

A Marvada Carne: uma epopéia caipira

*Ordilei Dias Pereira**

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo analisar o filme *A Marvada Carne* (BR, 1985), de André Klotzel, produzido em meados da década de 1980, período em que a economia nacional – a paulista, em particular – já se apresentava altamente modernizada, industrializada, urbanizada e profunda e visivelmente problemática, prostrando as esperanças dos anos 60. O filme em questão retoma o tema do homem rural, muito presente no Cinema Novo e nas produções de Mazzaropi. Porém, Klotzel o faz de uma maneira diferente dessas outras duas vertentes cinematográficas.

Palavras-chave: Pensamento social. Cinema brasileiro. Caipira.

Abstract

This study aims to analyse the film “*A Marvada Carne*” (BR, 1985), by André Klotzel, produced in the middle of the 80’s, period in which the national economy – mainly São Paulo’s one – was already highly modernized, industrialized, urbanized and deeply and visibly problematic, prostrating the hope of the 60’s. The film in focus retakes the peasant theme, present in “Cinema Novo” and in Mazzaropi’s productions. However, Klotzel made it on a different way of those two other cinematographic experiences.

Keywords: Social thinking. Brazilian cinema. Peasant.

O filme *A Marvada Carne* (BR, 1985), de André Klotzel, foi produzido no momento em que o cinema paulista começava a reerguer-se esteticamente, depois de uma longa crise¹.

* Pós-graduando em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP.

¹ No final dos anos 1970 e início dos anos 80, observa-se uma expressiva produção de filmes com alto teor erótico, entretanto é o momento também em que se inicia uma nova produção cinematográfica: jovens cineastas formados pela Universidade de São Paulo começam a rodar seus filmes. Ismail Xavier (1985) cunha o termo Cinema da Abertura, para a produção cinematográfica feita de 1976 a 1985. Guilherme Bryan (2004) afirma que estes jovens cineastas demonstravam prazer pela narrativa, abandonando de certo modo grandes sonhos e utopias, muito presente em obras do Cinema Novo.

A narrativa “volta-se para trás” e retoma a questão das mudanças na vida do homem pobre rural frente à modernização dos anos 50. Alguns autores, ao comentarem esta obra, encontraram nela influências do sertão visto pela literatura de Cornélio Pires², e também elementos das análises de Antonio Candido (2001) em *Os Parceiros do Rio Bonito*, de 1948³, leitura que foi fundamental para revelar o caipira numa perspectiva contrária àquela primeira encetada por Monteiro Lobato em *A velha praga* (1917), adaptada ao cinema pelos filmes de Mazzaropi, e que definiria o caipira brasileiro por muitas décadas⁴. O filme de Klotzel, como observa José Mário Ortiz Ramos (1987), “atrai o espectador pela ironia e ambigüidade, uma irresistível atração pela metrópole modernizada, o desprezo por grandes sonhos e utopias” (RAMOS, 1987, p. 446) e faz (ou parece fazer) dessa maneira um verdadeiro tratado sobre as mudanças ocorridas no Brasil nas últimas décadas.

É importante ressaltar que todo filme estrutura discursos a partir de uma perspectiva e que obedece critérios formais que lhe são próprios, mas que também obedece a elementos sociais. Como observa Ismail Xavier (1977), a maneira de se montar um filme – selecionando algumas cenas, em detrimento de outras e construindo determinada seqüência – tem em vista a realização de certo objetivo sócio-cultural. Assim, prossegue o autor, há em cada filme uma ideologia de base que pretende explicar, postular ou redesenhar fatos históricos, políticos e sociais sempre por meio da construção de uma narrativa ficcional. Xavier (2003), no texto *Cinema: revelação e engano*, afirma que:

(...) no cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. (XAVIER, 2003, p. 33)

Portanto, nesta proposta de análise não encontramos comentários sociais diretos, porém um *tom* de discurso capaz de comunicar uma visão de mundo concernente ao período histórico em que a obra filmica foi produzida. Seguindo as pistas dadas por Fredric Jameson, em *As marcas do visível* (1995) entendemos que qualquer representação do passado existente na obra está intimamente relacionada com o período de sua realização, ou seja, a escolha de um tema histórico e a forma como é representado na película são ditadas por influências do presente.

Realizada por Klotzel, em 1985, a película nos conta as “andanças” de um legítimo caipira e, de maneira indireta, nos permite perceber as mudanças econômicas e sociais pelas quais passou o personagem-narrador, aludindo com isso – ainda que de maneira geral – às transformações do país. Na análise que segue nos preocupamos em trabalhar a relação entre o passado, entendido aqui como período histórico que o filme pretende representar, e o presente, momento histórico de sua produção. A narrativa nos conta a

² BERNARDET, 1985.

³ AB'SABER, 1995.

⁴ Cf. “Um caipira delimita nossa urbanidade insegura” In: *O rural no cinema brasileiro*. TOLENTINO (2001).

vida de Nhô Quim desde o tempo em que ele “vivia lá nos cafundó” em companhia de seu cachorro e de sua cabra de estimação - vinculado à existência de uma maneira que muito nos lembra a indígena, vivendo somente com o que a natureza podia lhe oferecer, além de um pequeno roçado de subsistência - até o momento em que “chega a essa tar de cidade grande”. Cansado da “mesmice” da vida que levava e motivado por dois grandes desejos, comer carne de boi, produto não existente em seu cardápio alimentício, e arranjar uma mulher para se casar, Quim decide se mudar.

NHÔ QUIM: O PERSONAGEM NARRADOR

O narrador cinematográfico de *A Marvada Carne* (BR, 1985) mostra ao espectador contemporâneo aquilo que um dia foi real e que hoje só pode ser visto através de um olhar cúmplice por meio da história do filme. Trata-se de uma visão “terna e carinhosa”, através da qual se busca reconstruir os fios da memória de quem conta. Essa narrativa às vezes torna-se cômica devido à grande distância que mostra entre o “acontecido” e a “contemporaneidade”. E daí emerge a ponta de ironia e cumplicidade deste narrador cinematográfico que nos coloca dentro do mundo apresentado pela obra para vivenciarmos com ele as mudanças ocorridas em seu modo de vida.

Nhô Quim vê conosco o filme e é o narrador que, instalado em nosso tempo presente, conta a sua história levando-nos a um tempo que agora para ele é passado e que para nós é história. O filme entrelaça várias temporalidades que nos são contadas através dos “causos” que ouviremos/veremos durante uma hora e dezessete minutos, todos com começo, meio e fim. Durante este tempo, a câmera cinematográfica não “desmente” nosso narrador personagem, pois tudo o que ele diz ela nos mostra, não deixando, em momento algum, que o espectador desconfie da veracidade dos fatos que ele narra. Esta será uma característica peculiar desta obra, sobretudo se comparada com aquelas que tratam do universo do caipira, em particular as de Mazaropi.

