

## O personagem Carlitos

Edmundo Washington Lobassi

### Resumo:

Esta pesquisa objetiva a análise do personagem Carlitos do diretor, ator e produtor Charles Spencer Chaplin. A contribuição deste trabalho para o campo dos estudos da comunicação audiovisual contemporânea é analisar as características específicas que tornam esse personagem representativo da fronteira entre o cinema mudo e falado, através de uma imersão exploratória na personalidade de Chaplin e do personagem Carlitos em seu confronto com a opressão dos ditadores e as ideologias. A observação direta das formas de presença na produção fílmica escolhida e o foco nas transformações diegéticas do personagem serão os filtros necessários para a seleção produtiva dos elementos indissociáveis que nos conduzirão às distinções entre o cinema mudo e o falado e suas possíveis interferências para o personagem Carlitos.

### Palavras Chave:

Charles Spencer Chaplin, Carlitos, cinema mudo, cinema sonoro, análise fílmica, história do cinema.

### Abstract:

This research has the aim of analyzing the personage Carlitos (The Tramp) of the directed and produced by its main character, Charles Spencer Chaplin. The contribution of this work to the field of contemporary audiovisual communication is to analyze the specific features which made this personage through exploratory immersion on Chaplin's personality as well as of the character, Carlitos, confronting dictatorship oppression and ideologies. The direct observation of forms of presence in the chosen film production, and the focus on narrative transformation of the character, will become the necessary filters for the productive selection of the indivisible elements that lead to the distinctions between silent and sounded cinema, and its possible interferences of Carlitos, the character.

### Keywords:

Charles Spencer Chaplin, Carlitos, silent cinema, sounded cinema, film analysis, history of cinema.

O personagem Carlitos nasceu por acaso quando em um dos primeiros filmes protagonizados por Charles Chaplin, o curta *A Estranha Aventura de Mabel* (1914), o produtor pediu que ele se vestisse de um jeito engraçado. Chaplin, ao pensar nos ingleses que observava em sua infância, resolveu tomá-los como modelo, com bigodinhos pretos, vestuários apertados e bengala. Começava de forma simbólica a carreira do personagem.

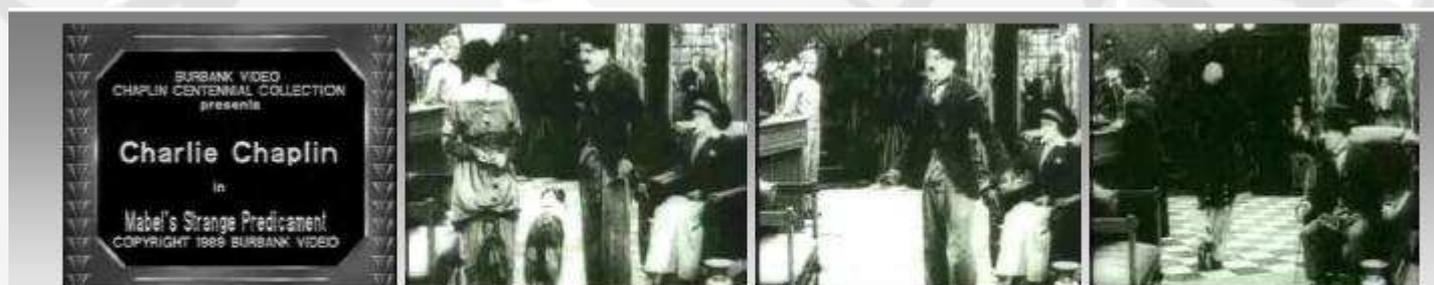


Figura 1 - *A Estranha Aventura de Mabel* (1914)

Porém, em sua biografia Chaplin revela o momento da criação do personagem: "No caminho do camarim, disse para mim mesmo que iria colocar uma calça extremamente larga, um paletó apertado, um chapéu-coco e sapatos enormes. Acrescentei um bigodinho que me daria alguns anos a mais. Não tinha a menor idéia do personagem que ia representar, mas, desde o instante em que me vesti, as roupas e a maquiagem me fizeram sentir quem ele era. Quando entrei em cena, estava totalmente criado" (CHAPLIN, 1966).

