

O MIDIÁTICO TRIVIAL¹

Meu pé de laranja lima – livro, filme

Gelson Santana²
Vicente Gosciola³

Resumo: *Este trabalho se organiza em torno da hipótese de que a oralidade é fundamental nas formas populares da cultura brasileira, determinando as diferenças ocorridas na construção do espaço trivial quando da passagem dos elementos de uma obra literária para a cultura audiovisual. Toma-se como estudo de caso a transição do livro *Meu pé de laranja lima* de José Mauro de Vasconcelos para suas versões cinematográfica e televisual levando em conta que os processos de mudança de meio se determinam pela conformação de diferentes modos de oralidade no estabelecimento de uma cultura massiva.*

Palavras-Chave: *Cultura Popular. Cultura Massiva. Trivial. Cinema. Filme Brasileiro.*

(...) é uma história leve, humana, cheia de amor. Amor em todos os seus matizes: o fraternal, o maternal, o amor romântico, o amor tempestuoso, o amor da criança, do adulto, do velho. Enfim, o amor ... essência de tudo, razão da vida.

Ivani Ribeiro⁴

1. “Uma diligência daquelas das fitas de cinema”

É fato que o cinema evoluiu não só como uma entidade cultural, mas, também, como uma indústria que depende de seus resultados. Tais resultados estão claramente expressos no número de espectadores que cada filme arrebanhou. Entretanto, por si só, o cinema não estaria vivo ainda hoje se estivesse preso ainda aos mesmos procedimentos, estilo e

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² Universidade Anhembi Morumbi, gelsonsantana@ig.com.br.

³ Universidade Anhembi Morumbi, profvicente@gmail.com

⁴ Apesar da novelista estar se referindo a telenovela *A Gata Comeu*, de sua autoria e colaboração de Marilu Saldanha, exibida pela TV Globo originalmente no horário das 18 horas entre 15 de abril e 19 de outubro de 1985, com 160 capítulos, sob a direção de Herval Rossano – a estratégia do “amor em todos seus matizes” modela com perfeição a narrativa trivial. *A Gata Comeu* é um *remake* da telenovela *A barba azul*, da própria Ivani, exibida na tv Tupi em 1974. *A Gata* já foi reprisada duas vezes no “Vale a pena ver de novo” da tv Globo, 27/02 a 28/07 de 1989 e 23/07 a 07/12 de 2001. Ver: <http://www.agatacomeu2001.cjb.net> & <http://www.teledramaturgia.com.br/comeu.htm>.

tecnologia de sua origem. Buscou sim, o cinema, na tecnologia e na absorção do estilo em outras formas de expressão um modo de atrair, cada vez mais, um público cativo. Como uma primeira experiência, o cinema era interessante ao espectador, mas para torná-lo freqüente às suas salas, o cinema evoluiu com apropriações diversas. E não eram as que estavam disponíveis, mas aquelas que ainda não existiam e que atenderiam as expectativas de um público que sempre foi sedento por histórias que trouxessem informação, emoção, fantasia, ação, realismo etc. E a indústria cinematográfica foi eficiente nessa busca, pois consolidou o código audiovisual em um curtíssimo período de tempo, se comparado às outras formas de expressão. Porém, o cinema raramente teve folga nessa busca exatamente porque as outras formas de expressão também evoluíam e ofereciam uma concorrência que nesse início de século XXI chega aos seus limites. E entendemos aqui que essa concorrência sempre foi por “quem atendia melhor as expectativas do público”. Sendo assim, como veremos a seguir, para cada novidade no cinema havia uma novidade nas outras formas de expressão e todas elas, inclusive o cinema, passavam a uma cultura que é, tradicionalmente, chamada “de massa”, até chegar a participar de uma globalização da cultura.

2. Cenas de uma exposição

O que chama atenção em *Meu pé de laranja lima*, o livro/filme, é o aparente conflito entre tradição expressiva, originária das formas orais, e um imaginário modelado na contemporaneidade dos meios audiovisuais. Mais especificamente, espelha de forma transitiva, a consolidação de um espaço da cultura midiática que tem como principal matriz a oralidade.

Este aparente conflito marca o acolhimento que o romance publicado por José Mauro de Vasconcelos (1920-1984) em 1968⁵ teve, e suas repercussões que foram da radionovela, passando pelo cinema e desembocando na telenovela. No cinema, a primeira adaptação foi dirigida por Aurélio Teixeira (1926-1973) em 1970, que teve uma trajetória modesta, se comparada aos maiores cineastas brasileiros de sua época, tendo com o filme em questão a sua maior repercussão⁶; a segunda encontra-se em fase de produção com direção a cargo de Marcos Bernstein.

⁵ Em janeiro de 2006 o romance *Meu pé de laranja lima* estava na 106ª edição pela editora Melhoramentos.

⁶ O MEU PÉ DE LARANJA LIMA. Brasil/Rio de Janeiro, 1970, 95 min. **Produtora:** Produções Cinematográficas Herbert Richers S. A. **Produção:** Herbert Richers & Antônio Cristiano, Acyr Castro, Dorval

Na televisão o romance foi adaptado duas vezes por Ivani Ribeiro (1920-1995). A primeira versão em telenovela foi exibida na tv Tupi entre novembro de 1970 e agosto de 1971, às 18h30; a segunda foi ao ar às 18 horas entre setembro de 1980 e abril de 1981 na tv Bandeirantes. A própria tv Bandeirantes produziu uma terceira versão, mostrada no horário das 18 horas, entre 7 de dezembro de 1998 e 2 de abril de 1999⁷. Além disso, *Meu pé de laranja lima* constituiu-se no enredo da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, no carnaval de 1970.