O narrador de *A Marvada Carne* (BR, 1985) é o próprio Nhô Quim, portanto o filme toma ares de uma “autobiografia”. Quim percorrerá ao nosso lado toda e qualquer ação do filme, assim como a câmera cinematográfica que assume seu olhar. Mais que um retrato de uma época, o que temos é a sua visão dos fatos acontecidos, ou seja, os fatos que fizeram Quim sair dos “ermos” em que vivia e chegar até a nossa condição de espectadores e cidadãos urbanos. Dessa maneira, juntamente com ele, mergulhamos em sua história e, de certa forma, passamos a ver, a entender e fazer parte da estrutura social em que ele estava enredado e da nova organização social em que se encontrará ao término do filme. É a *marvada carne* de seus sonhos e desejos que nos explica tudo.

A estrutura social mostrada por este narrador é reconstruída unicamente pelo fluxo da memória de Nhô Quim, portanto, os fatos que acompanhamos e o universo que se desenha a nossa frente é unicamente a versão dada por ele, que é quem delimita o nosso campo de visão. É por meio deste narrador, que seleciona aquilo que lhe interessa de sua história, que podemos estabelecer ligações com a forma de ser desse homem pobre

rural, bem como saber como se deu a necessidade de mudança do seu modo de vida, e de que modo a força impiedosa do desenvolvimento do capitalismo no Brasil perpassou o seu cotidiano escondido lá nos ermos. Assim, veremos - seguindo as teorias desenvolvimentistas das décadas de 1950 e 1960 que lia o rural como sinônimo de atraso, como nos diz Mantega (1984), e que via como solução para o subdesenvolvimento do país a industrialização e a urbanização - a cidade tornar-se o ponto de chegada para este sujeito embrenhado no “mundo” rural. Nhô Quim traça e nos mostra sua vida sem medo, ou sem que tenha que provar nada a ninguém sobre sua história e, com isso, o narrador nos deixa entrever as grandes linhas da construção social de um Brasil rural que, segundo este mesmo que nos conta, já não existe mais a partir do momento em que cedeu espaço a um Brasil urbano e industrial. Para tanto, basta lembrarmos de uma das inserções de Quim durante o transcorrer do filme: *“Hoje em dia eu num sei né. É que hoje em dia as coisa anda tudo muito diferente...”* Ou seja, já não se pode pensar com as prerrogativas de outros tempos e isso fortalece a idéia de mudança da vida caipira frente à urbanização. Deslocado da cultura tradicional na qual cresceu, Nhô Quim aparece “descomprometido” com seu “antigo mundo” e só assim pode retornar a ele e reorganizá-lo em um todo: é a partir da *cidade* onde está situado que Nhô Quim nos conta sua história.

Assim, os “dois *Brasis*” (urbano e rural) são representados e se mostram aparentemente justapostos na construção da forma de narrar de Nhô Quim. O foco histórico se desloca do narrador para o ritmo específico da narração, cujas implicações no tempo das cenas e na forma das tomadas não o desmentem, o que acaba por ser a essência do filme. Numa clara alusão às mudanças da estrutura social brasileira, o narrador cinematográfico muda o ritmo de narrar na medida em que a vida narrada se transforma, remetendo diretamente às mudanças sofridas pelo narrador-personagem a partir do momento em que sai do meio rural e toma o trem para a cidade grande. Percebemos então que a forma da construção do filme (montagem, cortes, sons, etc) é alterada, e o ritmo “lento”, que se mostrava quando Quim estava no “Arraiar da Véia Torta”, cede espaço para uma construção filmica mais “rápida”, aludindo ao ritmo de vida urbano-industrial.

No final do filme, Nhô Quim nos diz o seguinte: *“E aí? E aí que foi ansim que acunteceu. E entonce? Entoce, tem jacú e tem Jacó, tem jaú e tem socó. Ói, entrô por uma porta e saiu por otra. E quem quisé que conte otra!”*, dando a entender que o filme nunca deixou de ser mais um dos seus causos, onde a história narrada é uma combinação entre imaginação e verdade que aparecem na mesma proporção. Dessa forma, a obra ganha um encadeamento lógico na construção das personagens feitas pelo narrador, aprofundando seu tipo social, além, claro, de criar situações cômicas e inusitadas. Os “causos” aparecem tratados de maneira “realista”, isto é, no âmbito contingente da percepção individual do narrador, dando credibilidade a ele, visto que em nenhum momento a câmera deixa de assumir o seu olhar, como se dissesse: quem melhor para contar sua história do que o próprio personagem que a viveu?

Porém, vale lembrar que os ouvintes atentos dos causos de Nhô Quim já não são mais seus vizinhos da roça ou mesmo da periferia; somos todos nós, os espectadores do

filme. Este narrador cinematográfico quer mostrar-nos um mundo que para muitos de nós parece inexistente ou, talvez, totalmente extinto. As cenas risíveis do filme, que entendemos como uma auto-ironia, começam ou terminam com as frases: “*Parce intê que to veno sô*”, “*Naqueles tempo*” ou ainda “*Pois oiça o que le digo*”. Assim esse narrador se destaca brilhantemente por meio de duas formas: uma quando nos conta seus próprios méritos e outra quando se auto-ironiza nos fatos acontecidos e por ele vividos. Desse modo, nos dá a nítida certeza que o mundo em que viveu perdeu a exclusividade e se mesclou, perdendo a sua condição de mundo fechado em si mesmo, devido às transformações da sociedade capitalista que atingiu também o meio rural brasileiro. São estas mudanças estruturais na sociedade brasileira que definem que ele agora fale a partir da sua condição de urbano e periférico.

A auto-ironia do nosso narrador-personagem se mostra engraçada aos nossos olhos “modernos”. Porém, se mostra de forma diversa daquela feita pelo narrador de alguns filmes de Mazaropi como, por exemplo, a *Tristeza do Jeca* (BR, 1961), onde o caipira e sua vida rural eram representados de forma estereotipada e vistos como superados.

