

# DIOS SE LO PAGUE

## Uma visão do melodrama através do populismo

Em 30 de dezembro de 1932 estreou em São Paulo, pela Companhia Procópio Ferreira, a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, considerada o início do teatro moderno na dramaturgia brasileira, trazendo à cena temas até então proibidos, abrindo novas perspectivas para o nosso teatro. Comparando a peça com sua versão cinematográfica, *Dios se lo pague* (1947), de Luís César Amadori, veremos um caso exemplar de como uma sátira social tem seus valores transformados quando adaptada ao cinema segundo o receituário melodramático latino-americano, modelo que foi hegemônico na América Latina no chamado período populista.

A sociedade brasileira estava mudando e essa peça é um sinal da mudança no campo artístico. Vitoriosa a Revolução de 30, o quadro social brasileiro começava a abandonar os padrões oligárquicos. Como em todo processo revolucionário, tornou-se possível a abordagem de certos temas até então não explicitados. É o caso dessa peça, que traz uma severa crítica social, abordando o absurdo de um mendigo que enriquece graças ao seu “ofício”.

Mendigo é um ateu declarado e orgulhoso, pois especializou-se em mendigar em portas de igreja, e portanto, possui um saber da crença religiosa, mantendo uma relação racional com essa fraqueza do espírito humano. Por essa debilidade, surge a função social do mendigo, e Mendigo, como um bom profissional, conhece muito bem como exercê-la. Vejamos um trecho do início do Ato I, na apresentação dos personagens:

“Outro: E o senhor pretende reformar o mundo?”

Mendigo: Tinha pensado nisso, mas depois compreendi que a humanidade não precisa do meu sacrifício.

Outro: Por quê ?

Mendigo: Porque o número de infelizes avoluma-se assustadoramente...

Outro [sorrindo]: E foi por isso que desistiu de reformar o mundo?

Mendigo: Foi. Abandonei a sociedade e resolvi pedir-lhe o que me pertence. Exigir é impertinência; pedir é um direito universalmente reconhecido. Dá prazer a quem se pede, não causa

inveja. O senhor já reparou que ninguém é contra o mendigo? Por que será? Porque o mendigo é o homem que desistiu de lutar contra os outros.

Outro: Os homens não precisam de nós...

Mendigo: Precisam, senhor... Como é o seu nome?

Outro: Barata.

Mendigo: Precisam, mas não dependem; e é por isso que nos olham com ternura.

Outro: Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?

Mendigo: Todos! Eles precisam muito mais de nós do que nós deles. O mendigo é, neste momento, uma necessidade social. Quando eles dizem: “Quem dá aos pobres, empresta a Deus”, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... Não há generosidade na esmola: há interesse. Os pecadores dão, para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, é com a miséria de um níquel que eles adiam a revolta dos miseráveis...

Outro: Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento de gratidão.

Mendigo: Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. Se os homens tivessem certeza de que seriam felizes, Deus deixaria de existir, porque só existe no pensamento dos infelizes e dos temerosos da infelicidade. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

Outro [desanimado]: A felicidade é tão barata...

Mendigo: Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz: “Deus lhe pague...”, o esmolero pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitados! São tão ingênuos... Se dar uma esmola, um mísero tostão, à saída de um *cabaret*, onde se gastaram milhares de tostões em vícios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dá porque não precisa pedir.

Outro: O senhor é contra a esmola?



Mendigo: Sou a meu favor e contra os outros. A sociedade exige que eu peça. Eu peço. E foi pedindo que me vinguei dela”.

O mendigo é socialmente útil pois não apresenta nenhuma ameaça, além de oferecer a ilusão da felicidade, sancionado por deus. Ao ensinar como mendigar, dá um conselho importante a Barata:

“Mendigo: [...] Como é que o senhor pede uma esmola?

Outro: Como todos: ‘Uma esmola pelo amor de Deus!...’

Mendigo: Isso é passadismo!... Ninguém mais ouve esse pedido. Deus é uma palavra sem expressão. Quando se diz ‘Ai, meu Deus’ –

é como se estivesse dizendo: ‘Ora bolas!’ O senhor nunca ouviu um ateu dizer: ‘Graças a Deus sou ateu?’

Outro: Já

Mendigo: Pois então? Hoje, poucos compreendem o valor dessa expressão. Fale em fome. Fome é mais impressionante. Há mais de 30 milhões de famintos no mundo! [...]”.

Num mundo secularizado, a fome impressiona muito mais que Deus, que somente existe por causa do medo da carestia material – no último caso: a fome! Como mendigar é uma arte retórica, o termo “fome” é mais eficaz do que a expressão “pelo amor de Deus”.

No Ato III, o tema da religião é melhor explanado ao abordar o tema da infelicidade dos homens:

“Mendigo: [...] Mentem que são felizes e que não precisam de nada, precisando de tudo. Aqueles que mais concorrem para aumentar a minha fortuna são os que pagam à inteligência o pesado tributo da burrice...”

Outro: Se todos pensassem como o senhor...

Mendigo: Todos pensam como eu, mas há uma coisa que atrapalha o pensamento...

Outro: Que é?

Mendigo: O medo. Medo moral das coisas invisíveis. Os homens só têm medo daquilo que não vêm...

