



A Carnavalização No Cinema Nacional: Quando O Filme É Texto E Pretexto Para Uma (Re)Leitura Da Sociedade

²José Sena da Silva Filho
Universidade Federal do Pará
Mara Rodrigues Tavares
Universidade Federal do Pará
Rosa Maria de Souza Brasil
Universidade Federal do Pará

Resumo: O cinema nacional contemporâneo, seguindo uma proposta aproximada do neo-realismo italiano, apresenta signos sociais sob uma perspectiva carnavalizante. Acessa, assim, uma multiplicidade de sentidos e sensações que provocam no leitor/espectador um redimensionamento de suas percepções cognitivas e posicionamentos subjetivos. Propõe-se, portanto, um diálogo entre o processo enunciativo, próprio dos estudos lingüísticos, discursivos, e o processo cinematográfico. Ambos direcionados a uma subversão dos símbolos, padrões, convenções estabelecidos no paradigma capitalista.

Palavras-chave: cinema nacional; símbolo; ideologia; carnavalização.

1 Perspectiva Transdisciplinar E Indisciplinar Da Lingüística

Pode-se dizer que (trans)passamos o sexto período lingüístico, no rol de estudos da linguagem identificados por Lyons (1989, p. 18) como atrelados à história da lingüística, referente à abordagem da língua como signo essencialmente social, ideológico. Nesta fase encontram-se teóricos de Análise do Discurso nas diversas linhas epistemológicas, e situa-se, fundamentalmente, o filósofo da linguagem na perspectiva enunciativa: Mikhail Bakhtin.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo Temático Audiovisual do VI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte

² José Sena da Silva Filho é graduando em Letras e bolsista SISBIPEX do Projeto Cinema e Linguagem: foco da câmera apoiado no tripé discurso, ideologia e arte. senavegantes@yahoo.com.br. Mara Rodrigues Tavares é graduanda em Letras e bolsista SISBIPEX do Projeto Cinema e Linguagem: foco da câmera apoiado no tripé discurso, ideologia e arte. mara.tavares@gmail.com. Rosa Maria de Souza Brasil é doutora em Lingüística Aplicada (UNICAMP), professora Adjunta de Sociolingüística e Lingüística Aplicada e Vice-Diretora do Centro de Letras e artes da Universidade Federal do Pará, coordenadora do Projeto Cinema e Linguagem: foco da câmera apoiado no tripé discurso, ideologia e arte, vinculado à Pró-reitoria de Extensão (PROEX). rosabrazilb@bol.com.br

Com Bakhtin (1992; 1993; 1997) (re)tomamos o processo de linguagem como signo, mas em uma perspectiva bem mais ampla, *historial e interacional* (Miotello, 2004, p. 71). A linguagem passa a ser concebida como processo dialógico, enunciativo, no qual o enunciado é concebido com “unidade da comunicação verbal”, cujo início e fim dão-se efetivamente. “Antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão)”, esclarece Bakhtin (1997, p. 294), que sintetiza o processo de compreensão, associando-o ao diálogo: “compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*” (1992, p. 132). No jogo discursivo, enunciativo, o eu e os



outros eus, o sujeito e a linguagem, o sujeito, a linguagem e os contextos vão se (re)construindo, constituindo-se, (re)fazendo-se em uma relação dialética e dialógica contínua e interminável.

Assim, a constituição do sujeito depende dos enunciados dos outros. Durante toda sua vida ele recebe estes enunciados e de alguma forma responde a eles, isso faz dele um *respondente* mesmo quando, em situação concreta, assume o primeiro turno enquanto locutor. Há o caráter individual do ser, mas mesmo essa “consciência individual é um fato sócio-ideológico” (ibidem, p. 92), pois os signos só podem aparecer em um terreno interindividual.