Os episódios da vida de Nhô Quim ligam-se uns aos outros por meio de um denominador comum, seus dois desejos: comer carne de boi e casar-se. A sucessão de causos contados e comandados por Nhô Quim são coesos entre si e levam ao desenlace de ambos desejos. Segundo ele próprio, o que o impulsiona a imprimir um rumo diferente à sua vida é o fastio em que se encontrava:

“E o tempo ia passando e nós naquela vidinha tarquarzinha. Sem tirá nem pô! E é ansim que nói tava intê hoje se... Vai um pobre sabê o que dá na sapituca dum hómi e qui faiz ele mudá! Eu oiava a famiage, matinava cá comigo mesmo... Ara! Pois entonce eles haverá de nunca senti o gostinho que tem a carne dum boi? I foi ansim que eu arresorvi mudá otra vez!”.

Dessa forma, Nhô Quim, sutilmente, nos mostra não haver uma possibilidade de ascensão econômica permanecendo no “Arraiar da Vêia Torta”, visto que não possuía acesso à terra que produzisse suficientemente, tanto para sua subsistência, quanto para a da “famiage”. Provavelmente, se esse homem pobre rural tivesse acesso à terra que lhe permitisse uma produção voltada ao comércio, não teria “arresorvido” mudar, visto que com a venda de sua produção poderia ter acesso a bens de consumo, exemplificado no filme por meio da *carne de boi*. Com isso, explicita-se o conflito máximo desta narrativa cinematográfica: a migração do homem pobre rural para as cidades e a sua readaptação frente a essa brusca mudança.

O urbano entra na vida de Nhô Quim na forma de um desejo, na perspectiva do consumo. Quim poderia procurar a *marvada carne* na pequena venda do lugarejo mais próximo, entretanto, ele não a procura lá, mas vai para a grande cidade na busca de saciar sua fome de uma coisa diversa. A pressão do mundo urbano, recheado de possibilidades de consumo, assume formas culturais distintas, provocando neste personagem novos atrativos e necessidades. No entanto, se Nhô Quim não procurasse São Paulo, poderia manter parte de seu “mundo” intacto, comprava a desejada carne na “vendinha” e volta-

va pra sua casa. Mas, o que “dá na sapituca dum hómi”? Com as fortes mudanças na estrutura do país, percebe-se uma “fratura” na forma de ser desse homem pobre rural que, representado na figura de Nhô Quim, se mostra descontente e desejoso de uma nova forma de vida, representada alegoricamente na obra por meio do desejo de comer carne de boi. Cria-se, portanto, um paradoxo: talvez, se Nhô Quim permanecesse em seu “mundo fechado”, sua vida poderia estar mais integrada e ele poderia continuar sendo, mesmo que parcialmente, sujeito do próprio tempo e da própria vida, porém, provavelmente ficaria vulnerável aos mandos e desmandos de algum fazendeiro, como nos mostra o personagem Jeca Tatu, representado por Mazzaropi em *A Tristeza do Jeca* (BR, 1961). Neste filme, produzido nos inícios dos anos 60, o caipira sai de uma fazenda e muda-se para outra, mas mantém sua total subordinação ao proprietário de terras. Na megalópole, Quim se mostra livre do jugo de *um* proprietário, ainda que permaneça sob os imperativos do capital. E, mesmo vivendo na periferia - possivelmente consumindo as migalhas que a sociedade do consumo lhe destina - acaba por recriar uma parcela do ambiente “de compadrio” presente no “Arraiar da Véia Torta”, sua antiga forma de vida.

A PORTENTOSA CARNE

O desejo de consumir carne de boi aparece de formas variadas em diversos livros que tematizam a vida do camponês pobre. Robert Darnton (1986), em *O Grande Massacre de Gatos*, procura reconstruir a vida do camponês francês durante o século XVIII. Numa tentativa de compreender como esses camponeses entendiam seu próprio mundo e de que maneira organizavam a realidade em suas mentes e a expressavam em seu comportamento, o autor recorre a uma coleção improvável de textos, como por exemplo, o conhecido conto *Chapeuzinho Vermelho*. Ele considera que os contos populares são documentos históricos que sofreram ao longo dos anos grandes transformações. Entretanto, Darnton (1986) preocupa-se em examinar como o narrador destes contos adapta o tema herdado à sua audiência e de que modo a especificidade do tempo e do lugar aparece através da universalidade do motivo. Com isso, prossegue o autor, não se pode esperar “comentários sociais diretos ou alegorias metafísicas, porém mais um tom de discurso - um estilo cultural - capaz de comunicar um *ethos* e uma visão de mundo particulares.” (DARNTON, 1986, p. 29).

Para a maioria dos camponeses franceses do século XVIII, a vida na aldeia era uma luta diária pela sobrevivência. Comer ou não comer, eis a questão com a qual os camponeses se defrontavam em seu folclore bem como em seu cotidiano, como nos fala Darnton (1986). Em um grande número de contos descritos pelo pesquisador, a procura por comida é freqüente e esse desejo, segundo observa, jamais se mostra ridículo:

Quando recebe varinhas de condão, anéis mágicos ou auxiliares sobrenaturais, o primeiro pensamento do herói camponês é sempre para a comida. Jamais demonstra qualquer imaginação, em seu pedido. Simplesmente fica com o *plat du jour*, que é sempre o mesmo: o sólido

passadío camponês, que pode variar com a região, como no caso dos “bolos, pão frito e pedaços de queijo” servidos num banquete corso. Em geral, o narrador camponês não descreve a comida com detalhes. Destituído de qualquer noção de gastronomia, simplesmente enche bem o prato de seu herói; e se quer dar um toque extravagante, acrescenta: “Havia até guardanapos”. (DARNTON, 1986, p. 52).

Porém, para mostrar grande fartura e até certo grau de extravagância nestes contos, a *carne* é elemento fundamental trazido para este universo narrativo. Destaca o autor que em uma sociedade predominantemente vegetariana, “o luxo supremo era cravar os dentes numa costeleta de carneiro, em carne de porco ou de boi” (DARNTON, 1986: 52). Em uma das narrativas examinadas, o banquete de um casamento inclui “porcos assados que circulam com garfos enfiados nos flancos de modo que os convidados podem servir-se de bocados” (DARNTON, 1986: 53). Analisadas várias narrativas deste mesmo gênero, o autor conclui que comer à exaustão seria o principal desejo dos camponeses franceses, prazer que raramente realizavam em suas vidas.

