

O texto, o filme e a releitura: textualidades e refigurações narrativas em *Porto das Caixas**

Miguel Freire

Que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.

(Paul Ricoeur, 1994: 85)

Introdução

Entendemos, com Paul Ricoeur (1994), que narrar é imprimir sentido à vida. A partir desta compreensão podemos estender a asserção no sentido de que a narrativa é o meio organizador do caos, é a forma de ordenação e seria também a maneira como nos é facultado dispor e entender o tempo, melhor qualificado como tempo subjetivo. Estamos falando de narrar enquanto ato de tecer a trama, de criar a intriga, de metaforizar os fatos, dialogando assim, com as proposições de Aristóteles para a tragédia em sua arte poética, de tal maneira que a narrativa se desenvolve à procura de um fim que elucide o meio e o início. Narrar é, então, procurar o tino, o juízo, o siso da existência.

Na tragédia, Aristóteles (2004: 36) localiza seis partes em sua composição: a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo e o canto ou melopeia, e chama a atenção para a importância da fábula como organizadora dos fatos. Para Aristóteles tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de certa maneira de agir e não de uma maneira de ser.

Mesmo na contemporaneidade, com a tendência à dissolução das estruturas narrativas e com a marcante incompletude dos finais nos textos narrativos, Paul Ricoeur argumenta que o sentido da vida continua sendo alcançado através do ato de narrar e que finais abertos são apenas de aparente incompletude. De fato, os textos contemporâneos contêm mais marcadamente em sua intriga uma estratégia de concurso do leitor, do leitor participante, implicado, a quem é transferida uma espécie de tarefa interativa de finalização. Portanto, existe um fim ou vários finais, não se manifestando a quebra do paradigma disciplinador da narrativa, como foi concebido por Aristóteles em sua poética e sim um diálogo com esta estrutura primeira de narrar, a partir do deslocamento do autor da posição de criador e narrador totalizante e da convocação do leitor implicado.

Os temas fechados, os textos de resposta completa e o autor totalizante caíram em desuso na contemporaneidade, simultaneamente com o fracasso que atingiu as teorias totalitárias, instadas, vivenciadas e derrocadas, junto com suas lideranças ditatoriais, do século XX, das quais são exemplos emblemáticos o nazismo de Hitler e o fascismo de Mussolini.

No texto aberto contemporâneo, o deslocamento do autor totalizante se dá por auto-encobrimento, consciente determinação, e abre, deliberadamente, espaço para os leitores participantes. Com a inserção do leitor na autoria da obra, o sentido auferido nos arremates torna-se multifacetado e ainda mais subjetivo.

De fato, as estruturas narrativas caóticas tendem a submergir. A novidade dos finais abertos resume-se na suportável angústia transferida ao leitor pela aparente inexistência do desfecho. Nestas situações, como já dissemos, o leitor é chamado a pensar, a participar ativamente da elucidação da trama. Transforma-se, assim, em uma espécie de co-autor, imaginando, criando, determinando remates e, portanto, reafirmando a assertiva de Ricoeur: é o fim que transmite sentido à narrativa.

Talvez a narrativa desenvolvida com final aberto no filme *Porto das Caixas*, em 1960, tenha sido, em decorrência desta ousadia de avanço temporal, causadora de desconforto nos espectadores e mesmo provocadora de reação adversa por parte do público naquele início de metade do século passado.

Mário Carneiro, o diretor de fotografia de *Porto das Caixas*¹, envolve em inusitada névoa do amanhecer as personagens e o cenário da seqüência final do filme. Um epílogo ao nascer de um novo dia conspira para a abertura do final para o inconcluso desfecho. Os trilhos, que na composição do quadro de Mário Carneiro figuram ou mesmo materializam as linhas da perspectiva, ao aflorarem da bruma rasteira indicam vários rumos para Irma. São caminhos prateados que resultam da iluminação forçada em contra-luz.

Para um melhor entendimento das ilações que faremos neste ensaio, com referência ao filme *Porto das Caixas*, cabe descrever de maneira assemelhada a um *story-line*, o resumo de sua trama.

Em *Porto das Caixas*, cidade decadente e abandonada no tempo, a personagem de Irma Álvares², protagonista do filme homônimo dirigido por Paulo César Saraceni, vaga angustiada pela submissão a um cotidiano repleto de indignidade e opressão. De sua aflição, de seu desejo por liberdade e por mudança, nascem a vontade e a necessidade de matar o marido, seu algoz mental e desprezível repressor. No intento, recorre a vários homens, mas não encontra ajuda. Até seu amante declina. Então, ela mesma executa o marido, personagem interpretado por Paulo Padilha. Desacompanhada, abre a machadadas um caminho incerto para o futuro.

