Amor, sofrimento e casamento – a semiose melodramática do cineasta artesanal Cyro Matoso[1] [2]

Fabiana Maria Moro van ABBEMA[3]
Universidade Tuiuti do Paraná e Instituto Federal do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

A partir da semiótica peirceana, busca-se identificar os signos que compõem o processo de significação dos filmes: *Joanita, a Doce Caiçara* (2003) e *O Filho que Fugiu do Inferno* (2011), ambos longas-metragens do cineasta artesanal de Paranaguá Cyro Matoso. Procura-se demonstrar que seus filmes apresentam uma releitura do legisigno/símbolo – tipo geral - do melodrama através das propriedades do signo, como suas características icônicas/qualisigno – as qualidades da imagem, do som e da performance dos atores amadores - e sinsignos/índice – a conexão com um existente, sua singularidade.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica peirceana; cinema; Cyro Matoso; melodrama; gênero cinematográfico.

INTRODUÇÃO

Os objetos de comunicação da pesquisa apresentada neste artigo são dois filmes longas-metragens do cineasta Cyro Matoso[4] (1933-): *Joanita, a Doce Caiçara* (2003) e *O Filho que Fugiu do Inferno* (2011)[5]. A metodologia de análise parte do modelo semiótico, o qual, tem como premissa explicar a significação pelo processo da ação dos signos, e o significado como um efeito de sentido resultante dos três elementos envolvidos, quais sejam, algo representado (o objeto, o assunto ou história num filme), algo que o representa ou apresenta (o signo, imagens e sons de um filme), e uma interpretação do objeto (o interpretante, os diversos efeitos do filme para o público deste).

> [...] o significado da mensagem não se encontra instituído na mensagem, como que seu conteúdo, e independente de qualquer contexto, mas que é algo que subsiste

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Este artigo se baseia em dados e resultados da pesquisa "ENTRE FAZENDEIROS, DONZELAS E CAIÇARAS - UMA SEMIOSE CINEMATOGRÁFICA DE CYRO MATOSO" realizada no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná com a orientação do Prof. Dr. Fernando Andacht entre os anos de 2011/2013.
[3] Professora do IFPR, Mestre do Curso de Comunicação e Linguagem da UTP-PR, email: fabiana.abbema@ifpr.edu.br.
[4] MATOSO dedica-se ao cinema desde a década de 70, época em que se aposentou como fiscal pelo Instituto Brasileiro de Café (IBC) em Paranaguá. Desde então, segundo o Jornal Folha de Londrina (2008), Cyro começou a filmar os carnavais caiçaras e se tornou o principal responsável pelo registro audiovisual da cultura em Paranaguá e redondezas. Além de cineasta e ator, Cyro é artista plástico, pinta quadros, constrói cenários e figurino para seus filmes, e também atuou na criação e execução de carros alegóricos para escola de samba em Paranaguá. (CINEMATOSO, 2011).
[5] Para melhor fluidez do texto, os filmes *Joanita, a Doce Caiçara* como *JDC*, e *O filho que fugiu do inferno* como *FFI*.

> numa relação estrutural entre o produtor, a mensagem, o referente, o interlocutor e o contexto. (FIDALGO, 1999, p.16)

Os filmes do cineasta artesanal apresentam vestígios da circulação (FAUSTO NETO, 2010, p.55) da comunicação em que está inserido. Neste sentido, é possível identificar elementos de seu contexto como espectador (através dos elementos legisigno/símbolo[6] - uma convenção, tipo, algo de natureza geral- como o gênero cinematográfico), como morador da cidade de Paranaguá (aspectos do chamado sinsigno/índice[7]- a singularidade, a existência-) e sua disposição criativa (aspectos que se encontram no qualisigno/ícone[8] - suas qualidades-).

Busca-se nessa presente pesquisa pensar nos filmes como uma classe de semiose[9], onde se identificam os signos[10] que permitem compreender de modo sistemático os caminhos de significação e a produção de sentido do realizador.

A análise se norteia a partir da seguinte pergunta: é possível afirmar que os filmes de Matoso apresentam uma releitura do legisigno /símbolo – tipo geral - do melodrama através das propriedades do signo, como suas propriedades icônicas – as qualidades da imagem, do som e da performance dos atores amadores - e indiciais – a conexão com um existente- por exemplo, os elementos locais, as tradições do interior de Paraná?