A mesma privação de alimentos, presente nas narrações dos contos franceses analisados por Robert Darnton em *O grande massacre dos gatos*, pode ser encontrada no meio rural paulista, segundo informa o livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido (2001). Neste estudo, Antonio Candido nos diz que o caipira vivia com o *mínimo vital* para sua sobrevivência física, criando o que ele chama de *fome psíquica*. Em grande parte das histórias contadas pelos caipiras aparece, frequentemente, o tema da alimentação cárnea: “na referência a banquetes de reis; em casos simbólicos sobre animais, na escolha das aventuras de Pedro Malasartes; nos desafios do cururu em certos temas apocalípticos incorporados as narrativas” (CANDIDO, 2001: 247). E, da mesma maneira que Darnton analisa as narrativas à luz do momento histórico que elas são contadas, Candido julga interessante “registrar as mudanças ou interpolações efetuadas para adaptar contos, lendas e tradições à expressão dos problemas e angústias presentes” (CANDIDO, 2001: 247). Num dos relatos, este autor nos apresenta um *causo escatológico* segundo o qual se espera uma *justiça divina* e no “fim dos dias” um anjo viria do céu, acompanhado de um boi assado que, supostamente, correria por toda a terra, “de casa em casa, com um garfo e uma colher fincados. Cada um come um pedacinho dele” (CANDIDO, 2001: 248):

Com efeito, para o problema que nos interessa, deve-se destacar neste contexto a originalíssima circunstância de o boi ser assado, apesar de vivo, e trazer no lombo um par de talheres, como se fosse uma portentosa iguaria ambulante que corre o mundo. As considerações feitas sobre a importância social do alimento, e o seu valor simbólico, bem como sobre a escassez dos alimentos prediletos na atual situação de crise social, permitem interpretar este mito como sacralização de emoções ligadas à subsistência, e como verdadeira projeção da “fome psíquica” – com tudo que ela comporta de interferência na personalidade e na visão do mundo. (CANDIDO, 2001: 249).

É interessante observarmos que o mesmo desejo de fartura, simbolizado por meio da carne, que Darnton (1986) encontra nos contos dos camponeses franceses do século

XVIII, Antonio Candido (2001) relata de forma semelhante nas narrativas dos caipiras paulistas em fins da década de 1940. As duas análises tematizam a pobreza dos homens rurais e vêem no desejo de consumir carne a representação de algo quase inacessível a eles. No livro *Narrativas Populares*, Oswaldo Elias Xidieh (1993) encontra também nas histórias que envolvem a presença de Jesus Cristo na terra e suas andanças por aqui a presença da carne. Em um conto por ele descrito, vemos a história de um grande proprietário rural, que possuía uma fazenda onde se “tinha de tudo, gado, tropa, bichos miúdos”. Entretanto, o “*senhor* era tudo que possa ter de ruindade” (XIDIEH, 1993: 133). “Aconteceu que um dia”, retirantes famintos, sob a liderança de “um beato muito velho”, chegaram à sua fazenda no momento em que se *carneava* um boi. Quando os retirantes pediram um pedaço de carne, o fazendeiro negou e afirmou preferir que todos os entes vivos de sua fazenda se transformassem em pedra a dar carne a essas pessoas. Daí vem a revelação: o “beato velho” era um disfarce de Jesus Cristo, que atendera o pedido do fazendeiro. Porém, em uma quinta feira santa “se o dono conseguisse dar alguma coisa” a algum andarilho que lhe pedisse ajuda “o encanto seria quebrado” (XIDIEH, 1993: 134).

A carne novamente aparece como um alimento portentoso, tanto que ao ser negada aos famintos, a vida na fazenda desaparece dando lugar a pedras. Notemos também com esta narrativa que a alimentação cárnea perpassa a questão da propriedade da terra. Somente o “*senhor*” possuía um rebanho bovino; os pobres retirantes, que provavelmente foram expulsos de alguma outra fazenda, passam privações e vêem a carne como sinônimo de fartura, posses, prosperidade econômica e material. Deste modo, seguindo as pistas de Darnton (1986), Antônio Cândido (2001) e Xidieh (1993), podemos supor que na vida desses homens pobres rurais por eles retratados, e também na vida de Nhô Quim, o desejo de consumir carne seria um programa de sobrevivência e também uma meta de progresso social.

O PACTO COM O DIABO: UM FAUSTO CAIPIRA

No livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman (1999) faz uma análise da obra *Fausto*, escrita em 1808, por Goethe. O autor nos diz que Fausto deseja para si um grande desenvolvimento intelectual, moral, econômico e social, o que lhe representaria um alto custo. Para tanto, Fausto faz um acordo com o diabo. O sentido da relação entre Fausto e o diabo se desenvolve através de “negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano” (BERMAM, 1999: 42). Fausto tem a coragem de renunciar a tudo, inclui-se aí a própria vida, sempre em nome da fé em seus mais profundos e queridos desejos. O custo pago por Fausto para “entrar” na modernidade é a desagregação total e radical do seu antigo modo de vida, que cede lugar a uma nova forma de organização social. O que Fausto deseja para si é um “processo dinâmico” onde se inclui “alegria e desgraça juntas” e que, de certa forma, lhe traria inúmeros benefícios:

Os problemas de Fausto não são apenas seus: eles dramatizam tensões mais amplas, que agitaram todas as sociedades européias nos anos que antecedem a Revolução Francesa e a Revolução industrial. [...]. Estes anos assistirão ao nascimento de uma nova divisão do trabalho no Ocidente, e com ele novas relações - plenas de aventuras, mas também [...] trágicas. (BERMAN, 1999: 44).

Assim como Fausto, Nhô Quim, em nossa análise, é o representante de um processo que desagregou sua antiga forma de vida e construiu cultura e, parcialmente, cedeu espaço a uma nova ordem política, econômica e social. O Fausto caipira é saudosista. Ao contrário do Fausto escrito por Goethe, que destrói totalmente seu antigo modo de vida, conforme comenta Berman (1999), o Fausto caipira, presente na obra analisada, desagrega alguns elementos do seu antigo *modus vivendi*, porém, mantém certos aspectos intocáveis desta mesma estrutura. Como explicar a permanência da dominação do proprietário de terras, *dos coronéis*, junto à vida política nacional? Ou ainda, como pensamos as relações trabalhistas que muitas vezes tomam ares de *compadrio*? Ou ainda, numa perspectiva simpática e à favor do coletivismo, como entender a *rede de solidariedade* presente no final do filme, momento de reunião da vizinhança de Quim? Lembremos que nas décadas passadas, mais fortemente dos anos cinquenta aos oitenta, o Brasil deixou de ser um país essencialmente agrário e passou a ser um país predominantemente urbano e que, por meio do desenvolvimento capitalista deste período, um grande contingente da população rural saiu do campo e foi para as cidades em busca de melhoria das condições materiais de vida. Com isso, algumas características da organização social em que essa população era integrada acabam por se desvanecer, enquanto outras características são rearranjadas na nova forma de viver dessa população recém urbanizada.

