

CASA-GRANDE, SENZALA & CIA.: UMA ADAPTAÇÃO DA OBRA (QUASE) HOMÔNIMA DE GILBERTO FREYRE OU UMA NOVA TENTATIVA DE DECIFRAÇÃO DO BRASIL

Meire Oliveira Silva¹

Resumo: O cineasta Joaquim Pedro de Andrade sempre colocou as motivações políticas, históricas, literárias e memorialistas como o motor de sua obra, sempre norteada pela sondagem da *identidade nacional* e da descoberta do *verdadeiro Brasil*. Em seu último projeto, no intuito de levar às telas a obra capital de Gilberto Freyre - sempre de modo inovador e muito autoral, nunca conformando-se a uma mera adaptação da obra original -, *Casa-grande e senzala* (1933), o diretor mais uma vez tomara a vertente política, já adotada em 1959, quando, em seu primeiro documentário - *O mestre de Apipucos* -, retratou o sociólogo pernambucano, já assumindo a característica primordial de sua cinematografia: o desvendamento das questões nacionais. No entanto, o projeto *Casa-grande, senzala & cia.* (1986) não chegou a ser filmado, corroborando o vaticínio do arquiteto Lúcio Costa, de que se tratava de um roteiro que dispensava a complementação visual dada a sua grandeza.

Palavras-chave: Literatura; História do Brasil; Joaquim Pedro de Andrade; Gilberto Freyre; Identidade nacional.

CASA-GRANDE, SENZALA E CIA.: AN ADAPTATION (ALMOST) NAMESAKE ABOUT GILBERTO FREYRE'S WORK OR ANOTHER ATTEMPT TO DISCOVER THE BRAZIL

Abstract: The filmmaker Joaquim Pedro de Andrade has always put the motivations historical, literatures and memoirs's as the engine of his work, always guided by the survey of Brazilian identity and the discovery of the real Brazil. In his latest project, in order to bring to the cinema the main work of Gilberto Freyre - always innovative and authorial mode, never conforming to a mere adaptation of the original work - *Casa-grande, senzala&cia.* (1933), the director once again take the shed, already adopted in 1959 (in his first documentary), the short-film *O mestre de Apipucos* - portrait of the writer sociologist Freyre; since assuming the primary characteristic of his filmography: the concern about Brazilian issues. However , the project *Casa Grande , senzala & cia.* (1986) never filmed, confirming the prediction of architect Lucio Costa, that it was a great script that relieve the visual complementation.

¹ Graduação: Bacharelado e Licenciatura em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). Mestrado e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC) na obra de Joaquim Pedro de Andrade (estudos comparados de Literatura e Cinema). E-mail: meire_oliveira@uol.com.br.

ARTIGOS

Keywords: Literature; Brazilian History; Joaquim Pedro de Andrade; Gilberto Freyre; Brazilian Identity.

O convite para realizar a transposição ao cinema da obra mais famosa do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala* (1933), a princípio, foi aceito a contragosto por Joaquim Pedro de Andrade. O diretor carioca, à época, pensava em levar às telas *O imponderável Bento contra o crioulo voador* - roteiro original que pressupunha uma série de efeitos especiais e ironias para discutir os absurdos do Brasil. No entanto, Joaquim Pedro aceita a empreitada com a condição de poder dar à obra de Freyre sua própria interpretação. A trilha sonora contaria com Tom Jobim, Chico Buarque e Gilberto Gil²; a pesquisa historiográfica, com Joel Rufino e Dirceu Lindoso; e as locações se revezariam entre Pernambuco - nas antigas casas de engenho -, mais precisamente nas localidades de Vicência e Moreno; e também passariam por Arraial do Cabo, Salvador, e outros pontos emblemáticos situados no agreste e no litoral do nordeste brasileiro³. A filha do diretor, Alice de Andrade, a esposa Ana Maria Galano, Lula Buarque de Hollanda e Anna Maria Innecco também atuariam no desenvolvimento desse projeto, indo das pesquisas à produção, que partiria de grupos de estudo até o plano das condições para a captação de recursos para a realização e distribuição da película. Tais expedientes não foram, entretanto, concluídos até a morte do diretor.

Ainda assim, em 2001, foi lançado pela editora Aeroplano e sob a organização de Ana Maria Galano, o livro *Casa-grande, senzala & cia.*, contendo o roteiro do filme, o diário das pesquisas e detalhes da pré-produção, elementos que resultariam na realização completa desse *filme nunca concluído*

² "[...] para que compusessem a música, respectivamente, do Brasil edênico, da senzala e das festas populares portuguesas." GALANO, Ana Maria. *Casa-grande, senzala & cia.* Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2001, p. 23.

³ "De avião, até Salvador; de saveiro, pelo Recôncavo e, em seguida, de caminhonete, viajamos para o Recife, passando por Aracaju, Laranjeira, São Cristóvão, Maceió, União dos Palmares, João Gomes, Novo Lino, Porto Calvo, Maragogi e São José da Coroa Grande." Idem, *Ibidem*, p. 19.

por Joaquim Pedro. Restaram o roteiro e as suposições do que surgiriam a partir dele. Roteiro que poderia dispensar a realização filmica, segundo a previsão de Lúcio Costa⁴, que acreditava haver ali no texto uma grandiosidade capaz de prescindir qualquer complemento visual. Como o material disponível se restringe, então, ao roteiro e a poucas entrevistas de Joaquim Pedro e dos parceiros envolvidos no projeto, o que se pretende então é esboçar uma análise do texto, da conjuntura histórica e política no que pode se relacionar às possíveis intenções filmicas implícitas ou já declaradas no roteiro, assim como um levantamento da repercussão na imprensa, buscando esboçar, a partir da recepção dos filmes do diretor - destacando, num recorte voltado para uma possível estética que mormente permeia a obra de Joaquim Pedro de Andrade - a memória e a inspiração modernista dos autores da década de 1920. *A antropofagia, como veia modernista primordial*, aparecerá, dessa maneira, como um possível fio condutor para as questões a serem desenvolvidas na presente abordagem.

Para isso, é essencial tentar conceber o intuito do diretor carioca de transpor para o cinema a mais aclamada obra de Gilberto Freyre, a partir de sua própria concepção⁵ - embora muito respeitosa em relação à obra do sociólogo -, como uma chave-interpretativa fundamental: é a ótica de Joaquim Pedro sobre o Brasil e seus processos de colonização, como propiciadores da incorporação de elementos que foram continuamente elaborados e arraigados na cultura nacional como indissociavelmente responsáveis pela formação

⁴ JP,

Sim senhor! Parabéns.

Como já disse, o Roteiro está tão bem escrito e estruturado que dispensa complementação visual.

Quando fiz a primeira leitura - muito interrompida por isto e aquilo - quase perdi o fio da meada e fiquei sem perceber onde você pretendia chegar, já que, então não lera até o fim.

Mas na segunda leitura, de fio a pavio, a parábola se fechou - ou abriu - naquela sua surpreendente exortação final: *Oxalá, em breve, tenhamos-los comido todos.* Oxalá. Lucio Costa

⁵ "Mas o roteiro pretende, com a sua estrutura, não desmerecer a criatividade ou a originalidade de abordagem do livro.", Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Edgard Telles Ribeiro, in: *Casa-grande, senzala & cia.: Roteiro e Diário*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2001, p 257.

ARTIGOS

complexa e absurda do cerne genuinamente brasileiro. Esse amálgama de influências - impostas ou não - se revela como possibilidade de compreensão do que significa ir em busca de uma identidade nacional. A convite do mineiro Marcelo França, Joaquim Pedro aceitou assumir a direção e o roteiro de *Casa-grande & senzala*, norteando seu olhar sobre a obra, a partir da apreciação crítica⁶ já utilizada ao longo de sua cinematografia, e, portanto, buscando não se submeter a uma abordagem simplesmente distanciada de seu objeto, mas tendo como embasamento uma crítica imanente.

