela ótica de suas relações com o Modernismo pode ser um campo interessante de pesquisa.

Os filmes brasileiros contemporâneos que retomam a comédia verbal e a tradição da conversa, como os filmes *Pequeno Dicionário Amoroso 1 e 2*, o fazem também com um viés de desconfiança, menos dirigida à sociedade e à democracia brasileira, imperfeita e sempre em processo de construção, e mais às incertezas e angústias do afeto e dos desejos. Esses dois filmes se concentram na dúvida cética em relação à possibilidade do amor, da segunda chance e do reconhecimento do Outro. Embora haja neles o impulso perfeccionista, a tradição paródica brasileira se impõe e os filmes, principalmente o segundo, embora em paz, terminam em dúvida.

6. As palavras entre a espera e o ceticismo

6.1. Pequeno Dicionário Amoroso 1: o que é o amor?

O filme começa em um tribunal, espaço frequente em comédias de recasamento e quase um gênero no cinema americano. O Pequeno Dicionário Amoroso 1 tem evidente aproximação com os Fragmentos do Discurso Amoroso, de Roland Barthes, livro muito lido e sofrido desde a sua publicação no Brasil no início da década de 80. O filme, a seu modo, incorpora a estrutura pela qual Barthes comenta o amor. Ele não é linear, é descontínuo, seus discursos e situações se parecem com um mosaico, não com um puzzle, um quebra-cabeça que forma uma imagem íntegra ao final. Suas linhas e peças são partidas, entrecruzadas, e os encontros e desencontros podem ou não fazer sentido.

Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer ouvir o que existe de inatual na sua voz, quer dizer de intratável. Daí a escolha de um método “dramático”, que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem). Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala. (BARTHES: 1981)

Há uma espécie de prólogo. Alaor/José Wilker, um advogado exaltado, se pergunta o que é o amor. Ele é o advogado de Gabriel/Daniel Dantas a quem representa em uma ação de divórcio contra sua ex-mulher Bel/Glória Pires. Alaor diz que o amor dura pouco, “setenta dias ou trinta e duas cópulas, o que vier primeiro”, se consome rapidamente e logo depois vem a rotina, a monotonia e o tédio. À saída do tribunal, ele afirma que vai arrancar o que puder de sua ex-mulher, mas Gabriel contemporiza. Essa é a introdução do filme antes dos créditos iniciais e das cartelas com as palavras que expressam as diversas situações amorosas.

Gabriel e Luiza/Andrea Beltrão se conhecem em um cemitério. Ele é biólogo que está acompanhando um enterro, e ela, fotógrafa, está fazendo um

trabalho sobre esculturas fúnebres. Gabriel descobre um raro besouro entre os túmulos fotografados por Luiza, atrapalha o enquadramento, ela reclama, mas logo conversam, se aproximam e ao afinal trocam telefones e esperanças de que um ligará para o outro. Ao revelar as fotos do cemitério com Gabriel entre os túmulos e o besouro raro, Luiza percebe a possibilidade de que o acaso talvez possa trazer um amor inesperado e o quase ritual de revelação química da fotografia analógica é uma derivação, revelação poética dessa possibilidade.



Figura 18: Daniel Dantas e Andrea Beltrão em Pequeno Dicionário Amoroso.

Embora seja uma das raras comédias verbais do cinema brasileiro, a fidelidade à estrutura do livro de Barthes, faz com que muitas vezes as ações se interrompam para que os personagens, principalmente Barata/Toni Ramos e Marta/Monica Torres, olhem para a câmera, deem explicações e mais explicações sobre o amor e suas vicissitudes. Há uma necessidade permanente de intervenção na narrativa, uma espécie de consciência crítica que interrompe o fluxo da história e faz comentários ora cínicos, ora irônicos, ora estatísticos sobre o amor. É uma adaptação da estrutura do livro de Barthes para a narrativa cinematográfica.

MARTA – Por que as mulheres se apaixonam? Ah, sei lá, por vários motivos... Segundo as estatísticas mais recentes, quarenta e dois por cento se apaixonam por atração física, trinta e dois por cento porque querem ter filhos, dezoito por cento por causa de uma certa... afinidade psicológica, oito por

cento precisam de alguém para dividir as despesas e – segundo a pesquisa – dois por cento por estupidez, mesmo¹⁴.

O que aparece como título de cada figura não é a sua definição, é o seu argumento: Argumentum: “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada”; acrescento: recurso de distanciamento, cartaz à moda de Brecht. Esse argumento não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz. (BARTHES: 1981)

Quando um resolve ligar para o outro, por coincidência, e esse é o nome na cartela que abre a situação, estão no mesmo lugar. Ainda é um tempo sem redes sociais, as aproximações se davam fisicamente e o telefone celular, que já existia, era um mediador. Eles se encontram em um restaurante e tem uma conversinha leve de reconhecimento.

Logo depois da cartela DESPERTAR, vemos Luiza de bicicleta na estrada das Paineiras, na Floresta da Tijuca. Essas imagens estão no início do filme e Luiza parece mais livre, mais excitada pela perspectiva do amor que se aproxima. No Pequeno Dicionário Amoroso 2, outra vez andando de bicicleta nas Paineiras, ela parecerá mais madura e questionadora a respeito do amor que aparenta surgir novamente. Em algum ponto da estrada, ela para e contempla a cidade lá embaixo. Nos vinte anos que separam um filme do outro não foi só o amor que mudou.

Na cartela seguinte, a palavra é DÚVIDA. Gabriel olha para a câmera e fala de mulheres e medos. O personagem é mais cínico e cético. Na cartela seguinte, ESTRÉIA, Luiza se define olhando para a câmera depois de uma corrida com a amiga Marta na pista Claudio Coutinho, na Praia Vermelha, em meio à paisagem exuberante. Tal como nas chanchadas, o Rio é personagem. Os personagens dialogam com a cidade e tem estilos de vida e comportamento tipicamente cariocas.

Os medos de Gabriel o conduzem a uma consulta de tarô com sua ex-mulher. Ela o conhece bem, tem com ele dois filhos que ficarão no porta-retratos e só surgirão no Pequeno Dicionário Amoroso 2. Ela joga as cartas e diz que Gabriel tem medo do amor, medo de se entregar. Bel, ex-mulher, diz que ele é um

¹⁴ Trecho de diálogo de Pequeno Dicionário Amoroso 1.

meninão e que esse é o seu charme. Gabriel ao ouvir isso tenta abraçá-la e ensaia uma recaída, uma intimidade com Bel, que o recusa e escapa para a cozinha. Gabriel fica olhando a carta do enforcado.

