

**Alexandre Silva Guerreiro**  
Secretaria de Estado de  
Educação do Rio de Janeiro  
/ SEEDUC-RJ  
Niterói, RJ, Brasil

## TRÊS OLHARES BAKHTINIANOS: O CINEMA BRASILEIRO GROTESCO-CARNAVALIZADO

### THREE BAKHTINIAN APPROCHES: THE GROTESQUE- CARNIVALIZED BRAZILIAN CINEMA

#### RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão acerca de uma vertente do cinema brasileiro sob o prisma do repertório teórico do russo Mikhail Bakhtin focando em dois conceitos-chave: a carnavalização e o grotesco. A partir de uma releitura do universo de Bakhtin, aproximamos esses dois conceitos na formulação do grotesco-carnavalizado para, em seguida, experimentarmos sua aplicabilidade, notadamente em três filmes: *A Marvada Carne*, de André Klotzel, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, e *Amélia*, de Ana Carolina.

**Palavras-chave:** Bakhtin; Carnavalização; Cinema brasileiro; Grotesco.

#### ABSTRACT/ RESUMEN

The present paper aims to reflect about an aspect of Brazilian cinema under the prism of the theoretical repertoire of the russian Mikhail Bakhtin with an especial focus in two key concepts: the carnivalization and the grotesque. Throw a review of Bakhtin's universe, we approach these two concepts in the grotesque-carnivalized formulation to try its applicability, notably in three films: *That Damned Meat*, directed by André Klotzel, *Carlota Joaquina, princess of Brazil*, directed by Carla Camurati, and *Amélia*, directed by Ana Carolina.

**Keywords / Palabras Clave:** Bakhtin; Carnivalization; Brazilian Cinema; Grotesque.

Recebido: 05/01/2019 / Aprovado: 13/09/2020

Como citar: GUERREIRO, A. S. Três Olhares Bakhtinianos: o cinema brasileiro grotesco-carnavalizado. Revista GEMInIS, v. 11, n. 3, pp. 211-232, set./dez. 2020.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

## 1. INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte coletiva; pressupõe contribuições diversas, já que muitas vezes são consideradas na confecção de um filme. Esse é apenas um primeiro passo para se pensar o poder da obra de Mikhail Bakhtin se tomada como referencial teórico para a análise fílmica. Naturalmente, a questão das vozes é muito maior do que a escuta direta dos envolvidos em uma obra cinematográfica. Isso porque qualquer discurso está infiltrado de vozes outras. É inegável, portanto, que o cinema parta de uma complexidade inerente à confluência de universos para um mesmo *set*, a cada filme realizado.

Sendo assim, o cinema, de uma forma mais geral, é uma arte privilegiada para refletirmos sobre as possibilidades de diálogo entre os diversos elementos que o formam à luz do repertório conceitual bakhtiniano. No entanto, o que nos interessa, aqui, é localizar um elemento fundamental dentro de uma vertente do cinema brasileiro, a saber, a *carnavalização*, que pode ser atrelada à ideia de *grotesco* como decorrente de um desenvolvimento no pensamento de Bakhtin, o que nos permite lançar um novo olhar sobre essa vertente do nosso cinema.

A intenção desse trabalho é aplicar esses conceitos bakhtinianos ao cinema brasileiro através do estudo de três filmes, a saber, *A Marvada Carne* (1985), dirigido por André Klotzel, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995), dirigido por Carla Camurati, e *Amélia* (2000), dirigido por Ana Carolina, não apenas como exercício de análise desses filmes, mas também como uma reflexão acerca da presença do grotesco e do carnavalizado dentro de uma vertente do cinema brasileiro. Tal vertente reúne filmes que, como os títulos acima, se apresentam como provocadores do riso e das inversões e rebaixamentos indicados por Bakhtin.

Optamos por trabalhar com o cinema brasileiro produzido ao longo de três décadas, procurando escolher filmes significativos não só por servirem a esse universo conceitual, mas também por se destacarem como fundamentais no panorama do cinema brasileiro. Isso porque tais filmes localizam-se no entorno do que se convencionou chamar de *cinema da retomada*. Como marco maior dessa retomada destaca-se *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, que já suscitou textos sobre carnavalização no cinema, como indicaremos posteriormente.

*Carlota*, enquanto filme emblemático desse período de retomada, pode ser considerado como uma referência. Na década anterior, foi realizado o filme *A Marvada Carne*, e alguns anos depois de *Carlota*, foi a vez de *Amélia*. Esses três títulos dão conta de representar na tela uma vertente do cinema brasileiro provocadora do riso, apoiando-se em estratégias próprias aos mecanismos da carnavalização e do grotesco.

Partimos de uma breve apresentação do universo bakhtiniano no que diz respeito, especificamente, aos conceitos de carnavalização e de grotesco, propondo a junção desses conceitos-chave na formulação do que chamamos de grotesco-carnavalizado. Em seguida, reunimos uma série de informações sobre os filmes, tanto em relação à produção quanto aos seus enredos. Por fim, analisamos os três filmes sob a perspectiva desses conceitos-chave, objetivando experimentar sua aplicabilidade e concluindo que esses filmes se caracterizam como exemplares de um cinema grotesco-carnavalizado.

## 2. O GROTESCO-CARNAVALIZADO

É perfeitamente factível refletir sobre o grotesco sem vinculá-lo necessariamente à carnavalização. A categoria do grotesco é anterior a do carnaval como instrumento de análise literária. Porém, nosso interesse é atrelar esses conceitos e aplicá-los aos filmes escolhidos e, para isso, é preciso salientar que a forma de grotesco que se enquadra ao conceito de carnavalização é a do grotesco realista de que nos fala Bakhtin.

No que concerne ao carnaval, Bakhtin afirma que

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. (BAKHTIN, 1982, p.105).

Assim, em *Problemas da Poética de Dostoievski*, Bakhtin inicia sua conceituação de carnavalização na literatura, o que será retomado em sua tese de doutorado que originou, alguns anos mais tarde, o livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. A conceituação e aplicação do carnaval como instrumento de análise ganha, então, um poderoso aliado, comumente esquecido quando se fala de carnavalização. Trata-se da noção de grotesco que Bakhtin desenvolve quando aborda a obra de Rabelais.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 1993, p.17).

O repertório teórico bakhtiniano toma o grotesco realista<sup>1</sup> como único capaz de dialogar com a cosmovisão carnavalesca. Trata-se de amplificar as condições em que se dá a carnavalização, que tem o riso como fundamento, inscrevendo-se numa tradição cômica popular que atravessou a Idade Média e o Renascimento. O grotesco realista é o suporte no qual são construídas as imagens ligadas ao princípio da vida material e corporal. Isso nos leva a uma confusão usual que atribui apenas à carnavalização uma característica própria do grotesco realista, e que serve de argumento para a junção definitiva desses dois conceitos – o rebaixamento.