Ainda assim, é inevitável não associar *Casa-grande, senzala & cia.* - apesar de ter sido, a princípio, não uma livre escolha que partiu de um projeto concebido pelo próprio diretor - a *Mestre de Apipucos* (1959), primeiro documentário do diretor e também sobre a figura de Gilberto Freyre - após Guimarães Rosa e Drummond terem declinado do convite do então cineasta estreante. Abrir e fechar sua produção com o sociólogo pernambucano, por mais que tenha sido fruto do acaso revelou-se ironicamente como sintoma de um projeto íntimo voltado para a construção de uma obra que se revela capaz de abarcar o intuito maior de seu realizador, compreender o Brasil⁷. E, segundo Ana Maria Galano, Joaquim teria sinalizado essa volta às origens com a declaração de que a incursão pelas pesquisas do filme, para o arremate do projeto, sobretudo por meio da viagem pelo Nordeste, "terminou no Recife, nos braços do mestre Gilberto Freyre, que estava perfeitamente lúcido e animado, embora muito magro, quase transparente."⁸ Sendo assim, muitas das questões já apontadas na tentativa de decifração do *Mestre de Apipucos*, ainda em 1959, voltarão inevitavelmente no projeto de 1986, sobretudo, na discussão do país a partir da sua condição de colonizado e, portanto, ainda hoje, nação ancorada em questões muito peculiares no que se refere a sua constituição, desde sempre desigual, devido às empreitadas de contínuos exploradores que

⁶ "Esse é um filme raro na minha obra, porque é feito de encomenda. Mas nem por isso, e apesar de ser um assunto histórico, ele deixa de ser autoral. É um trabalho grande, do qual fui encarregado pelo produtor Marcelo França em julho de 86, faz quase um ano.", *Idem*, p. 252.

⁷ "Só me interessa o Brasil", diria o diretor em sua última entrevista, para Teresa Cristina Rodrigues

O Globo, 12/09/1988.

⁸ GALANO, Ana Maria. *Idem*.

inevitavelmente se infiltraram em todas as camadas das estruturas sociais do país e continuam agindo ao longo de sua história.

Joaquim Pedro, em seu roteiro, opta⁹ por cobrir o período que vai de 1500 a 1635, ou seja, desde o Descobrimento até a invasão holandesa em Pernambuco. Esse recorte histórico já se distancia da obra de Freyre que se volta para a abordagem de diversas questões relativas à formação cultural e racial do país, inviabilizando a perspectiva de uma marcação cronológica determinada, já que diversos elementos denotam questões ainda atuais e muito complexas dessa intensa busca pela definição da identidade nacional. No entanto, mesmo deixando claro o recorte adotado, e priorizando, sobretudo, a extração canavieira do Nordeste, o cineasta dialoga com as questões sociais, antropológicas, históricas, culturais e étnicas presentes no ensaio de Freyre que, por sua vez, aprovou o projeto¹⁰. Joaquim Pedro divide a abordagem dessa saga em três núcleos: a vida dos colonizadores, a dos escravos e a dos índios. A partir disso, mostra a questão cultural relativa a cada um dos grupos enfocados, bem como o estranhamento de certas práticas comuns a cada segmento e deste em relação ao outro, extraíndo daí a fundamental questão da mestiçagem e da amalgamação cultural, dando ênfase à análise dessas relações entre os diversos elementos envolvidos na criação da História do Brasil, sem, no entanto, ser um relato histórico convencional¹¹, assim como não o foi o filme *Os inconfidentes* (1972), evitando sempre qualquer previsibilidade no que tange ao tratamento temático, atributo que sempre marcou o estilo de

⁹ "[...] o filme trata da formação brasileira se se pode chamar assim. Temos aí um painel grande, que percorre o período que vai de 1500 a 1635 - o roteiro é todo baseado em fatos históricos, mas com um tratamento ficcional -, e a ideia foi colocar em interação os grupos étnicos e políticos que realmente participaram daquela espécie de caldo de cultura com seus confrontos, alianças, guerras, que culminaram na invasão holandesa em Olinda, onde nós encerramos o filme", Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Edgard Telles Ribeiro. *Idem*, p. 252.

¹⁰ "A reação do Gilberto foi muito boa. Ele não só aprovou o projeto, como assinou o contrato de realização do filme, embora este não siga ao pé da letra o livro, o que aliás seria impossível. *Ibidem*, p. 257.

¹¹ "Embora possa ser chamado de 'filme histórico', tem uma estrutura que não é nada convencional em matéria de filme histórico brasileiro [...] *Casa-grande, senzala & cia.* é uma tentativa diferente [...]", *Ibidem*, p. 257.

ARTIGOS

sua obra. Há, inclusive, a recusa por se ater a personagens específicos, ou de muito destaque na trama, mas que, de alguma forma, pudessem servir de representação de um grupo específico, enfatizando uma caracterização mais coletiva e, novamente, procurando manter o caráter controverso destes indivíduos, como explica o próprio diretor e roteirista:

No meu filme alguns personagens não se destacam assim grandemente sobre os outros, eles são representantes de grupos que têm uma certa identidade étnica ou política, mas evitei que esses personagens fossem líderes de grupos, justamente para que tivessem um tipo de realidade mais contraditória, mais maleável, em vez de ser simplesmente porta-vozes daquelas características ideológicas que unificavam esses diferentes grupos nas suas guerras e alianças. Isso gerou um outro tipo de estrutura, que me parece muito interessante, a ponto, modéstia à parte, de termos recebido uma carta de Lúcio Costa - a quem levei o roteiro porque ele é especialista na época, um profundo conhecedor de história do Brasil, de arquitetura - realmente desvanecedora, em que dizia que o roteiro era tão bom que dispensava complementação por imagem.¹²

Examinando o roteiro, pode-se perceber, inclusive, apesar de todo o financiamento pretendido e parcialmente obtido¹³ até a finalização da pré-produção, a criatividade que novamente trabalharia juntamente aos recursos materiais, que eram parcos nos tempos iniciais de Cinema Novo, mas que se mostravam, na ocasião das preparações de *Casa-grande, senzala & cia.*, uma questão, a princípio, bem mais simples. No entanto, no auge do projeto, Joaquim Pedro descobre o câncer que o vitimaria antes que pudesse concluir esta obra, interrompida repentinamente - em 10 de setembro de 1988 -, mas naturalmente coerente em sua proposta e estilo, desde o final dos anos 1950, revelando-se, portanto, como o *projeto-roteiro* que acabou cumprindo o que

¹² *Idem*, p. 257 e 258.

¹³ "O filme está orçado em três milhões de dólares. Nessa primeira parte do trabalho gastamos cerca de 12% deste orçamento, com dinheiro da Nádia Produções e da Embrafilme e com apoio da GM do Banco Nacional. A produção total vai contar com 20% do Governo espanhol, 35% da Embrafilme, e 45% do Governo de Pernambuco e um outro banco privado brasileiro, com o qual ainda estamos em negociações. Portugal e Holanda participam com pesquisas e o envio de réplicas de naus do século XVII." Entrevista do produtor Marcelo França. In: *O Globo*, 12/09/1988

Lúcio Costa havia previsto: filme pronto e, portanto, sem necessidade de acréscimo imagético.

Para falar da ocupação indevida do território brasileiro, Joaquim Pedro recorre à tradição literária mais uma vez, por meio da ironia, extraindo do hábito nefasto da antropofagia o humor¹⁴, com o exemplo da "Boca infernal" que se submete ao prazeroso sabor da carne humana. Ainda mais ao inverter toda a pregação e a condenação da abjeta prática, quando interpretam os santos óleos como um tempero complementar da prática ritualística dos antigos índios caetés. Toda essa ação tradicional e consagrada dos antigos povos aborígenes - adeptos da antropofagia -, revisitada pelos autores brasileiros românticos¹⁵ e revista pelos modernistas¹⁶, aparece em chave oposta, mais uma vez, como a crítica visão da supremacia da colonização do país, abordada aos moldes de Gregório de Matos¹⁷, ou o Boca do Inferno, que se voltou justamente para sua época, o século XVII, dedicando seus *impropérios poéticos* à exploração ostensiva da cana-de-açúcar na Bahia, microcosmo do país. Pode-se, então, apostar em tal associação literária por

¹⁴ Retomando o humor oswaldiano e também colocando o Bispo (no roteiro, sem nome, na seq. 34, "O naufrágio do Bispo") como o Bispo Sardinha, morto e devorado pelos índios brasileiros, numa clara alusão à chave modernista de interpretação da antropofagia.