É por isso que a reprodução do texto pelo sujeito (não a reimpressão, mas a volta ao texto, a releitura, nova execução, citação) “é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal” (Bakhtin, 1997, p. 332-333). O texto deve ser visto, no processo de compreensão, como reflexo subjetivo de um mundo objetivo. “Quando o texto se torna objeto de cognição, podemos falar do reflexo de um reflexo. A compreensão de um texto é precisamente o reflexo exato do reflexo. Através do reflexo do outro, chega-se ao objeto refletido”, esclarece Bakhtin (ibidem, p. 431), e completa, na metáfora da percepção da imagem no espelho, que o espelho não só reflete, mas refrata a luz, na composição da imagem. Em palavras mais claras, referindo-se ao texto como espelho dos sujeitos no mundo (de seus valores, suas crenças, suas noções sobre elementos da vida e da morte), o texto capta valores existentes, apropria-se deles, modifica-os, reestrutura-os, e “joga-os” para o social, já outros, associados aos interesses que convêm aos sujeitos-autores-locutores. O texto não cria “realidades” sobre o nada, e também não só “repete” o que existe. Na verdade, cria realidades a partir de realidades, sofrendo, estas últimas, ações ininterruptas daquelas, carregadas de intencionalidades e ideologias.

Considerando a finalidade deste artigo, recaio os olhos sobre o gênero cinematográfico, uma vez que a Lingüística Aplicada (doravante LA) na atualidade – área na qual será inserida a pesquisa/análise aqui apresentada – carrega um forte apelo à pluridisciplinaridade, ao diálogo com outras áreas conexas, como a Sociologia, a Comunicação Social, a Psicologia, a Antropologia etc., além de se propor a estudar eventos com linguagem (seu caráter aplicado) em situação concreta de uso metalingüístico. Mattos e Kopschitz (1993, p. 64) sintetizam as características da Lingüística Aplicada: “é multidisciplinar mas seus trabalhos podem ter uma abordagem única; é prática mas seus trabalhos podem ser teóricos; é aplicada porque é lingüística. Assim, a LA é uma ciência social, uma vez que incide sobre problemas de uso da linguagem em eventos no contexto social. É importante grifar que só uma teoria de uso da linguagem é que pode fornecer subsídios teóricos em relação à linguagem que sejam coerentes com o objeto de trabalho e com as finalidades da LA. Eis uma justificativa para o casamento pesquisa em LA e perspectiva enunciativa de linguagem.

2. O Caráter Ideológico Dos Textos Fílmicos

Uma das características da ideologia é mostrar uma realidade invertida: o que seria origem da realidade é visto como consequência dela e vice-versa. A linguagem é o meio pelo qual os indivíduos interagem, logo, é por meio dela que os discursos ideológicos se formam e são transmitidos. Nesse sentido, “tudo o que é ideológico possui significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros



termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia” (Bakhtin, 1992, p.31). Para Bakhtin (apud Miotello, 2005, p. 168), a ideologia deve ser tratada de forma concreta e dialética, “como a questão da constituição dos signos, ou a questão da constituição da subjetividade”.

Apesar de aceitar e concordar com o conceito marxista em que a ideologia é tida como *falsa consciência*, Bakhtin (1992) acredita que há alguns problemas nessa conceituação e discorda com ela no que diz respeito à justaposição entre a infra-estrutura e as superestruturas. Concebe-as enquanto processos dialéticos, nos quais a ideologia do cotidiano e a oficial se manifestam de forma recorrente. Enquanto a segunda é considerada como dominante, a primeira é entendida como a que se origina dos sistemas de referência. Miotello (2005, p. 169) bem observa que estes processos se mantêm “colocados”. Há uma relação dialética se dando entre ambos na concretude:

De um lado, a ideologia oficial, como estrutura ou conteúdo, relativamente estável; de outro, a ideologia do cotidiano, como acontecimento, relativamente instável; e ambas formando o contexto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista o processo global de produção e reprodução social.

O signo por si só é natural, mas a partir do momento em que ele faz parte de um grupo social e recebe outros valores, sendo visto além de suas particularidades específicas, pode distorcer e refletir outras realidades. Os signos são convencionados, portanto ideológicos. Será observado, por exemplo, como elementos verbais e não-verbais (iluminação, som, edição, câmera etc.) constituem signos, como carregam força valorativa e como intencionam convencer o público a assumir determinada posição – no âmbito dos comportamentos e das mentalidades – em relação às regras e convicções sociais. Relativo a este aspecto, retomo o conceito de *carnevalização*, exposto por Bakhtin e amplamente analisado por Stam (1992), quando da sua conexão com a cultura de massa.