Analisando seus curtas afirmo que o personagem Carlitos aparece pela primeira vez em *A Estranha Aventura de Mabel* (figura 1), de 9 de fevereiro de 1914, filme que inaugurou a silhueta e os trajes de um príncipe mendigo que se tornaria lenda. Sustentou-se por muito tempo que o comediante tinha vestido o personagem pela primeira vez em *Carlitos se diverte*, mas esse filme precedeu o outro apenas em sua data de estreia nas salas, não na filmagem.

A imagem de Carlitos permanece uma das mais reconhecidas do mundo – basta o bigodinho e o chapéu ou a silhueta de bengala (figura 2), e as pessoas o identificam. A difusão em DVD e TV a cabo renovou o interesse por seus filmes e tornou-o conhecido também entre as novas gerações.

Carlitos é a caricatura séria de um homem inocente. E é justamente a partir de seu ridículo e de sua alienação que se começa a refletir sobre o semelhante.

Muitos artistas, escritores e intelectuais, inclusive brasileiros, chegaram bem perto de decifrar a charada representada pela força do mito de Carlitos. O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, inicia um poema nos informando que “as crianças do mundo saúdam o Vagabundo” e oferece uma boa pista: Chaplin criou um personagem com a lógica das crianças, como numa brincadeira, os filmes de Carlitos transformam qualquer coisa em qualquer outra coisa, sempre pela ação inesperada de seu herói.

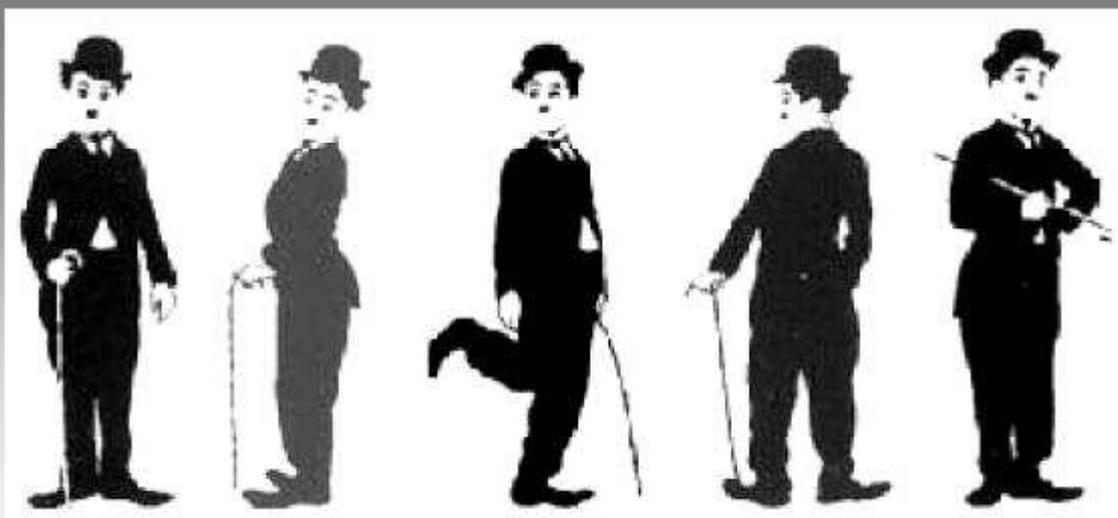


Figura 2 - Ilustração do personagem Carlitos

Há um ditado chinês sobre os nascidos no ano do dragão que diz “era impossível, mas o dragão não sabia, e fez”. Carlitos parecia viver sob o signo de dragão: é impossível, mas ele não sabe, e faz. Continua em frente, mesmo sozinho. Mantém a dignidade mesmo nas condições mais precárias. Descobre a bondade onde ela não parece existir, revela a perversidade onde não é esperada. Pãezinhos se transformam em pés dançantes (figura 3), cadarços de sapato viram fios de macarrão (figura 4). Para tudo funcionar, existe um constante olhar de pureza, de inocência, típico das crianças.



**Figura 3 - “Dança dos pães” - *Em busca do ouro* (1925)**

Chaplin fez um cinema que trata da luta de classes, fala da miséria e a associa não à escolha dos indivíduos, mas à injustiça da sociedade. Os ricos ostentam maus hábitos, do egoísmo ao ócio; os pobres, mesmo se eventualmente apelam para a desonestidade, só o fazem pela própria sobrevivência ou pelo bem-estar das pessoas. O poder, representado pela polícia ou riqueza, é geralmente mal usado.