¹⁵ Como em *I-Juca Pirama* (aquele que vai ser morto, em tupi), de Gonçalves Dias. Toda a narrativa gira em torno da angústia de um índio tupi, capturado pelos timbiras e, portanto, destinado a sucumbir num ritual antropofágico. Era desejável que, em tal ritual, a vítima - ou a carne inimiga - mostrasse bravura e lutasse dignamente para fazer de sua morte a incorporação de seus melhores atributos por parte do devorador. De outra maneira, o sacrifício não valeria a pena. Nesta narrativa, o índio aprisionado revela que deixou seu velho pai, sozinho e cego. Por isso, implora por sua liberdade, somente para cuidar do pai, e comprometendo-se a retornar na ocasião de sua morte. Sua comisseração pelo pai, é vista como fraqueza e sua carne é recusada, pois poderia "enfraquecer os fortes". Seu pai também o renega no retorno para casa e ele se vê obrigado a provar sua coragem. Os melhores traços humanos são destacados nessa consagrada recriação dramática do que seriam os rituais antropofágicos.

¹⁶ Tanto Oswald como Mário de Andrade concebem a questão antropofágica como a canibalização - seguida pela incorporação - dos valores estrangeiros, partindo do episódio da morte do Bispo Sardinha (D. Pero Fernandes Sardinha (1495-1556)), devorado pelos índios caetés. O Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, é do "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha", inaugurando a *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

¹⁷ Poeta baiano, falecido em Pernambuco (1696). Transitou, obviamente, entre as duas maiores cidades ligadas à exploração canavieira do século XVII e, por suas críticas, nunca condescendentes com o governo ou ao clero, representantes de toda a dominação portuguesa, sendo chamado, assim, de "Boca do Inferno", por não poupar ninguém ligado direta ou indiretamente à corrupção da colônia - Brasil.

ARTIGOS

parte do cineasta, seja pela relação óbvia das expressões ("boca infernal" e "boca do inferno") ou pela já conhecida *formação literária* do diretor, devido ao meio onde cresceu, às voltas com a intelectualidade ligada ao seu pai, Rodrigo Mello Franco de Andrade - diretor do SPHAN.

A assimilação de dados antropofágicos também já se expõem fundamentais desde o início do roteiro de *Casa-grande, senzala & cia.*, como também já o tinha sido ainda em *Mestre de Apipucos* e assim continuou ao longo de suas produções - ficcionais ou não.

Existem hipóteses de que algumas cenas tenham sido suprimidas porque as imediatamente anterior e a posterior mantêm uma linearidade entre si. Da mesma forma, as que foram acrescentadas como subsequências parecem ter sido acrescentadas posteriormente já que estabelecem uma relação quase paratática com as demais de mesma numeração. De fato, há um paralelismo que reúne estas sequências. A sintaxe fílmica, ainda assim, se estrutura linearmente e obedece a uma lógica que não pressupõe elipses temporais, mas consegue explicitar todas as passagens de modo a construir um encadeamento muito fiel ao período descrito, 1500 até 1635, com a invasão da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais.

A vida privada na colônia - incluindo a constituição dos primeiros engenhos, das pequenas vilas, dos conflitos da colonização, das questões referentes à miscigenação, dos costumes públicos e também relativos à intimidade de cada família -, está presente no roteiro de 1986, de modo a edificar um relato que pudesse abranger todas as nuances relativas à sociedade que, no século XVI, estavam em formação. A escolha do viés modernista - e *oswaldiano* - traz a *deglutição do olhar colonizador* como ponto crucial da essência nacional. A agudeza do diretor por adaptar essa percepção da intelectualidade dos anos 1920 para os anos 1980 expõe a atualidade dessa discussão e, ao mesmo tempo, incita a uma reflexão sobre os fatores que o moveram nessa direção. Investigar o que estava ocorrendo no Brasil de 1986 é fundamental, já que, como afirmou-se anteriormente, a realização cinematográfica, para este diretor, estava diretamente vinculada à ponderação sobre o que estava acontecendo politicamente em seu tempo. Esse

levantamento será feito mais adiante, após algumas explicações sobre as motivações suscitadas de maneira mais imediata pelos primeiros contatos com o roteiro.

A sequência inicial, "Terreal Paraíso", se refere a trechos da Carta de Caminha e a seu deslumbramento diante da exuberante natureza brasileira. A descrição dos índios é minuciosa e traz todo o impacto que o encontro causou nos portugueses:

Índios e índias de belo aspecto, um tanto avermelhados, com bons rostos e bons narizes, bem feitos de corpo. Andam nus, quase todos. Alguns trazem o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, do comprimento d uma mão travessa e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta. Metem-nos pela parte de dentro do beijo. Os cabelos são lisos e corredios. Andam tosquiados, de tosquia alta, cortados e raspados acima das orelhas. Um deles traz por baixo do cabelo, na parte de trás, de frente a frente, uma espécie de cabeleira feita de pena de ave amarela, muito basta e cerrada, redonda, muito unida e pegada aos cabelos pena por pena e que lhe cobre as orelhas chegando ao ombro. Há índios com o corpo quartejado de cores, a saber, metade de sua própria cor e metade tinta de preto azulado. Outros estão quartejados em pequenos quadrados, como os de um tabuleiro de xadrez.

Um, já de mais idade, andava por galanteria cheio de penas pegadas no corpo.

Outros traziam carapuças amarelas de penas e outro e outros de penas vermelhas e outras verdes.

Uma das moças estava tingida de azul escuro, de baixo a cima. Era muito certa e bem feita.¹⁸

Como se pôde notar, logo no início, o roteiro está repleto de estranhamento entre portugueses e índios, o que marca seu tom, que vai desnudando a conflituosa tomada do território brasileiro e a animosidade dos nativos, na indicação de abertura do roteiro pela *Carta de Achamento*. Essa luta travada pela terra e suas riquezas é o mote a ser desenvolvido em todas as sequências, sendo desdobrada em diversas formas de duelo para a conquista de poder, seja ele, geográfico, econômico, político ou sexual. A dominação e a conversão dos índios também é outro ponto de destaque da Carta que afirma

¹⁸ *Op. Cit.*, pp. 28-29.

ARTIGOS

ser preciso "salvar esta gente". Nesse sentido, o outro, ao ser derrotado, fortaleceria o vencedor, bem aos moldes *oswaldianos*¹⁹. No roteiro, contudo, a luta, a suposta derrota do inimigo e a assimilação de seus poderes, não se dão de forma sábia ou estratégica e nem sempre configura vitória sobre ele. Isso é facilmente percebido nas cenas finais, de invasão do Quilombo dos Palmares. Ambos os lados da disputa comemoram, até que venha uma força maior, capaz de aniquilar a ambos e assim sucessivamente. Essa reiteração de batalhas é o que move todo o enredo. E a conquista, como algo não permanente, sempre abre perspectivas para o fracasso que se sucederá. Isso se confirma, portanto, com a aproximação dos navios holandeses e também com o letreiro final, em sua última parte, que é incisiva: "Antes e depois, desde 1500, colonizadores nacionais e estrangeiros vêm se sucedendo no Brasil. Oxalá, em breve, tenhamos-lo comido todos."²⁰

Para entender como se dá esse processo, é preciso fazer uma breve descrição dos personagens que compõem a narrativa. Optei por dividi-los em núcleos, sendo eles, os casais, e aí entrariam as famílias dos engenhos e seus empregados, as figuras dos governantes, dos padres, dos escravos, dos índios e das personagens secundárias. O que poderia ser elencado da seguinte forma:

¹⁹ Já com Oswald o tem, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: O Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

²⁰ *Ibidem*.