2.1 A Sugestão De Carnevalização Proposta Pelo Cinema Nacional

No século XIX, estudiosos alemães identificaram a origem alemã da palavra *carnaval*, que teria sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou *lugar santo* (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou *morto, assassinado* (Bakhtin, 1981). Este caráter de ambivalência, de paradoxo, de ponto-e-contra-ponto, de “coroamento e descoroamento de reis” é preponderante na acepção de carnevalização bakhtiniana. As reflexões aqui desenvolvidas apóiam-se, fundamentalmente, em duas obras desse autor: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da poética de Dostoiévski*. A partir de um conceito nascido no romance, propõem-se, na atualidade, analisar processos da sociedade concreta. Da ficção ao mundo real – ambos intrinsecamente ligados – propõem-se analisar aspectos da cultura e, portanto, dos valores, pós-modernos, refratados e refletidos no gênero publicitário. Concordamos, de antemão, com Discini (2006: 90) ao se posicionar: “é preciso procurar entender, para que se possa fruir a percepção carnavalesca do mundo a partir da sala de visita”.

O carnaval é conhecido atualmente como um período de festas profanas que antecede a *Quaresma*, tempo de conversão para os fiés da Igreja Católica. Durante o carnaval, as pessoas esquecem os problemas, cantam, dançam e se imaginam felizes. Na Idade Média, o carnaval constituía um conjunto



de manifestações da cultura popular e tinha um papel simbólico e fundamental na vida das pessoas que dele participavam, porquanto para o crítico russo, durante o carnaval, elas viviam uma sensação de liberdade utópica que as livrava das regras e das restrições convencionais. Tudo o que era excluído, marginalizado, feio, escandaloso, grotesco e ridicularizado por toda a sociedade ganhava centralização no carnaval e passava a ser uma espécie de motivação para o *riso festivo*. Esse riso unificava a diversidade das manifestações carnavalescas e carnavalizantes, proporcionando uma sensação de liberdade. É importante que se diga que a cosmovisão carnavalesca não diz respeito à concepção espetacular-teatral do carnaval, bastante característica dos tempos modernos”, como alerta Bakhtin (1981, p. 138-139). Esta, diz respeito “à uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados”.

O carnaval para Bakhtin liberta da opressão, do medo do grotesco, do que é diferente; as idéias e as imagens nele percebidas são inúmeras e indicam, de alguma forma, um sentimento de libertação, tanto dos valores sociais quanto da ideologia oficial. Aquilo que foge do padrão e que se desvia dos costumes consagrados é denominado de carnavalização por Bakhtin (1965), justamente por ter esse caráter “renovador”.

Bakhtin deixou vir à tona essa concepção transformadora e subversiva quando escreveu a respeito, sendo *Rabelais e seu mundo*, um estudo sobre Gargântua e Pantagruel, uma de suas obras mais importantes. Ao descrever as estratégias de Rabelais, o crítico russo revela as suas próprias, afirmam Clark e Holquist (2004, p. 314), acrescentando: “como Rabelais, Bakhtin explora de uma ponta a outra de seu texto a interface entre o velho e o novo, o oficial e o inoficial. (...) Seu exame da licença rabelaisiana é uma mediação dialógica sobre a liberdade”.

Como quebra de padrão, a carnavalização é a junção de várias vozes e a desconstrução da ordem. O carnaval, evento típico da carnavalização, pode ser esquematizado, conforme Stam (1992, p.46) “como uma verdadeira constelação de idéias e imagens interligadas” que projetam essa carnavalização. A valorização daquilo que é vital é um exemplo dessas idéias, pois permite reforçar/atualizar os mitos da natureza, isto é, a carnavalização torna possível a lembrança de que existem idéias cuja realidade é distorcida, de que existe o irreal.

Há, ainda, nesta concepção, a prática do travestismo como fulga dos papéis sexuais rigorosos que são impostos pela sociedade, aqui se verifica a fantasia *gay* como forma de escapismo; nesse devaneio, o ser se sente livre para expressar o que realmente é. Esse sentimento de liberdade, de mudança do padrão traz alegria para este ser e o faz se sentir melhor, ainda que seja tudo passageiro, ilusório.

