



Universidade
Federal de
Uberlândia

INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

**LEITURAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR
À LUZ DA ADAPTAÇÃO DO TEXTO
TEATRAL MILAGRE NA CELA PARA O
FILME A FREIRA E A TORTURA**

Dênis Sebastião Ramos Firmino



DÊNIS SEBASTIÃO RAMOS FIRMINO

LEITURAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR À LUZ DA ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL *MILAGRE NA CELA* PARA O FILME *A FREIRA E A TORTURA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras - Teoria Literária.

Área de Concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

Uberlândia - MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F525L Firmino, Dênis Sebastião Ramos, 1984-
2016 Leituras da ditadura civil-militar à luz da adaptação do texto teatral
Milagre na cela para o filme A freira e a tortura / Dênis Sebastião Ramos
Firmino. - 2016.
181 f. : il.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Literatura e cinema - Teses. 4. Adaptações para o cinema -
Teses. I. Arantes, Luiz Humberto Martins. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

DÊNIS SEBASTIÃO RAMOS FIRMINO

**LEITURAS DA DITADURA CIVIL-MILITAR À LUZ DA
ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL MILAGRE NA CELA PARA
O FILME A FREIRA E A TORTURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 08 de Julho de 2016.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes / UFU (Presidente)


Prof. Dr. Regma Maria dos Santos / UFG


Prof. Dr. Kenia Maria de Almeida Pereira / UFU

*Aos meus pais Lindalva de Fátima Ramos Firmino e
Walteir Firmino Marinho, a quem devo tudo o que
sou e o que aprendi nesta vida. Dois exemplos puros
de amor incondicional, determinação, simplicidade,
retidão e honestidade.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Mãe Rainha por cuidarem de mim, por me capacitarem e por terem me iluminado e me conduzido à oportunidade de viver e concretizar mais um sonho em minha vida.

A minha mãe Lindalva de Fátima Ramos Firmino, meu anjo protetor. A senhora é o mais belo livro que posso ler para adquirir luz e inspiração, a fim de tornar realidade uma das frases que, para mim, um dia escreveu: “Faça de sua vida um livro aberto, cheio de bons exemplos, para que todos possam ler.”.

Ao meu pai Walteir Firmino Marinho, por ser o meu companheiro e meu espelho de vida. O senhor, com a sua índole e sabedoria, sempre me ajudou a enveredar por caminhos felizes e a ter força para superar qualquer adversidade.

A todos os familiares, pelo apoio, carinho e compreensão, de modo especial a minha madrinha Mariuza Ramos.

Ao meu orientador Prof. Luiz Humberto Martins Arantes, pela prazerosa parceria, por ter confiado em meu trabalho e pelas valiosas orientações que me nortearam para trilhar com segurança e tranquilidade as etapas da pesquisa.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade de ter estudado em um curso de mestrado que me proporcionou amadurecimento acadêmico e pessoal.

À Profª. Kênia Maria de Almeida Pereira, pelas indicações de leituras e pelas colaborações que ajudaram a ampliar os horizontes da pesquisa, tanto no momento das aulas da disciplina Texto Teatral e Cultura quanto no exame de qualificação.

À Profª. Regma Maria dos Santos, que, no exame de qualificação, ofereceu importantes apontamentos que auxiliaram a enriquecer o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Prof. Leonardo Francisco Soares, pelos inestimáveis apontamentos e pelas excelentes ideias que me ofereceu durante as oportunidades que tivemos para conversar nas aulas da disciplina Estudos Comparados de Literatura.

À Profª. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, pelas valiosas contribuições que me proporcionou durante as aulas da disciplina que cursei no Programa de Pós-Graduação em Artes.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, especialmente às professoras Fernanda Sylvestre e Joana Muylaert, por todo o enriquecimento que me proporcionaram durante as aulas das disciplinas que cada uma ministrou.

Ao Frei Manoel Borges da Silveira, que, gentilmente, me concedeu uma entrevista e também disponibilizou materiais sobre madre Maurina Borges da Silveira.

Ao Prof. Boscolli Barbosa Pereira, pela amizade e pela generosidade que sempre pautaram a sua convivência comigo, seja como colega de trabalho ou como grande amigo no dia-a-dia.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Guilherme Gomes e Maiza Pereira, sempre dispostos e cordiais para esclarecerem as dúvidas que surgiram ao longo do curso.

À bibliotecária Patrícia Portela, pela cortesia e pela dedicação em ter me ajudado a adequar à dissertação de acordo com as normas da ABNT.

À Lidiane Nascimento, Lúcia Amaral e Kaísa Martins pelo trabalho de revisão dos textos.

À Fernanda Amaral Lemos, pelo trabalho de tradução do resumo.

Ao artista visual Sidnei Silva de Souza, pelo trabalho de elaboração da capa.

Aos colegas do mestrado que, no decorrer da caminhada, tornaram-se amigos, especialmente Naiara Dias, Tainah Freitas Rosa, Cícero Santos, Gilberto Martins, Camila Bueno e Sandra Carvalho.

Aos meus colegas e amigos do Instituto de Geografia: Bárbara Nunes, Cynara da Costa Silva, Flávia de Oliveira Santos, Henrique Canuto, Jean Limongi, Josimar Souza, Lúcia Ramos, Luís Paulo, Malaquias de Souza, Mizmar Costa, Thiago Tavares, Túlio Barbosa e Vivianne Peixoto da Silva, pela irrestrita generosidade.

Aos meus amigos Gustavo Borges, Ranier Costa, Flávio Sérgio, Rafael Cardoso, Paulo Victor Cavanholi, Guilherme Borges, Vitor Benício, Gustavo Antunes, Marcelo Silva, Andre Luiz, Thuanne Santos, Aline Ferreira, Vanessa Santana, Flávia Araújo, Carolinne Navarro e Antonio Santiago que sempre torceram por mim e sempre me enviaram energias positivas.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram para a realização desta pesquisa.

A todos, muito obrigado!

Ouvindo as narrativas de um sábio, um homem notou que às vezes elas eram interpretadas de um jeito, às vezes de outro. Para que contar histórias, perguntou o homem, se a elas eram dados significados diferentes? – Mas isso é o que dá valor a elas! – respondeu o narrador. – De que valeria uma xícara da qual você pudesse beber apenas água e nunca leite? E lembre-se: tanto a xícara como o prato têm capacidade limitada. O que podemos dizer então da linguagem, que nos proporciona uma dieta infinitamente mais abundante, rica e variada? Por um momento ele ficou em silêncio. Depois continuou, mais gentilmente: - A verdadeira questão não é: “Qual o sentido dessa história? De quantas formas posso compreendê-la? Ela pode limitar-se a um só significado?” A questão é: “Essa pessoa a quem estou me dirigindo pode aproveitar o que vou lhe contar?”

(Carrière, 1995, p. 207).

RESUMO

A pesquisa em tela possuiu como *corpus* o texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade, intitulado *Milagre na Cela* (1977), e a adaptação deste para a sétima arte, que resultou na película *A Freira e a Tortura* (1983), dirigida pelo cineasta Ozualdo Candeias. Com base nessas distintas formas ficcionais, ou seja, textual e imagética, o principal objetivo do estudo foi responder à seguinte pergunta: quais os ressignificados estabelecidos ao se processar a adaptação do texto teatral para uma nova linguagem, neste caso, a cinematográfica? Ambas as obras foram concebidas durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. O texto de Andrade e o filme de Candeias representam, por intermédio das personagens da freira Joana e do delegado Daniel, os arbítrios e as violências cometidas pelo governo militar contra os cidadãos considerados subversivos. No enredo das duas obras, as convicções de madre Joana e a violência empreendida por Daniel à religiosa são a força motriz que conduzirá o desenrolar de ações e fatos em ambas as tramas, elementos esses potencializados por Candeias ao dirigir *A Freira e a Tortura*. A película foi produzida pelo viés de um gênero cinematográfico que, a princípio, não seria o canal ideal para refletir sobre o contexto do regime militar, qual seja: as comédias eróticas. Para assimilar os ressignificados da adaptação do texto *Milagre na Cela* para o cinema, os estudos se pautaram em teorias amparadas à luz dos estudos literários, do teatro e do cinema. Para compreender o contexto do regime militar, os estudos tiveram como norte textos como os que compõem o Relatório da Comissão Nacional da Verdade. Ademais, os elementos estéticos e temáticos utilizados por Candeias auxiliaram a assimilar como o cineasta elaborou uma nova leitura acerca do texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade. Pelo crivo dos estudos comparados de literatura com outras artes, também houve o objetivo de entender como *Milagre na Cela* constituiu-se em objeto motivador para a produção de *A Freira e a Tortura*.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Milagre na Cela. Jorge Andrade. A Freira e a Tortura. Ozualdo Candeias.

ABSTRACT

The present research has as its corpus the theatrical text written by the playwright Jorge Andrade, named “*Milagre na Cela*” (1977), and its suiting to the seventh art, which in turn became the pellicle “*A Freira e a Tortura*” (1983), directed by the film-maker Ozualdo Candeias. Based on these different fictional forms, thus, textual and imagery , the mainly aim of this study was to answer to the following question , what are the reframes when we adapt the theatrical text to a new language, in this case, film language? Both plays were made during the civil-military dictatorship in Brazil. The text written by Andrade and the film directed by Candeias represent , through the nun character Joana and the police chief Daniel , the wills and the violences done by the military governor against some citizens considered subversives. In the plot from both plays, Joana’s convictions and the violence undertaken by Daniel to the religious woman are the strengths that will conduct the unroll of actions and facts in both plots, whose elements were exploited by Candeias, when directing “*A Freira e a Tortura*”. The pellicle was produced by bias of a film-maker genre which, at first, would not be the ideal channel to reflect about the context of the military regime, which are the erotic comedies. To assimilate the reframes of the adaptation from the text *Milagre na Cela* to the movies, the studies were based on theories supported on literary studies from the theater and from the movies. To understand better the context of the military regime, the studies had some texts from the “*Relatório da Comissão Nacional da Verdade*”. Moreover, the aesthetic and thematic elements used by *Candeias* helped him to assimilate how he made a new reading concerning the theatrical text from the playwright Jorge Andrade. Comparing the literature studies with others arts, we also had the aim to understand how the plot *Milagre na Cela* became a motivating object for the production of *A Freira e a Tortura*.

KEYWORDS: Adaptation. Milagre na Cela. Jorge Andrade. A Freira e a Tortura. Ozualdo Candeias.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CAPÍTULO 1: VESTÍGIOS BIOGRÁFICOS E ARTÍSTICOS DE JORGE ANDRADE E DE OZUALDO CANDEIAS	18
2.1 Das subjetividades aos operadores que margeiam a obra artística: breves reflexões sobre o processo criativo	18
2.2 O olhar e o sentir de Jorge Andrade para tecer uma arte a favor do homem	24
2.3 O anseio por uma dramaturgia nacional e política	34
2.4 Tenacidade, protagonismo, <i>mimeses</i> e intertextualidade nas mulheres da dramaturgia jorgeandradina	42
2.5 Ozualdo Candeias: Traços marginais no roteiro da história do cinema nacional	54
2.5.1 Um cinema visceral	54
2.5.2 Candeias e suas películas em repúdio aos <i>anos de chumbo</i>	64
3 CAPÍTULO 2: O TEXTO TEATRAL <i>MILAGRE NA CELA</i>: CONTEXTO, PROCEDIMENTOS FORMAIS E TEMAS	68
3.1 Breves reflexões sobre o Texto Teatral	68
3.2 O contexto do teatro nacional na ditadura civil-militar e a publicação de <i>Milagre na Cela</i>	72
3.3 Análise do texto <i>Milagre na Cela</i>	84
3.3.1 Principais temas e conteúdos do texto <i>Milagre na Cela</i>	92
3.3.2 Os principais personagens de <i>Milagre na Cela</i>	100
4 CAPÍTULO 3: DO TEXTO À IMAGEM: A ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL <i>MILAGRE NA CELA</i> PARA O FILME <i>A FREIRA E A TORTURA</i>	108
4.1 Pornochanchada: características, contexto e a exibição do filme <i>A Freira e a Tortura</i>	108
4.1 A adaptação do texto teatral <i>Milagre na Cela</i> para o filme <i>A Freira e a Tortura</i>	124
4.2.1 A adaptação dos personagens do texto teatral <i>Milagre na Cela</i> para o filme <i>A Freira e a Tortura</i>	154
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
6 REFERÊNCIAS	168
7 APÊNDICE A – Entrevista	174

1 INTRODUÇÃO

Na operação da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção. (HUTCHEON, 2011, p. 235).

Em *A ponte*, Lenine canta: “a ponte não é para ir nem para voltar, a ponte é somente para atravessar.” (LENINE, 1997). Esse fragmento da canção do cantor pernambucano estimula a pensar relações em que há o “casamento” entre diferentes expressões artísticas para engendrar imagens sobre determinados contextos culturais, políticos e/ou sociais. A fusão entre duas ou mais artes também conta com a interferência do olhar dos autores, que exercem a liberdade de revestir uma obra com significados e/ou ressignificados por meio da linguagem verbal ou não verbal.

Ao lado da memória, a linguagem é uma das qualidades que singulariza o homem. A evolução das diferentes formas de linguagem foi uma das principais habilidades que conduziram o ser humano a se desenvolver e a ter condições de agir e de interagir onde estivesse. Desse modo, viabilizou-se a capacidade de criar histórias, seja ao recorrer à oralidade, à imagem ou à escrita, fornecendo vida às constatações e aos sentimentos impregnados no tempo e na memória.

Um dos mais reconhecidos exemplos do magnetismo que há em contar histórias é a coletânea de contos que expõe a sedução do rei Shariar pela personagem Sherazade. Com a finalidade de poupar sua vida, Sherazade narra, em mil e uma noites, histórias para entreter o rei e estimular sua afeição e amor por ela. Os contos de *As mil e uma noites* não se restringiram à literatura, mas se desdobraram em adaptações para o cinema, como o filme, de 1974, de mesmo título, do diretor italiano Pier Paolo Pasolini.

Narrar fatos, urdir lendas e registrar os mais distintos acontecimentos culminou no surgimento de artes como a literatura e o teatro. Posteriormente surgiu o cinema, sendo que o filme *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumière, exibido em 1895, revolucionou as artes, criando mais uma forma para elas se manifestarem. Artes essas que desde as suas origens estabeleceram uma cultura de diálogo e também, em não raras ocasiões, empreenderam visões de enfrentamento em relação às estruturas de poder.

A literatura é uma das manifestações que convida a atenção de olhares ávidos em querer decifrar, compreender e interpretar o que um texto pode transmitir a quem se dispõe a apreciá-lo. Um texto literário, ao ser lido e interpretado, poderá ingressar em novos mundos pela filtragem e pelas inferências que o leitor realizará tendo por base o enredo de uma obra. Como exemplo, podem-se citar os diretores de cinema que aderem ao projeto de adaptar um romance, um poema ou uma peça de teatro. Os cineastas são leitores que se tornam os catalisadores de um processo em que há a expectativa de elaborar novas obras sob o amparo das técnicas cinematográficas.

A adaptação de uma obra literária para a sétima arte constitui-se como uma travessia a transferir e/ou traduzir os signos de um texto fonte para a linguagem imagética. A adaptação tem a qualidade de abrir caminhos para que um texto receba outras perspectivas mediadas por associações de elementos que possibilitem acomodar uma obra literária sob o prisma da linguagem cinematográfica. A intersecção entre artes, como a literatura e o cinema, estimula reflexões que ressoam em vários âmbitos, como o da crítica especializada e do meio acadêmico.

Nesse entendimento, com base no preceito da arte de tecer histórias, e tendo como apoio a propriedade da literatura de circular em diversos suportes, o presente trabalho possui como *corpus* de investigação o texto teatral do dramaturgo Jorge Andrade, intitulado *Milagre na Cela*¹ (1977), e a adaptação cinematográfica deste, que originou o filme *A Freira e a Tortura* (1983), dirigido pelo cineasta Ozualdo Candeias. A investigação das obras em estudo suscita a seguinte pergunta: quais são os ressignificados estabelecidos ao se processar a adaptação do texto teatral em questão para a linguagem cinematográfica?

As duas obras estão contextualizadas em um dos períodos mais obscuros da história do Brasil: a ditadura civil-militar. Entre os anos de 1964 a 1985, o governo militar impediu a plenitude da democracia do Estado brasileiro, além de perseguir, prender, torturar, exilar e assassinar centenas de cidadãos que foram considerados

¹ Este trabalho objetiva estudar o texto escrito *Milagre na Cela* e a sua adaptação para a sétima arte. Não há o objetivo de analisar o espetáculo que sucedeu a peça escrita, apesar de que um texto dramatúrgico tem como uma de suas finalidades a transposição para a cena teatral. Além disso, foi adotada grafia diferenciada para os títulos dos dois objetos que estão sendo pesquisados: *Milagre na Cela* e *A Freira e a Tortura* (todas as letras iniciais maiúsculas), em relação aos títulos de outras obras (apenas a primeira letra inicial maiúscula), como *Marta, a árvore e o relógio*.

subversivos. O regime ditatorial empreendeu ações que conferiram o peso necessário para desmoronar pontes que pudesse levar os representantes do governo à tolerância para com aqueles que desejavam recuperar direitos. Em vista dessa realidade, artistas de vários segmentos recorreram à prerrogativa da arte de ser anárquica e de poder se insurgir contra situações em que há o despotismo.

Nesse viés, Jorge Andrade e Ozualdo Candeias, ao vivenciarem o contexto do regime ditatorial, tomaram conhecimento dos arbítrios e das violências que estavam sendo cometidas. Além disso, conviveram com o perigo constante de serem perseguidos pela censura. Por conseguinte, a atmosfera coercitiva imposta pelos militares repercutiu em Andrade e Candeias em forma de arte.

Jorge Andrade é considerado um dos mais importantes dramaturgos da história do teatro brasileiro. Tornou-se reconhecido, principalmente, por utilizar em seus textos a memória como fio condutor de suas peças, agenciando visões acerca do homem brasileiro. Situações como a decadência das elites rurais e urbanas, que foram assoladas pela crise econômica de 1929, e as condições das famílias que foram afetadas pelo início da industrialização em São Paulo ditam a tônica das peças que compõem a coletânea *Marta, a árvore e o relógio*², publicada em 1970.

Todavia, o dramaturgo não limitou sua arte apenas à retratação do passado rural e urbano do Brasil. Embora seus textos debatam o passado, suas reflexões estão ancoradas no presente em que estavam localizadas, inclusive porque a “Leitura social do passado com os olhos do presente, o seu teor ideológico se torna mais visível.” (BOSI, 2007, p. 453).

Em 1977, Andrade publicou *Milagre na Cela*. Diferente de outras peças³ que discutiram a violência perpetrada pelo regime militar, a obra citada retrata as torturas

²As peças do livro *Marta, a árvore e o relógio* manifestam, em sua temática, a relação entre passado e presente, apresentando o declínio de uma sociedade e o nascimento de outra. As peças mostram a visão dos fazendeiros e dos colonos, e também expõem o lado tradicionalista das elites urbanas e o surgimento das novas classes sociais. Entre as peças rurais, estão os textos: *A moratória* (1954), *O telescópio* (1951), *Pedreira das almas* (1957), *As confrarias* (1969) e *Vereda da salvação* (1957/1963). Entre as peças urbanas, há: *Os ossos do barão* (1963), *Senhora na boca do lixo* (1963), *O sumidouro* (1969) e *Rasto atrás* (1966). Com essa última, em 1966, Andrade foi premiado pelo Serviço Nacional de Teatro.

³Como exemplo de texto em que houve a criação de alegorias, de metáforas para despistar a censura, pode-se citar *O santo inquérito* (1966), de Dias Gomes. A trama é ambientada em uma atmosfera que remete ao século XVIII, fazendo menção às torturas da Inquisição.

dos militares de forma direta, sem metáforas e desprovida de ambientações coloniais. Segundo Antonio Candido, Andrade lidou com a questão da tortura de forma que

Nunca no Brasil, essa realidade sinistra dos nossos dias tinha encontrado expressão literária em nível tão alto; ou mesmo, assim concentrada, em qualquer nível. Mas a peça histórica e terrível de Jorge Andrade vai mais longe e mais largo, abrangendo um dos dramas maiores da nossa condição, que é a tendência para pôr o homem sob o arbítrio do homem. (CANDIDO, 1977, p. 10).

O trabalho de ecoar vozes para significar e ressignificar a temática da tortura na ditadura civil-militar pode também ser verificado na produção cinematográfica brasileira realizada durante o período comentado. Em 1983, Ozualdo Candeias, “[...] facilmente o cineasta mais desconhecido de nossa história recente” (GARDNIER, [2016]), adaptou o texto *Milagre na Cela*, que resultou no filme *A Freira e a Tortura*.

O cineasta aborda a questão da tortura por meio de uma trama que também prima por expressar a situação de indivíduos posicionados à margem da sociedade. Utilizando essas temáticas, Candeias montou as cenas de *A Freira e a Tortura* com elementos do *Cinema Marginal*⁴ mesclados com a exposição da nudez e com cenas de sexo não explícito, inerentes ao gênero das comédias eróticas. Candeias foi um diretor que privilegiou tecer obras cinematográficas que narrassem histórias de pessoas localizadas em contextos marginais em que a miséria, a exclusão e a violência acompanham o cotidiano dos cidadãos.

O dramaturgo e o cineasta em questão recorreram à dramaturgia e ao cinema para criarem suas representações sobre a violência dos militares, imbricando história e ficção na elaboração de *Milagre na Cela* e de *A Freira e a Tortura*. Ademais, expuseram por meio dos conflitos e dos dramas dos personagens a questão das relações de poder e a dimensão humana que permeia o ato de torturar e de ser vítima da tortura.

Nessa compreensão, as questões supracitadas motivaram a possibilidade de pesquisar a adaptação do texto teatral para a obra cinematográfica. Desse modo, o referencial teórico adotado contempla teorias das áreas da literatura, do teatro e do cinema. Foram utilizados textos de pesquisadores reconhecidos em cada segmento.

Do meio dramatúrgico e literário, eis alguns teóricos que foram citados e estudados: Antonio Candido, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Domício Proença Filho,

⁴ Filmagens em favelas, inserção de indivíduos marginalizados e cenas de realismo grotesco são alguns dos elementos que caracterizam os filmes do Cinema Marginal.

Jean-Pierre Ryngaert, João das Neves e Décio de Almeida Prado, críticos de obras literárias e também do gênero dramático. Além destes, Yan Michalski e Marcelo Ridenti, que produziram obras que expõem o panorama artístico dos anos de vigência do regime militar, especialmente os do segmento teatral. Também foram utilizadas obras do pesquisador Luiz Humberto Martins Arantes, estudioso do diálogo interdisciplinar entre história e teatro no Brasil.

Do meio cinematográfico, foram citados e estudados: Jean-Claude Carrière, Ismail Xavier, Robert Stam, Linda Hutcheon, Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, teóricos que dialogam com a adaptação de textos literários para obras cinematográficas. Também foram apreciados textos de autores como Jean Claude Bernadet e Nuno César Abreu, que debatem os filmes produzidos pelo Cinema Marginal e também analisam as peculiaridades do gênero das comédias eróticas.

Para entender a violência promovida pela ditadura civil-militar foram estudados depoimentos e constatações que estão no Relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV). As atividades da CNV estão em sintonia com a ideia de promover leituras do passado interpretando-as com as lentes do presente.

Amparando-se no referencial teórico e com o objetivo de compreender como ocorreu a adaptação do texto escrito para a linguagem filmica, foram desenvolvidos três capítulos nesta dissertação. O capítulo 1 discorre sobre os vestígios biográficos e artísticos de Jorge Andrade e de Ozualdo Candeias. São textos que apresentam como o dramaturgo e o cineasta receberam influências para moldar os seus processos de criação e que também perpassam as tramas das obras estudadas.

Nesse sentido, há subcapítulos que demonstram como o enraizamento pessoal e profissional do dramaturgo Jorge Andrade o influenciou no embasamento dos enredos e na construção de seus personagens, o que foi aprimorado ao se matricular na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), local onde o dramaturgo se alinhou com a ótica de grafar os seus textos com qualidades que o levaram a comungar com o anseio de encontrar a almejada *brasilidade* na arte tupiniquim.

Ainda há outro subcapítulo que discute a relevância das mulheres na dramaturgia jorgeandradina. Entre as mulheres que podem ter referenciado a elaboração da obra *Milagre na Cela*, encontra-se a freira Maurina Borges da Silveira. Essa religiosa foi

detida e torturada em 1969 pelos integrantes da Operação Bandeirantes, que tinha como um de seus comandantes o delegado Sérgio Paranhos Fleury.

Na finalização do capítulo 1, foram desenvolvidas reflexões sobre a trajetória do cineasta Ozualdo Candeias, de modo a tentar revelar as visões de mundo e as inferências que recebeu de artistas ligados aos segmentos do Cinema Marginal e do gênero de filmes pornôs. Por fim, há um subcapítulo que expressa o engajamento de Candeias para produzir filmes que debatiam visões que criticavam o regime ditatorial.

O capítulo 2 apresenta a análise do texto *Milagre na Cela*. O objetivo foi entender como Jorge Andrade teceu a obra citada com base nos temas, espaços e personagens que criou para dramatizar a questão da tortura. Ao longo do capítulo há a apreciação de outras obras que suscitam intertextualidade com *Milagre na Cela*. Além disso, também há um subcapítulo que versa sobre a situação da dramaturgia nacional durante o período do governo militar. Foi produzido ainda um subcapítulo que faz reflexões sobre a especificidade dos textos teatrais.

O capítulo 3 inicia com um texto que discorre sobre as comédias eróticas (pornochanchadas), visto que a adaptação do texto *Milagre na Cela* para o cinema desenvolveu-se por meio do gênero cinematográfico citado. Em seguida, há a análise da adaptação do texto teatral para a película. As sequências do filme foram apreciadas de modo a compará-las com o texto fonte e também com o intuito de refletir sobre os elementos que Ozualdo Candeias inseriu para montar as cenas da obra que dirigiu. Além disso, procurou-se demonstrar os elementos do texto de Andrade que possivelmente motivaram Candeias a realizar a adaptação para a sétima arte.

Ao final da pesquisa, pretende-se ter identificado as referências que nortearam Jorge Andrade e Ozualdo Candeias a produzirem *Milagre na Cela* e *A Freira e a Tortura*. Também se espera ter assimilado como os elementos do texto teatral motivaram a adaptação que resultou na película em análise.

2 CAPÍTULO 1: VESTÍGIOS BIOGRÁFICOS E ARTÍSTICOS DE JORGE ANDRADE E DE OZUALDO CANDEIAS

[...] Então, minha verdade saiu da terra, cresceu e ultrapassou a mata. Percebi como devia ser maravilhoso compreender, interpretar e transmitir! Partir da minha casa, minha gente, de mim mesmo e chegar ao significado de tudo, tendo como instrumentos de trabalho, apenas as palavras e a vontade. Não usar nenhum suor, a não ser o meu. Nenhum braço, além dos meus. Nenhuma inteligência, exceto a minha! Isto, era ser livre! (ANDRADE, 1978, p. 158).

O cinema é feito com todo tipo de gente e com todo tipo de tema. (AUTRAN; HEFFNER, GARDNIER, 2002, p. 30).

2.1 Das subjetividades aos operadores que margeiam a obra artística: breves reflexões sobre o processo criativo

A criação de tramas que versam sobre o ser humano em uma obra de arte significa não apenas expor situações em que o homem receba um olhar de empatia ou de distanciamento na abordagem de um contexto, mas também significa possibilitar o benefício de capturar as sutilezas e as subjetividades que circulam o tecer artístico. Nesse caminho, também se abre a possibilidade de compreender como algumas convenções viabilizam a construção de textos e de imagens no processo criativo.

Ainda que haja a sensação de maior velocidade na sucessão dos tempos, mesmo que as tecnologias e os avanços sejam cada vez mais aprimorados, o homem e as suas inquietudes permanecem, tendo a arte para transgredir realidades e os artistas como uma das testemunhas dos rastros do ser humano no universo.