Segundo o próprio Bakhtin, esses conceitos não são isolados. Assim como paródia, sátira e tantos outros conceitos por ele desenvolvidos, são correlatos. No entanto, é comum se atribuir à carnavalização características que só chegam a esse conceito através do grotesco. Acreditamos que a soma da *inversão carnavalesca* e do *rebaixamento grotesco* leva a um conceito uno e indivisível que chamaremos de *grotesco-carnavalizado*.

O grotesco-carnavalizado é formado por uma série de elementos que aparecem na obra de arte. Reunidos, esses elementos dão conta de compor um cenário de situações que nos permitem localizar com maior clareza de que maneira o grotesco e a carnavalização se fazem presentes. Assim, é a partir da localização e da leitura de elementos tais como os contrastes típicos das *mésalliances*, a forma como partes do corpo são utilizados (notadamente *bocas* e *narizes*), a presença da *animalização*, a *representação do diabo*, relação entre *comida* e *sexo*, o *exagero*, o *linguajar comum* e, naturalmente, a *inversão* e o *rebaixamento*, que percebemos a ambiência grotesco-carnavalizada de uma obra.

Os conceitos do grotesco e da carnavalização servem para fomentar uma discussão acerca dos filmes escolhidos, em particular, a ponto de inscrevê-los numa vertente do nosso cinema dentro do que podemos chamar de cinema grotesco-carnavalizado. Através da análise dos três longas-metragens, buscaremos escutar os ecos do grotesco-carnavalizado no nosso cinema. Optamos por não separar os filmes como estratégia de análise, evocando os exemplos de cada filme ao longo do texto de acordo com os elementos característicos do grotesco-carnavalizado supracitados. O fio condutor é o ideário bakhtiniano no que concerne à carnavalização e ao grotesco, atrelados, aqui, como conceitos complementares e indissociáveis.

---

<sup>1</sup> O grotesco realista não se confunde com o grotesco romântico, sobre o qual se debruçaram autores como Victor Hugo (1988) e Wolfgang Kayser (1986). O grotesco romântico é característico do drama moderno, e busca incessantemente minar a estética clássica.

### 3. TRÊS FILMES BRASILEIROS E SEUS ENREDOS CARNAVALIZADOS

*A Marvada Carne* é um filme dirigido por André Klotzel<sup>2</sup>, sendo seu filme de estreia como diretor de longas<sup>3</sup>. O filme é uma livre adaptação de *Na Carrêra do Divino*, peça de Carlos Alberto Soffredini que, por sua vez, inspirou-se no trabalho sociológico *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Cândido. Essas camadas de adaptações já dariam um bom exercício de análise intertextual em estudos que tenham por objetivo trabalhar com o universo de adaptações literárias e transposições cinematográficas.

Adilson de Barros, que interpreta Nhô Quim, repete no cinema o papel que já vivera nos palcos. Mas uma das participações mais instigantes no filme é a da atriz Geny Prado. Presença constante nos filmes de Mazzaropi, sua participação filia *A Marvada Carne* a essa vertente de cinema cômico e popular, calcada no repertório de hábitos e linguagens de uma cultura popular interiorana. Jayme de Almeida (2001) aponta o caráter intertextual de alguns recursos desta obra.

O filme começa e você tem a impressão de que algo lhe é familiar. Logo mais, quando Nhô Quim sentar-se e acender o cigarro de palha, a impressão se confirmará: estamos viajando pelo interior de um quadro a óleo de Almeida Júnior, “Caipira picando fumo”. Aliás, prepare o seu olhar, pois a fotografia do filme pediu emprestado aos pintores brasileiros do fim do séc. XIX a paleta de cores, os estudos de luz e sombra, as paisagens e as cenas de gênero (ALMEIDA, 2001, p.195).

O enredo de *A Marvada Carne* oferece um campo fértil para a efetivação do grotesco-carnavalizado na tela. Logo nos primeiros instantes do filme, a narração em *off* de Nhô Quim anuncia os objetivos de sua jornada, a saber, encontrar uma esposa e comer carne de boi. Ele conhece a jovem Carula, com quem se casa, e termina migrando com a família para a cidade grande, na qual realiza seu sonho de comer carne de boi, numa casa pobre de uma aparente periferia. Em sua jornada, Nhô Quim conquista seus objetivos num desfile de passagens grotesco-carnavalizadas.

*Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* é um marco do cinema brasileiro. Realizado após o desmanche das estruturas de produção cinematográfica do início do Governo Collor (1990-1992), *Carlota* tem o mérito indiscutível de dar o primeiro passo para mudar essa história ao levar aos

<sup>2</sup> Klotzel dirigiu, ainda, os longas *Capitalismo Selvagem* (1994), *Memórias Póstumas* (1999) e *Reflexões de um liquidificador* (2010).

<sup>3</sup> Entre 1975 e 1981, Klotzel realizou três curtas, a saber, *Eva* (1975), *Os deuses da era moderna* (1977) e *Gaviões* (1981).

cinemas um público muito superior ao que o cinema brasileiro conseguia no mesmo período. Cerca de 1,5 milhão de espectadores assistiram ao filme de estreia em longa-metragem de Carla Camurati<sup>4</sup>.

O enredo do filme apresenta a história da vinda da corte portuguesa para o Brasil. Tendo início com Carlota ainda criança, a narrativa acompanha a vinda da corte, o estranhamento decorrente do encontro com o novo mundo, o retorno à Europa, tudo contado por um personagem-narrador que conta a história para uma jovem, num país distante. A história oficial abre as portas, assim, para uma releitura com contornos do grotesco-carnavalizado a partir da visão/imaginação dessa jovem que descobre a história de Carlota.

O filme se estrutura a partir de dois fluxos narrativos: de um lado, um narrador escocês que conta a história de Carlota para a jovem Yolanda; de outro, a história carnalizada pela imaginação dessa jovem. A estratégia de optar pela mesma atriz, Ludmila Dayer, para fazer Yolanda e a jovem Carlota, parece apontar nesse sentido, já que fica evidente a identificação de Yolanda com a história da princesa que tinha a sua idade quando se casou com o herdeiro do trono português.

A opção por localizar o narrador fora do Brasil (e, também, da Espanha e de Portugal) pode ser entendida como a tentativa de se encontrar um lugar que mantenha com o universo latino o devido contraste. Os filtros que deixam as imagens do narrador e de Yolanda azuladas se opõem ao vermelho espanhol, às cores mais escuras de Portugal e, certamente, ao colorido tropical. O frio que sentem o narrador e Yolanda faz com que seja ainda mais quente o universo da história que é contada. Nesse sentido, o narrador mantém, com a história narrada, uma relação de contraste.

Os créditos iniciais são veiculados sobre a imagem do mar, com uma quase indecifrável voz em *off*, que narra fragmentos de um texto em espanhol. Eduardo Peñuela Cañizal (2005) aponta a presença de diversas vozes narrativas no filme: esse relato em espanhol, a voz do narrador escocês, as vozes/gestos dos personagens da História.