É intuito deste trabalho abordar aspectos das narrativas cinematográfica e literária, elegendo o filme *Porto das Caixas* como objeto desta análise, de tal forma que seja possível apreciar as especificidades da narrativa no argumento original de autoria de Lúcio Cardoso em justaposição à trama cinematográfica criada por Paulo César Saraceni, onde somaremos a contribuição imagética legada pela fotografia de Mário Carneiro.

Para tanto, usaremos as articulações teóricas, sobretudo, de Paul Ricoeur (1994) na sua obra seminal sobre a narrativa articulada à questão temporal. Como objeto empírico privilegiaremos o argumento de Lúcio Cardoso³, peça esquecida durante muitos anos nos guardados de Paulo César Saraceni.

Destaco de maneira pontual, sem a preocupação metodológica de uma sistematização mais rigorosa, as seqüências do filme de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, *Porto das Caixas*, que considere de valor criativo, além de possuírem características narrativas que permitam analisar aspectos importantes dos processos de adaptação do texto, ainda que não construídos para serem publicados sob a forma de livro, para a forma imagética.

No princípio era o texto...

Muito se fala a respeito da adaptação de obras literárias para o cinema. A mais recorrente *doxa* enxovalha o resultado cinematográfico, acusando-o de infidelidade ao texto literário, reducionismo e empobrecimento artístico.

O filme é nesta visão apriorística considerado obra menor, a partir do simbolismo que a palavra escrita adquire na sociedade ocidental. Cabe lembrar que na civilização cristã a palavra precede à imagem, “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (João, 1,1). Até mesmo na Grécia antiga o iconoclasmo estava presente entre os filósofos, como afirma Arlindo Machado (2000: 9) ao discorrer sobre Platão sustentando ser dele a assertiva: a imagem é uma imitação de superfície, uma mera ilusão de ótica, que fascina apenas as crianças e os tolos, os destituídos de razão. Diferente do pensamento contemporâneo de Robert Stam (2000: 213) quando adverte: “A luz das tecnologias audiovisuais em transformação, tecnologias que permitem dar formas visíveis a idéias abstratas e sonhos improváveis.

A imagem não é mais uma cópia, mas adquire dinamismo e vida própria dentro de um circuito interativo”.

Porto das Caixas foge da tradicional adaptação de um romance, de um conto ou mesmo de um ensaio ou estudo histórico, enfim de uma obra literária pré-existente. Embora sendo de autoria do consagrado escritor Lúcio Cardoso, o argumento original foi escrito para cinema e, até a presente data, não foi publicado.

Conta Saraceni, de maneira bem humorada em seu livro *Por dentro do Cinema Novo* (1993), como contratou Lúcio Cardoso para desenvolver este argumento⁴. Somente em 2004, em conversa com Paulo César Saraceni, houve a oportunidade de conhecer o manuscrito de Lúcio Cardoso que Saraceni guardou durante todos estes anos.

O argumento original em muito se assemelha a um texto para teatro, onde os diálogos são transcritos com grande apuro e servem de fio condutor para a trama. A proximidade com o texto dramático singulariza a adaptação cinematográfica, tornando-a diferente das adaptações feitas a partir de romances.

O drama encontra sua forma final no palco, estando na estrutura do texto dramático a expectativa de complementação. Já o romance é peça acabada em si mesma, pronta para leitura, como enfatiza Ismail Xavier: “O texto dramático, ao contrário do romance, estrutura-se como algo a se completar na encenação, no espetáculo teatral ou cinematográfico” (Xavier, s/d: 87).

O original de Lúcio Cardoso foi entendido como peça intermediária, de apoio ao desenvolvimento de um roteiro e mesmo como suporte para a execução do filme. Neste argumento, não são raras as observações indicadoras dos climas emocionais e do ritmo das quase inexistentes ações. O autor descreve cenários e ambientações e chega mesmo a sugerir o tratamento imagético de determinadas cenas recomendando enquadramentos, movimentos de câmera e uso da luz. Assim como aponta intervenções da trilha sonora.

Não é intenção deste estudo proceder a uma análise depurada da composição literária do argumento original de *Porto das Caixas*. Por outro lado, neste estágio, destaco de maneira pontual, sem uma sistematização mais rigorosa, seqüências de indiscutível valor criativo e que possuem potencial elucidador nesta transposição do texto literário para a narrativa fílmica. Para isso, o foco central da análise recairá sobre a seqüência que antecede o final do filme e que materializa o “crime da machadinha”.

No intermezzo, o filme

Analisando a seqüência do crime, transcrevemos inicialmente a descrição de Lúcio Cardoso no argumento:

Mutação. Silêncio total. A mulher precedendo o botequineiro, desvenda o machado escondido debaixo de um caixote.

