Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior

Marinyze Prates de Oliveira

Refletir sobre a maneira como certas obras literárias foram traduzidas para a grande tela nos anos 70 corresponde a um caminho fértil para compreender não apenas a forma como se tem dado esse intercâmbio entre letras e imagens no Brasil, mas principalmente para se perceberem os valores culturais – e até mesmo político-ideológicos – e que nortearam o pensamento naquela década, hoje indelevelmente inscrita na história da nação brasileira. Para tanto, centraremos nossa análise em *O cortiço*, filme adaptado do romance homônimo de Aloísio Azevedo, por Francisco Ramalho Júnior, em 1977[1].

Poucas obras da literatura brasileira se prestam tanto a uma adaptação quanto *O cortiço*. Tal potencial advém da presença no romance de elementos que o tornam eminentemente "cinematográfico" – no sentido que o senso-comum costuma atribuir a esse termo – graças à presença de um acentuado apelo imagético; à existência de personagens prototípicos e ao dinamismo que impregna a vida da habitação coletiva, descrita pormenorizadamente pelo autor. Dotado de um estilo próximo ao do musical, o filme de Ramalho Júnior encontra-se impregnado, do início ao fim, do humor ingênuo, quase infantil, que garantiu o sucesso das chanchadas. Para se compreender melhor, entretanto, as motivações e até mesmo a maneira como *O cortiço* foi adaptado para a tela, há que se recorrer ao tipo de produção cinematográfica predominante no Brasil na década de 70, quando o humor inocente da chanchada foi incrementado por uma expressiva dose de eroticidade, resultando no gênero que recebeu a denominação de pornochanchada, o qual investiu prioritariamente na produção de cenas que exploravam a eroticidade, a perversão e a

---

[1] Em 1946, o diretor Luís de Barros realizou a primeira adaptação do romance *O cortiço* para o cinema.

anatomia sexual femininas. Na opinião de Nuno César Maia, a pornochanchada foi "um reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época. Uma tematização da 'revolução sexual' à brasileira, tecendo tramas que se prendiam às paqueras, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa, aos 'dilemas do dar e do comer'"[2]. Mas o quase monopólio da produção cinematográfica brasileira da década de 70 pelo gênero pornochanchadístico decorreu, em especial, da própria conjuntura política do momento, marcada pela repressão do regime militar à produção cultural.

Para Ramalho Júnior, cineasta de orientação política à esquerda, a adaptação de *O cortiço* para o cinema oferecia-se como uma alternativa para trazer à cena a analogia entre a sociedade brasileira do final do século XIX e a da década de 70, ambas estruturadas por meio de uma nítida e perversa divisão de classes, e apoiadas na desumana exploração do trabalhador, suscitando a conclusão de que, nos quase cem anos que distanciavam a publicação do romance de Azevedo do momento de produção do filme, nada no tocante a esse aspecto havia mudado. Naquelas circunstâncias adversas, em que a decisão de falar o Brasil só podia realizar-se de duas formas – ou em concordância com a ideologia do regime militar, ou lançando-se mão de artifícios capazes de camuflar as mensagens de protesto e burlar a atenção permanente da censura – *O cortiço* oferecia-se como uma possibilidade efetiva de trilhar esse segundo caminho.

Abertos os portões, começa o espetáculo

O cineasta paulista abre sua película com a imagem de uma rua do Rio de Janeiro do final do século XIX, mas a ação fílmica, propriamente dita, inicia-se com a antológica cena do despertar do cortiço. Graças aos recursos de iluminação e ao uso de uma lente amarelada, o diretor confere, não apenas a essa cena, mas a toda a película, uma aparência de envelhecimento que auxilia na transposição do espectador para 1880, época em que se passa a ação, conforme anuncia o letreiro de abertura. Em consonância com a visão naturalista proveniente do romance de

---

[2] Abreu, em Ramos, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p. 432.

Azevedo, que promove "um movimento de zoomorfização das criaturas, nivelando-as por baixo, pelo que têm de mais elementar", segundo a expressão de Afonso Romano de Sant'Anna[3], o filme exibe, nessa cena de abertura, os trabalhadores retomando sua lida diária, misturados a animais que passeiam pelo espaço da estalagem, em pé de igualdade com as pessoas que aí vivem. Em meio à confusão do cenário, um personagem vai ganhando contornos cada vez mais nítidos no filme de Ramalho Júnior, à medida que as primeiras cenas se desenrolam: as dezenas de negros e mulatos aos quais no Brasil, graças à persistente mentalidade escravista de boa parte da sociedade, têm sido em geral destinados os trabalhos braçais, pouco reconhecidos, que envolvem grande esforço físico, uso restrito do intelecto e baixa remuneração.

Reprisando o paradoxo ocorrido com o autor do romance, que ao denunciar a espoliação capitalista do trabalhador resvala na desqualificação de negros e mulatos, o filme de Ramalho Júnior apresenta-os como uma espécie de "habitantes naturais" do mundo degradado do cortiço, como se aquele modo de vida fosse inerente a sua forma de ser, comportar-se e se relacionar com os outros e com a própria vida. Em contrapartida, os brancos pobres – ou empobrecidos – que moram na Estalagem João Romão, como Dona Isabel, Pombinha e Piedade, são construídas pelo cineasta como pessoas totalmente deslocadas do meio em que se encontram. Em seu infortúnio, aparecem sobretudo na condição de vítimas do processo de "enegrecimento social" que no Brasil estigmatiza os que fracassam no plano econômico-financeiro.