Em “Carlota Joaquina”, a carnalização não é camuflada. Ela está presente em quase todas as passagens do filme de Carla Camurati. Mas, mesmo assim, a reiteração e a sobreposição de atos carnavalescos e paródicos terminam por estruturar uma expressão densa [...]. Todos esses elementos são, creio, indícios de que o filme se estrutura à maneira de um retrato coletivo. (CAÑIZAL, 2005, p. 35).

Vale dizer que dos filmes analisados neste artigo, *Carlota* é o de classificação mais evidente, como veremos, dentro dos parâmetros do grotesco-carnavalizado. Isso porque figurinos, direção,

---

<sup>4</sup> Antes de ingressar na produção de longas-metragens, Camurati, além de atuar em TV e cinema, dirigiu os curtas *A mulher fatal encontra o homem ideal* (1987) e *Bastidores* (1990).

interpretações, tudo compactua para essa classificação, o que buscaremos ressaltar, chamando atenção também para o que já foi escrito sobre o filme nesse sentido.

Resta lembrar que, contextualmente, Camurati afirmou diversas vezes ter partido da premissa de fazer um filme histórico de baixo custo, o que determinou a escritura do roteiro, e acabou gerando um filme que nos fornece diversos elementos para que o classifiquemos como grotesco-carnavalizado, da comilança de D. João VI ao ilimitado apetite sexual de Carlota.

*Amélia* é o quinto longa-metragem de Ana Carolina, que deu seus primeiros passos no cinema atrelando-se à realidade político-social do Brasil<sup>5</sup>. Lançado em 2000, o filme se insere no panorama da produção iniciada por *Carlota Joaquina*, chamada de *cinema da retomada* em oposição à profunda crise da produção cinematográfica nacional dos anos anteriores.

O filme de Ana Carolina é o de mais difícil classificação no corpo de nossa análise, já que abriga, ao mesmo tempo, alguns elementos característicos do grotesco-carnavalizado, na presença das três irmãs, mas também o clássico, na figura da lendária Sarah Bernhardt e do universo que ela evoca. Observamos em *Carlota* a carnavalização ostensiva de fatos históricos, e em *Marvada*, a costura de episódios grotescos assimilados à tradição cômico-popular. Em *Amélia*, percebemos a confluência desses movimentos num filme que mistura dois universos e oferece múltiplas possibilidades de análise.

O enredo de *Amélia* parte de um fato real, a visita que Sarah Bernhardt fez ao Brasil, em 1905. A partir desse fato, o roteiro cria a história fictícia de Amélia, camareira de Sarah, e de suas três irmãs mineiras, com a qual a personagem Sarah é obrigada a conviver após a morte da personagem-título. A relação entre Sarah e as irmãs de Amélia, símbolo da oposição do velho e do novo, traz para o filme as estratégias particulares do grotesco-carnavalizado, dentro do espírito das *mésalliances*, como veremos adiante.

Amélia, personagem, é a expressão inequívoca de uma sublimação do grotesco. A personagem só aparece algumas vezes e em *flashback*, mas através destes podemos perceber que a terra é a única coisa que ainda a prende ao universo de Cambuquira, da qual ela quer se desfazer, criando um dilema para as irmãs, precipitando-as numa viagem sem volta. Como nos outros longas aqui analisados, há uma viagem transformadora para os que dela participam, assumindo, de um lado, seu ideal romântico, mas, de outro, reforçando um caráter carnavalesco desses filmes na medida em que se inverte a realidade e o mundo dos viajantes.

---

<sup>5</sup> Antes da trilogia formada pelos filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987), Ana Carolina dirigiu os curtas *Guerra do Paraguai* (1970) e *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1970), e o longa *Getúlio Vargas* (1974).

Antes, essa viagem sem volta fora feita por Amélia, que se deixou transformar pela cultura dominante, mas sem abandonar algo de sua origem, abrindo espaço para uma adaptação da noção de *circularidade bakhtiniana*, que se traduz pela ideia de um movimento circular entre culturas e de influências recíprocas. Num *flashback*, ela aparece recitando a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, para Sarah. A questão da relação entre dominados e dominantes está colocada, evocando uma inversão carnavalesca.

No entanto, essa inversão do papel do dominado nem sempre é consciente. A própria Amélia, na carta que escreve às irmãs, deixa claro seu repúdio a suas origens, sem perceber que carrega essas raízes consigo. Mas a negação do passado não faz parte do discurso do filme, e sim da personagem, que se constitui em uma das muitas vozes da obra: “Já que *ocês* não tão entendendo nada mesmo, aproveito pra dizer que apesar de ter nascido aí nos cafundó de Minas, senti desde muito cedo repugnância por tudo o que me rodeava”, registra um fragmento da carta de Amélia lida por Osvalda, sua irmã.

Além disso, podemos perceber reverberações polifônicas no filme. O Rio de Janeiro acaba sendo o palco para o qual todos confluem, mas não há em *Amélia* nenhum movimento que assuma o referencial de uma ou outra personagem. A opção de retirar tanto as irmãs quanto a atriz de seu *lugar* as coloca em igualdade de condições. O estranhamento que as três cambuquirenses sentem ao chegar na cidade é proporcional ao repúdio que Sarah manifesta pelo exotismo brasileiro. O mesmo Rio que funciona como centro para as irmãs é experimentado como periferia para a atriz. O filme registra o encontro desses universos, num movimento pendular destituído de preferência, cuja natureza polifônica confere humanidade a todas as personagens.

Não que se ignore o caráter imperialista da atriz, mas não há julgamento ou imposição da voz da autora sobre as vozes das personagens. Seus universos são respeitados, e a assimilação de um por outro não deixa de registrar a natureza polifônica e dialógica desse processo. No antológico final, Sarah recita Gonçalves Dias num teatro parisiense. As irmãs, estereotipadas como índias, não deixam de conviver, e até de se impor, ao universo clássico. A coexistência desses universos diferentes, e até divergentes, respeita o princípio da polifonia, nas muitas vozes que se fazem ouvir, ampliando a presença do ideário bakhtiniano no filme.

#### 4. TRÊS OLHARES BAKHTINIANOS

Esses três filmes nos oferecem olhares, cada qual a seu modo, que se cruzam constantemente com o universo bakhtiniano. As cenas são atravessadas por inúmeros elementos desse universo que caracterizam o grotesco-carnavalizado. A seguir, analisaremos os filmes a partir de elementos tais

como: *mésalliances*, *bocas e narizes*, *animalização*, *representação do diabo*, *comida e sexo*, *inversão e rebaixamento*, *exagero e linguajar comum*. Esses elementos, presentes em todos os três filmes, nos permitem delinear o olhar bakhtiniano que perpassa as obras em questão.