Mulher- (baixo) Está aí.

Botequineiro – E ele?

Mulher – Dormindo.

A mulher abre a porta, o botequineiro pega o machado, acompanhando-a.

...Mutação: Algazarra de charanga. O vereador vai à frente seguido pela pequena multidão. Gritos: Viva! Viva! Viva!

Mutação: Total silencio (*sic*). No barraco, o homem dorme, o tronco nu, uma das mãos apoiada sobre o travesseiro. Ao seu lado, sobre a cadeira uma lâmparina acesa. A mulher indica o marido ao botequineiro – este hesita. A mulher olha-o com firmeza. O homem tenta empunhar o machado.

Botequineiro – (baixo) Não posso.

Mulher – Você quer vêr (*sic*) como é?

Toma o machado ergue-o no ar. A câmera fixa o travesseiro e a mão. Ouve-se o som do machado caindo, um ronco – e uma chuva de sangue se espalha sobre o travesseiro. A mão se contrai.

Mutação – Música e fogos. Voz do vereador, falante em meio aos gritos. Faixas: “O homem deve ajudar ao homem”. “Somos todos irmãos”. “Progresso e fraternidade”.

Mutação – No casebre – silencio (*sic*). A mulher estende o machado ao botequineiro.

Mulher – Você, agora.

Botequineiro – (alagado em suor, recuando dois passos) Não posso.

A mulher fita-o com profundo desprezo. E de novo ergue o machado, vibrando novo golpe.

Mutação – Fogos, gritos e música. Outras faixas: “Apoio a todos os nossos irmãos”. “Progresso, auxílio e fraternidade”. “Todos os homens são irmãos”.

Mutação – A mulher desatinada, vibra vários golpes.

Mutação – A música da charanga se extingue. Vereador, cara de hipócrita, que diz em tom de falsete: “E verão todos que aqui estamos para ajudar uns aos outros. Depois de minha eleição haverá paz e fartura. Será assim como se o espírito de Deus houvesse incendiado nossos corações. O espírito da compreensão e do amor. O espírito...” (Lúcio Cardoso. *Porto das Caixas* – Argumento manuscrito: 11A - 12A).

A montagem em paralelo é indicada por Lúcio. Esse recurso permite apontar os contrastes de vozes: na ambiência externa o discurso vazio e no interior do quarto de Irma a ação do crime em quase silêncio.

Saraceni aproveitou a indicação de montagem em paralelo construindo e editando a mesma seqüência, da forma como está descrita abaixo.

Do escuro completo da tela surge um ponto de luz que se aproxima da câmera. Vemos o rosto de Irma iluminado apenas por um lampião. Seu amante aproxima-se e os dois entram em casa. Com a luz ínfima onde o escuro é dominante e a solemnidade nos gestos que requer um ritual macabro, Irma retira de debaixo de uma bacia a arma do crime, entregando então o machado a seu amante. Reginaldo Farias, intérprete do amante, pergunta por Padilha. Irma responde lacônica: “dorme”. Os dois desaparecem no interior da casa.

O uso da câmera na mão, neste início de seqüência, permite a diversidade de enquadramentos e possibilita uma aproximação do olhar do espectador. De perto se vê o machado sendo retirado do esconderijo e direcionado, em seguida, ao ponto áureo da tela, ficando então entre os amantes. Neste momento a iluminação destaca o fio cortante da lâmina. Corte.

Fogos de artifício, rojões riscam a tela, uma banda interpreta o tema musical do filme, música original composta por Tom Jobim. A cena noturna é montada com planos inicialmente fechados que mostram os instrumentos musicais da banda e seus componentes, seguidos de planos mais abertos, onde vemos os políticos e o povo e, por último, temos um plano geral do comício. Corte.

Volta à cena do crime. O quase silêncio é conseguido com som da banda tocando ao fundo, muito longe. O marido dorme de pijama listrado. Corte.

Irma em *close* olha para a câmera. Corte.

O amante cabisbaixo é enquadrado em plano médio. A câmera de cima para baixo o achata, o diminui. Corte.

Padilha dormindo. Corte.

Em destaque o fio do machado. A câmera em movimento vertical de subida vai ao rosto do amante. Desesperado, vencido, Reginaldo Farias diz: “Não posso”. Corte.

Novo *close* da mulher que gira o rosto olhando para o marido que dorme. Corte.

Outro *close* do amante, medroso, derrotado, apático, apalermado. Corte.

A câmara volta para Irma que diz: “Você quer ver como é?” Corte.