O drama de uns é motivo da gargalhada de outros. Os filmes do personagem Carlitos passam por esse caminho o tempo todo. Foram, com isso, militante desde o início da carreira do artista. Ao longo dela, foram aos poucos se tornando conscientemente ideológicos. *Tempos Modernos* (1936) pode ser em preto e branco, mas sabemos que é vermelha a bandeira pela qual o Vagabundo foi preso. Industriais do mundo inteiro podem fazer negócios com os tiranos, mas o Barbeiro de *O Grande Ditador* (1940) nos lembra de que há algo errado com o poder, a intolerância, a violência.

Para fazer isso, Chaplin precisou fazer Carlitos falar no filme – o que praticamente determinou o fim de seu personagem. Nos filmes posteriores, todos falados, os melhores momentos novamente serão de pantomima, como a hilariante sequência com a mangueira de incêndio em *Um Rei em Nova York* (1957), para lembrar que a essência de uma pessoa está ligada às suas ações e à maneira singular como vê o mundo e se comporta diante dele.

Segundo alguns pensadores da escola de Frankfurt, em especial Walter Benjamin e Sigfried Krakauer, os filmes de Charles Spencer Chaplin, e seu personagem Carlitos ("Charlie"), ou "Vagabundo" ("Tramp")

marcaram a história do cinema: "O cineasta certamente deve ser habilidoso, deve ter toda a sensibilidade de um artista, mas deve no final voltar tanto sua imaginação quanto suas técnicas para o mundo fluido e interminável, em vez de explorar seu veículo para seu próprio prazer ou em busca de um conteúdo objetivo" (KRAKAUER, 1960: 121).

Benjamin (1983) não se preocupava em saber se o cinema era ou não arte. Seu real interesse era saber até que ponto o cinema interferia no caráter geral da arte. As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressista diante de um Chaplin, por exemplo.

Enquanto a pintura instiga a contemplação, no cinema, o olho não consegue se fixar, já que as imagens são rápidas e sucessivas. "A sucessão de imagens impede qualquer associação no espírito do espectador" (BENJAMIM, 1983: 25). No teatro e na pintura, segundo Benjamin, não há uma intervenção da arte na realidade. Há, sim, um distanciamento entre a realidade dada e o que está sendo representado. Já o filme intervém mais diretamente na realidade, uma vez que a câmara penetra na estrutura da própria realidade. Por isso, para Benjamin, o cinema é mais significativo para o homem moderno.

Benjamin pretende assinalar o fim da arte destinada a uma elite. Uma pintura era destinada à apreciação de um pequeno número de pessoas, a seleta classe burguesa, e não à multidão. Com as novas técnicas de reprodução, a base material continua sendo capitalista, porém, a arte passa a se destinar às massas. Não foi só uma mudança quantitativa, mas também mudou o modo de participação dessas massas em relação às artes.

Para Benjamin, a obra de arte, através da diversão, penetra nas massas, realizando tanto a função de diversão quanto de crítica social. O público de cinema seria, então, "um examinador que se distrai" (BENJAMIM, 1983: 27).

Com o fim da estética burguesa, processo gerado com a perda da aura e com as novas técnicas de reprodução, surge uma estética voltada às massas. Na estética burguesa, as massas não se viam. Em obras de arte e de pensamento massificadas, as massas passaram a se ver enquanto massas, enquanto sujeitos da história, enquanto protagonistas. Por isso, segundo Benjamin (1983), as massas valorizam mais um Chaplin do que um Picasso. O cinema de Chaplin pressupõe que é para a massa. Já a pintura é para um público limitado. O cinema só se realiza na exibição, e não na forma de culto.

Nos primeiros anos da carreira de Chaplin, o humor era sua principal preocupação, a vida miserável do personagem e as questões sociais que cercavam essa realidade, eram meros coadjuvantes para a diversão. À medida que o reconhecimento do público crescia, Chaplin tornava-se mais preocupado em ampliar o universo de reflexões que seus filmes pudessem provocar.