Durante todo o filme, sabemos que aquilo que move Nhô Quim a mudar-se é o seu desejo de comer carne de boi. Entendemos que essa *marvada carne*, em linhas gerais, seja uma alegoria do desejo de “desenvolvimento” e até mesmo do desejo pelo acesso ao consumo de bens que, de alguma maneira, possibilitaria melhores condições de vida, o que, de certa forma, coincide com os desejos “desenvolvimentistas” das décadas citadas. No entanto, para mudar-se do bairro rural e sair em busca da realização de seu maior desejo, Nhô Quim, orientado por Nhá Tomaza - personagem que durante o filme representa a fonte de sabedoria mágico-religiosa - obriga-se a fazer um pacto com o diabo:

Nhô Quim: Óia! Eu tô por tudo memo viu Nhá Tomaza! Se fô preciso pra cumê carne de boi, ter que falar com o diânho, que seje!

Nhá Tomaza: Bão! Ocê que sabe! Tome tenção no que vô le dizer, que é pra num errá e fazê tarquazinho! Sexta feira proxi, meia noite, sem fartá nem sobrá, ocê pegue uma galinha preta e leve lá na Encruzada das Cruiz do Mato Dentro! Conhece quar qui é? Mecê teje sereno! Sem medo de nenhuma qualidade! Ele vai fala c'ocê. E mecê fique sereno! Ele vai fazê uma oferta pela galinha! *Qui quantidade de dinheiro que mecê quer por ela Nhô Quim?* E mecê responde com muita certeza: *Sessenta, coisa ruim!* Entonce ele vai regatiá e vai pedi pra mecê baixá o preço. E vai pedi, e vai pedi! E ocê não baixe! Se ocê baixa ele pega a galinha e leva sua arma pros quinto, sem lhe dá um nadica de nada de dinheiro! Mais se ocê mantê o preço intê que o galo cante... que o galo cante *Có coró ca...* Se ocê mantê o preço, entonce ele vai le pagá. Cumpreendeu?

Na cena seguinte, vemos Nhô Quim segurando uma galinha preta a benzer-se junto à “Cruiz do Mato Dentro”. Quim ouve um barulho e se depara com uma jovem mulher. Quim pergunta o que ela está fazendo “a essa hora num lugar ver esse”, a jovem responde que está à procura de uma fazenda que disseram existir por ali, visto que não tem lugar para dormir. Note-se que a mulher calça tênis, usa uma calça jeans e tem uma mochila nas costas, além de sua fala destoar completamente do sotaque caipira presente nas falas de todos os personagens que apareceram no filme até este momento. O diálogo prossegue entre os dois até Nhô Quim revelar que está na “encruzizada” para encontrar o “coisa ruim” e vender-lhe a galinha por “sessenta”. A mulher passa a insistir que ele lhe venda a tal galinha, pois ela está com fome, uma vez que só tem comido “uma fruta ali, um sanduíche lá” e a galinha seria para ela um “rango legal”:

Nhô Quim: Eu num compreendo mêmo viu! Uma moça bonita feito ocê perdida prêces fundação de mundo! Mais mecê não sabe que há muito mar feitor por esse mundo afora?

Mulher: Eu sei sim! Mais é que eu prefiro ser agarrada por um homem desses do que continuar onde eu tava. Na minha casa, o meu pai, a minha mãe... O senhor não sabe como era: porrada o dia inteiro! É porque não estuda, é porque não trabalha. Não agüentava mais aquele inferno!

Nhô Quim: Psiu! Ei moça não fale isso num lugar desse sô! É um perigo!

Mulher: Você não tem dó de mim não? Tô sozinha na estrada tem mais de uma semana! Eu só como uma fruta ali, um sanduíche lá! O senhor com um rango desse legal na mão e não quer me vender essa galinha! Moço, por favor, faz essa galinha por dez!

Nhô Quim: Num posso!

Mulher: Eu tô morrendo de fome! Num agüento mais moço!

Nhô Quim: Se fosse pra você eu faria até por cinco! Mai essa daqui não posso, essa daqui é pro dito cujo!

Mulher: Isso aí é porque o senhor... o senhor nunca passou fome! Eu tenho certeza que o senhor nunca passou fome! Fome mesmo!

Desconfiado, Quim começa a procurar pelo “dito cujo” e, para sua surpresa, descobre que o diabo lhe aparecera na figura da moça faminta e perdida. Ressaltamos que os trajes, a fala, os problemas de relacionamento com a família, e a necessidade de ter que estudar e trabalhar de que a mulher-diabo é portadora, são características predominantemente urbanas. Notamos também características do individualismo urbano presente na personagem, além de um não respeito absoluto aos “mais velhos”, como demonstra Sá Carula, - esposa de Nhô Quim - ou ainda um desrespeito à tradição que apregoa que uma “moça de família” não deveria sair sozinha à noite, além, é claro, da presença inequívoca do “ter que trabalhar” para sobreviver na cidade. Isto, de certa forma, se opõe aos problemas vividos por Nhô Quim até este momento da trama e, com isso, abre espaço para pensarmos que em um mundo urbano, Nhô Quim também estaria sujeito a esses mesmos problemas. A venda da galinha torna-se o foco principal da conversa entre os dois e, finalmente, Quim ouve o cantar do galo e dessa forma consegue o dinheiro. Note-se que na primeira vez que vemos dinheiro na trama é quando Nhô Quim vende sua cabra na pequena vila para poder casar-se com Sá Carula, mas, neste momento, o dinheiro aparece

como “obra” e “fruto” do diabo. O dinheiro funciona na trama como um dos mediadores cruciais para a guinada que Nhô Quim está prestes a dar em sua vida. Fica claro, assim, que o dinheiro - fruto do mercado ou do diabo - é, aparentemente, uma das forças que ajudarão Quim a desenvolver-se e mudar de vida.

Acreditamos ser esse o terceiro momento da vida de Nhô Quim e, portanto, a terceira grande parte do filme: sua saída do “Arraiar da Vêia Torta” e sua ida para a cidade. Deste momento em diante, observamos uma outra forma de montagem cinematográfica, onde os planos são mais curtos e rápidos e os cortes mais bruscos, aumentando a velocidade e o ritmo da narrativa. Com isso, entendemos que é uma forma de caracterizar a mudança da lógica do tempo vivida por Quim: se na roça a contagem do tempo era pautada pelo ritmo da natureza, na cidade a lógica do tempo ganha outras características. Vemos, então, Nhô Quim dentro do trem rumo à cidade grande, em mais uma tentativa de aplacar seu desejo. Junto com Quim, vemos a paisagem rural pela janela do trem e ao mesmo tempo vemos os trilhos, a estrada de ferro, logo em seguida temos a explicação do narrador-personagem:

Narrador (Nhô Quim): O que eu posso le dizê é que foi desta feita que este pobre de Deus veio pra essa tar de cidade!