Agora aparece na tela um plano geral do comício e mais cinco ou seis planos são alinhados. A cena é decupada em plano e contraplano, indo do palco para a plateia e vice-versa, e recebendo enquadramentos gerais, próximos e detalhes. A trilha sonora está presente e se mistura à retórica discursiva dos políticos sobre reforma de base, reforma agrária, etc... Corte.

Em plano americano, aparecem Irma desfocada e seu amante em silhueta. Corte.

A câmera segue o movimento de Irma, que ergue o machado. O foco crítico recai sobre o machado e suas fantasmagóricas sombras. Por um instante, o machado

pára no alto da tela: é a espada de *Dâmocles*, é a mão do destino, é a foice da morte. Em seguida, despenca vertiginosamente. A câmera mergulha no acompanhamento, estanca. Ouve-se o som de osso quebrado. Corte seco.

Ao invés da anunciada degola, temos somente as pernas do marido que se debatem em plano próximo. O explícito decepar da cabeça é negado. Tudo ocorre na penumbra e vemos muito pouco das ações. Fica assim interdita a representação direta do momento da morte. Corte.

De volta ao comício, o palanque agora é ocupado por um bêbado que fala de reforma agrária, feijão e problemas com mosquito.

As incompletudes ou aberturas de finais, que se tornam convocadoras da participação do espectador no desfecho da obra, ganham contornos mais definidos nesta seqüência de Saraceni, onde é bastante nítido o chamamento do público para complementação imaginativa do ato de matar. A escolha deste modelo de narrativa, que se insere nos ditames do modernismo de 1922, mesmo acontecendo 40 anos depois, causou grande estranhamento no público de cinema do início dos anos 1960.

Comparando o argumento original de Lúcio Cardoso com o filme de Saraceni, observa-se que o diretor optou por modificar a concepção contida na estória escrita por Lúcio, interditando a imagem da morte. Enquanto no argumento, o autor indica a violência da morte na cena a ser concebida – “Ouve-se o som do machado caindo, um ronco – e uma chuva de sangue se espalha sobre o travesseiro...” – na imagem há mais a enunciação do que a ação. O estertor do marido é visto no tremular de suas pernas. Na tela, este abrandamento é conseguido quando a fotografia compõe um quadro com maior quantidade de escuro do que de claro. Em decorrência da luz tênue, a ação é apenas indicada e o espectador quase não consegue visualizá-la, sendo obrigado a imaginá-la, numa espécie de convite explícito à interpretação.

Mais adiante o autor do argumento indica em duas novas passagens a monstruosidade da cena: “E de novo ergue o machado, vibrando novo golpe”. (...) “A mulher, desatinada, vibra vários golpes”. No filme, todos esses quadros foram resumidos à queda vertiginosa do machado e a um encoberto tremular de pernas.

Se na cena da morte observa-se uma espécie de discordância entre a concepção original de Lúcio Cardoso e a realização de Saraceni e Mário Carneiro, em muitos momentos observa-se a estreita concordância.

Exemplo disso, nesta seqüência, é a cena do comício. No argumento original, Lúcio enfatiza a expressão do vereador e o tom de sua voz. Na transcrição literal da fala, enfatiza o tom messiânico do discurso do vereador: “E verão todos que aqui estamos para ajudar uns aos outros. Depois da minha eleição haverá paz e fartura. Será assim como se o espírito de Deus houvesse incendiado nossos corações. O espírito da compreensão e do amor. O espírito...”.

No filme, Saraceni troca os personagens no final da cena do comício: ao invés do vereador proferir esta fala, um bêbado assume a palavra e diz frases desconexas

se reportando à reforma agrária, feijão na mesa do povo e fazendo referência a mosquito, numa clara intenção do diretor de desqualificar o discurso politiqueiro dos personagens dos palanques.

Se aparentemente pode-se interpretar a troca do autor da fala como uma mudança compreendida por Saraceni em relação ao original de Lúcio, na verdade o que há é a concordância e a proximidade do pensamento ideológico de ambos. Com a utilização de estratégias narrativas diversas, a rigor os dois – Saraceni e Lúcio – estão concordantes quanto à interpretação da ação de determinados atores políticos locais. A substituição do vereador pelo bêbado, como autor da fala, é uma estratégia de Saraceni para desqualificar o vereador, igualando-o a um pária social.

Ainda em relação às seqüências consideradas significativas para uma melhor apreciação das narrativas, tanto no argumento quanto no filme, vale comentar a que se refere ao momento do namoro entre Irma e um soldado – personagem interpretado por Sergio Sanz – que se inicia num parque de diversões.