Agora próximos, Luiza e Gabriel conversam sobre amor, os ex, e a possibilidade de aquilo tudo dar certo. Se beijam pela primeira vez e a cartela é EXPECTATIVA. O beijo incendeia os dois e solta o tesão. A cartela que antecede a primeira transa entre eles é FOGO. As preliminares da primeira cama do par são quentes e eróticas e de alguma maneira nos lembramos dos olhares implorantes de Irene Dunne em Cupido é Moleque Teimoso, o máximo de sugestão erótica permitido pelo Código Hayes imposto aos estúdios.

A cartela seguinte é FELICIDADE. Depois da transa, Gabriel fala que deveria haver uma licença-felicidade. Os quatro personagens falam para a câmera. Luiza fala sobre o pênis; Marta de posições políticas e sexuais; Gabriel define o que é o clitóris e da diferença entre ele e o pênis; Barata fala da dificuldade de encontrar o clitóris e da necessidade de saber como funciona. A quebra da narrativa, o fragmento, espécie de voz crítica/irônica, mostra que o filme procura estabelecer a delimitação de territórios, a dificuldade de conhecimento entre os gêneros e daí preparar a justificativa da impossibilidade das relações amorosas. Na sequência antecédida pela cartela GOSTAR, Luiza e Gabriel, na Cinelândia, conversam, se tocam, se beijam e não conseguem se desgrudar. As pessoas passam, olham, mas eles não se importam. Como no verso famoso de Vinicius de Moraes, “... posto que é chama, que seja infinito enquanto dure.”

Na sinuca com o amigo Barata, uma espécie de voz permanente do ceticismo, Gabriel confessa que está apaixonado e Barata ri e debocha do amigo. Pede a alguém do bar que traga uma bebida forte para ele. No corte seguinte, Luiza diz a sua amiga que está apaixonada, mas confessa temer pela possibilidade de “ele não ser o que parece”.

Nas duas sequências seguintes, o filme assume um tom de metalinguagem. Luiza mergulha em uma piscina, solitária, e a seguir brinca com Gabriel sobre o significado das palavras que encontra em um dicionário. Donaire, misoginia, dolococéfalo, poltranaz. Gabriel olha para a câmera e diz que a palavra casamento

sempre lhe deu pânico, pois ficava pensando nos pais, nos tios, nos avós e não queria ficar como eles. Na cena seguinte os dois estão brincando de pintar uma parede e tudo descamba para a farra e Luiza fecha a sequência jogando tinta na câmera. Na cartela seguinte a metalinguagem continua. Luiza filma Gabriel e há no filme imagens de Gabriel filmado por ela. Gabriel se declara a ela pela câmera. É como se o filme dissesse ao espectador que tudo aquilo é mediado pela câmera, é um dispositivo e isso de alguma maneira retoma a ideia de Cavell de que o cinema é a imagem em movimento do ceticismo. (Em *Costela de Adão e As Três Noites de Eva* há a mesma exposição do dispositivo cinematográfico). Eles conversam sobre o corpo de homens e mulheres. O corpo também se fragmenta em bundas e peitos, em pés e pernas até que Gabriel diz que “Gosto de tantas partes de você, que não sei dizer se eu gosto de você”. Essa é uma afirmação reiterada de Roland Barthes em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*.

Outra coisa é o discurso, o solilóquio, o a parte que acompanha essa história, sem nunca conhecê-la. É próprio mesmo desse discurso que suas figuras não possam se arrumar: se ordenar, fazer um caminho, concorrer para um fim (para uma instituição); não há primeiras nem últimas. Para fazer entender que não se trata aqui de uma história de amor (ou da história de um amor), para desencorajar a tentação do sentido, era necessário escolher uma ordem totalmente insignificante. Submeteu-se assim a sucessão de figuras (inevitável pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) a dois arbitrários conjugados: o da nomenclatura e o do alfabeto. Cada um desses arbitrários é no entanto atenuado: um pela razão semântica (entre todos os nomes do dicionário, uma figura só pode receber dois ou três), o outro pela convenção milenar que estabelece a ordem de nosso alfabeto. Evitaram-se assim as artimanhas do puro acaso, que bem poderiam ter produzido sequências lógicas; pois não se deve, diz um matemático, “subestimar a força do acaso para engendrar monstros”; o monstro, no caso, teria sido, em virtude de uma certa ordem das figuras, uma “filosofia do amor”, onde não se deve esperar senão sua afirmação. (BARTHES: 1981)

A cartela LITÍGIO, a vigésima do filme, marca a primeira rusga entre o par e o início do afastamento que levará à separação. Eles discutem a respeito de uma exposição de pintura que acabaram de ver. Ele detestou, ela adorou. Gabriel está ligeiramente enciumado. Os dois discutem pintura, mas no fundo estão discutindo as suas diferentes visões de mundo. Gabriel diz a Luiza que o cotidiano desgasta as relações. Se ver todos os dias, dividir espaços e coisas, rotina, rotina, até o afastamento. É sintomático que a primeira manifestação de contrariedade explícita de Luiza com a relação seja a respeito de filhos. Ela se irrita ao ver um porta-retratos com a foto dos dois filhos de Gabriel. Eles discutem e ela diz que quer ter um filho com ele. Gabriel diz que fez vasectomia e Luiza diz que é

reversível. Não há acordo entre eles e o mal-estar permanece. Luiza conversa com a câmera sobre o que é ter um filho e Gabriel, também para a câmera, sobre os sintomas da desilusão. Na sequência seguinte, ainda para a câmera, cada um fala o que acha do outro.

O bichinho da separação, com o fim da fase de paixão incontida, já se instalou entre o casal. Os dois jantam entediados e silenciosos, enquanto em off, Gabriel se pergunta se ainda gosta de Luiza. Ela ainda tenta conversar, mas é em vão.

Luiza arma uma fantasia sexual e seduz de surpresa Gabriel em um edifício em construção. Há champanhe, ela começa a se despir e eles transam. A câmera não mostra nada. Gabriel se recompõe e, irritado, pergunta por que não foram a um motel. Luiza triste e decepcionada concorda. A cartela é MIRAGEM.

Luiza dança sozinha em uma pista. Ela está bêbada e desperta a atenção de um rapaz bem diferente de Gabriel, de cabelo comprido e amarrado, jaqueta de couro e ar largadão. Trocam olhares, flertam. Ele se aproxima, começam a dançar separados. A sedução parece que vai se consumir, mas Luiza de repente se afasta, vai até o balcão e pede uma caipirinha dupla. Gabriel se aproxima e diz que ela está bêbada. Na cena seguinte, antecedida pela cartela NOSTALGIA, Luiza avalia, olhando para a câmera, a situação atual da relação com Gabriel.