Outro aspecto pertinente ao trabalho proposto é a idéia de inversão dos papéis sociais, a subversão simbólica do poder instituído em que não há distinção das classes sociais, mas uma dissolução das identidades pessoais e sociais. O processo de carnavalização une as pessoas por intermédio do riso coletivo e desafia o padrão. Stam (*idem*) comenta, ainda, a imagem de um universo social e político que mostra aquele que é melhor ou pior e a *mudança perpétua como fonte da esperança popular*. Essas idéias carnavalescas também denotam que a inovação das coisas as tornam melhores e o sentimento de mudança traz esperança para o povo.

Na carnavalização também se destaca a presença constante da ambigüidade e da relatividade, pois nela o feio, o bonito, o gordo, o esquelético dependem de um referencial imposto, não pelos padrões da



sociedade, mas sim por aqueles que vivem esse processo de libertação, logo, o que é grotesco, horrendo, pode vir a ser belo e o que motiva a tristeza pode motivar a alegria.

A linguagem obscena e vulgar é igualmente valorizada e entendida como forma de expressão da criatividade da linguagem popular. Na carnavalização não há pudores nem censuras, palavras como *mijo*, *peido* e *merda*, são comumente utilizadas, ferindo a decência, mas sem perder o caráter artístico apresentado por ela. A noção de carnavalização como uma libertação das regras de etiqueta e das boas maneiras figura essa abolição daquilo que é normativo. Para se sentirem libertas da escravidão dos bons costumes, as pessoas necessitam do sentimento de “desordem”, precisam se ver em “um mundo novo” sem taxações, autoritarismos ou dogmas a serem seguidos.

Cabe, ainda, ressaltar, que há textos com propostas aproximadas de o que vem a sugerir o processo carnavalizante na cultura popular, direcionado à “constelação de idéias e imagens interligadas” (STAM, 1992, p. 46), como a “valorização da força vital, uma atualização dos mitos perenes da natureza”, como a “idéia das inversões sociais e a subversão simbólica do poder estabelecido via o mundo às avessas”, como a “imagem do mundo social e político como um perpétuo ‘coroamento’ e ‘descoroamento’ e a mudança perpétua como fonte da esperança popular”, como o “conceito de uma estética anticlassicista que privilegia não a unidade formal, mas a assimetria, o oxímoro, o heterogêneo, a *mésalliance*”.

O conceito bakhtiniano de carnavalização servirá como base teórica neste trabalho, pois a perspectiva da “inversão” dos papéis associados às classes sociais, ligada ao “coroamento e descoroamento dos reis”, suscita a idéia de renovação e libertação dos modelos oficiais. Assim como o carnaval, o “mundo às avessas” celebra a mudança e a reorganização da estrutura de classes.

O cinema nacional, bem aos moldes dos “cinemas novos”, vem apresentando, na atualidade, recursos e estratégias cinematográficas que bem se encaixam nas propostas de carnavalização bakhtiniana.

O neo-realismo italiano, iniciado aproximadamente em 1945, é um marco nos movimentos de renovação que se dá ao nível da temática, da linguagem, das preocupações sociais e das relações com o público. Nesta época, a Itália saía do fascismo mussoliniano, da monarquia e da guerra, absolutamente destrocada. Sobre suas ruínas, desenvolve-se um cinema de cineastas e críticos que vinham clandestinamente se organizando nos últimos anos do fascismo. Sobre esse movimento, no cinema, Bernardet (2006, p. 93) posiciona-se:

Despojam-se enredos, personagens, cenografia, de todo o aparato imposto pelo cinema de ficção tradicional. Os cineastas voltam-se para o dia-a-dia de proletários, camponeses e pequena classe média. A rua e ambientes naturais substituem os estúdios. Atores pouco conhecidos ou até não profissionais aparecem no lugar de vedetes célebres. A linguagem simplifica-se, procurando captar este cotidiano e tentando ficar sempre apegada aos personagens e suas reações nas difíceis situações cotidianas.