Lúcio Cardoso descreve os poucos instantes de lazer que Irma consegue viver na trama, aproveitando-se disso para humanizá-la. O ritmo desta seqüência difere das outras. O tempo parece fluir de maneira natural. Lúcio indica claramente a luz na cena: “Repentinamente a cena se ilumina – uma roda gigante gira. *Grandes luzes em primeiro plano*, enquanto soa uma música (...) Uma pequena multidão circula em torno das barracas. Mulheres com crianças, soldados, marinheiros” (Argumento de Lúcio Cardoso, p. 4A. Grifos do autor).

No argumento, não há indicação explícita da temporalidade: não é dia, nem é noite. Há apenas luz. A imprecisão do tempo instaura um novo ritmo narrativo.

A montagem do filme acelera as cenas, retirando de *Porto das Caixas*, neste único momento, uma de suas principais características: a morosidade.

Na *mis-en-scène*, Saraceni trata de maneira diversa o que é indicado no argumento de Lúcio Cardoso, com relação aos cenários e aos personagens secundários e figurantes. Ainda que Lúcio tenha indicado “uma pequena multidão” circulando em torno das barracas, onde se vêem mulheres com crianças, ao lado de soldados e marinheiros, em um cenário repleto de pessoas – como é próprio dos parques de diversões –, Saraceni optou por esvaziamento humano do cenário. Com isso, mantém a idéia de abandono e desertificação presente em todo o filme.

Mais adiante, na mesma seqüência, Lúcio enfatiza a alegria, inclusive a vivida pela personagem de Irma, que durante todo o restante do seu texto apresenta-se como uma mulher amargurada. Na cena do primeiro encontro, em uma barraca de tiro ao alvo, quando a personagem de Irma se insinua para o soldado, aparece duas vezes a indicação desta alegria. “*A mulher ri*. O soldado deposita a arma sobre o balcão, pega o braço da mulher, dirigem-se à barraca de cerveja. (...) Soldado e mulher, já perfeitamente identificados, tomam cerveja no botequim. *Riem, francamente*, mas não se escuta o que falam por causa da música do realejo” (Argumento de Lúcio Cardoso, p. 5A. Grifos do autor).

Saraceni segue essas sugestões do argumento, construindo este episódio com muita leveza, de forma a torná-lo quase alegre. Vemos como seria a personagem de Irma em outra atmosfera, em ambiente diverso, aparentando um semblante sereno e sonhador, indo além do sorriso, rindo, brincando como criança e participando com humor dos jogos amorosos.

Ao contrário de Lúcio, que como já enfatizamos, não precisou o tempo da natureza, Saraceni (o diretor) e Mário (o fotógrafo) realizaram a seqüência em exterior-dia, explicitando uma dada temporalidade.

Mário Carneiro torna a fotografia mais clara, diminui a relação de contraste, sem contudo quebrar a continuidade estilística. O plano de interior no botequim onde o casal toma um vermut Cinzano enquadra-os na penumbra, emoldurados por duas portas que se abrem para o exterior, onde mais uma vez encontramos a luz estourada. Mantém-se, dessa forma, a continuidade fotográfica dentro do padrão imagético eleito para todo o filme.

Assim, durante todo o tempo em que a personagem feminina passeia pelo parque de diversões e pelos arredores da cidade, a cena externa coloca na tela a imagem clara da paisagem de *Porto das Caixas*. A luz brasileira⁵ aqui é dada pela claridade existente no exterior e pelo sol dos trópicos. Com Mário Carneiro, essa mesma luz brasileira continua quando os personagens entram nos ambientes fechados: ela está sempre para além das janelas e das portas.

No epílogo, a releitura

A quebra da ortodoxia na manifestação estética e na forma de trazer à tona as ideologias em voga no meio cinematográfico naqueles anos atraiu comentários críticos inadvertidos e mesmo ações precipitadas com referência a *Porto das Caixas*.

Paulo Emílio e Glauber Rocha⁶, dentre poucos, percebem desde o primeiro momento, a importância daquela proposta cinematográfica. Em artigo na revista *Senhor*, em 1963, Glauber escreve:

(...) eu gostaria de perguntar qual o filme mais revelador de um diretor moderno, um autor consciente de estilo – o mais corajoso pela renúncia ao espetáculo e ao pitoresco comercial – o mais individualmente marcado pela coragem de procurar no realismo intimista uma interpretação mais profunda do personagem & povo do país subdesenvolvido? Este filme, que não foi enumerado entre os outros, é *Porto das Caixas* (*Revista Senhor*, n. 48, fev.1996: 72-73).