A vertigem mecânica da locomotiva introduz Nhô Quim ao mundo urbano, no qual um turbilhão de gente anônima - que se olha sem se reconhecer - tem por espelho alucinado as vitrines das lojas e os aparelhos de televisão. Encantado com as imagens de bois presentes nas telas das tevês expostas, Quim não se apercebe do “malandro” que dele se aproxima. Este lhe pergunta se ele gosta “do tamanho, da polegada”, referindo-se à televisão. Quim diz apreciar, visto que os bois são “gordos”.

Malandro: O senhor precisa conhecer o nosso carnê!

Nhô Quim: De boi?

Malandro: Carnê!

Quim: Carne?

Malandro (olha para a TV): Carne de boi! Claro! O senhor tá falando com a pessoa certa! Vai levar a boiada toda? Ou é um só?

Nhô Quim: Dá pra fazer no picado?

Malandro: No picado?

Nhô Quim: É, picado!

Malandro: Fazemos! É claro que fazemos! Tem um jeito de levar esse negócio aí... A gente faz um esquema por fora, entendeu? O senhor me dá a grana que já facilita!

O cenário é completamente diferente, mas Nhô Quim acaba por se encontrar, novamente sozinho, “à meia noite”, numa encruzilhada dessacralizada, enfrentando pela terceira vez o “coisa ruim”, agora sem o poder de Nhá Tomaza ou sem o conhecimento prévio das “parentáia do satanás”, como aconteceu com ele ao encontrar o Curupira. Em outras palavras, o conhecimento que Nhô Quim tinha quando vivia no meio rural nada mais vale frente à “moderna” organização social da qual ele passou a fazer parte, ou

ainda, equivale dizer que a organização social de que Quim era membro integrante e compreendia seus meandros já não existe mais, como em tempos passados. O Brasil rural deu lugar ao Brasil urbano e com ele ficaram para trás as *Nhás Tomazas, os Nhós Totós, o Curupira*, as adivinhações, etc. Apesar desta confusão, Nhô Quim não desiste:

Narrador (Nhô Quim): Pensa que esse cuntecido teve força de me derrubá? Carcule! Eu só lá homi de me importá com o pique do fado? E foi ansim que eu não esmoreci! Mermo que tivesse lá no meio daquela mixórdia toda! E nada como um dia atrais do outro e uma noite no meio. É claro!

Em meio à multidão de pessoas e vitrines, Nhô Quim perambula pela cidade e passa por vários açougues, entretanto, não possui dinheiro para comprar a tão desejada carne. Impulsionado e “sem saber pra onde ir”, entra em um supermercado que está sendo saqueado. Vemos então várias pessoas encherem seus “carrinhos”, outras derrubarem pilhas de mercadorias no chão, mas o que nos chama a atenção, assim como na visão de Nhô Quim, é um pedaço de carne sobre uma balança digital. Imediatamente Nhô Quim a pega e sai em disparada para fora do supermercado. Quim se apodera do naco de carne e o carrega contra o peito, como um coração, enquanto corre pelo asfalto e vai “fugindo” do centro de São Paulo. Em meio ao trânsito de carros e pedestres, vemos – por meio de um *travelling* – Quim correr com seu tão sonhado e desejado pedaço de carne. No momento do saque, percebemos que Quim está situado na parte central da cidade de São Paulo. Ao correr pelo asfalto, a paisagem urbana vai se alterando: os grandes edifícios centrais vão ficando para trás e o que vemos se delinear à nossa frente é a imagem da periferia da cidade grande. A cidade de São Paulo – desta maneira que nos é mostrada – parece “engolir” Nhô Quim ao mostrá-lo instalado em um bairro proletário da periferia, tendo a cidade como pano de fundo.

Por meio de um corte brusco, vemos à nossa frente um homem pobre da periferia assando um churrasco. Em seguida, descobrimos que é Nhô Quim, reunindo a família, a vizinhança, em um novo mutirão, talvez celebrando mais uma etapa da construção de sua casa ou a compra de um novo bem de consumo, ou até mesmo o término da construção da casa de algum vizinho. Com isso, uma certa rede de solidariedade e reciprocidade, até certo ponto equivalente àquela da roça, parece ser recriada na periferia da grande cidade. Nhô Quim já não usa mais chapéu ou anda descalço; as roupas usadas por ele e por Sá Carula remetem provavelmente às roupas produzidas industrialmente, assim como o sapato de salto usado agora pela filha de Nhô Totó. Finalmente, Nhô Quim consegue saciar seu desejo de comer carne de boi.

Para que o desejo de Nhô Quim fosse saciado ele precisou recorrer ao pacto com o diabo. Como sabemos, reza a lenda que ao se fazer um pacto com o diabo, pode-se, de fato, conseguir o que se deseja, entretanto, o diabo cobra um valor elevado pelo pedido atendido. Para tanto, basta lembramos de Riobaldo, o personagem narrador de *Grande Sertão: Veredas*, que para conseguir se tornar chefe dos jagunços também faz um pacto com o diabo e tem seu intento atendido, entretanto, o preço pago por ele é a morte de seu grande amor, Diadorim. Mas qual o preço pago por Nhô Quim por ter conseguido

comer *a marvada carne*? Antonio Candido nos diz que com a dificuldade em se conseguir o mínimo vital no campo, a solução encontrada pela população rural é a “proletarização urbana, ou seja, a busca de novos mínimos” (CANDIDO, 2001, p. 277), e, com isso, há a desagregação dos antigos valores, formas de sociabilidade e crenças; portanto, as antigas raízes do Brasil rural são arrancadas.