A introdução dos cinemas de arte alternativos começou nesse período, aproximadamente na década de 1950 e atingiu o auge na década de 1970. A rede de cinemas de arte desenvolveu-se de forma diferenciada em vários países. Em tese, surgiu para exibir filmes não-americanos, principalmente os europeus, fato que contribuiu para aumentar o prestígio das indústrias cinematográficas britânicas e, mais recentemente, australianas. O cinema de arte, hoje, é visto como uma espécie de cinema especializado,



não-convencional, realizado por diretores independentes. Apresentam muito de o que se chama neo-realismo. Turner (1997, p. 42) descreve esse processo:

Os filmes neo-realistas apresentam um aspecto granuloso, pouco iluminado, ao contrário da imagem uniformemente iluminada e lustrosa dos clássicos filmes de ficção da época. Os neo-realistas desconfiavam do uso da narrativa como um dispositivo de estruturação planejado; eles geralmente dispensavam atores, substituindo-os por “gente de verdade”, com a suposição de que assim seria mais verídico, e faziam uso extensivo (para a época) de cenas externas em vez de filmagens de estúdio.

A idéia era incidir sobre o cotidiano. O objetivo do cinema neo-realista era lidar com isso da forma mais explícita possível, capturar “a ilusão do tempo presente” (Cook, 1981, p. 391). André Bazin, com o periódico por ele fundado, o *Cahiers du Cinema*, é tido como o centro da abordagem realista. Remeteu Eisenstein ao passado e propagou que a qualidade do cinema está na *composição* da tomada, e não na *combinação* de tomadas, como queria Eisenstein, para o qual as tomadas eram “fragmentos da realidade” que constroem a arte mediante a montagem. Bazin via a montagem como instrumento de manipulação, deturpadora, forte imposição do cineasta sobre o espectador. Em vez disso, “a tomada longa e ininterrupta permite ao espectador perscrutar o enquadramento e ler e interpretar o que este representa” (Turner, 1997, p. 43).

Assim, movimento e posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, o planejamento da cena, o uso do foco de profundidade, tudo merece maior atenção nesta proposta de “filme-arte”, neste arranjo de elementos no quadro ou tomada, chamado *mise-en-scène*. Para Bazin, o real e o estético não são separáveis.

Relacionando realismo e ideologia, uma vez que se intenciona tratar de carnavalização, é importante notar que o foco deste trabalho não recai sobre filmes que apresentam críticas às posições dominantes. *Tootsie*, por exemplo, pode ser visto como tendo alguns atributos progressistas, mostra um homem experimentando o sexismo normalmente relacionado às mulheres. Mike Dorsey (Dustin Hoffman), no papel de Dorothy, tenta libertar suas companheiras na produtora de televisão; age como líder. Isso parece subverter os privilégios ideológicos do sexo masculino, mas ainda está distante de o que aqui se intenciona abordar enquanto proposta carnavalizante.

Nessa perspectiva, a “contra-ideologia oficial” não é apresentada ao público de forma explícita, nem por meio de comportamentos e atitudes, prioritariamente. A estratégia carnavalizante funciona com o conjunto dos elementos/recursos cinematográficos. A linguagem cinematográfica, mais especificamente, é quem fala sobre subversão de padrões cristalizados na ordem capitalista. A “sacudida” ideológica provocada no espectador é realizada por “mil mãos”, de todas as cores e formas. A sensação que provoca (re)dimensionamento de posição subjetiva acerca dos fatos do mundo é o esperado pela *sugestão* carnavalizante.

Ora sob o tom escuro, com várias tonalidades de cinza, misturados ao amarelo ocre (como em *Abril Despachado*, sob a direção de Walter Salles), ora em tom negro, com mistura de cores fortes várias, sempre em uma ambientação pesada, escura (como em *Madame Satã*, sob a direção de Karin Aïnouz), em que são tratados temas relativos à extrema pobreza e exclusão social, há um apelo à

libertação da condição de pobre e excluído por parte dos protagonistas. Estes textos fílmicos funcionam, com seu forte apelo ao grotesco e à percepção mais nua de uma realidade explicitamente injusta, como formas propulsoras de (re)avaliação de posicionamentos sociais estigmatizados.

Seguindo esta perspectiva, abordaremos aspectos da linguagem cinematográfica que se traduzem em sugestão carnavalizante em *Quanto vale ou é por quilo?*, de Sergio Bianchi, que trata do processo de escravidão na história social brasileira. A partir dessa temática, foram selecionados três recortes que bem representam essa sugestão.

O filme *Quanto vale ou é por Quilo?* apresenta-se ora como um documentário da história brasileira, ora como uma “obra” de ficção, cujo tema central perpassa pela escravidão, que é construída em diversas acepções e em diferentes momentos da história.