E em referência à seqüência do assassinato vaticina sonhos utópicos:

Pergunta-se se a partir do documentário de “Porto das Caixas” – a miserável cidade do interior do Estado do Rio, sua gente pobre e ignorante, um mundo fechado em decadência explorado pela política; pergunta-se daí, se da crua fotografia daquela verdade, a moral do autor é revolucionária. Respondo que sim: somente os tolos ou os cegos não viram que, no gesto espartano de Irma Alvarez suspender o machado e massacrar o marido – símbolo da sujeira, da pobreza, da vergonha, do ser explorado e servil e cínico (como os bêbados no comício, “gozando” a reforma agrária) – está o ato de violência consciente para transformar uma realidade e é pelo exercício lúcido da violência que se processa uma revolução conseqüente. É neste gesto silencioso que “Porto das Caixas” grita; aquela mulher precisa matar pela liberdade; ela tem necessidade de se livrar da miséria social (...).

Para Glauber Rocha, *Porto das Caixas* aproxima-se do romance de Graciliano Ramos, da poesia de João Cabral de Mello Neto e da gravura de Goeldi, que é atin-gida pela “luz trágica” da fotografia de Mário Carneiro. Diz literalmente:

Porto das Caixas – que está bem próximo do romance de Graciliano Ramos (todo o clima é o mesmo de Angústia) e da poesia de João Cabral de Mello Neto (pela rigorosa ‘decupage’ dos takes e pela exatidão da montagem) e da gravura de Goeldi (pela trágica luz de Mário Carneiro e pela colaboração ce-nográfica de J. Henrique Bello) tendo ainda na contribuição de Tom Jobim o elo que o liga a Villa Lobos (Idem: 73).

Paulo Emilio reconhece as dificuldades que o espectador médio enfrenta ao deparar-se com a inovadora proposta de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. “A primeira coisa que desnorteia o público de Porto das Caixas é a explicação imediata e inconfundível da ação, é o fato do desenvolvimento dramático estar desde o início, e literalmente, na cara” (Gomes, 1981: 414-416).

Em seguida conjectura a respeito da trajetória do filme, classificando-o como o mais estimulante daquela fase renovadora do cinema brasileiro. Paulo Emilio não desconhece a dificuldade que o público encontra em vincular-se à protagonista assassina, mas, em unísono com Glauber, defende a personagem, justificando seu sinistro destino e vaticinando um final de empatia com o espectador.

A assassina de Porto das Caixas, porém não é mulher que se nutra de veleidades e sua perfídia, se existe não é daquelas que constituem apenas certo estilo de ser. O que marca a personagem interpretada por Irma Alvarez é a tranqüila virulência, é a força sem mácula de quem caça cúmplices não a procura de solidariedade moral, mas tão-somente de auxílio físico. Ela assume o crime

para se libertar do nojo. A figura velada pela capacidade do sofrimento, dura, inflexível, feroz, só e verdadeira – porque isenta de sentimentalismo – acaba-nos envolvendo e se torna fascinante como a virtude (idem, ibidem).

Jean-Claude Bernardet em suas primeiras críticas sobre *Porto das Caixas* não encontra com facilidade os valores sobre os quais mais tarde se inspira para escrever positivamente sobre o filme no seu livro *Brasil em tempo de cinema*. Na ocasião do lançamento do filme, publica no jornal Última Hora um texto destacando seu ritmo lento e a sua falta de representatividade em relação ao que acredita ser mais característico do interior do país. Descreve a protagonista como obsessiva e incapaz de submeter-se à crítica. Localiza a falta de ação, classificando o ritmo de extremamente lento e opressivo. “Poder-se-ia dizer que a ação já acabou antes do filme iniciar” (Bernardet, 1978: 82-4).

De qualquer maneira suas críticas não são destrutivas. Jean-Claude tem o cuidado de destacar aspectos que julga importante, ressalta a fotografia de Mário Carneiro e a trilha de Tom Jobim e chega mesmo a fazer recomendações sobre a temática e seu tratamento fílmico, a estética e a *mis-en-scène*. Evidencia, assim, preocupações de identidade cultural e de representação da realidade.

Os filmes brasileiros deverão sua força à colocação de problemas urgentes do país. Entretanto, tais problemas serão verdadeiros e se comunicarão com o público, se os personagens que os vivem, aparecerem reais. Se forem reais no seu comportamento, e até na maneira de andar, de falar; se também forem reais os ambientes em que vivem, as paisagens, a luz do sol, se os filmes tiverem um ritmo, uma fotografia, um acompanhamento sonoro que possamos reconhecer como brasileiros (idem, ibidem).

A provocação referente à existência de uma fotografia brasileira, da transmutação em imagens de uma identidade cultural nacional, ou seja, da realidade de uma “Luz Brasileira”, tema central da pesquisa que desenvolvo, é bastante estimuladora, embora não seja do escopo principal deste ensaio onde as narrativas são o foco.