No caso do filme *Meu pé de laranja lima* não nos parece que foi diferente. Uma estratégia planejada para tirar a maior resultado com uma eficiência monolítica. Entram em

Leandro, José Carlos. **Direção:** Aurélio Teixeira. **Roteiro & adaptação do livro:** Braz Chediak & Aurélio Teixeira; do romance de José Mauro de Vasconcelos. **Fotografia & câmera:** Hélio Silva. **Montagem:** Luiz Tanin & Aurélio Teixeira. **Música:** Edino Krieger. **Som:** Antônio Gomes. **Contra regra:** Geraldo José. **Cenografia:** Cláudio Moura. **Maquiagem:** Ronaldo Abreu. **Assistência de direção & continuidade:** Sindoval Aguiar. **Dublagem, mixagem & sonorização:** Estúdios Produções Cinematográficas Herbert Richers. **Elenco:** Júlio César Cruz (Zezé), Aurélio Teixeira (Portuga), Henrique, José Leal, Leilane Chediak (Jandira), Júlio Hoffacker, Janet Chermont, Ita West, Elisa Fernandes, Catulo de Paula, Jorge Luiz Trannin, Vitorino Veríssimo, Maria Gladys, Rubens Abreu, Maria Helena Lott.

⁷*Meu pé de laranja lima* como telenovela de Ivani Ribeiro: [1] Elenco: Haroldo Bota (Zezé), Cláudio Correa e Castro (Manuel Valadares, o Portuga), Eva Wilma (Jandira), Lelia Abramo (Estefânia), Ivan Mesquita (Caetano), Denis Carvalho (Henrique Muniz), Bete Mendes (Godóia), Analu Graci (Lili), Fausto Rocha (Diogo), Carlos Zara (Raul), Nicete Bruno (Cecília), Gianfrancesco Guarnieri (Ariovaldo Pedrosa), Sílvio Rocha (Paulo), Abraão Farc (Padre Rosendo), Jacyra Sampaio (Eugênia), Henrique Martins (Comandante Vicente Del Nero), Annamaria Dias (Helena Del Nero), João José Pompeo (Gabriel Garcia), Dirce Militello (Santinha), Edgard Franco (Dr. Ricardo Caldas), Luiz Carlos de Moraes (Túlio Santana), Terezinha Cubana (Gilda), Gessy Fonseca (Leonor), Régis Monteiro (Sabugo), Genésio Almeida Jr. (Vavá), Douglas Mazzola (Luisinho), Alexandre Araújo (Totoca), Cosme dos Santos (Narciso), Renato Máster (Bispo Dom Carlos Cruz), Renato Consorte (Padre Juca), Ruthinéia de Moraes (Madre Celeste), Silvia Leblon (Irmã Teresa), Vera Nunes (Diana), Geny Prado (Dona Miloca). Direção: Carlos Zara. Apresentada na tv Tupi no horário das 18h30 de 30 de novembro de 1970 a 30 de agosto de 1971. [2] Elenco: Baby Garroux (Jandira), Fausto Rocha (Raul), Alexandre Raimundo (Zezé), Dionísio de Azevedo (Manuel Valadares, o Portuga), Cristina Mullins (Godóia), Regina Braga (Cecília), Almir das Areias (Ariovaldo Pedrosa), Elias Gleizer (Padre Rosendo), Rogério Marcico (Paulo), Dante Ruy (Caetano), Lucélia Maquiavelli (Estefânia), Maria Ferreira (Helena Del Nero 1), Ivanice Sena (Helena Del Nero 2), Lourdes Bicudo (Lili), Valdír Fernandes (Henrique Muniz), Sérgio Ropperto (Gabriel Garcia), Geny Prado (Donana), Neusa Borges (Eugênia), Paulo Leite (Túlio Santana), Leonardo Camilo (Diogo), Jefferson Ricart Pezeta (Sabugo), Luzia Carmelo (Santinha), Ênio Gonçalves (Comandante Vicente Del Nero), Wilma de Aguiar (Madre Celeste), José Luís Di Santi (Dr. Ricardo Caldas), David Leroy (Nicolau), Eduardo Silva (Juvenal), Sérgio Ribeiro Pereira (Serginho), Henrique Lobo (a voz do pé de laranja lima). Direção: Edison Braga, Antonio Seabra e Waldemar de Moraes. Apresentada na tv Bandeirantes, em uma versão mais curta, no horário das 18 horas de 29 de setembro de 1980 a 25 de abril de 1981. [3] Uma terceira adaptação com 101 capítulos foi escrita por Ana Maria Moretzohn. Elenco: Elenco: Caio Romei (Zezé), Gianfrancesco Guarnieri (Manuel Valadares, o Portuga), Flávia Pucci (Jandira), Fernando Pavão (Raul), Genésio de Barros (Paulo), Eliana Guttman (Estefânia), Cristina Bonna (Cecília), Karla Muga (Godóia), André Cursino (Diogo), Regiane Alves (Lili), Rodrigo Lombardi (Henrique), Sueli Oliveira (Eugenia), Sebastião Campos (Caetano), Lui Strasburger (Gabriel Garcia), Helen Helene (Santinha), Miwa Yanagizawa (Gilda), Talita Cantori (Vavá), Vanclay Pimentel (Luisinho), Rafael Pardo (Totoca), Lu Grimaldi (Donana), Ícaro Silva (Juvenal), Fausto Maule (Bernardo), Jacqueline Dalabona (Heloísa), Bruno Bezerra (Serginho), Leonardo Medeiros (Demétrio), Gabriela Brito (Biluca), Malu Pessin (Leticia), Eduardo Conde (João Pedro), Danieli Ávila (Rita), Kiko Mascarenhas (Zezé, adulto). Direção: Del Rangel e Giuseppe Oristânio. Exibida no horário das 18 horas entre 7 de dezembro de 1998 e 2 de abril de 1999.