Outro: Medo de Deus?

Mendigo: É. Ninguém cumpre o que Deus determinou pela palavra do Messias. Mas como o dinheiro resolve tudo, compram o perdão de Deus, por nosso intermédio.

Outro: O que faz falta é uma religião perfeita.

Mendigo: Todas as religiões são perfeitas. Os homens é que são imperfeitos. Funde-se uma seita que forneça à hora da comunhão, ao invés da hóstia, um suculento bife com batatas, e veremos como não lhe faltarão adeptos.

Outro: Eu garanto que iria comungar todos os dias...

Mendigo: Claro. Todos querem resultados imediatos. Entretanto, se todos os crentes refletissem um pouco no sério compromisso que assumem ao rezar um *Padre nosso*, poucos seriam capazes de repetir aquelas palavras: “perdoai Senhor as nossas dívidas, assim como nós perdoamos aos nossos devedores”. Quem é que perdoa dívidas, *seu* Barata? As próprias religiões são intransigentes. O suicida não tem direito à missa...

Outro: E o senhor acha que Deus concorda com isso?

Mendigo: Não tem outro remédio. Pois se os homens colocaram-se acima d’Ele, arrogando-se o direito de resolver sobre os casos omissos...

Outro: Mas, afinal, quem é que fala em nome de Deus?

Mendigo: Todos, menos aqueles que obedecem cegamente. Que importa que tenham existido Buda, Confúcio, Sócrates e Platão? Se um dia convocassem um congresso de todas as igrejas para discutir os pontos controversos, acabariam por negar a existência de Deus...

Outro: É por isso que se diz que sobre religião não se deve discutir.

Mendigo: Mahomed era analfabeto, e chegou a ser um Deus, embrulhando os mais letrados do seu tempo... Os pretos velhos,

ignorantes, tornam-se afamados macumbeiros e governam a vida dos homens mais ilustres. À porta das cartomantes mais broncas, param os mais luxuosos automóveis...

Outro: Por quê?

Mendigo: Porque a infelicidade anula tudo. O infeliz é sempre candidato à superstição. E o supersticioso é o maior ignorante, embora tenha sido um sábio. O infeliz não crê em nada do que já sabe, para crer em tudo o que os outros dizem que sabem...”

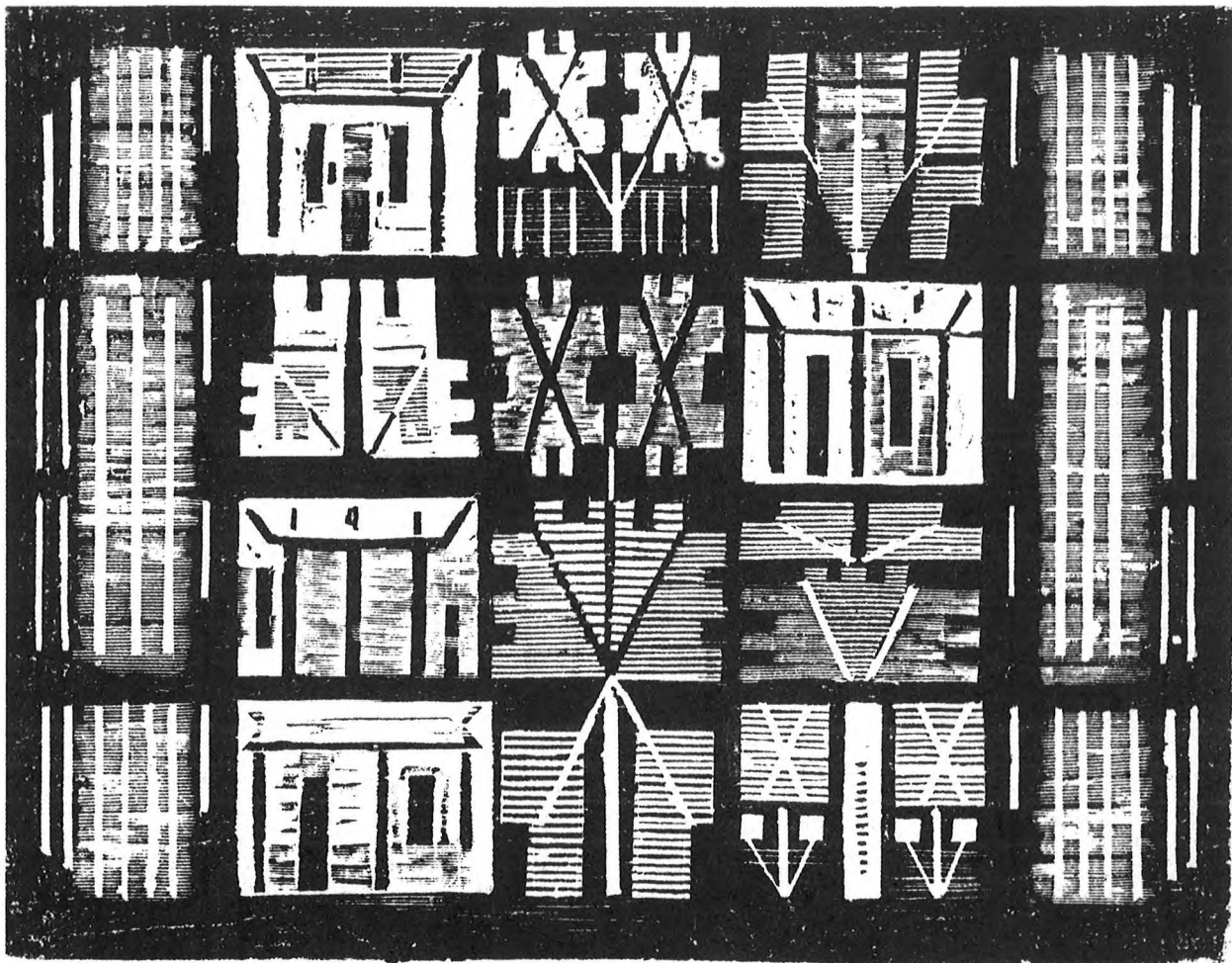
A fortuna de Mendigo não se deve à uma genialidade, pois ele apenas pensa como todo mundo; porém conseguiu libertar-se da causa da infelicidade dos homens: o medo. Assim, por um procedimento puramente *racional*, Mendigo conhece a função das religiões para os homens, e como não cumprem o que prometem.