Casa-grande, senzala & cia.: uma adaptação da obra (quase) homônima de Gilberto Freyre ou uma nova tentativa de decifração do Brasil

| Meire Oliveira Silva

Núcleo 1	<i>Engenho Poço Comprido</i>	O casal Joaquim e Maria das Mercês
Núcleo 2	<i>Engenho Freguesia</i>	O casal Ataíde, Ana Roiz e os filhos Gabriel e Luísa
Núcleo 3	<i>Em trânsito, negociando</i>	O mercador Van der Ley e sua esposa Holandesa
Núcleo 4	<i>No meio da mata</i>	Domingos e sua mulher, a índia Djaê
Núcleo 5	<i>Casa do Ouvidor</i>	Ouvidor Vasco e sua esposa infiel Maria Emília
Núcleo 6	<i>Casa do Governador</i>	Governador e seu filho Álvaro
Núcleo 7	<i>Aldeamentos jesuítas</i>	José, Manuel e Abaré-Bebé
Núcleo 8	<i>Navio negreiro, casa-grande, na senzala e, posteriormente, nos Quilombos</i>	Escravos africanos André Congo, Dadade, Cosme e Isaura
Núcleo 9	<i>Matas, no litoral</i>	Índios anônimos na coletividade das tribos aimorés, tupinambás, tupis, caetés.
Núcleo 10	<i>Personagens secundários</i>	El-Rei, Bispo, Fernão Pires, Inquisidor, Outrosenhor-de-engenho
Núcleo 11	<i>A Abusão - comunidade</i>	Abusetes em seus diversos papéis

Considerando tais núcleos, é possível esboçar, em linhas gerais, um primeiro plano de leitura da obra, sabendo que os portugueses são os agentes primordiais da tentativa de ocupação *civilizada* nos trópicos, que, para isso, prescindiria de todos os ritos e costumes nativos. A Carta de Caminha, logo na abertura das passagens que trazem as riquezas naturais do Brasil, já anuncia esse olhar, ao mesmo tempo, enlevado pela exuberância da beleza do cenário, mas também o cobiçoso desejo que isso proporciona. O corte para o impacto que a *descoberta* causa na Metrópole portuguesa é flagrante, na cena que traz El-Rei, diante dos produtos vindos das Índias, mas se deliciando com a Carta, deixando de lado, as mercadorias das conquistas anteriores. E isso se confirma com os comerciantes portugueses Almeida e Fernandes planejando a expedição do que seria a segunda nau portuguesa, que, ao chegar à praia, mostra o caráter indócil dos índios, não descrito por Caminha: a personagem Manuel do Circo aparece como primeiro português submetido à prática antropofágica que será muitas vezes reiterada na obra.

ARTIGOS

A seguir, observa-se a construção do primeiro engenho, o *Poço Comprido*, de Joaquim que, junto ao seu filho Domingos, coordenam o plantio de cana-de-açúcar. O concubinato junto às índias é duramente repreendido pelos padres, a ideia de se trazer órfãs de Portugal modifica a história, colocando em cena Maria das Mercês, que se casa Joaquim, buscando um exemplar povoamento de acordo com os preceitos cristãos. O filho, Domingos, para apaziguar os diversos problemas entre as tribos indígenas e a casa-grande, é obrigado a casar-se com a bela índia Djaê e, após desentendimentos com a madrasta, que não aceita os índios em sua casa, rompe com o pai e vai viver na mata com os silvícolas.

O *Engenho Freguesia*, do casal Ataíde e Ana Roiz, é descrito como mais próspero do que o anterior, sobretudo, pela adoção da mão de obra escrava africana. Inclusive, os escravos têm papel de destaque, neste núcleo, nas figuras da bela mucama Dadade e do escravo de oito André Congo. As crianças Luísa e Gabriel são os filhos do casal, cuidados por Dadade, e representam uma série de costumes da infância na colônia, como, por exemplo, o brinquedo usual, o "moleque de casa", Cosme. No entanto, apesar da normalidade dos costumes dessa família, Ana Roiz é uma cristã-nova que refuta submeter-se aos dogmas católicos, constituindo motivo de perseguição religiosa por parte da Inquisição. Além disso, a composição desse ambiente se completa com a descrição dos holandeses, com o mercador Van Der Ley, que vive a negociar escravos africanos para o engenho, e sua esposa Holandesa, mulher bavara, cuja soberba europeia se pronuncia no desprezo pelo Brasil, pela sua gente mestiça, pelos índios e africanos.

Por outro lado, existem as figuras do Governador e de seu filho, Álvaro, um dos amantes de Maria Emília, a esposa do Ouvidor Vasco, explicando a vinda do casal para o Brasil, a partir dos hábitos extraconjugais da infiel. O olhar dos religiosos é constantemente a eles dirigido, já que os padres jesuítas (Manuel, José e Abaré-Bebé) vivem a moderar as práticas perniciosas da Colônia, seja dos colonos ou dos índios, que aparecem sempre representando a coletividade, em poucas identificações das tribos às quais pertencem que, se diferentes em suas características, têm em comum a animosidade no

tratamento dos europeus. Assim como os índios, o enredo também traz o Quilombo dos Palmares e os primeiros ataques a esta resistência africana contra os colonizadores. Por fim, existem os *abusetes*, comunidade marcada pela incorporação da religião católica às primitivas tradições religiosas do Brasil, o que impressiona o jovem noviço Abaré-Bebé.

A trama se desenvolve em três universos - o dos índios, o dos portugueses e o dos escravos africanos - que vão se aglutinando ao longo do roteiro dando, ao final, a ideia de contiguidade pautada na descontinuidade e seus contrastes. Todos os conflitos são consequências dessas relações pautadas pela dominação e pela resistência, em todos os âmbitos. Por exemplo, após a Carta, já entre a segunda e a terceira sequência, há a alternância entre dois espaços, mostrando tal embate: a Metrópole portuguesa, no cais de Lisboa, e a chegada das primeiras naus lusitanas à costa litorânea brasileira. Ainda em Portugal (seq. 2, *A Corte no Armazém - Armazém do cais de Lisboa/Int./dia*), numa típica mercearia, aparecem as personagens El-Rei, Gomes d'Almeida, Fernandes, Comerciante e Clérigo. A conversa versa sobre os artigos oriundos das Índias e os exóticos exemplares da fauna brasileira recém-descoberta, entre araras, papagaios, cobras e outros exemplos da biodiversidade tropical. As figuras humanas são tipicamente alegóricas e representam, portanto, uma coletividade peculiar do imaginário brasileiro ao se referir aos primeiros colonizadores e a todos os estereótipos que estão atrelados a estes sujeitos pertencentes à Corte.

Na embarcação (seq.3, *Atraindo os índios*), existem mercadores e um clérigo. A primeira visão dos nativos se dá com receio e cautela pelos tripulantes. Padre José e Padre Manuel - numa imediata identificação com os jesuítas José de Anchieta e Manuel da Nóbrega, catequizadores que se dispuseram a escrever sobre os selvagens em seus primeiros contatos com os hábitos religiosos -, os comerciantes Almeida e Fernandes, entre outros de menor relevância para a cena. A excitação dos portugueses, ao espiar com lunetas as índias nuas a ofertarem prontamente aos estrangeiros algumas

ARTIGOS

oferendas, já adianta a hilaridade da cena, reforçando novamente algumas ideias desde sempre enraizadas na imaginação popular sobre como aconteceu o primeiro contato entre portugueses e índios, no litoral nordestino, "Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500", como indica o final da *Carta de Achamento* da nova terra.

O espanto dos religiosos diante da nudez das *bugras* faz com que não sejam os primeiros a descerem do barco, como antes haviam tencionado, buscando apaziguar a situação do primeiro contato com os índios, afinal "Não fica[va] bem ser um religioso a primeiro meter-se ali [...]". A decisão sobre essa ação recai na figura de Manuel do Circo, que com suas *bugiarias*, desembarca do batel ocupado por dois marinheiros e seis soldados. A imagem desta figura se assemelha a um bobo da corte, bufão: "Mete-se entre as *bugras*, dá suas melhores cambalhotas, distribui as *bugigangas* e quando estiver seguro, faz sinal [...]", como assinala a descrição do explorador Fernandes que, ao se dirigir a Padre Manuel afirmando que não havia como discordar da decisão, e que sua função era só a de rezar, é rechaçado num aparte somente compreendido pelo público/leitor reforçando, na comicidade desta passagem, o caráter bufão e as inversões da circunstância, num esquema muito bakhtiniano: "Queira Deus que eles se fodam!"

