



SÁBADO, DE UGO GIORGETTI: UMA LEITURA BAKHTINIANA

Cláudia Espíndola Gomes

Resumo:

Uma compreensão do filme "Sábado", de Ugo Giorgetti, tendo como abordagem a descoberta do carnavalesco anulando barreiras entre o espetáculo e o espectador constitui o núcleo desta análise.

Resumé:

Une compréhension du film "Sábado", de Ugo Giorgetti, en tenant comme abordage la découverte du carnavalesque annulant les barrières entre le spectacle et le spectateur constitue le noyau de cette analyse.

Palavras-chave:

Carnaval, riso, paródia, cômico-trágico.

Neste trabalho, pretendo abordar alguns aspectos significativos relativamente ao filme *Sábado*, escrito e dirigido por Ugo Giorgetti. Entender este filme a partir da teoria do carnavalesco será o fio condutor desta análise, que busca descobrir, em *Sábado*, a noção do carnavalesco como eliminação das barreiras que separam o espetáculo do espectador. Entendendo-se, como espetáculo, o comercial que se pretende filmar na diegese do filme e, como espectadores, as personagens que acompanham o desenrolar da filmagem.

Penso ser possível este tipo de abordagem porque, além dos motivos já explicitados, o filme é uma comédia, e Bakhtin estabelece uma relação entre os gêneros cômicos e a noção de carnaval.

Outro aspecto que parece ser relevante constitui-se na questão focalizada por Stam de que a idéia de carnaval faz parte da teorização da identidade brasileira (Stam, 1992, p. 50).

Cabe ressaltar, em alguns momentos da narrativa fílmica, o discurso orientado para a paródia e, na visão bakhtiniana, este tipo de discurso representa o modo de carnavalização artístico por excelência. Segundo Bakhtin, para os parodistas, tudo, sem a menor exceção, é cômico; o riso é tão universal como a seriedade; ele abarca a totalidade do universo, a história, toda a sociedade, a concepção do mundo (Bakhtin, 1996, p. 73).

O filme de Ugo Giorgetti caracteriza-se pela sátira ao mundo da publicidade ao qual este diretor pertence. Antes de se iniciar a análise propriamente dita, torna-se interessante uma sinopse do enredo de *Sábado*.

A história se passa no Edifício das Américas, construção que havia sido símbolo de luxo e elegância, nos anos trinta, mas que, no presente, é habitado por pessoas bastante humildes e, algumas vezes, até marginalizadas.

Os episódios que compõem o enredo ocorrem durante o *Sábado* quando chegam ao edifício os profissionais encarregados da filmagem de um comercial do perfume *Winter*. Eles estão interessados em um elevador social que não funciona nunca, só serve para as filmagens de comerciais.

Enquanto o comercial vai sendo filmado, muitos fatos vão ocorrendo. Magda, a diretora de arte, fica presa no elevador de serviço, juntamente com dois policiais do IML, um homem gordo e um morto. Aimar, funcionário subalterno a Magda, está encarregado de procurar alguém que faça o elevador funcionar e, para tanto, contará com a colaboração de moradores do edifício. Como o elevador de serviço está parado, muitas pessoas acumulam-se no térreo do edifício, onde ocorre a filmagem. São tipos bastante diversos que tumultuam o ambiente de filmagem. Na parte superior do prédio, alguns habitantes do edifício se divertem com churrasco e samba. São eles que, a pedido do "Homem de Alcatraz" (um dos moradores do prédio), consertam o elevador em que Magda está presa. É essa mistura de personagens tão diferentes, em um mesmo ambiente, um dos aspectos enriquecedores do filme de Giorgetti.

Durante a realização deste trabalho, vários trechos do filme serão analisados a partir dos objetivos já citados anteriormente. Iniciarei a análise, dando atenção ao título do filme. Está escrito em azul sobre um fundo preto. A letra não aparece logo no primeiro momento, surge, em seguida, escrita sobre um retângulo azul. A letra B é branca e tem formato diferente das demais. O descer da letra coincide com o som de um elevador. Descendo, encaixa-se, em seu lugar, para formar a palavra *Sábado*. Ainda sobre o título, vale destacar que o sabbat é, entre os judeus, o dia de repouso total, a reprodução do sétimo dia da criação. É também o fim de um ciclo, ou noite da semana. Na origem, o sabá da bruxaria estava ligado aos ciclos lunares, aos ritos de fertilidade e de fecundidade e ao simbolismo da noite. Como o *Sábado* é a noite da semana, o sabá é a grande noite. É festa da lua cheia que se realiza no cume de uma montanha ou na solidão da floresta. Diz-se que o Diabo comparecia às festas sob a forma de uma serpente ou de um bode. Havia, na Idade Média.