Os contextos sociais, políticos, culturais e históricos podem influenciar na concepção de livros, textos dramáticos, filmes, canções, esculturas e pinturas. Por outro lado, uma obra pode ser influenciada pelas subjetividades de um autor que, por meio da

sua ótica, recriará contextos, uma vez que não somente o texto, mas qualquer obra artística “[...] é o lugar onde o sujeito se inscreve e se escreve.” (BRANDÃO, 1995, p. 21).

Os sentidos que emanam de um processo de criação estão precedidos pelas subjetividades que um autor carrega consigo. Como exemplo, pode-se citar o teórico Constantin Stanislavski, que, no livro *A preparação do ator* (1979), debate sobre a necessidade do ator em resgatar as suas memórias para auxiliar na construção dos personagens.

As idiossincrasias de um autor não determinam em definitivo os signos que a obra repercutirá, porém, as suas memórias filtram recortes, acrescentam detalhes aos conteúdos e auxiliam a refinar a densidade poética da obra. Detalhes que serão trabalhados pelo autor, o qual poderá moldar suas produções, ancorando-se em suas experiências e também nos acontecimentos históricos, pois

Com base nesses fatos, pode-se colocar que a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. (BAKHTIN, 1992, p. 203).

Nesse sentido, recorrer à ficção para contar um fato inaugura leituras que podem transcender verdades firmadas como irrefutáveis e legitimadas de acordo com os interesses de determinados grupos, instituições ou culturas. Dinâmica que converge para aventar a hipótese de que as observações e a escrita da história pela visão de um artista são tão válidas quanto as interpretações sobre a história social transmitida em instituições de ensino.

A história de um povo não é revelada em sua totalidade. Sempre haverá a contingência de ser complementada, conforme exemplifica Veyne: “[...] um livro de história surge com um aspecto muito diferente daquilo que parece ser; não se trata do Império Romano, mas daquilo que ainda podemos saber desse império.” (VEYNE, 1976, p. 45).

O autor, ao desenvolver sua arte, pode trabalhar no intuito de disponibilizar versões alternativas de um mesmo fato, empregando leituras e representações que não compactuam com as histórias contadas por aqueles que estão na posição de vencedores ou como detentores de poder, uma vez que artes como a literatura e o cinema:

Pelo seu caráter de liberdade de discurso, de ação verbal ficcional, independente de qualquer objetivo pragmático, podem contribuir para desestabilizar “certezas” de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências, pode se constituir um espaço de resistência contra esses sistemas. (MESQUITA, 1987, p. 15).

Por essência, as peculiaridades que recobrem e acompanham o tecer criativo, podem estimular o autor a não comungar com visões unâimes, mas incitar a examinar a realidade pelo avesso, pela esfera não nobre dos episódios. À luz desta hipótese, o trabalho autoral é uma das ferramentas para que os artistas se tornem um dos mediadores das sociedades, mesmo que, para isso, recorram aos detalhes e aos episódios que figuraram em suas trajetórias. Pela linguagem escrita e/ou imagética, os autores criam e recriam versões da história, visto que:

Toda nossa descrição da realidade passa pela linguagem. Nós codificamos o real, seja exprimindo-o pela escrita, seja representando-o pelas imagens. Um texto, uma série de imagens não são finalmente mais do que uma tentativa de exprimir o que pensamos, o que vivemos, o que desejamos. Nós distribuímos os signos para nos relatar, nos expor. (CHABOT, 1981, p. 103 apud ABREU, 1996, p. 7).

O processamento de uma obra não está amparado apenas nas experiências de um autor. O ofício de produzir textos e/ou imagens também é perpassado por convenções que fomentam a possibilidade de retomar temas e a corroborar a chancela de universal sobre assuntos considerados atemporais, como: a violência em regimes autoritários e as relações de poder entre os homens.

Dentre as convenções, pode-se citar a Intertextualidade, a Polifonia, o Dialogismo, a Circularidade Cultural, a Antropofagia e os Estudos Culturais. Estas são algumas chaves que podem ser utilizadas em oposição ao cânone e permitir que vozes abafadas pelo elitismo e pelo autoritarismo tenham espaço para se manifestar.

No tocante a isso, os autores Jorge Andrade e Ozualdo Candeias, ao produzirem, respectivamente, o texto *Milagre na Cela* (1977) e o filme *A Freira e a Tortura* (1983), não buscaram somente garimpar, em suas subjetividades, os conteúdos que estão nas obras supracitadas. Mesmo que tenha ocorrido de modo involuntário, há diálogos dos dois artistas com seus pares e com outras produções.

O universo cultural de um autor se dilata por meio dos diálogos com outras produções e artistas que lhe são ou não contemporâneos. Conforme Sandra Nitrini (2010) reflete, a teoria do dialogismo de Bakhtin é uma oposição ao conceito de

logocentrismo, uma vez que a estrutura da linguagem escrita ou imagética “[...] se elabora a partir de uma relação com outra.” (NITRINI, 2010, p. 158). Um autor alimenta o seu processo criativo com as experiências que perpassaram sua vida ou com as ideologias que por ele são cultivadas, mas também ilumina a sua sensibilidade através de leituras e de contatos.

Sandra Nitrini (2010) menciona que, para Cionarescu, a *mimesis* é “[...] imitação da natureza como fonte de arte.” (NITRINI, 2010, p. 128), constituindo-se, no processo de criação, como um operador a ser explorado pelo artista. A *mimesis* não se resume a mera reprodução da realidade, mas também é agenciada pelas impressões do autor em selecionar fatos que serão transpostos para a ficção.

As visões de um artista, que estão expressas em uma obra, podem fornecer pistas para identificar de onde surgiram as referências que alavancaram o desenvolvimento do processo mimético sobre a realidade. Desse modo, o autor pode realizar, em seu processo de criação, uma “alquimia” da memória com a realidade, auxiliando a eleger elementos retirados de experiências individuais e/ou coletivas, o que poderá conferir verossimilhança à obra:

É a esse respeito que exigimos do autor que suas imagens tenham verossimilhança e peso de valores do acontecer, que sua realidade seja, não uma realidade cognitiva ou prático-empírica, mas uma *realidade* do acontecer. (BAKHTIN, 1992, p. 213).

Santo Agostinho (1984), ao teorizar reflexões sobre o tempo em uma dimensão psíquica, voltada para o eu interior, postulou que a linguagem vem da imaginação, em um trabalho de escavação do próprio conhecimento. Nesse caminho, um autor, ao utilizar a linguagem, escrita ou imagética, terá uma ferramenta que propiciará representações e significados que podem ser produzidos a partir da apropriação do real, uma vez que

[...] ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender. O signo, pelo menos o signo que ele vê - é sempre imediato, regrado por uma espécie de evidência que lhe salta os olhos, como estalo do Imaginário. (BARTHES, 1989, p. 40).

Ao desenvolver um olhar a contrapelo das realidades e ao estabelecer diálogos, o autor dispõe, para o seu próprio fazer artístico, uma gama de itinerários e de caminhos a serem trilhados. Possibilidades que são potencializadas também pela interação do autor

com o contexto social a ser apreciado, auxiliando a identificar uma pluralidade de alternativas para abordar uma temática.

No tocante a isso, entender as eventuais razões que influenciaram um escritor, dramaturgo, diretor de cinema, músico ou qualquer outro artista a estimular a sua sensibilidade, constitui-se como uma senha para adentrar nos labirintos que direcionam rumo à vinculação de sentidos a uma obra artística.

Dentre as compreensões que podem emergir, devido à assimilação da presença de subjetividades em uma produção, há a hipótese de poder desvelar as múltiplas interpretações que determinados fatos recebem a partir do olhar de um autor. Ao selecionar uma época ou um acontecimento, o autor elege um recorte por inúmeras motivações, as quais podem ser oriundas de influências recebidas ou também de memórias que o marcaram de forma significativa.

Nessa compreensão, o dramaturgo Jorge Andrade e o diretor de cinema Ozualdo Candeias produziram textos teatrais e filmes que propiciaram registrar circunstâncias que revelam algumas das ações do homem na história. Praxe que advém desde a antiguidade, uma vez que, ininterruptamente, os artistas primam pela representação da condição humana no mundo.

Com consciência crítica moldada pelos contextos em que viveram, pelas leituras que realizaram e pelos contatos somados ao longo de suas trajetórias, o dramaturgo e o cineasta outorgaram a si mesmos o compromisso de registrar, em palavras e em imagens, as angústias, as privações e as violências com as quais o homem brasileiro conviveu e que ainda incidem nos dias atuais, pois

É isso também que determina a posição do autor – portador da visão artística e do ato criador – no acontecimento existencial que é o único suscetível de dar peso a uma criação séria, significativa e responsável. O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento existencial; ele lida com componentes desse acontecimento, e por isso também sua obra é um componente do acontecimento. (BAKHTIN, 1992, p. 204).

Andrade e Candeias se uniram aos artistas que tiveram gestos de resistência para protestar contra a ditadura civil-militar no Brasil, que vigorou entre os anos de 1964 e 1985. O texto teatral *Milagre na Cela* e a adaptação deste para a sétima arte, que resultou na película *A Freira e a Tortura*, são obras que possibilitam expressar representações e clarificar informações sobre o regime ditatorial, uma vez que

[...] todo conhecimento se caracteriza como uma *representação*, como um *tornar de novo presente* a realidade em que vivemos, para que

dela tenhamos uma visão mais clara e profunda, que escapa à nossa percepção imediata. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 15).

Compreender como Andrade e Candeias promoveram, em *Milagre na Cela* e em *A Freira e a Tortura*, um processo mimético e intertextual sobre o contexto do regime militar, enseja a perspectiva de apreender leituras e releituras que foram processadas através de palavras, sons, cores e imagens nascidas de seus trabalhos autorais.

Perspectivas que indicam a possibilidade de adensar correlações para assimilar como as particularidades de Andrade e de Candeias os influenciaram na elaboração de representações sobre a ditadura civil-militar. Além disso, conhecer os vestígios do dramaturgo e do cineasta poderá levar a entender como ambos formaram um estilo próprio para interagir “[...] com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida [...]” (BAKHTIN, 1992, p. 209).

A partir das questões discutidas, este capítulo tem o objetivo de discorrer sobre os vestígios biográficos e artísticos de Jorge Andrade e de Ozualdo Candeias, buscando entender como as vivências dos dois autores interferiram em seus processos de criação. Assimilar as subjetividades que os moveram a tecer significados e representações potencializará a possibilidade de apreender o *puctum*⁵ das obras pesquisadas, ou seja, o que está além do óbvio na superfície do texto e da película investigados.

Surgem, então, perguntas como: A partir de qual lugar falam Andrade e Candeias? Que imagem Candeias formula para incitar uma irrupção no conjunto de cenas do filme? O que está além das próprias imagens do filme? O que singulariza determinada relação estabelecida entre as personagens do texto teatral de Jorge Andrade? O que está por detrás do texto que Andrade teceu, o que o irrompe? Qual é o *puctum* que leva a olhar o filme por outro ângulo? São questões que a pesquisa procurará responder ao longo dos capítulos.

⁵Termo cunhado por Roland Barthes no livro *A Câmara Clara* (2012), que, segundo o filósofo francês, é aquilo que tem a ver com o movimento que realizamos ao olhar uma foto, é algo que irrompe a imagem e se distingue do *studium*. O *studium*, segundo Barthes, é aquilo que faz sentir um afeto médio ao examinar uma fotografia. Para Barthes, o “[...] *puctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que *todavia já está nela*.” (BHARTES, 2012, p. 57). O *puctum* pode ser adotado como um operador de leitura para determinar o que não está na ordem da semelhança, o que está além do óbvio em uma obra artística.

2.2 O olhar e o sentir de Jorge Andrade para tecer uma arte a favor do homem

Na produção literária do paulista Aluísio Jorge de Andrade Franco⁶, os textos que compõem a sua dramaturgia foram tecidos por olhares e por sentimentos de um autor que teve o propósito de compreender a história brasileira e o homem que nela está contextualizado.

Para viabilizar uma arte que estivesse ao lado do homem, Jorge Andrade pautou sua escrita dramatúrgica em fatos verídicos e os processou para o texto teatral: “[...] todas as minhas peças partiram de fatos reais. Acho muito difícil que um trabalho literário não tenha suas raízes em fatos reais.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 31).

Ao focar na história do Brasil, Andrade forneceu leituras sobre determinados contextos, dedicando o seu olhar para expressar as várias facetas da história brasileira. Faces que talvez jamais houvessem sido exploradas ou que foram minimamente compartilhadas com a massa social, vide o cerceamento da censura na ditadura civil-militar. Entretanto, na arte de Andrade e nos trabalhos de outros artistas politicamente engajados, foram denunciadas as violências e as injustiças.

Segundo Proença Filho, “[...] há os que entendem que a obra literária envolve uma *representação* e uma *visão* do mundo, além de uma *tomada de posição* diante dele.” (PROENÇA FILHO, 1995, p. 09). Nesse caminho, ao utilizar a *mimesis*, o dramaturgo não se furtou em criar representações e em firmar posicionamentos frente à história nacional.

Ficcionalizar acontecimentos requer o emprego de debates pungentes, permeado por sensibilidade, especialmente quando o seu autor é alguém que viveu as intempéries de um determinado período, como o da decadência das elites rurais e urbanas de São Paulo e o regime ditatorial brasileiro.

Andrade apropriou-se da escrita teatral, tendo como missão dramatizar os fatos, não como espelho da realidade, mas com o dever de proporcionar à sociedade novas assimilações acerca do povo brasileiro. O dramaturgo expôs visões sobre episódios que fazem jus a serem registrados pela dramaturgia, porque, para ele:

⁶Nascido em 21 de Maio de 1922, na cidade de Barretos, estado de São Paulo. Faleceu em 13 de Março de 1984, na cidade de São Paulo.

[...] é a realidade imediata, é o mundo que me cerca que deve ser salvo das minhas preocupações literárias. Se o teatro não registra o homem no seu tempo, para mim não é nada, não é arte, é uma ação alienante qualquer. Acho que o escritor tem um compromisso fundamental com os problemas que envolvem o seu tempo. Se lemos ou assistimos a uma verdadeira peça teatral, escrita há duzentos anos, podemos levantar a geografia física e humana da época em que a peça se passa e, portanto, ver a verdadeira face do homem. Este para mim é o maior sentido, o único da arte e do teatro. (AZEVEDO et al., 2012, p. 153).

Uma das questões que perpassam o processamento das peças teatrais de Jorge Andrade é a recorrência às suas memórias. Nas reminiscências do dramaturgo, há parte significativa da matéria-prima que embasou a elaboração de seus textos. Memória individual, por rememorar fatos que diretamente estiveram em sua vida, e memória coletiva, por lembrar as pessoas e as circunstâncias que repercutiram em sua formação. Ambas as memórias emergem a serviço de recordar os tempos de convivência com a família nas fazendas do avô e do pai e, posteriormente, são utilizadas para enriquecer as tensões de seus enredos e na construção das suas personagens.

No universo social de Andrade, houve pessoas que sentiram privações, violências, perdas e angústias. Por outro lado, o mundo do dramaturgo foi povoado por homens e por mulheres que simbolizam força e superação de vida. Indivíduos vigorosos estão espalhados em seus textos e não se restringem a uma robustez física, mas situam-se na esfera de uma força psicológica, materializada no embate contra opressões e disputas pelo poder, que transitam nos contextos que o dramaturgo abordou.

Andrade se auto-incumbiu da necessidade de discorrer sobre a história e de trazer à tona fatos que podem ser legitimados pela arte. Conforme ele próprio salientou:

Eu só entendo o teatro como representação viva de um fato, e nesse fato o personagem principal deve ser o homem. Acho que se a arte não registra o homem, no tempo e no espaço, para mim não é arte, não é literatura, não é nada. Penso que esse é o principal, essencial, da arte e do teatro. (AZEVEDO et al., 2012, p. 109-110).

Nas lembranças sobre os seus avós, pais, tias e trabalhadores das fazendas onde viveu, o dramaturgo paulista retirou elementos para estruturar a sua dramaturgia. Recordações que, juntamente com o arcabouço de leituras que Andrade ainda realizara na infância, foram materializadas em textos teatrais: “Nesse percurso, a imaginação do dramaturgo vai se encarregando da criação desse material, tornando difícil separar o que é experiência e o que é elaboração artística.” (ARANTES, 2001, p. 40).

O mundo pretérito de Jorge Andrade é carregado de elementos que o ajudaram a pintar as telas dos contextos que seus personagens enfrentam nas peças. A bagagem que Andrade traz da vida rural e familiar pertence a um momento em que imperava o poder e a riqueza de famílias tradicionais paulistas oriundas de Minas Gerais. São homens e mulheres que viveram décadas em função de cultivar a terra, plantar lavouras de café e colher os frutos advindos das atividades agrárias.

Nesse sentido, para se buscar entendimentos e se adentrar no mundo artístico de Andrade, é necessário não apenas sondar os seus textos teatrais, mas desdobrar apreciações sobre os depoimentos e as entrevistas que foram concedidas durante a sua trajetória. A obra *Labirinto* (1978), romance autobiográfico escrito pelo dramaturgo, também oferece luzes para pensar como algumas passagens de sua vida foram responsáveis no ato de transpor a realidade para a ficção, desenvolvendo temáticas e personagens.

Os materiais citados acima possibilitam acessar vestígios da biografia de Andrade, principalmente sobre a sua infância e a sua juventude. São narrações que demonstram como o dramaturgo, ao viver em um ambiente rural, absorveu diversos fatos por um olhar que não o permitia estagnar nas limitações que a vida do campo poderia impor.

A infância de Jorge Andrade provém de ambientes em que matas, rios e paisagens campestres decoravam a fazenda em que vivia. No ambiente rural, o ainda garoto desenvolvia a sua sensibilidade, pois “[...] a vida de fazenda, na propriedade sem cercas, propiciou a Andrade outra noção de liberdade, possivelmente devido à falta de limites físicos e aos horizontes distantes.” (ARANTES, 2008, p. 26). Noção de liberdade que o dramaturgo valorizou para tematizar o homem e as situações que o assolavam frente aos problemas sociais, econômicos e políticos do Brasil no século XX.

As adversidades vivenciadas pelo dramaturgo resultaram em abordagens que foram depositadas no processo de criação de sua literatura, como o anseio pela liberdade, as relações de poder, os conflitos familiares, as disputas por terras, a opressão, a religiosidade e a violência.

No contexto rural em que Andrade transitou, às crianças eram ensinados os serviços das fazendas e uma postura em que agissem por si próprias. A principal brincadeira dos meninos era laçar bezerros, enquanto, para Andrade, era preferível procurar um lugar para se esconder e mergulhar nas leituras dos livros. Movido por uma

peculiar inquietação, Andrade dedicou várias horas de seu tempo às leituras, nas quais, segundo ele próprio, chegou a ler toda obra de Nietzsche.

Segundo o próprio dramaturgo, ele não foi um menino comum, não foi uma criança semelhante aos seus contemporâneos. Na verdade, teve um mundo infantil que se perdeu:

Talvez eu tenha vivido demais os problemas à minha volta. Porque eu me lembro de expressões, eu me lembro de choros e de desesperos, de partidas de café. Eu me lembro de pessoas que vão morrendo lentamente porque perderam sua terra, eu me lembro de conversas em volta de toalhas de crochê, de beirais coloniais. (AZEVEDO et al., 2012, p. 63).

E esse menino ficou – assim que eu interpreto - estrangeiro no mundo, sentindo o mundo perdido. Começou, decerto, a procurar um caminho e procurou esse caminho. Ele tinha uma sensibilidade diferente. Ele não era compreendido nem conseguia compreender o mundo que o rodeava. Era um mundo agreste e duro, que tinha uma sensibilidade diferente, que era fácil julgá-lo errado. Ele gostava, por exemplo, de ler. Tinha paixão pelos livros, pelos desenhos e pelas estampas. Ele gostava demais de música e vivia num mundo de fazendeiros, de coronéis, num mundo agreste, que não conhecia arte, que não conhecia a sensibilidade. Onde a sensibilidade era mal interpretada. Portanto, ele era mal interpretado. E na medida em que era mal interpretado, e não conseguia encontrar uma correspondência a sua sensibilidade, essa sensibilidade se aguçava e se tornava maior porque não encontrava um ponto de apoio. Então, ele começou a procurar seu caminho. E o procurou a vida inteira, sem perder seus valores, sem se deixar ser destruído pelo mundo. Foi uma luta, realmente, de morte. Foi uma luta em que ele procurou se salvar de todas as maneiras. (AZEVEDO et al., 2012, p. 74-75).

O hábito da leitura tornou-se um paradoxo e um misto de sensações, exatamente pela vida em uma fazenda exigir o envolvimento com afazeres de caráter sistemático e rústico. O que era regra para a maioria tornou-se exceção para o garoto que enxergou nos livros a possibilidade de aprofundar os seus pensamentos e sonhar com mundos até então inacessíveis. Prática que os matutos não entendiam, pois, por qual motivo seria necessário ler e estudar, se os verdadeiros objetivos eram o cuidado com a terra, com o café e com a fazenda?

A liberdade propiciada pelo espaço da fazenda tornou-se exígua, haja vista a ambição do dramaturgo em encontrar um meio para discorrer sobre a condição humana: “Eu sentia que queria estudar porque tinha vontade de dizer alguma coisa.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 161).

A inadequação de Andrade no período da infância, as leituras sobre as suas entrevistas e sobre a sua autobiografia intitulada *Labirinto* inclinam a evocar a obra *Infância* (1945), do escritor Graciliano Ramos, também autobiográfica. São obras que exibem como o desajuste a determinado ambiente (interior de São Paulo e de Alagoas) e, principalmente, as divergências colecionadas na relação para com os seus pais transmitiram lembranças e, ao mesmo tempo, contribuíram para que os dois escritores pudessem imprimir suas marcas na literatura e no teatro.

Nos capítulos da obra *Infância*, um dos fatos que fazem coincidir as infâncias de Ramos e de Andrade é o apreço de ambos pelos livros. O hábito da leitura na vida dos dois escritores foi um importante ritual de passagem para que pudessem alargar seus horizontes culturais. A falta de sensibilidade dos pais de ambos e as incompreensões também eram companhias comuns em seus cotidianos.

Em *Infância*, outro fato que estabelece elo entre os dois autores é o autoritarismo do pai de Graciliano Ramos, que o fez sentir traumas e ressentimentos. Emoções que podem estar impregnadas em personagens, enredos, diálogos e tensões dos livros produzidos pelo escritor alagoano. Não diferente de Graciliano Ramos, em *Labirinto*, Jorge Andrade também narra passagens que o marcaram com amargas lembranças sobre o seu pai:

Meu filho não é artista não. É escritor. Ninguém pinta a cara pra escrever. Há muito sujeito ignorante por aí que não entende nada. Sabe lá o que vão pensar do meu filho. É escritor. Não é artista não. Não é verdade, compadre Chiquito? O silêncio do compadre e dos amigos o humilha. Meu coração parte-se em muitos, quando o vejo – sempre e para sempre! – andando sozinho em direção de casa... Como dói saber que um pedido de perdão jamais será ouvido! Na noite, fixo no tempo e no espaço da minha dor, tenho vontade de gritar: “É a minha condição, não dê explicações por mim. Aceite-me como sou. Só isto importa, se não quer sofrer. Se para escrever for preciso pintar a cara, eu a pintarei com todas as cores do arco-íris.” (ANDRADE, 1978, p. 29).

O seu pai, conforme narra o dramaturgo, foi um fazendeiro que não enxergava além dos limites das plantações de café. Andrade, ao manifestar que pleiteava cursar Filosofia ou Sociologia, era repreendido pelo pai, que pregava que esses cursos não eram *coisa para homem, eram coisa de mulher*.

Em um ambiente em que a rispidez impunha autoridade, em que o desprezo por gestos de sensibilidade imperava e onde a verbalização de palavras rudes ecoava para

decretar a obediência, Andrade fez questão de internalizar essas situações. Realidades que, anos mais tarde, transformaram-se em arte, transportando-as para o papel e, em seguida, ganhando os palcos de teatros nacionais e internacionais⁷, conquistando o apreço de profissionais⁸ do cinema que enxergaram a oportunidade de adaptar seus textos.

Ainda no período da infância, Andrade vivenciou o desequilíbrio econômico que a crise econômica de 1929 empregou aos cidadãos da época. Os efeitos da referida crise incidiram diretamente em seu seio familiar e estão presentes em um fato que foi decisivo para formar o caráter e a visão de mundo de Andrade. Para a criança acostumada ao clima de tranquilidade que, a princípio, uma fazenda poderia oferecer, aos sete anos de idade, ela pôde conhecer o impacto de uma tragédia. As palavras do dramaturgo descrevem a cena que foi determinante para a sua vida e para a sua carreira:

Eu estava brincando na fazenda do meu avô, debaixo de mangueiras – havia dezenas de mangueiras no fundo da casa -, brincando com um toquinho de madeira, que eu brincava de automóvel. Naquela época, não tinham os brinquedos que tem hoje. A gente usava manga para boi e vaca, e os toquinhos para automóvel; e eu estava brincando. E de repente ouvi um grito horrível, que me pareceu assim uma coisa estranha. Corri, apavorado, fiquei com medo, estava sozinho. Corri, no fundo da casa tinha uma escada que dava para uma copa; e a copa abria num grande salão da sede da fazenda. Entrei no salão e deparei com meu avô encostado numa parede, com uma espingarda caída no chão, minha avó, de joelhos, abraçada a suas pernas, e minha mãe tentando segurá-lo. E ele dizia: “eu vou matá-lo!” E elas seguravam ele. ... Aquela cena, que hoje eu chamo de *Pietà Fazendeira*, é um conjunto estatutário do meu amor e da minha emoção... Naquele momento, em que meu avô estava encostado na parede e chorava, descobri que os grandes desesperavam e que aquela pessoa, que era

⁷ Prêmios conquistados por Jorge Andrade: Troféu Juca Pato; por três vezes, recebeu o Prêmio Saci e o Prêmio Moliére, instituídos, respectivamente, por *O Estado de São Paulo* e pela *Air France*, como melhor dramaturgo brasileiro. Suas peças foram encenadas, com êxito de crítica e de público, nos Estados Unidos, na França, no Uruguai, no Chile, no Japão, em Portugal, em Israel e na Polônia. A peça *Vereda da salvação*, com direção de Ziembinski, permaneceu em cartaz por dois anos consecutivos em Varsóvia. A peça *A escada*, de autoria de Andrade, em 1961, ficou cinco meses em cartaz, sendo que mais de trinta mil espectadores a assistiram no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). E, em março de 1963, foi encenada a peça *Os ossos do barão*, uma das recordistas de público no Brasil. Foram mais de 500 representações assistidas por mais 125 mil pessoas na cidade de São Paulo.

⁸O diretor Anselmo Duarte, pertencente ao Cinema Novo, adaptou para o cinema, em 1945, o texto de *Vereda da salvação*. O filme recebeu o mesmo título do texto de Jorge Andrade. O diretor Ozualdo Candeias, cineasta pertencente ao movimento do Cinema Marginal, adaptou, em 1983, outro texto de Andrade. A adaptação do texto de *Milagre na Cela* resultou no filme *A freira e a Tortura*, também objeto de pesquisa desta dissertação.

uma espécie de deus e ídolo para mim, chorava; e que os grandes não eram exatamente os deuses que eu imaginava que fossem. (AZEVEDO et al., 2012, p. 74).

A cena narrada acima não foi teatralizada, pois, segundo Jorge Andrade, ao se tentar levá-la para o palco, a mesma não obteve satisfatória potência cênica. Apesar de não ter sido encenada, foi absorvida por Andrade e se tornou o embrião para que o dramaturgo começasse a fecundar e a trazer à vida as histórias e os personagens de suas peças teatrais.