cena empresas poderosas, as maiores na época, ligadas ao cinema e à tv: a editora Melhoramentos que vendia 210 mil exemplares nos primeiros meses de lançamento do livro homônimo, a empresa de cinema Herbert Richers e a emissora de tv, Tupi. O cineasta escolhido só poderia ser um que fosse adequado a um público de larga escala, assim como era o livro: de fácil leitura, que alcançasse o gosto mais popular, distante de experimentações arriscadas a confundir esse público, um diretor “clássico” digamos, enfim, um cineasta que não sobressaísse à obra original, à história construída por José Mauro de Vasconcelos.

3. “Na minha saudade eu tenho impressão que continuo criança”

Meu pé atravessou quatro décadas ecoando por pelo menos quatro diferentes mídias e faz parte do imaginário cultural coletivo tanto quanto outras formas que atravessam a mídia audiovisual. O romance pertence à tradição desenhada por Casemiro de Abreu na assim chamada “poesia da saudade” que tem como expoente “Meus oito anos”: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais! etc.”. A paródia “Ai que saudades...” de Ruth Rocha tenta atualizar este lamento imprimindo movimento ao substituir o “Oh” pelo “Ai”, por exemplo: “Ai que saudades que eu tenho/ Da aurora da minha vida/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais... etc.”. O romance de José Mauro de Vasconcelos fica a meio caminho entre uma *Saudade* como sentimento “universal” (“Oh”) e a *saudade* como sentimento “individual” (“Ai”) – *Meu pé* transita para lá e para cá o tempo todo.

O livro de José Mauro de Vasconcelos talvez tenha sido a primeira obra dentro do espaço midiático a tratar dessas “saudades” nas fronteiras entre o universal e o individual com a dose dramática suficiente para acomodar, na época de seu lançamento, o imaginário de toda uma população que vinha das cidades menos urbanizadas para ocupar a periferia dos espaços urbanos da cidade. *Meu pé* abriu caminho para a expressão daquela “infância querida” que povoava o imaginário cotidiano de grande parte da população brasileira de então.

O romance *Meu pé de laranja lima* trabalha com o principal operador do imaginário cultural brasileiro – a oralidade⁸.

⁸ A cultura oral é “baseada na memória, nos ritos coletivos, na poesia popular, no folclore” (Sodré, 1977, p. 22).

Esta constatação nos leva a tomar a oralidade como principal suporte na transição existente entre formas simbólicas de expressão da cultura brasileira e os modelos massivos estabelecidos pelos meios audiovisuais.

Na verdade, nessa transição, observa-se não uma transformação, mas a aderência de certa subjetividade, calcada, significativamente, nas formas orais ao modo de construção dos produtos das mídias. Tal aderência se pauta na acoplagem do imaginário oral da cultura brasileira aos modos midiáticos. Assim, é possível observar um movimento circular que passa dos modos orais para o literário e do literário para as formas massivas, entre elas, filme e telenovelas. No caso de *Meu pé* – todos estes movimentos levam em consideração as performances orais.

O espaço coberto entre 1968 e 1972 abriga as estratégias que transformaram os modelos orais em experiências midiáticas, buscando manter o mesmo arco inicial das oralidades primárias. A expansão do efeito oral, através das mídias, sinaliza uma mudança nas próprias estratégias de mídias como a televisão: espaço de fomento do consumo. Mas o que se procura observar neste trabalho é como os operadores simbólicos das diversas oralidades se condensaram em formas expressivas específicas no espaço midiático.

Dessa forma, podemos tomar o filme *Meu pé* como um exemplo do processo de construção de uma identidade midiática no Brasil a partir da constituição de modelos triviais de entretenimento, quando se leva em consideração, por exemplo, em um primeiro momento, que as chanchadas representam um marco instaurador desta identidade. No segundo momento, o da construção, o espaço das mídias já está sedimentado. Neste momento, em 1970, a preocupação é de modelar um mercado de consumo, através de um imaginário cultural brasileiro massivo.

4. “Ele fala comigo, vira cavalo, sai com a gente. Com Buck Jones, com Tom Mix... Com Fred Thompson... Você... Você gosta de Ken Maynard?”

