

LITERATURA & CINEMA: *OS “CORTIÇOS” DE ALUÍSIO AZEVEDO E DE FRANCISCO RAMALHO JR*

Renata Ferreira Vieira
Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ/FAPERJ)
rfv_30@yahoo.com.br

RESUMO

De acordo com a compreensão de que a leitura é uma escolha realizada pela recepção e interessado na construção de sentidos elaborada pelas releituras das obras literárias, este artigo tem como objetivo problematizar a ruptura, o diálogo e a convergência entre o romance *O cortiço* (1890), do escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857 – 1913), e o filme homônimo, do cineasta paulista Francisco Ramalho Jr, estreado em 20 de fevereiro de 1978, na cidade de Gramado, em Rio Grande do Sul, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Cinema, Releitura

RESUMEN

De acuerdo con la comprensión de la lectura es una elección realizada por la recepción y con interés en la construcción de sentidos elaborada por el acto de releer las obras literarias, este artículo tiene como objetivo comprender los procesos de ruptura, de diálogo y de la convergencia entre la novela *O cortiço*, del escritor marañense Aluísio Azevedo (1857 – 1913), y la película homónima, del cineasta paulista Francisco Ramalho Jr, estrenado en 20 de febrero de 1978, en la ciudad de Gramado, en Rio Grande do Sul, en Brasil.

PALABRAS-CLAVE: Literatura, Cine, Acto de Releer

INTRODUÇÃO

Genericamente, a leitura, no âmbito discursivo, consiste na capacidade de concentração no próprio ato de ler. Além desse caráter genérico, a leitura significa eleição ou escolha, significado, intrinsecamente, associado ao processo que o leitor realiza para selecionar e para compreender os textos em circulação na sociedade e, por extensão, às especificidades das linguagens artísticas em suas diferentes áreas, como o teatro, o cinema e a literatura. Observa-se que a estratégia de seleção é um recurso importante para a experiência do leitor, como também para as releituras elaboradas pelas diferentes linguagens artísticas. A percepção do modo específico das leituras exige da recepção uma compreensão de que o ato de ler requer uma abordagem particular para sua prática discursiva.

Desse modo, a dinâmica do ato de ler será diferente em cada forma artística. No teatro, a leitura de uma peça teatral será por meio da produção de sentidos envolvida com todos os elementos do local da encenação, como a interpretação do elenco sob a orientação do diretor e os possíveis incidentes ocorridos durante a apresentação. Na literatura, a leitura de um romance, por exemplo, dá-se em condições próprias. O leitor encontra-se mais autônomo para lançar seu olhar sobre a narrativa. Embora haja a regulação da leitura promovida pelas estratégias narrativas do discurso literário, o leitor é mais “livre” porque vale de recursos próprios, como decidir o momento de parar e retomar sua leitura e (re)vivenciar suas experiências adquiridas do ato de ler. No cinema, a leitura de uma narrativa fílmica efetiva-se por meio da reunião de várias ferramentas do meio cinematográfico (a decupagem, o movimento de câmera e as técnicas de cenário, de iluminação, de fotografia e de trilha sonora) que colaboram para a experiência de uma leitura compartilhada com as percepções do espectador-leitor e dos próprios profissionais do cinema, como o roteirista, o diretor e o grande elenco (BENJAMIN, 1985; AZERÊDO, 2012).

A consideração pelas particularidades das leituras é imprescindível para a compreensão das recepções elaboradas pelos leitores e pela relação entre as linguagens artísticas. Interessado na construção de sentidos entre a literatura e o cinema, este trabalho tem como objetivo problematizar a ruptura, o diálogo e a convergência entre o romance *O*