Na próxima sequência, Manuel, contudo, acaba sendo aprisionado e devorado pelos índios, o que causa horror nos demais tripulantes - ainda em mar -, que vislumbram o terrível quadro d'"*as índias [que] carregam o corpo inerte de Manuel para cima da pequena colina. Ali, umas esquartejam enquanto outras improvisam um moquéim para assá-lo.*" A reação de Padre Manuel não deixa, novamente, de ser cômica: "Senhor, houve um terrível mal-entendido! Não foi bem isso que lhe pedi!" A cena decorre entre este último fazendo *mea culpa*, batendo no peito e correndo por todo o barco em desespero, assim como o outro religioso, Padre José. O pedido é para se dirigirem ao sul, onde Cabral desembarcou - estariam se referindo a Porto Seguro, no litoral baiano -, local supostamente habitado por índios "mansos", indicando que esta segunda nau teria aportado em localização diferente. Os demais portugueses se enfurecem, mas reconhecem sua momentânea impotência contra os índios que,

no arremate da cena, gozam de sua primeira resistência e afirmação de força contra o inimigo: "Enquanto levantam velas para se afastar, os lusitanos veem as índias acenando provocadoramente com pedaços mal assados do primeiro português comido por brasileiros."

A antropofagia, como se pode ver, aparece como fio condutor dessas relações baseadas na disputa pelo poder, insurgindo-se contra qualquer repreensão moral ou religiosa e afirmando, a princípio, a superioridade da constituição do caráter dos índios, ao passo que representa seu maior diferencial, mesmo quando é citada a predileção de algumas tribos pela carne humana, subtraindo, dessa forma, a dignidade ritualística do ato, reduzindo-o à simples satisfação do paladar, como no início da narrativa que já traz o choque cultural entre os europeus cristãos e os índios ("Boca infernal" X "Enterro cristão"). Ou ainda no olhar irônico à antiga prática dos nativos mostrada também de maneira burlesca: os índios, após o preparo da carne para assar o moqué, se deparam com os padres que pretendem enterrar as partes do corpo vitimado, numa cerimônia cristã, unguendo-as com os santos óleos. Os *bugres* não concordam e comem, assim mesmo, unguidos, os pedaços, ainda que considerem ruim aquele novo *tempero*.

Além da antropofagia, vê-se o concubinato com as índias e a escravização indígena como fator usual, sobretudo no *Engenho Poço Comprido*, de Joaquim, antes do casamento com a órfã Maria das Mercês. Esta última, mesmo absolutamente extasiada com seus novos domínios, após a vinda de Portugal e seu casamento na colônia, transparece enorme contrariedade por ser obrigada a conviver com *bugres*. Já seu enteado precisa casar-se com uma índia para evitar novos ataques ao engenho e também garantir a mão de obra nativa, sem custos, a não ser algumas *bugiarias*, já que, mesmo diante das repreensões dos jesuítas, nunca havia pensado em viver maritalmente com uma nativa e nem incorporar seus hábitos, como o de comer carne humana, como acontece quando está fora do engenho, após o confronto com os famosos canibais, os aimorés. Além disso, os índios também aparecem com destaque

ARTIGOS

no projeto de catequização, e, por consequência, de dominação, por meio da constante recusa aos hábitos civilizadores cristãos, na recorrência à prática antropofágica. Isso pode ser concebido como uma resistência à colonização, apesar das diversas tentativas dos jesuítas, até mesmo na aproximação dos curumins. Estes últimos aderiram aos valores cristãos e foram convencidos de tais virtudes convertendo-se mais facilmente à nova fé, e tornando-se inimigos de seus próprios familiares que insistiam em *viver no pecado*.

Os negros, por sua vez, recebem destaque no núcleo do *Engenho Freguesia*. A mucama Dadade, bela e, por isso, mantida em casa, serve à senhora e ao senhor, como ficou notório nos escritos do modernista Jorge de Lima²¹, e também na obra de Gilberto Freyre. A relação de submissão escravocrata transparece até mesmo na relação com as crianças, especialmente, com o menino Gabriel, por quem a personagem Dadade abdica da proposta de fuga, pensando em cuidar dele:

GABRIEL - Dadade, você está chorando! (e, em tom meio desesperado:) Você vai embora?

DADADE - Não, Gabriel, vou ficar com você (pausa). Até você me mandar embora.

Dadade abraça Gabriel, leva-o a correr e brincar.²²

Por outro lado, existe o escravo André Congo que, desde sua chegada à colônia portuguesa, se mostra profundamente abatido, sem dormir; imerso no banzo que provoca sua fuga para o Quilombo dos Palmares, não sem antes chamar Dadade para ir consigo. O menino Cosme é o brinquedo de Gabriel,

²¹ Como, por exemplo, nas seguintes estrofes do poema "Essa negra Fulô", de Jorge de Lima, que contam a incorporação das escravas jovens, que trabalhavam dentro das casas-grandes, servindo para cuidar dos afazeres domésticos, mas também acabavam servindo sexualmente aos senhores:

"Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!
[...]
Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?
Essa negra Fulô!"

²² Sequência 82.

servindo de montaria para a criança da casa-grande, como puxador de carrinho de bodes, prática também já denunciada pela Literatura para ficarmos somente no exemplo de Machado de Assis²³. O domingo, como dia de folga dos negros, também é mostrado e aparece como ação intensamente supervisionada pelos feitores. Nesse ínterim, os escravos podem dançar, jogar, beber e copular livremente. A *Caralhada* aparece como atividade comum desse dia de descanso, sendo uma disputa que mescla sexualidade e virilidade, consistindo na quebra de bolachas empilhadas por meio do órgão sexual masculino. André Congo vence tal disputa, afirmando sua força, completada pelo vigor físico, a partir da relação sexual com Dadade, ao final dessa cena. E esta última aparece como apenas mais uma entre as diversas que compõem aquela *Sodoma e Gomorra tropical*, para o horror do Visitador da Inquisição que vê tudo de sua caleça, entre tantas outras que passam e se deparam com o cenário repleto de libertinagem.

O Visitador está certo de que aquilo só poderia vir do engenho de uma cristã-nova e se acirram as perseguições a personagem Ana Roiz que, cada vez menos, consegue esconder sua repulsa ao cristianismo, o que é sempre amenizado pelo marido Ataíde, até a morte de sua filha, quando todos os rituais judaicos, entre eles, tirar da criança morta todos os apetrechos destinados ao cadáver, ou ainda jogar fora toda a água de casa, são executados pela personagem, confirmando todas as suspeitas sobre sua inclinação religiosa. A Inquisição não lhe perdoa, forçando seu marido a oferecer escravos para o padre a fim de que ele interceda junto aos demais, em favor da mulher.

Os religiosos, cujos papéis são de extrema importância aparecem simbolizados naquele que busca a conciliação entre estrangeiros e nativos, o padre Manuel; no que se dedica, não só à catequização, mas também à assimilação da língua e da cultura indígena, padre José; e na figura do moço Abaré-Bebé, obcecado por sua missão e completamente imerso nos

²³ Numa das passagens da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, com a personagem Prudêncio que servia de *cavalo de brinquedo* ao menino Brás.