pequenos sabás no decorrer dos quais provava-se a eficácia dos pós mágicos (alucinatórios), unguentos afrodisíacos, todas as bebidas alcoolizadas substituindo o hidromel. Em resumo, Baco era festejado como nas festas saturnais... Estas sessões costumavam durar até o amanhecer. Quanto ao grande sabá é o resultado e projeção do que se esboçava nos pequenos (Julien, 1993, p. 427).

No Gênesis, no sétimo dia, Deus terminou todo o seu trabalho; e no sétimo dia ele descansou de todo seu trabalho. Deus, então, abençoou e santificou o sétimo dia, porque foi nesse dia que Deus descansou de todo o seu trabalho como criador.

A idéia de repouso e descanso, evocada pela palavra *Sábado*, contrastará com todo o trabalho que terão os que se dispuserem a entrar no Edifício das Américas para a "filmagem" do comercial.

A idéia dos sábados, porém, pode estar relacionada à festa que ocorre na parte superior do prédio, onde reinam a comida, a bebida e a música, como nas festas anuais que deveriam durar até o amanhecer.

A história será inicialmente contada por uma voz masculina extra-diegética, que narra: "Sábado, oito e trinta da manhã..." Enquanto a narrativa transcorre, a câmera focaliza a parte exterior de um edifício. Há um caminhão parado junto à calçada, de onde saem vários fios que sobem pela escada exterior do prédio. Há três homens que preparam equipamentos de filmagem. O narrador apresenta Magda Bloom e destaca, para o espectador, o blazer amarelo que compõe o visual da moça. Ocorre, também, a apresentação de um outro personagem, Tonhão, o zelador do prédio, mal vestido e bêbado, que cambaleia e cospe no chão. Antes que Magda entre no prédio, Tonhão passa algumas informações a ela. Estas informações o espectador não ouve.

Observando um pouco mais a parte externa do edifício, percebe-se que o prédio é velho, descuidado e tem o lado direito da porta repleto de sacos de lixo. O espectador é informado de que o Edifício das Américas é um marco na arquitetura da cidade e que "apesar de Magda amar o centro, não vai muito ao centro porque muita coisa mudou no centro da cidade, nos últimos quarenta anos, principalmente o aspecto dos zeladores".

Enquanto o narrador fala, Magda entra no edifício. A câmera focaliza, então, o interior do prédio; vai, aos poucos, revelando detalhes: a escada, os sacos de lixo acumulados nos degraus, o corrimão trabalhado, um latão de lixo. O lixo ocupa, por instantes, a atenção da câmera. O contraste entre a opulência do velho edifício luxuoso e a sujeira da escadaria salta aos olhos. Estas embalagens são cheias de resíduos deixados pelos marginalizados que ali vivem e, neste momento, são eles a ocupar o centro da narrativa. É possível penetrar no filme pelo viés e perceber estas subversões. O carnaval, segundo Da Matta, é o locus privilegiado da inversão, "em que se permite a subversão temporária mas básica da hierarquia secular da sociedade..." (Da Matta, 1983, p. 137)

A câmera volta-se para um busto de mármore que, segundo nos conta a voz over, representa o comendador Giuseppe Argenti, que construiu o edifício nos anos trinta. O comendador está transformado em mármore, ossatura alva, imponente. Na parede, lado direito, uma pichação; e quando, devagar, a câmera se aproxima, pode-se ler no busto: "viado". Carnaval, na concepção bakhtiniana pode ser compreendido como a subversão do discurso oficial e a liberação da censura. Surge o padrão como "elemento não oficial da linguagem, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada busca de curvar-se às convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua, transforma-se em língua especial". (Bakhtin, 1996, p. 162)

A pichação e o palavrão podem ser vistos como o discurso interno, marginalizado, repleto de vida, que se insere no mármore gélido do busto do comendador.