GÊNERO CINEMATOGRÁFICO / MELODRAMA

Os gêneros cinematográficos e especificamente do gênero melodramático foi por muito tempo recebido de forma pejorativa nos estudos acadêmicos (BROOKS, 1995, p.xv), e segundo OROZ, nos estudos comunicacionais da América Latina:

> A arbitrariedade a respeito do melodrama e seu público impregnou sua compreensão de mal-entendidos e preconceitos. A preocupação fundamental recaiu

[6] "Convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seus objetos dinâmicos. [...] Enquanto o ícone sugere através de associações por semelhança e o índice indica através de uma conexão de fato, existencial, o símbolo representa através de uma lei." (SANTAELLA, 2008, p.20)

[7] Ambos tipos de signo, o sinsigno e o signo indicial referem-se a um existente, "o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de um outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte" (SANTAELLA, 2008, p.20).

[8] Qualidade própria do signo, relacionada à categoria da Primeiridade, que consiste no " modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa" / "the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else" (Palestras sobre o pragmatismo em Harvard, CP 5.66-68, 1903 – in: *The Commens Dictionary of Peirce's Terms*). Nos filmes considerados refere-se as expressões visuais, por exemplo, tudo aquilo que abrange aspectos como a troca de planos, a duração de cada plano, os movimentos de câmera, as cores, e também a dimensão sonora que interage com a imagem, a interpretação dos atores enquanto ela é um espectáculo (ver capítulo 4).

[9] "A semiose é o processo em que algo funciona como um signo" (FIDALGO, 1999, p.37).

[10] O signo: "[...] pode ser analisado: - em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar; - na sua referência 'aquilo que ele indica, se refere ou representa; e - nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários" (SANTAELLA, 2008, p.5).

> no mal que o gênero traz. Isto determinou que as perguntas e métodos de resposta sobre o mesmo fossem de caráter anti-séptico. Não se considerou sua *genesis* nem sua histórica relação com o público. Não se deu importância ao conjunto de informações que possibilita a compreensão de um gênero. (OROZ, 1992, p. 24)

O melodrama, segundo BROOKS (1995), está presente tanto na cultura popular como na chamada alta cultura e tem uma grande importância no efeito psíquico na contemporaneidade.

> Talvez melodrama por si só é suficiente para efeito psíquico contemporâneo. Tem a flexibilidade, a diversidade para dramatizar e explicar a vida em formas imaginativas que transgridem as restrições genéricos tradicionais, e as demarcações tradicionais de alta cultura de entretenimento popular. O estudo do melodrama passou a ser um compromisso com uma forma inevitável e central de nossas vidas culturais. (1995, p.xii)

Há diversos aspectos legisigno/símbolo nos filmes de Matoso (escrita, fala, convenções narrativas, etc.), porém, serão focadas especificamente as características das convenções de gêneros cinematográficos e da linguagem audiovisual, ou seja, as regras narrativas e estéticas do audiovisual como um sistema genérico.

Segundo NOGUEIRA (2010), na disposição de categorias genérica dos filmes é possível identificar critérios de ordem narrativa que podem indicar elementos dos gêneros clássicos como:

> [...] o western, o drama, o musical, o terror, a ação ou o *film noir*, cujos elementos se manifestam recorrentemente e nos permitem um fácil reconhecimento das características da história (o que se conta) e do enredo (o modo como se conta): as situações e padrões narrativos, a tipologia e perfil das personagens, a morfologia e semiótica dos locais, os temas abordados, a época dos acontecimentos, a iconografia e a simbologia dos adereços e objetos, bem como opções estilísticas convencionais ao nível da música, da montagem ou da fotografia, são aspectos essenciais dessa caracterização. Falamos então de uma classificação estrita dos gêneros. (p.4)

Nos filmes de Matoso, *JDC* (*Joanita, a Doce Caiçara) e FFI (O Filho que Fugiu do Inferno)*, identifica-se traços do drama familiar cuja definição geral, segundo NOGUEIRA (2010), consiste no conflito de gerações, disfunção familiar, preconceito moral, momentos de dificuldade do protagonista, João, e o seu amadurecimento (p.25). O filme é baseado na releitura da parábola bíblica do Filho Pródigo, o filho afasta-se da família e aproxima-se de más companhias, perde todo o dinheiro que recebeu de herança, torna-se um criminoso, depois mendigo e no fim é recolhido pela família e perdoado. No final casa-se com seu amor de infância.

O filme *JDC* o conflito gira em torno da separação do jovem casal Joanita e Henrique em decorrência da atitude violenta do pai, de seu autoritarismo um tanto

primitivo, mesmo brutal, o que impede a comunicação e portanto o relacionamento normal dos jovens, nesse contexto primitivo caiçara. Depois da separação imposta violentamente pelo pai de Joanita, este se acidenta e Henrique presta socorro prontamente. Como conseqüência da atitude heróica de Henrique, o pai revê seu julgamento e o aceita como genro. O casal se une novamente, noiva e posteriormente se casa. A atitude heróica e virtuosa do protagonista tem como resultado o final feliz, um desfecho previsível melodramático clássico, em sintonia com um modelo de comunicação acostumado com o final feliz como a mais perfeita narrativa, a ritualização do "FIM".