Salta aos olhos a mudança que ocorre no filme *Dios se lo pague* (1947) de Luís César Amadori. No término, Mendigo entra na igreja, fazendo as pazes com Deus. Como é possível pensar essa mudança entre a peça e o filme?

Partimos de uma hipótese bem clara. O populismo, como um fenômeno sócio-político tipicamente latino-americano, é um período de transição entre uma sociedade agrária para uma sociedade industrial. Portanto, a sociedade latino-americana combina elementos oligárquicos com elementos liberais. Nossa hipótese é que o melodrama latino-americano foi a melhor expressão no imaginário do populismo e, portanto, quando este começa a entrar em crise, por volta dos anos 50, o melodrama também decai. O melodrama já não responde mais às demandas do imaginário latino-americano. Houve uma mudança em nossas sociedades, e no cinema ocorrerá o mesmo.

O filme foi realizado já em plena decadência da indústria cinematográfica argentina, tendo o seu papel principal interpretado por um ator mexicano, contratado exclusivamente para o filme, Arturo de Córdova. Sendo um filme argentino, baseado num texto brasileiro e protagonizado por um mexicano, *Dios se lo pague* é um bom exemplo de uma amálgama do pensamento latino-americano, sendo um dos maiores sucessos de bilheteria em todo o continente, inclusive no Brasil.

A peça foi adaptada, em pleno peronismo, transformando-se de uma comédia relativamente curta para um melodrama de quase duas horas de duração. Inicialmente, percebemos uma mudança no tratamento entre Mendigo e Nancy (a mulher com quem vive, e que ignora o seu verdadeiro “ofício”). Na peça, a questão principal é como ele, um velho, consegue manter uma relação com uma



mulher bem mais jovem. Portanto, o espírito da infidelidade ronda desde o início e, assim, Mendigo mantém-na, não somente com uma vida luxuosa, mas com um saber acerca da vida (“a velhice só enfraquece os animais irracionais [...] porque lhes falta a inteligência para substituir a força bruta” – Ato II). Portanto, Mendigo em nenhum momento cai de sua posição de saber. No filme, apesar de em um diálogo Mendigo afirmar a Barata que a verdadeira juventude é a inteligência, ele é apanhado de surpresa pela infidelidade de Nancy. Isso torna o personagem inverossímil, pois já que é um sujeito extremamente ardiloso, fica difícil entender como Mendigo, cujo

nome é Mário Alvarez, não percebe que a infelicidade de Nancy, em sua luxuosa vida, é um passo para a infidelidade. Há algo que escapa dos planos de Mário, pois os sentimentos não respeitam nenhuma teoria. Portanto, o fio condutor da ação de Mendigo no filme é o seu projeto de vingança *pessoal* contra o ex-patrão que lhe roubou seus planos, quando era um simples operário. Na peça, o misterioso passado de Mendigo não possui um papel tão relevante. O desejo de vingança, presente no filme, é um elemento tipicamente melodramático, unindo dois aspectos importantes desse gênero: a obsessão de vingança (representada aqui pelo homem) e o desejo

de ascensão social (representado aqui pela mulher). Para entendermos esse funcionamento, é necessário analisar a situação de Mendigo e da mulher.

Partiremos de uma diferença fundamental: no filme há uma cena, que não existe na peça, em que Mendigo e Nancy conhecem-se. Nesse diálogo, vemos que ambos compartilham da mesma situação. O mendigo precisa pedir para viver, enquanto Nancy está em busca de um homem que a ame. Ou seja, os dois estão fora da ordem social, tentando viver de alguma forma. Podemos testemunhar certos aspectos da ordem oligárquica. Essas sociedades estruturam-se por um modelo de autoritarismo e personalismo inerentes à dominação patrimonial. Sendo países agroexportadores, o poder político é exercido por uma elite de latifundiários, que administram as instituições públicas como um prolongamento da ordem privada. O país é politicamente arrumado por uma série de alianças e relações de compadrio entre as distintas oligarquias, seja no nível regional, estadual e nacional. Assim, os chamados caciquismo, gamonalismo, caudilhismo ou coronelismo são as manifestações das oligarquias locais e regionais que, por sua vez, apoiavam e eram apoiadas por líderes de governo no âmbito nacional. Portanto, o presidente, o ditador ou o imperador correspondiam a uma figura oligarca no lugar mais alto da hierarquia social. Isso significa que esses líderes repetiam, em sua figura, o que o latifundiário realizava dentro de sua região.