No filme de Aurélio Teixeira, o espectador pode lidar imaginariamente com processos midiáticos expressivos já arraigados em seu cotidiano como as “radionovelas”⁹, neste caso da película seria mais correto dizer, talvez, os “radiodramas”. Nossa hipótese é que estes últimos

⁹ Em 1945, na rádio Nacional, o radioteatro ocupava 14,3% da programação semanal da emissora. Tinha um espaço maior que, por exemplo, os informativos e as crônicas juntos – 11% (ver Saroldi & Moreira, 1984, p. 54).

não só modelam toda a banda som de *Meu pé*, mas também, a banda imagem – em um processo em que a banda imagem está subordinada a banda som. Este processo de subordinação já se encontra nas chanchadas, embora de um modo diferente. Nas chanchadas o rádio era tomado como fonte, aqui ele é o modelo. Assim, o que está em jogo é a transformação dos modelos de oralidade (já mediatizados, como os do rádio) em imagem. Esse fenômeno ocorre a partir da uniformização do tempo oral feita pelo rádio.

A biografia de José Mauro de Vasconcelos dá margem a uma estratégia: as histórias que ele conta são fruto, primeiramente, da experiência temperada com a imaginação, e não o contrário, para a construção do seu circuito ficcional. Este gosto pelo caso (re)vivido, do curtido com o tempo, é marca fundamental do modo oral da cultura brasileira. Por essa razão, o literário aqui se configura como aparente transcrição de uma narrativa oral.

Toda tradição oral parte do corpo como matriz primeira dos sentidos. Dessa experiência José Mauro de Vasconcelos não foge, na medida em que suas narrativas carregam efeitos performáticos. De modo geral, o tipo de “drama” desenvolvido no Brasil pelas mídias audiovisuais está diretamente ligado ao performático. Este, talvez, seja um dos motivos pelos quais gêneros, como o melodrama, não são adaptados, com todo seu *pathos*, no Brasil. Ao contrário do tango, que começa a ser dançado com a “alma”, o samba brasileiro começa no corpo. Podemos dizer que o *pathos* dos processos dramáticos brasileiros ao provocar uma outra geometria para o corpo é essencialmente não-euclidiano; ao contrário do tango ou da valsa, danças essencialmente euclidianas em sua geometria.

Em nossa cultura, observamos como as narrativas orais afetam ainda hoje os produtos. Basta tomar o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, para notar que os efeitos subjuntivos da oralidade se encontram perfeitamente “visíveis” na narrativa cinematográfica.

As formas orais determinaram os tipos de molduras que os meios massivos, depois, iriam desenvolver. Ao tomar a banda som do filme *Meu pé* como um exemplo de moldura determinada por formas radiofônicas como o radiodrama, reconhecemos uma identidade midiática instalada a partir da transformação das formas de oralidade em produtos massivos, ou simplesmente determinada pelos efeitos dela. As formas orais no Brasil, e a sua constância, se remodelam, hoje, através dos efeitos da mídia que reorganizou o imaginário das formas na cultura brasileira.

O cinema é um meio primordialmente tecnológico. Isso faz com que em alguns centros ele esteja determinado explicitamente pelos avanços técnicos a ele diretamente

relacionado. No Brasil, a época do filme *Meu pé*, o cinema prescindia deste determinismo tecnológico através de um indeterminismo que colocava a tecnologia à margem da atualização tecnológica. Dessa maneira, em uma experiência cinematográfica na qual a tecnologia se “ausenta de si” podemos encontrar as marcas e os marcadores primários gerador dos processos de figuração das oralidades.

O que queremos observar é a alta permeabilidade entre o oral e a imagem nos modos de construção de uma cultura dos meios massivos no Brasil. A imagem configura uma rede de efeitos que tem sua matriz nas formas orais. A partir desta constatação podemos afirmar que no filme do Aurélio Teixeira a imagem não é a matriz primeira ao se acoplar ao som, à medida que no filme o visível funciona como uma tática para o audível. Dessa forma, a estratégia do filme é fazer com que a imagem acompanhe primariamente e narre secundariamente, enquanto a estrutura do audível entra em conflito com as imagens, muitas vezes, devido à dublagem.

Assim, a figuração primária da banda som não quer dizer que ela seja mais importante que a imagem. Mas, que as duas estabelecem unidades diferentes em conjunção; que elas não se conformam como um acontecimento único. As duas formas, imagem e som no filme *Meu pé*, modelam espaços distintos ao estabelecer narrativas que invertem as subordinações: a banda imagem converge explicitamente para a banda som.

5. “Vitrola novinha que tinha acabado de chegar”

A rede de acontecimentos que aponta para a implantação de uma *cultura massiva* no Brasil leva em conta um dado fundamental: em 1970, 27% das residências brasileiras tinham aparelhos de televisão; deste total, 75% estavam concentrados no eixo Rio-São Paulo. Nessas condições, o aparecimento de um modelo brasileiro de *cultura de massa* representou mais o desaparecimento paulatino da fronteira entre o urbano e o rural no Brasil do que propriamente um processo cerrado de industrialização. O deslocamento de grandes massas populacionais para os centros urbanos, nos anos 60 e 70, criou todo um grupo de seres “urbanizados” que ainda se lembravam de sua infância com quintal, riacho, caçar passarinhos, cantigas de roda etc.

Aos poucos, os *fenômenos de massa* organizam um espaço de manifestação midiática, cuja principal força motriz está na confecção de “produtos culturais” independentes das

manifestações sociais, já que o processo que leva ao estabelecimento de uma sociedade de consumo não pode fazer distinção entre urbano e não urbano.