Os filmes de Matoso buscam dramatizar e explicar seus preceitos morais de forma maniqueísta (conflito entre o bem e o mal), o que é típico do gênero melodramático, sobretudo pelo modo cinematográfico ou expressivo exagerado de apresentar tais valores (BROOKS, 1995). Nas narrativas dos filmes apresentados essas dicotomias conflitivas apresentam-se do seguinte modo: no filme *JDC*, primeiramente o amor a primeira vista entre Henrique, filho de fazendeiro de posses e a Joanita de família caiçara simples e pobre; a postura primitiva, quase selvagem do pai de Joanita ao impedir o namoro da filha com Henrique; a virtude de Henrique – o jovem apaixonado que sofre por amor. No filme *FFI*, o sofrimento do pai e da mãe longe de seu filho, a injustiça do filho ingrato e agressivo, as conseqüências sofridas pelo filho até se tornar mendigo, o amadurecimento e a dura aprendizagem do filho, seu resgate e o perdão.

Nos dois filmes é muito forte a presença quase didática, moralizante dos valores judaicos cristãos e a preocupação pela salvação do espírito, o resgate de certos princípios básicos, etc.. Há o casamento no final conforme os preceitos religiosos (em *JDC* católico e *FFI* evangélico), e as famílias são apresentadas como a base dos valores morais e religiosos (FIG.01 e 02).

FIGURA 01 – CASAMENTO 1

FONTE: Filme *FFI* (2011)

FIGURA 02 – CASAMENTO 2

FONTE: Filme *JDC* (2003)

Nos filmes de Matoso é marcante a afirmação dos valores religiosos, mas também de aspectos locais e suas práticas festivas vinculadas a esses valores. Segundo ALTMAN (2000):

> A construção dos filmes sobre grandes valores compartilhados com ela aumenta a probabilidade de que o público reconheça os padrões a serem medidos contra a atividade genérica. Da mesma forma, os filmes muitas vezes incluem comentários sobre as normas culturais, a fim de padronizar a conduta que é reconhecida como normativa. (2000, p.213)

Os valores compartilhados apresentam aspectos singulares locais, como atividades festivas, e apresentam a conduta reconhecida como norma. A atividade genérica apresentada nos filmes indica fórmulas narrativas reconhecíveis, situações chaves de gêneros cinematográficos e, sobretudo, princípios típicos do gênero melodramático.

Para OROZ (1992) o melodrama não é exclusivamente um gênero (ou subgênero) e sim uma característica da cultura de massa.

> A relação melodrama/convencionalismos sociais não é exclusiva do gênero, e sim de toda a produção da cultura de massas. Assim, os significados morais defendidos por ela correspondem a valores patriarcais e judaico-cristãos. A defesa destes conteúdos funciona como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador, o que gera uma familiaridade com o produto. Nesta familiaridade é que se articula a afetividade público/produto. (OROZ, 1992, p.29)

Já BROOKS (1995) considera a categoria do melodrama como sendo uma idéia central cultural que não possui barreiras textuais ou midiáticas:

> Tem a flexibilidade, a multiplicidade, a diversidade para dramatizar e para explicar a vida em formas imaginativas que transgridem as restrições genéricas tradicionais, e as demarcações tradicionais de alta cultura de entretenimento popular. O estudo do melodrama passou a ser um compromisso com uma forma inevitável e central de nossas vidas culturais. (1995, p.xii)

Tanto para BROOKS e quanto para OROZ, o melodrama vai além de um gênero e se manifesta como uma expressão de idéia que através da ficção busca dramatizar e explicar seus preceitos morais. A partir dessa visão, é possível identificar nos dois filmes *JDC e FFI*, a presença do melodrama, as quais serão apresentadas no decorrer deste artigo.

Voltando aos gêneros, incluindo o "supra-gênero" melodrama, no sentido proposto por BROOKS (1995), as categorias que se dispõem não são estanques. Segundo ALTMAN (2000), os gêneros não devem ser vistos como esquemas fechados e sim um como um sistema e um processo sujeitos constantemente à reorganização, uma vez que consiste em um lugar de disputa entre produtores, exibidores, espectadores, entre outros, e cada um tem diferentes interesses a reivindicar. Segundo o autor:

> [...] esquemas de gênero não como cânones formais ou textuais, mas como um sistema e processo. Todo o sistema genérico que consiste de uma rede interligada de grupos de usuários e as instituições que lhes dão suporte, onde todo mundo usa o gênero para atender às suas próprias necessidades e desejos. Embora um determinado ponto de um processo genérico pode ser exibida como uma entidade perfeitamente equilibrada e, portanto, em repouso, esta estabilidade aparente não é mais do que o produto de equilíbrio momentânea de interesses. Como o gênero não é algo que serve a um propósito único, mas uma infinidade de coisas que servem a propósitos múltiplos para vários grupos, continua a ser um lugar permanente de disputa. Na verdade, é precisamente a contínua disputa entre produtores, expositores, espectadores, críticos, políticos, moralistas e seus respectivos interesses que sempre mantém-se o processo de gêneros, constantemente sujeito a recombinação, reconfiguração e reformulação. (ALTMAN, 2000, trad. SOÁREZ, C.R, p. 263,264)

A realização dos filmes utilizando as convenções – legisigno – do gênero cinematográfico: como cenas chaves do gênero policial, faroeste e sobretudo melodrama apresentam elementos reconhecíveis mesmo para espectadores que nunca tiveram contato entre si. Já a utilização dessas convenções, esquemas regulatórios, propriedades do gênero com manifestações culturas locais e singularidades locais (como marcas do existente – índice) indicam um desdobramento, uma reverberação local.

ALTMAN (2000, p.263) enfatiza que o gênero é uma ferramenta de múltiplos propósitos, sendo assim, a realização de um filme, como os que faz Matoso, poderia ser a materialização de um propósito como espectador/produtor de um gênero permeando o imaginário da comunidade em que está inserido. Essa característica é apontada como fundamental desse tipo de filme do cinema de bordas[11] por LYRA e SANTANA (2008):

> Os filmes, então, se adaptam às demandas de um público específico que neles vê os reflexos de seu imaginário, tanto através das narrativas que envolvem circunstâncias recriadas de lendas e histórias da própria região, quanto dos elementos massivos, presentes, sobretudo, na televisão, ambos repassados em quase sua totalidade pelo crivo do cinema de gênero. (2008, p.7)

[11] O cinema de bordas se constitui com base em dois princípios: o comportamento trivial do lazer e os contratos da cultura midiática e massificada de agora (Lyra & Santana 2006), apresentando certas características específicas que o distinguem de outras práticas cinematográficas, sobretudo pelas especificidades da produção e circulação, quase sempre situadas às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte. (LYRA, 2009, p.33)

Como um exemplo desse "reflexo" do imaginário local com elementos chaves do gênero cinematográfico é a cena em que o cineasta Matoso atua como o herói que defende a senhorita do forasteiro na cena de um baile de fandango (no filme *JDC* - FIG 03). Esta cena especificamente tem os protagonistas como observadores (Henrique e Joanita) e apresenta elementos chaves do gênero cinematográfico do faroeste e do melodrama. São indícios desse gênero: o chapéu utilizado pelos personagens; a encenação do embate entre os vilões e o herói, a mulher vitimizada e indefesa. Após a expulsão dos malfeitores, o baile continua e aparece o saci pererê[12] (FIG 03) pulando e gargalhando no salão de festas, porém não fica clara a participação do saci na cena. A apresentação de situações chaves de gênero com os personagens estereotipados, a dança de fandango e o saci, demonstram a singularidade e o uso de legisignos (convenções) tanto de grande abrangência como o gênero cinematográfico, como mais restritos, como aqueles que se relacionam com costumes ou práticas locais relacionadas a lendas da região.

FIGURA 03 – CENA DO BAR

FONTE: Filme *JDC* (2003)

Segundo BROOKS (1995), o faroeste possui repertório melodramático que esclarece o conflito, apresentando um repertório em que o espectador já está familiarizado.

> Se entretenimento de massa moderno está tão dominado por um número limitado de fixo subgêneros - A história ocidental, policial , drama hospitalar - é porque estes oferecem os repertórios mais claro possível de conflito melodramático. Eles fornecem uma fácil identificação de vilões e heróis (que muitas vezes podem ser reconhecidos simplesmente pelo uniforme), ou ameaça e salvação. Eles dão um conjunto de situação em que a virtude pode ser presa, derrubada e levada à impotência, enquanto o mal vai ao ápice, e eles oferecem versões altamente exteriorizados de sua vingança e triunfo. (BROOKS, 1995, p.204)

[12] "[...]o Saci-Pererê pequenino, de uma perna só, de pele e cabelos pretos, usando na cabeça um barrete vermelho e mágico - que lhe confere poderes sobrenaturais - e fumando um cachimbo seria mais comum no folclore do sul do Brasil"(OLIVEIRA, 2009, p.5 e 6) "[...]Ser mestiço habitante das florestas, dos redemoinhos e das margens dos rios, nascido em "sacizeiros", inimigo do sol e filho das trevas, originário de lendas indígenas, principalmente dos Tupis-Guaranis, misturadas com crendices e superstições africanas e mitos europeus, o Saci não é bom, nem mau. Pode ser interpretado também como o senhor das matas, principalmente do Sertão, como curandeiro e como símbolo da liberdade, por portar uma carapuça vermelha semelhante ao *Pileus* romano, que, na Roma Antiga, identificava os escravos livres."(OLIVEIRA, 2009, p.6)

Por esse motivo, a cena apresentada com as marcas do faroeste possui a idéia chave do melodrama e apresenta repertório dicotômico que facilita a identificação dos heróis e dos vilãos.