A descrição da cena sobre o desespero do avô ao perder a fazenda, o consolo da avó e da mãe de Andrade fornecem uma ideia de abandono e de impotência, que estão dramatizados em personagens como Miguel e Jupira, de *Milagre na Cela*. São personagens que estão relegados a permanecerem ao desarrimo, com um destino que os deixam condenados a estarem à margem da sociedade. A personagem da freira Joana igualmente se enquadra nesta situação, pois a Igreja Católica não lhe fornece apoio e não intercede, junto às autoridades, para que seja liberta da prisão na trama de *Milagre na Cela*, como expressa os fragmentos abaixo:

[...] **FREIRA:** Coitado do senhor Bispo! Ir num lugar daquele.
MADRE: É um santo! E os santos podem aguentar tudo, irmã.
FREIRA: (*Aflita*) Madre! Peça pra ele dizer que não temos nada com a irmã Joana. Nossa igreja, o colégio... são muito mais importantes.
FREIRA: Pensamos, rezamos para a humanidade. Casos assim não servem para resolver nada. (ANDRADE, 1977, p. 60).

[...] **BISPO:** Confesse! Você sentiu prazer sexual. Você está em pecado.

JOANA: Foi na agonia que aprendi que eu era também uma mulher. Não se tratou de prazer sexual, senhor Bispo. Foi muito mais profundo, mais grave e aterrorizador do que uma simples relação carnal... mesmo lembrando que o prazer tenha sido tão intenso.

BISPO: (*Aterrorizado*) Que está dizendo?!

JOANA: Para mim, foi uma questão de vida ou de morte, de existência ou não existência.

BISPO: (*Recua*) Não posso absolvê-la, irmã Joana!

JOANA: Por quê não?

BISPO: Está grávida pelo prazer e não pela violência. Somente esta poderia absolvê-la.

JOANA: Compreenda, senhor Bispo!

BISPO: Compreendo muito bem. É um filho do prazer, não do martírio.

JOANA: É um filho da dor, da minha dor! Da dor do mundo!

BISPO: (*Enérgico*) Que está querendo?

JOANA: Quero mergulhar até o fundo de tudo que não é conhecido, para encontrar e compreender o que é novo. Se para isto for necessária a morte, que ela guie os meus passos.

BISPO: O mal contaminou você, minha filha. (ANDRADE, 1977, p. 64-65).

Outras vivências de Jorge Andrade foram importantes para acentuar sua sensibilidade, como, por exemplo, fiscalizar os empregados na fazenda de seu pai. Atividade que o fez estabelecer amizades, laços de afeto e também se inconformar com uma dinâmica de vida que minava a perspectiva de progresso daqueles que se dedicavam às lavouras de café, pois, segundo o dramaturgo:

Durante dez anos, trabalhei na fazenda de meu pai como fiscal. E, como fiscal, ia para o cafezal às sete da manhã e voltava à noite. Almoçava, tomava café, trabalhava, conversava com os colonos, vivia com eles o dia todo. Frequentava suas casas, bailes, casamentos, enterros e batizados. Sentado embaixo de um pé de café, andando pelos corredores, em volta dos montes de milho, perto dos batedores de arroz ou no eito das capinas, ouvia suas queixas e seus sonhos e, pouco a pouco, aprendi a estabelecer a horrível equação de suas vidas: o que tinham direito de receber da vida e o que realmente recebiam. A diferença formava uma muralha que emparedava, na mesma injustiça, fazendeiros e colonos. (AZEVEDO et al., 2012, p. 32).

Os hábitos de observar, dialogar, ouvir histórias e participar da vida dos homens e das mulheres que trabalhavam nos cafezais, proporcionaram a Andrade apreender as sutilezas e as privações que perpassavam a vida dos trabalhadores. Aptidão que foi materializada ao olhar criticamente as condições dos que estavam à mercê de contextos que suprimiam liberdades e direitos. Para o dramaturgo, foi produtivo compartilhar experiências com os colonos, justamente porque havia identificação e cumplicidade, o que o ajudou a expandir seu ponto de vista crítico. O gesto de olhar com dramaticidade às agruras dos homens e das mulheres que trabalhavam na fazenda foi uma das ferramentas para forjar sua arte.

Experiências que culminaram em abrir portas para criar enredos, conflitos e, nas convivências e nas leituras que acumulou, pôde, através da escrita teatral, processar os seus *Joaquins*, suas *Dolores*, suas *Martas*, suas *Jupiras* e suas *Joanas* e demais personagens que estão em obras como *O telescópio* (1951), *A moratória* (1954), *Vereda da salvação* (1957/1963), *Pedreira das almas* (1957), *Rasto atrás* (1963), *As confrarias* (1969), *Milagre na Cela* (1977) e *O incêndio* (1978).

As referências de vida e o arcabouço de leituras de Andrade o impulsionaram a selecionar, a transpor e a eternizar em sua dramaturgia os fatos que ilustram perspectivas sobre a história do período em que esteve inserido e com os fatos de que tomou conhecimento.

Ainda que alguns detalhes das convivências citadas fossem minúsculos, a capacidade de percepção de Andrade o despertava para planejar seus temas. Feito o ferreiro que forja no metal os contornos, as dobras e todos os movimentos inerentes ao seu ofício, Andrade forjou, com subjetividade, com o recurso da *mimesis* e com o diálogo intertextual, os seus personagens. Personagens caracterizados com considerável gama de inquietações, no intuito de expressar os homens e as mulheres que povoaram a imaginação do dramaturgo.

A sensibilidade de Andrade em compreender os que estavam próximos a ele, no ambiente das fazendas, pode ser verificada na sensibilidade da personagem protagonista, irmã Joana, para lidar com os menos favorecidos, Miguel e Jupira, da obra *Milagre na Cela*. Outra evidência é o fato do dramaturgo ter sublinhado, na protagonista, a questão da religiosidade. Algo que é inerente ao exercício de uma religiosa, mas que também era cultuado pelos peões da fazenda. Essa crença pode ser verificada nos momentos em que Joana recorria à fé para atenuar as dificuldades que vivia no cárcere.

No processamento dos conteúdos das obras de Andrade, também se destaca o cuidado com o *acabamento final* de seus textos, especialmente por consultar críticos literários. O autor diz:

Nunca termino uma peça sem que três ou quatro pessoas que respeito e admiro a leiam e critiquem. Duas delas são muito importantes na evolução do meu teatro: Sábato Magaldi e Antonio Cândido de Mello e Souza. Eles leram minhas peças em todas as versões, analisaram e criticaram [...] Mas sinto que, cada vez que faço isso, vou aprofundando a descoberta do tema e dos personagens, como se eles estivessem à minha espera, escondidos atrás do silêncio. E preciso falar sobre eles, para que venham à luz. [...] e quando sinto que a peça está bem adiantada, dou para ler. Das reações de cada um, eu aprendo muito sobre o que estava escondido no silêncio. (AZEVEDO et al., 2012, p. 151).

Jorge Andrade, ao produzir a sua dramaturgia, manejou as palavras colocando-as da forma mais adequada possível no texto, procurando garantir o melhor arranjo para o

tom de suas tramas. No exercício de recriar os fatos, o dramaturgo está alinhado em uma das ideias formuladas por Bakhtin, na qual

[...] o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo e, para tanto, a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. (BAKHTIN, 1992, p. 208).

No tocante a isso, nas obras do dramaturgo, pelos recortes que realizou, podem-se encontrar interpretações de episódios da história brasileira, não só de um remoto passado, mas do presente em que o dramaturgo viveu, como ao retratar as torturas praticadas pelo regime militar que estão no texto *Milagre na Cela*: “[...] escrevi o *Milagre na Cela* para dizer: ‘Compreendi o passado, aceitei o passado, agora vamos ver o presente.’” (AZEVEDO et al., 2012, p.180).

Dentre os procedimentos que Andrade utilizou para tecer a trama de *Milagre na Cela*, encontra-se a *mimeses*, que pode ser verificada no provável motivo que estimulou Andrade a criar o personagem Daniel, delegado responsável pelas torturas praticadas contra a freira Joana. O dramaturgo, ao tomar conhecimento sobre as atuações de delegados como Sérgio Paranhos Fleury⁹, que torturou inúmeras pessoas, levou para o texto teatral o autoritarismo praticado por estes representantes da ditadura civil-militar.

Em *Milagre na Cela*, o dramaturgo fornece ao personagem Daniel a qualidade de ser um exemplar chefe de família, tendo, na residência dele, um temperamento afável, que destoa do que é apresentado na delegacia. Conforme o fragmento da rubrica da página 29: “[...] parece ser um outro homem, completamente diferente do que aparece na prisão.” (ANDRADE, 1977, p. 29). Este comportamento atribuído a Daniel se transmuta em uma possível ironia, uma vez que o personagem, em seu ambiente de trabalho, é um implacável torturador.

Essa hipótese de ironia pode ter sido retirada em uma impressão que Andrade teve de Fleury, conforme está em uma de suas respostas em reportagem concedida à Revista *Isto é*, em 1978: “Ainda há poucos dias, vi uma reportagem sobre o Sérgio Fleury, beijando a mulher. Dizem que é um boníssimo marido, um amantíssimo pai, um ótimo amigo, formidável. Mas quando chega lá [...]” (AZEVEDO et al., 2012, p.116).

⁹Para obter mais informações sobre a atuação do delegado Sérgio Paranhos Fleury na ditadura civil-militar, consultar o livro *Autópsia do medo* (2000), do jornalista Percival de Souza.

Respirar, olhar, sentir e interpretar a miscelânea de ambientes, de cores, de histórias, de leituras e de gente com as quais conviveu estimulou o dramaturgo a processar e a problematizar o real, propiciando construções de sentidos, representações, interferências e resistências.

Na arte de Jorge Andrade, as suas personagens e os seus mundos são heterogêneos e não esgotam as possibilidades de análises. Há lacunas para que, por meio da recepção de diferentes olhares, os textos jorgeandradinos possam se desdobrar na reconstrução e na ressignificação de realidades, haja vista as adaptações que foram, em nota de rodapé, mencionadas para a sétima arte.

São textos teatrais em que estão intrínsecas as subjetividades do dramaturgo, que, ao lado de fatores como o da *mimesis*, enseja a entender como o ambiente social pode influenciar na escrita de obras artísticas, pois, conforme sublinha Antonio Candido: “Em todos estes casos, o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar sua validade e o seu efeito sobre nós.” (CANDIDO, 1985, p. 14).

Ao se conhecer os vestígios da vida de Jorge Andrade, é justificável assimilar que o contato com pessoas e com diversos grupos sociais o ajudou a se tornar um contador de histórias. Nesse sentido, na arte do dramaturgo, há fatos que são agenciados para gerar sentidos e que são ficcionalizados a partir de memórias e das realidades que o autor acompanhou, de modo que as gerações do presente e do futuro conheçam e reconheçam versões sobre os capítulos que compõem a biografia do Brasil.

2.3 O anseio por uma dramaturgia nacional e política

No tecer artístico que Jorge Andrade empregou, há o desejo em registrar fatos que estão no passado e que também estão no presente da história social que o dramaturgo vivenciou. Sua arte¹⁰ está ancorada no propósito de gerar representações acerca de

¹⁰A escolha de Jorge Andrade por temáticas sociais conjuga com os romances nordestinos da década de 1950 que tratam da decadência da aristocracia canavieira. Entretanto, em vez da decadência canavieira, o dramaturgo paulista optou, entre anos de 1951 e 1969, por retratar a

variadas circunstâncias da história brasileira. Em Andrade, há o compromisso de, através da dramaturgia, libertar o homem de realidades que o subjugaram, sendo este o cerne do projeto artístico do dramaturgo, “[...] como em toda a minha dramaturgia, meu pensamento está sempre voltado para a liberdade do homem.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 101).

Para que Andrade pudesse percorrer os caminhos que o levaram a falar dos infortúnios que afligem os homens, houve episódios que incitaram inquietações, por exemplo: as experiências com o autoritarismo, como a que foi vivenciada ao se matricular em uma escola militar de Fortaleza, no estado do Ceará.

O dramaturgo acreditou que poderia se tornar um militar, o que mais tarde acabou se tornando uma infeliz escolha. Foram três meses em que os contatos com professores, diretores e demais pessoas que compunham a Escola de Cadetes o fizeram sentir como o despotismo era algo que o sufocava. Os gestos e a maneira das pessoas se dirigirem a ele e aos outros o incomodavam. Foram dissabores que culminaram em frustração, principalmente pelo fato de que, naquela época, ainda não havia descoberto um norte para a sua vida. Esses episódios foram algumas das razões que motivaram Andrade a mudar-se para São Paulo.

Em 1950, na capital paulista, ao assistir, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), à peça *Anjo de pedra*, na qual estava atuando a atriz Cacilda Becker, segundo o próprio dramaturgo, ele sentiu uma emoção incomum, algo que o impulsionou a procurar Becker depois do espetáculo. Encontro¹¹ que foi o convite para adentrar em definitivo no mundo das artes.

Por orientação de Becker, ao se matricular na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD)¹², Jorge Andrade conheceu profissionais que o adotaram intelectualmente e, por consequência, o encaminharam rumo a uma escrita dramatúrgica com viés

crise do café que incidia na decadência das elites paulistas, tema este que “[...] foi incorporado à literatura por meio do teatro de Jorge Andrade.” (MAGALDI, 1997, p. 21).

¹¹No dia seguinte ao espetáculo, Jorge Andrade foi até a casa de Cacilda Becker. Após ouvir, por mais de uma hora, as angústias, os anseios e as contradições de Andrade, Becker o orientou a ingressar na Escola de Arte Dramática, não para se tornar um ator, mas um dramaturgo.

¹²No primeiro mês na EAD, Jorge Andrade escreveu a peça *O telescópio*, a qual lhe conferiu o prêmio Fábio Prado de Teatro, o mais representativo da época e o primeiro da carreira. Em São Paulo, Andrade também encontrou respaldo e influências ao frequentar e encenar suas peças no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que, ao lado da EAD, tornou-se uma das casas que abriram portas para que o dramaturgo pudesse colher os frutos de seu fazer artístico.

nacional e político. A preferência por temáticas que priorizavam conteúdos tupiniquins comungava com o projeto de modernização do teatro brasileiro. Projeto patrocinado por críticos como Décio de Almeida Prado e por empresários como Alfredo Mesquita¹³.

O ideal de modernização do teatro brasileiro baseava-se em se apropriar dos resultados entre a intersecção do que havia de melhor na arte estrangeira com elementos nacionais, o que concorda com a premissa defendida por João Cabral de Melo Neto: “Universal sim, mas a partir do meu quintal!”. Questão que reporta ao movimento antropofágico, no qual há a ideia de absorver o que é estrangeiro de forma a repercutir em algo novo, isto é, que esteja atrelado com a cultura nacional. Processo que rejeita a imposição de influências, de modo a se posicionar contra o cânone ocidental.

Não somente no teatro, mas no meio literário brasileiro, também havia reflexões para a construção de um projeto de identidade e de literatura nacional. Buscava-se originalidade e não estar à mercê dos modelos estrangeiros. Para o crítico literário Antonio Cândido (1981), deveria haver o compromisso de construir uma cultura válida para o Brasil, em contraponto com a literatura da *velha cultura*.

Concepção que estava em harmonia com as origens dos estudos de literatura comparada no Brasil¹⁴, que teve início entre os anos de 1950 e 1960. Período que coincide com o momento em que havia a tendência em rejeitar a influência colonialista e dos países economicamente superiores, haja vista a hegemonia da escola francesa de literatura, que estava sendo questionada.

Desse modo, na década de 1960, ampliou-se a preocupação para que o teatro brasileiro valorizasse a produção de textos nacionais, já que importantes casas teatrais davam preferência à apresentação de peças estrangeiras. Não havia o interesse exclusivo em rechaçar os textos de outros países, mas era indispensável reconhecer o valor do texto nacional e renovar o panorama do teatro brasileiro.

¹³Alfredo Mesquita foi o empresário que promoveu a fundação da Escola de Arte Dramática de São Paulo. A EAD foi uma escola com o propósito de atender às reformas educacionais implementadas pelo Estado Brasileiro em 1930. Foi nesse momento que se despertou a necessidade de valorizar novas carreiras alinhadas com o processo de urbanização das cidades brasileiras.

¹⁴Conforme Nitrini (2010), a literatura comparada no Brasil existe desde a intenção de se criar um projeto de literatura nacional, no intuito de se definir uma identidade. Os estudos de literatura comparada no Brasil ganharam força nos anos de 1970, principalmente com as pesquisas realizadas nos cursos de pós-graduação da USP, PUC de São Paulo e UFRJ.

Comungando com o anseio de modernização e motivado em desenvolver sua percepção crítica a partir do conhecimento da história do Brasil, Andrade investiu estudos em pesquisas e leituras de autores como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior. Do primeiro, ao ler *Casa Grande e Senzala*, pôde assimilar que a história é suscetível às transformações. O dramaturgo entendeu que era necessário construir uma dramaturgia que partisse do local para o nacional. A ênfase de seus textos não poderia ser genérica, isto é, condicionada somente às memórias da fazenda, mas se estender para uma maior abrangência da história nacional.

Dos livros *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, Andrade educou o seu olhar para promover explicações dialéticas sobre a história. O dramaturgo compreendeu que a história deve ser observada com relatividade, procurando entender o imaginário que circunda um fato histórico e o que permeia a sua narrativa, além de, desse modo, engendrar leituras que destoem do que é apresentado como irrevogável.

Com essas apreensões, o dramaturgo pôde aprender que emitir julgamentos eclode na perspectiva de produzir inúmeras interpretações, imagens, significados e ressignificados. A construção de diferentes óticas sobre a história exige um reflexo de luzes que incidam em respostas para o presente. Desse modo,

O dramaturgo quer uma escrita da história que não desconsidere o peso da imaginação e a importância do presente e do futuro na decifração dos fatos, que articule as dualidades memória e história, individual e coletivo. Assim, entende que tanto a história quanto o teatro têm um laço com a transformação da realidade. (ARANTES, 2008, p. 41).

Uma das razões para o investimento em leituras sobre o processo de construção da história do Brasil e também sobre teatro deve-se aos laços profissionais e de amizade com importantes figuras, como o historiador Sérgio Buarque de Holanda, o artista plástico Wesley Duke Lee, os críticos teatrais Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi e o crítico literário Antonio Cândido. Este último, através de sua formação sociológica, incentivou Andrade a empenhar uma ampla visão de mundo e a buscar a compreensão do pensamento e do estilo de vida do homem brasileiro.

Possuir a companhia das personalidades anteriormente elencadas propiciou ao dramaturgo refinar seus pensamentos e integrar-se à modernização do teatro que estava em ebulição nos anos de 1940 e de 1950. A metodologia da escrita teatral de Andrade

adquiriu técnicas e se aperfeiçoou na EAD, ao cursar a primeira turma, iniciada em 1949 e finalizada em 1951.

Ao se enveredar pelo caminho de abrir espaço para a presença de temáticas nacionais na literatura dramática, Andrade, sem restrições, adotou, em seus textos, tons políticos. Questões como a decadência das famílias quatrocentonais de São Paulo, coronelismo, a queda do café da década de 1930, violências, alienação religiosa, ditadura civil-militar e o contexto do mundo bandeirante são temas que estão na coletânea de peças do livro *Marta, a árvore e o relógio* (1970) e nos textos subsequentes à coletânea citada.

Na dramaturgia de Andrade, há uma atividade artística que está respaldada por uma mudança de fases. Primeiro, houve a composição de uma arte voltada para as suas lembranças afetivas com conotações trágicas e, logo após, tornou-se uma arte mais política, porém, desapegada de cunhos partidários.

Nas primeiras peças redigidas pelo dramaturgo, na década de 1950, como, por exemplo, *O telescópio* (1951) e a *A moratória* (1955), há a presença de abordagens que remetem às suas raízes, em uma mescla da afetividade do autor com nuances políticas. Há tramas movidas por dramaticidade, com personagens situados em contextos rurais e urbanos, onde a arte e a emoção se fundem para regressar ao seu passado familiar.

Concomitantemente, há a evocação de memórias afetivas que resgatam peculiaridades de circunstâncias históricas e desaguam na geração de significados para localizar o homem brasileiro: “Assim, vai se esboçando um projeto de escrita, a princípio, ancorado na memória individual, que, aos poucos, amplia-se a ponto de surgir a possibilidade de se pensar a história brasileira a partir de textos teatrais.” (ARANTES, 2001, p.45).

Nos textos de obras como *Vereda da salvação* (1964) e *As confrarias* (1969), Andrade abandona as suas memórias afetivas para retratar o problema dos desvalidos e dos excluídos sociais, o que é também trabalhado no texto de *Milagre na Cela* (1977). Nesse último, os que estão condenados à margem social encontram-se representados em personagens coadjuvantes, como Miguel e Jupira, e até mesmo na personagem protagonista, irmã Joana de Jesus Crucificado.

O desejo em elaborar uma dramaturgia centrada em temas nacionais se aprofundou com os estudos e com as pesquisas realizadas na EAD, pois, na década de

1960, havia, por parte de alguns profissionais de teatro, uma procura pela *brasilidade*¹⁵. Anseio que estava ancorado em uma visão romântica dos dramaturgos da esquerda, que buscava no subúrbio das cidades, no campo, na favela e nos *homens do morro*, o estereótipo do homem brasileiro.

Ao intensificar seus estudos, Andrade dramatizou suas tramas com conteúdos políticos e também apreciou questões sociais do Brasil. Desse modo, o dramaturgo não apenas penetrou na esfera da nacionalidade, como propiciou ao povo a oportunidade de identificar os problemas que estavam próximos a eles. Como exemplo, pode-se citar o texto de *A moratória*¹⁶, primeira peça de Jorge Andrade a ser levada aos palcos, em uma época em que os textos nacionais não estavam em evidência. *A moratória* foi dirigida pelo italiano Gianni Ratto e apresentada pela primeira vez em 7 de maio de 1955, no Teatro Maria Della Costa, do Rio de Janeiro.

Segundo Gianni Ratto, *A moratória* foi um texto que não estava padronizado a dialogar com obras clássicas e que não estava vinculado com as ideias de autores estrangeiros. O texto citado propiciava a leitura de contextos do Brasil, garantindo autenticidade e a missão de Andrade em falar do povo brasileiro.

A dramatização de temas nacionais por Andrade também pode ser verificada antes e após a deflagração do regime militar, em 1964. A literatura do dramaturgo consolidou-se ao tecer enredos em que a liberdade¹⁷ prevalecia como o tema principal de seus textos. Verifica-se que:

Em meados dos anos 1960, uma considerável parcela do teatro brasileiro era sufocada pela censura militar, por isso, discutir o tema liberdade foi uma das formas de oferecer resistência, enquanto outros segmentos preferiram o teatro, como engajamento político e, até mesmo, a política, como luta armada. (ARANTES, 2008, p. 154).

Ao fazer coro com seus pares e com outras artes para se engajar na resistência contra a repressão, Andrade uniu-se a dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri,

¹⁵Este projeto pela busca de uma *brasilidade* na dramaturgia remonta à Semana de Arte Moderna de 1922. Na famosa semana de 1922, não houve participação da classe teatral, embora Oswald de Andrade estivesse envolvido com os eventos, porém o autor citado era mais reconhecido como escritor, e não propriamente como um homem do teatro.

¹⁶*A moratória* é uma peça sobre a decadência da aristocracia rural paulista, que alcançou seu ápice em 1930. O texto de *A moratória* suscita a apresentação de fatos como o fim do coronelismo e o abandono forçado da terra, obrigando o deslocamento para zonas urbanas.

¹⁷Andrade participou dos debates da classe teatral no final dos anos da década de 1950 e na década de 1960, ao inserir a temática sobre liberdade em textos como: *Pedreira das almas* (1957), *A escada* (1960) e *As confrarias* (1969).

Augusto Boal, João Ribeiro Chaves Neto, Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves e Plínio Marcos. Estes e outros se empenharam em uma dramaturgia prenhe de ideias a favor da democracia, repudiando a tortura e a detenção autoritária de cidadãos. Isso estava em sintonia com outros grupos teatrais, como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Grupo Opinião, que se uniram aos intelectuais da época para combater, pela arte, a asfixia social desencadeada pela ditadura civil-militar.

No tocante a isso, Jorge Andrade consolidou o seu lugar no debate face à resistência democrática, ao publicar, em 1977, o texto da peça *Milagre na Cela*, um dos corpos desta dissertação. Nesta obra, o dramaturgo fala de um lugar em que é imprescindível se opor às violências deflagradas pelo governo militar, o que estava em consonância com as propostas de uma arte engajada, já em andamento na década de 1960. Ao retratar o drama da personagem irmã Joana de Jesus Crucificado, Andrade insere-se na ficcionalização de contextos e de indivíduos perseguidos e torturados pelo regime ditatorial.

Milagre na Cela reforça na dramaturgia de Andrade não apenas a busca por temas nacionais, mas também por uma arte engajada e voltada para o domínio político, concedendo voz aos indivíduos oprimidos por distintas situações. O desenvolvimento de um teatro político ocorre, com vivacidade, nas obras produzidas pelo dramaturgo:

Mas Jorge Andrade entendia que o teatro não devia ir adiante no engajamento. Acreditava que o teatro não muda os acontecimentos passados ou presentes, apenas pode provocar outras interpretações, outros olhares. Ao mapear a produção estética do período, é possível observar que não bastava ser político, mas urgía ser político engajado. (ARANTES, 2008, p. 160).

Em Andrade, havia o anseio de vincular mensagens desalinhadas de filosofias partidárias. O teatro do dramaturgo esmerava em ser político, mas sem intenções de agradar linhas de esquerda ou de direita. Segundo Andrade, o palco não pode ser palanque nem púlpito: “Para mim, é o lugar onde deve estar representado o homem, seja ele qual for. Torturador ou torturado.” (AZEVEDO et al., 2012, p.110).

O dramaturgo objetivou simbolizar, pelos seus personagens, o cidadão brasileiro. Esse conceito não convergia com as vanguardas revolucionárias que enxergavam o palco como palanque, em detrimento da elaboração de personagens que pudessem representar essências da condição brasileira e humana.

Para que houvesse teatro nacional, o dramaturgo acreditava que a dramaturgia deveria estar inclinada para os problemas do homem brasileiro, tendo o texto teatral como suporte para repercutir e expressar a sociedade brasileira. Para Andrade, teatro brasileiro são representações voltadas a contemplar a realidade do Brasil, interpretando forças, conteúdos e circunstâncias atávicas do ambiente nacional:

Teatro Brasileiro não são textos estrangeiros bem encenados nem tampouco atores de primeira linha – é sobretudo texto, direção, interpretação, cenografia, música e tudo aquilo que compõe um espetáculo, determinados por nossa realidade. (AZEVEDO et al., 2012, p. 14).

Nesse caminho, Andrade agenciou representações dos gestos e dos fatos que cooperaram para arquitetar a construção do Brasil. O dramaturgo trabalhou seus textos propondo imagens das situações que permeiam o cotidiano, visto que “[...] toda representação, nesse sentido, configura uma interpretação.” (PROENÇA FILHO, 1995, p. 15).

Andrade fazia questão de salientar que ser dramaturgo independe de ter preferências partidárias. O que importa é ter a realidade como ponto de partida. Nisso, segundo o dramaturgo, está contida uma das prerrogativas para lapidar uma posição política: “[...] eu tinha que mostrar exatamente a chaga viva para que as pessoas pensassem a respeito dela; é isto que eu acho que um artista faz, que um dramaturgo deve fazer.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 184).

A dramaturgia tecida por Andrade bebe em fontes artísticas como *Antígona*, de Sófocles, que tinha como missão trazer ao debate os problemas que o homem já enfrentava desde a antiguidade. A peça *Antígona* é um exemplo de que a arte pode ser uma manifestação que interfere na história, pois, conforme Andrade: “A arte é indomável, porque é o produto da força da criatividade humana e não há nenhum país ou regime político capaz de destruí-la.” (AZEVEDO et al., 2012, p.154).

Ao se formar na EAD e ao conviver com notórias figuras intelectuais, pode-se considerar que Jorge Andrade provém de um berço cênico em que o homem brasileiro e as suas circunstâncias históricas são o centro dos discursos de sua dramaturgia. Tecer literário voltado para interpretar episódios do Brasil, produzindo uma arte em que há não apenas denúncias de violências e de decadências da sociedade, mas, sobretudo, posicionamentos que estão ao lado do homem. Algo que pode ser verificado no

reconhecimento e no protagonismo estabelecido por Andrade às personagens femininas, uma vez que as mesmas exercem inconteste papel para refletir a história nacional.