Apesar de ser acusado de comunista nos tempos do macartismo, tendo inclusive que abandonar os Estados Unidos e voltar a morar na Inglaterra, os filmes de Chaplin não tinham esse viés ideológico. Sua preocupação não era disseminar uma filosofia política, mas criticar as injustiças da sociedade. Através do humor, Chaplin zombava do capitalismo industrial, denunciava a exploração da mão de obra e ridicularizava a sociedade burguesa. Mas seu foco não era a mobilização contra as opressões. Em seus filmes, honrava o humanismo e a solidariedade. Apostava que a solução para a exclusão estava no próprio ser humano.

Seu personagem Carlitos era ingênuo, divertido e amoroso. Praticava pequenos golpes, tinha um certo cinismo nas relações com outras pessoas, mas tinha um grande coração. Em *O Garoto*, de 1921, por exemplo, o personagem acha uma criança que havia sido abandonada pela mãe, que não tinha condições de criar o filho. A princípio, Carlitos faz de tudo para se livrar do menino, mas tudo dá errado. Acaba se afeiçoando à criança e ganha um companheiro para vagar pelas ruas.

Carlitos é capaz de atos de solidariedade até mesmo em momentos extremos. No filme *Em Busca do Ouro* (1925), o personagem está isolado em uma cabana do Alasca em meio a uma grande tempestade de neve junto com um desbravador que caçava um jazida de ouro. Famintos, no auge do desespero, Carlitos cozinha sua bota e a divide com o companheiro de isolamento. Em uma das mais célebres sequências da história do cinema, a bota transforma-se em uma apetitosa refeição, dividida fraternalmente (figura 4), Carlitos passa a usar panos enrolados no lugar do sapato, como se não fizesse nenhuma diferença. É o mais completo desprendimento dos bens materiais.



Figura 4 - "Comendo as botas" - *Em busca do ouro* (1925)

A solidariedade também é a questão central em *Luzes da Cidade* (1931) quando Carlitos conhece e se apaixona por uma florista cega e faz de tudo para ajudá-la. Precisa evitar que seja despejada e arranjar dinheiro para uma operação que permitiria que ela voltasse a enxergar. Consegue o dinheiro, mas é preso injustamente. Quando é solto, reencontra a mulher que ama. O filme acaba sem que fiquemos sabendo se os dois ficarão juntos ou não.

O final incerto, mas feliz, de *Luzes da Cidade* (1931) deixa claro que a preocupação principal do diretor não é a felicidade amorosa de seu personagem. O que importa, de fato, é a felicidade de Carlitos ao ver que seus esforços para ajudar a florista foram bem-sucedidos. E a surpresa dela ao descobrir que o homem que a ajudou era um sem-teto, contrariando a ilusão criada por ele de que seria um milionário.

Desse final, tira-se a base do pensamento do diretor Charles Chaplin: O capitalismo e a industrialização do início do século XX tiravam o humanismo do centro da sociedade. O dinheiro e o status passavam a ser mais importantes que as relações humanas. A satisfação pessoal prevalecia sobre o senso de solidariedade. A esperança não vinha dos burgueses nem das instituições, que não só eram insensíveis ao sofrimento, mas

injustas e discriminatórias. A esperança vinha de um personagem excluído da sociedade, vítima de preconceitos, relegado e perseguido, mas que ainda era capaz de deixar de lado suas ambições pessoais para ajudar alguém que estivesse necessitado.

O pensamento de Charles Chaplin ficaria evidente em *Tempos Modernos* (1936), o último filme mudo do personagem Carlitos. *Tempos Modernos* é uma sátira sobre a industrialização, a desumanização e a luta pela sobrevivência na sociedade moderna dos tempos da depressão; crítica, também, ao descaso com que são tratados os operários e os deserdados da vida; obra-prima com cenas inesquecíveis, como a da linha de montagem da fábrica (figura 5), outra em que Carlitos é tido como líder grevista ao pegar uma bandeira vermelha que havia caído de um caminhão.

A consciência dos consumidores está cindida entre o gracejo regulamentar, que lhe prescreve a indústria cultural, e uma nem mesmo muito oculta dúvida de seus benefícios. A idéia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entrevêm; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de autodesprezo, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, não o são (ADORNO, 1986: 96).