cortiço (1890), do escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857 – 1913), e o filme homônimo, do cineasta paulista Francisco Ramalho Jr, estreado em 20 de fevereiro de 1978, na cidade de Gramado, no Rio Grande do Sul. Considerada como a principal obra do naturalismo no Brasil pela crítica canônica, o romance *O cortiço* narra, paralelamente, a vida do português João Romão, dono de um cortiço em Botafogo, as dos seus inquilinos – entre eles o português Jerônimo e a mulata Rita Baiana – e a do português Miranda, o proprietário do sobrado ao lado do cortiço. Em meio à interação entre os hábitos lusos e brasileiros, o cotidiano dessas pessoas entrelaça-se diariamente por meio das festas, das fofocas e das brigas, configurando um panorama difuso e complexo das ambições da sociedade carioca nos últimos anos da monarquia no Brasil. De acordo com a compreensão de que a leitura é uma escolha realizada pela recepção, este trabalho interessa-se pela construção de sentidos da releitura do “cortiço” do diretor Francisco Ramalho Jr, observando os recursos de significação da narrativa fílmica empregados na cena 10: O incêndio, e a repercussão do filme por meio dos anúncios e notas divulgados pela imprensa brasileira do século XX.

DA PALAVRA À TELA

Com roteiro e direção de Francisco Ramalho Jr, apresentação da Argus Filmes do Brasil, o filme *O cortiço* foi uma produção cinematográfica de 1978 e a segunda filmagem do romance homônimo de Aluísio Azevedo, conforme a dedicatória feita ao cineasta carioca Luiz de Barros (1893 – 1981) no início da exibição da película: “este filme é dedicado a Lulu de Barros, pioneiro do cinema brasileiro que, em 1946, filmou pela primeira vez o ‘cortiço’ de Aluísio Azevedo”. Uma segunda releitura do romance *O cortiço*, depois de trinta e dois anos da primeira produção, sugere que o discurso literário engendrado pelo escritor oferece, ainda, a consciência da pluralidade dos sentidos desse texto e de suas variações históricas. Segundo Foucault, em *A ordem do discurso* (1996), não é qualquer história que é repetida. Diante dessa afirmação categórica, o ato de repetir ou de recontar histórias indica que determinados discursos se instauram como dispositivos de legitimação de sua própria atividade enunciativa, instituindo sua autoridade e sua inscrição num universo social (MAINGUENEAU, 2006). Observando essa lógica, percebe-se que a literatura, ou melhor, o discurso literário é uma “instituição discursiva” que engendra seus textos e os inscreve no

âmbito coletivo da recepção para expressar sua influência e sua repercussão no imaginário dos leitores.

O filme *O cortiço* (1978), destacando a atuação dos atores Betty Faria, Mario Gomes, Armando Bogus e Beatriz Segall, teve o interesse de captar a ideia principal do romance de Aluísio e transpô-la para um contexto maior. A partir dessa captação, o tema e o tempo escolhidos para receberem o foco principal foram a paixão tórrida entre a mulata Rita Baiana e o português Jerônimo – moradores do cortiço São Romão, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro – e o período de 1880 a 1889. Por meio desse foco principal, com o caráter de eixo narrativo, a história dos amantes entrelaça-se com as ações e os conflitos dos portugueses João Romão e Miranda. O primeiro é um homem ambicioso e avarento, que se tornou dono do cortiço, da pedreira e da venda por meio de suas parcas economias e usurpando o dinheiro da sua amásia e companheira de trabalho, a escrava fugida Bertoleza. E o segundo é um burguês aristocrata e proprietário do sobrado ao lado do cortiço, que recebeu, à custa de algumas sacas de café, o título de barão de Freixal do governo imperial, faltando poucos meses para proclamação da república. Por causa do interesse de João Romão em garantir alguns palmos a mais de terra, que separa o cortiço do sobrado de Miranda, o cotidiano dessas pessoas era marcado por uma intensa balbúrdia e confusão diária.