ARTIGOS

ensinamentos de Inácio de Loyola²⁴, abrindo mão de seus interesses pessoais em favor da religião e da salvação dos índios totalmente afeitos aos seus vícios. Seu caráter ascético se marca sobretudo pela entrega, pelo sacrifício e pela isenção de vida mundana. Seu interesse, ao final, pelos *abusetes* denota a compreensão de que a assimilação cultural e religiosa já foi feita pelos nativos, e também de que não é possível querer a edificação de algo artificial e sempre em choque com uma natural inclinação desta terra, a da miscigenação. De fato, foram diversas as tentativas de salvar aqueles homens do pecado selvagem ao qual estavam habituados, como demonstra Laura de Mello e Souza:

Humanidade esquisita, anti-humana, meio monstruosa, diferente, pecadora. Seriam homens mesmo? Poderiam ser convertidos, receber a palavra divina? [...] Para Kant, algumas das raças americanas representariam o escalão mais baixo da humanidade.[...] Já na Carta de Caminha surge a comparação com os animais: os índios seriam 'gente bestial e de pouco saber', incapazes de compreender o gesto cortês de Cabral. Mas, apesar disso, limpos e bem curados. Portanto, bons animais [...] Em 1555, Anchieta, o 'suave evangelizador de nossas selvas', comparava-se praticamente a um veterinário. [...] Mas foi Nóbrega quem mais se debateu com a animalidade do indígena brasileiro. Nas cartas ou no Diálogo, suas ideias se repetem, 'o jesuíta bate sempre nas mesmas teclas (...) e tanto mais abertamente quanto mais os anos passam'. Os índios 'são cães em se comerem e se matarem, e são porcos nos vícios e na maneira de se tratarem [...]'²⁵

A personagem Abaré-Bebé, tanto por seu caráter ascético e sua expressão de profundo vazio, pode remeter ao padre interpretado por Paulo José, em *O padre e a moça* (1965) - primeiro longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, que adaptou o poema quase homônimo de Carlos

²⁴ Abaré-Bebé também era uma personagem histórica. Segundo o professor Eduardo de Almeida Navarro, "Chegando a Salvador da Bahia, em julho de 1553, juntamente com outros jesuítas, ele [José de Anchieta] vai, depois de alguns meses, para a capitania de São Vicente, no atual estado de São Paulo, onde estava a primeira vila fundada no Brasil e onde os jesuítas já possuíam um colégio. Os jesuítas, com efeito, já estavam no Brasil havia quatro anos e, como os trabalhos de catequese eram muito intensos, continuamente solicitavam a Portugal o envio de mais missionários. Assim, Anchieta veio para auxiliar o padre Leonardo Nunes, um missionário dinâmico e incansável que, por se deslocar rapidamente de um lugar para outro em pregação, foi chamado pelos índios de São Vicente de Abaré-Bebé, isto é, Padre Voador." In: *Vida e obra de José de Anchieta*. <<http://tupi.fflch.usp.br/>> acesso 23.01.14

²⁵ In: *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986, pp. 63-64

Casa-grande, senzala & cia.: uma adaptação da obra (quase) homônima de Gilberto Freyre ou uma nova tentativa de decifração do Brasil

| Meire Oliveira Silva

Drummond de Andrade²⁶, e estabeleceu afinidades inegáveis com o romance *Le journal d'un curé de campagne*, de Georges Bernanos (1936) e sua adaptação cinematográfica, feita por Robert Bresson (1951) - em uma composição bem afeita aos moldes do cineasta francês, dado o *esvaziamento de suas feições*, numa *atuação quase ascética*. E não só neste momento, mas em outros aspectos de *Casa-grande, senzala&cia.*, é possível ver uma obra de maturidade que retoma uma série de procedimentos já experimentados ao longo de sua trajetória. Artíficos de técnicas e de composição para o estabelecimento de uma atmosfera muito recorrente neste realizador desde suas primeiras produções. O estilo de Joaquim Pedro, mesmo que haja somente o roteiro de *Casa-grande, senzala&cia*, e não o resultado fílmico ressurgiu absoluto nessa obra derradeira, por meio de uma escrita de estilo muito característico, de pesquisador contumaz.

Para a construção desse enredo, por exemplo, é possível perceber as inúmeras referências históricas às quais recorreu o cineasta. Existem muitas passagens que ultrapassam a mera adaptação da obra de Freyre, que não se trata, primeiramente, de uma narrativa, mas de relatos históricos, geográficos e sociais do início da civilização brasileira. Ao mesmo tempo, a *escrita freyriana* - ensaística e muito livre - também pulsa e emerge do roteiro em suas nuances. Até mesmo o humor de Joaquim Pedro dialoga com Gilberto Freyre em suas descrições de usos e tradições das mais diversas espécies. Investigar como isso ocorre é um passo primordial para se entender o projeto do filme. O roteiro e o livro encontram-se, mais do que na *relação entre adaptação e obra original*, mas sobretudo em uma *relação criticamente dialógica e complementar*. Por exemplo, na descrição das aproximações os entre portugueses e as mulheres índias e negras - sobretudo na figura da mulata. A personagem Dadade, por exemplo, vai ao encontro da afirmação presente na obra de 1933 de que "a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor,

²⁶ "O padre, a moça", presente no livro *Lição de Coisas* (1962).

ARTIGOS

pelo menos para o amor físico."²⁷ Igualmente, no roteiro (seq. 53), se passa o mesmo evento: "Ataíde a espera no corredor. Leva-a para o quarto dele, deita-se na cama vestido e assim fica, à espera de que Dadade acabe de se despir.", ao passo que, na sequência anterior, "Carinhosamente Ataíde consegue que ela [a esposa Ana Roiz, bêbada] se dispa e se deite na cama, bastante larga para os dois, mas em que há muito Ana dorme sozinha. Ataíde sai do quarto."

Outra referência direta está na adaptação dos lusitanos ao clima, em contraste com os outros europeus, vide o exemplo da personagem Holandesa: "*Mercês, o Brasil não existe. É impossível haver um país tão quente assim. Isso tudo deve estar se passando na África. Acho que erramos de continente.*"²⁸ que vai ao encontro da descrição de Freyre logo na abertura de sua obra ao discorrer sobre a adaptação dos portugueses no Brasil: "*Quando em 1532 se organizou econômica e civilmente a sociedade brasileira, já foi depois de um século inteiro de contato dos portugueses com os trópicos; de demonstrada na Índia e na África sua aptidão para a vida tropical.*" E não só nessa adaptação ao meio, mas a mistura com o negro e o índio, são pontos em que o roteiro dialoga diretamente com sua obra de inspiração primeira, já que a constatação freyriana só reverbera a observação de diversos estudos anteriores. Caberia, portanto, ressaltar o exemplo da literatura brasileira do século XIX que, segundo Freyre, "nas páginas de alguns de seus maiores mestres recolheu muito detalhe interessante da vida e dos costumes da antiga família patriarcal"²⁹; no caso do romance de tese *O cortiço* (1890), do escritor naturalista Aluísio Azevedo. Nesta obra, existem três exemplos típicos de portugueses, concebidos sob uma ótica determinista, que também serve para delinear as relações existentes no país desde sua colonização:

Aluísio, como se dirá melhor adiante, não escapa a esta e outras contradições, e seu livro dá grande importância à natureza, mas concebida como meio determinante, à moda naturalista, estabelecendo implicitamente para a atuação dos personagens três possibilidades que lembram no plano individual as (futuras) alternativas de Toynbee:

²⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande&senzala*. São Paulo: Global Editora, 2007, 1ª reimpressão, p. 72.

²⁸ Sequência 83. In *Op. Cit.*, p. 359

²⁹ Prefácio de *Casa-grande&senzala*. *Op. Cit.*, p. 49

- | | |
|--|--------------------|
| <ol style="list-style-type: none">1. português que chega e vence o2. português que chega e é vencido pelo3. brasileiro explorado e adaptado ao | meio ³⁰ |
|--|--------------------|

No caso das personagens das obras de Freyre e Joaquim Pedro, poderíamos encaixar o exemplo de Ataíde e Joaquim, os donos de engenho, seguiriam o *modelo 1*, como os donos de engenho que exploram a mão de obra de índios e escravos e se sobrepõe ao meio, enriquecendo. Os jesuítas também poderiam se encaixar no referido modelo, dada a tentativa de dominação que exercem sobre os nativos, mesmo que tenham encontrado tanta resistência. O próprio roteiro de Joaquim Pedro insiste nesse quadro, da recusa dos nativos à dominação religiosa. Outro elemento que comprova a dominação desses religiosos reside na regulação e supervisão sobre a cópula dos casais da colônia, a cada primeira quarta-feira do mês, o *Dia da Procriação*. No *modelo 3*, viriam todos os escravos índios e africanos, homens e mulheres, explorados em diversos sentidos. Para o *modelo 2*, Domingos, ao se casar com a bugra Djaê, viver no meio da mata e até comer carne humana, seria momentaneamente o português vencido, já que, adaptado às circunstâncias, acabou "abrasilerando-se"³¹ com a selvageria por ele desenvolvida desde a cerimônia matrimonial que consegue unir a cultura civilizada da casa-grande e os costumes dos bugres ou selvagens: "*Fora da capela, na frente da casa-grande, a festa é tipicamente indígena. Domingos adere aos costumes da gente de sua esposa com irreverência, tomando parte na dança dos índios.*"³²

Na passagem em que há referência às festas, durante o domingo, dia de folga na senzala, existe o histórico fato de que tudo acontecia sob a supervisão dos feitores sendo uma ocasião propícia para as tentativas de fuga. Os costumes dos africanos, entre eles, as atividades mais conhecidas, como a capoeira, os jogos e a dança, e também a permissão da bebida e do sexo. No

³⁰ CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2004.