Em *Carlota Joaquina*, podemos encontrar a presença do grotesco-carnavalizado na feiúra atribuída à personagem-título. Dentro do espírito das *mésalliances*, Carlota fica obcecada pelo quadro da infanta Margarita, e quer ser retratada como ela, só que com um vestido vermelho. A inversão e o contraste feio-belo dão o tom da reivindicação de Carlota. Já em *A Marvada Carne*, Nhô Quim entra na casa de Nhô Totó, pai de Carula, para devolver a estátua de Santo Antônio e selar seu destino ao lado da devota rebelde, graças às artimanhas desta. Ali, Nhô Quim vai descobrir que chegara no *Arraiá da Vêia Torta*, imagem grotesca, velho como oposto de novo, torto como contrário de reto, harmônico, seguindo a regra das *mésalliances*, própria do universo carnavalesco.

Em *Amélia*, a diretora opta por usar sistematicamente o contraste, o que está fundamentado no princípio de *mésalliances*. O filme começa com uma ovação a Sarah Bernhardt durante sua turnê. Uma chuva de rosas, a atriz em traje clássico. Seu esgotamento é visível. O pano cai e a diva, exausta, é ajudada por Amélia até o camarim. Um corte seco nos leva bruscamente do interior do teatro ao exterior de uma fazenda mineira, no Brasil. A cortina de veludo se fecha no teatro enquanto o portão de madeira se abre num quintal em Cambuquira. A música grandiloquente da ópera é substituída pelo forte som ambiente do campo. Francisca caminha pelo quintal, por entre os animais, até chegar na casa em que vive com sua irmã, Osvalda, e uma agregada, Maria Luiza.

As *mésalliances* carnavalescas combinam o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante. Em *Amélia*, esses contrastes são apresentados, confrontados, problematizados, sem que um dos lados assuma o discurso da autora. Nesse sentido, o *eu* do *outro* é respeitado como sujeito, traço marcante do caráter polifônico do filme. O uso de vários idiomas levanta duas questões que servem para nossa análise do grotesco-carnavalizado. O contraste imposto nos diálogos entre as cambuquirenses e a diva europeia é um primeiro traço das *mésalliances* presentes no filme. A língua culta, articulada, impostada de Sarah se opõe ao português carregado pelo sotaque mineiro, utilizado como efeito cômico, marca do *linguajar comum*. O contraste é audível e se estende às outras línguas usadas no filme, o espanhol incorreto de Vicentine, misturado ao seu francês perfeito, o sotaque lusitano de Lano. Mas é no *tour-de-force* entre as irmãs mineiras e a atriz francesa que o contraste assume contornos mais fortes.

Há uma sutil mescla dos universos díspares retratados. Num relance, vemos Sarah conduzir ao seu leito um belo rapaz negro, quando finalmente ela se deixa penetrar pelo exotismo tropical. No outro extremo, Maria Luíza, após o banho, veste-se de Julieta, figurino com o qual passa a desfilar

sem se dar conta, sem mudar sua natureza grotesca. Maria Luíza fantasia-se de Julieta enquanto Sarah rasga o vestido da Ópera durante a prova de roupa. O figurino é um elemento fundamental no contraste durante o filme. As roupas elegantes de Sarah, com veludos e penas raras, se opõem às roupas simples e sujas das cambuquirenses. Vale salientar o caráter intertextual dos figurinos, já que uma fotografia do início do século XX feita por Marc Ferrez<sup>6</sup> inspirou o vestuário usado pelas três mineiras, enquanto as roupas de Sarah Bernhardt foram inspiradas em fotos do francês Nadar<sup>7</sup>, e em imagens que fazem parte da biografia *A Divina Sarah*, de Arthur Gold e Robert Fizdale.

A rivalidade e o contraste que emergem entre Sarah e as cambuquirenses se dá em diversos campos. Um simples banho se transforma em símbolo da diferença entre os universos retratados. As irmãs são levadas a tomarem banho em tinas rústicas enquanto a atriz aparece numa suntuosa banheira de ágata. Assim, figurino e direção de arte se aliam na confecção das *mésalliances* proposta pela diretora.

O contraste que atravessa o filme não se dá apenas entre personagens. É interessante notar as contradições de cada personagem. Francisca revela um pouco dessa contradição. Enquanto trabalham nas minas d'água, ela conta sua reza para Osvalda e Maria Luíza.

FRANCISCA - Peço *pra* Deus *pra* não mudar nada aqui... *pra* que Amélia não me tire daqui. Rezo *pra* que alguma desgraça aconteça *pra* Amélia. Depois vai indo, vai indo, e eu acabo por rezar agradecendo a Amélia por me tirar daqui. Eu nunca tinha percebido que tinha essa vontade de sair daqui.

OSVALDA - Isso é uma confissão? Você tá dizendo que tá com vontade de abandonar *as terra* de Cambuquira, de abandonar *as suas terra*?

FRANCISCA - É, acho que *tô*<sup>8</sup>.

Em *A Marvada Carne*, um importante episódio que ilustra os conceitos fundamentais do grotesco-carnavalizado é o do *nariz* do compadre. Durante uma caçada, Nhô Quim decepa, acidentalmente, o nariz do compadre Serafim. A imagem grotesco-carnavalizada que se segue é uma das mais cômicas do filme. O nariz decepado espirra sozinho no chão.

SERAFIM: *Ói* o que *ce* fez, *cumpadi*!

NHÔ QUIM: Calma, calma, não foi nada, *coisica* à toa!

SERAFIM: *Coisica* à toa? Acertou meu nariz no meio. *Tô* ofendido, *tô* muito defeituoso. Não ande, não ande que *cê* pisa no meu nariz. Meu *narizico* de estimação. Ai meu Deus do céu! Cuidado, procura com cuidado que *cê* pode pisar!

<sup>6</sup> Marc Ferrez foi um importante fotógrafo brasileiro cujo trabalho remonta às últimas décadas do Império e aos primeiros anos da República no Brasil.

<sup>7</sup> Félix Nadar foi um fotógrafo pioneiro francês do século XIX. Nadar era o pseudônimo de Gaspard-Félix Toumarchon.

<sup>8</sup> Nas transcrições dos diálogos dos filmes, optamos pelo uso do itálico para preservar as expressões coloquiais e próprias do linguajar comum que marcam a comunicação entre as personagens.

VIZINHO: Que que *cês* tão campeando aí ?  
NHÔ QUIM: Olha o compadre. Veja o nariz dele como ficou. Tamo campeando *pra mó* de *ponhá* no lugar enquanto *tá* quente.  
VIZINHO: Vocês não *sabe* *campear* nariz. Deixa! (soprando rapê)  
SERAFIM: Ai, não *guento*, meu Deus, não *guento*!  
VIZINHO: Calma, agora *teje* quieto. Calma *pra* escutar...  
(o nariz começa a espirrar no chão).  
NHÔ QUIM: Olha o cachorro, segura o cachorro! *Tá* aqui o *tar*!  
SERAFIM: Ai, meu narizinho! Vai pegar! Que judiação!