Realizada a escolha entre as ações do romance para filmagem, o filme organizou-se por meio das seleções a serem visualizadas na tela, resultando numa eleição que indica os posicionamentos ideológicos do roteiro e a construção de sentidos elaborada pela releitura do “cortiço” de Francisco Ramalho Jr. Entre essas seleções observam-se rupturas com o significado sedimentado da chave de leitura (determinista) da tradição literária, que associa a compreensão da narrativa naturalista à representação do homem como uma espécie submetida às influências da raça, do meio e do momento histórico. Embora haja a percepção do filme sobre a influência da cultura brasileira sobre a lusitana nas dinâmicas das ações dos personagens – como a mudança de comportamento do português Jerônimo por meio do prazer de beber Paraty (a cachaça brasileira) e do hábito de tomar banho todos os dias –, a releitura do “cortiço”, de Francisco Ramalho Jr, não contribuiu para a leitura da tradição literária do romance naturalista que sugere a degeneração do homem europeu (ou “a raça superior”) em terras tropicais, seduzido pelo exotismo dos habitantes da terra estrangeira.

Além desse rompimento, observa-se, na linguagem fílmica, a ausência de referências ao sentido científico para justificar os “descompassos” dos personagens nas histórias. O prestígio da Ciência na fortuna crítica da estética naturalista é colocado em nenhuma evidência no filme, que prioriza o sentido *nonsense*, incerto e perturbador das experiências humanas do final do século XIX, no Rio de Janeiro.

A construção de sentidos elaborada pela releitura do filme *O cortiço* (1978), de Francisco Ramalho Jr, exibiu criatividade e independência em relação ao romance de Aluísio e à leitura da crítica canônica sobre essa obra literária. A postura de apropriação de sentidos fora do paradigma da tradição literária possibilitou ao filme não se acomodar no senso comum das leituras já produzidas e, tampouco, servir de pretexto para os estudos literários. Essa postura empregada pela releitura da narrativa fílmica demonstra que o cinema não é uma sucursal da literatura, conforme indicou as reflexões sobre o cinema da escritora britânica Virginia Woolf (1882 – 1941) no ensaio ‘The cinema’ (1926), publicado originalmente no jornal *The Nation and Athenaeum*. Nesse texto, Woolf reclama da pouca ou nenhuma criatividade dos filmes cinematográficos que mantêm uma relação de dependência ao texto literário e aponta que o contexto semiótico do cinema é próprio, contendo suas especificidades e peculiaridades de linguagem fílmica. As colocações de Woolf ressaltam as diferenças entre as linguagens artísticas, permitindo a compreensão de que o cinema contém recursos de significação diferentes da linguagem literária, nos quais expressam um potencial narrativo e estético que renova o tratamento ficcional das histórias, e não uma reprodução de um texto literário (WOOLF, 1926).

Além das rupturas e da criatividade concretizada em imagens e sons pela releitura do “cortiço” de Francisco Ramalho Jr, na narrativa fílmica observa-se, também, diálogos e convergências com o “cortiço” de Aluísio. Essa proximidade efetiva-se por meio da configuração de narrativas ficcionais em tempos de crise e dos acontecimentos atrelados ao ambiente imediato das produções do romance e do filme, uma série de eventos marcados pelas censuras, transições e transgressões. Nesse contexto, no ano da publicação do romance *O cortiço*, em 1890, o Congresso Nacional Constituinte debatia sobre a nova Constituição do Brasil, consolidando a implantação da política republicana no país e instaurando a censura na imprensa, para silenciar as propagandas políticas e ideológicas dos opositores (SOUZA, 2003). Em 1978, ano da estreia do filme *O cortiço*, o Congresso Nacional

do Brasil promulgou a Emenda Constitucional nº 11 que extinguiu o Ato Institucional nº 5 (o decreto emitido pelo regime militar brasileiro que suspendia as garantias constitucionais da população e a liberdade de expressão da imprensa e, por extensão, da música, do teatro e do cinema). Nesses oitenta e oito anos que separam a publicação do romance e a estreia do filme, observa-se que os contextos de crise nas enunciações discursivas das linguagens literária e cinematográfica expressavam a percepção desiludida da modernidade na sociedade brasileira.