Mesmo assim, cabe observar que os aspectos da realidade brasileira que são representados na tela em *Porto das Caixas*, nem sempre foram recebidos com naturalidade pelo espectador, constituindo mesmo em fator de estranhamento e de rejeição, até porque, o público médio – formado pelo hegemônico cinema americano – não reconhecia aquela ambientação imagética como habitual, vulgar ou corriqueira.

Sobre a realidade concreta, enquanto essência absoluta e suas representações, vale lembrar que no cinema teremos sempre versões subjetivas que buscam dar impressão de realidade, pedra de toque de sua invenção, como o próprio Jean-Claude Bernardet explica em seu livro *O que é cinema*, Vera Follain de Figueiredo comentando

A grande arte de Rubem Fonseca, enfatiza: “O texto é, então, a única ‘realidade’: se a verdade última não existe, tudo é versão, tudo é ficção, portanto só resta construir uma interpretação pessoal dos fatos” (2003: 157).

Sabemos que a linguagem surge da ausência, a linguagem fala de algo que não é mais. Então, se estamos falando de imagens, por que cobramos o real do que sabemos que é imagem?

Conclusão

Não podemos dizer que *Porto das Caixas* tenha uma estrutura narrativa contemporânea. Caberia melhor localizá-lo como possuidor de características modernistas, sem contudo, chegar a exacerbações ou mesmo configurá-lo como um exemplar característico daquele movimento. Porém, o abandono da ação, a inexistência de mistério na intriga, as tensões ocorrendo no campo psicológico, em um tempo interior do sujeito, sem ênfase nos atos, o enredo marcado pelo não acontecimento, de acordo com as observações de Paul Ricoeur (1994), são atributos da obra modernista.

Quando falamos de narrativa e principalmente quando tratamos de adaptações literárias para o cinema, é interessante localizar as diversas formas e maneiras em que este processo se dá. Neste caso específico, o texto foi produzido com a intenção de servir de instrumento para consecução de um filme.

Abrimos aqui um breve espaço para marcar diferenças na prática de narrar. Tomamos como exemplo alguns dos romances e contos de Rubem Fonseca, possuidores de estrutura contemporânea, onde o autor escreve como se estivesse filmando. A despeito da vizinhança com o cinema, produz um texto literário dirigido para publicação impressa e que pode até ser adaptado para cinema, mas que não foi escrito como ferramenta intermediária, como suporte para feitura de filme, e sim como se fosse um filme escrito. Vera Follain de Figueiredo localiza em *À maneira de Godard*, de Rubem Fonseca, novos motivos para reflexões sobre o ato de narrar.

Assim, mais que escrever uma literatura para ser filmada, o autor cria um texto que se quer como um filme: um filme “sem imagens” como os sonhos do personagem de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Nesse romance ensaístico, em que se discute a adaptação de obras literárias para o cinema, o autor visa ultrapassar a distinção entre as duas linguagens, consideradas como diferentes formas de apreensão do mundo: uma para a qual só existiriam as aparências que a tela vai mostrar e outra que, platonicamente, ocultaria uma dimensão profunda, onde residiria uma essência a ser buscada (2003: 147).

Em relação a *Porto das Caixas*, podemos aferir que o crime de que trata o filme tem uma determinada correlação com o real: houve um crime no Rio de

Janeiro nos anos 1950 que foi qualificado pelos jornais da época como o “Crime da Machadinha”.

A partir dessa primeira refiguração, Lúcio Cardoso procedeu a uma interpretação, produzindo – tendo em conta sua experiência – o texto do argumento original. Nesse caso, o argumento de Lúcio se apresenta como configuração. É a *mimesis* II de que fala Ricoeur. A partir daí, Saraceni desenvolve um roteiro e produz um filme, fazendo novamente um processo interpretativo, configurando a *mimesis* II, numa outra *mimesis* II, também. O produto acabado chega ao cinema e sofre múltiplos e intermináveis processos de interpretação, leituras as mais diversas, inclusive essa que este trabalho produz. É a *mimesis* III, ou reconfiguração, conceituada por Ricoeur.

Esses entrelaçamentos narrativos, esse processo de figuração, configuração e reconfiguração são feitos a partir de estratégias memoráveis. Nesse sentido, a narrativa se constitui numa espécie de múltiplas camadas de memória, a partir das quais se pode dar sentido à obra ou à existência como nos ensina Ricoeur (1994).

Miguel Freire
Professor da UFF

Notas

* Este texto tem origem no projeto de pesquisa “Uma luz brasileira: a contribuição de Mário Carneiro”.