O instante em que se lê o palavrão vem, provavelmente, acompanhado do riso provocado por esta antítese entre a vida (língua viva, o palavrão e toda sua carga semântica) e a morte (a gelidez do mármore e a própria expressão do rosto do comendador). Para Bakhtin, "todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada" (Bakhtin, 1993, p. 89). As respostas, para este palavrão, podem ser as mais variadas, e uma delas pode ser o riso.

A câmera continua a desvendar o interior do prédio. A voz over narra: "o terraço de 2.300m2 construído pelo comendador, para que os visitantes ilustres pudessem admirar os pontos da cidade..." O que se vê é um grande terraço, nevoeiro, antenas de televisão, outros prédios, varais com roupas, pessoas se movimentando, crianças jogando futebol. São as pessoas humildes que ocupam este espaço destinado, segundo o comendador, aos escolhidos. Há a inversão, "a construção de um segundo mundo, uma segunda vida não-oficial", (Bakhtin, 1996, p. 5) diferente daquela imaginada pelo comendador.

A narrativa prossegue através da voz. O espectador fica sabendo que o "Edifício das Américas foi o maior edifício da América Latina...". A câmera mostra um elevador de onde sai uma senhora, carregando uma bolsa. Entra no elevador o que parece ser um travesti de vestido preto, sapato e bolsa vermelhos, longa peruca loura/quase branca. A voz retorna para concluir a frase que se iniciará: "feito para ser habitado e frequentado pelas melhores famílias de São Paulo". Neste momento, o travesti chuta a porta do elevador. A imagem da inversão sexual, na visão bakhtiniana, seria um procedimento tipicamente carnavalesco. O universo do carnaval permite relativizar relações imperativas e papéis sociais que nos são impostos pela sociedade. É tornar possível o uso de fantasias e máscaras. (Da Matta, 1981, p. 33)

O narrador continua: "De todo aquele luxo, ficou o elevador social, daqueles que não funcionam nunca, usado apenas em comercial de tevê. A câmera focaliza o elevador. O velho elevador social foi o que restou da opulência de outrora; de que ele interessa, se não é capaz de funcionar? E a voz mais uma vez: "Para fazer o elevador funcionar, aí está Magda Bloom. Diretora de arte, deverá deixar o elevador tão belo quanto era há quarenta anos. Ela não gosta de trabalhar aos sábados, mas é uma profissional, por isso está ali".

Enquanto Magda prepara-se para instaurar a ordem, sigamos a câmera que focaliza um quarto onde está deitado um homem morto: extremamente branco, cabelos e barba brancos, calça de pijama e pés descalços. Pelas cortinas, entra uma tênue luz. No ambiente há também uma poltrona, um abajur e uma mesa.

Nesta cena, a voz over se cala e inicia-se uma música não-diegética. É como se, neste momento, todos os planos apresentados já nos dessem uma idéia da aventura que nos espera. Os créditos aparecem enquanto alguns homens começam a preparar o elevador social para a filmagem.

A voz over, agora, dá lugar aos diálogos dos personagens. Cabe registrar a chegada dos homens do IML, encarregados de buscar o corpo do morto.

Entre muitos outros trechos da narrativa fílmica que merecem ser analisados, neste momento, darei atenção às seqüências que se passam no elevador de serviço, onde se encontram presos, por acaso e infelicidade, Magda, os dois homens do IML, um jovem gordo e o corpo do morto.

Magda entra acidentalmente no elevador, e fica aterrorizada com o que vê. Grita, mexe desesperadamente nos botões, quando, de repente, o elevador empaca. A personagem, presa no elevador, sempre pontual e elegante está a ponto de explodir. Dentro do elevador, estão reunidas personagens diferentes: um dos policiais do IML, bastante estranho, tem olhos fixos no chão; o gordo sofre porque "estava indo comer uma carne lá no terraço", o outro policial do IML, expert em defuntos; o morto e Magda. Este elevador será palco de acontecimentos que remetem à idéia de carnavalização. No dizer de Stam, a noção de carnaval está ligada à noção de heteroglossia (Stam, 1992, p. 51). No espaço do elevador e da comunicação que ele mantém com o corredor, torna-se possível observar a heterogeneidade da parole. Para Bakhtin, "a linguagem diferencia-se em línguas sócio-ideológicas, sócio-grupais, profissionais, de gêneros, de gerações, etc." (1993, p. 82). Magda, nesta determinada situação, apela, em alguns momentos, ao grito e ao palavrão.