A produção de sentidos do romance e do filme demonstra o desencanto com a modernidade que se instalara no imaginário brasileiro do final do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. Tanto o texto literário, de Aluísio Azevedo, e o roteiro cinematográfico, de Francisco Ramalho Jr, compreendem, em séculos diferentes, que o ceticismo com os dias modernos está relacionado com a percepção de que a transitoriedade, a cotidianidade e a trivialidade são os estados indissolúveis da experiência humana. Compartilhando a percepção desiludida da modernidade, como dois “vizinhos” que dividem o mesmo local (nesse caso o lugar de enunciação marcado pela crise), “os cortiços” de Aluísio Azevedo (1890) e de Francisco Ramalho Jr (1978) expressam o diálogo e a convergência entre em si. Observando o dialogismo entre as obras, este trabalho analisa a cena 10: O incêndio, na qual reúne aspectos relevantes do romance relido pela linguagem cinematográfica, por meio de seus recursos e técnicas narrativas.

CENA 10: O INCÊNDIO

A cena do incêndio do cortiço São Romão é o resultado do encadeamento de duas sequências. Na linguagem cinematográfica, a sequência é um conjunto de cenas que apresenta a unidade narrativa, referente aos conflitos desenvolvidos no roteiro, ao espectador, ou seja, a unidade da ação (JULLIER & MARIE, 2009). Para visualizar a organização dessas sequências é necessária a instalação do ponto de vista da câmera – o parâmetro mais importante no nível do plano – para observar a cena. Entre os tipos de ponto de vista empregados nas narrativas fílmicas, o filme elegeu o enquadramento do tipo ‘plano geral’, com o objetivo de inserir os personagens em seu ambiente para que o espectador tenha uma ideia das relações entre eles (JULLIER & MARIE, 2009).

De acordo com a estratégia narrativa do filme, as duas sequências relacionadas com a cena do incêndio do cortiço São Romão são as festas da Rita Baiana e do Miranda. Ao som de atabaques, risos e conversas em tom elevado, a festa organizada pela Rita no pátio do cortiço acontece, simultaneamente, à reunião social promovida pelo Miranda, para celebrar seu título de barão concedido pelo claudicante governo imperial. As sequências apresentam as perspectivas do cortiço e do sobrado ao espectador, nos quais os hábitos, as comidas, as músicas, as danças correspondentes aos dois espaços são colocados em primeiro plano (ou *close-up*). Dentre os aspectos festivos, a música e a dança receberam uma atenção especial do enquadramento da câmera e da direção da trilha sonora. Enquanto no cortiço, a alegria e a sensualidade reinavam ao som dos atabaques e do samba de roda; no sobrado, a melodia era dos violinos e do piano, que expressava a preocupação dos convidados com a etiqueta social. Observa-se nessas sequências que a colocação da câmera e do elenco configura a cenografia do tipo 'circo' por meio do movimento circular da câmera, que constrói o sentido de que o filme reúne várias facetas de uma situação nas cenas (JULLIER & MARIE, 2009). Sem a pretensão de hierarquizar as ações dos personagens a partir de único protagonista, esse tipo de cenografia reforça a percepção de que o cortiço São Romão e o sobrado do Miranda são dois espaços que coexistem como uma moeda com seus dois lados.

Conforme a proposta do encadeamento das sequências, as cenas das festas indicam para o espectador atento que alguma ação resultará dessa situação inicial. Para reforçar a expectativa do porvir, a trilha sonora provoca a sensação de suspense e, ao mesmo tempo, expande a percepção de festividade no local. Por meio dessa expansão construída pelos recursos da linguagem cinematográfica, Rita Baiana dança exuberantemente, monopolizando todos os olhares e seduzindo, plenamente, o português Jerônimo. Não indiferente aos encantos da mulata, o português lhe faz um gracejo que desperta o ciúme do seu amante, o capoeirista Firmo. Furioso, o capoeirista lança-se contra Jerônimo, e a briga entre eles toma proporção grandiosa. Percebendo sua desvantagem, Firmo saca uma navalha e fere, gravemente, o português na barriga. Desesperados, todos os moradores começam a gritar, enquanto Firmo e seus companheiros de capoeira fogem do cortiço. Aflitas com o ocorrido, Rita e a Piedade (a esposa do português) socorrem o corpo ferido e ensanguentado de Jerônimo.