³¹ Para também usar um termo desenvolvido por Antonio Candido no ensaio citado anteriormente.

³² *Op. Cit.*, seq. 40, p. 97.

ARTIGOS

entanto, a disputa *Caralhada* e o exercício da sexualidade diante das caleças que passam pelo engenho de Ataíde, mesmo sendo horrorosas aos olhos do Visitador da Inquisição, mostram-se escandalosas, mas diante disso, os habitantes da casa-grande, habituados à selvageria dos escravos, considerando suas ações desprezíveis a ponto de dispensarem choque ou julgamento, demonstram somente indiferença. A partir da leitura do romance *Til*, de José de Alencar, também podem-se averiguar diversos excertos em que acontecem as maiores ousadias e brutalidades - na disputa entre duas escravas pelo mesmo homem, diante da impassibilidade dos feitores -, que só são interrompidas pela sineta, ao final de mais um dia de folga:

De vez em quando o garrafão de cachaça corria a roda. Cada um depois de mil trejeitos e negaças dava-lhe o seu chupão, e fazendo estalar a língua repinicava o saracoteio. [...] Hesitou o mulato algum tempo, receoso de derrogar de sua nobreza de pajem misturando-se com a ralé da enxada, até que rendido pelos lascivos requebrados da crioula, que já se espreguiçava ao som do urucungo, saltou no batuque. [...] Amâncio à vista do bofetão decidiu-se pela Rosa, e atirou à Florência uma cabeçada. Mas a preta agarrou-o pelos cabelos; e ele apertou-lhe as goelas a fim de livrar-se das garras daquela fúria. Entretanto a Rosa ferrava os dentes no ombro da rival, que defendia-se aos pontapés. [...] À porta do administrador batia a sineta o toque de recolher.³³

Somente para os padres, sempre empenhados em livrar a terra bárbara de todos os vícios, tais ocorrências seriam casos de espanto, como sugere o roteiro de Joaquim Pedro, com a Inquisição que compreende tais excessos como motivos que depõem contra a índole de uma permissividade só imaginada na casa de uma cristã-nova, a personagem Ana Roiz, recém-convertida ao cristianismo, mas nunca dissuadida dos ritos judaicos, que se acirram a partir da morte da filha Luísa. A concepção da personagem da mulher de Ataíde é provavelmente uma referência à cristã-nova homônima perseguida pela atuação da Inquisição na Colônia, conforme alguns documentos da época. Da mesma forma que o Tribunal do Santo Ofício atuou, no início do século XVI, em Portugal, e os cristãos-novos começaram a ser

³³ ALENCAR, José. *Til*. Porto Alegre, LP&M, 2012, p. 197

Casa-grande, senzala & cia.: uma adaptação da obra (quase) homônima de Gilberto Freyre ou uma nova tentativa de decifração do Brasil

| Meire Oliveira Silva

perseguidos, também no Brasil, a partir de 9 de janeiro de 1591 se iniciou um encaço com base em denúncias que mobilizaram³⁴ a colônia na época a perscrutar a todos, buscando qualquer indício de práticas judaicas, para exemplar punição desses indivíduos, na ocasião da chegada do Visitador à Bahia. Outra Ana, Ana Rodrigues, foi uma cristã-nova vinda com o marido Heitor Antunes, ao Brasil, em 1557, com o Governador Mem de Sá. O casal era dono de um bem-sucedido engenho na Bahia. Já Ana Roiz aparece nas *Denúncias* como mãe de um rapaz chamado Fernão Pires, que tem dúvidas se é cristão-novo devido a sua origem materna. A mistura de diversas figuras com as mesmas características podem ter servido de mote para Joaquim Pedro criar a sua personagem, ao tentar extrair dessas figuras uma representação da coletividade daquele Brasil colonial e se aproximar, assim, também dos relatos de Freyre.

Para Gilberto Freyre, entretanto, os judeus representavam uma ameaça econômica também na Colônia:

Para conter os ódios que se levantaram quentes, fervendo, contra a minoria israelita, é que se organizou o Tribunal do Santo Ofício, reunindo à função de examinar as consciências o poder de examinar a frio e metodicamente os bens acumulados pelas mãos de herege. Os judeus haviam se tornado antipáticos menos pela sua abominação religiosa do que pela falta

³⁴ Como descreveu, um século depois, o poeta baiano Gregório de Matos, com seu soneto

Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia

*A cada canto um grande conselheiro,
Que nos quer governar cabana e vinha;
Não sabem governar sua cozinha,
E podem governar o mundo inteiro.*

*Em cada porta um bem frequentado olheiro,
Que a vida do vizinho e da vizinha
Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha,
Para o levar à praça e ao terreiro.*

*Muitos mulatos desavergonhados,
Trazidos sob os pés os homens nobres,
Posta nas palmas toda a picardia,*

*Estupendas usuras nos mercados,
Todos os que não furtam muito pobres:
E eis aqui a cidade da Bahia.*

ARTIGOS

completa de delicadeza de sentimentos, tratando-se de questões de dinheiro com os cristãos. Suas fortunas acumularam-se principalmente pela usura, proibida pela Igreja aos cristãos, ou pelo exercício, na administração pública, nas grandes casas fidalgas e mesmo nas corporações católicas, de cargos que convinhassem aos interesses dos cristãos latifundiários fossem exercidos por indivíduos desembaraçados de escrúpulos católico-romanos e das leis da Igreja.³⁵

Essa ideia de prosperidade em razão do acúmulo de riquezas, a usura, pode ser um dos traços que compõem o casal Ataíde e Ana Roiz, no roteiro. Donos do engenho *Freguesia*, abastado e detentor de numerosos escravos, configurando o mais produtivo de Pernambuco: "*O aspecto do engenho, da casa-grande e da capela é imponente. A arrecadação, ou armazém, do engenho está repleta de pães de açúcar bem arrumados, prontos para a venda. Há também ali toneis de aguardente e grandes botijas de melão.*" Ainda assim, Joaquim Pedro também dialoga com Capistrano de Abreu, em sua obra de organização da *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*³⁶, em que há registros das práticas hereges que denunciavam o apego aos antigos dogmas judaicos por parte de cristãos-novos, entre elas, o luto, a recusa em dizer o nome da Virgem, de comer carne, entre outros. O cineasta também cita a recusa de Ana Roiz em vestir a filha morta Luísa com os ornamentos que caracterizam o "anjinho católico"³⁷ e o fato de haver lançado para fora de casa

³⁵ *Op. Cit.*, pp. 284 e 285.

³⁶ Existe, entre os depoentes desses relatos, um chamado Fernão Pires, nome de outra personagem do roteiro de Joaquim Pedro.

³⁷ A filha de Ana Roiz é descrita no roteiro de modo muito semelhante à *Menina Morta*, de Cornélio Pena, escritor mineiro de grande inspiração para Joaquim Pedro, ainda em seu primeiro filme, *O padre e a moça* (1965), na retratação da atmosfera religiosa mineira ancorada num catolicismo marcante: "...o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta, coberta pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroado de pequeninas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobria, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto, desmentido pela expressão extremamente pura e ausente do rosto. A verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali, partira para muito longe, e viajava em altas nuvens, muito distante, e apenas o vulto jazia sobre a mesa, esquecido..." In: *Romance Completo*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguillar, 1958, p. 748.