Com a amiga Marta, Luiza vai a uma consulta de tarô com Bel, ex-mulher de Gabriel, fato que todas desconhecem. Ninguém sabe da existência da outra e da presença de Gabriel em suas vidas. Bel pergunta a Luiza o que a trouxe à consulta. Luiza responde que foi a situação atual de sua relação amorosa, o desgaste, a rotina, o desejo de que tudo desse certo e houvesse estabilidade. Bel pede a ela que tire uma carta. É a Morte. Luiza fica um pouco assustada, mas Bel a tranquiliza dizendo que no tarô aquela carta tanto pode significar o final ou o renascimento de alguma coisa ou situação. Embora Luiza pareça ter esperança de recasamento, de retomada da relação, passado o furor inicial da paixão erótica, Gabriel já está em outra. Ele vai a um peep-show, cabine onde uma moça se despe sensualmente para ele até as luzes subitamente se apagarem. Não há erotismo, há tédio e solidão.

Luiza mergulha em uma piscina com uma camisa de força da qual vai se libertando enquanto está debaixo d'água. É um sonho e ela acorda angustiada.

Na cartela seguinte, PROMESSA, os dois estão na Praia do Flamengo, nas pedras, conversando sobre a relação. É a entrada da barra, com as montanhas e a Baía da Guanabara ao fundo e mais uma vez o Rio de Janeiro é personagem. Porque eles estão naquela paisagem? O que ainda é o Rio?

Luiza diz a Gabriel que a relação está ruim e que não vale a pena continuar. Ele promete fazer tudo para que fiquem juntos. Ela fala das coisas que a desagradam e que precisam mudar, faz um monte de pedidos até o de que Gabriel pare de roncar. Há um corte e Gabriel fala para a câmera se defendendo da acusação de roncador. Logo depois voltam a discutir em uma situação banal do cotidiano, o volume alto do som da televisão que Gabriel assiste. Parece que não há mais jeito de superar a crise e a relação caminha para o seu desfecho.

Na sequência seguinte, com a cartela SEPARAÇÃO, a câmera mostra roupas espalhadas pelo chão até chegar a Luiza que “vê” a cena da separação. Há um corte e Gabriel já está em um apartamentinho comum e sem charme, bem diferente daquele em que vivia com Luiza. Ele põe uma fita no player e revê a imagem de Luiza na TV. Sente saudade. Enquanto isso Luiza e a amiga conversam sobre o final da relação e no corte seguinte Barata está no apartamento de Gabriel falando sobre as vantagens de morar sozinho.

Após a cartela XEQUE-MATE, enquanto Gabriel queima uma foto de Luiza, ela está entristecida em sua prancheta tentando desenhar alguma coisa. Em seguida, após a cartela ZERAR, Gabriel olha para a câmera e avalia os sentimentos de pós-separação, sendo o primeiro deles o de alívio. Corte para Luiza, que fala da saudade e das pequenas coisas do cotidiano que se perderam.

O filme termina com imagens documentais dos personagens com seus parceiros na vida real. Gabriel está com Cristina Amadeo e Luiza, grávida, com seu marido Maurício Farias. Os casais se beijam e ouvimos a canção Amores Futuros, de Chico Buarque. “O Amor não tem pressa, ele pode chegar...”

Depois da cartela AMAR, vinte anos depois, os personagens reaparecerão e retomarão a conversa, agora com alguma esperança misturada a um cauteloso ceticismo diante das possibilidades do amor.

6.2.

Pequeno Dicionário Amoroso 2: um filme neo-cético?

Em Pequeno Dicionário Amoroso 2 Luiza reencontra Gabriel no cemitério após o enterro de seu padrasto. Eles conversam e parecem surpresos e felizes com o reencontro que acontece antecedido, ironicamente, pela palavra ALUCINAÇÃO, a primeira do dicionário amoroso. O filme anterior terminara com a separação do casal Luiza/Gabriel e os planos finais mostravam cada um deles com seus novos amores. Agora, tanto tempo depois, Luisa está em um momento difícil em seu casamento e o reencontro com Gabriel, como no início do primeiro filme, no cemitério, traz de volta o afeto, a intimidade que já viveram e daí, novamente, o desejo. Depois de alguns encontros e jantares, a recaída é inevitável. Vivem então uma espécie de recasamento, mas sem dividir o mesmo teto. Eles têm cumplicidade, conhecem bem um ao outro, mas sabem que alguma coisa mudou, eles mudaram, a cidade mudou, e isso os deixa sempre inquietos e indecisos. Quando Luiza diz a Gabriel que se separou, ele pergunta se vão morar juntos; ela diz que não e indaga se há algum problema. Gabriel diz que já viveram aquele filme, o final não foi feliz e é melhor cada um em sua casa. Embora conheça bem Gabriel e tenha com ele tudo que um casal precisa para se manter junto, alguma coisa a incomoda. No fundo, Luiza parece desconfiar que aquela reaproximação, aquele recasamento não é possível e tudo provavelmente terminará em dor e frustração. Ela sabe, no fundo, que o reencontro só atizou a possibilidade de recasamento porque o seu casamento atual estava desmoronando e o namoro/casamento de Gabriel tensionado com uma moça grudenta e obsessiva. Quando surge, em um encontro ocasional, o fotógrafo Guto, personagem de Eduardo Moscovis, essa novidade vai mostrando a Luiza um Outro de verdade e não uma possibilidade dele no mesmo Gabriel.



Figura 19: Eduardo Moscovis e Andrea Beltrão em Pequeno Dicionário Amoroso 2.

Certo dia, almoçando a beira da Lagoa, depois de Daniel dizer que rompeu com a Jackie, sua namorada, e que isso não tem volta, Luiza diz a ele que está saindo com outra pessoa e que o que aconteceu entre eles foi só saudade, que já estavam cometendo os mesmos erros.”. Quando nos reencontramos a minha vida estava de um jeito ruim e eu me apaixonei, mas agora...” Gabriel não demonstra pesar:”. Eu sei. Posso marcar um encontro daqui a quinze anos?”. Luiza olha para ele com carinho, lhe dá um beijo e sai. Gabriel fica por instantes com cara de paisagem, mas subitamente recolhe todas as flores das outras mesas e o vemos na sequência seguinte tentando entregá-las para Jackie, dizendo que ela é o amor de sua vida, que não pode viver sem ela. Jackie não quer conversa e joga o carro em cima dele.

Antecedida pela palavra XEQUE-MATE, Luiza entra no laboratório fotográfico de Guto, que está às voltas com revelações e copiagens. Ele pede que ela fique à sua frente para que ele a fotografe. Luiza tira a parte de cima do vestido, eles se abraçam e transam pela primeira vez. Na sequência seguinte, a palavra é YIN YANG e mostra Bel, a ex-mulher de Gabriel, consolando a filha que está de ressaca alcoólico-amorosa e a seguir, na mesma sequência, vemos Luiza um tanto aflita, dizendo a Guto que iria embora. Ele pergunta por que e ela diz que está com medo, mas adorou o que houve entre eles.