2.4 Tenacidade, protagonismo, *mimeses* e intertextualidade nas mulheres da dramaturgia jorgeandradina

Se há algo que possui relevo na dramaturgia de Jorge Andrade, além do debate sobre as condições e os fatos que ameaçam a dignidade humana, é o protagonismo que as personagens femininas exercem nas tramas. Ao conferir relevância às mulheres em seus textos, Andrade contribuiu para resgatar a participação decisiva que a mulher exerceu na história brasileira. Relegada à exclusão ao longo das décadas, a sociedade insistiu em restringir a mulher ao papel de zelar pelo lar e pela família.

No período ditatorial, o governo militar promoveu a propaganda sobre os *bons valores* que deveriam ser apreciados pela família brasileira, depositando na mulher a atribuição de estar submissa ao sexo masculino e ante o contexto político e social. Contudo, houve significativa participação das mulheres, inclusive, engajadas na luta armada contra a repressão.

Para dramatizar temas em que havia o envolvimento de mulheres em lutas sociais, Andrade transferiu, às suas personagens femininas, o vigor que enxergava nas mulheres com as quais conviveu. Também acrescentou a elas características de mulheres que lidaram com situações de violência.

Devido à crise econômica de 1929, que levou o avô a perder terras, sua avó e sua tia foram as colunas que o sustentaram para que pudesse tentar recuperar os bens perdidos. Sua tia passou a fazer o papel de chefe da família: costurava desde as cinco da manhã até altas horas da noite para manter a casa. Situação essa observada por Andrade para recolher ideias que fundamentaram a expressividade e algumas das peculiaridades de suas personagens femininas.

Entretanto, não foi somente sua tia que o conduziu a avaliar a mulher como portadora de fibra e resistência. Em entrevista à Folha de São Paulo, em junho de 1978, o dramaturgo comentou que sua avó paterna, ao lado da tia, ajudou a sustentar a família

após a crise de 1929. A figura de uma avó com conotações fortes é também uma das razões para que as mulheres sejam veementes em sua arte:

[...] eu falo na minha avó com o nome de “Avó-Onça”, que foi a minha avó-onça mesmo, uma grande mulher. Então você descobre de onde saíram às mulheres fortes. Foi a avó onça que determinou. (AZEVEDO et al., 2012, p.127).

Nos textos do dramaturgo, a mulher é valorizada ao ocupar posição de liderança ante os conflitos e as tensões desencadeadas em seus enredos. São as personagens femininas que questionam autoritarismos, ratificam a luta pela liberdade, pela tomada de consciência dos indivíduos e enfrentam personagens que possuem a crença de estarem a serviço de uma força maior.

Duas personagens protagonistas que perpassam algumas obras de Andrade são: Mariana e Marta. A primeira, em breve resumo, está em textos como o de *Pedreira das almas* (1958). Pode-se aventar a hipótese de que a personagem Mariana é uma referência à Marianne, figura alegórica da Revolução Francesa, que simboliza a liberdade guiando o povo. Nesse entendimento, em *Pedreira das almas*, a personagem Mariana é a mulher que luta para resgatar a liberdade retirada do povo de Pedreira pelas autoridades. No contexto da peça, a protagonista enfrenta opressões e presencia fatos como o assassinato do irmão, o personagem Martiniano, fuzilado pelos soldados. Ao final, Mariana conduz a comunidade de Pedreira a uma revolução para recuperar a liberdade perdida.

A outra personagem, denominada Marta, não está apenas no título da coletânea publicada em 1970, *Marta, a árvore e o relógio*, mas está presente na maioria das peças de Andrade, permeando tramas de textos, como *As Confrarias* (1969). A trama dessa peça está situada no século XVIII, em relação ao contexto da Inconfidência Mineira.

Também, em breve resumo, em *As confrarias*, a personagem Marta é uma mãe que percorre todas as confrarias com a finalidade de assegurar o sepultamento do seu filho José. Em decorrência de José ter exercido a profissão de ator, atividade considerada marginal na cultura da comunidade que o texto retrata, esse é rejeitado pelos representantes das confrarias. Mesmo não obtendo sucesso para enterrar José, durante toda a trama da peça, Marta exerce o papel de contestar os que se opõem a rechaçar os direitos do outro.

A ascendência da personagem Marta em outras obras de autoria de Jorge Andrade, como a peça *Senhora na boca do lixo*, de 1963, o estimulou a escrever um texto dedicado a tal personagem, cujo título foi *Marta na cela 44*. Para escrever *Marta na cela 44*, Andrade recorreu aos acontecimentos políticos das décadas de 1960 e de 1970, em que a ditadura civil-militar comandava os rumos da sociedade brasileira. Acerca do processo de criação de *Marta na cela 44*, o dramaturgo comenta:

[...] eu só podia escrever uma peça sobre Marta. E comecei a escrever realmente. Então, hoje, Marta chama-se *Marta na Cela 44* e eu baseei a história dela numa freira que foi torturada em 1969. Esta é a Marta de hoje. Ela vem, então, desde Fernão Dias, e aparece como uma pessoa lutando nos dias de hoje. A história da freira é de uma grande beleza. Ela foi presa, como os dominicanos foram, e torturada. [...] É esse o jogo da peça, que eu faço. Quanto mais ele pensa que a humilha porque ela está nua, mais ela se sente vestida, porque ela tem um grande interior. [...] Aí passa na minha interpretação. Como eu faço? Mas a tortura, a posse da freira pelo torturador leva ela a engravidar, porque ela tem certeza que Deus a habita... Mora dentro do homem. Então é normal que venha uma criança. Ele diz para ela: É filho, é homem. Não, ela diz, é mulher, porque a violência só produz filhas mulheres: a dor, a luta, a perseguição, a resistência, a vitória são nomes de filhas da violência. A violência dá sempre mulheres, nunca filhos homens. [...] Então, ele passa a ser o torturado porque não consegue atingi-la e passa a ser o ameaçado por aqueles que o rodeiam, porque ele começa a querer protegê-la e a salvá-la e cai nas malhas da sua tortura, da sua perseguição e acaba vítima da sua própria violência. (AZEVEDO et al., 2012, p. 80, p. 81 e p. 82).

A partir dessas descrições e ao analisar depoimentos e entrevistas que Andrade concedeu ao longo de sua existência, em momentos em que menciona *Marta na cela 44*, é possível aventar a hipótese de que, posteriormente, esta obra recebeu novo título, qual seja: *Milagre na Cela*. Além da mudança de título, a personagem principal, uma mulher, que a princípio recebeu o nome de Marta, foi novamente batizada com o nome de Joana.

É inerente à arte literária, o que pode se estender a outras artes, a ideia de que “[...] o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro.” (NITRINI, 2010, p. 160), e “[...] disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade.” (NITRINI, 2010, p. 160).

Nessa ótica, as qualidades das mulheres da dramaturgia de Andrade suscitam intertextualidade com outras personagens femininas da literatura dramática. As personagens femininas, protagonistas ou não, de textos teatrais como *Antígona* (442

a.C.), de Sófocles, e *Ponto de partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, mantêm diálogo intertextual com a personagem Joana.

As duas peças elencadas possuem focos voltados para contextos em que havia opressão. A intertextualidade também é desencadeada por versar sobre a exploração de situações que conferem tratamentos sobre a posição da mulher perante governantes arbitrários. Na tragédia *Antígona*, o dramaturgo Sófocles já discutia a questão de como um governo despótico utiliza o poder para tolher direitos. O texto expõe o drama de uma mulher que reivindica o direito de seu irmão Polinices (anti-herói), considerado traidor, de ser sepultado.

*Antígona*¹⁸ adquire contornos diferenciados por se passar em uma civilização que possuía uma ideia exclusiva sobre o que era ser um cidadão ateniense. Era considerado cidadão somente quem era detentor de posses, não escravo e do sexo masculino. Predicados que garantiam notoriedade, influência política e o direito a ser sepultado. A trama da peça é acentuada pelo direito ao rito fúnebre ser intermediado por uma mulher.

A personagem Antígona solicita o enterro de Polinices, homem acusado de traição, o qual tem o seu funeral impedido no intuito de veicular a mensagem de que todo aquele que desobedece a lei receberia condenação e castigos. A resistência de Antígona e o ato de realizar questionamentos perante o rei Creonte engendram a reflexão sobre a mulher poder marcar lugar em uma sociedade democrática. Ao utilizar a temática do corpo insepulto, Sófocles incita reflexões em torno de bens como a liberdade, a igualdade de direitos e a resistência contra regimes autoritários.

No texto teatral *Ponto de partida*, Guarnieri manifestou sua indignação para com o governo ditatorial, ao tecer uma trama que faz menção ao momento histórico vivenciado por ele próprio. Trata-se da morte do jornalista Vladimir Herzog, assassinado em 1975 por torturadores da ditadura civil-militar.

Há no texto de Guarnieri a retratação de um regime que se caracteriza por um poder despótico, que não permite transgressões e relações horizontais entre os indivíduos, como, por exemplo, em uma das ordens emitidas pelo personagem D. Félix sobre o corpo do protagonista Birdo: “Não. Que ninguém o toque! Ali ficará até ao final

¹⁸Mesmo sendo uma obra milenar, *Antígona* é uma peça que ainda reverbera nas artes, vide encenações ocorridas em vários países e sua adaptação para filmes, como *Antígona*, de 1961, do diretor Yorgos Javellas. Além do filme, há uma letra de música, interpretada pela banda basca Kurai. Também há a adaptação de *Antígona* para uma sinfonia, composta por Carlo Chavez, em 1933.

da indagação, como advertência, prova e exemplo.” (GUARNIERI, 2001, p. 247). O corpo de um líder social (personagem Birdo), exposto em praça pública, é o símbolo que Guarnieri utilizou para denunciar os arbítrios dos militares e incitar indagações sobre as violências do regime ditatorial.

Em *Ponto de partida*, também se destaca a personagem Maíra (namorada de Birdo), que se auto incumbe de interceder pelo direito do namorado em ter um funeral. O papel incisivo de Maíra pode ser ilustrado em cenas em que ela incita o ferreiro Ainon, pai de Birdo, a lutar pela resolução do assassinato ou em cenas em que intervém junto aos pais dela para enterrar o morto: “[...] É preciso descer o corpo, meu pai, e velá-lo como convém. [...] Não pode esperar por provas o que já está por demais provado. Sepulte-se este corpo e procura-se o assassino.” (GUARNIERI, 2001, p. 247).

Maíra também encarna a atribuição da mulher em fazer valer direitos, sobretudo em circunstâncias em que há a presença de mecanismos que movem o cerceamento do exercício da democracia e do bem-estar do ser humano. A mobilização de Maíra para defender e lutar por direitos em um contexto opressor evoca a figura da personagem irmã Joana, uma vez que enfrenta os representantes do autoritarismo para preservar seus direitos e lutar pela sua inocência.

Na dramaturgia de Andrade, o diálogo intertextual é desencadeado em outras obras que ele elaborou. A questão da tortura não é somente debatida por *Milagre na Cela*, haja vista que a peça *O incêndio* também fornece imagens sobre o tema da tortura. Essa abordagem é corroborada pelo próprio Andrade ao conceder entrevista ao Jornal do Brasil, em 1981: “[...] eu escrevi *Milagre na Cela* e *O Incêndio*, ambas tratando do problema da tortura.” (AZEVEDO et al., 2012, p.158).

Aliada ao diálogo intertextual, há também a presença da *mimeses* no texto *Milagre na Cela*. Nessa obra, Jorge Andrade retratou as agressões que os torturadores aplicaram ao que foram detidos pelo governo militar. Sensível às violências, o dramaturgo processou o texto *Milagre na Cela* fornecendo leituras acerca dos dramas dos cidadãos que estavam condicionados às torturas, visto que “[...] a ficção se põe a serviço do inesquecível.” (RICOUER, 1997, p. 327). Tendo em vista a dramatização das violências, especialmente as que foram aplicadas às mulheres, Andrade elaborou a

personagem irmã Joana de Jesus Crucificado. Ela representa as mulheres, religiosas ou não, torturadas no regime ditatorial.

No relatório final da Comissão Nacional da Verdade¹⁹ há diversos exemplos e testemunhos de mulheres que foram vítimas das violências praticadas pelos representantes do regime militar. Dentre as mulheres, encontram-se: Karen Keilt, presa em Maio de 1976, e Maria Dalva de Bonet, a qual foi detida por três vezes durante o período ditatorial. Também há informações de diferentes modalidades de torturas aplicadas a outras mulheres que foram detidas pelos militares, como: Anatália de Souza Alves, a qual teve seus órgãos genitais queimados, e Heleny Telles Guariba, vítima de violências sexuais. Cristina Moraes Almeida relatou às torturas aplicadas contra ela:

O Tibiriçá repetiu: “Tira a calça. Esqueceu que não pode vir de calça em uma repartição pública? Aos berros. Eu: “Não vou tirar a calça para nada. Estou quebrada, com dor”. [...] ele puxou a perna rasgando minha calça, acabando de rasgar minha calça. [Encapuzados] pegam uma furadeira, que me furou daqui até aqui. Com uma furadeira. Elétrica. Furadeira. Eu não vi mais nada. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 421).

Ao viver no contexto dos *anos de chumbo* da história do Brasil, o dramaturgo Jorge Andrade conviveu com uma atmosfera social e política em que havia o emprego disseminado de ações repressivas. No que tange a isso, podem-se citar: torturas, prisões arbitrárias, banimento de cidadãos para fora do país, violência contra crianças e adolescentes, execuções, mortes decorrentes de tortura, desaparecimentos forçados e violência sexual.

Na citação que há na página 44 deste trabalho, Andrade revela que, para processar o enredo de *Marta na cela 44*, provavelmente mais tarde recebendo o título de *Milagre na Cela*, teve como base a história de uma freira que havia sido torturada em 1969. Há indícios de que a religiosa a qual o dramaturgo teve como referência seja Maurina Borges da Silveira²⁰, presa pela Operação Bandeirante²¹ (OBAN), na cidade de Ribeirão

¹⁹ A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi instituída em 18/11/2011. Teve a incumbência de investigar as violações aos direitos humanos cometidas pelo Estado brasileiro entre os anos de 1948 e 1988. O relatório final da Comissão Nacional da Verdade foi entregue à presidente Dilma Rousseff em 10/12/2014.

²⁰ Ao se pesquisar a questão da tortura no período da ditadura (1964-1985), verificou-se que vários religiosos da Igreja Católica foram presos e torturados. Vide os casos dos freis dominicanos: frei Fernando, frei Ivo e frei Tito. O filme *Batismo de sangue* (2007) retrata a história e as torturas sofridas por eles. Entretanto, há registros, inclusive no relatório da

Preto (SP), em 25/10/1969. O caso da madre Maurina da Silveira, na época, foi uma dos fatos que obtiveram repercussão junto à sociedade.

Madre Maurina Borges da Silveira era diretora do orfanato Lar Santana. A freira ajudava a cuidar de crianças, algumas tendo sido abandonadas por famílias ricas e tradicionais da cidade de Ribeirão Preto. A religiosa foi presa sob a acusação de que estava em conluio com Mario Lorenzato e Áurea Moretti, guerrilheiros do grupo Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN). No orfanato onde trabalhava, a freira cedeu uma sala para que os integrantes da FALN pudessem se reunir e guardar materiais, como o jornal “O Berro”, produzido pelo grupo e distribuído nas bancas de Ribeirão Preto.

Após ser presa, a freira ficou detida no Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DOPS). O delegado Sérgio Paranhos Fleury foi um dos responsáveis pelos interrogatórios e pelas torturas infligidas à religiosa. Informações que estão no livro *A coragem da inocência*, publicado em 2014 pela Associação Brasileira de Anistiados Políticos (ABAP).

O livro traz informações, cartas e depoimentos que relatam que a religiosa sofreu ameaças, interrogatórios, violências, intimidações e que também foi obrigada a assinar documentos confirmado que era comunista e amante do guerrilheiro Mario Lorenzato. Um dos depoimentos é o do frei Manoel Borges da Silveira, irmão de madre Maurina da Silveira, que, em 20/06/2014, depôs à Comissão Nacional da Verdade. Entre as intimidações, o frei declarou: “O tal major Cirilo, que veio não sei de onde, realmente a assediou. Ficou com ela diversas horas, passava as mãos nas pernas dela, dizia que estava longe da mulher e que gostava muito dela.” (SILVEIRA; GOMES; CASTRO, 2014, p. 31).

Ainda no cárcere, irmã Maurina da Silveira, em carta endereçada ao Ministro da Justiça em 17/12/1969, expôs os seguintes episódios:

[...] Oito ou mais agentes da polícia, à paisana, rodearam-me. Comecei logo a falar sobre o que sabia do movimento da juventude existente em minha casa, pois ignorava o tão falado terrorismo. Foi através dos elementos que me interrogavam que aprendi o que era terrorismo. Não

Comissão Nacional da Verdade, que indicam que a única religiosa da Igreja Católica que sofreu torturas na ditadura civil-militar foi a freira Maurina Borges da Silveira.

²¹ A Operação Bandeirante (OBAN) foi montada pelo exército brasileiro em 1969. Constituiu-se como braço direito do governo militar. A OBAN tinha a responsabilidade de combater organizações armadas de esquerda que insurgiam contra o regime militar.

me foi possível continuar, pois interrompiam-me a cada instante, com gritarias e ameaças, usando uma terminologia a qual sinto-me envergonhada de repeti-la. “Você sabe que usamos de torturas, mas para você não é difícil suportar, porque a vida das freiras já é uma tortura”. “É tão cínica, como pode se fazer de tão inocente, sua freira do diabo. Você não é filha de Deus. Fica sabendo, que teremos o prazer de prender bispos e padres. Não pense você que eles poderão te livrar. O que você tem nos joelhos são cicatrizes de tanto rezar... e por que não reza agora? Não adianta mais. Você não é mais virgem. Vamos fazer um exame ginecológico. Jogou o hábito fora, ótimo. Podemos fazer de você o que queremos...” Davam risadas sarcásticas. [...] Tratou-me grosseiramente dando-me pancadas no rosto querendo forçar-me a dizer o que eu não havia feito. Não me foi possível esclarecer nada: tudo era feito na base da gritaria e pancada naquele interrogatório. (SILVEIRA; GOMES; CASTRO, 2014, p. 47).

No relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), há o depoimento de Áurea Moretti, uma das companheiras de cela da irmã Maurina da Silveira. No depoimento, Moretti narrou sobre a possibilidade de a freira ter sido vítima de violência sexual:

Eu penso na irmã Maurina. Porque aquele militar era um ser imundo, imundo, sabe. Não tanto fisicamente, mas espiritualmente, no deboche, em tudo, no descaso. [...] A maioria deles ia ao Lar Santana nas missas e conhecia a irmã Maurina. Então eles ficavam assim. Ele agarra ela, mas à tardezinha, à noite, quando todo mundo tinha ido embora, entendeu? Ele ia na cela e tirava ela. E aí, uns meninos que estavam de plantão, um olhava pro outro, é agora mesmo. [...] Assim, um cara agarrando a irmã Maurina, beijando ela, passando a mão no seio, no que ele queria [...], só que teve um momento que levaram a Nanci e me levaram de volta pra sala de banda. E foi a noite que a irmã Maurina demorou muito pra chegar. Muito machucada. Com a roupa dela não dava pra ver, sabe, mas este machucado é uma coisa muito triste, sabe, naquilo que mais dói numa mulher, que é ser violentada. Não é só a penetração do pênis na vagina. A violência sexual, ela envolve um monte de coisa. Veio de madrugada, chorando, chorando. Estavam a Lázara, a Leila e eu. Nós não perguntamos em respeito a ela. Se teve realmente, foi aquela noite. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 406).

Os eventos citados sobre a freira Maurina Borges da Silveira se interligam a alguns detalhes que estão no enredo de *Milagre na Cela*. Dentre os detalhes, podem-se citar os seguintes: o fato da personagem principal ser uma freira que trabalhava com crianças, a caracterização do personagem Daniel como um delegado autoritário e agressivo, sendo esses comportamentos compatíveis com as informações propagadas acerca do torturador Sérgio Paranhos Fleury. Outro fato de *Milagre na Cela* que fomenta cruzamento com a história da madre Maurina da Silveira são os interrogatórios tendenciosos, acompanhados de grosserias:

DANIEL: Seu nome?

JOANA: (*Sem entender*) Como?

DANIEL: (*Grita áspero*) Estou perguntando seu nome!

JOANA: Irmã Joana de Jesus Crucificado.

[...] **DANIEL:** Finalmente a ilustre educadora está em minhas mãos. O que ninguém conseguiu provar, vou provar agora.

JOANA: Provar o quê?

DANIEL: (*Áspero*) Que é uma subversiva. Só isto. Acha que não basta?

JOANA: Não vai conseguir.

DANIEL: (*Irônico*) Não? (*Insinua*) Tenho meios especiais para isto.

JOANA: Não vai conseguir, porque não vou admitir o que nunca fiz.

DANIEL: Aqui, chega-se a admitir tudo, até mesmo o que nunca se sonhou.

JOANA: (*Serena*) Só admitirei a verdade.

DANIEL: Pois é a verdade mesmo que queremos. Sem força e sem tortura ninguém fala nada. Sabe o que é tortura?

JOANA: Sei. Li muito sobre a inquisição e a vida dos santos martirizados.

[...] **DANIEL:** Vocês subversivos são muito espertos, sabem contar muito babado e historinhas safadas. Mas como esta, nunca vi.

JOANA: Qual? Não contei nenhuma história.

DANIEL: Fingir que é freira.

[...] **DANIEL:** (*Grita, esmurrando a mesa*) Não vou procurar filho da puta nenhum. Vou provar que você não é freira coisa nenhuma, como já provei que pelo menos uns dois não eram padres. Não vai ser tão difícil.

JOANA: Posso saber pelo menos qual o motivo da minha prisão?

DANIEL: Você é um elemento ativista da dita igreja progressista.

[...] **JOANA:** Mas o que foi que eu fiz?

DANIEL: Aqui quem pergunta é a autoridade. Ao preso cabe apenas responder, e responder a verdade admitindo a culpa. (ANDRADE, 1977, p. 19-20).

Outro fato relevante que há na trama de *Milagre na Cela* e que dialoga com a história de irmã Maurina da Silveira é a prática de torturas, singularmente a violência sexual para causar intimidação e constrangimento à personagem Joana:

[...] **DANIEL:** Posso mostrar agora mesmo que não estou morto. Como você também não está. Os mortos não gritam de dor!

JOANA: Pois mostre! Como? (*Insinua*) Violentando-me?

DANIEL: (*Retesado*) Posso violentar você com um cabo de vassoura, com um instrumento qualquer.

JOANA: (*Ergue os braços*) Não! Por favor, não!

DANIEL: E é isto que vou fazer.
(Daniel faz menção de sair. Joana corre e se põe em frente à porta. Ao correr, seus cabelos se desprendem cobrindo-lhe parte dos seios e tornando-a mais bela, ainda mais desejável.)

JOANA: (*Provocante*) Use o seu instrumento natural para isto!

DANIEL: Como?!

JOANA: Isto mesmo. O instrumento que Deus lhe deu. Aquele que faz nascer a vida. Prove que entende de vida e não somente de morte.

DANIEL: (Excitado) Você me deseja! (*Passando a mão no sexo*) Já percebeu que sou bem servido, não é mesmo? Você também é. Se é! Me desejou desde o começo, como desejei você.

JOANA: Desejo agora... Porque escolhi a vida, não a morte.

DANIEL: Deixe conversa fiada. Está é querendo saber o que é ter um macho entre as pernas.

JOANA: Um homem! Apenas um homem!

DANIEL: Desistiu de ser freira? Ou nunca foi?

JOANA: Não desisti. Mas como freira, também posso dar vida. O que não posso é dar morte. Tome o meu corpo! Ele não me pertence mais. Agora... deve pertencer a uma causa.

DANIEL: À causa da subversão, não é?

JOANA: À causa de Deus neste mundo abandonado. Use o seu instrumento! Não um cabo de vassoura. Se fizer isto, será a própria morte. Nunca poderá chegar a ser um homem. Venha! Transforme meu corpo de freira no corpo da mulher que deseja. Seja um homem, um instrumento da vida, não da morte.

DANIEL: (*Dominado pelo desejo*) Vou fazer você gemer, gritar de prazer!

JOANA: Se eu o transformar num homem... terei feito muito a Deus, a todos que agonizam nesta prisão. Venha!... E prove que ainda pode ser um homem.

(*Subitamente, Daniel agarra os cabelos de Joana e a beija com violência, possessivo. Angustiada, Joana se entrega.*)

JOANA: Meu Deus! É o único caminho... o único!

(*Os dois caem no chão*) (ANDRADE, 1977, p. 56–57).

Para reforçar a verossimilhança entre a personagem irmã Joana e madre Maurina da Silveira, realizamos uma entrevista com o frei Manoel Borges da Silveira. A partir da entrevista, tornou-se possível inferir que há bases reais de que Jorge Andrade conhecia a história da religiosa citada e a utilizou como mote para redigir o texto da peça *Milagre na Cela*. Após conhecer o enredo da peça citada e ao ouvir fragmentos de entrevistas concedidas por Andrade, frei Manoel da Silveira declarou²²: “Depois de ouvir esse relato do Jorge Andrade, é eu me lembro... Acho bem precisa a primeira parte, foi isso que aconteceu mesmo. Agora tem um detalhe que poderia ser acrescentado dentro dessa profundidade da presença de Deus nela, cada vez mais se sentia vestida. É que

²² Em 06/10/2015, o autor deste trabalho realizou entrevista com o Frei Manoel Borges da Silveira. Na ocasião, o autor do trabalho leu, para o religioso, trechos de algumas entrevistas concedidas pelo dramaturgo Jorge Andrade. As entrevistas que foram lidas referem-se a comentários do dramaturgo sobre o seu processo criativo em relação à obra *Milagre na Cela*. Na ocasião, também foram lidos, para o religioso, fragmentos da obra citada, que posteriormente foi lida na íntegra pelo frei Manoel da Silveira. Ao conhecer o material apresentado, o religioso declarou que a possibilidade do texto ter como base a história de Madre Maurina da Silveira é enorme. Possibilidade que advém do fato de que o próprio religioso afirmou que a irmã dele foi à única freira presa e torturada pela ditadura civil-militar. Algo que também consta no relatório da Comissão Nacional da Verdade.

ela disse que os torturadores também estavam nus e torturando os seios dela. Rasgaram a blusa e torturavam os seios. Então é interessante... Eu vejo a profundidade de fé que tinha Maurina. É que ela, ao invés de ter raiva, ela disse que ficou com pena, ficou com pena dos torturadores porque sentia que eles estavam dentro dessa máquina que nem homem era, né? E, antes já, quando ela começou a ver o absurdo, foi quando o Fleury chegou e deu, como se diz popularmente, um pé de ouvido bem dado dizendo: “freira do diabo”. Então, a partir daí, ela viu que ia ser tudo na base da ignorância. Então, ela não... não reagia mais, nem falava. Até o momento em que o Fleury se irritou depois de tortura e de choque e disse: “Você não olha nos meus olhos?” Aí ela decidiu, ela firmou nos olhos dele. “Você me conhece?” “Conheço sim, eu vi você na Veja, quando você prendeu os dominicanos”. Foi a partir desse momento que ele deu um murro na mesa e sumiu, não apareceu mais. Não apareceu mais. Só apareceu quando pulava de um barco para o outro embriagado. Morreu na praia né?! Então tudo que você leu aí antes de passar para aquela segunda fase, precisamente, tudo está no livro e está bem fiel.”

Ao elaborar os policiais que estão subordinados ao personagem Daniel no texto *Milagre na Cela*, Andrade os caracterizou com qualidades que reportam à definição que o frei Manoel da Silveira apontou na declaração supracitada, ou seja, os policiais do texto citado agiam como máquinas, como seres irracionais que visavam apenas torturar e amedrontar a personagem irmã Joana de Jesus Crucificado.