No primeiro recorte, observamos o tratamento do branco com o negro como uma propriedade: à primeira vista parece-nos uma preocupação emotiva com o outro, mas no decorrer das tomadas fica claro que a real preocupação é com a propriedade. O branco Bernardino, proprietário de escravos, “alugou” o negro Adão, escravo que deveria trabalhar com as finanças. O senhor de escravos para quem o Adão servia acusou-o de roubo, seguido de fulga, e pediu dinheiro a Bernardino. Este procurou o escravo supostamente fugido e o encontrou em uma cadeia, espancado, com várias cicatrizes nas costas e corpo todo, dizendo-se inocente. Aparentemente, o “dono” cuida os ferimentos, observa com extremo cuidado todos os danos realizados no Adão. Com o enquadramento da câmera, observa-se não uma avaliação por “extremo cuidado emotivo”, mas por “extremo cuidado pericial”. Na verdade, o “dono” queria saber a proporção do dano feito contra a sua propriedade, o Adão.

Há, no grotesco da cena do enorme homem negro – animalizado – no escritório do sr. Bernardino, a sugestão carnavalizante que nos remete ao homem-animal, ou ainda, ao Adão-Cristo, com suas chicotadas-chagas proeminentes, corporais e morais, provocadas pelo homem branco, dono de status social e de poder econômico.

O Adão-primeiro-homem, na proposta carnavalizante, é o último -dos-homens, pequeno, ferido. Não é homem: é um bicho-propriedade. Cabe-nos acionar o conhecimento a que o *frame* chagas nos remete, nessa tomada. O Cristo, também discriminado e perseguido, de homem na sua “pequenez”, passa a ser o “grande”, o divino, em toda a sua plenitude e majestade, após o flagelo sofrido. Além do valor simbólico construído pelas chicotadas, a dor física e moral dos negros, expande-se. Pode ser suscitada por meio das máscaras de flandres e das coleiras de ferro, como mostra a tomada do filme:



Figuras 1 e 2- Cenas do filme *Quanto vale ou é por quilo?*, escravos com máscara de flandres e coleira de ferro

Com o decorrer do processo histórico percebe-se que o negro também assume para si a ideologia do poder, mantido no processo de escravidão, quando começa a adquirir fortuna e, de certa forma, a se integrar na sociedade. Daí podemos perceber que, quando se trata de poder, mesmo o oprimido assume o papel de opressor, perpetuando a relação histórica da humanidade (fraco x forte). Logo, constrói-se uma relação fomentada não pela cor puramente, mas pela questão econômica, pois, neste caso, é esse tipo de poder que gera e movimenta as relações pessoais. Isso pode ser constatado na cena onde Joana Maria da Conceição, negra alforriada, reivindica a sua propriedade, o escravo Antônio, a Manuel Fernandes:



Figura 3- Cena de Joana Maria da Conceição e seu escravo.

Joana luta para garantir sua propriedade, o escravo Antônio, tendo como opositor um homem branco, Manoel Fernandes, também senhor de escravos. Nesse embate, ela tenta argumentar, com base em documentos oficiais, que é “dona” do escravo. Por mais que a justiça estivesse a seu favor por direito, de fato, ela não o possuía. A sociedade o negou, alegando que ela havia violado a ordem em área social, e ofendido moralmente e racialmente o senhor Manoel Fernandes, explicitado, no filme, como “um senhor branco e casado”. Essas palavras, na voz do narrador, ratificam o discurso da sociedade que não reconhece o negro como patrão ou dono. Concomitante à narração, forma-se um cenário fotográfico em que Joana e seus escravos posam como num “retrato de família” tradicional e aristocrático.

Trata-se, na verdade, de uma espécie de paródia do retrato de família, uma vez que ela não está sentada à esquerda de um marido, mas sim se posta ao centro, envolvida por escravos (seus homens), rodeado por inúmeros escravos e escravas de idades variadas.

Na atualidade, observa-se uma subversão do símbolo da escravidão enquanto prática opressiva do branco sobre o negro, uma vez que este último, na história brasileira, sempre representou a própria escravidão. Na verdade, essa prática sempre existiu de maneira mais abrangente, envolvendo o homem sobre o homem, independentemente de cor e etnia, mas dependente essencialmente de poder.