A próxima palavra é ZELO e mostra Bel jogando tarô para Gabriel e dizendo que ele um dia encontrará a pessoa certa. Gabriel ri e os dois brindam a amizade que, segundo ela, é melhor que casamento. Há um corte para Luiza e sua mãe no Forte de Copacabana vendo o mar. Ela diz a Luiza que vinha muito ali com o Comendador e que hoje em dia as pessoas não se envolvem mais por causa da internet e da correria da vida. Ela pergunta se a filha está apaixonada. Luiza confirma e diz que esse é o X da questão e a mãe pergunta pelo Y; Luiza fala dos casamentos desfeitos e a mãe que antes parecia quase gagá, diz que “para ser livre tem que se suportar as responsabilidades das escolhas, mas isso dá uma trabalhadeira...” A última palavra do filme e do dicionário amoroso é APOSTAR e essa palavra parece indicar o caminho que Luiza irá tomar. Não há certeza de nada; o casamento e o amor podem acabar, mas só saberemos disso se apostarmos, arriscarmos e aceitarmos que poderemos ganhar ou perder.

Em Fragmentos de um Discurso Amoroso, Roland Barthes chama essa situação de nave fantasma. Ele encima o capítulo com a palavra Errância.

ERRÂNCIA. Apesar de que todo amor é vivido como único e que o sujeito rejeite a ideia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, às vezes ele surpreende em si mesmo uma espécie de difusão do desejo amoroso; ele compreende então que está destinado a errar até a morte, de amor em amor. (BARTHES: 1981)

Ao final do filme, pedalando sozinha nas Paineiras, Luiza parece se perguntar se aquele outro, o fotógrafo Guto, não é o mesmo, ou os mesmos dos outros casamentos. Há sempre algo impreençível, uma falta/falha constitutiva do humano, permanente cesura no desejo de plenitude. O outro existe, mas ele sempre será desconhecido, impossível de reconhecer, afirma o ceticismo. Ao contrário dos filmes estudados por Cavell, onde os casais se reencontram e se refazem, Pequeno Dicionário Amoroso 2 permanece com a dúvida e nesse ponto, de modo sutil, se liga à tradição paródica do cinema brasileiro. Nas remarriage comedies não há o happy-end do “e viveram felizes para sempre”, mas sim o final feliz do “e recomeçaram, transformados pelo reconhecimento do outro, uma nova vida a ser vivida”. Os personagens retomam a vida comum em comum, o cotidiano, como a única possibilidade de alcançar a felicidade. O recasamento é a aceitação dos próprios limites, do reconhecimento de si mesmo como falho e imperfeito, muito ao contrário do que o happy end tradicional costuma sugerir.

Ainda que Pequeno Dicionário Amoroso 2, tanto quanto o primeiro filme esteja mais próximo à comédia de costumes, o modo como lida com a temática do recasamento não segue a leitura que Stanley Cavell faz das comédias em *Pursuits of Happiness*.

Seria então Pequeno Dicionário Amoroso 2 uma paródia das comédias de recasamento? Embora o casamento como modo de relacionamento e até mesmo como instituição seja muito diferente daquele dos anos 1930 /1940, podemos retomar a pergunta que Cavell faz sobre o seu valor entre as relações humanas e a perenidade desse mesmo valor, a vontade humana de sua permanência, não importando, hoje, as muitas maneiras e possibilidade de sua realização. Se Cavell concluía que o desenvolvimento e o desfecho daqueles filmes indicavam uma possibilidade de superação do ceticismo, nossos dias atuais de aceleração do tempo e de multidões se movimentando nas redes sociais apontam, como em Pequeno Dicionário Amoroso 2, para o mesmo ceticismo agora não só como tragédia, mas também como aposta e risco.

Pequeno Dicionário Amoroso 2 termina com Luiza contemplando a Floresta da Tijuca com as montanhas do Rio ao fundo. E ouvimos os versos da canção de Chico Buarque: “Não se afobe não/que nada é prá já/O amor não pressa/ Ele pode esperar em silencio/No fundo do armário/Na posta restante/Milênios, milênios/No ar...

Ao parodiar o caminho de superação do ceticismo detectado por Cavell nas comedias estudadas em *Pursuits of Happiness*, Pequeno Dicionário Amoroso 2 demonstra uma paz que também é cética, aposta no futuro sempre incerto e nesse instante sua contemplação da beleza da paisagem carioca é quase um momento de epifania.

Se o casamento é reconciliação e reencontro, é também risco e talvez nesse ponto a possibilidade de superação do ceticismo no recasamento se encontre com a consciência da aposta na vida comum em comum. E de algum modo voltamos a questão posta por Stanley Cavell naqueles filmes dos anos 30 e 40. O casal possível é aquele que diariamente se reencontra e se recasa.

Palavras, sentimentos e ações não cabem nos dicionários. Eles não contêm todas as possibilidades, as dúvidas, os medos, os sintomas do amor. Quando Luiza reencontra com Gabriel no cemitério se revela o simbolismo da carta do tarô. A carta Morte ressurge como finitude e renascimento.

No Pequeno Dicionário Amoroso 2 a possibilidade de recasamento entre Luiza e Gabriel é descartada embora eles conversem e procurem entender o que os levou à separação. Eles já não são mais os mesmos. Luiza e Gabriel têm a consciência ora límpida, ora difusa, de que o recasamento não é possível, pois eles são outros embora sejam os mesmos. As recaídas afetivas não são recasamentos. São tentativas de restaurar no tempo alguma coisa que permaneceu, mas que não torna possível o recasamento, pois os Mesmos continuam os mesmos.

Fiel à tradição paródica do cinema brasileiro, Pequeno Dicionário Amoroso 2 assume que o amor entre Luiza e Gabriel acabou embora ele, com ironia, pergunte se pode marcar um novo encontro para daqui a quinze anos, duvidando se o amor realmente termina.

Como termina um amor? – O quê? Termina? Em suma ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso: uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. O que quer que se torne objeto amado, quer ele desapareça ou passe à região da Amizade, de qualquer maneira, eu não o vejo nem mesmo se dissipar: o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo *sem brilho* (o outro nunca desaparece quando e como se esperava) Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o poeta (o recitante) apenas do começo; o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica. (BARTHES: 1981).

7. Conclusão

O casamento, as relações amorosas, os afetos, são assuntos comuns às comédias de recasamento, estudadas por Stanley Cavell, às chanchadas dos finais dos anos 50 dirigidas por Carlos Manga e aos dois Pequenos Dicionários Amorosos, dirigidos por Sandra Werneck. O tempo e os novos dispositivos tecnológicos propiciaram possibilidades de leituras antes inimagináveis, principalmente nas *remarriage comedies* e nas chanchadas finais, e nos deu a chance de perceber algo em comum a esses grupos de filmes aparentemente tão diversos. Se nas comédias de recasamento e nos Pequenos Dicionários Amorosos, por óbvio, o casamento é o tema central, nas chanchadas finais ele compõe com outros assuntos um diversificado painel de crítica e crônica de costumes de seu tempo sendo o casamento, nesses filmes, muito mais uma paródia do que a consumação de uma paixão ou o retomar da vida cotidiana do casal, com seus riscos e percalços.