O filme *FFI* apresenta cenas típicas do gênero cinematográfico policial, sobretudo na cena de perseguição do casal que roubou e enganou João (FIG 04). A cena tem a participação de policiais de Paranaguá, desde seu posto policial quando recebem o chamado até a perseguição com o carro da polícia (FIG 04) . Nessa cena, estão presentes os estereótipos do vilão e do herói. A perseguição com trilha sonora típica, agitada e imagem lenta. Aspectos indiciais do trânsito tiram o efeito da perseguição. O desfecho é positivo, a previsão melodramática se comprova com a morte dos bandidos na explosão. Os elementos indiciais singularizam o policial e sua encenação. A essência melodramática é apresentada nessa cena de combate entre extremos opostos no eixo moral. Apresentam propriedades do legisigno do gênero policial, e mais especificamente do melodrama cinematográfico, não deixando dúvidas do proximidade do espectador/produtor para com esse tipo de gênero.

FIGURA 04 - PERSEGUIÇÃO E EXPLOSÃO

FONTE: Filme FFI (2011)

Os filmes *JDC* e *FFI* apresentam uma idéia melodramática profundamente arraigada aos preceitos morais e cristãos, tendo a família e a religião como elementos centrais da trama. Como por exemplo, em *JDC*, o respeito de Joanita para com sua família mesmo se sentindo injustiçada (quando seu pai impediu com grande e injustificada violência o namoro) e o casamento conforme tradição religiosa (após o pai aceitar o namoro); em *FFI* o sofrimento do pai e da mãe por seu filho rebelde, seu sofrimento e amadurecimento, e a alegria de seu retorno.

Segundo OROZ (1999):

> O melodrama cinematográfico latino-americano foi a educação sentimental de mais de uma geração, consolidando e sublimando, através de sua própria convenção

> lingüística, as condutas e modelos motivados pelo ditado popular: "O amor tudo pode". É quando, por via indireta, entra em jogo o pecado. O melodrama constitui um eficaz modelo de comunicação, no qual o inseparável binômio amor/pecado, fundamental na escala de valores patriarcais, é homologado. Este tipo de cinema tornou-se um discurso didático sobre os sentimentos que a cultura ocidental classificou de "universais" e "naturais" e configura um vasto número de filmes esquecidos de um tipo de cinema inesquecível, pois foi o conjunto da produção que reforçou a consciência sentimental característica daqueles valores [...] referindo a época que não tinha TV[...] (OROZ, 1999, p. 46)

Segundo BROOKS (1995), a estrutura melodramática é marcada por uma estrutura maniqueísta, ou seja, no conflito entre o bem e o mal (1995, p.36). OROZl relaciona essa dualidade à mitologia judaico-cristã:

> Quando Eva oferece a Adão o fruto proibido, acabam-se as maravilhas do Éden, que eram apenas a ausência de dualidade. O ato de desobediência que faz com que o homem se torne dono de sua própria vida introduz os opostos bem/mal; céu/inferno. Assim, a dualidade será vista através da idéia judaico-cristã do mundo como dissonância, em contraste com a harmonia do Éden. Em função da vivência conflitiva desta dissonância é que se estruturam os mitos da sociedade ocidental. Nas culturas orientais, esta é a vivida como um todo e em concordância, enquanto, para nós, a possibilidade dialética é sofrimento. É a busca da harmonia ou da felicidade perdida que impulsiona a mitologia judaico-cristã e gera os núcleos conflituosos na estrutura do drama ocidental. (OROZ,1992, p. 39)

Nesse sentido, a harmonia nos filmes de Matoso é alcançada sempre com o ato matrimonial, a formação de uma nova família com as bênçãos divinas, em consonância com os preceitos morais da família e o fim da procriação.