Depois da briga, Firmo muda-se para outra estalagem em frente a do cortiço São Romão. Jerônimo passa um período internado no hospital. Recuperado, o português retorna ao cortiço e estreita sua relação extraconjugal com Rita. Decidido a ficar com a mulata, Jerônimo planeja uma tocaia para livrar-se e vingar-se de Firmo. Ajudado por um amigo da pedreira, Jerônimo atrai o rival para a Praia da Saudade e o mata com uma navalhada na barriga. Após o assassinato, Jerônimo vai ao cortiço e comunica o crime a Rita. Minutos seguintes, o bando de capoeiristas e os moradores da outra estalagem invadem o cortiço São Romão, carregando o corpo de Firmo e clamando por vingança pela morte do camarada. Percebendo a intenção da multidão, Rita e Jerônimo fogem do cortiço para viver em outro lugar.

Para defender o cortiço São Romão, seus moradores enfrentaram a multidão furiosa, dando início a uma grande confusão. A defesa aguerrida do local indica a preocupação desses moradores em salvaguardar o único espaço de moradia de uma população considerada indigna pela elite da sociedade carioca do final do século XIX, como as lavadeiras, os pescadores, as amas de leite e, por extensão, a classe pobre. O destaque dado à pobreza na cena demonstra a capacidade da estética naturalista para viabilizar o ingresso de um grupo humano marginalizado no discurso literário, como os negros, índios, mulatos, homens fracos, prostitutas, gays, lésbicas e desocupados de toda espécie (BUENO, 1992). Uma galeria de tipos humanos que, esteticamente, ganham vozes e consideração pela banalidade de suas vidas sem distinção.

Realçando o interesse do naturalismo pelo coletivo, a defesa do cortiço São Romão desdobra-se em duas situações para atender as peculiaridades da linguagem cinematográfica. A primeira é para destacar a interpretação dos atores em tomada externa (ação do filme ao ar livre) por meio da *performance* dos personagens (*mise en scène*), e a segunda é para colocar a desordem em proporções gigantescas por meio das imagens e dos sons que sugerem caos, destruição e desilusão. De acordo com a segunda situação, a cena investe na trilha sonora que remete ao espectador a audição de passos desorientados, alaridos estridentes e vozes desesperadas. A noção de plena desordem efetiva-se pelas imagens dos moradores atacados com os invasores, lutando para proteger o local das suas sobrevivências. Perplexo com a destruição do seu cortiço, João Romão grita “*Ordem!, Ordem!*”, palavras que não provocam a reação esperada, assim como sugerem uma

descrença da narrativa fílmica pela filosofia positivista do filósofo francês Augusto Comte (1798 – 1857), vigente no imaginário coletivo do século XIX e na fortuna crítica do naturalismo. A desconfiança da releitura fílmica pelo positivismo contribui para a suspensão do sentido de aperfeiçoamento civilizatório por meio da razão, da ciência e do progresso.

Sem surtir efeito os gritos de “ordem” proferidos pelo João Romão, a briga entre os moradores agravou-se, ainda mais, com a chegada da polícia. Considerado como inimigo comum e presença indesejável nos cortiços, a polícia foi atacada pela população dos dois cortiços. Diante de tanta confusão entre policiais e moradores, todos esqueceram o corpo de Firmo deitado no chão. Num caos completo, o pátio do cortiço São Romão começou incendiar por meio de uma vela que caiu na cesta de palha, alastrando as chamas pelo local. Quem era morador do cortiço permaneceu, tentando salvar seus pertences. Nesse redemoinho de ações, o espectador é orientado pelo *close-up* da câmera a perceber as pequenas tragédias surgidas, como a da Piedade, percebendo que foi abandonada pelo marido, esbraveja contra o momento que veio para o Brasil, como também a indiferença e a falta de solidariedade da família do Miranda que observava a calamidade do alto do sobrado.