Na ênfase filosófica que Cavell dá à questão de superação do ceticismo, ele estabelece uma relação com o perfeccionismo moral e, portanto, propõe uma questão moral. Ele reafirma que nas comédias de recasamento quando os personagens dão um ao outro a segunda oportunidade, isso é possível porque foram transformados pela experiência que viveram de separação. São os mesmos, mas são outros. É a isso que Cavell chama de “verdadeiras transformações metafísicas nos personagens e que dar-se uma segunda chance não é algo banal”. É a esse movimento que ele chama de perfeccionismo moral, um impulso de melhora, uma possibilidade de romper com a armadilha do ceticismo paralisante. Embora diferentes entre si, Cavell pretende que os filmes estudados em *Pursuits of Happiness* tem uma linha, um traço comum, no caso, a percepção da possibilidade de transformação que Emerson chama de “a coragem de ser o que se é”. Cavell acredita que o cinema pode cumprir o papel de agente de transformações e mudanças.

A pergunta de se o cinema pode nos fazer melhores se transforma de uma maneira mais adequada – na medida em que todos esses filmes se sobrepõem a um pano de fundo cultural que inclui Shakespeare, o ceticismo, o romantismo ou ao surgimento, no mundo moderno, da filosofia representada para Cavell na figura exemplar de Ralph Waldo Emerson – na pergunta de se o cinema pode

contribuir para a educação e a inteligência de uma cultura – a que chamamos a sua saúde, por contraposição à loucura daquela que inclui uma alta cultura, como descobriu Auden, suscita –, a compreensão, como diz Cavell, que uma cultura tem de si mesma. Responder a essa pergunta exige responder primeiro ao que significa ter uma cultura, tanto no sentido pessoal como coletivo, tanto no que se refere a nossa educação como no que isso tem a ver com nossa participação democrática ou nosso pertencimento a uma comunidade e, em última instância, a espécie humana. Que o cinema haja democratizado a cultura implica que nos demos conta de porque o cinema – herdeiro, como sugere Cavell, de novelas como as de Jane Austen ou George Eliot, de uma ética da literatura – foi capaz de converter-se em um fenômeno de massas. O perfeccionismo moral ou democrático de Cavell é uma maneira de responder a massificação com a singularidade. O cinema nos faz melhores a todos – porque não haveria massas se todos os seres humanos fossem iguais – e a cada um, por que não haveria espectadores se os seres humanos não fossem livres. O cinema, como a poesia, ensina aos homens livres, mas também aos homens iguais, louvar um mundo visto, projetado. (LASTRA: 2006)

Nas comédias de recasamento o compromisso ético se impõe pelo diálogo e pela transformação das personagens, dando às mulheres um protagonismo e uma igualdade na relação amorosa que antes era incomum nos filmes americanos. E desse modo, Cavell mais uma vez se pergunta o que é o casamento para que mantenha o seu valor entre as relações humanas. Em nossos dias, as mais diversas opções e orientações sexuais e comportamentais reafirmam a busca pelo direito de reconhecimento legal de seus modos de compartilhamento afetivo.

De que modo essa discussão, a conversa que acontece nas comédias estudadas por Cavell, acontece nas comédias do cinema brasileiro que chamo de chanchadas finais?

Há uma característica do futebol brasileiro que ajuda a compreender algo que se passa nesses filmes e que é bastante representativo do modo como as personagens lidam com o cotidiano, com as regras do jogo, o modo como enfrentam os desejos e angústias da ascensão social em uma sociedade tão estratificada e desigual como a brasileira. Antes de tudo é fundamental reconhecer o valor do futebol jogado e reinventado no Brasil que culminou com os títulos mundiais ganhos pelas seleções nas Copas de 1958, 1962 e 1970, vendo essas conquistas como uma alta realização da Cultura Brasileira. É um jogo, mas é também, fantasia, invenção e criação. Foram momentos de afirmação identitária, que deram ao futebol jogado no Brasil características que não estavam presentes no de outros países.

Um dos traços distintivos dessa diferença é o drible. Há mesmo quem diga que ele é uma invenção brasileira. Vamos atentar para os nomes: bicicleta, pedalada, drible do elástico, drible da vaca, isso sem falar no repertório de Garrincha, que sempre fingia outra saída, insinuava outro movimento e terminava fazendo sempre a saída pela direita que os adversários sabiam que iria fazer, mas que não conseguiam deter. Garrincha era alcoólatra, tinha as pernas tortas e arqueadas, mas driblava, centrava e passava a bola com perfeição. Hoje, em tempos de domínio do politicamente correto, Garrincha seria tachado como alguém que falta ao respeito e debocha do adversário.



Figura 20: Grande Otelo e Oscarito em Carnaval no Fogo.

Nesse futebol de alegria, invenção e inteligência tática e estratégica – lembremos a seleção de 1970 – havia modos variados de posicionamento para o ataque. Foi o futebol jogado no Brasil que uniu a inteligência criativa à estratégica. Seria isso uma possibilidade ou traço de comportamento brasileiro? É nesse contexto que podemos situar o drible nas circunstâncias do cotidiano, até mesmo com a incorreção ética das situações de identidades falsas, que as personagens dão nas chanchadas. As malandragens e espertezas se configuram, em termos de dramaturgia de comédia, também na atitude corporal dos atores populares, muito próxima do estilo dos grandes artistas/ jogadores que o futebol brasileiro produziu em profusão àquela época.

O drible é uma espécie de paródia do jogo racional. Ele tem um sentido hedonista, mas é tático. É aquilo que rompe com o previsível, introduz o inesperado e a fantasia, dá soluções a problemas em que a resolução parecia não existir. Isso é muito diferente do jeitinho que nada soluciona, apenas burla, improvisa, mas não dá solução. De algum modo, é o que fazem Oscarito, Grande Otelo, Zé Trindade, até o galã Cyll Farney quando se faz passar por cientista nuclear quando na verdade era um músico que queria montar um show e ter sua boate. Nas chanchadas finais os casamentos parecem ser de conveniência e quando há possibilidade de renovação foi porque caiu um Sputnik no galinheiro ou Oscarito ganhou um milhão por ser funcionário público assíduo e exemplar. É arriscar-se com uma vigarista aparentemente regenerada, e não com o mesmo casamento com a mesma mulher que agora só queria roupas caras e quinquilharias eletrodomésticas. A segunda chance, o recasamento para Oscarito e Zezé Macedo em *O Homem do Sputnik*, depois de tanto engodo e confusão, foi voltar para a mesma casa e a mesma vida. Em *De Vento em Popa*, Oscarito se passa por Elvis Presley, dá um grande drible na adversidade, nas limitações de seu passado, mostra suas capacidades e talentos e segue em frente sendo o artista que ele sempre dizia ser. Na chanchada, a superação paródica do ceticismo não se dá pela conversa, mas pelo drible criativo e inesperado.