O processo de desenvolvimento do capitalismo brasileiro que impulsionou a industrialização e a urbanização do país com a intenção de superar o subdesenvolvimento, levou às cidades uma parcela da população rural com a promessa de bons salários, moradias de melhor qualidade e condições de ascensão social por meio do estudo e do trabalho, conforme nos observa Oliveira (2003). Entretanto, as promessas desenvolvimentistas não foram cumpridas. Aos homens pobres rurais que migraram para as cidades grandes, a exemplo de Nhô Quim, restou somente uma parcela irrisória desses benefícios. Entendemos que o personagem seja a representação dos indivíduos que passaram a viver no meio urbano de uma forma singular: Quim vive na metrópole periféricamente e, em sua pobreza, reordena algumas formas de solidariedade que eram presentes em sua vida progressa, no “Arraiar da Véia Torta” - como entrevemos nas cenas finais do filme. Com isso, acreditamos que o mito fáustico representado na obra, e que, de forma mais ampla, diz respeito às mudanças ocorridas na sociedade brasileira, caracteriza-se por um toque saudosista. Muitos dos homens pobres rurais, representado por Nhô Quim no filme, tornaram-se, em larga escala, proletários urbanos, morando nas periferias das grandes cidades, consumindo somente as migalhas oferecidas pela sociedade do consumo que, de forma irreversível, fixou raiz na *terra brasilis*.

Nos momentos finais do filme, vemos cenas do cotidiano de um bairro periférico: crianças brincam nas ruas sem asfalto, pessoas a caminho de seus trabalhos, outras voltando e, bem ao longe, vemos os grandes edifícios do centro da cidade. O filme termina ao som da música *Sonora Garoa*, nos dizendo que “bem de manhãzinha” uma sirene toca e quebra o silêncio da madrugada e, em seguida, “passa o automóvel/ na porta da fábrica/ o radinho grita/ com voz metálica/ uma canção”. Provavelmente, em um desses ônibus que levam as pessoas às fábricas está Nhô Quim, indo para mais um dia de trabalho.

A MARVADA CARNE E SEU TEMPO

Jean-Claude Bernardet (1985) no texto *Os Jovens Paulistas* diz que a produção cinematográfica dos anos oitenta volta à ficção em oposição à “desconstrução, desmontagem, desdramatização, fragmentação, tendências ensaísticas e conceituais dos anos 60” (BERNARDET, 1985: 78). Prossegue o autor dizendo que a satisfação de narrar e de acompanhar o desenrolar de uma narrativa ganha nova força. Percebemos isto claramente no filme *A Marvada Carne*, onde, segundo este autor, se revela uma “boa” construção de situações através de uma sucessão de acontecimentos que vai se desenvolvendo em “seqüências concatenadas, por personagens desenhados claramente e que

perseguem objetivos definidos” (BERNARDET, 1985: 79), como é o caso do personagem Nhô Quim.

De onde provém esse gosto em narrar fortemente presente em *A marvada Carne?* Parte da produção cinematográfica brasileira feita no final da década de cinquenta e nos anos sessenta tinha, em larga medida, a preocupação em ser política e, dessa forma, politizar os espectadores, seguindo a proposta de que o cinema brasileiro deveria assumir uma ação transformadora junto aos espectadores e apontando, de certa forma, um caminho a ser seguido para a “transformação social do Brasil” (LEITE, 2005: 99). As desilusões geradas pelos fatos ocorridos nestas décadas- em que, por exemplo, quando se esperava a revolução socialista tivemos um golpe militar que destruiu grande parte do movimento político de esquerda e acentuou o desenvolvimento do capitalismo no país; ou ainda, no momento da redemocratização, em que se esperava uma ruptura clara para a democracia, tivemos a continuidade das forças no poder por meio da transição “lenta, gradual e segura” fortemente propalada pelos militares - fez com que a produção cinematográfica de início dos anos oitenta tomasse outros rumos.

A década de 80 é marcada de forma singular pela queda do regime ditatorial militar que vinha se enfraquecendo e que se rompe definitivamente em 1984, no governo de João Figueiredo. Juntamente com as desilusões da política desenvolvimentista e modernizadora das décadas anteriores - que não surtiram efeito e que só fizeram aumentar as desigualdades sociais do país, além de um aumento considerado na dívida externa nacional, como analisa Paul Singer (1987) - o país encontrava-se industrializado e urbanizado. Entretanto, o sonho das benesses da cidade grande foi desfeito e as grandes utopias foram destruídas. O Colégio Eleitoral elegeu Tancredo Neves para presidente, porém, com sua morte, a faixa presidencial foi dada a José Sarney, em março de 1985, marcando, assim, o continuísmo das forças conservadoras e o início do desencanto político que criva o panorama nacional neste período, como observa Vieira (2000).

Essas “desilusões políticas” parecem ter moldado a visão de mundo de uma juventude urbana que tinha crescido sob o regime ditatorial e enfrentava processos como a expansão urbano-industrial, a desagregação da família, a crise das utopias, entre outros fatores que certamente contribuíram para apagar da geração “dos filhos da ditadura” os grandes ideais sócio-políticos. Guilherme Bryan (2004), em seu livro *Quem tem um sonho não dança*, afirma que esta nova geração de cineastas paulistas, quase todos formados pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em fins dos anos setenta, se mostravam:

(...) despreocupados com movimentos políticos e culturais, caso do Cinema Novo, estes cineastas paulistanos demonstravam prazer pela narrativa e desprezo por grandes sonhos e utopias, e lançavam seus filmes no teatro Lira Paulistana. “Não tínhamos nossos pais cinematográficos. Então isso fez que os cineastas de São Paulo surgissem com independência muito maior, porque não surgiram como aprendizes de grandes mestres. Esse afastamento acabou fazendo com que o grupo fosse, nesse sentido, mais unido”, explica o cineasta André Klotzel, que estudou na ECA. (BRYAN, 2004: 61).

Segundo José Mario Ortiz Ramos (1987), para essa geração “os ecos de movimentos políticos e culturais do passado já não se propagavam com tanta força” (RAMOS, 1987: 445). Para Jean-Claude Bernardet (1985) estes “novos” cineastas não retomam:

(...) os arroubos revolucionários do Cinema Novo, nem o dilaceramento do *underground*. Talvez para não tornar a viver grandes desesperos desses dois poderosos movimentos cinematográficos, evitar comportamentos potencialmente suicidas. Talvez para não se isolar tanto das estruturas institucionais como do público, preferindo assim uma atitude de compromisso. Talvez também, porque não é uma geração dogmática e não vê motivos para que se, A for verdadeiro, seu oposto B também não o seja. O contrário não é necessariamente falso. (BERNARDET, 1985: 76).

Em *A Marvada Carne*, segundo Bernardet (1985), “não é o sertão paulista nem a vivência que o diretor tivesse dele que alimenta o filme, e sim a produção literária de algumas décadas passadas em torno do sertão paulista e do caipira” (BERNARDET, 1985: 79). Também vale lembrar que André Klotzel graduou-se pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em fins da década de setenta e que, provavelmente, conhecia os feitos cinematográficos das décadas passadas. Podemos perceber esta especificidade na condição constitutiva do jovem “filho da ditadura” que passa a fazer cinema: sem utopias, descrente do socialismo e do capitalismo do início dos anos oitenta e que carrega para sua produção cinematográfica todos estes “desencantos”.