O policial do IML assume seu posto e usa termos próprios de sua profissão. Fala com muita dificuldade, gaguejando em alguns momentos. Na concepção bakhtiniana, "o efeito cômico vem do fato de a pronúncia de uma palavra complicada apresentar-se como um parto. Trata-se de uma característica extremamente típica do cômico popular" (Bakhtin, 1996, p. 309). Com dificuldade explica, por exemplo o que acontecerá ao podião que está ali com eles.

Há ainda a presença de um outro policial que pouco fala com os demais. Na maior parte das vezes monologa, mexendo muito os lábios muito os olhos numa expressão de espanto. Sobre este aspecto, Bakhtin explicita que "o centro organizador, de toda a enunciação, de toda expressão, não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo". (Bakhtin, 1995, p. 121)

O homem gordo expressa sua insatisfação: ia comer uma carne, quer participar do "banquete" que está ocorrendo na parte superior do prédio: necessita da transferência para o mundo do prazer. De acordo com Bakhtin, na poesia dos vagantes, as imagens do beber, do comer, do jogo e do amor revelam as suas ligações com as formas da festa popular (Bakhtin, 1996, p. 258). Este personagem representa o que Bakhtin denomina "princípio gordo: beber, comer, virilidade, alegria". A inclusão deste personagem gordo dentro do elevador pode ainda remeter à idéia da personificação do corpo cômico, que adquire um caráter grotesco. Esta figura acentua algumas partes grotescas do corpo, como a boca, o ventre, o traseiro (Bakhtin, 1996, p. 310). É o carnaval celebrando o que Bakhtin chama corpo grotesco.

O morto, dentro do elevador, revigora a idéia do corpo grotesco como local vir-a-ser. A figura do morto é bastante repulsiva: muito branco/quase cinza, cabelos lisos e brancos, que constantemente caem sobre os olhos e sobre o grande nariz; parcialmente nu - veste apenas uma calça de pijama - tem o ventre à mostra. Esta figura agride a sensibilidade de Magda.

Quanto tempo poderão estar juntos sem que o corpo comece a apodrecer? Por que o morto emite sons estranhos? É um dos policiais do IML que explica: "É comum o corpo fazer barulhos que podem sair pela boca, pelo nariz, pelos ânus..." Os barulhos que saem do orifício podem ser o que Bakhtin nomeia extrato físico material mais baixo: "A lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, relentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo" (Bakhtin, 1996, p. 277). O que sai do corpo do morto "tem o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo, alguma coisa que os une. É, assim, algo intermediário entre o corpo vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa,

em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; os excrementos fecundam a terra como o corpo do morto" (Bakhtin, 1996, p. 151). Bakhtin observa que "o novo cânon de boas maneiras na sociedade é inspirado pela concepção clássica. Para ser bem educado, é preciso: não pôr os cotovelos na mesa, andar sem avançar as omoplatas e balançar as ancas, encolher a barriga, comer sem barulho e com a boca fechada, não fungar nem raspar a garganta, etc., isto é, disfarçar as saídas" (p. 282).

Em uma das cenas, o elevador se mexe de repente porque o pessoal do terraço está tentando consertá-lo. No momento em que ocorre o solavanco, o nariz do morto pára exatamente entre as pernas de Magda que se encontra sentada. Percebe-se, então, o papel importante do nariz para a configuração do corpo grotesco: "do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo". (Bakhtin, 1996, p. 276)

O calor do ambiente, o suor escorrendo pela faces das personagens, o fato de terem que fazer revezamento, para que cada um possa sentar um pouco, no espaço exíguo, de certa forma, acaba com as hierarquias, faz com que, naquele momento, o corpo grotesco colabore para o nivelamento, crie uma outra vida, livre das regras convencionais.

Continuarei a pensar, agora, sobre alguns fragmentos que envolvem a personagem Aimar. Aimar é colega de Magda e subalterno a ela. No momento em que Magda entra no elevador, Aimar vê o morto lá dentro e não tem tempo de avisá-la sobre isso. Magda entra no elevador, e Aimar fica de fora. Como seu subordinado, Aimar se vê na obrigação de libertá-la da situação em que se encontra, pois ela está presa no elevador.