Desesperado com a visão do cortiço em chamas, João Romão grita por água. Atendido em suas súplicas, Bertoleza lhe entrega balde d’água para apagar o fogo. Ele joga a água duas vezes na direção das labaredas, mas enquanto preparava para lançá-la pela terceira vez, o português lembra-se do seguro efetuado na Caixa Econômica Federal. Se antes as chamas lhe aterrorizavam, agora elas significavam cifras abundantes na sua conta bancária. Tranquilo com a recordação, João Romão sorriu satisfeito e contemplou a desolação que se instalou no local.

Tendo a duração de sete minutos, a cena do incêndio representa o encerramento e o início de um ciclo nas vidas de João Romão e dos moradores do cortiço, da família do Miranda e, por extensão, da sociedade brasileira do final do século XIX. Seguindo a lógica discursiva do roteiro, observa-se que essa cena refere-se ao desfecho da releitura do romance *O cortiço* (1890) por meio da apropriação do discurso alegórico engendrado no livro pela narrativa fílmica. Desse modo, a mensagem subentendida sobre a destruição do cortiço concebe a ideia simbólica da resolução baseada na ambiguidade, na inconclusão, no suspense, na catástrofe e no vazio. O paradoxo dessa ideia é perceptível na ficcionalização

da reconstrução do cortiço por meio do seguro financeiro recebido pelo João Romão. A prosperidade do português é construída sobre a dor, a opressão e a desgraça alheia. Se antes, João Romão era um homem de “negócios” por meio do cortiço, após a reforma desse empreendimento seu *status* de negociante transformou-se consideravelmente, rendendo-lhe prestígio e alianças sociais, como a do compatriota Miranda, que habilmente consentiu o casamento de sua filha, Zulmira, com o emergente português.

A ambiguidade ficcionalizada na releitura fílmica possibilitou a criação de eventos não sucedidos no romance, como a sobreposição de temporalidades representada pela proclamação da república. Nesse contexto, o anúncio da república aos moradores da então “Avenida São Romão” é proferida pelo grito entusiasmado de um menino que entra no moderno conjunto habitacional do João Romão para trazer as boas novas: “A república chegou!”. Diante dessa novidade, os moradores alegraram-se e indagaram o que é essa tal de república. Albino deduz que a república é o futuro, em seguida Marciana questiona se a república é o futuro mesmo. Sem nenhuma pretensão de classificar a atitude dos personagens como alienada (ou apolítica), a releitura antes nos sugere um questionamento da população pobre sobre a mudança política que ocorre sem ao menos alterar, significativamente, suas condições de vida. Para responder essa questão, a narrativa fílmica, empregando seus recursos técnicos, posiciona a câmera em primeiro plano (*close-up*) para enquadrar a lunática Dona Isabel (interpretada pela Beatriz Segall), que pronuncia as palavras finais do filme: “o futuro a Deus pertence”. Compreendendo a suspensão do sentido absoluto para os últimos acontecimentos da sociedade brasileira do final do século XIX, a releitura do ‘cortiço’, de Francisco Ramalho Jr, elaborou uma leitura moderna sobre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, para além do romance científico da tradição literária.

HORIZONTE DE RECEPÇÃO

Tradicionalmente, a compreensão sobre a recepção de uma obra literária dá-se por meio da aprovação da crítica canônica. O interesse pela avaliação da crítica especializada é o elemento principal para entender o contexto de produção da literatura e, por extensão, do teatro e do cinema. A predominância dessa perspectiva crítica no horizonte de recepção contribui para um entendimento equivocado sobre as obras artísticas e sua apropriação pelo

público. Para uma compreensão satisfatória sobre os modos de produção, de circulação e de recepção dos livros, filmes e espetáculos teatrais é imprescindível a consideração do elemento complementar da cadeia da recepção crítica: o público. Interessado na participação do grande público no horizonte de recepção do filme *O cortiço* (1978), do diretor Francisco Ramalho Jr, durante seu período de produção e estreia, este trabalho apresentará como os jornais noticiaram esse filme por meio dos anúncios e notas divulgados pela imprensa brasileira do século XX.