Neste sentido, o “retorno” a temporalidade da infância, modelador de uma sensibilidade, estrutura o romance. Este “modelamento” centra-se em um contar e não especificamente em um narrar, isto quer dizer que estamos mais próximos dos padrões orais na construção da narrativa do que das convenções literárias enquanto tal.

Ao abolir a voz *over* adulta do narrador, no caso *Zezé*, o filme ativa o contar do romance como um modo de presentificação. Dessa forma, “as saudades da infância” do romance tornam-se a infância no filme. No filme não há passado ele é apenas um recurso de época, tudo acontece no presente da imagem. O filme quebra a passagem do tempo da oralidade do romance ao atualizar o tempo da imagem. Se no romance acontece “um excesso de ser” como o passado cristalizado de um mundo vivido, no filme o único rastro de retorno encontra-se nos créditos no começo, no conjunto de imagens de *Zezé* expostas, na tela, como fotografia – este é o único espelho narrativo que figura um passado.

O filme transforma uma narrativa indireta em narrativa direta, trata a história não como retorno, mas como acontecendo – isto é, sem a moldura de uma voz *over*.

Nas duas narrativas o espaço dramático principal é o quintal. No romance ele se desenha no espaço inatual da narrativa, no filme como permanente lugar de atualidade. O perfil dramático, e o modelo narrativo desenvolvido pelo filme, aproxima-se das fotonovelas, uma mídia muito ativa neste período.

Na verdade, a fotonovela era o tipo de ficção impressa mais consumido no país, com histórias contadas em texto e foto. O auge da fotonovela corresponde a fixação dos padrões da televisão brasileira, como modelo televisivo brasileiro arquetípico da época: Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Segundo Muniz Sodré, a diferença entre Chacrinha “e os outros animadores está menos na sua intencionalidade de *comunicador* (especialmente depois que ele tomou conhecimento desse termo e de algumas de suas implicações) do que em algumas singularidades (...) de sua linguagem audiovisual” (SODRÉ, 1977, p. 79).

Já a consolidação de um modelo de telenovela se deu, principalmente, com *Beto Rockfeller* escrita por Bráulio Pedroso em 1968, dirigida por Walter Avancini e Lima Duarte, com Luís Gustavo como o personagem-título; hoje dos 298 capítulos da novela só restam sete.

De uma certa forma, parte dos *fenômenos de massa* que ocorreram nos anos 60 e 70 estão diretamente relacionados a uma produção no auge de sua *precariedade*. Muito mais pelo aspecto artesanal essa produção é tecnicamente precária. Um exemplo dessa precariedade na televisão está nos incêndios e apagamento dos tapes de vídeo de programas como *O fino da bossa* apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, das novelas do período como *Antonio Maria*, *Nino*, *o italianinho* etc. A desculpa para o apagamento é o alto custo do tape de vídeo, uma tecnologia nova, o que levava ao reaproveitamento constante dos rolos.

O *precário* é uma estratégia na produção massiva do período. Esse *precário* já habita, ou mais precisamente, é parte da construção das chanchadas. A figuração do precário é inerente nas chanchadas. Por exemplo, a precariedade dramática da *mis-en-scène*. Mas, é justamente o precário que, nos anos 60, toma o lugar da construção psicológica dos personagens e se transforma em um ponto de manipulação precioso das narrativas triviais. Isto é, vira técnica narrativa e se torna um efeito estratégico.

A par disso, se tomamos também a *precariedade* como mediador entre uma cultura popular e uma cultura massiva no Brasil, começamos pela idéia de tempo. Por exemplo, *Meu pé* constrói um espaço intersubjetivo que trabalha efetivamente com uma espécie de jogo entre o tempo da mídia e o tempo do mundo.

Essa idéia de tempo joga com dois momentos específicos: o da reminiscência e o da experiência. No romance este dois tempos parecem estar separados, no filme, pela falta de uma voz *over*, eles se mostram fundidos. O que acontece é a tradução de um imaginário do tempo para uma imagem do tempo.

O fenômeno da passagem de um tempo individual das coisas para o tempo partilhado das mídias audiovisuais, figura em *Meu pé* como a construção desse espaço intersubjetivo. A construção deste espaço depende diretamente da mudança da noção de tempo. A mudança na noção de tempo se faz a partir da tradução de um imaginário do tempo para uma imagem do tempo nas mídias massivas. Neste caso, a oralidade (figurada no romance) intermedia esta transformação ao determinar os elementos simbólicos que irão se estabelecer no espaço das mídias audiovisuais. Estes elementos deixam entrever uma forma de oralidade recursiva que funciona como uma espécie de espelho das manifestações simbólicas. Por isso, os modos de oralidade determinam os perímetros da imagem na construção de um modelo visual brasileiro massivo.

5. “Um almofadinha igualzinho ao da música: de calça larga e paletó curtinho”

O diminutivo com terminação “-inho”, abundante no romance, ganha dimensão material ao se inscrever como voz(es), reconhecida(s) como infantil, na banda som do filme. O uso constante do “-inho” na cultura popular brasileira se reflete nas estratégias do sufixo diminutivo, enquanto condensador da inocência e afetividade, que comporta a intensificação, algumas vezes positiva e outras vezes negativa, de ser pequeno, frágil – em suma, “criança”.

Este processo, na película, é ressaltado pela voz *off* de Zezé. Ao contrário, no romance, a reiteração do diminutivo vem mediada por um narrador adulto que torna indireta a experiência e, portanto, ativa seus efeitos ao combinar o grande uso do “-inho” com uma espécie de “autoconsciência” do “– eu sou criança” no personagem Zezé.