Ainda em *Milagre na Cela*, a prostituta Jupira²³ é uma personagem fruto das memórias do dramaturgo. Em sua adolescência, por volta dos doze ou treze anos, Andrade foi forçado pelo pai a se dirigir a uma zona de prostituição. Ao chegar ao local, foi obrigado a se trancar no quarto com uma prostituta que se chamava Jupira. Esta, ao perceber o nervosismo de Andrade, ao invés de forçar algo, teve para com ele uma atitude comprensiva.

Esse fato fomenta a hipótese do dramaturgo, embora não tenha sido abusado sexualmente, ter processado na trama de *Milagre na Cela* uma das passagens da vida de

²³Jupira é um nome que está em outros textos de Andrade, como *Rastro atrás* (1966) e *O Incêndio* (1978).

Jupira. O modo como a personagem encara a vida é um dos resultados da violência sexual que sofreu na adolescência:

[...] **JOANA:** Antes, o que é que fazia?

JUPIRA: Nada. Minha mãe era lavadeira e meu pai trabalhava num frigorífico. Num quarto, menor do que isto aqui, dormia mais de dez, fora as visita que aparecia. Meu pai tinha umas parte de errar de cama e dormia com minha tia.

JOANA: E sua mãe?

JUPIRA: Boquejou, perdeu dois dente e pronto. Um dia, uma das visita errou também de cama e me emprenhou. Amiguei com quinze anos, depois vivi de um lado pra outro e vim acabar aqui. (ANDRADE, 1977, p. 25).

Esta situação da personagem também evoca o fator da *mimeses*, em que Andrade, ao viver situação próxima à de Jupira, pode ter utilizado para inserir detalhes no processo de criação desta personagem.

No tecer criativo de Jorge Andrade, nomes como Jupira são retomados porque fizeram parte do universo do dramaturgo: “Posso dizer que os nomes brotam, muitas vezes, do mundo do qual eu saí, nomes que giraram na minha mente desde o berço.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 148). As personagens intituladas Jupira se repetem na dramaturgia de Andrade, pois este nome está “[...] sempre ligado a personagens que eram projeções de mim mesmo.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 149).

As lembranças do dramaturgo sobre a prostituta Jupira se materializaram ao impregnar, nas personagens *batizadas* com o mesmo nome, adjetivos que indicam companheirismo e benevolência. Segundo Andrade: “E a Jupira é sempre uma figura forte, uma figura limpa. Mesmo quando aparece como prostituta desbocada, sempre ponho uma alma pura dentro dela.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 183).

Na arte de Jorge Andrade, uma das condições de seus enredos é estarem calcados em sua trajetória de vida: “Então eu acho que... eu queria explicar que na minha dramaturgia tudo tem um sentido, tudo vem de uma verdade da minha vida.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 183). Além de traduzir a sua trajetória de vida, seus textos aspiram a questionar situações de opressão.

Personagens como Marta, Mariana, Jupira e irmã Joana são algumas das personagens femininas que ocupam papel central na dramaturgia de Jorge Andrade. A intertextualidade que há entre as personagens citadas não está restrita ao fato de serem mulheres que desequilibram as conjunturas das tramas, mas também por serem personagens revestidas de resistência e de firme personalidade. São qualidades que o

dramaturgo formulou e depositou às personagens ao recorrer às suas memórias e aos acontecimentos dos quais tomou conhecimento.

Nesse caminho, ao se lançar um olhar nos vestígios da vida e da carreira de Andrade, é possível compreender o passado e o presente como períodos decisivos para irradiar as primeiras luzes que clarearam as cores de sua tela dramatúrgica. São recordações que ainda estavam em suas retinas e em fatos que o inquietavam, e, desse modo, pôde visualizar e criar as mulheres que passaram a coabitar sua arte.

O *modus operandi* de Jorge Andrade em processar fatos e memórias para se tornar arte também repousa sobre o cinema de Ozualdo Candeias. Neste, os marginalizados e os espaços por onde sobrevivem são o material incandescente de sua filmografia, inclusive nos documentários e nas comédias eróticas que dirigiu. Arte cinematográfica em que o diretor também aderiu à *mimesis* para processar, juntamente com suas experiências, o gesto de reparar o outro para construir filmes com uma visão singular sobre a realidade.

2.5 Ozualdo Candeias: Traços marginais no roteiro da história do cinema nacional

2.5.1 Um cinema visceral

Dedicar atenção aos filmes e aos documentários²⁴ que o diretor de cinema Ozualdo Ribeiro Candeias²⁵ legou à sétima arte brasileira requer a consciência de que apreciar suas obras é adentrar na esfera de um mundo descompromissado em arrebatar telespectadores apenas pelo prazer do entretenimento.

²⁴ Ozualdo Candeias iniciou sua carreira no cinema com a filmagem do documentário *Tambau, cidade dos milagres* (1955). Neste documentário, Candeias registrou a peregrinação de romeiros rumo a Tambaú (SP), na esperança de receberem os milagres atribuídos ao pároco da cidade, padre Donizetti Tavares de Lima (1882-1961). Candeias filmou sozinho os romeiros doentes e pobres que à noite ficavam nas ruas ou em albergues para aguardarem as bênçãos do padre Donizetti de Lima.

²⁵ Candeias foi registrado em Cajobi (SP), como tendo nascido em 05/11/1922, porém, segundo conversas que teve com a sua mãe, o cineasta tinha a impressão de que tinha nascido em algum lugar de São Paulo ou de Mato Grosso pelo menos cinco anos antes de ser registrado. Faleceu em 08/02/2007.

Para pavimentar os caminhos de sua produção artística, Candeias recorreu as suas impressões sobre a realidade brasileira, transportando-as para a imagem cinematográfica. O cineasta teve como paradigma suas vivências, principalmente nas fases em que trabalhou como caminhoneiro e como repórter cinematográfico²⁶. Também se norteou pelas leituras de livros da literatura nacional e estrangeira, pelos filmes que assistiu e por suas preocupações políticas e filosóficas.

Candeias adotou uma estética em que há a presença de elementos grotescos, capazes de causar perplexidade ao público. Quando há cenas de sexo, elas são expressas sem afeto. As alocações de suas filmagens ocorreram em lugares paupérrimos, o que está em sintonia com o movimento batizado como Cinema Marginal²⁷. Segmento este que viabilizou obras cinematográficas fincadas na retratação de um mundo despojado de perspectivas, cujo florescimento ocorreu

[...] no período posterior ao AI-5. Esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*. (XAVIER, 2001, p. 76).

Em seu início, o Cinema Marginal estava em paralelo às produções dos diretores²⁸ cinemanovistas, que, com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, refinaram as críticas que começaram a ser elaboradas pelo cinema brasileiro no final dos anos 1950. Essas críticas contestavam a tendência em referenciar as produções nacionais espelhadas em películas estrangeiras, isto é, iniciava-se o desejo em criar filmes genuinamente calcados na realidade do Brasil.

²⁶ Nos anos de 1950, Candeias trabalhou como repórter cinematográfico em cinejornais de São Paulo e de outros estados do Brasil, como: World Press, Bandeirantes na Tela, Notícias Catarinenses e Campos Filmes. Segundo Candeias: “Para mim, fazer essas reportagens era uma puta escola, sabe? Para mim, era uma beleza fazer aquilo porque eu montava, escrevia e tudo mais. Fazia isso com muita facilidade.” (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 19). Essas experiências certamente são um dos motivos que colaboraram para que Candeias tivesse vocação documental, que está registrada nas imagens de seus filmes e documentários.

²⁷ O Cinema Marginal teve na capital paulista, na região chamada como “Boca do Lixo”, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, uma das mais intensas produções cinematográficas do Brasil. No Cinema Marginal, além de Ozualdo Candeias, destacam-se diretores, como: Rogério Sganzerla, que dirigiu filmes como *O bandido da luz vermelha* (1968); Julio Bressane e João Silvério Trevisam, que dirigiram, respectivamente, filmes como: *O anjo nasceu* (1969) e *Orgia ou o homem que deu cria* (1970).

²⁸ Diretores como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany e Glauber Rocha são alguns dos nomes do Cinema Novo. Os cineastas cinemanovistas produziram filmes que questionavam e rejeitavam a influência colonial, em favorecimento de uma linguagem que contemplasse as essências de um país periférico como o Brasil.

Esse trabalho comungava com os ideais de outras artes, como o teatro e a literatura, que também buscavam moldar uma identidade nacional em suas produções. Nesse sentido, havia o modelo de dramaturgia realizado e propagado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), na qual se formou o dramaturgo Jorge Andrade.

A necessidade de imaginar e de exercitar uma forma de expressão alinhada com as cores locais ganhou fôlego com a fundação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme²⁹). Com o crescimento da repressão militar, o Cinema Novo entrou em declínio, porém eclodiu uma nova linha de cineastas que tinham como proposta mostrar a realidade em todo o seu estado puro de insensibilidade com as classes baixas. Nesse sentido, a região da capital paulista chamada “Boca do Lixo” foi o refúgio e o ventre para o surgimento de diretores como Ozualdo Candeias.

Na “Boca do Lixo”, Candeias conheceu profissionais que foram determinantes para aperfeiçoar as concepções estéticas de sua filmografia. José Mojica Marins, reconhecido como Zé do Caixão, e David Cardoso, reconhecido como um dos galãs das pornochanchadas, foram alguns dos nomes com os quais Candeias compartilhou ideias e realizou trabalhos.

O início do convívio com José Mojica Marins foi a partir do final da década de 1950. Com o intuito de aprender sobre como se realizava a produção de longa-metragem, Candeias aceitou receber pouco dinheiro para trabalhar na produção do filme *Sina de aventureiro* (1958), dirigido por Mojica Marins. Sob a direção deste, Candeias também trabalhou na produção dos filmes *Meu destino em tuas mãos* (1963) e *À meia-noite levarei sua alma* (1964).

A parceria com Mojica Marins rendeu a Candeias não apenas aprender a fazer filmes, mas o estimulou a ter maior arcabouço para formular uma estética em que predomina o grotesco e a fealdade em suas películas. A predileção por estes elementos propiciaram consistência para dirigir obras que estavam na contramão do cinema comercial.

²⁹ A Embrafilme foi criada em 1969, pelo governo militar, e extinta em 1990, pelo então presidente Fernando Collor de Melo. A Embrafilme patrocinou e financiou a produção de filmes brasileiros. Seu ápice foi atingido entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, abarcando 35% do mercado cinematográfico nacional. O declínio da Embrafilme deu-se especialmente no início dos anos 1980, devido a várias salas não terem conseguido competir com o sucesso da televisão.

A convite de Mojica Marins, Candeias dirigiu *O acordo* (1968), o primeiro episódio da Trilogia do Terror³⁰. Para garantir a linguagem autoral e expressiva que há em suas obras, o cineasta aceitou a direção desde que pudesse reescrever o roteiro. O resultado foi um longa-metragem em que há características da arte de Candeias. O cineasta declarou:

Como tinha que ser um pouco extravagante, eu fiz alguma coisa como mulherada de peito de fora e uns caras grandões maquiados como se fossem mulheres. Inventei um monte de situações de terror fantástico, de sexo, violência, religião, mas com coisas nossas. (REIS, 2010, p. 136).

Em *O acordo*, tal como em outros longas-metragens que dirigiu, Candeias valorizou crenças nacionais, ignorando aspectos tradicionais do terror estrangeiro, como: vampiros, lobisomens ou monstros. Ozualdo Candeias também teve intensa participação nas comédias eróticas produzidas pelo Cinema Marginal. O cineasta trabalhou como ator, produtor, gerente de produção, câmera e fotógrafo em algumas pornochanchadas da Boca do Lixo.

Nesse caminho, estabeleceu laços profissionais com o ator, diretor e produtor David Cardoso. Candeias esteve como ator no filme *Dezenove mulheres e um homem* (1977), dirigido por Cardoso. Este, por outro lado, também produziu filmes e atuou como ator em obras dirigidas por Candeias, como: *A herança* (1971), *Caçada sangrenta* (1974), sendo esta a primeira película da produtora de Cardoso (DACAR Produções), e *A Freira e a Tortura* (1983). A proximidade com as comédias eróticas culminou, em 1983, com o convite de David Cardoso para Candeias realizar a adaptação do texto teatral *Milagre na Cela*, que originou o filme *A Freira e a Tortura*.

Antes de se integrar ao Cinema Marginal, Candeias nutriu suas visões com múltiplas experiências que perpassaram o período de sua infância e a fase em que exerceu a profissão de caminhoneiro, entre o final dos anos de 1940 e o início dos anos de 1950. Também, nos tempos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), foi sargento da aeronáutica, que, posteriormente, o dispensou por indisciplina.

Juntamente com a atividade de caminhoneiro, Candeias desenvolveu o anseio em realizar filmagens. Segundo o cineasta, a sua paixão em captar imagens surgiu por uma

³⁰ Os outros dois episódios da Trilogia do Terror, respectivamente, foram: *A procissão dos mortos* (1968), dirigido por Luís Sérgio Person e *Pesadelo macabro* (1968), dirigido por José Mojica Marins. Os três episódios são em preto e branco.

peculiar curiosidade: tentar fotografar algum disco voador que estaria passando pelas cidades do interior. Essa possibilidade fez o, até então, caminhoneiro comprar uma câmera. Tarefa esta que não foi realizada, mas foi o ponto de partida para tomar gosto pela arte cinematográfica.

Ao ser motorista de caminhão, Candeias teve a oportunidade de viajar por vários estados brasileiros e por países da América do Sul, o que propiciou ouvir histórias, lendas e ver cenas que passaram a povoar a sua imaginação e a aguçar a sua criatividade. Enquanto conduzia o seu caminhão pelas rodovias e cidades, não apenas apreciou horizontes, mas também se indignou com as situações de vida dos transeuntes que se misturavam em meio às paisagens, caminhando em beiras de acostamentos, ruas, calçadas e em todo lugar em que havia homens abandonados pela conjuntura social. Fatos esses que ajudaram a evoluir em Candeias sensibilidade e consciência crítica para lidar com questões árduas.

Junto à rotina de dirigir pelas estradas, o cineasta alimentou sua mente criativa ao assistir filmes, como: *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga. Também fortaleceu seu processo de criação com leituras de alguns livros técnicos sobre cinema e com leituras de autores, como: Dostoievski, Voltaire, Sartre, Freud e Platão.

Impulsionado pelas experiências e referências que colecionou, Candeias empreendeu representações sobre questões sociais e existenciais por uma ótica que contemplava o lado daqueles que estão historicamente na posição de vencidos. Rejeitou realizar uma arte aurática, voltada para as elites.

Nas obras cinematográficas que dirigiu, Candeias colocou em exercício a natureza da arte em poder subverter determinadas ordens. Creditou aos indivíduos das camadas menos favorecidas³¹ o protagonismo das imagens e dos roteiros que elaborou. Quando resolveu criar representações sobre o regime ditatorial, através das películas da Trilogia Proibida e do filme *A Freira e a Tortura*, o cineasta conferiu relevância às situações dos

³¹ A predileção de Candeias em registrar histórias de indivíduos marginalizados pode também ser verificada na coletânea de fotos do livro *Uma rua chamada Triumpho*, publicado em 2001. O cineasta foi praticamente uma figura assídua do cotidiano da Rua do Triunfo, no bairro da Luz da cidade de São Paulo. Ao frequentar esta região, que era conhecida como Boca do Lixo, Candeias fotografou a rotina de mendigos, prostitutas, deficientes mentais e dependentes químicos que ocupavam a localidade citada.

homens e das mulheres que estavam marginalizados pelas políticas e pelas perseguições do governo militar.

A compreensão de Candeias sobre o Brasil pautou-se em uma ótica inconformada com a condição abjeta e de miséria impregnada ao homem brasileiro, o que foi traduzido em seu cinema: “[...] muita gente acha que não se deve mostrar a miséria num país tão bonito como o Brasil, mas só mostrar lugares e pessoas bonitas, porque exibir pobreza é coisa de subversivo.” (REIS, 2010, p. 133).

A estética e a matéria-prima que depositou em suas obras estão ligadas à produção de imagens cáusticas em torno de seres excluídos. Preferências estas que se fundiram e permitiram ao cineasta criar uma atmosfera em que há uma espécie de *cheiro da sujeira* e da precariedade que estão heterogeneizadas em seus filmes, provocando inquietações e reflexões aos telespectadores.

Ao formular obras em que há interpretações de recortes da realidade brasileira, Ozualdo Candeias impacta no público o ônus dos descasos dos governantes, que estão refletidos em retratações de violências e de privações. Estas são algumas razões que tornam a filmografia de Candeias pouco acessível. Sua arte foi minimamente exibida em cinemas e raramente há a oportunidade de ser vista em festivais³².

O primeiro longa-metragem dirigido por Ozualdo Candeias foi *A margem*³³ (1967), que traz às telas as impressões do cineasta a partir das leituras de notícias de jornais e sobre o contato que teve com os que viviam pelas pontes e beiradas do rio Tietê. Segundo Candeias:

Resolvi então fazer um filme sobre uma realidade nossa, principalmente paulistana, que era o que estava mais perto de mim, coisas que tinha visto e achava que seria importante levar para o conhecimento de outros segmentos, de outros estratos sociais. (REIS, 2010, p. 68).

³² Dentre os festivais sobre o cinema de Ozualdo Candeias, destaca-se a retrospectiva promovida, em 2002, por Eugênio Puppo, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Neste festival, foram exibidos os nove longas-metragens e também alguns médias e curtas-metragens dirigidos por Candeias. Houve uma segunda edição, em 2008, no Rio de Janeiro.

³³ *A margem* obteve grande reconhecimento de crítica. É tido como obra-prima do cinema brasileiro. Suas qualidades foram reconhecidas ao receber os seguintes prêmios: Prêmio Coruja de Ouro por direção, música e melhor atriz coadjuvante; menção honrosa para atriz no Festival de Brasília, em 1967; estatueta Governador do Estado de São Paulo para melhor diretor, atriz e música. Em 1968, recebeu ainda o adicional de qualidade do Instituto Nacional de Cinema (INC).

A partir deste referencial, o cineasta urdiu o roteiro que demonstra a rotina de duas mulheres e de dois homens que estão à deriva. Os personagens andam ininterruptamente, na maior parte do tempo, em silêncio e sem norte. A sina deles é finalizada ao entrarem em uma barca, na qual já está uma mulher que simboliza a morte. Esta cena remonta ao barqueiro do Rio Aqueronte, de *A Divina comédia*, de Dante Alighieri. Candeias empregou nas gravações de *A margem* uma linguagem de câmera ousada, privilegiando tomadas subjetivas, conferindo tom surrealista ao filme.

A dinâmica de Candeias em observar o que está alheio para processar suas produções o posiciona em teorias pós-modernas que privilegiam um distanciamento, um olhar de fora. Questões que remetem ao narrador pós-moderno, uma vez que visualizar e narrar a experiência do outro direciona Candeias a ser um porta voz de “[...] quem se interessa pelo *outro* (e não por si) e se afirma pelo *olhar* que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes.” (SANTIAGO, 2002, p. 50), e “[...] ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra.” (SANTIAGO, 2002. p. 51).

As memórias e as apreensões de Candeias sobre os contextos em que viveu o incentivaram a realizar outra película pautada na experiência de prestar atenção no outro. Para produzir *As bellas das billings*³⁴ (1987), o cineasta teve como referência um dos indivíduos anônimos que vagavam pela região da Boca do Lixo. Segundo Candeias, o indivíduo era um semianalfabeto, mas que andava com livros debaixo do braço. No tocante a isso, o cineasta declarou: “Eu gostei, achei esse personagem, dava pra fazer ele assim, mais ou menos, como simbolizando uma classe.” (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 26).

Em sua trajetória artística, Candeias não almejou transmitir valores, porém encarou como missão criar e recriar histórias provocativas, tecendo imagens anárquicas em torno das violências das sociedades urbana e rural, aliadas com traços regionalistas. Características estas que fomentam intertextualidade entre as obras que produziu, vide a

³⁴ O filme *As bellas das billings* (1987) é uma visão de Candeias sobre a decadência social. Mostra o cotidiano de marginalizados que perambulavam pelas ruas de São Paulo. O personagem principal é um cantor de música sertaneja, interpretado por Almir Sater. O cantor se envolve com um jovem que carrega livros por debaixo do braço. O cantor acompanha o jovem para ajudá-lo a encontrar as irmãs. As sobras de comidas dos restaurantes são a refeição que a mãe do jovem citado consegue recolher para alimentá-lo e também suprir a fome de suas duas irmãs. Neste filme, ainda há a atuação de José Mojica Marins como pregador evangélico.

violência e a ruralidade que estão em longas, como: *Meu nome é Tonho* (1969), *A herança* (1971), *Caçada sangrenta* (1974), *Manelão, o caçador de orelhas* (1982) e *O vigilante* (1992).

O cineasta optou por trazer à tona a realidade dos indivíduos que estão deslocados da inclusão social, inserindo-os inclusive nos filmes que produziu para protestar contra a ditadura civil-militar. Ensejou inovações, com uma linguagem que preferia o vil ao deslumbrante. Construiu personagens com o mínimo possível de verbalizações, em que a força de suas representações está no olhar e nas fisionomias de seus rostos.

Como objeto para “decorar” as imagens de suas produções, o cineasta elegeu cenários que estão ao avesso da opulência das classes burguesas, como bordéis e favelas, sendo que estas aparecem em filmes como *A Freira e a Tortura*. Feito o poeta Manoel de Barros, que tinha sensibilidade para trazer o humano mais para perto do chão do que do grandioso, Candeias garimpou coisas ínfimas para retratar recortes do cotidiano do Brasil, o que tornou seu cinema um confidente da realidade, ao olhar

[...] uma história capaz de descobrir beleza no pequeno, no ínfimo, no pobre, no traste, no abandonado, no trapo, no vil, no chão. Uma história que não olhe apenas para o alto, para as coisas celestiais, para o grande, para o grandioso, para o famoso, para o heroico, para o único, para os espalhafatos do poder, mas que se deixa seduzir pelas pessoas apropriadas ao desprezo, que tenha olhos para o ordinário, o cotidiano, o sem-nobreza, o sem-riqueza, o sem-saber, todos os “sem-algo” que pululam em nossa sociedade pós-moderna. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 94-95).

Nos anos de 1950, após se matricular em um curso de cinema no Museu de Arte de São Paulo (MASP), aprendeu a apreciar e a ler autores mexicanos, cubanos e brasileiros, como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. As leituras de livros como *Os sertões* (1902) e *Grande sertão veredas* (1956) foram algumas das obras que o guiaram a inserir características regionais na composição de sua arte.

A inserção de aspectos rurais em alguns filmes de Candeias também se deve às viagens que realizou e às histórias que seu pai contava. O cineasta revelou:

Eu já conhecia o regionalismo do caipira mesmo porque andei muito, viajei muito por aí. Quando garoto, ouvi muitas histórias no meio da peonada, meu pai gostava de contar histórias. Esse caipirismo do meio Centro-Oeste e do meio Sudeste é todo um pouco parecido. O que eu apelei aos livros foi pedir a essa literatura regionalista para completar o que eu já conhecia de regionalismo. (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 26).

No que se refere a isso, o filme *A herança*³⁵ (1971) é uma obra em que o cineasta adicionou particularidades da cultura brasileira, ao abordar a luta pela terra, fazendo alusão à questão da reforma agrária. Também retratou a personagem Ofélia como negra e teceu uma cena em que há cantadores de viola.

A herança é uma das obras que Candeias realizou a partir da adaptação de um texto teatral³⁶. O cineasta teve como referência *Hamlet* (1603), de Shakespeare, porém dirigiu sua adaptação apropriando-se de características rurais, criando seu Hamlet caipira: “Eu peguei a história e levei para outra latitude e longitude e cultura diversa, o mundo caipira.” (REIS, 2010, p. 88).

Em *A herança*, há letreiros típicos do cinema mudo para ler as falas dos personagens. Em relação à sonoridade, o cineasta suprimiu os diálogos por sons de pássaros e de outros animais nativos. Ousadias que lhe renderam algumas críticas, mas muitos elogios, pois, devido à falta de dinheiro, Candeias apreciava experimentar: “Eu gosto de experiência, eu gosto de vanguardagem mesmo, o problema é esse. Eu gosto de vanguardagem, seja lá no que for.” (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 29).

O cineasta, ao longo de sua carreira, não cultivou ambições para alcançar recordes de bilheterias. Candeias fez questão de elaborar películas dissociadas de interferências de culturas estrangeiras. Exemplo contundente dessa intenção está em uma das cenas do filme *O candinho* (1976), em que uma personagem se prostitui e, após o coito, limpa a sua genitália com um jornal francês em que se pode nitidamente ler a frase: “Gerald Ford satisfait”.

Sua preocupação estava em escancarar, sem filtros, situações de desamparo e de violência, pois, conforme salienta: “Reconheço que meus filmes não são bonitos nem engraçados e não me interessa fazer fitas que as pessoas vão ver pra rir, chorar ou levantar o pinto. Eu procuro outro tipo de reação em outro tipo de plateia.” (REIS, 2010, p. 77). E completa, ao afirmar que:

Meu público tem um tipo de preocupação e exigência, pelo menos é o que eu acho. Sempre procurei levar a eles filmes com uma proposta

³⁵ O filme *A herança* obteve elogios de crítica. Candeias foi premiado como melhor diretor pela *Air France* e também recebeu o prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor diretor de cinema brasileiro, em 1971.

³⁶ Além da adaptação do texto teatral *Hamlet*, que culminou no filme *A herança*, Ozualdo Candeias, em 1990, adaptou o texto *Lady vaselina*, de Tennessee Williams, que originou em vídeo de mesmo título. Ressalte-se que Candeias também adaptou o texto *Milagre na Cela*, de Jorge Andrade, que resultou no filme *A Freira e a Tortura*.

política e social. [...] Nunca tive compromisso com a censura ou compromisso com a bilheteria, mas com esse público. (REIS, 2010, p. 136).

Ozualdo Candeias realizou sua arte com escassez de orçamento, o que o obrigava a apelar para materiais menos sofisticados, quase sempre utilizando pontas e sobras de filmes virgens. A carência de recursos e a falta de equipamentos de última geração estimularam o cineasta a experimentar diferentes movimentos de câmera e a gravar cenas exteriores sem a luz do sol, inclusive com o tempo nublado. Devido às precárias condições para filmar, o cineasta gravava por uma única vez as cenas, além de ser obrigado a trabalhar com elencos reduzidos, inclusive, em algumas películas, Candeias trabalhou³⁷ como ator.

Em vista das dificuldades econômicas, o cineasta intensificou sua originalidade moldando o seu processo criativo pelo improviso e recorrendo às suas memórias nos *sets* de filmagem. Fatos que motivaram Candeias a não permanecer refém de roteiros:

Quase sempre os troços que eu invento têm um pouco disso: eu saio na rua e tropeço nas coisas. [...] Só o que sei é que eu não levo os roteiros para passear na hora de filmar: não é para dar uma de bom, é que no local de filmagem eu passo a ter algumas ideias. E se eu me escravizar ao roteiro [...] (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 28).

O cineasta completa, ao revelar que:

Como eu não tinha *zoom* nas câmeras, eu fazia na mão. Andava e fazia uma série de movimentos. Acabei sendo tido como muito bom de câmera na mão porque fazia um bocado de coisas e ficava bonito. As pessoas me diziam que havia algo dentro de mim que talvez transcendia um pouco o técnico. Esta coisa é conhecida como talento para o negócio, sensibilidade, ou seja lá o que for. (REIS, 2010, p. 60).

O processo de criação de Candeias é marcado, sobretudo, pelo compromisso com a liberdade. Nos filmes que dirigiu, o cineasta não se rendeu a parâmetros apelativos, o que o distanciou das opções comerciais da maioria dos filmes do Cinema Marginal, principalmente os de comédia erótica. O desapego aos lucros das bilheterias também proporcionou ao cineasta, em diversas ocasiões, conduzir praticamente sozinho seus trabalhos, conferindo maior identidade a suas obras.