O personagem Carlitos já havia atacado anteriormente a mística da guerra com *Ombro, Armas ou Carlitos nas Trincheiras* (1918), comédia preferida dos soldados americanos na Primeira Grande Guerra, em que Chaplin mostra um herói tão heroico que, sozinho, obtém a vitória para os aliados (figura 6).



Na década de 30, Chaplin se valeu do seu prestígio e carisma para passar sua mensagem política para um mundo que se via compelido a limitar as liberdades do indivíduo, fosse pela alienação do trabalho (figura 4) no sistema capitalista com o filme *Tempos Modernos* (1936), fosse pela tirania de todos os regimes autoritários que evocavam o nacionalismo tacanho com *O Grande Ditador* (1940).

A harmonia da existência estética de Carlitos, segundo Bazin (2006), só poderia ser apreendida através dos filmes por ele vividos. Todos os filmes de Chaplin mostram no comportamento de Carlitos a própria improvisação, a imaginação sem limites diante do perigo.

Mas a rapidez da ameaça e, sobretudo, sua brutalidade, em contraste com o estado de espírito eufórico em meio ao qual ela surge. A cena do “obus” no início do filme *O Grande Ditador*, mostra isso, quando como artilheiro ao disparar o canhão “Berta” seu projétil adquire vida ao cair ao chão sem explodir movendo-se em círculos, acompanhando a interpretação de Carlitos (figura 7).

O personagem de Chaplin na tela sofreu variações profundas com o decorrer do tempo. Os freqüentadores de retrospectivas se surpreendem, às vezes, em conhecer um Carlitos violento, mau e vulgar. [...] Ele afirma e impõe seus desejos e caprichos. Apesar das aparências, o Carlitos do futuro guardará muito desses traços, particularmente uma constante rebeldia potencial contra as convenções e pressões do mundo exterior. No Carlitos clássico, a vontade de poder se dilui numa aparente submissão e a crueldade se esconde atrás de uma covardia calculada. [...] Mas a crítica, André Bazin em primeiro lugar, reconhece facilmente a presença dos dois Carlitos, dissociados, em *O Grande Ditador*. E os empreendimentos macabros de Verdoux evocam, apesar da impecável elegância, a distante fúria do Carlitos dos primeiros tempos (EMILIO, 1982: 212).



O personagem Carlitos representou o início de um novo gênero cômico, por outro lado, “não podemos associar o estilo de Chaplin a escola burlesca de Mack Sennet, por que neles não estavam envolvidos em psicologia, nem sentimento”, segundo Bazin (BAZIN, 2006: 25).

A montagem é determinada pela persona do personagem e a afirmação dessa persona é mais importante do que as considerações usuais da montagem. Mesmo nos filmes de Charles Chaplin a montagem é primitiva e, invariavelmente, as cenas transcorrem em planos gerais. Dizia Chaplin:

As tomadas de vida em planos gerais são indispensáveis para mim: quando interpreto, represento tanto com as pernas como com os pés ou o rosto. Sou um tipo fora do comum, por isso não preciso ser visto de ângulos esquisitos (CHAPLIN, 1983: 165).

André Bazin costumava dizer que sempre existiram duas atitudes a propósito da representação fílmica, encarnadas por dois tipos de cineastas: os que “acreditam na imagem” e os que “acreditam na realidade”, em outras palavras, os que identificam na plástica da imagem e nos recursos da montagem a essência do cinema e aqueles que subordinam a imagem a uma restituição o mais fiel possível da realidade.

O cineasta Charles Chaplin é um dos que acredita na imagem, no humor puramente visual e físico, no poder da interpretação e imagem universal do personagem Carlitos que transmite ao seu público a capacidade de transformar simples objetos em novas formas de comunicação e expressão de ideias, os objetos perdem sua função utilitária, parece que os objetos só aceitam ajudar Carlitos à margem do sentido que a sociedade lhes atribui.

Quer a sátira, quer o burlesco implicam uma visão mais ou menos crítica da realidade social. No entanto, o que as distingue é o fato de na sátira o autor incluir-se no sistema de valores da ideologia dominante criticando o que for contrário a essa ideologia e o autor burlesco encontrar-se fora desse mesmo sistema, contrapondo um sistema de valores inversos (antivalores), os quais exalta, proclamando a sua superioridade. O burlesco torna-se mais tolerável do que a sátira uma vez que o seu exagero, a distorção de sentidos, o caráter paródico, a falta de um discurso político ou moralizador, o tornam aparentemente mais inofensivo.