Podemos constatar que no oligarquismo não existem os elementos mais caros ao pensamento liberal – o que não significa que o Estado oligárquico não seja capitalista. Isso é, não há espaço para a figura do *indivíduo* que, por sua livre iniciativa, entra em relação com outros indivíduos com os quais compartilham um solo de igualdade política e jurídica. Trata-se de uma sociedade hierarquizada, em que as relações pré-existem ao sujeito, colocando-o num espaço determinado da escala social. Estar sob a proteção de um poderoso, além de características étnicas e religiosas, situam-no dentro do feixe de relações que formam a sociedade. Exemplificando: tomando o caso mais extremo – o brasileiro – a ordem social era constituída por dois tipos de pessoas: ou era escravo, isto é, estava em contato com os meios de produção, ou era homem livre e dono de terras e escravos, garantindo seu sustento econômico. Contudo, esse quadro não era tão dicotômico, pois havia uma parcela da sociedade que escapava dessa ordem: o homem livre pobre. Não podendo viver do trabalho, reservado ao escravo, era forçado a buscar proteção de algum poderoso para se

encaixar na ordem social. Em nossa literatura é a figura do “agregado”.

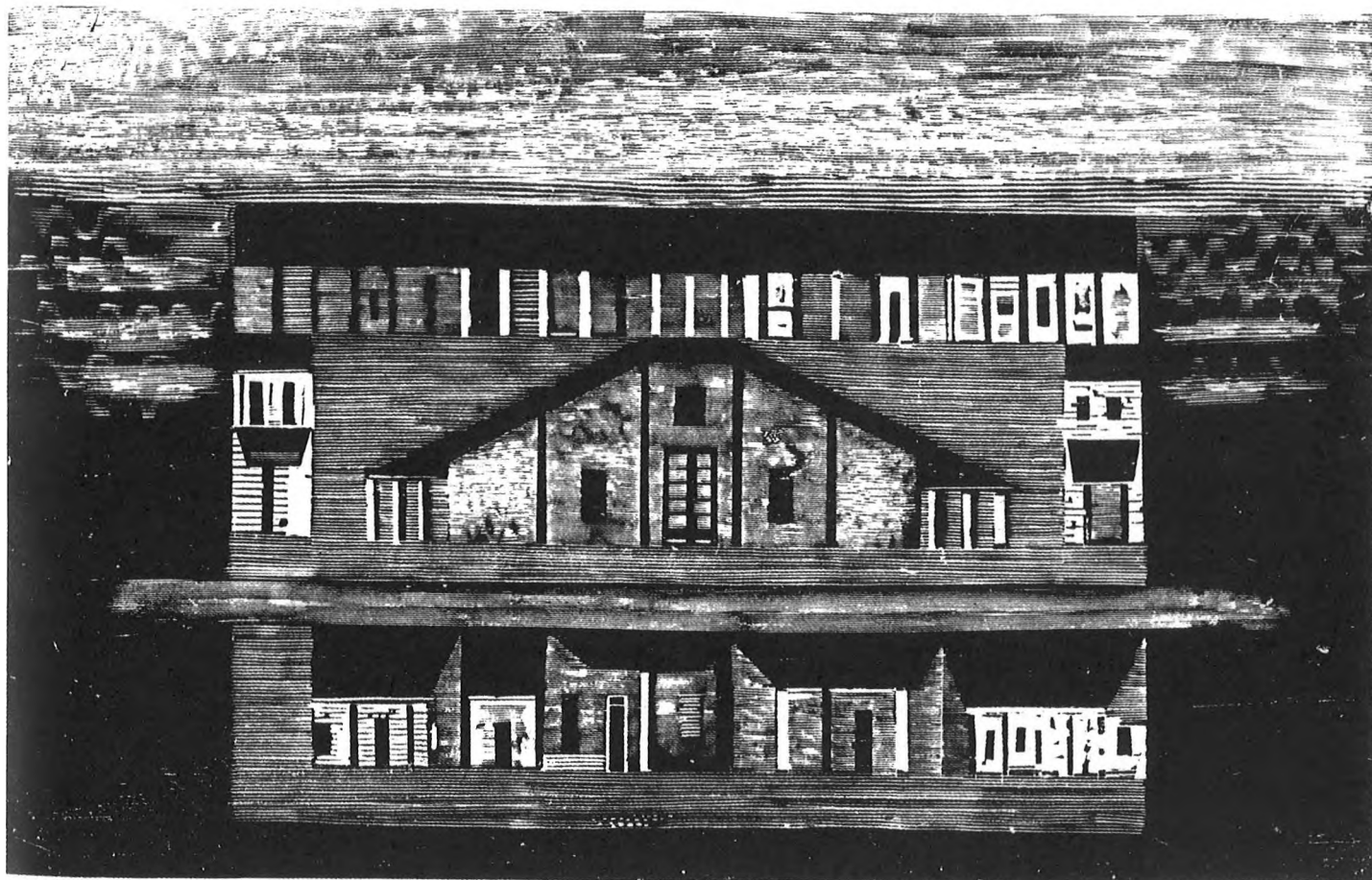
Portanto, tanto a mulher quanto o mendigo são duas figuras que estão à margem da ordem social. Como não vivem da venda de sua força de trabalho, eles precisam encontrar alguém (um esmoler ou um homem) como proteção. Podemos afirmar que são “agregados”. Contudo, há uma diferença mais fundamental. O mendigo é uma figura típica da sociedade urbana e industrial, fazendo parte do que Marx chama de *lumpemproletariado*. Assim, o mendigo e a mulher são figuras coexistentes de dois tipos distintos de sociedade, já que a independência financeira da mulher somente se realizou nas sociedades capitalistas. Lembremos que o capitalismo é uma sociedade mercantil, na qual tudo se transformou em mercadoria, inclusive a força de trabalho. Houve uma piora do valor de uso em relação ao valor de troca. O tema da mulher, tanto na peça quanto no filme, é justamente esse mecanismo. O dinheiro pode comprar tudo, inclusive uma mulher. Esse é um tema comum na literatura do século XIX, da qual o melodrama cinematográfico apropriou-se, expressando as transformações nas sociedades latino-americanas no século XX. Assim, Ianni (*A formação do Estado populista na América Latina*) escreve: “[...] O populismo latino-americano parece corresponder à etapa final do processo de dissociação entre os trabalhadores e os meios de produção. Corresponde à época da constituição do mercado de força de trabalho, pela formalização das relações de produção de tipo capitalista avançado. Nessa ocasião, as massas trabalhadoras estão abandonando os padrões sócio-culturais criados e vigentes quando predominavam as oligarquias. Os valores culturais (religiosos, políticos, econômicos) ainda impregnados do espírito da comunidade são pouco a pouco abandonados e substituídos por valores criados no ambiente urbano e industrial. No nível dos processos sócio-culturais que lhe são inerentes, o populismo exprime um ponto avançado no processo de secularização da cultura e do comportamento. [...] Em outros termos, o valor de uso submerge no valor de troca”.