Na casa do compadre Serafím, no momento de tirar o curativo, todos aguardam para ver se o nariz foi colado de volta com sucesso. A surpresa é grande quando todos notam que o nariz colou, só que foi colado invertido, de ponta-cabeça. Na sequência seguinte, Nhô Quim comenta: “Eu ficava admirando aquilo. O nariz do Serafím que *tava* bonito por ser fora dos outros!” Aqui, a definitiva inversão do belo e a valorização da imagem grotesca. Ao analisar a obra de Rabelais, Bakhtin nos fala sobre esse despedaçamento do corpo. “Na base dessa dissecação carnavalesca e culinária, encontra-se a ‘imagem grotesca do corpo despedaçado’.” (BAKHTIN, 1993, p.168).

Em *Carlota Joaquina*, o personagem D. João é caracterizado como grotescamente feio, o que comprova a exclamação de Carlota para sua acompanhante, em prantos, ao vê-lo pela primeira vez: “Francisca, o infante é completamente diferente. Que narigão!”. Já em relação à personagem-título, isso vai aparecer de maneira concreta no momento em que ela se olha no espelho e descobre ter a face coberta por pelos. A partir disso, ela terá que conviver com o grotesco evidente. A ausência do amante, e do sexo, tira de Carlota seu elemento fundamental, traço principal de sua personagem.

A soma do grotesco-carnavalizado de cada uma dessas personagens promove momentos hilários, como quando Carlota resiste à investida de João na noite de núpcias. Ela arranca um pedaço da orelha de João com os dentes. A imagem mostra a imensa boca aberta de Carlota, boca grotesca, aberta para o mundo, devoradora.

Em *A Marvada Carne*, na sequência seguinte àquela em que Nhô Quim e Carula semeiam a terra, eles fazem uma dupla colheita: a do milho e a dos filhos que haviam plantado, enquanto Nhô Quim fala da lei da vida, plantar e colher, nascer e morrer, princípio do material e corporal, do grotesco-carnavalizado, também presente na *animalização* dos filhos, resvalando na ambiência reacionária do rural brasileiro: “Passou um ano e *nasceu* nossos dois filhos gêmeos. Uma fêmea *pra* mandar na casa e um macho *pra* mandar no mundo.”

Nessa importante passagem, a analogia que Nhô Quim faz entre seus filhos gêmeos e o mundo animal acrescenta uma característica do grotesco-carnavalizado: a *animalização*. Quando

Carlota arranca um pedaço da orelha de D. João, um *close* de Carlota, no momento do ataque, é acrescido do som de um animal. A princesa é, então, animalizada.

Essa animalização de Carlota acontece mais de uma vez no filme, como na sequência em que, já na colônia, recebe seu ex-amante Fernando em seu quarto. A esposa deste o segue e invade o quarto da rainha. Carlota, então, começa a se movimentar como um touro, arrastando o pé no chão, enquanto o som de um animal e a música, somada a gritos de *olé*, compõem a cena. A animalização traduz o enfoque grotesco-carnavalizado do filme.

D. João também tem seu momento de animalização. Após terem sua casa confiscada em benefício da corte de D. João, Custódia e o pai têm que se contentar com uma casa em ruínas onde deverão se acomodar. Logo encontram porcos num canto da casa, e o pai, ao comentar que se trata do segundo “ponha-se na rua do dia”, passa a chamar o porco pelo nome do rei: “Ô, D. João! Fica à vontade! A casa é sua!”

Em *Amélia*, quando a clássica Sarah se apresenta para dar condolências às irmãs cambuquirenses, um porco é colocado em seus braços. Seu discurso de condolências se confunde com os grunhidos do animal, o que, se não trata de animalizar Sarah, a destitui de seu lugar para inseri-la no universo do grotesco-carnavalizado, e manchar sua fala com o som do animal sujo sobre seu ventre.

Como um desdobramento das crendices e do registro do universo popular que *A Marvada Carne* promove, surge a figura do *diabo*. O primeiro deste leque é o Curupira. Nhô Quim está dormindo quando chega o Curupira e lhe pede fumo. A narração em *off* de Nhô Quim anuncia: “Saci, lobisomem, mãe d’água, curupira e toda a *parentaia* do satanás gosta de fumo. A gente *grada* eles dando fumo, um cigarro preles *pitá* ou *mascá*. E eu *tava* sem fumo!”. Aqui, manifesta-se o princípio cômico do filme, quando Nhô Quim engana o Curupira oferecendo fumo do seu cachimbo/espingarda. Após atirar na boca do Curupira, grotescamente caracterizado, este diz: “o fuminho é fraco, mas *inté* que é bom de gosto”, inscrevendo o filme no território do cômico-popular.

Ao chegar à casa de Nhá Tomaza, quando esta abre a porta, Nhô Quim vê um gato preto passar. A presença do diabólico continua, até o episódio derradeiro com a aparição do próprio diabo. Nhô Quim parte para um encontro com o diabo a fim de negociar uma galinha preta e conseguir algum dinheiro para viajar e realizar o sonho de comer carne de boi. Nhá Tomaza lhe explica o que deve ser feito.

NHÁ TOMAZA: *Tome tenção no que vou lhe dizê que é pra não errar e fazê tar quizame. Sexta-feira proxi, meia-noite, sem fartá, nem sobrá, ocê pega uma galinha preta e leve lá na encruzilhada das cruz do mato dentro. Conhece quár qui é? Ocê teje sereno, sem medo de nenhuma qualidade.*

Seguindo as orientações de Nhá Tomaza, Nhô Quim espera pelo diabo, mas é abordado por uma moça que lhe pede a galinha para matar a própria fome. A moça, naturalmente, é o diabo disfarçado. A própria argumentação do diabo, como estratégia de convencimento, se dá pela necessidade de comida. Mas a fome de Nhô Quim é mais forte, e ele termina por descobrir o embuste. A caracterização do diabo é extremamente cômica: os dentes falsos, a distorção da voz, o rabo artificial – o diabo, interpretado por Regina Casé, ao invés de colocar medo, é provocador do riso.

Em *A Marvada Carne*, a terra é muito presente. Na sequência em que Nhô Quim e Carula semeiam a terra, o sexo está também representado. Nhô Quim faz um buraco no solo, Carula joga a semente e fecha o buraco com os pés. A premissa da história, aquilo que move Nhô Quim a sair do seu lugar por duas vezes, já promove sua inserção no princípio do material e corporal. Num breve prólogo, antes da apresentação, vemos o dia-a-dia de Nhô Quim. Ele acorda numa cama de palha ao lado do cachorro, acende o fogo, toma café, trabalha a terra, come com a mão, anda entre as galinhas. Enquanto isso, sua voz, em *off*, anuncia a proposição inicial: “E foi por esse tempo que *arresorvi* ir *s’imbora* daqueles *ermo*, na batida certa de duas coisas: uma *muié* que cuidasse de mim e comer carne de boi!”. O *sexo* e a *comida* motivam a viagem de Nhô Quim em busca de seu sonho grotesco-carnavalizado.