No roteiro, a cristã-nova refuta toda aquela característica indumentária: "Em primeiro plano, de costas, a um canto do quadro, o padre capelão ladeia o pequeno caixão do 'anjinho' que fizeram da filha de Ana Roiz. [...] Ana debruça-se sobre o esquife como se fosse beijar a menina

toda a água, após esta morte. Essa inspiração é provável também porque o nome da noiva de Fernão Pires - o depoente dos inquêritos na ocasião da *Visitação da Inquisição*, mas também outro personagem (assassino, sanguinário, mulherengo e assistente do Bispo) do roteiro - é Luísa, a "menina-morta" filha da judia perseguida.

As questões religiosas são desenvolvidas no roteiro como fatores de conflitos em ebulição que permeavam a colônia, desde o século XVI. Uma delas era a questão da *Abusão* ou *Santidade*, que consistia na mescla entre os costumes religiosos transmitidos pelos ensinamentos jesuítas e as crenças próprias da tradição indígena³⁸. Esse sincretismo religioso que, muitas vezes, representava também resistência ao sistema colonialista, é visto com admiração pelo noviço Abaré-Bebé ao se deparar com as representações, por parte dos selvagens, de um menino Jesus negro, de Nossa Senhora e do Papa daquela comunidade suscitando grande espanto traduzido no questionamento de padre José "[...] será essa a verdadeira religião dos brasis?"³⁹, que funcionaria como uma antecipação da formação religiosa plural do país e colocaria a assimilação da *cartilha do inimigo jesuíta* como uma forma de resistência à colonização. Uma antropofagia que se recusa absorver simplesmente a força do outro para unir a sua própria força, nesse sentido, uma antropofagia dialética, de negação constante daquilo que assimila. Assim como

morta e interrompe-se a meio gesto. Como se corrigisse pequenas impropriedades, limpa o carmim de seus lábios e faces, retira s asinhas douradas e as margaridas que enfeitam-lhe os cabelos."

³⁸ Os padres da Companhia, residentes na Terra de Santa Cruz, davam suas vidas para fazer do gentio um cristão, enquanto os apelos do meio e da tradição conduziam os mesmos para além das fronteiras da Cristandade, induzindo-os a costumes próprios de sua raça. Porém, os curumins criados junto aos aldeamentos, sob os olhares dos religiosos, dificilmente se tornaram homens semelhantes aos seus antepassados. Por mais que a tradição do seu povo e a floresta os tornasse 'selvagens', eles ainda se lembravam de alguns ensinamentos ministrados pelos padres, mesmo que o tivessem memorizado de modo deturpado. Um índio cristão chamado Antônio viveu anos em Tinharé, na casa dos jesuítas. Na oportunidade, conheceu parte da tradição católica que o auxiliou na condução de um importante movimento messiânico, ocorrido no recôncavo baiano, durante a segunda metade do século XVI. A Santidade do Jaguaripe, 'criada' por Antônio reunia elementos da cultura indígena e outros tantos do cristianismo" In: RAMINELLI, Ronald. "*Da vila ao sertão: os mamelucos como agentes da colonização*". *Revista História*. São Paulo, n°129-131, p. 209-219, ago/dez93 a ago/dez94.

³⁹ *Op. Cit.*, p. 173

ARTIGOS

no longa-metragem *Os inconfidentes* (1972), pode-se deduzir que a pesquisa foi vasta e minuciosa dado o levantamento histórico de fôlego e indo ao encaixe de muitas das leituras indicadas por Freyre na bibliografia utilizada para a constituição da obra *Casa-grande&senzala*.

O próprio roteiro é muito reflexivo quanto à crítica que se pretende veicular, como se, de fato, prescindisse de uma realização fílmica. De fato, há poucas marcações de cena que indicam posição de câmera ou representação dos atores. Pelo menos, na versão final do roteiro, publicada pela Editora Aeroplano. É possível dizer que se trata muito mais de uma narrativa da qual emerge toda a *mise-en-scène* do filme somente idealizado, apenas pela própria ambientação de espaços e pela caracterização das personagens no enredo. De acordo com Joaquim Pedro, em entrevista a Edgard Telles, existe uma certa influência do cineasta espanhol Luis Buñuel neste processo:

De certa maneira, sinto a presença dele muito forte no trabalho que estou fazendo. Não é direta, é indireta, é um jeito e dar ênfase a determinadas coisas e não dar ênfase a outras, é um certo senso de humor meio duro, e meio discreto, presente em *O discreto charme da burguesia* (1972) e outros filmes. Isto é engraçado, mesmo sem ter revisto os filmes recentemente eles são para mim um marco, um referencial muito forte.⁴⁰

Pensando em Buñuel, compreendem-se personagens esféricos, de enorme densidade psicológica no roteiro de *Casa-grande, senzala&cia*, a partir de suas ações, por mais que representem a coletividade para a delimitação de um panorama histórico do início do Brasil-colônia, como afirmou o próprio Joaquim Pedro. O século XVI serve de contraponto para se pensar o Brasil contemporâneo à obra, o de 1986. A exemplo do que havia sido feito em *Os inconfidentes* que falava, ao mesmo tempo do conturbado século XVIII e da Inconfidência Mineira, ao passo que falava das torturas dos anos 1970 nos anos mais duros da ditadura militar. É certo que, após quase 40 anos de produção, o cineasta adotaria muitos dos procedimentos já utilizados em filmes anteriores.

⁴⁰ Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Edgard Telles Ribeiro, edição de texto de Carlos Augusto Calil com a colaboração de Ana Maria Galano e Eduardo Escorel. Transcrição de Cecília Antakly de Mello (originalmente publicada na revista *Imagens* nº3, dezembro de 1994, Editora Unicamp.) presente na publicação da Editora Aeroplano do roteiro de *Casa-grande, senzala&cia*, já citada anteriormente.

Casa-grande, senzala & cia.: uma adaptação da obra (quase) homônima de Gilberto Freyre ou uma nova tentativa de decifração do Brasil
| Meire Oliveira Silva

E isso se confirma na composição de personagens, como Abaré-Bebé, que, conforme dito anteriormente, traz muitas características do religioso presente no primeiro longa-metragem (*O padre e a moça*, de 1965). As tradições católicas e a negação delas, como no caso de Ana Roiz, também já estavam presentes em 1965. A caracterização patética dos governantes lembra *Os inconfidentes*, assim como a antropofagia festiva e burlesca de *Macunaíma* (1969) e *O homem do pau-brasil* (1982). A degradação e a mesquinha das relações humanas, desde *Guerra Conjugal* (1975), também anunciam o *sadismo* tão destacado por Freyre em *Casa-grande&senzala* e retornam ao roteiro de Joaquim Pedro como única forma possível de relações numa terra, desde suas mais remotas origens, afeita às devassidões e às corrupções de toda a natureza.

Pensar na abertura política de 1986 e nos rumos do Cinema Nacional à época, após o rompimento com paradigmas que anunciavam uma nova estética capaz de se afirmar pela superação de suas limitações técnicas, e em meio a um conturbado período político, o Cinema Novo, é tentar refazer o percurso seguido por Joaquim Pedro, na adaptação dessa obra, sob encomenda, a princípio, mas que serviu para a retomada de questões nunca superadas histórica, estética, política ou artisticamente, seja pelo cineasta ou pelo próprio país. Pode-se observar também um distanciamento brechtiniano no tratamento de problemas de cunho político-social, como já vinha ocorrendo desde *Os inconfidentes*. De certa forma, no roteiro de 1986, existe a mesma revisão já proposta por Gilberto Freyre, em sua obra de 1933, daí a emersão de contradições que podem servir para explicar a constituição alegórica do Brasil, pautada na barbárie de colonizadores e colonizados, todos querendo devorar uns aos outros, num sistema de destruição mútua. Por isso, o eterno estado de cultura em formação, erigida na destruição. Os padres podem ser um símbolo forte dessa tentativa de salvar os selvagem, propiciando-lhes a redenção através da palavra de Deus, exaustivamente, como se o destino dessa busca estivesse eternamente fadado ao fracasso, pois não existem vencedores ou

ARTIGOS

derrotados, mas somente a incerteza de uma batalha que nunca funcionou nos tristes trópicos.

Recebido em 14.12.2015
Aprovado em 12.01.2016