A forma social da instalação do diminutivo “-inho” na cultura popular brasileira se evidencia nas diversas formas que ele toma na língua. “Nos compêndios de gramática do português (...), há unanimidade em que o sufixo *-inho* expressa, além de tamanho reduzido, também valores variados tais como afetividade e avaliação” (ALVES, 2006, p. 694) etc. A dublagem no filme *Meu pé* procura provocar, justamente, a intensificação dos fatores que tornam o diminutivo, ao figurar como voz infantil na película, o lugar de onde o mundo é experienciado. Por isso, este lugar ganha intensidade ao se materializar em um certo polifonismo de vozes infantis (ou identificadas enquanto tal a partir de seus efeitos).

Em alguns momentos a dublagem parece estar em descompasso com o movimento labial dos personagens. De qualquer forma, a artificialidade dos diálogos ajuda no caráter estático das imagens, e a falta de profundidade do ruído ambiente provoca efeitos, muito próximo da fotonovela, na película.

6. “Mas que lindo pezinho de laranja lima!”

As narrativas triviais no Brasil trabalham no presente, ou seja, no presente da narrativa, elas nunca se configuram em tempos. Se alguma evocação tiver que acontecer devido algum movimento interno na história ela nunca vai atingir ou participar diretamente do cerne da narrativa. As narrativas triviais habitam as superfícies do presente do contado pela história. Nelas, o passado se torna apenas uma convenção e existe para ser evocado, o que torna a superfície dos acontecimentos lisa.

Considerando que os modos narrativos orais no Brasil deram forma a mídias como o rádio, a televisão e ao chamado cinema trivial, nestas modelações o passado, como nos

enredos das escolas de samba, costuma ser apenas uma convenção para fazer emergir temas sentimentais. Por exemplo, não há uma clara noção de História nos filmes triviais brasileiros, ela, enquanto tal, é secundária nos processos narrativos – e, conseqüentemente, na consolidação destes.

As narrativas triviais vivem de presentificações e não de modelações ideológicas do passado. O discurso sobre o passado é menos importante do que construir uma performance deste. Na construção da presença na imagem estão submetidas a um mesmo processo as noções de passado-presente-futuro que as narrativas orais consolidaram. Estas noções não têm um caráter simbólico, ou seja, elas não são, na verdade, vistas de fora, e sim de maneira performática. Isso elide, do passado inscrito nas narrativas triviais, a necessidade de verossimilhança ao incorporar a performance como elemento primordial para alcançar os “sentimentos”, verdadeiro objetivo das narrativas.

Com base nisto, podemos dizer que um ator de telenovela desenvolveu modos de performance que o diferenciam de um ator de teatro, por exemplo¹⁰. Na televisão os modos de representação têm uma baixa carga de realismo, mais importante é o ator desenvolver certo naturalismo onde as cargas dramáticas tenham uma baixa intensidade.

Em *Meu pé* para o estabelecimento de um espaço onde as performances construam certo sentimento de verossimilhança marcador como, por exemplo, no livro o retorno a um tempo passado que foi ao mesmo tempo de felicidade e sofrimento são estratégias necessárias. No filme estes marcadores figuram uma imagem de época que sustenta de forma secundária a performance no presente da narrativa. Aquela história pode ter se passado nos idos de um tempo muito distante, mas são os “sentimentos” presentificados na linearidade da narrativa os principais mediadores com o público. Então, toda performance tem que estar voltada para estes elementos que dão verossimilhança a narrativa. Assim, a modelação de um naturalismo que presentifique estes sentimentos é um ponto primordial nas estratégias narrativas.

7. “Mundinho de fundo de quintal”

Para isso é preciso constituir um lugar da experiência, e o quintal, tanto no livro quanto no filme, se torna este lugar de exposição das realidades interiores e exteriores. O

¹⁰ Na visão clássica, “o principal objetivo do teatro (...) na definição de Stanislavski: A arte dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público” (Kusnet, 1984, p. 6).

quintal como um espaço dramático pertence ao imaginário de grande parcela do público neste período. Ele é o lugar de convergência entre a casa e a rua. De alguma forma, espelha o conflito entre o público (a rua) e o privado (a casa) neste momento. Como local de escape não é regido nem pelas leis domésticas ou da casa, nem pelas leis públicas ou da rua. O efeito do espaço doméstico é ativo sobre Zezé, ao contrário, no espaço público, Zezé procura estabelecer as regras, ser dono da própria situação – a escola onde ele estuda pertence a periferia do espaço público. O quintal, então, transforma-se no lugar de nivelamento entre estes dois espaços.

O carro do Portuga conduz o mesmo sentido essencial do quintal, assim como o Portuga tem o mesmo status dramático, para Zezé, que tem o pé de laranja lima. Os dois, tanto o pé de laranja lima quanto o Portuga, são os portadores dos elementos que levam Zezé a desenvolver uma individualidade não passiva, mas ativa, em relação ao espaço doméstico e ao espaço público. O quintal como mediador desfaz, para Zezé, a distinção entre domesticidade e vida interior e exterioridade e espaço público. A inocência muda de figura, Zezé deixa de *ser* criança e passa a *ser* menino.