É curioso notar que o próprio título evoca um referencial do grotesco-carnavalizado, a carne. Em sua origem etimológica, a palavra carnaval pode ter se originado do termo *carne vale* (adeus carne) ou de *carne levamen* (supressão da carne)<sup>9</sup>. A carne situa-se em lugar privilegiado dentro do rebaixamento grotesco. Os elementos do grotesco-carnavalizado estão presentes, aqui, de maneira visível. Basta para isso estarmos cientes das características desse grotesco-carnavalizado, inversões, *mésalliances*, rebaixamentos, diabos, partes do corpo, imagens grotescas, para vermos *A Marvada Carne* pelo prisma dos conceitos bakhtinianos, um dos melhores exemplos dessa vertente do cinema brasileiro.

No final, vemos a concretização do sonho de Nhô Quim. A família, Carula e os filhos já crescidos, em meio a uma população de baixa renda, numa periferia na grande São Paulo, saboreiam,

---

<sup>9</sup> Eis a referência à origem do termo carnaval que consta da Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura: Alguns fazem derivar C. de “carne vale” (adeus carne!) ou de “carne levamen” (supressão da carne), expressão originada no título dado por S. Gregório Magno (Séc VI) ao domingo anterior à quaresma “dominica ad carnes levandas”. Assim, da abstinência da carne, característica durante séculos do tempo quaresmal, originou-se, segundo alguns, o termo que designa as divisões que o antecedem. (p.1122).

ao lado de Nhô Quim, o churrasco como fruto da carne furtada durante um saque a um supermercado. A celebração e união acabam por se dar pela comida, pela carne tão sonhada durante toda a jornada de Nhô Quim.

Em *Amélia*, o sexo e a comida predominam em diversos momentos, sempre dialogando com o referencial clássico imposto pela figura de Sarah. No teatro, a atriz chama as cambuquirenses para comer. O prato principal é o porco que fora dado de presente. A imagem do banquete carnavalesco se torna insuportável para Sarah. As três mineiras comem avidamente com as mãos, e se irritam com Sarah que insiste no uso de garfo e faca, sinal de civilidade. O banquete acaba em discussão e gritaria. No final, Francisca solta um sonoro arrotto.

O *exagerado* apetite sexual de Carlota e de sua mãe segue o princípio do baixo material e corporal. O rebaixamento se dá na medida em que as personagens são definidas a partir de sua sexualidade. O narrador enfatiza do que Carlota é capaz: “Carlota era um dragão, sexualmente falando. Ela teve muitos amantes, muitos mesmo. Ela podia devorar todos como um monstro louco.”

As mulheres passam as mãos no colo ostentando o desejo pulsante. É assim que vemos, pela primeira vez, a mãe de Carlota. Sua expressão é de prazer intenso, seu gestual é lânguido. O mesmo acontece com Carlota. Quando Custódia, que se torna ajudante de Carlota na colônia, avisa a rainha sobre o significado de receber rosas vermelhas, Carlota leva a mão ao seio e passa a acariciá-lo por um momento. E quando se prepara para embarcar para o Brasil, ela queima vários pertences, mas salva um utensílio dourado em forma de pênis, abraçando-se a este.

São raras as vezes em que D. João aparece sem estar comendo. Em alguns dos momentos mais importantes, ele saca uma coxa de galinha e a devora, inclusive quando decide o que fazer em relação a Napoleão. Essa caracterização se estende a toda corte portuguesa. Quando Carlota chega a Portugal, um banquete, imagem própria do universo grotesco-carnavalizado, é servido. Em torno da mesa, nobres famigerados devoram a comida, pegam a comida com as mãos, arrotam e peidam. Assim é D. João, faminto, eventualmente doente, e considerado feio por Carlota.

Mas é preciso notar que as características grotesco-carnavalizadas de D. João VI e Carlota Joaquina são provocadoras do riso. Nelas se apoia boa parte da comicidade do filme. Feiúra, comilança, sexualidade não são enfocados como elementos desabonadores. Antes, eles humanizam alegremente a figura dos reis, promovendo uma inversão grotesco-carnavalizada. “Nesse sentido, o substrato material e corporal da imagem grotesca (alimento, vinho, virilidade e órgãos do corpo) adquire caráter profundamente positivo. O princípio material e corporal triunfa assim através da exuberância.” (BAKHTIN, 1993, p. 54).

A História, em *Carlota Joaquina*, participa ativamente na construção de um mundo às avessas. Naturalmente, os elementos que compõem a trama do filme foram extraídos de fatos históricos e devidamente dramatizados e carnavalizados. No entanto, devemos notar que esse capítulo da nossa história, transcrito para a tela, serve como primeiro símbolo de uma cosmovisão carnavalesca. O que vemos é a história de um rei que abandona a metrópole para se assentar na colônia, no exótico tropical que o Atlântico escondia. Ao desrespeitar o bloqueio continental que Napoleão havia imposto à Europa com a finalidade de enfraquecer a Inglaterra, Portugal escreve a história de sua colônia da América de maneira ímpar, *destronando seu Momo*, tirando-o de seu lugar com a sua vinda para a colônia.

Vale dizer que, no texto e no contexto, a colônia portuguesa na América inicia uma nova fase. Elevada à condição de Reino e, em seguida, tornando-se Império, é certo que a vinda da corte para o Brasil simboliza o fim do antigo e o início do novo, elemento do grotesco-carnavalizado.

O filme de Camurati recebeu diversas críticas por rebaixar, inverter, carnavalizar a História do Brasil. Se comparado com o famoso filme de Carlos Coimbra, que começa mais ou menos onde termina *Carlota Joaquina*, as diferenças se tornam gigantescas. *Independência ou Morte*<sup>10</sup> foi realizado com o intuito de satisfazer o afã mais nacionalista, reproduzindo uma certa imagem da independência, épica, limpa, heroica. A reprodução do quadro de Pedro Américo na sequência da Proclamação da Independência, vinculação intertextual que merece um estudo específico, e sua inserção no ambiente ufanista do Regime Militar, colocam *Independência ou Morte* em posição diametralmente oposta à de *Carlota Joaquina*. A crítica negativa que se fez a *Carlota* pode ser percebida pela visão de Ronaldo Vainfas (2001).

Conta-se uma história com erros de todo tipo, deturpações, imprecisões, invenções - coisa que se agrava ainda mais por ter a diretora muitas vezes reiterado, em entrevistas, que fez pesquisas exaustivas sobre Carlota e seu tempo para embasar o roteiro. [...]

A Carlota Joaquina, bem como a própria história do Brasil retratada no filme, não passa de caricatura, a meu ver, de mau gosto. (VAINFAS, 2001, p. 230; 235).

Conforme apontam Sodré e Paiva (2002), o belo e o feio são peças fundamentais na definição geral do termo *mau gosto*. Trata-se de observar a desarmonia, a ausência do belo, a atração pela imagem invertida, no sentido carnavalesco, e pelo rebaixamento, no caso, da imponência histórica presente em filmes como o de Carlos Coimbra e em diversos livros didáticos. A seguinte observação

<sup>10</sup> Produzido em 1972.

feita por Sodré e Paiva nos permite pensar que o *mau gosto* mencionado por Vainfas pode inscrever *Carlota* no âmbito do grotesco-carnavalizado.