Atento à estreita relação entre literatura e cinema e, principalmente, entre cinema e televisão, os produtores do filme *O cortiço* (1978) captaram recursos humanos e parcerias que contribuíssem para a propagação da criação cinematográfica, associando-se a nomes de atores conhecidos pela teledramaturgia brasileira, como da atriz Betty Faria, que alcançou popularidade na novela 'Pecado Capital' (em 1975) e no ensaio fotográfico na revista masculina *Playboy* de agosto de 1978 – uma referência pertinente à ousadia e à transgressão da estética naturalista do filme –, ao do maestro brasileiro John Neschling, profissional muito requisitado para composições de trilha sonora para o teatro, o cinema e a televisão, e à Editora Edibolso, pela campanha de relançamento do romance *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo. Essas associações foram divulgadas, respectivamente, durante o processo de produção do filme em 03 de julho de 1978, 26 de julho de 1977 e 29 de julho de 1978, conforme as notas publicadas pelo *Jornal do Brasil*.

Enquanto o *Jornal do Brasil* divulgava a produção cinematográfica do *O cortiço* (1978) ao grande público, o jornal *Diário do Paraná* publicava a exibição do filme no Clube Curitibano, na cidade de Curitiba, de 24 de novembro de 1979 a 02 de dezembro de 1979:



CLUBE
28 DE SETEMBRO DE 1961
FUNDAÇÃO

CURITIBANO
6 DE JANEIRO DE 1962
INSTALAÇÃO

EDICIA

De acordo com o art. 20º, Letra "D" solicitamos o comparecimento dos associados abaixo relacionados para regularizarem sua situação perante a Tesouraria deste clube: Potiguara José Caxambú; Jorge Kalluf Sobrinho; Roberto Merhy; Rafael Pierrí Sobrinho; Lulz Miguel de Quelroz; João Aparecido Kantovitz; Antonio C. de Pauli Bettega; Lulz Fernando de Lima Luz; Hugo de Sá Linhares; Rubim Machado de Souza; Harro Olavo Mueller; Otavio Celso Rauen; Willian Buffara; Verner A.C. Barthelmess; David A. da S. Carneiro Junior; Sergio Carlos Buck Pereira; José Eduardo S. de Camargo e Antonio Sacchelli Neto.

CURITIBANO JUNIOR

Os diretores do Curitibano Junior comunicam as meninas e os garotões que a "BUNNY'S DISCOTHEQUE" terá sua última apresentação deste ano no dia 1º de Dezembro e convida a todos para a bellissima festa de encerramento que terá seu início previsto para às 21:00 horas.

CINEMA NO CURITIBANO

Dias 29, 30/11 e 1º/12 — Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado: O filme "O CORTIÇO" - De Francisco Ramalho Jr; baseado no romance de Aluisio Azevedo. - às 20,30 horas - Censura 18 anos.

Dias 6, 7 e 8/12 - Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado: O filme "XICA DA SILVA" - Premiado no IX Festival de Brasília, como o melhor filme, melhor diretor e melhor atriz - às 20,30 horas.

Figura 1. *Diário do Paraná* – Segundo Caderno, página 4, Curitiba, sábado, 24 de novembro de 1979.

A publicação das notícias sobre os modos de produção e de circulação do filme *O cortiço* (1978) pelos principais jornais das regiões Sudeste (*Jornal do Brasil*) e Sul (*Diário do Paraná*) comprova a interação entre a imprensa e a produção cinematográfica no Brasil, como também, a viabilização da recepção do cinema brasileiro. Ciente do interesse do

público e buscando uma aproximação maior com a audiência, a linguagem fílmica do 'Cortiço' buscou modelar seu "espectador ideal" para cooperar com sua participação no processo da recepção crítica (JULLIER & MARIE, 2009). No anúncio sobre a exibição do filme no Clube Curitibano (o ponto de encontro da juventude local) observa-se o interesse pelo público jovem. Essa preferência de recepção indica que o roteiro e a direção de Francisco Ramalho Jr são destinados para um público transgressor, com afinidades com os temas ousados e perturbadores da estética naturalista, e para o imaginário coletivo da sociedade brasileira após a extinção da censura dos direitos constitucionais imposta pelo regime militar em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva (1899 – 1969).