Abelhas operárias

A base de construção dos personagens negros em *O cortiço* – obra literária que vem ajudando eficazmente a fixar como inferiores, no imaginário da população brasileira escolarizada, os padrões físicos e comportamentais divergentes dos dominantes na cultura eurocêntrica – são os excludentes estereótipos compartilhados por Azevedo com o discurso colonial e referendados pelas teorias raciológicas vigentes no final do século XIX. Através do romancista maranhense, cumpre-se a

---

[3] Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, p. 100.

apresentação da população brasileira negro-mulata como alteridade, "e ainda assim inteiramente apreensível e visível", constituída, "de tipos degenerados com base na origem racial"[4]. Na adaptação do romance para a tela, Ramalho Júnior, em uma demonstração da clássica dificuldade da esquerda brasileira em lidar com a questão racial e os estereótipos dela decorrentes, não apenas se apropria da caricaturização levada a termo por Aluísio Azevedo em seu romance, como chega, algumas vezes, a radicalizar a negatividade do perfil de certos personagens negros do filme, como ocorre em relação a Bertoleza, que durante longos e sacrificados anos, foi "os pés e as mãos" do dono da estalagem, para usarmos a contundente expressão de Antonil. A ênfase, por exemplo, que o escritor imprime ao dinamismo de Bertoleza parece não haver despertado a atenção do cineasta paulista, não apenas diretor, mas igualmente roteirista da película.

No romance de Azevedo, a amante de João Romão é esperta e enérgica – segundo as palavras preconceituosas do autor, "feliz em meter-se de novo com um português, porque, como toda a cafuza, Bertoleza não queria sujeitar-se a negros e procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua" (p. 16) – mostrando-se, não raro, cônscia de seus direitos e até mesmo ameaçadora, como ocorre no episódio em que flagra Botelho aconselhando o ex-vendeiro a livrar-se dela, para casar-se com Zulmira. O perfil de Bertoleza construído no filme de Ramalho Júnior apresenta-a, no entanto, como um traste velho e imprestável, que não anda, arrasta-se; que não fala, murmura; que não protesta, cala-se, acomodando-se à própria sorte e permitindo a João Romão descartá-la quando não apresenta mais nenhuma utilidade. Praticamente muda, ela sequer é mostrada como alguém que "mourejava a valer, mas de cara alegre", conforme é descrita no romance, revelando-se incapaz de reagir aos maus tratos e injustiças que lhe são imputados pelo vendeiro.

A quase total passividade que Ramalho Júnior confere a Bertoleza em seu filme evidencia-se, de maneira exemplar, na cena que relata a morte da escrava. Narra Aluísio Azevedo no romance que, em um gesto extremo, a companheira de João Romão prefere matar-se, diante dos policiais

---

[4] Bhabha, O *local da cultura*, p. 111.

e de seu antigo senhor que vieram buscá-la, a submeter-se novamente à escravidão: "Os policiais, vendo que ela se não despachava, desembainharam os sabres. Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe, certeiro e fundo, rasgara o ventre de lado a lado" (p. 207). A morte acidental que Ramalho Júnior reserva à personagem em seu filme – a qual tem o abdômen perfurado pela espada que um dos soldados aponta-lhe, no momento exato em que ela dá um passo à frente, na intenção de implorar a clemência de João Romão – subtrai à escrava qualquer dignidade. Em certas cenas do filme, nota-se claramente o empenho do diretor em acentuar a disparidade que se instaura entre o novo rico João Romão, agora cultor de hábitos refinados, e a decadente Bertoleza, como naquela em que o estaleiro, após a festa no sobrado de Miranda, e ainda vestido com traje social e elegante, é mostrado recostado na cama ao lado de Bertoleza, que metida em trapos, ronca em alto som. Se no romance ambos se aproximavam no início, pelo hábito de trabalhar arduamente e economizar o máximo possível – no caso do português, com o objetivo de aburguesar-se; no da escrava, de comprar sua alforria – no filme Bertoleza é mostrada, desde a primeira cena, mais como um fardo que o vendeiro é obrigado a carregar às costas, do que como o degrau no qual João Romão se apoiou para construir sua fortuna. Feia, pachorrenta, ignorante, estúpida, desprezível – eis a Bertoleza que Ramalho Júnior apresenta ao espectador, ajudando a ratificar os estereótipos derrogatórios imputados aos negros pelo discurso escravista, que a sociedade brasileira herdou e adotou como um regime de verdade.

Firmino, por sua vez, encarna no filme de Ramalho Júnior o papel do "malandro", tipo longamente cristalizado na cultura brasileira. Na literatura, Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* é, segundo Antonio Candido, "o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica", e "seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma*"[5]. No cinema, a chanchada abusou desse tipo, que também marcou sua presença no teatro. Mas longe do malandro ingênuo vivido por Grande Otelo nas chanchadas, o

---

[5] Candido, *O discurso e a cidade*, pp. 25-6.

Firmo concebido por Ramalho Júnior não difere do criado por Aloísio Azevedo, que não se furtou a agregar à figura do mulato traços estereotipados como o erotismo exacerbado e o temperamento instável, traiçoeiro, irascível. Pernóstico e atrevido, ele carrega na pele um sinal ambíguo: é menos negro que o negro e menos branco que o branco e dá a impressão de achar-se permanentemente "fora de lugar", "querendo ser o que não é", ou, como diz Homi Bhabha em seu ensaio sobre o papel da mímica no discurso colonial, trata-se do "*sujeito de uma diferença que é quase sempre a mesma, mas não exatamente*", representando, como o colonizado em relação ao colonizador, "simultaneamente semelhança e ameaça"[6]. No filme de Ramalho Júnior, o espectador é levado a posicionar-se mais facilmente do lado de Jerônimo que do de Firmo, ao final assassinado pelo português, que sequer é punido por seu delito.