Essa dualidade maniqueísta, segundo XAVIER (2003),

> [...] formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo,* confiando na instituição e nos sentimentos "naturais" do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família. (XAVIER, 2003, p.91)

No filme *FFI* o alicerce moral da história é reafirmado de modo curioso e primitivo, como acontece, por exemplo, no cinema mudo. Os letreiros apresentam as características de uma intenção pedagógica explícita e portanto quase infantil: a de orientar o espectador lhe fornecendo indicações das conseqüências de cada ato, e reafirmando o bem sempre vencendo o mal com uma alta carga melodramática. Seguem abaixo alguns exemplos:

- Quando os ladrões são perseguidos e mortos pela polícia: *Jorge e Jaqueline tem um fim trágico. Isso só mostra que o crime não compensa*,

- Quando João entra para mundo do crime e participa de um assalto e assassinato: *de aprendiz num roubo a testemunha agora de um assassinato*,
- Depois dele sofrer um atentado: *João não tem saída e só Deus pode agora ajudá-lo... Relembra de seu lar, mãe Sara e pai Tiago que tanto fez sofrer!...E daquela menina que deixou chorando por sentir por ele...Amor!*,
- Quando João passa a mendigar: *João foi enganado, roubado, traído, ficando na rua, ao relento, sem nada...,*
- Na cena em que é recolhido pela família e reencontra seu antigo amor de infância : *E o filho que fugiu do inferno reencontrou Deus, seus pais e o amor!*,

Os letreiros expressam claramente a grande carga melodramática, a preocupação moral e didática em seu grau máximo, porém de uma forma ingênua, infantil com uma estética *naif,* apresentando as marcas da visão singela do diretor Matoso. O excesso das indicações o torna quase infantil e acaba gerando, possivelmente, um humor involuntário. Identifica-se, portanto, as características distintivas do cinema de bordas como amador, singelo e idiossincrático em um nível extremo.

A presença desde narrador intrusivo que busca explicar os sentidos e comentar e dialogar com os espectador, gera quase que um emolduramento das imagens, que desempenham um papel ilustrativo do discurso escrito. O que lembra, como uma analogia involuntária, as histórias em quadrinhos que tem esse aspecto infantil, onde tudo é explicado e comentado, evitando ao máximo qualquer ambivalência semântica entre a imagem e a escrita. Essa idéia do narrador intrusivo com cunho pedagógico moralista é bastante usual no cinema do início do século passado de Griffith (XAVIER, 2003, p.105).

Nos filmes de Matoso, a família é a peça fundamental na história e norteia os preceitos morais de seus personagens. Como uma prática do melodrama, o espectador é levado a se identificar e compartilhar sentimentos. O "cinema tornou-se um discurso didático sobre os sentimentos que a cultura ocidental classificou de *universais* e *naturais* " (OROZ,1992, p. 39).

Essa estrutura maniqueísta do melodrama deve ser analisada em seus detalhes expressivos como uma retórica marcada pelo exagero (BROOKS, 1995, p.36). É a encenação da emoção, como a materialização plástica dos sentimentos, como por exemplo, posturas dramáticas, exagero facial ou a pronuncia artificial de uma fala bombástica.

Nos filmes *FFI* e *JDC* há elementos da retórica maniqueísta marcada pela encenação do sentimento que destaca-se nas seguintes imagens da FIG.05: o choro com as

mãos no rosto em close; personagem sofrendo pelo assassinato de seu filho; o falso amigo de João prestes a roubá-lo; Joanita caída no chão chorando após apanhar do pai e Joanita apanhando do pai; o coração desenhado na árvore; a loira ameaçadora que tenta seduzir Henrique; Joanita chorando com as mãos no rosto desconfiada da traição e Joanita brigando com a loira.

A personagem loira remete a idéia da "mulher fatal" que ameaça a relação do casal, gera ciúmes e briga na vida de um casal normal ou comum. A "mulher fatal" que está presente no imaginário do espectador/produtor, muito comum nos filmes *hollywoodianos* e nas tramas melodramáticas, não poderia faltar no filme de Matoso. A loira apresentada na trama possui todas as marcas desse filme artesanal e amador, manifesta as propriedades do legisigno correspondente, quais sejam, as de ser uma ameaça para a felicidade do jovem casal, para seu futuro como marido e mulher. Trata-se de uma mulher sem escrúpulos que quer seduzir o jovem apaixonado e fiel, porém, devido aos seus aspectos icônicos – de interpretação e de postura – e aspectos indiciais – marcas do ato de filmar ou de filmagem– afastam a situação pretendida no filme e ocasiona a comicidade involuntária. Na realização do filme, resulta para o espectador uma sedução travada, tímida e robótica. Mais uma apropriação desajeitada, infantil etc. do legisigno presente no filme de Matoso, que indica seu repertório como espectador e suas intenções como produtor, de dialogar com estereótipos reconhecidos pelo púbico e a busca do prazer em satisfazer a expectativa do gênero.