³⁷ Candeias, nos filmes que dirigiu, trabalhou em outras funções, como: fotógrafo, câmera, roteirista, editor, produtor, iluminador, figurinista e outras funções ligadas à produção de filmes.

Nesse caminho, Candeias fez filmes não conservadores. Seus personagens, em sua maioria, são portadores de comportamentos incomuns, com aparências baseadas na feitura e com características que, em vários momentos, beiram à loucura, como as personagens Jupira e Miguel e outros personagens periféricos de *A Freira e a Tortura*. São elementos que movem seus personagens a estarem próximos à fronteira entre o humano e o animal.

As observações que Candeias agregou, ao olhar cidadãos vitimados por violências e marginalizados socialmente, o despertaram para questões em que habita o desumano e que estão representadas por peculiar linguagem cinematográfica, tendo como alicerce apreciar a realidade e olhar o outro, uma vez que:

Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora, é esta a tarefa do artista. É assim que o artista e a arte em geral criam uma visão do mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. E essa determinação exterior (interiormente exterior) do mundo, que encontra sua mais alta expressão e validação na arte, acompanha sempre nossa visão emocional do mundo e da vida. (BAKHTIN, 1992, p. 205).

As leituras e os estudos de livros e de filmes afloraram seu pensamento crítico, irrompendo diálogos com obras da literatura e da sétima arte. Sua visão arguta, unida às experiências que teve ao longo da vida e da carreira artística, o estimularam a adquirir a capacidade de contar histórias.

Acúmulo de saberes que, ao passarem pelo crivo de suas subjetividades e de suas referências e inferências artísticas, o tornou feito um pescador que se diverte ao narrar histórias, causando admiração e espanto aos seus ouvintes. Candeias, com sua sensibilidade para criar imagens, foi um típico artista da linguagem do olhar. Contou histórias do povo e com o povo a partir de personagens que projetam a complexidade de sobreviver.

2.5.2 Candeias e suas películas em repúdio aos *anos de chumbo*

É notório que os homens e as mulheres relegados à margem não são os que ditam narrativas dos livros sobre a história oficial do Brasil. A arte é um dos veículos que permitem aos excluídos terem voz para repercutir seus universos. Em vista disso, o

apreço de Ozualdo Candeias por desenvolver uma arte em que há denúncias sobre a ausência de bem-estar dos cidadãos brasileiros está atrelado à concepção de se exercer plena liberdade na ficcionalização de histórias que questionaram elitismos e que protestaram contra o regime militar.

Cônscio dessa possibilidade, Candeias agregou ao tratamento da exclusão social críticas a ditadura civil-militar por meio de médias-metragens e um curta, denominados como Trilogia Proibida. Dos três filmes, dois estão datados antes da adaptação do texto teatral *Milagre na Cela*, que culminou no filme *A Freira e a Tortura*. A trilogia proibida é composta pelas seguintes obras: *Zézero* (1974), *O candinho* (1976) e *Senhor Pauer* (1988). Películas que Candeias não enviou para a censura avaliar e que não foram exibidas em salas de cinema.

Zézero é uma advertência que Ozualdo Candeias faz às atitudes do governo militar. Neste média, o cineasta critica a loteca esportiva como uma das ferramentas que os militares utilizavam para alienar a massa social. O personagem Zézero é um homem que deixou a família no interior e se mudou para a cidade para trabalhar como operário de obra. Após ganhar um prêmio na Loteria Esportiva, o protagonista compra vários bens e retorna para o campo, porém encontra toda a sua família morta.

Em *O candinho*, Candeias forjou questionamentos contra a religião e contra a política econômica adotada pelos militares. O protagonista Candinho é um personagem louco, que, após ser expulso da fazenda em que trabalhava, vai para a cidade e emplaca uma busca, na qual acredita que encontrará Jesus Cristo. Candinho é alvo de explorações, uma vez que os fazendeiros e o homem que se passa como Cristo aproveitam da sua simplicidade.

O candinho mantém diálogo intertextual com outras películas nacionais, como *Vereda da salvação* (1945), de Anselmo Duarte. Esse filme foi adaptado a partir da peça de mesmo título do dramaturgo Jorge Andrade. No filme *Vereda da salvação*, predominam temáticas acerca da religião, da loucura e da realidade de trabalhadores humildes. Assuntos que coincidem com os abordados em *O candinho*.

A trama do curta-metragem *Senhor Pauer* se passa na capital paranaense em torno de uma greve de ônibus. É mais uma crítica que Candeias consolida ao ficcionalizar a desigualdade social do Brasil, contextualizando o filme no período da ditadura civil-militar. Um homem bem vestido se aproveita de um casal de catadores de papel. O

burguês torna-se passageiro da carroça que é utilizada pelo casal e exige que os mesmos atendam aos pedidos dele, em uma conotação que expressa o quanto o pobre está à mercê do poder do rico. A divisão social é ainda mostrada pelos pontos turísticos de Curitiba em contraste com cenas que mostram a periferia da capital paranaense.

Os filmes comentados foram poucas vezes exibidos. As ocasiões em que o público pôde assistir aconteceram em espaços restritos, como em universidades. Devido às tensões advindas da repressão, em algumas universidades, os filmes da Trilogia Proibida eram bem recebidos; em outras, no momento em que seriam exibidos, surgia alguém para proibir. Em um debate de que participou na Universidade de São Paulo, o cineasta relatou:

E depois começou o debate, mas quando faziam perguntas meio políticas, alguém da mesa dizia: *muda a pergunta, esta não está boa*. Eu percebi que havia um medo do que eu respondesse e não ia dar certo. Alguns eram muitos visados naquela época. (REIS, 2010, p. 109).

Juntamente com a experiência de seus três filmes *subterrâneos*, Ozualdo Candeias dirigiu, em 1983, o filme *A Freira e a Tortura*. Para elaborar essa película que faz menção ao regime militar, o cineasta tomou contato com o texto teatral *Milagre na Cela* (1977), do dramaturgo Jorge Andrade. O fato de Candeias ter se apropriado do texto de Andrade para elaborar *A Freira e a Tortura* possibilita posicionar o cineasta perante o conceito de influência elaborado por Paul Valéry. A pesquisadora Sandra Nitrini (2010) expõe que Valery (1960), ao tomar a imagem do “leão feito de carneiro assimilado”, incita a pensar o tecer artístico como originalidade e, não, como imitação.

Nitrini (2010) comenta que para Valéry (1974), a originalidade é um “caso de estômago”, ou seja, é pela digestão “da substância dos outros” que se marca o limite entre originalidade e plágio. Nesse sentido, Candeias, ao ler e interpretar a obra fonte, *Milagre na Cela*, elege determinadas passagens para construir, via adaptação, ressignificados do texto de Jorge Andrade, pois, como afirma o cineasta: “[...] coloquei minhas metáforas pra contar a perseguição de um delegado a uma freira durante o regime militar.” (REIS, 2010, p. 101).

Em *A Freira e a Tortura*, a personagem da freira Joana, interpretada pela atriz Vera Gimenez, e os demais personagens constituem-se em instrumentos para representar e contestar o ambiente político do regime ditatorial. Para realizar um contraste à beleza física da freira que está expressa na atriz Vera Gimenez, o cineasta

construiu os outros personagens com aspectos repulsivos. Candeias acoplou aos elementos grotescos o desprezo à dignidade humana, materializado em cenas de tortura, em cenas rudes de sexo e por indivíduos mentalmente perturbados, sedimentando uma trama sórdida.

A freira Joana, vítima das torturas praticadas pelo delegado, interpretado pelo ator David Cardoso, é tratada como subversiva após ser encontrada em uma favela, na qual lecionava para crianças e adultos. A freira é interrogada, porém não aceita confessar que pratica atos subversivos, o que desencadeia o início das torturas. Além das torturas, há várias cenas em que os personagens da trama aparecem nus e tentando manter relações sexuais dentro das celas. Em alguns momentos, o tom sórdido dessas cenas é intensificado pelo desatino que há em personagens como Jupira e Miguel. Ocorrências que assemelham o espaço da prisão a uma jaula em que prepondera a animalização dos indivíduos.

Na cena final de *A Freira e a Tortura*, um dos detalhes que se destaca é que Joana e o delegado aparecem correndo sem destino. Essa é uma característica que ocorre com frequência nos filmes de Candeias. Em obras como *A margem* (1967), *A opção ou as rosas da estrada* (1981) e *As belas das Billings* (1987), a perambulação dos personagens pelas cidades ou pelos acostamentos das estradas é conteúdo regular das representações que o cineasta forjou.

As características que Candeias impregnou em seus filmes colocam seu cinema como exemplo de uma arte em que o humano e o desumano atuam como elementos fustigadores das realidades sociais. Filmes como os da Trilogia Proibida e *A Freira e a Tortura*, além de ensejarem intertextualidade em torno das condições de vida dos marginalizados e das perseguições do governo militar, veiculam sentidos e reflexões. Fatores que permitiram a Candeias interferir no tempo em que produziu seus filmes, garantindo representações para que a sociedade conheça e reconheça episódios da história do Brasil.

3 CAPÍTULO 2: O TEXTO TEATRAL *MILAGRE NA CELA*: CONTEXTO, PROCEDIMENTOS FORMAIS E TEMAS

A tortura, para mim, é uma ação maligna que acompanha o homem através de toda sua aventura. Ele foi torturado no passado, é torturado no presente e, enquanto o homem for o que é, será torturado no futuro. (AZEVEDO et al., 2012, p. 157).

3.1 Breves reflexões sobre o Texto Teatral

Embora, no terreno dos estudos literários, os textos teatrais não sejam o carro chefe das pesquisas, as vozes que advêm do gênero dramático não apenas fomentam a produção de conhecimento, mas também oferecem luzes sobre a história através de diferentes ângulos. Graças à abertura dos estudos comparados de literatura, preconizada pela escola americana de literatura comparada, tornou-se possível a inserção da dramaturgia nas pesquisas literárias. Gerou-se uma descontinuidade que permitiu deslocar o olhar para enveredar por caminhos que eram rechaçados em virtude da supremacia de escolas tradicionais do centro europeu.

Uma das hipóteses que colocam as obras de dramaturgia à margem das pesquisas acadêmicas pode ser creditada ao fato de que a sua edição e difusão são limitadas, ou seja, a sua publicação não é comum como a de um romance. Geralmente o texto teatral é editado por ocasião de sua apresentação e a maioria dos segmentos da imprensa se interessam em fazer somente as resenhas dos espetáculos. Isso dificulta o acesso e desestimula o público a conhecer e a se interessar pela leitura de obras dramatúrgicas.

Outro fato que pode contribuir para que o texto dramático seja conduzido à marginalidade e a não obter reconhecimento reside na ocasião de dramaturgos trabalharem por *encomenda* para uma companhia teatral. Escrevem exclusivamente para o palco, causando a impressão de que

Ainda se distingue o ato de escrever para o palco do ato de escrever simplesmente, como se o autor dramático tivesse um estatuto diferente. A edição do texto teatral continua sendo um circuito especial, com divulgação irregular, apesar dos recentes progressos e

dos esforços dos autores e de alguns editores. (RYNGAERT, 1995, p. 24).

As obras dramatúrgicas, tais quais outras obras da literatura, expressam as visões e as experiências de um autor, visto que, para dramaturgos como Andrade: “O teatro é isto mesmo: crônica da vida que passa, registro dos conflitos, das paixões dos homens.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 21). Contudo, os textos teatrais são portadores de especificidades que os distinguem de outras obras pertencentes aos gêneros épico e lírico.

O texto teatral não é imutável. Em geral, se apresenta em forma de verso ou prosa. Existe para ultrapassar as limitações das páginas ou da redoma das estantes de uma biblioteca. É tecido para ser falado, aguardando o empréstimo de uma voz que se dirija a uma massa, seja no palco ou, até mesmo, via adaptação, nas telas de cinema. A obra teatral encerra o seu ciclo com a apresentação do espetáculo, assim como o roteiro cinematográfico alcança o seu estágio final na filmagem.

Sendo voltado para a ação, o texto teatral tem o seu formato que se identifica por apresentar diálogos breves ou extensos, pois: “[...] o teatro é antes de tudo *diálogo*, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção.” (RYNGAERT, 1995, p. 12). Além do diálogo, há obras dramáticas que também são compostas por monólogos.

Segundo Décio de Almeida Prado (2007), uma das semelhanças entre o romance e a peça de teatro é que ambos contam uma história que supostamente aconteceu, envolvendo pessoas, um determinado período e lugar. Na história contada por meio de uma obra romanesca, prepondera a presença de um narrador, porém, na obra dramática, a história é contada pelas ações das personagens.

Algo que caracteriza o texto teatral são as marcações das passagens de tempo que, geralmente, estão discriminadas nas rubricas. No texto *Milagre na Cela*, a passagem de tempo é marcada pela iluminação. As rubricas descrevem os momentos em que as luzes devem se acender ou apagar, indicando não apenas a passagem de tempo, mas igualmente as mudanças de lugares em que ocorrem as cenas.

As cenas do texto teatral são distribuídas em atos, sendo que os diálogos, em sua maioria, são econômicos e dizem o muito em pouco. Há a necessidade de se esgotar o

assunto, tornando-se uma síntese. Desse modo, faz-se necessário possuir conhecimento dos elementos pré-textuais.

Uma das considerações que se torna elementar para entender uma obra teatral é recorrer a um dos conceitos formulados por Prado (2007) acerca das personagens, sobre as quais se devem repousar as seguintes indagações: O que ela diz?, O que ela faz?, e O que dizem dela?. Às vezes o leitor sabe mais do que a personagem. Por exemplo, o leitor do texto *Milagre na Cela* sabe que o personagem Daniel é um torturador. Fato que é desconhecido pela personagem Marina, esposa do personagem citado. Marina não imagina as atrocidades que são praticadas pelo marido na delegacia.

Outra peculiaridade da obra teatral são as rubricas ou didascálias, que constituem a via que possibilita a interferência do dramaturgo na trama. As rubricas auxiliam o leitor a imaginar a construção da cena. As indicações do dramaturgo completam ou fornecem ênfase ao texto e sinalizam detalhes que poderão estar na montagem da peça, dentre eles: a organização do espaço, os objetos que estarão na cena, o figurino, as ações dos personagens e os efeitos de luz.

Todavia, as indicações cênicas podem ou não ser utilizadas pelos mediadores do espetáculo teatral (diretores, atores, encenadores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, etc.) que, pela sua liberdade poética, poderão adequar o texto segundo as suas inferências e subjetividades.

Na produção de uma peça de teatro, o dramaturgo elege palavras que irão ressoar com maior impacto junto à plateia. Há a preocupação de que os vocábulos e as construções das frases tornem-se tangíveis face aos diálogos que os atores irão verbalizar. Desse modo, ao ser materializado nos gestos e nas vozes dos atores, o texto teatral exerce uma de suas finalidades que é estar à disposição da representação cênica “[...] que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente.” (RYNGAERT, 1995, p. 25).

Nesse caminho, com a interferência dos mediadores, a trama da obra será transferida para o palco, agenciando interpretações e ressignificados que poderão reverberar junto aos espectadores. Estes poderão realizar entendimentos acerca do que está sendo encenado, uma vez que: “Em teatro, quase sempre, é corrente afirmar que a primeira forma de divulgação dos textos é a encenação dos mesmos. Isto significa que o

público leitor, também quase sempre, é precedido pelo público espectador.” (ARANTES, 2001, p. 24).

Um autor, ao produzir um texto, deseja que os leitores reflitam e compartilhem sobre o que está manifestado na obra. No texto dramático, o autor também conta com a leitura, porém “[...] a leitura é apenas o início de um processo que a mesma irá desencadear e que só fechará o seu ciclo com a encenação do espetáculo.” (NEVES, 1987, p. 07).

O contato da obra com os diretores, atores, encenadores e demais profissionais desdobrará o texto para a montagem teatral. Durante os ensaios das encenações, são exercitados inúmeros caminhos, se descobrem pistas e são preenchidas lacunas à luz das possibilidades que o texto proporciona: “Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à apresentação, como se esta última implicasse a perda de toda uma gama de possíveis.” (RYNGAERT, 1995, p. 22).

Assim como outras variantes da literatura, a obra dramática também existe para que o leitor usufrua o poder de completar as fendas do texto e desfrutar a versatilidade das palavras. A perspectiva de preencher os vazios excita o ato da leitura a render frutos, isto é, que seja arquitetada uma segunda margem por meio do leitor. Para Barthes (2006) a fruição da leitura está na ruptura, no jogo discursivo que as fissuras do texto oportunizam:

Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinção ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (BARTHES, 2006, p. 12).

A leitura permite interpretar e saborear o texto. No teatro, além das reflexões, a obra dramatúrgica também será representada, o que a retirará do estado passivo, ou seja, da primeira margem. Fato que enseja a expectativa de engendrar múltiplas variações de montagens, revigorando a apreensão de signos que a arte literária dissemina. Isso ocorre no processo em que os mediadores do espetáculo teatral, antes leitores, resolvem trilhar os labirintos e os caminhos de uma peça de teatro.

Embora a encenação seja efêmera, o texto teatral tem como uma de suas prerrogativas a capacidade de permanecer no tempo. A obra de dramaturgia não é perecível, uma vez que permite que as tramas sejam recriadas e trazidas ao conhecimento público por seguidas gerações.

Mesmo que ainda não estejam em evidência nos estudos literários, também é inerente aos textos teatrais a propriedade de fornecerem um recorte dos panoramas sociais e políticos, situando o homem na história. Nesse caminho, a arte teatral não comunga com a hipótese de se resguardar ao anonimato, pois, pela sua própria essência, ela é inquieta, é instigadora e não se resguarda a permanecer omissa.

As peculiaridades de uma obra do gênero dramático não somente a distinguem de outros gêneros literários, mas também potencializam a capacidade de interpretações. As inferências e as experiências dos mediadores da encenação cênica, de profissionais de outros segmentos artísticos ou dos que apreciam o hábito da leitura poderão completar as fendas proporcionadas por um dramaturgo. Desse modo, o texto teatral estará à disposição dos olhares que se movem a penetrar nas membranas permeáveis das rubricas, das temáticas, dos conflitos, dos espaços e demais detalhes que estruturam o enredo dramático.

3.2 O contexto do teatro nacional na ditadura civil-militar e a publicação de *Milagre na Cela*

Na literatura teatral de Jorge Andrade, o texto *Milagre na Cela* (1977), “[...] baseado na história de uma freira que foi presa e torturada pela repressão para revelar aquilo que ela não sabia e que ela não poderia revelar.” (AZEVEDO et al., 2012, p.197), é uma das peças que refletiram a renovação que o dramaturgo propôs a sua carreira. Além disso, o texto de Andrade tornou-se mais uma obra que adentrou ao debate político nos *anos de chumbo*, penetrando na tensão que pairou sobre os trabalhos da arte teatral face às proibições e aos cortes perpetrados pela censura na ditadura civil-militar.

Ao tratar, em *Milagre na Cela*, as violências do governo militar, Andrade inaugurou uma nova fase³⁸ em sua literatura dramática que, até então, era fundamentada em temáticas ligadas ao passado. Diferente de obras anteriores, como as que estão no livro *Marta, a árvore e o relógio* (1970), o enredo de *Milagre na Cela* é ambientando no presente em que Andrade estava contextualizado. Trata-se de um recorte em torno das opressões que assolaram o Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Tempos em que a dramaturgia nacional lidava com a eminência de profissionais do teatro e de outros cidadãos a serem detidos sob a acusação de ameaçar a estabilidade do país.

Entre as convicções de Andrade, estava a possibilidade de o teatro conduzir acesso aos fatos que recebem o eclipse da mitificação e das conveniências em torno da história oficial de uma comunidade. Para o dramaturgo, um dos requisitos para se escrever sobre um contexto é “senti-lo no sangue”, contando a realidade, independente da linguagem e da estética a serem utilizadas. Desse modo, é vital que haja uma das principais condições que qualifica o fazer artístico: a liberdade, pois “[...] à obra de arte permitem-se algumas liberdades, o que não a faz menor nem a desqualifica, com um olhar sobre determinado acontecimento ou realidade social.” (ARANTES, 2008, p. 204).

Motivado na construção de representações dos atos promovidos pelo governo militar, Andrade apoiou-se na realidade para ficcionalizar, em *Milagre na Cela*, situações que o inquietavam. Dentre estas, a possibilidade, pela dramaturgia, em elaborar tramas que não pertencem às versões narradas pelos homens que representam classes hegemônicas, visto que uma obra literária pode manifestar perspectivas

[...] sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos. (SEVCENKO, 1985, p. 21).

A escrita e a publicação do texto *Milagre na Cela* se situam em uma atmosfera em que havia, por parte dos militares, a intenção de adestrar o comportamento da sociedade e de vigiar, com punições, os gestos de rebeldia. A censura foi uma das práticas do governo que visou conter a perspectiva da arte em despertar a população frente à

³⁸ Entre as peças que Jorge Andrade considerou pertencer ao novo ciclo de sua literatura teatral, além de *Milagre na Cela* (1977), estão os textos: *A receita* (1968), *O mundo composto* (1972), *A zebra* (1978), *O incêndio* (1978) e *A loba* (1978).

situação política e social, impossibilitando diversas obras da literatura³⁹ de exprimir a realidade brasileira. Segundo Jorge Andrade:

A censura, que é castrativa, que é destruidora, é agente de um sistema horroroso que procura matar qualquer espécie de criatividade. Ataca e destrói, em primeiro lugar, num sentido assim direto, exatamente a dramaturgia brasileira, que tem um contato imediato com o público. Então, não se pode falar sobre nenhum problema do homem brasileiro, não se pode comentar a realidade brasileira, não se pode falar nada, a não ser sobre o sexo dos anjos ou montar peças estrangeiras bem inócuas, que não levam a nada. É realmente a morte do teatro brasileiro. Se o romancista tem dificuldade em chegar ao leitor através de editoras, o teatro brasileiro vem sendo destruído há mais de dez anos. (AZEVEDO et al., 2012, p. 134).

Ao comandar essa realidade, o governo rastreava os movimentos contrários às suas políticas e veiculava campanhas, como as conduzidas pelo mote: “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Tornava-se urgente rebater as revoltas das classes que se insurgiam para questionar o *status quo*. Ambiente de opressão no qual o dramaturgo convivia, tornando pertinente refletir algumas circunstâncias que precederam e sucederam *Milagre na Cela*.

Tendo em vista o exposto acima, ao longo dos vinte e um anos em que o autoritarismo comandou o Brasil, a arte nacional não foi poupadada da ambição dos militares em desejar instituir uma linha comum de ideologia no imaginário dos brasileiros. À luz de valores cristãos e ocidentais, o culto ao objetivo em “corrigir” o que era entendido como perturbação da ordem fez com que artes como o teatro fossem erigidas como uma das inimigas públicas do golpe civil-militar (MICHALSKI, 1979).

Com a instalação do regime ditatorial em 1º de Abril de 1964⁴⁰, após a deposição do presidente João Goulart⁴¹, o governo estabeleceu estratégias para transmitir

³⁹ Entre os livros de ficção que foram censurados pelos órgãos repressores, estão: *Feliz ano novo* (1975) de Rubem Fonseca e *Em câmera lenta* (1977) de Renato Tapajós. Em 1970, baixou-se o decreto-lei nº. 1077 que regulou a censura prévia de livros e periódicos, o que se estendeu ao teatro. O governo militar, acerca da literatura e dos meios de comunicação, asseverou que não seriam admitidas publicações com o potencial de ofender a moral e os bons costumes, visto que as vias de comunicação e de exposição de reflexões estariam em conluio com projetos subversivos.

⁴⁰ Em 1964, em São Paulo, houve a inauguração do Teatro Ruth Escobar. Neste, várias obras, na luta contra a ditadura foram encenadas, haja vista as apresentações que ocorreram em Dezembro de 1964 do show *Opinião*, dirigido por Augusto Boal. O Grupo Opinião tinha como integrantes: Oduvaldo Viana Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes. Artistas, que juntamente com outras personalidades do teatro, se dedicaram em promover um teatro de resistência.

⁴¹ O presidente João Goulart, também conhecido como Jango, implementou políticas inovadoras para melhorar as condições de vida dos brasileiros, principalmente com as propostas da

mensagens de cunho moralista na consciência da população. O governo acreditou que a missão de propagar os valores que lhe convinham pudesse ter, na imprensa e na arte, dentre estes, o teatro, poderosos aliados.

Entretanto, o teatro fez jus a ter se tornado um dos protagonistas para arquitetar protestos e apresentar espetáculos que possibilitaram retratar o regime militar como antagonista da liberdade democrática, uma vez que “[...] é quase sempre dizendo “não” que o teatro costuma alçar o seu voo mais alto.” (MICHALSKI, 1985, p. 08).

Entre os anos de 1964 a 1985, várias obras da dramaturgia brasileira transportaram para a cena teatral os espaços em que o aviltamento à integridade física e psicológica se tornou palco para a prática da violência. Diversos autores exerceram, com as suas obras, o papel de contracenar contra a repressão, se opondo aos arbítrios que espancaram e interromperam a vida daqueles que não consentiram o silêncio que a censura empenhava impor.

A ditadura civil-militar, através da violência e do controle das obras, não se privou em “aconselhar” os temas a serem debatidos pelo teatro, em ditar o modo como os dramaturgos deveriam produzir seus textos. Os representantes do Estado acreditavam que os artistas tinham como obrigação marcar posição favorável ao governo, colaborando para a unificação de pensamentos a favor do regime.

Contrariando essa perspectiva, e, para não ficarem atados à censura, alguns artistas tiveram o entendimento de que expressar imagens e críticas a respeito de um governo opressor se exige duas posturas: convicção e coragem para lidar com possíveis retaliações dos que operam o despotismo.

Alguns segmentos artísticos eram conhecedores do fato de que, para tecer uma arte em que há temas sobre violência e abuso de poder, por consequência, haveria a abertura de portas que levariam ao ônus do alerta e da reprovação dos homens que exercem o governo. Por outro lado, certamente havia a esperança de animar a mobilização dos cidadãos alijados da democracia e da liberdade de expressão.

Nesse sentido, a classe teatral não fugiu em se posicionar à revelia dos ideais ideológicos que objetivavam formar opiniões lineares e desprovidas de senso crítico, consolidando um dos preceitos que posicionam artes como o teatro a ser

Reforma de Base. Estas incomodaram setores conservadores, dentre os quais os militares estavam inseridos. Havia o temor de que as políticas de João Goulart pudessem efetivar um regime socialista no Brasil.

[...] por natureza, uma criação oposicionista, discordante, nascida de algum tipo de insatisfação existencial. Não se conhecem obras-primas da dramaturgia universal escritas no intuito de apoiar ou reforçar instituições vigentes; já o número de obras-primas escritas a partir de um impulso de questionamento ou contestação dessas instituições é incalculável. (MICHALSKI, 1979, p. 18-19).

Comungando com essa perspectiva, alguns dos textos teatrais produzidos durante os anos de repressão, ao lado de outras produções artísticas, assumiram a incumbência de serem porta-vozes dos brasileiros que não permaneceram inertes frente às atitudes do autoritarismo. Se, no período ditatorial, não era possível explanar as visões sobre o momento político, uma das alternativas foi transpor para a arte as experiências, diretas ou indiretas, para com os desregramentos empreendidos.

Os juízos dos censores, que, com os textos estrangeiros tiveram um critério maleável, centralizaram os seus esforços em proibir ou em realizar cortes nas peças que discutiam a realidade do Brasil. Em 13 de dezembro de 1968, com a deflagração do Ato Institucional nº. 5, as hostilidades se acentuaram, além da censura também ter começado a ser exercida contra a imprensa nacional. A censura se tornou ainda mais implacável para com a liberdade de criação.