[...] com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de “desarmonia do gosto” ou “disgusto”, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 17).

Um dos mais importantes episódios de *A Marvada Carne* na caracterização do grotesco-carnavalizado é o da relação entre Carula e sua estátua de Santo Antônio. Aqui, é explicitado o princípio do rebaixamento, dado no tratamento de Carula à estátua com a qual ela entra, constantemente, em conflito. A música amplifica esse rebaixamento<sup>11</sup>. Eis a transcrição das três estrofes contidas no filme:

Santo *Antônio* venerado  
Meu Santinho namorado  
Me ajuda no que *tá* perdido  
Me ajuda a *encontrá* um marido [...]  
Eu fui no mato corta lenha  
Santo *Antônio* me chamou  
Se santo que é santo chama  
Que fará um pecador? [...]  
Santo *Antônio* me piscou  
De cima do seu altar  
Mas *óia* o maroto do santo  
Querendo me namorar.

Cada uma das estrofes humaniza o santo atribuindo-lhe ações ligadas ao sexo, ao coito. Trata-se de uma intensa profanação carnavalesca. O santo, através da música, fica definitivamente atrelado à prática sexual. Além disso, o tratamento que lhe dá Carula é igualmente profanador. No primeiro plano da sequência, ela está agarrada ao tronco de uma árvore pegando flores para Santo Antônio. Ao descer da árvore e mostrar as flores para a estátua, começa sua estratégia de convencimento, que chegará à tortura logo em seguida: “Ai... aqui, meu santinho, *num* é uma *lindura*? Fala a verdade! *Óia*, *ocê* bem que viu a jurema que deu *pra* apanhar, *num* viu? *Entonce*... Agora, não está também na hora do senhor cumprir com sua obrigação de santo?”

O tratamento dado é propositadamente coloquial. O uso do *você* passa a ser constante. O santo é possuidor de vontade própria, mais uma vez humanizado. O balde, que Carula apoiara na

<sup>11</sup> Trata-se da música *Apuros de um santo casamenteiro*, de Wanderley Martins e C. A. Soffredini.

borda do poço, cai e ela entende imediatamente que se trata de uma resposta malcriada do santo. O público também, já que um detalhe da estátua revela o rosto do santo, transformado, sorrindo. Em seguida, na beira do riacho, onde Carula está lavando roupa, ela acaba partindo para a agressão: “Eu não vou mais lhe *tratá* com essa *melúria* toda não, viu santinho! De hoje em diante, *ocê* vai *sabê* bem quem é essa *fia* de meu pai. *Qué vê?*”

Carula passa a executar um mecanismo comum de tortura, o afogamento. A câmera mostra o santo submerso e, concretização das estratégias de humanização do santo, a estátua solta borbulhas. O santo respira. Não é apenas o tratamento que Carula lhe dá que o humaniza, mas a proposta mesma do filme, que o insere no universo do grotesco-carnavalizado, em que a profanação, a humanização, a inversão e o rebaixamento passam a figurar em primeiro plano.

Em *Carlota Joaquina*, a inversão que podemos notar é a da própria dessacralização da história oficial. O modo como vemos os personagens, feios, sujos e malvados, como aponta Amir Labaki, serve para nos dar a chave da leitura do filme de Camurati. *Carlota Joaquina* dessacraliza a história ao carnavalizá-la.

Todos os estereótipos negativos sobre a presença da família real portuguesa se concentram em tom de comédia-bufa no filme. São todos feios, sujos e malvados, a começar de D. João, um glutão omissivo, e sua esposa, Carlota Joaquina, uma bruxa adúltera que, ao partir, sequer o pó do Brasil quer levar nos sapatos. (LABAKI, 1996, s/p).

Para além dessa observação, a instauração do grotesco-carnavalizado se dá, de fato, na História, pelas estratégias de inversão e rebaixamento. O filme é rico em exemplos da presença do grotesco-carnavalizado. Quando a corte atravessa o Atlântico, a câmera não se furta a registrar o vômito dos reis. A chegada ao Brasil é a inversão do que se pode atribuir como sendo o imaginário do encontro. Os reis estão desgastados, um turbante improvisado esconde os piolhos de Carlota, o que será traduzido como moda por Custódia, personagem que parodia a rainha. D. João parece esvair-se. Carlota demonstra um nojo dos nativos que só será revertido quando de sua paixão pelo negro Fernando.

Cabe, ainda, ressaltar o caráter bufão de D. João VI. Ao bater com ossos de galinha nos instrumentos e buscar entoar a sonoridade encontrada, ao interromper um passeio para *obrar*, quando conversa normalmente, entre fezes e peidos, com sua filha, ao devorar sem parar as coxas de galinha que lhe servem, o rei é constantemente destronado, rebaixado de seu lugar de soberano. O medo que lhe assola quando dele se aproxima o trono promove uma inversão de sua imagem de rei. Na cama, ele se debate de medo, com uma alegórica coroa ao seu lado. A coroa traz para a tela todo o universo

real, enquanto João titubeia da maneira mais infantil e humana. Assim, o rei como bufão, aliado ao processo de coroação-destronamento, inscrevem o filme definitivamente na ordem do grotesco-carnavalizado, na medida em que são “atos simbólicos dirigidos contra a “autoridade suprema”, contra o “rei”. Estamos falando do sistema das imagens da festa popular, representado da maneira mais perfeita pelo “carnaval” [...]. Nesse sistema, “o rei é o bufão”. (BAKHTIN, 1993, p. 171-172).

As características que definem os personagens são o sexo, a comida, a doença e a loucura. Não obstante, devemos lembrar que, como o narrador indica no final, Carlota morre bebendo e D. João morre comendo, ambos ingerindo, supostamente, veneno. Assim, esses personagens são fundamentais na localização do grotesco-carnavalizado no filme. Aqui, vale relembrar o que Bakhtin nos diz sobre o princípio do baixo material e corporal.

O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno) [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (BAKHTIN, 1993, p.18-19).

Reiterando o que diz Cañizal (2005), o *exagero* se dá em todos os setores de *Carlota Joaquina*. O *exagero* é uma categoria fundamental para Bakhtin. Esse *exagero* pode ser muito facilmente percebido nos figurinos e adereços. Quando a jovem Carlota dança para a corte espanhola, uma peruca desproporcionalmente grande é ornamentada com uma inusitada caravela. Colares, perucas, leques, figurinos em geral, tudo é aumentado pela lente grotesco-carnavalizada do filme. Igualmente exagerada é a reação da corte à erudição de Carlota que, ao ser inquirida, discorre sobre o gênio de Velásquez. O narrador informa que Carlota sabia também sobre Cervantes, e a Bíblia *de trás pra frente*.