Aimar começa a procurar alguém que possa auxiliá-lo. Pensa em bater à porta de alguns apartamentos, mas desiste, porque ouve gritos dentro de um deles. Segue, descendo uma escada e, vinda do escuro, uma voz exige seu walkman em troca de informações que resolvam seu problema. Ele é, então, encaminhado ao apartamento do Homem de Alcatraz.

Observemos, então, Aimar à porta do Homem de Alcatraz. Este homem mora em um apartamento totalmente cercado por telas de viveiro. A câmera focaliza um homem de estatura baixa, com nariz e bigodes grandes, cabelos ralos e óculos grossos. Quando Aimar entra, a câmera o acompanha. É possível ver, então, uma cena esquisita: o homem alimenta pássaros que ficam soltos pelo apartamento. Há uma mulher, sentada, de costas para o espectador. Tem cabelos brancos, cortados à altura do pescoço, usa um vestido e um xale. Olhando com atenção, percebe-se na parte de trás do xale uma mancha meio amarelada. Esta mulher é a "velha", a mãe do Homem de Alcatraz. Os pássaros voam o tempo todo e o homem reclama de cansaço. Aimar fica sabendo da fórmula desenvolvida pelo homem que consegue transformar as fezes dos pássaros "antes moles e fedorentas" em uma espécie de pequenas pedras. Aimar, ao ter esta informação, joga no chão uma das pedrinhas que estava segurando. Aimar deve esperar que o homem acabe de alimentar todos os pássaros. Quando a tarefa é terminada, o filho vira a cadeira da mãe para a janela. A câmera focaliza a mãe que mexe os lábios e tem os olhos arregalados. Os pássaros voam.

As imagens citadas acima e o próprio nome da personagem remetem o espectador a uma série de associações. A personagem chama-se Homem de Alcatraz numa referência direta ao filme homônimo de John Frankenheimer (1962). Outros elementos, ainda, apontam para a idéia de paródia, tipo de discurso, que, na concepção bakhtiniana, representa o modo carnavalesco artístico por excelência. Para Bakhtin, a paródia está relacionada ao "aspecto festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, uma espécie de Segunda revelação do mundo através do jogo e do riso" (Bakhtin, 1996, p. 73).

O Homem de Alcatraz, de John Frankenheimer, é Strauss (Burt Lancaster) que também cria pássaros em sua cela da penitenciária de segurança máxima, assim como o Homem de Alcatraz de Ugo Giorgetti, que cria pássaros em seu apartamento. Os dois vivem, também, cercados por telas de viveiro. Porém, enquanto os pássaros de Strauss vivem em gaiolas, os do Homem de Alcatraz, de Ugo Giorgetti, vivem soltos pelo apartamento. Ambos se interessam por fórmulas químicas. Strauss, para salvar seus pássaros da morte; nosso homem, com o objetivo de transformar as fezes moles em duras e resistentes, para que não mais sujasse sua mãe.

Claro está que a personagem do filme Sábado é construída a partir de uma visão cômica, é o ridículo que impressiona e causa o riso festivo. Segundo Stam, "o cinema brasileiro tem sido freqüentemente mais eficiente (...) quando se vale do humor popular e das profundas tradições do relativismo alegre do carnaval" (Stam, 1992, p. 56).

A própria representação física do Homem de Alcatraz, de Ugo Giorgetti, encaminha à configuração do corpo grotesco, quando se pensa, por exemplo, no tamanho do nariz e do bigode. São excrescências, saltam do rosto para fora, a fim de compor a figura cômica. Os excrementos também são importantes, quando se pensa nas fezes dos pássaros: eles são a matéria, ligados à idéia de fertilidade, à idéia da vitória sobre a morte, numa ligação com a virilidade e fecundidade (Bakhtin, 1996, p. 151).