Para Weffort (*O populismo na política brasileira*), devido à crise da oligarquia, houve o que ele denomina de “vazio político”, isto é, nenhum setor da sociedade possuía condições de impor sua hegemonia. Surgiu um “Estado de compromisso”, cabendo ao aparelho estatal conciliar os interesses de diversos setores sociais, intervindo, portanto, na economia. Tal Estado, que não pode

fundamentar-se nos moldes institucionais clássicos (os partidos políticos no liberalismo ou os grupos de alianças no oligarquismo) vai apoiar-se diretamente sobre as *camadas populares urbanas*. Portanto, o populismo define-se como a emergência desse novo setor da sociedade no quadro político.

Ianni não descarta o conceito de “vazio político”, mas privilegia as transformações sofridas no capitalismo mundial, deflagradas em 1929. O modelo agroexportador entrou em crise, ocorrendo o processo de industrialização, mas fora dos moldes clássicos. Cabe ressaltar que o modelo agroexportador já estava sofrendo desgastes nas primeiras décadas do século XX. Aqui, Ianni estudou três fenômenos que se realizaram de modo distinto na

Europa ou nos EUA e na América Latina. Trata-se da urbanização, da industrialização e da massificação. Na área central do capitalismo, os dois primeiros fenômenos ocorreram simultaneamente enquanto o último foi um processo típico do século XX. Já na área periférica, o primeiro ocorreu antes dos dois últimos, que são basicamente simultâneos. Na virada do século XIX para o XX, o próprio modelo agroexportador gerou um crescimento urbano, porém a cidade cresceu em função do campo, ocorrendo o advento das camadas médias – o primeiro setor social a contestar o modelo oligárquico, exigindo maior participação política. Contudo, tais camadas não propõem nenhuma possibilidade econômica como as classes médias européias e norte-americanas, assentadas na pequena propriedade.



Na América Latina, tal setor está acoplado à administração pública e às atividades bancárias e comerciais, gerando uma hipertrofia do setor terciário nas economias latino-americanas. Com a crise do modelo agroexportador, abre-se a possibilidade para a industrialização – formando o proletariado urbano – dentro de uma ideologia nacionalista, oriunda da crítica antioligárquica. São nesses setores, e não nas camadas médias, que o populismo apóia-se.

Inicialmente, interpretava-se o surgimento de líderes carismáticos como um resquício de uma característica agrária. Para Weffort e Ianni, não se trata mais de um aspecto puramente personalista, em que tais políticos, de modo cínico e hipócrita, *manipulam* as vontades das massas – a tradicional caricatura do político populista. O populismo não pode ser explicado como uma prática demagógica da política; pelo contrário, esses líderes carismáticos somente puderam manifestar-se devido a certas conjunturas históricas de nossas sociedades. E como Weffort bem insiste, se o líder populista manipula as massas, é que essas realmente aspiram a certas satisfações que são realmente demandadas. É um equívoco imaginar o populismo como pura manipulação.