A *excluído* assume o lugar do negro nesse processo. Torna-se escravo sem algemas, à mercê das imposições ideológicas e econômicas de uma sociedade de classes. As ONGs, no filme, são apresentadas como *hemi-parasitas* sociais. Há uma sugestão de carnavalização, nesse aspecto, ao subverter a noção

dessas entidades, reconhecidas como agentes solidários, filantrópicos, humanitários. Mascaram as suas verdadeiras intenções que giram em torno de capital, propriedade, lucro. Seus organizadores são representados por empresários, devidamente caracterizados, com seus paletós, em seus escritórios sofisticados, em suas pomposas festas, que apresentam explicitamente, entre eles, o discurso do “senhor patrão”, que escraviza os excluídos, na sua maioria envoltos pela miséria; muitos deles, frutos desta, encontram-se nas penitenciárias brasileiras. Alguns, delas escapam ou pagam por sua liberdade; alforriam-se. É o caso de um personagem negro que, ao sair da cadeia, planeja o seqüestro do diretor-fundador de uma ONG. O seqüestro, na verdade, como trata o filme, funciona como forma de distribuição de renda, a “ponte sobre o abismo social”. A função social do presidiário, assim, é “fechar o ciclo para o dinheiro circular”, nas falas do próprio personagem. Essa é outra abordagem carnavalizante do seqüestro, uma vez que o percebe enquanto mola propulsora da sociedade capitalista. As ONGs se organizam como empresas, exploram e escravizam os miseráveis, e, em contrapartida, os seqüestradores, frutos dessa miséria, organizam-se também, de forma empresarial, para reagir, responder, a esse comando. Os ciclos se interdependem: a violência explícita dos miseráveis é fruto da violência oculta dos “donos do capital”. O enquadramento do filme na cela de uma penitenciária vem acompanhado dos dizeres do personagem negro, antes do seqüestro:



Figura 4- Ce

itenciária.

Esse é o nosso Navio Negreiro. Dizem que a viagem era bem assim... Só que lá só durava dois meses. O principal: o navio ia terminar em algum lugar. Na escravidão, a gente era tudo máquina. Eles pagavam combustível e manutenção para que a gente tivesse saúde para poder trabalhar de graça. Agora não. Agora é diferente. Agora, a gente é escravo sem dono. Cada um aqui custa 700 paus para o estado por mês. Isso é mais que três salários mínimos. Isso diz alguma coisa sobre esse país. O que vale é ter liberdade para consumir. Essa é a verdadeira funcionalidade da democracia.

O cinema nacional, na representação de *Quanto vale ou é por quilo?*, apresenta uma proposta de (sub)versão da temática da escravidão, com a ambivalência entre o negro e o branco. Na época da escravidão, o negro era símbolo desse processo. No filme, o foco é diferenciado. O homem, negro ou branco, escraviza e é escravizado. A condição de ser “dono” advém do poder. A escravidão, na verdade, sempre existiu, independentemente do processo escravista brasileiro que envolve negros e brancos. A carnavalização sugerida no filme incide sobre vários aspectos desse processo, provocando possíveis redimensionamentos de estruturas e valores sociais.



3 REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. (V. N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1929/1992.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAZIN, A. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CLARK, K. & HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004. - (Perspectivas / direção J. Guisburg)
- COOK, D. *A history of narrative film*. Nova York: Norton, 1981.
- DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In: Brait, Beth. *Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LYONS, Jonh. *The last forty years: real progresso or not?* In: ALATIS, J. E. (org.). *George University round table on language and linguistics*. Washington, D. C.: Georgetown University Press, p. 13-38, 1989.
- MATTOS, Maria Augusta Bastos de & KOPPSCHITZ, Lúcia. *A lingüística aplicada e a lingüística. Trabalhos em lingüística aplicada*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, n. 22, p. 1-65, jul./dez., 1993.
- MIOTELLO, Valdemir; NAGAI, Eduardo; COVRE, André *et al.* *Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin*. São Carlos (SP): Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE, 2004.
- PERELMAN, Chaïm. *Tratado da argumentação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Quanto vale ou é por quilo?* Dir. Sergio Bianchi. Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda. Rio de Janeiro, 2005.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- SANDMAN, Antônio. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Contexto, 2005.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