O fato é que os personagens negros no filme de Ramalho Júnior aparecem sempre igualados ao baixo, ao vil, ao que foge às normas de convivência civilizada e identifica-se com o natural, o instintivo, o tribal. Ao apresentá-los ao espectador como um grupo de baderneiros, que se entregam aos prazeres dos sentidos (sexo, comida, bebida, dança) e alheiam-se ao exercício da razão e do intelecto – únicos caminhos capazes de conduzir ao progresso, de acordo com os preceitos positivistas que presidiram a concepção do romance e, em vários aspectos, do próprio filme de Ramalho Júnior – o diretor endossa a falácia de que o estado de miséria em que boa parte dos negros e afro-descendentes do país se encontram decorre de seu próprio temperamento folgazão e pouco civilizado.

Rita, Baiana, Brasil

Concebida por Aluísio Azevedo como uma mulata, símbolo dos perigos que vitimam os europeus em sua convivência com o meio tropical – como ocorre com Jerônimo – Rita Baiana mereceu do autor de *O cortiço* uma descrição que se tornou uma das páginas mais conhecidas da literatura nacional: lida, durante décadas, como um elogio à sensualidade da mulata brasileira, a descrição de Aloísio Azevedo vai buscar no mito bíblico da mulher como símbolo da tentação, que leva o homem à derrocada

---

[6] Bhabha, O *local da cultura*, p. 31.

moral e ao sofrimento, os ingredientes para construir sua Eva do paraíso tropical, que simultaneamente seduz e envenena. O persistente processo de estereotipização da sensualidade da mulata começou a ser construído, via literatura, já no século XVII, por meio dos versos pejorativos de Gregório de Matos. Ao criar a personagem Vidinha, em *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida também contribuiu para a fixação dos atributos sexuais da mulata no imaginário brasileiro, mas a cristalização do estereótipo só viria se completar com a figura ambivalente de Rita Baiana, na qual convivem, ao lado da alegria, espontaneidade, e um pendor "nato" para a dança, predicados derrogatórios como a inconseqüência, a infidelidade amorosa, a degenerescência moral. No filme de Ramalho Júnior, porém, Rita Baiana passa por um verdadeiro processo de branqueamento, tantas vezes já ocorrido no cinema e televisão, com várias outras personagens mulatas e negras. Na pele da atriz Beth Faria, que o espectador nacional jamais associaria a uma mulata, a Rita Baiana do filme pode ser considerada, no máximo, uma mestiça.

O processo de branqueamento por que passa Rita Baiana comporta múltiplas interpretações. Ao assim proceder, o cineasta pode ter sido levado pelo desejo de estender os atributos da mestiça (e não da mulata, como está em Azevedo), reconhecida por sua beleza e sensualidade, para "a mulher brasileira", ratificando uma construção cultural que vem sendo engendrada há séculos. No entanto, se esta foi sua intenção, o diretor nada fez senão referendar o estereótipo, transferindo, adicionalmente, para ela os aspectos desqualificadores – como a volubilidade, a inconseqüência, a infidelidade – que caracterizam Rita Baiana no filme, operação que resultaria em uma visão no mínimo ambivalente da "mulher brasileira". Mas branquear Rita Baiana talvez tenha sido um subterfúgio de que se vale Ramalho Júnior para abster-se de adentrar o polêmico território da questão racial, muito embora tal solução só aparentemente apresente alguma eficácia. Também não se pode desconsiderar o fato de que, como Beth Faria já desfrutava de enorme simpatia junto ao grande público, sua escolha para viver o papel de Rita Baiana pode bem ter correspondido ao interesse dos produtores em garantir o sucesso comercial do empreendimento.

O próprio fato de a natureza tropical haver sido, tanto no romance como no filme, metaforizada na figura de uma mulher e através dos

atributos da sedução e do apelo sexual – capaz de desviar o homem de seus projetos e intervir de modo destrutivo em sua vida – depõe não apenas a respeito da visão pejorativa do Brasil aí veiculada, mas diz muito particularmente sobre a imagem da "Mulher", tradicionalmente construída como demoníaca e perigosa, possuidora de uma "essência" negativa que a constitui como o Outro do homem, visão que "torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres"[7], para ficarmos com a observação pertinente de Teresa de Lauretis.

Liberdade condenada

Apropriando-se do modo de estruturação do romance de Aloísio Azevedo, Ramalho Júnior enfoca dicotomicamente as personagens femininas de *O cortiço*, estabelecendo, de forma sistemática, uma opsição entre mulher/homem; portuguesas/brasileiras; dependentes/independentes; brancas/negras mas, sobretudo, pudicas / depravadas, visto que a ênfase conferida "naturalisticamente" no filme ao comportamento sexual das mulheres suplanta a dedicada a qualquer outro de seus atributos, como, aliás, também ocorria nas pornochanchadas que proliferaram no Brasil na década de setenta. Chama todavia a atenção, no filme do diretor paulista, o fato de as mulheres portuguesas, personificadas em Dona Isabel, mas principalmente em Piedade, mostrarem-se presas ao modelo de comportamento feminino ditado pela mentalidade ibérico/cristã. Além de dependentes dos maridos, sem os quais são incapazes de gerir o próprio destino, elas são em quase tudo opostas às brasileiras: nos hábitos alimentares, no modo recatado de vestir e portar-se, na aparência assexuada que ostentam. Vitimadas pelas adversidades da vida, elas se mostram duplamente estrangeiras no ambiente promíscuo da Estalagem São Romão, de onde esperam ser tiradas pelas mão de um homem. Enquanto Dona Isabel anseia pela chegada das regras de Pombinha, passaporte simultaneamente para o casamento da moça e para a vida digna de uma européia branca, conforme sonha a mãe, Piedade volta ao final a buscar em

---

[7] Lauretis, "A tecnologia do gênero", p. 207.

Jerônimo um guia e protetor, que a livre da vida do cortiço e lhe possibilite a recomposição da vida familiar, dentro dos padrões ditados pela moral burguesa.