1. O filme *Porto das Caixas*, objeto de reflexão deste texto, foi fundador do movimento conhecido como Cinema Novo e marca a estréia do diretor Paulo César Saraceni e do fotógrafo Mário Carneiro, em 1962. O longa metragem é baseado no original de Lúcio Cardoso que produz um argumento baseado num acontecimento traduzido jornalisticamente pela imprensa da época e que ficou conhecido como “Crime da Machadinha”. Tomando como base a história de uma mulher que mata o marido, com golpes de machado, Saraceni e Mário desenvolvem através de uma linguagem particular e crítica uma metáfora sobre o povo brasileiro, seus limites, incertezas e desenganos.

2. Vamos nos referir à personagem de Irma Álvares, ora como a mulher, ora com o nome da atriz, porque no filme não há indicação do nome da protagonista. Pelos mesmos motivos, nomearemos de marido o personagem de Paulo Padilha, de soldado o personagem de Sergio Sanz, e de amante o personagem de Reginaldo Farias.

3. Nascido em Curvelo (MG), em 1913, Joaquim Lúcio Cardoso Filho tem seu romance de estréia *Maleita*, publicado em 1934. Nas décadas seguintes publica outros romances, sendo o mais famoso *Crônica da casa assassinada*, filmado por Saraceni que também realizou o filme *O viajante* a partir de um romance inacabado de Lúcio. Em 1966 recebeu o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. Dedicou-se também às artes cênicas como autor, roteirista e produtor. Lúcio Cardoso faleceu no Rio de Janeiro, em 1968. www.casaruibarbosa.gov.br

4. Frente à impossibilidade momentânea de Saraceni filmar o romance *Crônica da casa assassinada*, Lúcio se dispôs a escrever um original especialmente para Saraceni. Entretanto, condicionou a feitura desse argumento a uma estada em uma ilha paradisíaca. Após mais de 20 dias nesse refúgio e muitas peripécias, nem uma linha foi produzida. De volta ao Rio, em seu bar predileto em Ipanema, Lúcio de uma só tacada escreveu a história baseada no “Crime da Machadinha” que ficou famoso na década de 1960 no Rio de Janeiro.

5. A existência de uma luz brasileira – isto é, a caracterização de uma estética fotográfica representativa de uma dada identidade cultural brasileira – é a questão central da pesquisa que realizo. A questão chave é: Que estética narrativa existente na fotografia pode ser qualificada, a partir de características particulares, como uma luz singular produzida pelo cinema brasileiro? Existiria uma luz brasileira?

6. O artigo de Glauber na revista *Senhor* nos foi indicado pela pesquisadora Maria Emília Cremona, que gentilmente nos enviou uma cópia xerográfica. Neste momento agradecemos sua cordialidade.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAHN, S. *As invenções da história*. São Paulo: UNESP, 1994.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Trajétória crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1978.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CARDOSO, Lúcio. *Porto das Caixas argumento*. Não publicado.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol.I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.
- POMIAN, K. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa tomo I e III*. Campinas: Papirus, 1994 e 1997.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.
- _____. *Senhor*. Editora Senhor S.A., Ano 4, nº 48, fev. 1963.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Sertão mar Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. Do texto ao filme. In: *Literatura, cinema e televisão*. Pellegrini, Tânia (org.). São Paulo: Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003.

Sites

www.casaruibarbosa.gov.br
www.abcine.org.br/ABC

Resumo

O artigo tem como objetivo abordar aspectos das narrativas cinematográfica e literária, enfocando especificamente o filme *Porto das Caixas*. Pretendemos visualizar, de forma pontual, as especificidades existentes no original escrito por Lúcio Cardoso fazendo um contraponto com o que foi realizado pelo diretor Paulo César Saraceni e pelo fotógrafo Mário Carneiro. Para tanto elegemos três seqüências – a do crime, a do namoro no parque de diversões e a final – para visualizar aspectos da transposição do texto escrito para a composição cinematográfica, abordando de maneira privilegiada a interferência da fotografia, nosso objeto de análise.

Palavras-chave

Narrativa; Fotografia; Mário Carneiro.

Abstract

This article brings up aspects of the cinematographic and literary narratives specifically focused on the film “Porto das Caixas”. Our target is to visualize, in an accurate way, the existing specificities in the original work written by Lúcio Cardoso comparing to what was accomplished by the director Paulo César Saraceni and the photographer, Mário Carneiro.

Hence, three sequences were chosen - the crime, the date in the amusement park and the end - in order to visualize the text transposition aspects specially written to the cinematographic composition, we are mainly concentrated in the interference of Mário Carneiro’s photograph, which is our analysis goal.

Key-words

Narrative; Cinematographic photograph; Mário Carneiro.