O futebol-arte brasileiro seria então definido como

sua essência é um jogo em que uma habilidade individual prodigiosa ofusca as táticas de equipe, onde dribles e fintas tem preferência no lugar de disputas físicas e passes de longa distância. Talvez devido à ênfase no drible que mexe com o corpo inteiro, o futebol do Brasil seja com frequência descrito em termos musicais – em particular com o samba. No melhor da forma os brasileiros são como gostamos de achar, tanto esportistas quanto artistas. (BELLOS, Alex, cit. por ROHDEN, Luiz, 2012)



Figura 21: Garrincha em Brasil e Tchecoslováquia, decisão da Copa do Mundo de 1962.

Oscarito repete isso em muitos filmes: “Eu sou um artista” e vários personagens das chanchadas explicitam a mesma certeza e partem em busca de ser aquilo que dizem ser. Porque e para que se dribla? Para resolver uma situação que parece sem saída, descobrir caminhos incomuns para se chegar mais rápido ao objetivo do gol. O drible no casamento insatisfatório, na chanchada, era uma fugidinha, regalia na época quase exclusiva dos homens, nunca a reinvenção, ou recasamento com a mesma. A exceção é *De Vento em Pupa*. Quando Oscarito e Zezé Macedo voltam para casinha na zona rural carioca é porque estão certos de que a vida fútil da grã-finagem não era para eles, que o Sputnik no galinheiro somente lhes trouxera confusão. O disputado artefato era tão somente uma rosa dos ventos no alto de uma igreja e, portanto, qualquer outra coisa que viesse daquilo não os tornaria melhores, era um engodo, a vida real era outra.

Esse é o perfeccionismo, a superação do ceticismo ao modo brasileiro. É de modo inusitado, resultado de um drible bem dado, que se dá o encontro da chanchada com a filosofia e o futebol.

O conceito, a função e a meta do drible para o futebol equiparam-se, em vários sentidos, ao da ironia e da metáfora na filosofia. Nesta, não raramente, o único caminho para vencer e derrotar a tirania de certas linhas inflexíveis passa pela construção de outros caminhos que os convencionais, pois na ironia, não apenas

destrói-se um argumento, mas propõe-se outro espaço e tempo mais livres, sem ferir as pessoas. Além disso, dribla bem apenas quem é regido pela lógica da pura liberdade, o que é possível num só ser – corpo e mente –, são e livre. (ROHDEN, Luiz: 2012)

Não é isso que faz Oscarito ao longo de vários filmes, ele e outras personagens, “vencer e derrotar a tirania de certas linhas inflexíveis”?

Nosso modo de ser (brasileiro) encontra-se vinculado ao samba, ao carnaval, e, sobretudo, ao futebol; daí que pensar sobre ele significa refletir sobre nós mesmos. Se o nosso estilo de jogar expressa e atualiza nosso modo de ser, por que essa obsessão de expulsar o futebol-arte de nossos campos e impor o futebol-força, europeu com seu fio frio e feio de jogar?

A reflexão e o esforço para tomar em nossas mãos, nossas paixões, sentimentos de ódio e de superação, de vitória e de derrota, de sucesso e de fracasso, têm o mérito de contribuir para nossa humanização, realização e felicidade integral, isto é, de vivermos de modo menos autômatos, mecânicos, pragmáticos. (ROHDEN, Luiz: 2012)



Figura 22: Vinicius Jr. em Flamengo e Bahia, Campeonato Brasileiro de 2018.

Esses foram os percursos de buscas da felicidade expressos em diversos filmes do ciclo conhecido chanchada carioca dos anos 50 e tão bem explicitados nas comédias finais dirigidas por Carlos Manga. Foi assim que Stanley Cavell encontrou Oscarito.

Os Pequenos Dicionários Amorosos 1 e 2 são diferentes dos dois conjuntos de filmes citados, mas há, entre eles, conversas que estabelecem um caminho. Algo como uma síntese entre os modos de superação do ceticismo nas condições da vida brasileira e as possibilidades de resolução dos impasses e das dificuldades nas relações amorosas e comunitárias.

No Pequeno Dicionário Amoroso 1, o encontro entre Luiza e Gabriel deflagra uma paixão intensa. O casal ainda é jovem, embora vindo de outros relacionamentos, e crê na possibilidade do amor. Quando o encontro começa lentamente a ser roído pelo cupim da rotina, as chamas da paixão diminuem até chegar às cinzas da melancolia e da separação.

Não há filhos, não há pais; não há passado, nem futuro, apenas o presente da paixão. Há amigos cheios de comentários mordazes, estatísticas e certezas; há antigos amores que tanto podem estar ocultos ou jogando tarô para distrair a aflição do destino e da finitude.

No Pequeno Dicionário Amoroso 2, o tempo e as decepções cobram o seu preço. Quando acontece o reencontro, outra vez no cemitério, a surpresa cede o passo ao reconhecimento da intensidade que um dia viveram e se perdeu. As chamas da paixão ainda podem arder, mas suas labaredas não são mais tão altas e o combustível agora é o reconhecimento de um afeto adormecido, o consolo do MESMO em um mundo desestabilizado por mudanças intensas e frenéticas. A maturidade de Luiza começa a sinalizar que aquilo que está acontecendo novamente entre eles, a reaproximação, a recaída, nunca será um recasamento e tem mais jeito de armadilha do que de segunda chance.

Esse é o traço neo-cético dos filmes. No primeiro, após a separação, as personagens, ao final do filme, surgem enamorados com seus parceiros na vida real; no final do segundo filme, a inteligência e a perspicácia de Luiza, indicam

que o amor pode ainda existir, mas é preciso estar atenta aos movimentos que o Mesmo faz disfarçado de Outro. É uma espécie de ceticismo que confia e desconfia, age e contempla, ama e desama. Nada é prá já? Será mesmo? É possível se ver em amores futuros?

Quando em *Viagem à Itália*, dirigido por Roberto Rossellini em 1954, as personagens de Ingrid Bergman e George Sanders se defrontam com o casal abraçado e petrificado pela lava do Vesúvio há quase dois mil anos, e que o arqueólogo lhes mostra com a excitação de uma descoberta científica, é nesse instante que fulge a centelha da consciência em Katherine Joyce/ Ingrid Bergman. Nesse sentido, *Viagem à Itália* é um filme, não uma comédia, de recasamento e reencontro. Esse é o verdadeiro milagre que acontece ao final do filme. Um milagre imanente. Enquanto perambulam pela Itália, conversando, discutindo a separação, na verdade, estão preparando a segunda chance em suas vidas. A conversa entre eles, não os reeduca de imediato, mas aos poucos, vai preparando a erupção de um Vesúvio interior que agora não mais os petrificará, mas trará a visão da fugacidade da vida, consubstanciada no abraço dos amantes de Pompéia.