Ao comportamento reto de Piedade, em tudo correspondente à maneira de portar-se que se espera tradicionalmente de uma mulher ibérica, Ramalho Júnior contrapõe o das mulheres nativas, que demonstram, quase sempre, maior autonomia – e até mesmo certa supremacia – em relação à figura masculina, seja no nível do sobrado, espaço da burguesia endinheirada, seja no da "arraia miúda", que habita a Estalagem São Romão. Diferentemente das mulheres portuguesas do filme, Dona Estela e Rita Baiana revelam-se donas de seu desejo e de seu corpo, entregando-se a quem lhes agrada. Casada por conveniência com Miranda, Dona Estela sequer se preocupa em ocultar-lhe suas relações extra-conjugais que ele, em nome dos interesses financeiros, é obrigado a suportar. Rita Baiana, por sua vez, aceita Firmo como amante apenas enquanto lhe interessa, trocando-o depois por Jerônimo. Dentro do jogo de duplicação que estrutura o comportamento dos personagens de *O cortiço,* Zulmira é usada pelos pais como objeto de troca, repetindo, ao casar-se com João Romão, a relação de mútuo interesse que liga Dona Estela a Miranda. No universo fílmico de *O cortiço*, a conquista amorosa resulta, geralmente, da iniciativa das mulheres, não dos homens, segundo o padrão culturalmente instituído. Uma vez que, em romance e filme, o amor romântico é sentimento expurgado do coração feminino, prevalece em ambos a descrição da mulher "principalmente como fêmea, que se acasala com o macho por interesses físicos e materiais"[8].

Nesse perfil desqualificador das personagens femininas brasileiras incluem-se sobretudo Léonie e Pombinha. Na condição simultaneamente de prostitutas e lésbicas, por um lado elas exploram os homens para manter um padrão luxuoso de vida; por outro, recusam-se a se deixar aprisionar por um relacionamento sexual dentro dos padrões convencionais, levando ao paroxismo a violação do código moral que rege os relacionamentos sexuais na sociedade burguesa, no bojo da qual, como afirma Teresa de Lauretis, "o sexo significava sempre relações heterossexuais e,

---

[8] Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, p. 109.

principalmente, penetração"[9]. Da mesma forma, a intercalação às cenas do casamento de Zulmira e João Romão, das imagens de Léonie e Pombinha passeando de carruagem, pelas ruas, de mãos dadas e trocando cochichos, estabelece um confronto entre os supostos "deveres" da mulher dentro do matrimônio e o comportamento tido como transgressor desse princípio. Logo, ao apresentar o comportamento sexual de Léonie e Pombinha como "um desvio da norma", o cineasta ratifica a sexualidade feminina, "como sendo basicamente expressiva e responsiva à masculina"[10].

Nenhuma personagem feminina do filme de Ramalho Júnior, no entanto, é apresentada com um comportamento sexual tão desmerecedor quanto as mulheres negras: sua sexualidade é vivida de modo não apenas "interesseiro" ou "moralmente censurável", mas acima de tudo, "instintivo", como ocorre principalmente com Leocádia, apresentada ao leitor por Azevedo como "mulher de um ferreiro chamado Bruno, portuguesa pequena e socada, de carnes duras, com uma fama terrível de leviana entre suas vizinhas" (p. 38), e que o cineasta, julgando talvez ser esse perfil impróprio para uma ibérica, transformou-a em um protótipo da perversão. Desejosa de engravidar-se para ganhar dinheiro como ama-de-leite, Leocádia mantém uma patética relação sexual com Pedro, o caixeiro da venda, no terreno anexo ao cortiço, acompanhada de gritos lancinantes ouvidos por todos os habitantes da estalagem, que acorrem ao local em tempo de ainda vê-la ajeitar as saias (no romance, é Henriquinho quem seduz Leocádia, mas Ramalho Júnior, provavelmente para atender à economia fílmica, preferiu reservar-lhe a companhia de Zulmira). Em suma: enquanto a traição de Dona Estela e Rita Baiana a seus companheiros ocorre, no filme de Ramalho Júnior, entre quatro paredes, a da mulata Leocádia se dá à vista de todos, contrariando "as mais primárias normas de civilidade e recato" vigentes no contexto social.

No filme de Ramalho Júnior, Pedro, o caixeiro de pele "branca" da venda de João Romão, mostra-se fascinando pela sensualidade das mulatas do cortiço, empenhando-se o quanto pode em convencer Leocádia e

---

[9] Lauretis, *op. cit.*, p. 223.

[10] Id. loc. cit.

Florinda a fazer sexo com ele, mas ao saber que a última está grávida, – como a mãe da moça anuncia aos berros, a uma platéia formada pelos vizinhos do cortiço – ele foge para não se casar com ela, referendando o bordão do discurso escravista: "branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar".

O caráter diabólico que integra os mitos e estereótipos sobre a mulher é transposto no filme para a figura da mulata Tia Paula, bruxa que lida com as forças misteriosas da natureza e, ao final, morre queimada no incêndio do cortiço, cumprindo um destino semelhante ao que era reservado às feiticeiras medievais que, por deterem poderes aos quais os homens não tinham acesso, passaram a ser condenadas e executadas como símbolos da diferença que não podia ser tolerada.