FIGURA 05 – IMAGENS DIVERSAS

FONTE: Filmes *JDC* e *FFI*

Uma cena marcante no filme *JDC* (FIG. 06) que apresenta a retórica maniqueísta marcada pela encenação do sentimento é o momento da aceitação do união do casal. Essa reviravolta é típica do melodrama no qual a "Sensação, sentimento e emoção alicerçam a dualidade entre extremos que se alternam rapidamente, atribuindo ritmo à intriga, prato de

resistência do melodrama, que se sobrepõe à ação"(SYDENSTRICKER, 2010, p.40). A cena inicia com o pai de Joanita se acidentando. Seu sobrinho vê o tio acidentado e sai em busca de ajuda. Não há ninguém na casa e encontra Henrique capinando no seu terreno. Henrique vai socorrê-lo. Joanita e mãe chegam. O acidentado recebe curativos. Quando Henrique está se despedindo o pai de Joanita pede para esperar. Dirige-se a filha e pergunta se ela gosta dele, ela responde que sim. Ambos se olham. O pai dá o consentimento para o namoro. Joanita abraça o pai emocionada. Seguem abaixo as imagens da cena.

FIG. 06 – O RESGATE

FONTE: Filme *JDC*

Os filmes de Matoso apresentam-se com diversas referências legisigno – convenções - do gênero cinematográfico, como uma grande colcha de retalhos, porém, tem como melodrama a essência delineadora das narrativas.

Conforme já apontado por ALTMAN (2000), o gênero melodrama está em constante negociação e transformação. Segundo OROZ (1992),

> Ao mudar a moral, de acordo com os contextos históricos, muda a relação gênero/público, já que as perspectivas deste estão entrelaçadas com as novas propostas culturais. Dessa maneira, a demanda do mercado reformula o melodrama, que usa formas comprovadas e aceitas. (OROZ, 1992, p. 96)

A constante negociação e transformação do melodrama em relação a novas propostas culturais vem a tona a pergunta norteadora que procura nos filmes de Matoso uma releitura de um tipo de legisigno/símbolo – convenção ou tipo geral – do melodrama cinematográfico manifestado por suas qualidades – qualisigno/ícone – e sua conexão com um existente – sinsigno/índice. Conforme foi apresentado no decorrer do artigo, pode-se concluir que seus filmes encarnam ou manifestam o legisigno - convenção ou tipo geral-melodramático. Tendo a perspectiva da constante transformação do gênero, e considerando Matoso como espectador/produtor, seus filmes podem ser analisados como casos concretos ou exemplos do legisigno com as marcas inegáveis do espectador Matoso, e ao mesmo

tempo é permeado com normas e convenções locais (legisigno), que viram assim fatos concretos e singulares dos filmes e que produzem o efeito no espectador da releitura singela ou *naïf* deste melodrama. Estes aspectos locais, específicos que possibilitam essa releitura são reforçados pelo aspecto básico da significação, qual seja, o qualisigno, o ícone (cor, ritmo, a qualidade amadora da interpretação de não atores), e também o sinsigno e o índice (locações, marcas do existente geográfico, cultural na sua dimensão mais concreta ou existência, o aqui e agora dos filmes, o aspecto factual).

Dessa maneira, a estrutura do melodrama é flexível, trata-se de uma lei ou regularidade plástica e narrativa, em contínuo desenvolvimento. Ela adapta-se as novas demandas, mesmo num caso limite do leque estético cinematográfico como é o considerado aqui. O legisigno local e global (convenções narrativas reconhecíveis e elementos culturais locais em seu aspecto geral de ser uma forma cultural brasileira, que poderia ser estudada por um etnógrafo ou antropólogo) o aproximam. Ou seja, mesmo com as óbvias deficiências técnicas e narrativas dos filmes aqui estudados, eles apresentam elementos reconhecíveis como os valores morais que permeiam as histórias, as convenções estéticas que relacionam aos gêneros cinematográficos, como por exemplo, a imagem do casal que se ama, sofre e casa-se ao fim, ou ainda o pai que reencontra seu filho depois de muitas desventuras. São narrativas familiares e reconhecíveis quase universalmente, ou ao menos no Ocidente, sobretudo quando são apresentadas permeadas com elementos da tradição local, como as festas (baile de fandango), as comidas (barreado, peixe, caranguejo) e as lendas (saci pererê).

REFERÊNCIAS

ABBEMA, Fabiana Maria Moro. *Entre Fazendeiros, Donzelas e Caiçaras - uma Semiose Cinematográfica de Cyro Matoso*. 111 p. 2013. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

_____. O Interpretante Imediato e Dinâmico no cinema de bordas de Ciro Matoso. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 31 de maio a 2 de junho de 2012.