Desse modo, interpretamos os personagens do mendigo e da mulher como pertencentes a essa camada popular urbana. É relevante frisar que no melodrama aparecem dois lados da figura feminina, como bem assinala Oroz (*Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*): “Em *Mulata*, quando a agonizante Ninón Sevilla diz a Pedro Armendáriz: ‘Nunca saberei se você me quis ou me desejou’, essa divisão está exemplarmente demonstrada, já que ‘querer’ pertence à esfera do privado e ‘desejar’ corresponde à do público. Quer-se [bem] à mãe, à noiva, à esposa; deseja-se a prostituta”.

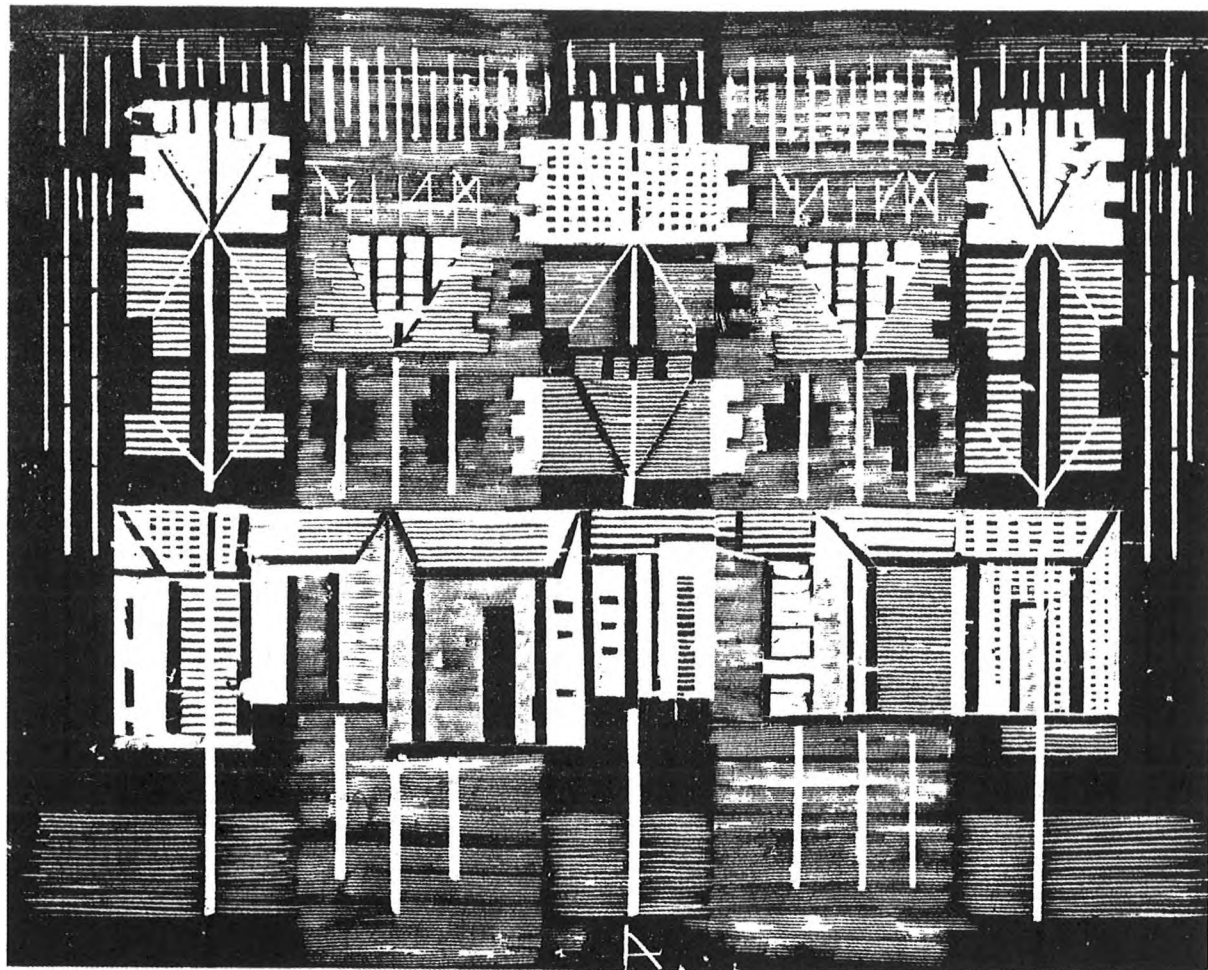
No filme, a mulher deseja ingressar na ordem social, e portanto, necessita sair da rua (esfera pública) para entrar na casa (esfera privada). Na peça, essa questão é sutilmente abordada, quando Mendigo pensa que Péricles é irmão de Nancy: “Péricles: Eu vou contar... /Mendigo: Não é preciso. Nancy tem vergonha de ser sua irmã...” (Ato II). Esse tom também ocorre no filme, na citada cena em que Mendigo e Nancy conhecem-se. Aqui, afloram os termos dessa relação ilegítima (não há casamento), seja sob a forma de mendigo, quando ambos são postos no mesmo nível, seja sob a forma de milionário, quando ela vende “sua alma ao diabo”. Essa dicotomia da mulher (a boa *versus* a má, a assexuada *versus* a sexualizada etc.) é uma característica típica dos valores patriarcais, em que, para preservar o espaço sagrado do matrimônio, e sobretudo o tabu da

virgindade, é necessária a prostituição. A imagem da mercantilização da mulher, muito comum na literatura do século XIX, é um efeito no imaginário das transformações nas relações de produção. O cinema narrativo, ao incorporar elementos literários, apropriou-se desses temas. A criação desses esquemas narrativos, sobretudo em Griffith, é um esforço para escapar da ambigüidade que as imagens soltas poderiam causar, ou seja, é necessário encadeá-las. Assim, o aspecto moral das histórias não pode ser ambíguo, tornando esses filmes afirmadores de valores morais. O melodrama latino-americano absorveu esses elementos narrativos, além de adaptar, como demonstra Oroz, os aspectos morais de um país anglo-saxão e protestante a uma cultura latina e católica.