As personagens que compõem o universo feminino de *O cortiço* estão, portanto, longe de equivaler ao comportamento ingênuo, dócil e subserviente comum à maioria das mulheres românticas e fetichizadas que integram o elenco de tantos romances e filmes. Mas o fato de se moverem com maior liberdade em relação às amarras secularmente impostas às mulheres na sociedade patriarcal oitocentista, que as condenou à reclusão, ao silêncio, e alijou-as dos centros de poder, não é mostrado por Ramalho Júnior como uma conquista louvável. Ainda que o filme tenha sido realizado em 1977, posteriormente aos movimentos feministas levados a cabo na Europa e Estados Unidos, as personagens femininas são aí apresentadas – e talvez se pudesse mesmo dizer, *julgadas* – com base em seu comportamento sexual desviante, predicado que as torna "moralmente pouco respeitáveis". Ao contrapor o comportamento pudico de Piedade (ao final premiada com a volta do marido, enquanto Rita Baiana é de certa forma punida, ao ser abandonada por ele), ao das brasileiras, o cineasta paulista constrói uma imagem pejorativa destas, fazendo, inevitavelmente, uma apologia do padrão de comportamento feminino instituído pela mentalidade eurocêntrica.

O olhar por trás da câmera

No entender de Teresa de Lauretis, a "sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura

popular e assim por diante"[11]. E talvez seja o cinema – que realisticamente há um século despe as mulheres e tenta perscrutar cada centímetro de sua intimidade – o meio através do qual vem se dando, de maneira mais exacerbada que em qualquer outro território expressional, a erotização do corpo feminino. Com relação ao homem, porém, a câmera cinematográfica tem sido muito mais discreta, como provam as raras explorações do nu frontal, zelo que, se de uma parte reflete a indisposição reinante na cultura machista ocidental em objetificar o corpo masculino, de outra, também pode ser explicada pelo fato de a atividade cinematográfica concentrar-se maciçamente nas mãos de diretores do sexo masculino. Em *O cortiço,* de Ramalho Júnior, a única vez em que a câmera captura o corpo nu de um homem – Jerônimo, quando faz sexo com Rita Baiana na praia – busca apanhá-lo de longe, de modo a não expô-lo integralmente ao olhar do espectador. Nas demais relações sexuais registradas pelo filme, os personagens masculinos sequer se despem totalmente, o que é verossímil em relação ao contexto romanesco do século XIX e sintomático do contexto cultural que envolveu a produção do filme.

O perfil das personagens femininas de *O cortiço* resulta de um olhar eminentemente masculino. Concebidas por Aloísio Azevedo em seu romance, elas são imaginadas duplamente por Ramalho Júnior – ao escrever o roteiro e ao capturá-las através da câmera –, além de serem vistas, por sua vez, pelos personagens masculinos que tudo fazem para espreitar-lhes a nudez. Ademais, como assevera E. Ann Kaplan, o cinema faz "do espectador basicamente um *voyeur*" (o voyeurismo, nota a autora, "está ligado ao instinto escopofílico: o prazer masculino de transferir o prazer sexual de seu próprio órgão sexual para o prazer de ver outras pessoas fazendo sexo"). Para a autora, o "olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina"[12]. Deste modo, observa a autora que o espectador está sempre "na posição de *voyeur* quando há cenas de sexo na tela[13].

---

[11] Lauretis, *op. cit*, p. 221.

[12] Kaplan, *A mulher e o cinema*, pp. 52-53.

[13] Id., p. 53.

No filme *O cortiço,* pela maneira como a câmera desvela e exibe o corpo feminino, acompanhando o movimento das mãos dos homens que despem as mulheres, é prioritariamente a esse olhar masculino ou "masculinizado" que tais imagens se endereçam, exatamente como ocorria com as produções vinculadas ao gênero pornochanchadístico do qual Ramalho Júnior se aproxima.

Câmera invasiva

Em *O cortiço,* a câmera de Ramalho Júnior constrói a sensualidade de Rita Baiana em um processo de erotização progressiva: primeiramente, flagrando os tapinhas que os homens lhe dão nas nádegas; em seguida, registrando sistematicamente as muitas vezes em que ela suspende a saia e exibe as coxas, seja nas rodas de samba, seja fora delas, numa espetacularização do próprio corpo que demonstra a internalização da mentalidade patriarcal/masculina que construiu a mulher como objeto a ser olhado. Por fim, na cena em que o amante, após assassinar Firmo, vai à casa de Rita Baiana, encontrando-a sensualmente vestida com uma camisola minúscula. Ao iniciar com ela uma relação sexual, Jerônimo levanta-lhe a roupa, e vai desnudando todo o seu corpo, das nádegas aos seios, até deixar um deles quase totalmente à mostra. Esse mesmo procedimento se repete no filme, quando Miranda, na cena posterior à do baile oferecido em sua casa, em comemoração pelo recebimento do título de barão do Império, senta-se em uma poltrona, em seu quarto, que se encontra à meia-luz (tal como o espectador *voyeurista* se aconchega na poltrona da sala escura do cinema) e observa Dona Estela lavar as pernas na pia, gesto que a câmera, assumindo a posição dos olhos sequiosos de Miranda, acompanha como que enlevada. Alguns minutos depois, quando a esposa já está dormindo, o marido a descobre, levanta-lhe a roupa, pondo à mostra suas pernas, coxas, quadril e seio, e beija-a sofregamente – para seu próprio gozo e deleite do espectador que assiste ao filme – antes de ser repelido por ela.