*Pequeno Dicionário Amoroso*¹ e *Pequeno Dicionário Amoroso 2* são também filmes de um par. Pode ser que aconteça, talvez, quem sabe, um dia, o encontro proposto por Gabriel para daqui a 15 anos. Não há certeza.

As buscas de felicidade podem ser pessoais e públicas, podem superar o ceticismo, mas sempre o encontro será na vida cotidiana, no aqui e agora do irrespondível Mistério.

8.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Ação e a Busca da Felicidade*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

AUGUSTO, Sérgio. *Este Mundo é um Pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BICCA, Luiz. *Ceticismo Antigo e Dialética*. Rio de Janeiro: 7 Letras: PUC-Rio, 2016.

BICCA, Luiz. *O Mesmo e os Outros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. *Questões Persistentes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. *Três imagens e uma única história*. Artigo publicado em O Globo, Segundo Caderno, em 06.01.2018.

CABRAL, Sergio. *Quanto mais cinema melhor. Uma biografia de Carlos Manga*. São Paulo: Lazuli Editora, 2003.

CAVELL, Stanley. *Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

_____. *El Cine Puede Hacernos Mejores?* Prefácio. Katz Editores. Acessado em 22.07.2016.

_____. *Esta América Nova, Ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Filosofia do cinema. Entrevista à Folha de São Paulo*. www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1101200403.htm, acessado em 12.07.2016.

_____. *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2003.

_____. *The Cavell Reader/Selections*. Edited by Stephen Mulhall. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

_____. *The World Viewed: Reflection on the Ontology Film*. Harvard: Harvard University Press, 1971.

_____. *Themes Out of School. Effect and Causes*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988.

COSTA SANTOS, Ney. *Um olhar ao Outro: O Sagrado no Cinema de Roberto Rossellini*. Dissertação de Mestrado para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2009.

DIAS BRANCO, Sergio. *Pensar o Cinema Através dos Filmes*. Encontro Anual AIM. Universidade do Algarve, acessado em 23.12.2015.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio: primeira série*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

GALLAGHER, Tag. *The Adventures of Roberto Rossellini*. New York: Da Capo Press, 1998.

HALM, Paulo e TORERO, José Roberto. *Pequeno Dicionário Amoroso. O livro do filme de Sandra Werneck*. Roteiro de Paulo Halm e José Roberto Torero. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. Citado por Maricélia Nunes dos Santos e Lourdes Kaminski Alves. Disponível em www.revistafenix.pro.br/PDF28/Artigo12_MaricéliaNunes_dos%20Santos_Lourdes_Kaminski%20Alves.pdf, acessado em 08.02.2017.

LASTRA, Antonio. *El Cine Nos Hace Mejores. Una respuesta a Stanley Cavell*. Revista Venezolana de Informacion, Tecnologia y Conocimiento, 2009, acessado em 22/07/2016.

MARRATI, Paola. *Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell*. Revista educação e Realidade 33 (1): 49/58 jan/jun 2008, acessado em 23.06.2016.

MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merril Company, 1973.

PEREZ CHICO, David. *Ceticismo y Tragédia Intelectual. Escepticismo como Tragédia Intelectual. Filosofia como recuperación del mundo ordinário*. Tese Doctoral. Universidad de La Laguna, 2003/04, acessado em 23.12.2015.

_____. *La Herencia Emersoniana*. Disponível em: <www.latorredelvirrey.es/wp.content/uploads/2016/05/1.la_herencia.emersoniana.pdf>, acessado em 24.08.2015.

PIMENTA, Joana. Disponível em *filmphilosophy*. squarespace.com/1-stanley-cavell, acessado em 08.06.2014.

Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, Glauber. *Revision Critica del Cine Brasileño*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

ROHDEN, Luiz, AZEVEDO, Marco Antonio e AZAMBUJA, Celso Cândido de. *Filosofia e Futebol: troca de passes*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROTHMAN, William. *Cavell on Film, Television and Opera*, in Stanley Cavell/edited by Richard Eldridge. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SCHARNY, Leo. *Num Instante: o cinema e a filosofia da modernidade, em O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

SLUGA, Hans. *Stanley Cavell and the Pursuits of Happiness in The Claim of Community*. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy. Stanford: Stanford University Press, 2006.

TRZENKO, Natalia e MUGICA, Maria Fernanda. *Amar Como Em El Cine: Comédias Românticas de Ayer y de Hoy*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

VIEIRA, João Luiz. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Estética, Psicologia e Religião*. São Paulo: Cultrix, 1970.

Referências Cinematográficas

BARROS, Luiz de. *Maridinho de Luxo*, longa metragem, preto e branco: Direção: Luiz de Barros; Elenco: Mesquitinha, Maria Amaro, Rodolfo Mayer. Cinédia, Rio de Janeiro, Brasil, 1937.

BROOKS, Richard. *Sementes da Violência* (Blackboard Jungle). Longa Metragem, preto e branco. Direção e roteiro: Richard Brooks; Elenco: Glenn Ford, Louis Calhern, Anne Francis. Produção: Pandro S. Berman. MGM, USA, 1955.

BURLE, José Carlos. *Carnaval Atlântida*. Longa Metragem, preto e branco. Direção: José Carlos Burle; Roteiro: Berliet Junior, Victor Lima e José Carlos Burle; Elenco: Oscarito, Eliana Macedo, Cyll Farney; Produção: Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1952.

_____. *Depois eu Conto*. Longa metragem, preto e branco. Direção: José Carlos Burle; Roteiro: Alinor Azevedo; Elenco: Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Eliana Macedo, Grande Otelo, Zé Trindade; Produção: Osvaldo Massaini/ Cinedistri, Brasil 1956.

CAPRA, Frank. *Aconteceu Aquela Noite* (It Happened One Night). Longa Metragem, preto e branco. Direção: Frank Capra; Roteiro: Robert Riskin; Elenco: Claudette Colbert, Clark Gable. Columbia Pictures, USA, 1934.

CHAPLIN, Charles. *Em Busca do Ouro*, (The Gold Rush). Longa metragem, preto e branco; Roteiro: Charles Chaplin; Elenco: Charles Chaplin, Geórgia Hale, Mack Swain. UNITED ARTISTS, USA, 1925.

_____. *O Grande Ditador*, (The Great Dictator). Longa metragem, preto e branco. Direção e Roteiro: Charles Chaplin; Elenco: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie. CHARLES CHAPLIN FILMS, USA, 1940.

CUKOR, George. *A Costela de Adão* (The Adam's Rib). Longa metragem, preto e branco; Direção: George Cukor; Roteiro: Ruth Gordon e Garson Kanin; Elenco: Katherine Hepburn, Spencer Tracy, Judy Holliday, Tom Ewell, David Wayne, Jean Hagen. MGM, USA, 1949.