O Homem de Alcatraz é quem conduz Aimar ao terraço onde há uma festa. As pessoas que lá estão são capazes de consertar o elevador, mas é necessário esperar. Primeiro, a festa. No topo estão os marginalizados, são eles que têm nas mãos a capacidade de decisão: arrumar ou não o elevador de serviço. Segundo Da Matta,

no Carnaval, os marginais anônimos que formam esse segmento social do subúrbio, do morro e da escola de samba transformam-se em 'professores' e 'doutores' de samba e de ritmo [...]. Dão, pois uma demonstração do 'poder dos fracos' quando revelam que sua força está numa alta criatividade, num poder inegável de organização e mobilização social (Da Matta, 1983, p. 134)

Enquanto as pessoas do terraço se divertem, os prisioneiros do elevador de serviço esperam ajuda, a equipe de filmagem dedica-se ao trabalho. Todos se movimentam muito. Com o elevador de serviço estragado, os moradores do prédio acumulam-se no primeiro piso do edifício onde está sendo gravado o comercial. Há pessoas de todos os tipos circulando pelo ambiente. Com a chegada de uma personagem que estende um lenço branco, ajoelha-se e começa a rezar a Jesus para que o elevador funcione, o assistente de direção, Nando, mostra-se bastante apreensivo e sugere aos colegas a aceleração da filmagem.

Percebe-se perfeitamente a hierarquia existente nas relações entre as personagens que pertencem ao mundo da publicidade. O diretor, por exemplo, não é capaz de dirigir a palavra a ninguém. Limita-se a fazer gestos que são interpretados pelo assistente de direção, Nando. O diretor é quem exige que a mesma cena seja gravada várias vezes. As filmagens são muito demoradas, a cena é várias vezes repetida, numa produção caríssima. Aos atores, cabe a obediência às ordens. Os mínimos detalhes devem ser observados: os atores, uma jovem e um jovem, devem encontrar-se quando ela está saindo do elevador social (aquele preparado anteriormente) e ele entrando. Devem cruzar os olhares ao mesmo tempo. Usam roupas muito elegantes. Tudo isso para o anúncio do perfume Winter. Há ainda, uma música que serve de fundo para este comercial e, o mais intrigante, a letra é cantada em inglês.

A participação dos espectadores no prédio deve ser focalizada. Personagens bastante variados são apreendidos pela câmera: os rostos demonstram êxtase a cada repetição da cena do comercial. Eles acompanham toda a realização da propaganda e têm uma visão dos vários acontecimentos que se deram, para que a filmagem estivesse pronta.

Em Sábado, faz-se possível observar a noção do carnavalesco também a partir da presença da metalinguagem. Quanto aos excluídos, é permitido observar a filmagem, pode-se pensar na eliminação, mesmo que provisória, das barreiras que separam espectador e espetáculo (Stam, 1992, p. 47).

Nas seqüências que tratam da produção do comercial, há um momento a ser comentado: a mesa, repleta de frutas e comidas saborosas, antes destinada ao pessoal da publicidade, é ofertada às personagens que acompanham o trabalho, sem fazer parte da equipe. Os marginalizados, então, banqueteiavam-se, enchiam as mãos, engolem, como bichos, a comida que cai no chão, comem das iguarias antes jamais destinadas a eles. Estas alusões a comidas lembram a idéia de degradação carnavalesca e dos banquetes grotescos de que nos fala Bakhtin: "O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo" (1996, p. 243). O mesmo autor afirma que as imagens de banquete "estão ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo [...]" (p. 245). No instante do banquete, há total desobediência às regras sociais: vale é banquetear-se. "O banquete celebra sempre vitória (...). O triunfo do banquete é o triunfo da vida sobre a morte. (...) O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e se renova. (p. 247)

Volto-me, neste instante, a uma personagem já mencionada no início deste trabalho: Tonhão, o zelador do prédio. Esta personagem veste-se mal e só consegue viver se estiver embriagado; embebedar-se é condição para manter-se vivo. É significativo retomar um trecho de "A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento", de Bakhtin, que trata da embriaguez: "Existe nos Tratados de Hipócrates, um sobre os ventos (que Rabelais conhecia perfeitamente), que dá a seguinte definição de embriaguez: Acontece o mesmo na embriaguez: em seguida a um aumento de sangue, as almas mudam com os pensamentos que elas contêm, e os homens, esquecidos dos males presentes, aceitam a

esperança de bens futuros" (p. 250).