A homossexualidade de Léonie é construída a partir de pequenos gestos, até se chegar à tórrida cena de sexo entre ela e Pombinha. Imagens explícitas de lesbianismo – a não ser em filmes rotulados como "eróticos" ou "pornôs", como os que sustentaram a produção cinematográfica brasileira na década de setenta – são pouco comuns no cinema, fato que por si

mesmo atesta o tabu que envolve o tratamento do tema. Não deixa, portanto, de significar um gesto de ousadia de Ramalho Júnior exibir na tela, sem rodeios, a iniciação homossexual de Pombinha por Léonie, em um filme fadado a tornar-se material didático. Contudo, é bastante curiosa a maneira como a câmera apanha o corpo desnudo de ambas: Pombinha sempre de frente e Léonie de costas, ângulo que se por um lado sugere que se trata de duas metades de um mesmo todo, por outro "masculiniza" o corpo – e o comportamento – de Léonie, que se atira sofregamente sobre o a afilhada. Enquanto a madrinha assume uma atitude ativa, Pombinha recebe suas carícias, esboçando, de início, alguma resistência e repetindo o padrão de comportamento tradicionalmente esperado das mulheres, que nunca devem mostrar-se "fáceis", mesmo quando também interessadas no jogo sexual. Enfim, repete-se aí o modelo domínio-submissão que tem caracterizado o relacionamento sexual homem-mulher. O corpo de Léonie é, portanto, apanhado pela câmera, como se costuma exibir o corpo de um homem na tela: procurando-se preservar sua frontalidade da curiosidade do espectador. Por meio de tais artifícios, Ramalho Júnior hierarquiza a relação entre ambas, repetindo o padrão culturalmente determinado: a atividade masculina sobrepondo-se à passividade feminina.

Já com referência à mulata Leocádia, dá-se um procedimento um tanto diferenciado. Seu corpo é apresentado pelo cineasta como já "naturalmente erotizado", "vibrante de sexualidade instintiva", como se coubesse à câmera apenas apanhar seu rebolado frenético na roda de samba; seus seios fartos e soltos, quase a pular do decote acentuado da blusa, cujas alças teimam em cair dos ombros. Seu olhar carrega-se de lascividade, quando vê Pedro com o coelhinho branco nas mãos – descrito pelo caixeiro através de uma frase de duplo sentido, bem ao gosto das maliciosas referências das quais fizeram uso abusivo os produtores das pornochanchadas: "Ele é grande, é bonito, gostoso" – animal que o empregado de João Romão não hesita em dar a ela de presente, em troca de alguns minutos de prazer. A Leocádia construída por Ramalho Júnior, cumprindo o estereótipo de que "a mulata está sempre pronta para proporcionar e viver o gozo sexual", em nenhum momento é merecedora das carícias preliminares, que, por exemplo, Firmo, Jerônimo, Miranda e Léonie dispensam a suas amantes no filme.

Imagens retocadas

Ainda que a oposição entre portugueses e brasileiros não constitua o interesse central deste estudo, é difícil não perceber, em *O cortiço*, certa deferência do diretor da película em relação às figuras de Jerônimo e Piedade. Na obra de Azevedo que ensejou a produção do filme, o processo de abrasileiramento de Jerônimo leva-o a uma completa degeneração, física e moral, ao entrar em contato com o meio tropical povoado de negros e mulatos: "O português abrasileirou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito de economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro à felicidade de possuir a mulata e ser possuído por ela, só ela, e mais ninguém" (p. 175). Mas Ramalho Júnior evita radicalizar o processo de mudança do português, transformando o relacionamento amoroso entre ele e Rita Baiana em uma aventura apenas passageira e o próprio Jerônimo em alguém capaz de, ao final, recuperar a dignidade.

De todos as personagens concebidos por Aloísio Azevedo, no entanto, Piedade é a que tem seu perfil mais profundamente alterado no filme. Sob a pena do escritor maranhense, ela passa por um processo de degradação moral/sexual similar ao que afeta seu marido. Já no filme a portuguesa é transformada em um exemplo de virtude e pudicícia, portando-se sempre como uma espécie de espectadora das confusões que se desenrolam na estalagem – seu olhar enviesado e censor é reiteradas vezes destacado pela câmera – sem jamais se permitir misturar-se a seus habitantes ou contaminar-se pelos hábitos do meio tropical, que ela julga grosseiros e despropositados. Esse tratamento cuidadoso dispensado aos personagens portugueses no filme de Ramalho Júnior completa-se com a subtração do enredo da figura de Senhorinha, filha de Jerônimo e Piedade, que no romance é seduzida por Pombinha, repetindo deterministicamente o processo de degeneração desta, que foi iniciada (homo)sexualmente por Léonie. No filme, o casal português sequer tem filhos.

Além disso, rompendo com o determinismo naturalista que rege o destino final do casal de portugueses, o cineasta altera o final da história concebida por Azevedo, fazendo com que Jerônimo se redima, reate seu casamento com Piedade e parta para trabalhar em uma fazenda de café

no interior de São Paulo. Se se levar em conta que essa é uma região de clima frio e hábitos culturais, desde o final do século XIX, fortemente influenciados pelos milhares de imigrantes trazidos para substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras de café, torna-se plausível conjeturar a possibilidade de, mais próximos de seus iguais e livres do sol tropical que destrói a moral e os costumes, Jerônimo e Piedade virem a retomar uma vida decente e equilibrada, que lhes permita realizar o projeto de ascensão econômico-social que os trouxe ao Brasil. Caso se aceite tal interpretação, a intervenção promovida por Ramalho Júnior no final da história concebida por Aloísio Azevedo, muito mais que negar a ação nefasta do meio tropical sobre os europeus que acorrem ao país, constitui-se em uma forma de reforçar o estereótipo oitocentista sobre o efeito nefasto do meio tropical sobre o europeu civilizado. Paralelamente, no entanto, às "correções que o diretor da película empreende com vistas a apresentar uma versão melhorada, em relação ao romance de Azevedo, dos personagens ditos "brancos", nota-se todo um investimento no sentido de garantir a manutenção dos estereótipos depreciativos em relação aos negros e afrodescendentes, cujo corpo é incorporado ao discurso da harmonia étnico-racial apenas como lugar do espetáculo da força, do trabalho e da sexualidade exacerbada.