Carlitos segue a tradição e a técnica do *sketch* do circo e do *music hall* inglês. A maior característica do filme burlesco dessa época de ouro é o humor puramente visual e físico, incluindo muita ação improvisada e não raro alguma violência inofensiva, cujo repertório variava entre chutes no traseiro, escorregões e "acidentes", trocas de identidade, pequenos furtos, situações perigosas e às vezes ridiculamente constrangedoras.

Eram essas as marcas da ingenuidade e da pureza do humor mais ligeiro e da comunicação mais direta possível, ou seja, a *gag* pela *gag*, o filme pelo filme – marcas que há muito se perderam. Sem dúvida, a comédia não escapou à evolução natural do cinema e sofreu grandes variações como percebemos no filme *O Grande Ditador* (1940), em que o burlesco alcança certo grau de perfeição, de maturidade, transformando este clássico em uma comédia, uma sátira contra o Nazismo.

As *gags* de Carlitos em geral são de tal modo breves que só dão o tempo necessário e suficiente para captá-las, não há pausa na narrativa que permita pensar nelas. É o contrário da técnica imposta nos teatros para os risos da plateia (BAZIN, 2006, p.15-16).

Termino o artigo com o este pensamento do diretor, ator, produtor Charles Spencer Chaplin:

Frequentemente, leio nos jornais ou em artigos de revistas que tive razões muito sérias para fazer isto ou aquilo. Acreditem-me, as coisas são muito mais simples. Eu mais que qualquer outro, confio no meu instinto. Jamais preparo projetos complicados, e muito menos situações complicadas. Não resolvo nada por antecipação e cada coisa é decidida no momento preciso. Então, e só então, limito-me a ver o que há de bom e o que há de ruim (CHAPLIN, 2005).

### **Bibliografia:**

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory – Sound practic*. New York: Routledge, 1992.
- BAZIN, A. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BURCH, Noel. *Praxis do cinema. s/c, s/e*, 1992.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Pallas Athena, 1990.
- CHAPLIN, Charles Spencer. *História da minha vida*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cossac Naif, 2001.
- CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem–movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- EMILIO, P. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982.
- EVERTON, Luis Sanches. *Charles Chaplin: confrontos e intersecção com seu tempo*. Franca: Unesp, 2003 (dissertação de mestrado).
- FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, P. E. S. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- GOMERY, Douglas. "The coming of sound: technological change in the american film industry". In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p.5-24.
- GUNNING, Tom. "Fotografias animadas: contos do esquecido futuro do cinema". In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GORKI, Máximo. "No país dos espectros". In: PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality, Princeton*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LEITE, Ferreira Sidney e CINTRA, André. "A guerra nas telas do cinema: a experiência em Holywwod". *Revista Líbero*, ano VI, Vo1. 6, n. 11, 2004.
- LÓPEZ, Manuel Villegas. *Charles Chaplin: um genio del cine, um genio del arte*. Espanha: Editora Americale, 1943.
- LUCCHETTI, Rubens. "O mito Chaplin". *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 11/09/1965.
- SPARKE, Frederick. *Chaplin e Oona – A história de um casamento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- SANTOS, Raimundo. *Metodologia científica*. 6a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- SINGER, B. *Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular, s/c, s/e, s/d*.
- VILLEGAS-LOPES, Manuel. *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*. Rio de Janeiro: Leitura, 1944.
- TEIXEIRA, Karoline V. *Cinema e nazismo. O ideal da Bela Alemanha através dos documentários de Leni Reifenstahl*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006 (dissertação de mestrado).
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

### **Mini Currículo :**

Mestre em comunicação e graduado em comunicação social (publicidade e propaganda) pela Universidade Anhembi Morumbi, especialização em marketing pela FGV. Atualmente é professor da Universidade Anhembi Morumbi para os cursos de graduação de marketing e vendas e tecnólogos em marketing. Membro do conselho do curso de marketing, tutor das disciplinas on line "Estratégias de comunicação e mídia eletrônica" e "Planejamento de vendas e pós venda".