Dois estratégias chamam a atenção no romance: na estrutura, o largo uso do diminutivo; e na narrativa a constituição de um lugar singular – o quintal. No filme estas duas estratégias estão dispostas da seguinte maneira: na banda som, a figuração da voz infantil toma o lugar do uso abundante do diminutivo presente no livro; na banda imagem, somos apresentados, depois dos créditos, logo no início do filme, ao quintal.

Neste momento, é o caso de se perguntar, afinal, se o romance de José Mauro de Vasconcelos é na realidade um livro juvenil ou apenas vendido como tal. E o filme dirigido por Aurélio Teixeira pertence a categoria dos chamados filmes infanto-juvenis? Na capa da fita em VHS, lançado na década de 1980 pela Globo Vídeo, podemos ler: “Maior sucesso de bilheteria infanto-juvenil do cinema brasileiro”.

8. “Parecia que seus olhos tinham crescido tanto, mas crescido tanto que tomavam toda tela do cinema Bangu”

Para estudar o quanto Teixeira tinha pendores para o cinema clássico, como dito no início deste texto, que teoricamente levaria o filme ao público almejado, vamos usar o conceito criado por Barry Salt (1992), o Average Shot Length, ASL, também chamado de

cutting rate (SALT, 1992, p. 146), que é a Média da Duração de Plano, MDP. A MDP é calculada pela divisão da duração do filme sobre o seu número de planos.

Barry Salt criou em 1985 a análise estatística de estilo para comparar filmes quantitativamente, especialmente no que diz respeito ao Average Shot Length, ASL (SALT, 1985, pp. 45-50). É fundamentalmente uma metodologia ajuda na exploração crítica de elementos vitais da estruturação narrativa audiovisual de um filme. Tal análise estatística vai além da medição burocrática do tempo de um filme. Também está longe de querer dizer que o diretor e/ou o editor tiveram como ponto de partida para a realização de um filme a duração final de cada plano. De acordo com Barry Salt (1992, pp. 144-146), as MDPs identificam o autor, isto é, a produção de um cineasta está geralmente caracterizada por MDPs muito próximas, como podemos observar nos dois filmes subseqüentes de Aurélio Teixeira: *Os Raptores* (1969) e *Meu pé de laranja lima* (1970). O primeiro tem a MDP de 18 segundos e o segundo tem 15 segundos. Já Martin Scorsese, é outro tipo de autor: o que não tem constância e que acompanha a evolução da MDP, sem conseguir evitar a contaminação. Algumas de suas realizações trazem as seguintes marcas: *Mean Streets* (1973) 7,7 segundos, *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) 8,0, *Taxi Driver* (1973) 7,3, *King of Comedy* (1983) 7,7, *GoodFellas* (1990) 6,7, *Gangs of New York* (2002) 6,7, *The Aviator* (2004) 3,6, *The Departed (Os infiltrados)*, 2006) 2,7 segundos.

Salt verifica que de 1912 a 1917, a MDP em uma amostragem de filmes americanos era 7 segundos, avançou para 5 segundos nos filmes entre 1918 a 1929, mas com a chegada do desacelerou para 9 segundos, assim permanecendo até 1957. Acelerou novamente, entre 1958 e 1963, para 6 segundos, assim permanecendo até 1981, alcançando 5 segundos entre 1982 e 1987. E conclui que a MDP tem diminuído desde o início do cinema, quando um plano durava todo o tempo do rolo de 60 segundos nos trabalhos pioneiros desde os Lumière e chegou aos 7,5 segundos já em 1919 com o filme *Broken Blossoms (Lírio Partido, D.W. Griffith)* (SALT, 1992, p. 146).

Como o filme em questão foi lançado em 1970, vamos tomar filmes da década de 1960 e da década de 1970. Para a comparação da MDP do filme *Meu pé de laranja lima* com os seus contemporâneos no Brasil, selecionamos filmes dentro do que consideramos como representativo e ao nosso alcance nesse momento. Para a comparação com os seus contemporâneos no mundo, usamos a MDP dos filmes selecionados por Salt e sua equipe. Vale ressaltar que a comparação tem como finalidade verificar o quanto o filme *Meu pé de*

laranja lima foi um produto da cultura midiática, agregando o popular ao massivo, em termos de estilo e narrativa audiovisual.

Os filmes contemporâneos ao *Meu pé de laranja lima* que estudamos a MDP são:

- a) *O pagador de promessas*, Anselmo Duarte, 1962, MDP de 9.
- b) *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha, 1964, MDP de 16.
- c) *A velha a fiar*, Humberto Mauro, 1964, MDP de 3.
- d) *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968, MDP de 11.
- e) *Os raptores*, Aurélio Teixeira, 1969, MDP de 18.
- f) *Meu pé de laranja lima*, Aurélio Teixeira, 1970, MDP de 15.
- g) *O amuleto de ogum*, Nelson Pereira Dos Santos, 1974, MDP de 9.
- h) *Tudo bem*, Arnaldo Jabor, 1978, MDP de 20.
- i) *Eu matei Lucio Flávio*, Antonio Calmon, 1979, MDP de 11.