ALMEIDA, L F. Comunicação para efeito de Registro do Bem Cultural de Natureza Imaterial, denominado "Fandango Caiçara", como Patrimônio Cultural Brasileiro. *12 ISSN 1677-7069*. Nº 121, 25 de junho de 2012. Disponível em: http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2012/11/extrato.2012.06.25-1.pdf. Acessado em: 27 de dezembro de 2012.

ALTMAN, Rick. Los gêneros cinematográficos. Trad. Carlos Roche Soárez Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

BÍBLIA. N. T. Marcos. Português. Bíblia sagrada. Tradução João Ferreira Almeida. 95. Ed. Ver. e cor. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. cap15, vers. 11-32.

BROOKS, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUENO, Zuleika. O caso das criaturas que assombram o Paraná: investigações sobre formas e práticas cinematográficas no interior do país. In: SANTANA, Gelson (org). Cinema de Bordas 2. Sao Paulo: A Lápis, 2008, p. 208-234.

FAUSTO NETO, Atonio. "As bordas da circulação...". ALCEU – v.10 –n.20 – p.55 a 60 – jan/jun. 2010. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio/media/Alceu20_Neto.pdf

FIDALGO, António. Semiótica Geral. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 1999. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-semiotica-geral.pdf . Acesso em 25 de julho de 2012.

GIMENES, M. H. S. Garcia. Barreado: Sabor, História e Cultura no Litoral. Paranaense. In: História: Questões & Debates. Curitiba: UFPR. n.54, jan./jun. 2011, p. 159-192. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/ view/25740/17195. Acessado em 15 de set. 2012.

HENN, Ronaldo. Processos comunicativos e semiose. In: Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos (Org). Mídias e Processos de Significação. 1 ed. São Leopoldo: Unisinos, 2000.v., p. 87-99.

LYRA, B & SANTANA, G. (Orgs.). Cinema de bordas. São Paulo: A Lápis, 2006.

LYRA, B & SANTANA, G. SINGULARIDADES DOS GÊNEROS CINEMATOGRÁFICOS EM FILMES BRASILEIROS. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XVII Encontro da Compós, na UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. Revista Comunicação, mídia e consumo. vol 6. N. 15. P.31-47 . São Paulo: Escola superior de propaganda e marketing, 2009

NOGUEIRA. Luís. Gêneros Cinematográficos. Covilhã: Livros LabCom, 2010. Disponível em : http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 1 de sete. 2012.

OLIVEIRA, L. F. Giramundo: Representações Culturais, Imaginário Social e Mitologia Brasileira a Partir do Saci-Perere. In: *Existência e Arte*. Universidade Federal de São João Del-Rei . Ano IV - Número IV – janeiro a dezembro de 2009. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/ Edicoes/4_Edicao/luciano_flavio_de_oliveira_mitologia_final.pdf. Acessado em: março de 2013.

OROZ, Silva. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. In: The Commens Dictionary of Peirce's Terms. Ed. Mats Bergman & Sami Paavola, 2003. Disponível em: http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html. Acessado em: set. 2012.

SANCHES, Rosely Alvim. Caiçaras e a Estação Ecológica de Juréia-Itatins sul de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. Semiótica Aplicada. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

_____. Teoria Geral dos Signos. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SANTANA, Gelson (Org.) Cinema de bordas 2. São Paulo: A Lápis, 2008.

SYDENSTRICKER, Lara. Telenovelas Latino-americanas: é tudo sempre a mesma coisa? In: Ensaio Geral, Belém, v2, n.3, jan-jul 2010. P.39-53. Disponível em: http://www.revistaeletronica .ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/115/41. Acessado em fevereiro de 2013.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

CINEMATOSO. Bruno Oliveira. Curitiba: Processo Multuartes, 2011 : Moro Filmes. 81 min., cor, 16x9. 1 DVD

JOANITA, A DOCE CAIÇARA. Ciro Matoso. Paranaguá. 1995. Aprox. 60 min., cor, VHS. 1DVD

O FILHO QUE FUGIU DO INFERNO. Ciro Matoso. Paranaguá: Cyro Art's Films, 2011. 75 min., cor, DV. 1DVD.

CINE Ó COM CYRO MATOSO do canal Ótv disponível no site http://www.otv.tv.br/video/cine-o-com-cyro-matoso/ dia 20 de dezembro de 2012.

Autodidata de Paranaguá na Cinemateca. Gazeta do Povo, Curitiba, p. 5, 18 de dezembro de 2009.

Filme sobre a vida de Cyro Matoso estréia em Paranaguá. Jornal Folha do Litoral, Paranaguá, 30 março de 2011.

URBAN, Rafael. Contador de histórias – o cineasta de Paranaguá – Há 33 anos, Cyro Matoso leva as lendas caiçaras para o cinema. *Folha de Londrina,* Londrina, p.11, 14 de setembro de 2008.