A literatura pode ser considerada como uma invenção da sociedade burguesa. Estamos afirmando que até o século XIX existia uma coletânea de narrativas, ao passo que, com a consolidação da ideologia burguesa, surge a *literatura*, isto é, os personagens passam a ter interioridade, passam a ser *sujeitos*. No populismo, a América Latina passa por um período de transformação em seu processo produtivo, absorvendo novas técnicas e modelos de comportamento, consolidando-se a ideologia burguesa – urbana e industrial. O melodrama é um gênero cinematográfico oriundo de técnicas narrativas da literatura, ou seja, é um “cinema literário”. Por tal razão, será o melodrama o melhor elemento de consolidação do imaginário burguês em nossas sociedades.

Aqui esbarramos com um fato crucial: o advento do cinema sonoro. Trata-se do “cinema de estúdio”, qualificando a atividade cinematográfica como um processo industrial, adquirindo, esteticamente, elementos do teatro psicológico burguês. Assim, entendemos que o melodrama é um gênero típico do cinema de estúdio, impulsionado por um *pensamento industrialista*. Em termos morais, tais filmes possuem uma função de consolidação, provocado até por motivos formais, pois existe uma recusa da ambigüidade em suas narrativas. Assim, com a crise do populismo, surgirá um novo cinema, contestando os valores vigentes, atitude característica de um período de crise, propondo uma nova estética, absorvendo uma renovação tecnológica, como câmeras mais leves e películas mais sensíveis. Portanto, o esquema de estúdio não se torna mais tão necessário, somado ao fator ideológico de uma recusa do cinema industrial.

Lembremos que o filme em questão foi realizado em pleno peronismo, o que levanta importantes aspectos. O teor crítico da



peça foi diminuído, pois havia um controle de censura nos meios de comunicação, além de se tratar de um regime que se fundamentou nas camadas populares urbanas, mas que, por definição, era policlassista. Assim, a peça, pelo fato de estar num quadro de processo revolucionário, é movido por um impulso contestatário, enquanto o filme é concebido no quadro de consolidação de um novo regime que se propõe, sobretudo na Argentina, como uma possibilidade entre o capitalismo e o socialismo.

Na peça, o personagem principal não tem nome: é

simplesmente Mendigo. Isso acentua o fator de mistério, que é o que mantém e salva a sua relação com Nancy. Da parte de Mendigo existe um projeto de vingança, porém muito mais voltada para a sociedade do que para a mulher. A vingança é uma característica de uma crítica ao racionalismo frio e calculista da burguesia. O projeto de vingança sempre é realizado por um indivíduo, partindo de sua livre iniciativa – aliás, recurso narrativo muito comum na literatura oitocentista, sendo algo típico do imaginário burguês. No filme, vemos não a vingança generalizada contra a sociedade, mas contra um mau patrão, no tempo em que os trabalhadores não tinham



legislação. Nancy não é alvo de vingança, apesar de sofrer uma redenção moralizante, e critica Mário de ser calculista e interesseiro, por humilhar o pai de seu amante. Trata-se de um elemento passional, e não racional. Contudo, a diferença mais radical é que, na peça, Mendigo não abandona o seu “ofício”, enquanto no filme a mendicância, e portanto a vida conjugal infeliz de Nancy, são provisórias: ao consumir sua vingança, Mário Alvarez será designado para a diretoria das empresas Richardson. Ou seja, ele não deseja vingar-se da sociedade; muito pelo contrário, a sua intenção é voltar a integrar-se nela. Assim como Nancy também almeja.

Chegamos ao nervo central da adaptação: os personagens no filme desejam ingressar na ordem social, não abandoná-la. Na peça, o enriquecimento de Mendigo – o modo pelo qual se vingou da sociedade – deve-se à privação das coisas supérfluas, atingindo uma vida animal, o que o aproxima da filosofia cínica. Reconhecemos um desprendimento por parte de Sócrates aos bens materiais, porém, a filosofia socrática, de linha platônica, preocupa-se com as virtudes morais e os rumos políticos da *pólis*. O cinismo, por sua vez, parte de uma recusa radical dos assuntos políticos. É por esse aspecto que afirmamos que Mendigo é cínico e não socrático, apesar de brincar com Péricles ao dizer ter sido Sócrates durante “o seu” século. Aliás, a própria figura de mendigo aproxima-o de Diógenes. Essa é a sua proposta, apesar de negar mudar a sociedade; realmente, para o cinismo a *pólis* e seus problemas são ilusões, e devem ser abandonadas. Mendigo descobriu como ela funciona e, portanto, não é possível reformá-la, apenas abandoná-la. O tom pessimista crítico e irônico, ou seja, cínico, parte de um projeto utópico, que é viver apenas pelo instinto animal.