De sobrados e cortiços, ou do centro e das margens

Informa o *Press book* do filme *O cortiço* que "Francisco Ramalho Júnior realiza uma obra prima adaptando *fielmente* para o cinema o livro clássico de Aluísio Azevedo"[14] (grifo meu). Com base na análise crítica do filme, cabe indagar a que paragens, ambigüidades e contradições, a predeterminação em seguir os passos do romancista maranhense terá, finalmente, conduzido o cineasta. Através da oposição entre a verticalidade dos sobrados e a horizontalidade dos cortiços, Ramalho Júnior expõe em seu filme uma visão da hierarquização brutal vigente na sociedade brasileira, estampando na tela imagens do "racismo interno", subproduto, aliás, de todo discurso da nacionalidade. O muro que Miranda

[14] Argos Filmes do Brasil. *O cortiço* (*Press book*), p. 1.

manda construir para separar o sobrado do cortiço demarca, simbolicamente, os limites entre classes sociais diversas, ratificando a observação de Etienne Balibar de que "nenhuma nação moderna, seja lá quão 'igualitária' ela possa ser, corresponde à extinção dos conflitos de classe"[15]. Desse aspecto deriva, em grande parte, a atualidade que o leitor/espectador contemporâneo comumente reputa a *O cortiço* – romance e filme.

Com uma tal representação da sociedade brasileira, o diretor paulista interpela a versão da comunidade horizontal e monolítica, insistentemente reproposta pelo discurso dominante – e especialmente enfatizado no período de vigência do regime militar – como forma de reforçar a "vontade de nacionalidade" da população que, segundo Ernest Renan, por meio de um verdadeiro "plebiscito cotidiano"[16], garante à nação sua persistência como potente entidade simbólica e afetiva. Nesse caso, o "enquanto isso", sugerido por Benedict Anderson como elemento evidenciador da homogeneidade da nação e diluição das diferenças internas, em prol da construção de uma "comunidade imaginada" capaz de conter igualmente a todos, ao invés de revelar "o povo-como-um", expõe as fraturas existentes em seu interior, tornando patente não apenas sua pluralidade étnica ou de classes sociais, mas sobretudo as temporalidades díspares experienciadas por seus habitantes: enquanto a burguesia ocupa os sobrados e cultiva um estilo de vida requintado, como ocorre com a família de Miranda e do João Romão endinheirado da fase pós-incêndio, os habitantes do cortiço, em sua maioria negros, vivem mergulhados em um estilo de vida primitivo, tribal, em que os conflitos são sempre resolvidos através da violência.

Porém, se por um lado o filme de Ramalho Júnior, similarmente ao que ocorre com o romance de Aloísio Azevedo, contém essa potência desestabilizadora, por outro ele não faz senão colaborar – conforme também se deu com a obra do escritor maranhense – para a manutenção das

---

[15] "Aucune nation moderne, si 'égalitaire'soit-elle, ne correspond à la extintion des conflits de classe" (Balibar, *Race, nation, classe*, p. 127).

[16] Em "O que é uma nação?", afirma Ernest Renan: "A existência de uma nação é (perdoem-me esta metáfora) um plebiscito cotidiano, como a existência do indivíduo é uma perpétua afirmação da vida". (em Rouanet, *op. cit.*, p. 40).

barreiras, preconceitos e injustiças que separam, na nação Brasil, de um lado os "cortiços negros" e, de outro, os "sobrados brancos", com todas as implicações que tais denominações suscitam, com as diferenças de raça e de classe social determinando as diferentes oportunidades no mercado de trabalho, no direito à educação, moradia, lazer, no exercício da cidadania e até da auto-estima. Em seu filme, Ramalho Júnior apresenta os personagens negros e mulatos como "totalmente alheios a sua condição de miséria e opressão", vivendo em meio a um "cotidiano regado a samba, aguardente, sexo" e movidos por "alegria espontânea" e "irrefreável", cumprindo, deste modo, o estereótipo da acomodação e da falta de espírito de luta, que tem informado o imaginário ocidental. Jogando, desta maneira, com posições pré-estabelecidas, Ramalho Júnior fala caricaturalmente "o negro", incorporado os estereótipos culturalmente sedimentados inclusive como artifício cômico, atitude que colabora para diluir-lhes a gravidade e fazer passar despercebido a muitos espectadores sua potencialidade naturalizadora da subalternidade social dos negros.

O fato de *O cortiço* ter sido escrito por Aluísio Azevedo apenas dois anos após a abolição da escravatura, se não é capaz de justificar a perversa caricaturização que o escritor maranhense promove dos afro-descendentes, denuncia a imensa dificuldade da elite intelectual brasileira do final do século XIX de encarar os ex-escravos como iguais, graças aos ditames de um imaginário que os viu, durante séculos, apenas como "peças de trabalho". O contexto histórico-social que emoldurou a adaptação de Ramalho Júnior, todavia, já não comporta o mesmo nível de atenuação, uma vez que ao final da década de 1970, quando o filme foi realizado, já se contabilizavam importantes eventos no plano internacional, que atestavam as demandas dos negros e dos afro-descendentes por uma alteração desse quadro de referência, como o movimento de protesto dos negros na França, a independência das colônias européias da África e, talvez mais proeminente, pelos ecos que chegariam a todo o mundo ocidental, o movimento reivindicatório de respeito aos direitos civis empreendido pelos afro-americanos. No âmbito nacional, a atuação reivindicatória dos afro-brasileiros também há muito vinha ganhando expressividade. Na década de 70, quando Ramalho Júnior levou o romance de Azevedo para o cinema, os grupos negros há muito já

haviam assumido uma postura clara de luta contra o preconceito e a discriminação. Da mesma forma, o fato de, em uma das últimas cenas do filme *O cortiço*, Ramalho Júnior mostrar João Romão sendo ironicamente agraciado com o "diploma de sócio benemérito do abolicionismo no Brasil", pode até colaborar para o desnudamento da hipocrisia do ex-vendeiro, mas não tem o poder de sequer amenizar a negatividade dos estereótipos impingidos aos negros através das imagens realistas da película. No "Brasil em miniatura" (expressão de Antonio Candido[17]) recriado na tela pelo cineasta paulista, os negros permanecem invariavelmente no exterior: dos sobrados, da sociedade, da nação, e o que é ainda mais grave: condenados ao mais completo imobilismo social, situação que converge para o processo de estigmatização que Balibar descreve como "diferenças de classes que tendem a reconstituir o fenômeno de castas"[18].