Nesse caminho, especialmente com o AI-5, os profissionais⁴² do teatro foram cada vez mais observados como uma das pedras que obstruíam os planos de alienar a massa social. O AI-5 constituiu-se como o mecanismo de coação mais ativo do governo, vocalizando a aversão do regime à democracia. Desse modo, os militares

[...] lograram oficializar o terrorismo de Estado, que passaria a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 70. Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. [...] Com o AI-5, foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos ou outros oposicionistas. O regime instituiu rígida censura a

⁴² Dentre os profissionais que conviveram com os desmandos da ditadura civil-militar, pode-se citar Augusto Boal. Em 1971 o dramaturgo ficou detido no Presídio Tiradentes, onde foi torturado. Após ser liberado, como não havia clima favorável para continuar a carreira, Boal decidiu optar pelo exílio. A ausência de Boal ajudou a intensificar o empobrecimento criativo do teatro nacional.

todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. (RIDENTI, 2000, p. 40).

Mesmo com o predomínio da censura, o teatro continuou a ser uma das lideranças para resistir às opressões, sendo tratado como subversivo, uma vez que:

[...] assumindo-se como uma frente ampla de resistência, na qual se uniram provisoriamente os mais variados – e às vezes antagônicos – setores da criação cênica, o teatro adquiriu, na vida do país, um destaque que nunca antes lhe coubera, e que voltou a não lhe caber a partir do momento em que a “distensão” e posteriormente a “abertura” começaram a desalojá-lo do espaço excepcional para o qual havia sido projetado e no qual soube firmar-se nos tempos mais duros do regime militar. (MICHALSKI, 1985, p. 08).

No âmbito jornalístico, segundo Michalski (1979), havia a especulação da possibilidade de 400 a 500 peças terem sido censuradas. Independente da precisão dos números, o fato é que os censores impuseram vetos que foram capazes de tolher os possíveis frutos da cultura teatral no Brasil.

Devido às ações da censura, centenas⁴³ de peças tiveram suas montagens proibidas e/ou sofreram alterações ou supressões em seus conteúdos, o que tornou a essência e os sentidos das construções textuais ininteligíveis e sem poder de reverberação junto ao público. Atitudes que foram desproporcionais para com os “malefícios” que o teatro poderia oferecer. Nas palavras do crítico teatral Michalski:

[...] o que causa perplexidade em primeiro lugar é a flagrante desproporção entre, por um lado, as energias gastas pelo Sistema, o calibre dos cartuchos por ele usados nesta campanha repressiva e, por outro, a possível periculosidade do objeto reprimido. (MICHALSKI, 1979, p. 10).

Yan Michalski complementa ao comentar:

[...] quantas foram liberadas com cortes tão substanciais que se tornaram irrepresentáveis; quantas foram encenadas com modificações que deturparam o seu sentido original; quantas nem sequer foram submetidas à censura, que por receio da ação do lápis vermelho, quer por ter sido o seu envio *desaconselhado* pelos próprios censores; quantas – suprema especulação – deixaram de ser escritas, porque aquilo que os autores tinham a dizer seria obviamente incompatível com os critérios da censura. (MICHALSKI, 1979, p. 44-45).

⁴³ Os livros *O Palco Amordaçado* (1979) e *O Teatro sob Pressão – Uma Frente de Resistência* (1989), ambos do crítico teatral Yan Michalski, oferecem reflexões frente aos contratempos enfrentados pelo teatro brasileiro durante a vigência do regime militar. Michalski aponta e realiza comentários sobre diversas peças e espetáculos que foram censurados e/ ou proibidos no período da ditadura civil-militar.

Os militares cultivavam a suspeita de que os artistas utilizariam a arte para influenciar e perverter os costumes do povo ou, até mesmo, incentivar movimentos de oposição ao governo. Havia o interesse em informar que os espetáculos teatrais estavam contaminados de palavrões e de imoralidades, algo que se materializava como um perigo à segurança nacional e, igualmente, havia a propagação de campanhas para preservar ideologias conservadoras, “[...] impondo como obrigatória uma escala de valores morais alheios aos anseios espontâneos da juventude.” (MICHALSKI, 1989, p. 24).

Em resposta aos excessos do governo, o segmento teatral se mobilizou para protestar⁴⁴ contra a censura. O ápice desse movimento aconteceu entre Janeiro e Fevereiro de 1968. Nos teatros das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, deflagrou-se uma greve que durou três dias e manifestações de rua que resultaram em significativa repercussão. Agregou-se a esses movimentos, a realização de vigílias cívicas nas escadarias dos teatros municipais das cidades citadas. Um dos resultados foi a instalação no Ministério da Justiça de um grupo de trabalho para regular, com propostas mais liberais, os atos da censura.

Com o aumento da tensão entre o governo e o teatro, os dramaturgos, ao redigirem seus textos, passaram a adotar uma linguagem metafórica ou com a utilização de parábolas no intento de ludibriar a censura. Segundo o crítico Yan Michalski (1979), essas opções desaguardaram em uma autocensura do segmento teatral. Também houve um empobrecimento na qualidade dos textos dramáticos, cujas mensagens, em não raras ocasiões, só poderiam ser entendidas pelos profissionais que estavam envolvidos nos processos de criação. Na concepção de Michalski:

A metáfora, a parábola, a alegoria constituem recursos intensamente enriquecedores da linguagem teatral, quando o seu emprego parte de uma opção espontânea do autor, da sua sensação de necessidade de expressar-se através destes e não de outros processos para transmitir ao futuro espectador o conteúdo pretendido. Mas quando se adota a linguagem metafórica a partir da motivação de *driblar* a vigilância do controle estatal, os resultados raramente são compensadores. (MICHALSKI, 1979, p. 49).

⁴⁴ Também em 1965, intelectuais da época encaminharam uma carta-aberta ao presidente Castello Branco no intuito de protestar contra a censura. Ainda em 1965, profissionais do teatro nacional entraram em contato com a Comissão dos Direitos Humanos da ONU com a finalidade de apontar as ofensas do regime militar à democracia e à liberdade de expressão.

Nesse contexto em que as contestações eram realizadas por alusões indiretas, não apenas os dramaturgos foram censurados, mas os críticos teatrais também foram derrotados no sentido de não poderem exercer com esmero o seu ofício. Por outro lado, os espectadores da época também sofreram com os danos da censura ao não poderem prestigiar os espetáculos que desejavam assistir.

Em meio à atmosfera de opressão e os gestos de, por meio da censura, impedir a criação cênica, houve a conscientização de que era necessário aprofundar o debate em torno da realidade brasileira e proporcionar espetáculos que representassem o clima político. No tocante a isso, despontaram, na dramaturgia, nomes como: Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri e também a

[...] quase simultânea projeção de outros autores preocupados com a temática social do seu tempo e da sua terra, tais como Dias Gomes e Jorge Andrade, o teatro queimou etapas rumo a uma tomada de posição resolutamente nacionalista e politicamente reivindicante. (MICHALSCKI, 1979, p. 13).

Entre os dramaturgos citados, Jorge Andrade encontrou na ditadura civil-militar a oportunidade de radicalizar a sua literatura teatral. Em 1977 foi publicado o texto *Milagre na Cela*, o qual, o dramaturgo “[...] passou cinco anos pensando na história (verídica) da freira.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 107).

Após finalizar a escrita de *Milagre na Cela*, no primeiro semestre de 1977, Andrade desejou que fosse realizada uma leitura pública da obra, porém, ao ser enviada a censura, a peça foi impedida de ir aos palcos. Para a atriz Miriam Mehler, a peça de Andrade marcou um novo momento na carreira do dramaturgo:

Foi uma das melhores peças que já li. Muito bem escrita, com um papel fantástico. E não parecia outras coisas dele. Se eu não soubesse, pensaria que era uma peça do Gianfrancesco Guarnieri, ou de outro autor, menos dele. Ele fez uma coisa que está no presente, foi uma guinada de 180 graus. (AZEVEDO et al., 2012, p. 107).

Apesar de ter sido censurada, Andrade ignorou esse fato por acreditar que, em algum momento, *Milagre na Cela* chegaria aos palcos. O dramaturgo declarou:

Não há censura que acabe com o homem brasileiro. Ninguém pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora ou não, isso é outro problema. Um dia, ela será. (AZEVEDO et al., 2012, p. 107).

Compreensão que foi amadurecida durante os oito anos em que o dramaturgo migrou sua arte para a televisão. Nesse ínterim, Jorge Andrade, devido à censura, resolveu se retirar do teatro. Outra motivação que demoveu Andrade da dramaturgia foi o fato de acreditar que havia preconceito do meio teatral para com suas obras, de modo que o adjetivaram⁴⁵ de aristocrata e de tradicionalista.

Para Andrade também houve um movimento em não colocar no palco os problemas do homem brasileiro. Algo que foi acentuado pelo momento político com o qual o Brasil convivia. Além da censura oficial, também havia a suspeita de censura dentro do próprio teatro contra algumas correntes de dramaturgos. Dentre esses, Jorge Andrade julgava estar localizado. Quando a censura autorizava a montagem das peças dele, diretores como José Celso Martinez as ignoravam. O dramaturgo reiterou:

Quando a censura permitia as minhas peças, eles não levavam, nunca levaram. Eu sofria... Eu sou aquele sujeito que está no meio – morre por ter cão e morre por não ter. De um lado sou acusado de fascista, do outro de comunista. [...] Então, há o problema da censura que castra, e castra mesmo, e houve o problema da censura de gente do teatro contra mim por causa das minhas posições. E por causa disto é que eu me retirei, eu me afastei. (AZEVEDO et al., 2012, p. 96).

Havia rejeição em montar as obras de Andrade, inclusive porque alguns diretores o classificaram como autor “passadista” ou “saudosista”. Em entrevista à Anatol Rosenfeld, em 1973, Andrade revelou que a sua atuação como dramaturgo já havia se encerrado com a publicação, em 1970, do livro *Marta, a Árvore e o Relógio*.

Jorge Andrade fez questão de enfatizar que o que ocorria não era só um ataque de fora para dentro, mas também de dentro para fora. O dramaturgo também frisava que “Havia, com efeito, quem proclamava que a palavra não tinha mais importância, nem tampouco o homem – só o que importava era o que o meia dúzia de diretores pensavam.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 53). Para Andrade, ele se encontrava em uma fase que não o permitia se dedicar à dramaturgia para, logo depois, não receber o reconhecimento de seus trabalhos:

Cheguei a uma idade em que não posso mais escrever para não ser representado. Tudo o que eu poderia dar ao teatro, e não posso dar

⁴⁵ Jorge Andrade recebeu os rótulos de comunista, de reacionário e de aristocrata devido às encenações no Teatro de Brasileiro de Comédia (TBC) da peça *Vereda da salvação* (1957). Em 1981, ao conceder entrevista a Edla Von Esten, Andrade comentou que os representantes da direita taxaram a apresentação de *Vereda da salvação* de comunista. Os representantes da esquerda festiva acusaram os personagens da peça de alienados. Para o dramaturgo, essas críticas não condiziam com o conteúdo e com os personagens de *Vereda da salvação*.

mais – já que o teatro permanece fechado para mim -, eu pretendo dar à televisão. (AZEVEDO et al., 2012, p. 57).

Nesse sentido, Jorge Andrade decidiu aderir às portas que a televisão o abriu através da teledramaturgia⁴⁶. Com a perspectiva da televisão em poder repercutir com maior impacto junto ao público, Andrade considerou que a telenovela, além de uma alternativa de sobrevivência e de criação, era mais um canal para debater o homem brasileiro e a sua realidade.

A primeira novela de Jorge Andrade foi uma adaptação da junção de dois textos teatrais de sua autoria, quais sejam: *A escada* (1961) e *Os ossos do barão* (1963), o que resultou na telenovela de mesmo título do último. Exibida pela Rede Globo entre Outubro de 1973 e Março de 1974, a trama de *Os ossos do barão* alcançou sucesso ao versar a respeito da questão da tradição e também ao debater a inadequação dos idosos no mundo familiar.

Outra novela do dramaturgo exibida pela TV Globo foi *O grito* (Outubro de 1975 a Abril de 1976), que substituiu a novela *Gabriela* (1975). Segundo o dramaturgo, a novela *O grito* desencadeou o precedente para que a sua arte não mantivesse o foco somente nos temas que remontavam ao passado, uma vez que *O grito* foi: “[...] a novela que me libertou, eu acho, dos meus temas vinculados com o passado.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 203).

A novela *O grito* apresentava problemas da atualidade, sendo este um dos pontos que inovaram as abordagens do dramaturgo. Para Andrade, a ex-freira Marta (protagonista de *O Grito*), mulher forte e resistente, já era um prenúncio da personagem principal da peça *Marta na cela 44*. Obra que, provavelmente, em momentos

⁴⁶ Andrade também escreveu para a TV Tupi a novela *Gaivotas* (1979), a qual foi censurada. Para os censores, a novela apresentava cenas que atentavam contra a moral. Para a TV Cultura, escreveu o tele-romance *O fiel e a pedra* (1981), sendo esta, uma adaptação do romance homônimo de Osman Lins, e também adaptou o conto *O velho diplomata* de Josué Montello, que resultou em telenovela de mesmo título em 1981. Ademais escreveu para a TV Bandeirantes as seguintes novelas: *Os adolescentes* (1981-1982), *Ninho da serpente* (1982) e *Sabor de mel* (1983). Além das novelas para a televisão, enquanto esteve ausente da dramaturgia, Jorge Andrade trabalhou por seis anos, na década de 1970, realizando reportagens para as revistas *Visão* e *Realidade*. O trabalho como repórter ajudou Andrade a conhecer o Brasil e obter informações para sedimentar a sua arte. Nas palavras do dramaturgo: “Eu fui como jornalista aquilo que fui como dramaturgo. Um homem em contato com outros homens, que não pode ver o fato somente do lado de fora.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 121).

posteriores, recebeu o título de *Milagre na Cela*, tendo a freira Joana como protagonista. Nas colocações de Jorge Andrade, a personagem Marta:

Ela é uma Marta urbana. É uma Marta da cidade de São Paulo, já é *Marta na cela 44*. [...] É a Marta da minha cela. Só que na novela eu pus diferente, é uma ex-freira. [...] Ela está dizendo coisas da minha personagem da *Marta na cela*. [...] Então ela anuncia muito da filosofia da Marta que seria a peça *Marta na cela 44*. Ela anuncia muito. (AZEVEDO et al., 2012, p. 93).

Em *O grito*, após abandonar o convento, a personagem Marta se casa e tem um filho chamado Paulinho, que é deficiente mental e que veio a falecer aos treze anos. No edifício Paraíso, onde residiam mãe e filho, este, acometido por uma doença, gritava, de modo que os demais moradores podiam ouvir o sofrimento dele. Segundo Andrade, o filho representava a rua doente, o prédio doente e a humanidade doente. Esta última, em agonia, por vivenciar, na década de 1970, os desdobramentos da ditadura civil-militar, que sufocava qualquer grito de inconformismo. Pela novela, Andrade tocou em problemas que envolviam uma metrópole como São Paulo e também tratou, de forma metafórica, a inquietude que abraçou os *anos de chumbo*:

Escrevendo a novela *O Grito*, quis mostrar o massacre do homem no mundo moderno, do homem urbano, a maneira como está vivendo nesta selva, como está sendo massacrado pela cidade que ele fez para se defender da natureza. Pois houve até um movimento organizado contra *O Grito*, porque se dizia que eu estava falando mal de São Paulo. Novela é só para alienar e para distrair, reclamavam, não é para discutir problemas. E eu saqueei milhares de problemas dentro da novela. Não fui censurado e dei todos os recados. (AZEVEDO et al., 2012, p. 119).

A novela mencionada provocou, em Jorge Andrade, o ímpeto em aspirar à revitalização do seu olhar artístico e, em meio à ebulação política, social e cultural dos anos de 1970, cooperou para embalar os passos seguintes da carreira do dramaturgo. No entanto, Andrade também herdou de *O Grito* apreciações desfavoráveis de alguns telespectadores e jornalistas que esperavam uma trama descomprometida com a gama de problemas que foram retratados.

Diversas críticas colocaram Andrade como um inimigo da capital paulista. Para os críticos, a cidade estava tendo a imagem maculada por meio da trama engendrada pelo dramaturgo. O público desejava uma novela que proporcionasse distração e o prazer de se imaginar imune às mazelas sociais.

As críticas se estenderam na carreira do dramaturgo com a publicação, em livro, do texto *Milagre na Cela*⁴⁷ (1977). Jorge Andrade sentiu apreensão e desconforto em virtude de algo que ele classificou como *conspiração do silêncio*. Para o dramaturgo não houve manifestações acerca do texto. Não existiram comentários se a peça era *boa* ou *ruim*. Ignoraram os possíveis méritos ou deméritos da obra. Apesar de *Milagre na Cela* ter angariado elogios de intelectuais como Décio de Almeida Prado e Antônio Cândido, os quais tiveram prévio contato com o texto, este, além de ter sido censurado, em um primeiro momento, foi alvo de rejeições.

De acordo com Andrade, a *conspiração do silêncio* ocorreu devido a quatro grupos que não se sentiram representados ou que se consideraram ofendidos pela trama de *Milagre na Cela*. No entendimento de Jorge Andrade:

Mas eu esperava a conspiração do silêncio porque ataquei quatro forças que não me perdoam. Primeiro ataquei a esquerda burra, porque humanizei o delegado que tortura. Para ela, o torturador não pode ser um homem, um homem assim como meu vizinho, tem mulher e filhos. Me cumprimenta, tira o chapéu, é muito amável, e, chegando lá, se transforma numa besta. E, eu estava querendo dizer que, no mundo de hoje, o nosso vizinho pode ser o torturador. Mas não! A esquerda festiva, a patrulha ideológica não admite que você humanize, tem que se dar a visão maniqueísta do bem e do mal. [...] A direita fascista não perdoa porque escrevi sobre tortura, porque, para ela, não existe tortura no país. A Igreja Católica não perdoa porque a freira gostou do sexo, e freira não pode gostar. E, finalmente, a turma que massacra. Esta não gostou porque se viu retratada. [...] Minha peça mostra a tortura, sua personagem é uma freira que é violentada em pleno palco, acusada de ser subversiva, e simplesmente se faz silêncio em torno dela. Esta é uma forma horrível de censura, só porque não faço discurso partidário. (AZEVEDO et al., 2012, p. 154-155).

Uma das demonstrações de que os representantes do aparato repressor estavam incomodados ao terem suas práticas expostas em *Milagre na Cela* está em uma das entrevistas concedidas por Andrade à Revista *Isto é*. O dramaturgo verbalizou a resposta de um militar a uma mulher que estava detida: “Sei do caso de um policial que disse a uma prisioneira: ‘Não fique pensando que vai acontecer com você o que aconteceu com a outra, que saiu daqui para virar personagem de teatro, viu?’” (AZEVEDO et al., 2012, p. 116).

⁴⁷ O texto *Milagre na Cela*, mesmo tendo sido censurado em 1977, ainda obteve, no mesmo ano, uma leitura pública no teatro Ruth Escobar. Em 1981, o texto foi montado e encenado pelo grupo carioca Barr.

Todavia, ainda que a *conspiração do silêncio* não tenha permitido uma repercussão frigorosa do texto, o mesmo tornou-se capaz de estimular olhares que o coloquem em movimento através de montagens. Apesar de ter sofrido os assédios da censura, o texto manteve seu caráter incisivo e cortante ao produzir sentidos e alertar a necessidade de se observar os fatos, legitimando a importância social e literária das peças de resistência, pois “Um dramaturgo pode no mínimo deixar para as gerações futuras o legado de um testemunho de como era o homem de sua época.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 118).

A censura e as agressões do regime ditatorial exorbitaram as justificativas em prol da segurança e do equilíbrio do país. Os atos do aparato repressor visaram a um estágio de degradação e de submissão à arte nacional, especialmente ao teatro que assumiu ser um dos principais personagens para atuar contra o objetivo de retirar a capacidade dos cidadãos em ter liberdade e poder de decisão.

Mesmo com a força empreendida pela ditadura civil-militar, via censura, e pelos arbítrios que foram exacerbados com a promulgação do Ato Institucional nº. 5, a literatura teatral brasileira sobreviveu, tendo, no regime citado, um dos períodos mais férteis para o teatro nacional. Este exerceu a sua prerrogativa de se colocar como um sinal de interrogação e não como um ponto de afirmação para com os interesses que jazem em um governo antidemocrático. Nesse caminho, Jorge Andrade expressou uma das realidades nebulosas da história do Brasil, que teve destino em novelas como *O Grito* e em textos como *Milagre na Cela*.

3.3 Análise do texto *Milagre na Cela*

A literatura está em harmonia com a história não apenas pelo fator da narrativa, mas também por poder fomentar elucidações de um contexto. Redigir uma obra não significa que ela será portadora da expressão de uma realidade em sua plenitude, mas aventa a oportunidade de estabelecer uma imagem de um fato social para gerar construções de sentidos em torno do mesmo.

No tocante a isso, a obra *Milagre na Cela*, embora não haja menções a uma data que situe o momento em que a história se passa, apresenta imagens que permitem interligá-la ao contexto da ditadura civil-militar. Segundo Jorge Andrade, o recorte do período histórico que processou em *Milagre na Cela*⁴⁸ tem como um de seus fundamentos “[...] dizer o que é que aconteceu na década de 1960 e 1970, em que ponto está o homem brasileiro na sua realidade. Esta perseguição, essa morte, essa desvalorização do homem, como se ele não valesse nada.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 89).

Ao não eleger somente metáforas, Andrade, em *Milagre na Cela*, atribuiu realce à tortura ao retratá-la de forma natural, não apenas a sugeriu, como ocorreu em outras obras teatrais contemporâneas ao regime militar. Para o crítico Antonio Cândido: “O grande personagem desta peça talvez não seja nenhum dos figurantes; mas a tortura, abordada pela primeira vez entre nós como um fato com o qual é preciso conviver.” (CANDIDO, 1977, p. 09).

É notório que *Milagre na Cela* é um texto que não está isolado no tempo. A intertextualidade, aliada a *mimeses* e às subjetividades do dramaturgo, exerce capital papel para significar o texto. Há referências que irrompem na obra e robustecem o cruzamento de inferências, ou seja, há

uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas. (ZANI, 2003, p. 126).

Nesse raciocínio, o texto teatral *Milagre na Cela* suscita intertextualidade com obras do gênero da prosa. Algumas temáticas da peça citada já eram debatidas por livros ou contos que estão situados em outros contextos, como: o conto *Na colônia penal* (1919) e o livro *O processo* (1925), ambos de Franz Kafka.

Uma das razões que desencadeiam o diálogo intertextual da obra de Andrade para com *O processo* é a questão da morosidade dos processos e dos intermináveis interrogatórios judiciais. Outra situação que remete *Milagre na Cela* ao livro de Kafka está expressa na primeira frase de *O processo*: “Alguém devia ter caluniado Josef K.,

⁴⁸ Neste capítulo será analisada a peça escrita e não o espetáculo que a sucedeu, apesar de que o texto teatral tem como uma de suas finalidades a transposição para a cena teatral.

pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã." (KAFKA, 2007, p. 13). Esta frase sintetiza o mesmo que acontece com irmã Joana, pois, sem que haja uma concreta razão, ela também é detida. Um dos diálogos de *O processo* expõe um dos detalhes que também está na trama de *Milagre na Cela*:

- Mas como posso estar detido? E ainda por cima desta maneira?
- E eis que o senhor volta a fazer perguntas – disse o vigia e mergulhou uma fatia de pão de manteiga no potinho de mel. - Perguntas assim nós não respondemos. (KAFKA, 2007, p. 19).

A sequência supracitada demonstra que o personagem Josef K. não recebe oportunidades para se inteirar dos motivos que o fizeram ser preso. Essa situação também compõe um dos dramas de irmã Joana. Durante os interrogatórios, a religiosa indaga o porquê de sua detenção, mas a resposta lhe é negada.

No que tange ao conto *Na colônia penal*, a trama de *Milagre na Cela* mantém intertextualidade em razão dos acusados não ter possibilidade de defesa e em virtude da tortura. Os métodos de agressão à personagem Joana são impostos pelo fato de ela não fornecer confissões. Ademais, a personagem citada não tem direito a se defender. No conto de Kafka, a tortura é a solução encontrada para castigar os soldados que são considerados desobedientes para com as normas ditadas pelo chefe da colônia da francesa. Os condenados não possuem a prerrogativa de defesa e têm a condenação deles escrita nas costas pelas agulhas da máquina de tortura.

Para Foucault (2000) os discursos geram outros discursos. No tocante a isso, o texto mantém diálogo intertextual com produções que exploraram a temática da tortura no contexto ditatorial, vide a peça de João Ribeiro Chaves Neto, *Patética* (1978). Nessa obra, são representados inquéritos tendenciosos e torturas que levam a óbito o personagem principal, o repórter Glauco Horowitz.

O personagem supracitado alude ao jornalista Wladimir Herzog, assassinado em 1975 por torturadores. Ao final de *Patética*, o cadáver de Horowitz é rodeado por atores do circo que são apresentados ao longo da peça. Os atores observam o cadáver e cantam uma canção. A letra é similar à música que irmã Joana canta na última cena de *Milagre na Cela*. Letra que se refere ao otimismo de que o amanhã propicie dias melhores.

O diálogo intertextual igualmente ocorre na peça *Abajur lilás* (1969) de Plínio Marcos. Similar ao que acontece em *Milagre na Cela*, a trama de Plínio Marcos retrata agressões que são direcionadas a personagens femininas. Torturas emocionais e físicas

são praticadas pelos torturadores Giro e Osvaldo às personagens Dilma, Célia e Leninha. As violências são realizadas em um quarto de bordel. Ao final a personagem Célia é assassinada pelo personagem Osvaldo, que, juntamente com Giro, manterá o controle sobre as personagens que sobreviveram.

Outro texto dramatúrgico com o qual *Milagre na Cela* estabelece diálogo intertextual é a peça do dramaturgo Mário Prata intitulada *Fábrica de chocolate* (1979). Essa obra também debate o drama da tortura, porém, pela perspectiva do torturador. O personagem Romualdo, funcionário de uma fábrica de chocolate, liderava a organização de uma greve. O patrão de Romualdo, ao tomar ciência das intenções do funcionário, contrata torturadores para forçá-lo a confessar quem são os outros operários que estão envolvidos no movimento de greve. Devido à brutalidade das torturas, Romualdo acaba vindo a óbito. Por consequência, os torturadores se veem obrigados a improvisar uma explicação sobre a morte do operário.

Na trama de *Fábrica de chocolate*, destaca-se a frieza e o sadismo dos torturadores em lidar com os atos de tortura e em forjar uma versão de que a vítima teria cometido suicídio. A inumanidade que há nos personagens torturadores, o tema da tortura e a forma crua com que os torturadores operam as suas atitudes aludem ao personagem responsável pelas violências no texto *Milagre na Cela*: o delegado Daniel.

O ponto de vista do personagem supracitado em relação às torturas que ele pratica na freira Joana é análoga à visão insensível dos torturadores da peça *Fábrica de chocolate*. O personagem Daniel enxerga madre Joana como uma criatura que não merece ter sua integridade física e psicológica respeitadas. Desse modo, a impiedade que recobre os procedimentos do delegado Daniel engendra intertextualidade com os torturadores da obra *Fábrica de chocolate*, além da abordagem da tortura.

Outra questão que está em evidência em *Milagre na Cela* é a linguagem. O estilo dos diálogos que estão na obra citada é direto, sem rodeios e, por parte dos personagens que representam o despotismo, é autoritária:

DANIEL: (Grosso) Vai falando!

JOANA: Falar o quê?

DANIEL: Você sabe muito bem o quê.

JOANA: Como posso saber, se estou cansada de perguntar por que estou presa e ninguém responde?

DANIEL: Esta pergunta não tem resposta.

JOANA: (*Firme*) Até agora não me mostrou nenhum documento que determinasse a diligência em meu escritório e minha prisão, assinado por autoridade policial ou judicial.

DANIEL: (*Áspero*) Não preciso mostrar merda nenhuma. A autoridade sou eu.

JOANA: Mas este é um direito elementar.

DANIEL: Aqui, você não tem direito nenhum. (ANDRADE, 1977, p. 35).