A média das MDP desses filmes é de 12. Os filmes de Aurélio Teixeira estão acima da média nacional. Vamos compará-las aos filmes selecionados por Salt e sua equipe:

- a) *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1960, MDP de 10.
- b) *Too Late Blues*, Charley Leary, 1961, MDP de 8.
- c) *Ivan's Childhood*, Andrei Tarkovsky, 1962, MDP de 23.
- d) *A Child Is Waiting*, John Cassavetes, 1963, MDP de 7.
- e) *En un Barrio Viejo*, Nicolás Guillén Landrián, 1963, MDP de 4.
- f) *The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963, MDP de 5.
- g) *Come Drink with Me (Da zui xia)*, King Hu, 1966, MDP de 5.
- h) *Branded to Kill (Koroshi no rakuin)*, Seijun Suzuki, 1967, MDP de 9.
- i) *Coffea Arábica*, Nicolás Guillén Landrián, 1968, MDP de 2.
- j) *Faces*, John Cassavetes, 1968, MDP de 8.
- k) *Andrey Rublyov (Strasti po Andreiu)*, Andrei Tarkovsky, 1969, MDP de 34.
- l) *Husbands*, John Cassavetes, 1970, MDP de 16.
- m) *The Garden of the Finzi-Continis*, Vittorio De Sica, 1970, MDP de 8.
- n) *Il Conformista*, Bernardo Bertolucci, 1971, MDP de 10.
- o) *Minnie and Moskowitz*, John Cassavetes, 1971, MDP de 14.
- p) *Columbo: "Étude in Black"*, Nicholas Colasanto, 1972, MDP de 8.
- q) *Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972, MDP de 7.

- r) *Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973, MDP de 5.
- s) *H Is For House*, Peter Greenaway, 1973, MDP de 2.
- t) *A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974, MDP de 12.
- u) *The Mirror (Zerkalo)*, Andrei Tarkovsky, 1975, MDP de 23.
- v) *Water Wrackets*, Peter Greenaway, 1975, MDP de 4.
- w) *Windows*, Peter Greenaway, 1975, MDP de 8.
- x) *Mikey and Nicky*, Elaine May, 1976, MDP de 8.
- y) *The Killing of a Chinese Bookie*, John Cassavetes, 1976, MDP de 13.
- z) *Dear Phone*, Peter Greenaway, 1977, MDP de 14.
- aa) *Opening Night*, John Cassavetes, 1977, MDP de 10.
- bb) *Interiors*, Woody Allen, 1978, MDP de 11.
- cc) *The Brink's Job*, William Friedkin, 1978, MDP de 10.

A média das MDP desses filmes é de 10 segundos. Vale reparar na implicação em se produzir um filme um filme com muitos planos: os custos são proporcionalmente maiores, isto é, quanto mais divisão de uma cena em múltiplos planos – o que inversamente reduz a MDP – maior tempo para a produção e para a edição, assomando custos sobre custos. Assim, para um período de 20 anos, boa parte sob a ditadura militar, e com a Embrafilme iniciando suas atividades e, por isso mesmo, ainda pouco estimuladora das produções em geral, o Brasil até que não está muito distante da tendência internacional no que tange à MDP. Os filmes que têm a MDP muito acima no exterior, são filmes notavelmente ligados a diretores autores, de forte caracterização para o tal “filme de arte”. O *Meu pé de laranja lima* tem uma média bem acima, também desses filmes e não tem nenhuma característica de “filme de arte”, ao contrário, pretende ser de gosto universal, indiferente a tendências renovadoras da linguagem audiovisual, principalmente, nesse aspecto, porque não explora movimentos de câmera ou subdivisão de planos que são do modelo dominante da televisão, até os dias atuais de câmera fixa e planos fechados.

9. “Bem no finzinho”

As narrativas triviais habitam inexoravelmente o presente dos acontecimentos. O percurso aberto pela distinção, no filme *Meu pé*, entre imagem e som conduz a uma outra: em muitos

momentos da película a imagem parece fazer o papel que no romance corresponderia a uma espécie de voz *over*. Esta tática do filme que aparentemente acontece no presente da imagem é uma forma de narrativa implícita, uma camada sob a camada que coleciona os acontecimentos da narrativa explícita. O percurso da imagem como figuração de um comentário parece ser o mesmo da imagem que narra, no entanto, a aparente “artificialidade” da banda som, somado ao tom bucólico e, ao mesmo tempo, evocador da música de Edino Krieger, conduz uma espécie de espaço de diferenças, mas sem diferença – ao “como se fosse” das narrativas orais.

As formas orais condensadas pelas mídias audiovisuais são fruto direto dos modos narrativos populares.

Referências

- ALVES, Elisabeth. “O diminutivo no português do Brasil: funcionalidade e tipologia”. In: **Estudos lingüísticos XXXV**, 2006, pp. 694-701.
- BITTONI, Dulcília H. Schroeder. “Fotonovela”. In: **Almanaque 14 – modos menores de ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 29-33.
- DE VASCONCELOS, José Mauro. **Meu pé de laranja lima**. 106ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria cultural – estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- KUSNET, Eugênio. **Ator e método**. Rio de Janeiro: INACEN, 1985.
- LYRA, Bernadette & SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006.
- ORTIZ, Miguel Angel & VOLPINI, Federico. **Diseño de programas en radio – guiones, gêneros y fórmulas**. Barcelona: Paidós, 1995.
- SALT, Barry. **Film Style and Technology History and Analysis**. London: Starword, 1992.
- SALT, Barry. “Film Style and Technology: History and Analysis”. In: **Film Quarterly**, Vol. 38, No. 4 (Summer, 1985).
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virginia. **Radio Nacional – o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco – um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil**. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.