As muitas alterações que Ramalho Júnior introduziu na história criada por Aloísio Azevedo e, especialmente, no construção do perfil dos personagens, desmente sua "fidelidade" à obra do escritor maranhense, usada pela campanha de marketing do filme para atrair a faixa de público escolarizada ou interessada em ter acesso aos produtos da alta cultura. Em contrapartida, no tocante ao tratamento que confere aos negros e em geral às mulheres, o filme *O cortiço* é uma narrativa da nacionalidade brasileira em estreita consonância com o projeto político-pedagógico a que se filiou Azevedo no final do século XIX, e que teve o evolucionismo científico, a filosofia positivista e pensadores como Agassiz e Gobineau como contemporâneos. Ao aderir ao olhar oitocentista do escritor maranhense, informado, a seu turno, pelos valores que sustentaram o discurso do colonizador, o cineasta oferece, ainda que involuntariamente, elementos para se compreender o próprio interesse da EMBRAFILME pela distribuição de *O cortiço*, que precedida por uma vultosa campanha de marketing, levou as imagens ratificadores da supremacia do europeu – branco, burguês e do sexo masculino – às salas de cinema dos quatro cantos do país.

---

[17] Candido, *O discurso e a cidade*, p. 137.

[18] "Les véritables obstacle au brassage des populations est plutôt constitué par des differences de classe qui tendent a reconstituer des phenomènes de caste" (Balibar, *op. cit.*, p.141).

Crítica justa

Três anos após a adaptação do romance de Aluísio Azevedo para a tela, o diretor paulista fez um balaço ressentido da maneira como seu filme foi recebido pela crítica: "quanto *a O cortiço* creio que foi desprezado, até mesmo com preconceitos, por um certo setor da intelectualidade. Eu lhe digo que o filme é uma bela 'ópera' popular sobre a acumulação primitiva do capital."[19] O que torna significativo o depoimento do cineasta é justamente sua insistência em tentar evidenciar aquilo que já está suficientemente claro em seu filme: um espectador minimamente atento percebe de pronto, ao assistir a *O cortiço*, que a problemática básica em torno da qual giram suas imagens é, de fato, a exploração capitalista da força de trabalho – escrava e operária – no Brasil. A mais séria cobrança a ser feita a Ramalho Júnior pela crítica não se situa, portanto, no âmbito do que foi tratado por ele em seu filme, mas sobretudo em relação à maneira como, apropriando-se do olhar oitocentista e eurocêntrico de Aluísio Azevedo (fruto da postura ambígua do intelectual brasileiro da época, dividido entre interpretações antagônicas da brasilidade), o cineasta constrói depreciativamente tanto os personagens negros como os femininos de seu filme carregando, sobremaneira, no tom depreciativo, ao representar "a mulher negra" – tarefa na qual contou, adicionalmente, com a tendência posta em prática pela pornochanchada de promover a exploração vulgar do corpo e da sexualidade feminina, em particular da "mulata". Não é, portanto, de causar estranheza, que "um certo setor da intelectualidade" tenha, nas palavras do cineasta paulista, "desprezado" seu filme. E se realmente o fez, por certo não terá sido levado por simples "preconceito" – sentimento, como se pode depreender, altamente condenado por Ramalho Júnior.

Se no século XIX, quando Aloísio Azevedo escreveu *O cortiço*, a literatura constituía o espaço privilegiado de construção de imagens identitárias, já não se pode obscurecer o fato de que, contemporaneamente, o real é plasmado em grande medida pelos próprios meios de comunicação de massa, que influenciam diretamente sobre os gostos, modos de falar, vestir e relacionar-se. Logo, é imensa a responsabilidade que eles

---

[19] Ramalho Júnior, em Ferreira, "A esperança no bico do periquito".

têm sobre os perfis que constroem e distribuem, muitas vezes reforçadores do preconceito e da exclusão em relação aos negros, mulheres e homossexuais, como ocorre na maioria das telenovelas brasileiras, bem como dos filmes adaptados de obras literárias, a exemplo de *O cortiço*, de Francisco Ramalho Júnior.

Bibliografia

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1983.

ARGOS Filmes do Brasil Ltda. *O Cortiço* (Press Book), 1978.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1998.

BALIBAR, Etienne. e WALLERSTEIN, Immanuel. *Race, nation, classe:* les identités ambigues. Paris: La Découverte/Poche, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

FERREIRA, Jairo. "A esperança no bico do periquito". *Folha de São Paulo*, 04.06.80

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KAPLAN, Ann E. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. de Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero", em HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Um olho na câmera, outro na página: cinema, literatura e nacionalidade.* Salvador, 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira.* São Paulo: Ática, 1982.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo: Senac, 2000.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
ROUANET. Maria Helena (Org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1977.
SCWARCZ, Lilia. *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, 1996.
STAM, Robert e SHOHAT, Ella. "Estereótipo, realismo e representação racial". *Imagens*, UNICAMP, nº. 5, ago/dez 1995, pp. 70-84.

Recebido em março de 2004.
Aprovado em junho de 2004.

Marinyze Prates de Oliveira – "Diálogo entre literatura e cinema nos anos 70: de Aluísio Azevedo a Francisco Ramalho Júnior". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, pp. 115-136.