Em revista ao quarto do morto, apesar dos roubos efetuados antes, por outras pessoas, Tonhão encontra uma roupa especial: um longo casaco (uniforme) de oficial nazista. Além desse casaco, um quepe, uma medalha e vários documentos. Todos os objetos lembram a vinculação do morto ao nazismo, mas a Tonhão não ocorre essa idéia. A ele e a sua companheira interessam as roupas que o zelador vestirá "para não fazer feio na frente do pessoal da televisão". Quanto aos documentos e à medalha, são jogados, da janela do edifício, pela mulher de Tonhão. Novamente, pelas mãos dos marginalizados, o carnaval se faz presente. É o preconceito que vira lixo, que já não serve. A roupas encontradas transformam-se em fantasia ao serem usadas por Tonhão: ele, de estatura mediana, o longo sobretudo de oficial da SS, um quepe com o mesmo símbolo, sente-se importante, ocupa um outro papel. O zelador assume, mesmo que momentaneamente, um papel correspondente a seus desejos, numa perceptível derrubada das hierarquias sociais.

Da Matta, em seu "Carnavais, Malandros e Heróis", ao cotejar os uniformes e as fantasias, afirma que as fardas do Dia da Pátria tornam todos os iguais e que as fantasias distinguem e revelam, já que cada qual é livre para escolher a fantasia que quiser (1983, p. 47), Tonhão apropria-se do uniforme e transforma-o em fantasia, "que revela muito mais do que esconde, já que uma fantasia, representando um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado e os papéis que representa e os que gostaria de representar" (Da Matta, 1983, p. 47). A farda, símbolo do poder na ordem social, transfigura-se, pelas mãos de Tonhão e de sua companheira, em fantasia, o que está completamente fora do sistema. No carnaval, importa é brincar.

Quando, no final do filme, a câmera mostra novamente a fachada do Edifício das Américas, lá está Tonhão, "fantasiado", dançando junto aos mendigos ao som de uma música que lembra os ritmos nordestinos. Essas "misturas promíscuas são parte da concepção bakhtiniana de carnavalização.

Quando a festa no terraço termina, os marginalizados resolvem o problema de Magda. Após arriscarem mexer em vários fios, um dos fios explode e novamente o elevador passa a movimentar-se. Magda, sempre tão organizada, dependeu deles para sair da situação em que se encontrava. O elevador desce e dele saem as personagens que estiveram juntas por tanto tempo. Cada uma segue seu caminho.

O Homem de Alcatraz dá um presente a Aimar: uma pomba branca. Aimar rejeita: mora em apartamento... Mas a resposta do homem é convincente: "eu também moro em apartamento e, além do mais, ela vai lhe trazer muita sorte". Aimar sai segurando o pássaro. Conforme Bakhtin, "as reliquias, que tinham um papel tão grande no mundo medieval, exerceram também a sua influência sobre as noções de corpo grotesco" (1996, p. 306). A pomba branca, entregue pelo Homem de Alcatraz, pode ser vista como uma relíquia que integrará Aimar e seus colegas de trabalho a todo o "corpo grotesco" do Edifício das Américas, porque já foram "contaminados" pelo carnaval.

Todos vão deixando o edifício e, neste momento, a voz extra-diegética retorna para falar sobre a personagem Magda "amparada pelos amigos, Magda deixa o edifício..." A voz afirma, também, que Magda e Aimar estão convencidos a não voltar tão cedo ao centro, porque muita coisa mudou no centro da cidade, principalmente o aspecto dos zeladores...

O ônibus da equipe de filmagem deixa a rua em frente ao prédio: participantes do carnaval, esses foliões jamais esquecerão totalmente a "festa" da qual participaram, mesmo sem querer. Quem sabe um dia o pássaro de Aimar fará com que ele volte ao edifício para, por exemplo, pedir ao Homem de Alcatraz a receita de sua fórmula química?

O ônibus se afasta, e a câmera registra a fachada do Edifício das Américas para mostrar a cena, já comentada anteriormente, em que o zelador dança com os mendigos.

Após esse momento, o comercial do perfume Winter começa a ser apresentado. Observa-se a limpeza do ambiente, a delicadeza do olhar dos atores, as roupas elegantes e próprias para um comercial de um perfume de inverno. Mas torna-se difícil esquecer todos os pormenores daquele Sábado.... oito e trinta da manhã, quando Magda Bloom, pontual como sempre... viu um Sábado de trabalho transformar-se em "sábado de Carnaval".

BIBLIOGRAFIA

1. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996
2. _____. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993
3. _____. (Volochinov). Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1995.
4. DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
5. _____. Universo do carnaval: imagens e reflexões. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
6. JULIEN, Nadia. Dicionário dos símbolos. São Paulo: Rideel, 1993.
7. STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992
8. VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas: Papius, 1994.

topo 