A caracterização de Carlota, com os dentes podres, mais podres do que os dos demais personagens, as espinhas na testa da jovem Carlota, a imperfeição no andar da Carlota adulta, em decorrência de um tombo, somados ao apetite sexual da princesa, compõem uma personagem completamente dentro dos parâmetros do grotesco-carnavalizado. Nesse sentido, a personagem de D. João VI é complementar à de Carlota. A fome e a doença o cercam, humano em demasia. Nesse e em outros assuntos, Camurati parece ter seguido um princípio básico da carnavalização. “A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística”. (BAKHTIN, 1982, p. 144)

Na última aparição da jovem Carlota, a profanação, estratégia carnavalesca e recorrente no filme, é um dos elementos na fala da personagem. Dançando para acalmar D. Maria, Carlota é interrompida pelo padre que retira a rainha dali. Injuriada, Carlota afirma com veemência: “Dane-se a hóstia, Francisca, mas nós vamos terminar a música, porque boa música não se interrompe.” Em outro momento, ela grita: “La hóstia que los parió!”. Os palavrões e o “dane-se a hóstia” são comumente proferidos por Carlota. Esse *linguajar familiar* é outro elemento da carnavalização que o filme promove, sobretudo através da protagonista, que grita em outro momento: “Me cago, me cago, me cago en los franceses! Me cago en Napoleón!”

Em *Amélia*, antes da primeira aparição de Sarah, Vicentine e Lano abordam as cambuquirenses. A comédia de erros se instala já no primeiro diálogo entre Vicentine e as irmãs. Batizada pelas mineiras como Dona Vicentinha, marca do rebaixamento que a falha de comunicação processará a partir daí, Vicentine tenta informar sobre a morte de Amélia, repete várias vezes o texto em francês antes de decidir-se pelo espanhol: Vicentine afirma: “Ella murió!”. Osvalda indaga: “Ela foi pra Muriaé?”

Lano comenta a imagem grotesca em que se transformou rapidamente o quarto: “Valha-me, meu bom Jesus de Braga... Que cagada! Que cagada! Isso aqui tá muito sujo, hein? Uma nojeira!”. Portanto, o linguajar é outro elemento forte do contraste que se estabelece. Sarah esbraveja, grita, mas de uma maneira essencialmente teatral. Esse estado é traduzido por uma profunda crise profissional, mas sem rebaixar o linguajar até o grosseiro e corriqueiro que marcam as expressões das cambuquirenses.

Ao assistirem à *Tosca*, Francisca exclama: “Que merda essa coisa de teatro, hein?” Inumeráveis berros e gritos durante o conflito com Sarah podem ser ouvidos. No entanto, o descontrole da atriz é de outra ordem, teatral, clássico, limpo. Às cambuquirenses cabe um amplo leque de expressões verbais extraoficiais, grosseiras, mas transgressoras. Conforme nos aponta Bakhtin,

Graças a essa transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo [...] A linguagem familiar converteu-se, de certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial [...]. Essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca de mundo. (BAKHTIN, 1993, p. 15).

Assim, a partir dos inúmeros elementos presentes nesses filmes, podemos entendê-los como fortemente grotesco-carnavalizados. Essa vertente provocadora do riso encontra, nesses três olhares bakhtinianos, momentos privilegiados do grotesco-carnavalizado no cinema.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, ao longo do artigo, demonstrar como os três longas-metragens escolhidos são ricos em características do grotesco-carnavalizado. Nosso esforço em elencar as passagens aqui citadas cumpre uma função fundamental: aplicar de forma mais sistemática o conceito de grotesco-carnavalizado que buscamos defender, a partir da junção do grotesco realista com a carnavalização. A dificuldade em discorrer sobre a carnavalização e o grotesco separadamente nos convida a pensar nessa junção, como forças que se atraem naturalmente. Nossa análise fílmica apontou sempre os elementos constitutivos da inversão carnavalesca e do rebaixamento grotesco.

Essa vertente do cinema brasileiro, provocadora do riso, demonstrou ser solo fértil para a aplicação dos conceitos bakhtinianos aqui trabalhos. A localização das características desses conceitos nos filmes *A Marvada Carne*, *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* e *Amélia*, permitiu que ampliássemos nossa visão sobre o alcance das raízes do grotesco-carnavalizado.

Entendemos que este estudo não se esgota aqui na medida em que novas incursões que utilizem a junção do grotesco-carnavalizado poderão clarificar sua aplicabilidade no cinema. Nossa cinematografia sempre esteve aberta ao grotesco-carnavalizado, desde o cinema da chanchada, passando pelos filmes de Mazzaropi até chegar às três obras que destacamos, fazendo emergir novos olhares sobre filmes de natureza diversa, comprovando a relevância do ideário bakhtiniano em nossa vida cotidiana e em nossa cultura.

A partir do uso do grotesco-carnavalizado, procuramos identificar, nos filmes analisados, passagens e situações que nos permitissem classificar tais filmes como pertencentes a essa vertente do cinema brasileiro, provocadora do riso através da inversão carnavalesca e do rebaixamento grotesco. Essa vertente se traduz pela presença marcante do humor e da irreverência no nosso cinema.

O enriquecimento que os conceitos aqui trabalhados oferecem à análise da obra de arte, como um todo, e do cinema, em especial, é diretamente proporcional à complexidade das camadas de leituras que se abrem a partir deles. A atualidade da obra de Bakhtin reside justamente nisso e os filmes se renovam através de abordagens que atestem a existência de um cinema grotesco-carnavalizado.

## 6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Jayme de. *Marvada carne: uma comédia caipira*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao cinema: vinte filmes comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: EDUSP, 2017.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Breves anotações sobre a carnavalização e alguns de seus disfarces em dois filmes latino-americanos: Como água para chocolate e Carlota Joaquina. **Significação**. n° 24. SP: Anna Blume Ed., 2005.
- ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura. v.4. Lisboa: Editorial Verbo, 1966.
- FAVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- GOLD, Arthur; FIZDALE, Robert. **A Divina Sarah**. Rio de Janeiro: Cia. Das Letras, 1994.
- HUGO, Victor. **Do Grotesco ao Sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- JOHNSON, Randal. Carnavalesque Celebration in Xica da Silva. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (orgs.). **Brazilian Cinema**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LABAKI, Amir. A (re)descoberta do (cine)Brasil. **Revista Teoria e Debate**, n° 31 - abril/maio/junho de 1996. Disponível em <https://teoriaedebate.org.br/1996/04/02/a-redescoberta-do-cinebrasil/> Acesso em 10/10/2018.
- MOTT, Luiz. **Escravidão, Homossexualidade e Demonologia**. São Paulo: Ícone, 1988.
- NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. **A Carrêra do divino** (Coleção Soffredini: Obras Principais). São Paulo: Giostri, 2017.
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.
- VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. **A História vai ao cinema: vinte filmes comentados por historiadores**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** não se aplica.

**Fontes de financiamento:** não se aplica.

**Apresentação anterior:** não se aplica.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** não se aplica.

### Alexandre Silva Guerreiro

Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF, com pós-doutorado em Educação pela Faculdade de Educação/UFRJ

**E-mail:** alexandreguerreiro@hotmail.com

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-0767-5054>