No filme, Mário Alvarez cai de sua posição de saber, pois há algo que foge de seu conhecimento da sociedade. Esse algo sempre é proveniente de uma figura feminina, ocupando essa função de um objeto irreduzível à razão. Assim, o lado irracional acaba, no melodrama, direcionando-se à religião, esse espaço emocional por excelência. Mário Alvarez torna-se infeliz pois desconhece um outro aspecto da existência humana: a fé. Assim cabe a uma mulher, que é tradicionalmente associada ao lado emotivo, conduzir o homem para os braços da Igreja. É excessivamente patética a cena em que Alvarez está “tentado” a entrar na igreja, logo após passar a procissão. Barata, que sempre aparece como um personagem tolo, aconselha seu antigo mestre, pois possui uma sabedoria que é própria dos humildes – talvez esse seja o aspecto mais populista de todo o filme.

Assim, Alvarez, que é um personagem racionalista ao extremo – uma autêntica figura de um mundo secularizado – descobre a “verdadeira fórmula da felicidade humana”: dar o que tem e pedir aquilo de que precisa. Ao ser reforçada visualmente com a procissão, a fórmula é o selo de Verdade atribuído ao cristianismo. A pregação paulina está centrada no Calvário de Cristo, realizando uma nova aliança entre Deus e os homens – superando, portanto, a lei mosaica, pois “é judeu o que o é no interior: e a circuncisão do coração é no espírito, não segundo a letra: cujo louvor não vem dos homens, senão de Deus” (Rom 2: 29). Como escreve São Paulo, a Nova Aliança realizada por Cristo, por intermédio de seu sacrifício, é a do coração, isto é, o arrependimento dos pecados, definindo a prática cristã como a religião do amor. A conversão de Alvarez inicia-se com a descoberta da caridade; ele que era mendigo ignorava isso, pois estava cego pela razão, preso à letra, e não entregue aos desígnios do coração. Lembremos que o cristianismo é uma religião de iniciação: o sacramento do batismo. Cabe a Nancy, como mulher, *iniciar* Alvarez, conduzindo-o em sua entrada à Igreja, tornando-se um membro do corpo místico de Cristo...

Contudo, há outro aspecto nessa entrada triunfal na igreja. Aqui, Alvarez não só ajusta as contas com Deus, mas com Nancy, e conseqüentemente com a sociedade. Lembremos que eles possuíam uma relação ilegítima, e quando ambos entram de braços dados, o plano geral a que assistimos é praticamente o de um casamento. A Igreja é o espaço público que sanciona socialmente a relação dos dois. Ideologicamente, o filme não é tão laico quanto a peça, pois ainda está apegado a valores patriarcais. Voltamos a repetir, o peronismo sempre se assumiu como uma “terceira via” entre o laico capitalismo e o ateu socialismo. Como também critica o espírito racionalista do individualismo liberal, os ideais religiosos aparecem em cena no peronismo, não somente como um resquício do oligarquismo, mas como uma peculiaridade de seu pensamento. Entre os dois modelos vigentes no mundo, o peronismo – pelo menos a sua manifestação nesse filme – acaba lançando uma ponte da ordem social com uma ordem extramundana.

O que desejamos compreender, tentando respeitar as singularidades de cada país, é como o aspecto religioso possui uma distinção tão radical na adaptação da peça para o filme. Partimos de uma idéia clara, o populismo, e a partir daí consideramos que as mudanças sofridas na adaptação da peça para o filme expressam uma transformação no processo de transição que as sociedades

latino-americanas estavam sofrendo. A utopia cínica oferecida pela peça está mais próxima de um período de ruptura, expressando uma forte crítica a valores estabelecidos e, talvez, um certo pessimismo em relação aos rumos tomados pelo recente governo revolucionário. Já no filme a utopia paulina expressa um momento de conciliação entre vários setores da sociedade – ninguém é excluído da ordem social – como um ato de afirmação de um governo que, por definição, é ambíguo. O melodrama, portanto, possui uma função de *afirmar* valores, e não os contestar. Levantamos apenas uma hipótese de uma vinculação entre o melodrama, enquanto gênero, e as transformações sofridas nas sociedades latino-americanas durante o populismo. Com a formação de um proletariado urbano, o cinema, como uma indústria de massa, não

exerceu com seus “filmes para chorar” uma mera fuga da dura realidade do trabalhador. Pelo contrário, há muito de “real” nesses filmes, estreitamente vinculados com o cotidiano das massas populares urbanas. Por outro lado, com a crise do populismo, surgirá um novo cinema, que passará a criticar tais valores e afirmar outros; porém, o que é próprio da cultura latino-americana, e por conseguinte desse cinema, é a recolocação da questão nacional. Essa questão, como afirma Ianni (*O labirinto latino-americano*), ronda a América Latina; e esse novo cinema levantará a bandeira da libertação nacional como resposta.

Fabián Núñez

[fmnunez@yahoo.com.br](mailto:fmnunez@yahoo.com.br)