Compreender o horizonte de recepção para além do aval canônico possibilita perceber como os escritores, os editores, os roteiristas, os produtores, os diretores, os divulgadores, a crítica especializada e o público colaboram (cada um a seu modo) para a construção de sentidos dos discursos ficcionais, assim como para a inscrição de suas (re) leituras nas práticas culturais e históricas das produções literárias e cinematográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A relação entre as linguagens literária e cinematográfica problematizada neste trabalho demonstrou uma interação discursiva, na qual cada área de conhecimento – a literatura e o cinema – mantém sua autonomia e seus próprios recursos criativos. Dando imagens e sons ao romance *O cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, a releitura do filme homônimo (1978), do diretor Francisco Ramalho Jr, exibiu a criatividade pertinente à prática da releitura, dialogando, convergindo e rompendo com a obra literária que lhe serviu de base para a criação cinematográfica. Construindo seu próprio "cortiço", Francisco Ramalho Jr buscou produzir uma leitura não reprodutiva da fortuna crítica do naturalismo literário. Poder-se-ia dizer que a leitura desenvolvida pela linguagem fílmica é uma configuração do aspecto desiludido do naturalismo, apontado pela releitura do crítico norte-americano David Baguley (1990) sobre o romance naturalista, no qual ficcionaliza a crise de autoridade disciplinadora do século XIX – a suprema trindade: a Ciência, a Razão e o Progresso. Desse modo, os "cortiços" de Aluísio Azevedo e de Francisco Ramalho Jr expressam, por meio das páginas do livro e das telas do cinema, suas "residências próprias" (suas enunciações

discursivas) sem pagar nenhum tributo ao comparativismo equivocado das análises literárias tradicionais, que insistem em compreender as releituras da poética contemporânea a partir das categorias hierarquizantes da dívida e da imitação.

REFERÊNCIAS

AZERÊDO, Genilda. Alguns pressupostos teórico-críticos do fenômeno da adaptação fílmica. In: ARTURO, Gouveia & AZERÊDO, Genilda (org.). *Estudos comparados: análises de narrativas literárias e fílmicas*. João Pessoa: Editora Universitária, 2012, p.133-146.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2004.

BAGULEY, David. *Naturalist fiction. The entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUENO, Eva Paulino. *Brazilian naturalism and the politics of origin*. *MLN*, Baltimore, v. 107, no. 2, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo/SP: Editora Usp. Annablume, 2003.

WOOLF, Virginia. *The cinema 1926*. Disponível em: <<http://www.woolfonline.com>> Acesso em: 12 fevereiro de 2014.

JORNAIS CONSULTADOS:

Hemeroteca Digital Brasileira/FBN: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

Jornal do Brasil. Caderno B, página. 2. Rio de Janeiro, 03/07/1977.

Jornal do Brasil. Caderno B, página. 5. Rio de Janeiro, 26/07/1977.

Jornal do Brasil. Seção Livros & Autores, página. 5. Rio de Janeiro, 29/07/1978.

Diário do Paraná. Segundo Caderno, página. 4. Curitiba, 24/11/1979 a 02/12/1979.

FILMOGRAFIA:

O CORTIÇO. Direção: Francisco Ramalho Jr. Produção: ARGUS FILMES DO BRASIL. Distribuição: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1978, 110 minutos.

Como citar este artigo:

VIEIRA, Renata Ferreira. Literatura & cinema: os “cortiços” de Aluísio Azevedo e de Francisco Ramalho Jr. . **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 213-227. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num18/estudos/palimpsesto18estudos09.pdf>. Acesso em: *dd mmm. aaaa*. ISSN: 1809-3507