_____. *Núpcias de Escândalo*. The Philadelphia Story. Longa Metragem, preto e branco; Direção: George Cukor; Roteiro: Waldo Salt e Donald Ogden Stewart; Elenco: Katherine Hepburn, Cary Grant, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard e Roland Young; MGM, USA, 1940.

DE MILLE, Cecil B. *Sansão e Dalila* (Samson and Delilah). Longa Metragem, cor. Direção: Cecil B. de Mille; Roteiro: Frederic Frank e Vladimir Jabotinsky; Elenco: Victor Mature, Hedy Lamarr, George Sanders; Produção: Cecil B. de Mille/Paramount Pictures, USA, 1949.

DONEN, Stanley. *Núpcias Reais* (Royal Wedding). Longa Metragem, cor. Direção: Stanley Donen, Roteiro: Alan Jay Lerner; Produção: Arthur Freed; MGM, USA, 1951.

EVANGELISTA, Darcy. *Dona Xepa*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Darcy Evangelista; Roteiro: Alípio Ramos, Darcy Evangelista, baseado na peça teatral de Pedro Bloch; Elenco: Alda Garrido, Odete Lara, Colé Santana, Zezé Macedo; Produção: Osvaldo Massaini/Cinedistri, Brasil, 1959.

GONZAGA Adhemar. *Alô, Alô, Carnaval*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Adhemar Gonzaga; Elenco: Carmen Miranda, Francisco Alves, Mario Reis, Luis Barbosa, Aurora Miranda e Oscarito; Produção: Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. Cinédia, Brasil, 1936.

HAWKS, Howard. *Jejum de Amor* (His Girl Friday). Longa metragem, preto e branco. Direção: Howard Hawks; Roteiro: Charles Lederer, Ben Hecht, Charles Mac Arthur; Elenco: Rosalind Russel, Cary Grant, Ralph Bellamy; Produção: Howard Hawks/Columbia Pictures, USA, 1940.

_____. *Levada da breca* (Bringing up Baby). Longa metragem, preto e branco. Direção: Howard Hawks; Roteiro: Dudley Nichols e Hagar Wilde; Elenco: Katherine Hepburn, Cary Grant, Charles Ruggles e Barry Fitzgerald. Produção: Howard Hawks/RKO Radio Pictures, USA, 1938.

KEATON, Buster. *O Homem das Novidades* (The Cameraman). Longa Metragem, preto e branco. Direção: Edward Sedgwick e Buster Keaton; Roteiro: Lew Lipton e Clyde Bruckmann; Elenco: Buster Keaton, Marceline Day. MGM, USA, 1928.

MANGA, Carlos. *De Vento em Popa*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Cajado Filho; Elenco: Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamede, Dóris Monteiro, Margot Louro, Zezé Macedo. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1957.

_____. *Esse Milhão é Meu*, longa metragem, preto e branco: Direção: Carlos Manga; Roteiro: Cajado filho Elenco: Oscarito, Sonia Mamede, Margot Louro, Isabel Teresa e Augusto César Vannucci; Atlântida Cinematográfica, Rio de Janeiro, Brasil, 1958.

_____. *Garotas e Samba*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Carlos Manga e Cajado Filho; Elenco: Francisco Carlos, Zé Trindade, Sonia Mamede, Ivon Curi, Adelaide Chiozzo, Renata Fronzi, Zezé Macedo. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1957.

_____. *Matar ou Correr*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Cajado Filho; Elenco: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1954.

_____. *Nem Sansão nem Dalila*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Victor Lima; Elenco: Oscarito, Fada Santoro, Eliana Macedo, Cyll Farney, Carlos Cotrim, Wilson Grey. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1954.

_____. *O Homem do Sputnik*. Longa Metragem, preto e branco. Direção: Carlos Manga; Roteiro: Cajado Filho; Elenco: Oscarito, Norma Bengel, Zezé Macedo, Cyll Farney, Neide Aparecida, Margot Louro, Miriam Teresa, Agildo Ribeiro, Francisco Carlos, Afonso Stuart. Atlântida Cinematográfica, Brasil, 1959.

MC CAREY, Leo. *Cupido é Moleque Teimoso* (The Awful Truth), longa metragem, preto e branco: Direção: Leo Mc Carey; Elenco: Cary Grant e Irene Dunne, Columbia Pictures, USA, 1937.

NEGULESCO, Jean. *Como agarrar um milionário* (How to Marry a Millionaire). Longa metragem, cor. Direção: Jean Negulesco; Roteiro: Nunnaly Johnson; Elenco: Marilyn Monroe, Lauren Bacall, Betty Grable, William Powell; Produção: Fox, USA, 1953.

PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. *Rio 40 °*. Longa metragem, preto e branco. Direção: Nelson Pereira dos Santos; Roteiro: Arnaldo de Farias e Nelson Pereira dos Santos; Elenco: Roberto Battaglin, Glaucê Rocha, Jece Valadão; Produção: Nelson Pereira dos Santos, Brasil 1955.

_____. *Rio Zona Norte*. Longa Metragem, preto e branco. Direção, Roteiro e Produção: Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.

SANDRICH, Mark. *Nas Águas da Esquadra* (Follow the Fleet). Longa Metragem, preto e branco. Direção: Mark Sandrich; Roteiro: Dwight Taylor Allan Scott; Elenco: Fred Astaire, Ginger Rogers, Randolph Scott. RKO Radio Pictures, USA, 1936.

_____. *O Picolino* (Top Hat). Longa Metragem, preto e branco. Direção: Mark Sandrich; Roteiro: Karoly Noti, Dwight Taylor, Allan Scott; Elenco: Fred Astaire, Ginger Rogers e Edward Everett Horton. RKO Radio Pictures, USA, 1935.

STURGESS, Preston. *As Três Noites de Eva* (The Lady Eve), longa metragem, preto e branco: Direção e roteiro: Preston Sturges; Elenco: Barbara Stanwyck, Henry Fonda, Charles Coburn, Paramount, USA, 1941.

WERNECK, Sandra. *Pequeno Dicionário Amoroso 1*, longa metragem, cor: Direção Sandra Werneck; Elenco: Andrea Beltrão, Daniel Dantas, Glória Pires, Toni Ramos, Monica Torres, José Wilker, Cineluz, Brasil, 1997.

_____. *Pequeno Dicionário Amoroso 2*, longa metragem, cor: Direção: Sandra Werneck; Elenco: Andrea Beltrão, Daniel Dantas, Eduardo Moscovici, Glória Pires, Cineluz, Brasil, 2015.

ZINNEMANN, Fred. *Matar ou Morrer* (High Noon). Longa Metragem, preto e branco. Direção: Fred Zinnemann; Roteiro: Carl Foreman; Elenco: Gary Cooper, Grace Kelly, Thomas Mitchell, Lloyd Bridges, Katy Jurado; Produção: Stanley Kramer Productions, USA, 1952.