Fernão Ramos (1991) diz perceber nos anos 1980 “uma sensibilidade de época”, que se mostra “presente em diferentes áreas artísticas e que significou em diversos aspectos uma ruptura com o gosto estético vigente em décadas passadas, em especial nos anos 60/70” (RAMOS, 1991: 303). Prossegue o autor dizendo que essa “sensibilidade, estética ou espírito de época, constitui-se no esgotamento das atitudes exaltativas em torno de valores como *novo e ruptura*” (RAMOS, 1991: 303-304):

A sensibilidade da época que abordamos apresenta um nítido abandono desse caldo ideológico, cultivando um olhar carinhoso para o passado. Um passado que a avidez moderna muitas vezes havia simplesmente negado e que, mesmo quando incorporado de forma “criativa” sempre esteve em conflito com a visão de mundo e atividade estética que originalmente continha. (RAMOS, 1991: 304).

Possivelmente o “olhar carinhoso para o passado”, a que se refere Fernão Ramos, trata-se não somente do passado histórico do país, mas também da produção cinematográfica dos anos anteriores. A expulsão do camponês do seu meio, que fora tema constante em diversos filmes como, por exemplo, *Vidas Secas* (BR, 1963) de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (BR, 1964) de Glauber Rocha, é tematizada também em *A Marvada Carne* (BR, 1985). Além do eixo temático do filme, temos a atriz Geny Prado que relembra o “cinema caipira” feito por Mazzaropi, e a dupla Tônico e Tinoco, que também fizeram cinema nos anos de 1960 e 1970. Percebemos então que *A Marvada Carne* (BR, 1985), em alguma medida, aponta e lamenta a perda da era da

inocência. Ainda que o filme não fale alegoricamente do país, como faziam, por exemplo, os filmes do Cinema Novo, ele fala do país por meio da trajetória de Nhô Quim, afinal, o direito ao consumo era a “nossa grande conquista” da cidadania, da possibilidade de sermos gente e de termos alguma coisa que nos identificasse com o primeiro mundo.

Durante a narração de Quim, na medida em que os acontecimentos essenciais vão sendo revelados, suas particularidades ganham nova importância. Esse personagem cumpre sua trajetória de vida que é resultante de condições específicas de seu meio social. Ao entrelaçar sua trajetória de vida aos acontecimentos sociais, Quim se mostra integrado em um processo “global”, deixando-nos perceber que a força imperiosa do capitalismo brasileiro chegou até “os confins” e fez com que esse homem pobre se movesse. Entretanto, da maneira como o filme nos é narrado, fica a idéia que as decisões tomadas couberam única e exclusivamente aos rompantes desejosos de Nhô Quim. Ou seja, ele é o sujeito da ação através de quem os elementos históricos sociais se materializam. Temos, portanto, em *A Marvada Carne* (BR, 1985), uma narração dos acontecimentos onde o narrador filmico assume o olhar do personagem recém urbanizado e o coloca ligado às transformações sociais pelas quais passava a sociedade brasileira durante o período histórico reconstruído pela narrativa filmica.

Assim, *A Marvada Carne* apresenta-se como a representação de um mundo ausente, mas desejado, onde o conhecimento e a vivência da totalidade entre relações sociais com o meio ainda era possível, onde as ações individuais ainda tinham seu sentido pleno e as histórias podiam contar o que havia acontecido. Acreditamos que trata-se de uma visão “carinhosa” do passado que, de certa maneira, busca vivenciar o que em sua época - 1985 - lhe parece estar obstruída. Às vezes, durante o filme, essa visão torna-se quase cômica, como já dissemos anteriormente, visto que a distância entre o momento de produção do filme e o período que ele reconstrói se mostra muito grande, e é daí que surge a ponta de ironia presente em todo o filme. Entretanto, há uma “simpatia”, tanto do narrador-personagem, quanto do espectador, que ao acompanhar os “causos” de Nhô Quim passa a se localizar dentro da obra, querendo adentrar o mundo representado pelo filme e respirá-lo por inteiro.

A narrativa de *A Marvada Carne* (BR, 1985) é centrada em torno de um “espaço ficcional” que contém rígidos e cristalizados códigos no qual o universo ficcional se articula de maneira “fechada”, construindo um universo que parece se auto-suprir e onde se evidencia a possibilidade do relato daquilo que aconteceu. Esse “universo fechado” presente no filme, onde estão inserido condutas e características típicas, significadas por meio dos personagens, acaba por recriar uma narrativa “saudosa da inocência”, mas que, justamente por ser uma recriação bem estudada e articulada, não consegue ser originariamente inocente.

BIBLIOGRAFIA

- AB'SABER, Tales Afonso Muxfeldt. *O cinema paulista dos anos oitenta: um problema da cultura*. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Os Jovens Paulistas" In: *O Desafio do Cinema: a política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, pp. 65-91
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: Cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2001.
- DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos e outros episódios da História Cultural Francesa*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens a retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.
- LOBATO, Monteiro. "A velha praga". In: *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1957. p. 269-276.
- MANTEGA, Guido. *A Economia Política Brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- OLIVEIRA, Francisco. *Crítica a razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- RAMOS, Fernão. "A dama do Cine Shangai". In: LABAKI, Amir. *O cinema dos anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)". In: RAMOS, F. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 401- 454.
- SINGER, Paul. *O dia da Lagarta: democratização e conflito distributivo no Brasil do cruzado*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TOLENTINO, Célia Ap. Ferreira. *O rural no cinema Brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.
- VIEIRA, Evaldo. "Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização". In: MOTA, Carlos Guilherme. (Org.). *A viagem incompleta*. São Paulo: Senac, 2000. p. 187-216.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. "A Modernização conservadora e a Crise do Cinema Brasileiro". In: *O Desafio do Cinema: a política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 8-46.
- _____. "Cinema: revelação e engano". In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 31-57.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas Populares - Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Edusp, 1993.

FILMOGRAFIA

A Marvada Carne. Brasil. 1985. Direção André Klotzel. Produção: Cláudio Kahns. Intérpretes: Adilson Barros, Fernanda Torres, Dionísio Azevedo, Genny Prado, Regina Case, Lucélia Machiavelli, Paco Sanches, Henrique Lisboa, Chiquinho Brandão, Tio Celso, Tônico e Tinoco e outros. Roteiro: André Klotzel e C. A. Sofredini. Produção Tatu Filmes. 1985 (80 min), son., color.