Milagre na Cela é uma das peças que traduzem a preocupação de Andrade em fornecer uma alternativa de representação sobre o regime ditatorial. Os militares abafavam notícias sobre o que acontecia por detrás dos muros e das paredes em que se sucedia a realização de torturas. Em muitas ocasiões, tornou-se prosaico obrigar os detentos, antes de serem liberados do cárcere, a assinar documentos que eximiam o Estado de ter cometido sevícias. Prevaleciam as versões dos homens que reproduziam os fatos apoiados em suas conveniências:

HOMEM: Deve assinar uma declaração, dizendo que nada de anormal aconteceu enquanto esteve aqui... entre a senhora e uma autoridade.

JOANA: (*Retesada*) Nada anormal?! Entre outras coisas fui engravidada!

HOMEM: Por isto mesmo. A senhora é freira.

JOANA: (*Cortante*) Que devo dizer? Que foi obra do Espírito Santo?

HOMEM: (*Incisivo*) De um marginal que invadiu sua cela.

JOANA: Miguel!?

HOMEM: Isto mesmo. A declaração já está pronta. Nela fica esclarecido que o delegado Daniel foi assassinado quando tentava defendê-la. (*Volta-se para Cícero*) Não foi isto?

CÍCERO: Foi. Presenciei tudo.

[...] **JOANA:** E assim... aquele que foi monstro aqui dentro, vai se transformar em herói, lá fora?

HOMEM: Verdade e mentira muitas vezes se confundem. Depende do lado em que se está. Em todo caso, a declaração está pronta e deve assinar se quiser sair. (ANDRADE, 1977, p. 91).

Para Andrade, essas situações se cristalizavam em poder perpetuar as versões de uma classe detentora de poder e em eliminar fatos que iriam contrariar as narrativas dos que se portam como vencedores. Para o dramaturgo, essa conjuntura relegou à indiferença e ao silêncio indivíduos e histórias que merecem o direito à voz, visto que:

[...] investigar a história é também fugir à perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfaiates, na Bahia? [...] O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada. (AZEVEDO et al., 2012, p. 114).

Em consonância com esse entendimento, as perversidades do autoritarismo, em *Milagre na Cela*, estão denunciadas por personagens subjugados pelo domínio de um sistema que ceifa a liberdade. No entanto, é a condição dos indivíduos marginalizados que concebem a *conditio sine qua non* do teor humano na dramaturgia jorgeandradina:

Pois eu sempre me pergunto em que parte do mundo o homem que deseja ser livre não está sendo torturado ou perseguido. Em que lugar ele não está sofrendo por suas próprias ideias. E é com essa realidade que sobretudo se preocupa minha obra. (AZEVEDO et al., 2012, p. 101).

Em *Milagre na Cela*, a delegacia é um universo em que a negação da intimidade está substancializada. A descrição inicial do cenário informa que há: “Salas, corredores e celas de uma prisão que lembra uma construção medieval.” (ANDRADE, 1977, p. 14), posto que uma das situações que ocorrem na prisão converge para o que é medieval: torturas.

Ryngaert (1995) sublinha que o espaço, em uma obra teatral, “[...] revela as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.” (RYNGAERT, 1995, p. 89). O espaço da cadeia no texto de Andrade se configura como um lugar que reforça as aflições das personagens. Fato que se expande através das rubricas que revelam sons de latidos de cães, buzinas, sinos, barulho de homens praticando karatê e gritos indistintos.

Durante o texto, rubricas revelam que instintos animais, em alguns momentos, comandam os comportamentos das personagens Daniel e Miguel. Uma das rubricas anuncia: “[...] Miguel, como um animal, se atira contra as paredes da cela. Enquanto se atira, Miguel grita e pronuncia palavras desconexas.” (ANDRADE, 1977, p. 71).

Em uma crítica aos representantes do governo militar, os homens que estão sob as ordens do personagem Daniel estão caracterizados como seres robotizados, com gestos mecânicos que correspondem a seres irracionais, feito *feras domesticadas* (ANDRADE, 1977). São homens incapazes de raciocínio:

[...] Os homens continuam em volta da sala, parados e imóveis. Daniel é o único que se movimenta. Porém, os movimentos de cabeça e de braços de Daniel são reproduzidos exatamente iguais pelos seis homens que o rodeiam. É como se fosse apenas um corpo comandando sete cabeças e quatorze braços. Os movimentos de braços são lentos lembrando tentáculos que se agitam. (ANDRADE, 1977, p. 51).

Por outro lado, na cela, local de dor e ausência de conforto, irmã Joana consegue construir a sua “própria casa”. Ela se desliga do santuário do convento e, para fazer suas orações, constrói o seu altar na tampa de um vaso sanitário. Este, destinado às fezes que são eliminadas pelo corpo humano, se transforma em algo sublime. Em um ambiente inóspito e inclinado à animosidade, Joana reverte essa atmosfera ao encontrar a capacidade de sonhar nos versos de um poeta anônimo. É como se os poemas escritos nas paredes da cela criassesem um não lugar:

JOANA: Jupira! Já leu o que está escrito nas paredes?
JUPIRA: Eu não. Pra quê?
JOANA: Há coisas lindas escritas aí.
JUPIRA: Tentei, mas não manjei nada. Só li os palavrões.
JOANA: (*Passa a mão na parede*) É o que tem me ajudado a suportar esta cela.
[...] **JOANA:** Lendo... comecei a não me sentir tão só! Já decorei algumas. Quando pensei que estava completamente abandonada, encontrei você... e ele vivo nestas paredes. (ANDRADE, 1977, p. 32-33).

Em oposição ao espaço de sofrimento da cadeia, a casa do delegado Daniel é mostrada como o local em que ele se desfaz do abuso de poder e da violência que o acompanham na prisão. Em sua casa, o delegado torna-se um marido amável e um pai protetor com os filhos. Fato esse que se destaca em *Milagre na Cela*, e constitui-se como um *puctum*, ou seja, o convívio com a família irrompe o lado sensível do torturador, exprimindo a dualidade que pode recobrir o caráter humano.

Uma das rubricas da peça descreve que o ambiente da residência é de paz e de amor. A casa de Daniel se constitui como um espaço feliz, onde a intimidade com a família possibilita momentos de sonhos e de devaneios, pois “[...] a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio é o devaneio.” (BACHELARD, 1988, p. 26). É um lugar sacralizado, um mundo à parte em que há o despojar de todo o discurso que esteja a serviço de uma força maior. Daniel não deseja que assuntos do seu trabalho interfiram em sua rotina familiar:

DANIEL: E não se esqueça: não procure saber nada do meu trabalho. É um mundo que eu não quero que entre nesta casa.
MARINA: Nunca entrou.
DANIEL: Nem vai entrar. Entendido?
MARINA: Está certo. Não toco mais no assunto. (ANDRADE, 1977, p. 32).

Posteriormente, a atmosfera da casa do delegado se transfigura. Em virtude da mudança de comportamento de Daniel, oriunda da fixação que passa a ter por Joana, ele começa a agredir a esposa Marina, verbal e fisicamente.

O convento é um lugar sagrado, porém alienado, que cultua padrões de moralidade e discursos de respeito. No convento, igualmente impõe o temor e a desconfiança. As freiras não enxergam Joana como uma autêntica religiosa, já que a mesma prestava assistência em periferias e ministrava aulas para crianças. As freiras demonstram receio e adotam uma atitude de distanciamento para com a situação de Joana no cárcere. Estão preocupadas em preservar a segurança delas. Atitudes que estavam em harmonia com o medo e com a alienação imposta pelo regime em vigor:

FREIRA: Nenhuma notícia, madre?

MADRE: Nenhuma.

FREIRA: Mas já faz dois meses!

MADRE: Não procurei saber. Seria perigoso para todas.

FREIRA: Também acho.

[...] **FREIRA:** Quanto mais a irmã Joana que fez tanta coisa.

FREIRA: Que foi que ela fez?

FREIRA: Andava envolvida com gente tão esquisita.

MADRE: Irmã Rosário! Que é que tem contra irmã Joana?

FREIRA: Não é freira como nós. Nunca se sacrificou. Sonhava com o mundo lá fora. Vivia agarrada às paredes da cela ouvindo sons de passos e de vozes que passavam e se distanciavam, de sinos tocando como se a cidade estivesse chamando-a.

FREIRA: Chamados do demônio!

FREIRA: (*Hirta*) A senhora acha que ela já envolveu a congregação?

MADRE: Se tivesse envolvido, já teriam aparecido aqui.

FREIRA: Não podemos ficar sabendo? Precisamos nos defender.
(ANDRADE, 1977, p. 59-60).

No que tange aos cenários da peça, especialmente aos da delegacia, esta se constitui em um espaço com poucos objetos. Entre estes, com exceção das celas, destaca-se o crucifixo que está presente nas salas de interrogatórios, como se fosse uma testemunha das humilhações direcionadas à irmã Joana de Jesus Crucificado. Pode-se aventar que o crucifixo e aquele que nele está representado, Jesus Cristo, se interligam a freira. Joana possui, em sua assinatura, o nome de alguém que foi vítima de algo que ela mesma sofreria no decorrer da peça: tortura, que está simbolizada no crucifixo.

Não há leveza nos diálogos entre Joana e Daniel, o que causa “[...] o choque de forças entre os personagens sem o que o ‘drama’ não se realiza.” (NEVES, 1987, p. 60).

A ação dramática é conduzida por uma personagem feminina capaz de provocar transformações no ambiente em que está detida. Mudanças que estão subtendidas no título da obra, uma vez que “O título possui em si próprio uma dinâmica, um embrião da narrativa [...], o esboço de uma moral ou o anúncio de um desfecho.” (RYNGAERT, 1995, p. 36-37). Nessa ótica, o título *Milagre na Cela*, aventa a hipótese de um “milagre” em um lugar que denota privações e falta de horizontes.

À luz das questões discutidas, a intertextualidade de *Milagre na Cela* com outras obras ratifica que retomar os dramas humanos permanecerá sendo uma pauta atual. Na referida obra, as imagens das violências foram erigidas na prisão. Espaço que permitiu urdir imagens das sevícias que acossaram os cidadãos no regime ditatorial, pois “[...] a ficção, por mais inventada que seja a *estória*, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da *história*. ” (MESQUISTA, 1987, p. 14). Nesse caminho, o universo da obra citada se dilata através dos temas e das circunstâncias que alimentam a tensão do enredo, fornecendo um retrato das violações aos direitos humanos no regime citado.

3.3.1 Principais temas e conteúdos do texto *Milagre na Cela*

O ponto de partida do texto *Milagre na Cela* é a captura de uma mulher que pertence ao quadro da Igreja Católica, e, com esse mote, Andrade elaborou a trama que conta a história da personagem irmã Joana. É a partir dela que se sucedem as transformações na delegacia e no comportamento dos demais personagens.

São circunstâncias que o autor Jorge Andrade depositou no texto teatral ao mesclar os assuntos da peça com uma história verídica. O dramaturgo processou o enredo ao se referenciar nas prisões e nas torturas promovidas pelo governo militar⁴⁹. Fatos que impulsionaram alicerçar a estrutura do texto ao abordar o recorte de uma realidade, pois segundo Candido:

[...] averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si

⁴⁹ Haja vista a história da Madre Maurina Borges da Silveira, que foi comentada no capítulo 1 deste trabalho.

mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. (CANDIDO, 1985, p.1).

Por esse viés, os conflitos de *Milagre na Cela* estão perpassados pela *mimeses* e pela licença poética do dramaturgo em inserir temas que acentuaram a tensão dos embates que existem entre as personagens irmã Joana e o delegado Daniel. O conflito, em um texto teatral “[...] comanda todo o léxico da arte de composição das peças de teatro.” (RYNGAERT, 1995, p. 65), suscitando circunstâncias que irão instaurar divergências entre as personagens, seja por razões de ordem social, moral ou psicológica.

A gênese dos conflitos que estão na peça deriva de dois interesses: o desejo de Daniel em obrigar Joana a confessar atos que ela não praticou e também pela luta da religiosa em provar a inocência dela. A relação entre freira e delegado é pautada no anseio de subverter as convicções que comandam a personalidade de cada um, pois “[...] o conflito pode fazer intervir forças morais ou ideológicas, até metafísicas, quando o homem esbarra com um princípio que o ultrapassa.” (RYNGAERT, 1995, p. 64).

Nas cenas iniciais de *Milagre na Cela*, irrompe um dos temas que sustentavam o clima de intimidação do regime militar: o conservadorismo. Com a justificativa de zelar pela segurança e pela ordem nacional, as atitudes conservadoras estavam associadas

[...] a um quadro de violações massivas e sistemáticas de direitos humanos, em que os opositores políticos do regime – e todos aqueles que de alguma forma eram percebidos como seus inimigos – foram perseguidos de diferentes maneiras. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 278).

O delegado Daniel chega à prisão e comenta com o carcereiro Cícero que uma “peça chave” da subversão foi detida. Trata-se da prisão de uma freira que recebe a acusação de ter enviado para fora do país documentos que acusam os militares de não respeitarem os direitos humanos. Além disso, a “peça” é envolvida com padres e representantes da Igreja Progressista.

O diálogo inicial entre o delegado e o carcereiro é eivado por visões conservadoras, pois, para ambos, uma freira deveria permanecer enclausurada no convento: “**DANIEL:** Ela se diz freira. Hummm! Se fosse, vivia no convento, vestia hábito e agia como verdadeira religiosa. **CÍCERO:** Uai! É freira e não vive no convento? Como pode ser?” (ANDRADE, 1977, p. 16).

A visão comentada acima é corroborada na sequência da trama. Um personagem denominado Homem investiga e revira o escritório onde trabalha irmã Joana. O personagem diz à freira que o escritório é um “aparelho”, constituindo-se o local onde ela pratica subversões. A religiosa questiona o porquê de sua detenção, mas o homem assevera que a pergunta não tem resposta. Ele apenas realça o olhar conservador do regime ao alegar que a função de uma freira é rezar e que o lugar dela é no convento.

Na sequência, irmã Joana recebe ordem de prisão sem que haja nenhum documento judicial que determine o procedimento. Essa cena, que Jorge Andrade ficcionalizou em *Milagre na Cela*, ilustra uma das práticas comuns do período ditatorial: a prisão ilegal e arbitrária, uma vez que esta se definia “[...] como uma espécie de *porta de entrada* do sistema repressivo do regime militar e um facilitador para a prática de outras graves violações [...]” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 279).

Ao adentrar a delegacia, irmã Joana é encaminhada para uma sala onde será realizado o primeiro interrogatório, sob o comando de Daniel. Este, em um nítido gesto de intimidação, coloca sobre a mesa um revólver. O delegado, em tom rude e ameaçador, afirma à religiosa que conseguirá provar que ela é uma inimiga do Estado. Durante os interrogatórios, Daniel, por repetidas vezes, realiza perguntas acompanhadas por gritos, grosserias e acusações de que a religiosa aderiu à subversão, em detrimento do papel que ela exercia na Igreja. São feitas ameaças que objetivam a confissão, e que não permitem que Joana tenha o direito ao contraditório.

Em um dos interrogatórios, Daniel verbaliza algo que motivou a derrubada do presidente João Goulart e a instauração do governo ditatorial. O delegado veicula uma alusão ao comunismo ao dizer à freira que ela é *verde por fora e vermelha por dentro*. O combate a qualquer movimento que pudesse instaurar o comunismo era uma das justificativas para perseguir aqueles que eram considerados subversivos. Em uma das respostas da entrevista que o frei Manoel Borges da Silveira concedeu a esta pesquisa, o religioso destacou que era notório “[...] o medo do comunismo e toda luta era contra o comunismo e não tinha realmente medida nenhuma pra conseguir acabar com o tal comunismo. Eu vejo uma falta de visão muito grande por achar que a esquerda queria tomar o poder. Naquele tempo havia 33 entidades de esquerda, cada um querendo tomar o poder. Então não ia ser possível né?!”

Na sequência do texto, o personagem Daniel ainda afirma à Joana que provas contra ela são *as coisas mais fáceis de se arrumar*. Algo que reporta aos meios fabricados pelos representantes do governo para prender aqueles que despertavam a desconfiança do regime.

Os interrogatórios são rituais de intimidação, que infringem direitos e buscam o desgaste emocional de Joana. No entanto, ela resiste às ameaças e as agressões ao desafiar Daniel, o que remonta à afirmação de Foucault: “A tortura para fazer confessar tem alguma coisa de inquérito, mas também tem de duelo.” (FOUCAULT, 2008, p. 37). Argumento que se comprova nos diálogos da peça, como este:

JOANA: [...] Com o uso da força pode fazer comigo o que desejar, até mesmo uma pasta. Sou a parte fraca e não posso reagir. Mas medo não pretendo sentir. Se me trouxe aqui para isto, pode me mandar de volta para a cela. (*De repente*) Você tem medo?

DANIEL: Claro que não.

JOANA: Então, por que não sai à rua sozinho, sem guarda pessoal, sem armas e sem estar cercado de policiais? Vocês têm medo de tudo e de todos. Têm até uns dos outros. Mas eu não tenho medo de nada. Estou disposta, neste instante, a responder perante Deus.

DANIEL: (*Retesado*) Como sabe que saio assim?

JOANA: Vi fotografias num jornal. (*Ataca*) Isto é ter medo e ser covarde, como está sendo agora comigo. (ANDRADE, 1977, p. 37-38).

Daniel não consegue atingir os resultados que esperava com os interrogatórios. A alternativa é adotar as práticas de tortura. Em um primeiro momento, o delegado ordena ao carcereiro Cícero que coloque a religiosa na mesma cela em que está à prostituta Jupira. O objetivo é constranger a freira em ter que dividir o mesmo espaço com alguém que representa o avesso dos valores advindos de votos religiosos.

Entretanto, ao conviver com Jupira, a freira, com postura afável, conquista a confiança da prostituta. As duas colegas de cela constroem uma cumplicidade que permite à Joana receber instruções para sobreviver no cárcere. Nos momentos em que a religiosa retorna das sessões de tortura, Jupira coloca-se pronta para ampará-la, incentivando-a a se alimentar, fazer ginástica e a como se comportar:

JUPIRA: [...] Gostei de você. Vou te ensinar uns macete pra aguentar a parada. A barra aqui é pesada. Comece fazendo ginástica pra aguentar as porrada. Ginástica é muito importante. Se oferecerem pra tomar sol, não injete. É um solzinho de merda, mas faz bem. Agora... importante mesmo é trepar. Sabe trepar! É o que quer esses filhos da puta. E é o que precisa saber se tem amor na vida.

JOANA: (*Chocada*) Mas...!

JUPIRA: Não tem mais nem menos. Você pode ser professora lá fora. Aqui dentro eu é que sou. Estou nesta de dar, pra me defender, há muito tempo. Já amansei sujeito fera, ruim como o tinhoso, só com a buceta. Ah! Já ia me esquecendo: palavrão também é muito importante. Vá tratando de sujar a boca. (ANDRADE, 1977, p. 26).

O elo estabelecido entre Joana e Jupira evoca a questão do sagrado x profano ao colocar duas mulheres que não possuem compatibilidades que pudessem animar uma aproximação. No entanto, a empatia entre a religiosa e Jupira, que se auto-define como uma *puta da boca suja*, é algo que singulariza as relações que estão em *Milagre na Cela*. As convicções morais e religiosas da freira complementam-se com os saberes de sobrevivência e de sedução da prostituta, possibilitando uma sólida unidade entre as essas duas figuras antitéticas. Desse modo, a relação de amizade entre Joana e Jupira é um *puctum* que está no enredo da peça. *Puctum* este que evidencia a possibilidade de mulheres que representam antagonistas sociais em se unirem na resistência ante um contexto de opressão.

Ao perceber a proximidade das duas companheiras, Daniel determina que sejam praticadas diversas torturas a freira. Entre as torturas, estão: tortura olfativa e imposição de medo ao ordenar que homens que lutam karatê se exibam com golpes bem próximos ao rosto de madre Joana. Outra tortura que o texto traz é intitulada de Fórmula 1. Tortura que consistia em fazer com que a religiosa caminhasse por muitos dias, sem poder alimentar e dormir. Contudo, a violência sexual é a modalidade de tortura que se sobressai no enredo de *Milagre na Cela*.

No capítulo 10 do relatório da Comissão Nacional da Verdade, “Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes”, a ênfase é destinada às torturas sexuais praticadas contra as mulheres, dado que:

No exercício da violência, mulheres foram instaladas em *loci* de identidades femininas tidas como ilegítimas (prostituta, adúlera, esposa desviante de seu papel, mãe desvirtuada etc.), ao mesmo tempo que foram tratadas a partir de categorias construídas como masculinas: força e resistência físicas. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 402).

O capítulo supracitado traz depoimentos de mulheres que sobreviveram às torturas. As mulheres que eram detidas, além de serem consideradas como ativistas políticas, também eram rotuladas como prostitutas, o que, na ótica do aparato repressor, as tornavam merecedoras de receberam violências sexuais. Lucia Murat foi uma das

mulheres que foram vítimas de tortura sexual. Em Maio de 2013, Murat expôs a Comissão Nacional da Verdade às sevícias que foram impostas contra ela:

Eu ficava nua, com o capuz na cabeça, uma corda enrolada no pescoço, passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando como o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois, se eu movimentasse os meus braços para me proteger, eu me enforcava e, instintivamente, eu voltava atrás. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 406).

Em entrevista concedida para esta pesquisa, o frei Manoel da Silveira destacou que os torturadores visavam causar maior sofrimento à madre Maurina Borges da Silveira com a aplicação de sessões de choques nos seios da religiosa: “*A outra, com Fleury, foi aparelho nos dedos e choques. E a outra foi quando ele saiu e entraram outros torturadores né?! Então rasgaram a blusa dela e deram choque nos seios.*” Pelos testemunhos e pelo relato do frei Manoel da Silveira é possível entender que as sevícias sexuais eram ações sistemáticas no contexto da ditadura civil-militar, personalizando o poder na relação entre torturador e torturado:

[...] a violência sexual relatada por sobreviventes da ditadura militar constitui abuso de poder como a faculdade ou a possibilidade do agente estatal infligir sofrimento, mas também a permissão (explícita ou não) para fazê-lo. Foi assim que rotineiramente, nos espaços em que a tortura tornou-se um meio de exercício de poder e dominação total, a feminilidade e a masculinidade foram mobilizadas para perpetrar a violência, rompendo todos os limites da dignidade humana. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 402).

Em *Milagre na Cela*, Jorge Andrade processou a tortura sexual como um instrumento que viabilizou alterações nas atitudes da freira Joana e do delegado Daniel. No texto de Andrade, a modalidade de violência citada é o termômetro que mede a temperatura do jogo emocional entre vítima e algoz. Também é o nó que desencadeará o maior conflito da trama: a obsessão do torturador em desejar a mulher que ele tortura, pois “Na diferença entre as coisas obtidas e as que são merecidas ou almejadas, é que está a maioria dos conflitos dramáticos.” (AZEVEDO et al., 2012, p. 24).

O delegado acredita que mandar retirar as roupas da freira e colocá-la nua para ser interrogada seria o suficiente para ela ceder às pressões que já havia recebido. Não obstante, este fato propicia à freira chegar a uma alteridade ao valorizar o seu corpo e ao conhecer uma dimensão de experiência que ainda não havia vivido:

[...] **DANIEL:** (*Meio excitado*) Você é uma boa parada pra mim. Gosto de quem sabe resistir. A resistência me excita, me dá maior prazer.

JOANA: (*De repente, insinua*) Somente hoje percebi que tenho corpo bem feito. O corpo de uma mulher, não de uma freira. Um corpo para dar vida. Mandando tirar a minha roupa, você me fez sentir a beleza do meu corpo. Ele agora existe e deve ser usado.

DANIEL: Usado?!

JOANA: Isto mesmo. Mas bem usado. Quantos corpos como meu já não humilhou, deixando de usar como um verdadeiro homem? Um homem que ama e deseja o corpo de uma mulher, não um corpo para ser torturado.

DANIEL: Não me provoque, freirinha de merda.

JOANA: Isto. Fale bastante palavrão. É a sua linguagem. Pode olhar a vontade. Meu corpo não tem importância. Só a minha consciência. Não me sinto nua como você com toda esta roupa. É assim que nascemos... e assim muitos morrem. Foi como Cristo morreu numa cruz. Também posso morrer. (ANDRADE, 1977, p. 55).

Em seguida, ocorre a primeira relação sexual entre a freira e o delegado. Estabelece-se um pacto, não de sangue, como o que é realizado entre Mefisto e o protagonista da obra *Fausto* (1808) de Goethe, mas um pacto de entrega dos corpos. Daniel obtém o corpo da religiosa, porém não alcança o afeto dela. Isso gera ao delegado desequilíbrio emocional que culminará em inversões de papéis, isto é, aquela que era vítima passa a torturar psicologicamente o torturador. Desse modo, sedimenta-se a qualidade que singulariza *Milagre na Cela*: a inversão do domínio entre torturador e torturada, que está simbolizada nesta cena e nas rubricas:

JOANA: Eu posso ser torturada, humilhada, violentada em nome de uma intolerância abjeta. Mas não ouse pensar que compartilharia da sua vida.

(*Subitamente, Daniel cai de joelhos, abraça as pernas de Joana e enfa o rosto em seu sexo, prisioneiro.*)

DANIEL: Foi você quem me fez pensar nisto. Em todas às vezes que se entregou, me acariciou, me beijou, gemeu... desejando-me como homem. E ainda me deseja. Diga que deseja!

(*Triunfante, Joana se afasta, encostando-se à parede. Daniel permanece de joelhos.*) (ANDRADE, 1977, p. 84).

Daniel torna-se prisioneiro e se dobra perante a sua vítima. Algo inimaginável a quem possui a força e o uso do poder em suas mãos. O inferno do ambiente prisional instala-se na mente do delegado, ilustrado nas vozes que o atormentam:

[...] **VOZ:** (*De mulher*) Você é pago para nos defender.

VOZ: Para defender a sociedade.

VOZ: (*De mulher*) Nossos filhos.

VOZ: (*De criança*) A mulher tava pelada e dançava.

VOZ: Queremos dormir em paz.

VOZ: (*De criança*) Dançava mostrando coisa feia!
VOZ: Que adianta os muros em volta das casas, se vocês não cumprem com o dever?
VOZ: Podemos multiplicar os guardas e assim mesmo nossas casas serão invadidas.
DANIEL: (*Desesperado*) Acreditem! Nada dobra essa mulher porque é inocente.
VOZ: Será que não?
VOZ: Em vez de empregar a tortura, o que foi que empregou?
VOZ: Seu próprio corpo. Caiu na armadilha dela.
DANIEL: Pensei que como é freira... esta seria a pior tortura.
VOZ: Freira que vive no mundo é mulher como outra qualquer.
VOZ: Freira vive nos conventos e nas igrejas.
VOZ: É uma mulher e está dobrando você. (ANDRADE, 1977, p. 80).

A inversão da ordem entre torturador e torturada é mais um *puctum* que permeia *Milagre na Cela*. *Puctum* que questiona a solidez de um regime ao fragilizar aquele que o representa. Através de uma mulher que, em tese, deveria temer a figura de um homem atroz, Andrade expõe que o oprimido também é capaz de aglutinar energias para derrotar o opressor. Derrota que se consuma no momento em que o personagem Miguel estrangula e leva à morte o delegado.

Por esse ângulo, juntamente com as temáticas e com os conflitos que ensejam as reviravoltas de *Milagre na Cela*, o autor aponta as possíveis vulnerabilidades dos homens que representavam o aparato de repressão. Fragilidades materializadas em uma tortura que se definha ao expor o desmoronamento emocional do torturador. Algo a propiciar que a obra citada destoe de outras peças teatrais.

No texto *Milagre na Cela*, há também personagens coadjuvantes que auxiliam a desestabilizar o comportamento da protagonista, fazendo ensejar metamorfoses no âmago da freira Joana. Conforme João das Neves (1987), os personagens secundários organizam a ação dramática e podem estimular modificações nas atitudes dos protagonistas em relação ao universo em que estão contextualizados. Desse modo, faz-se importante assimilar como os coadjuvantes, o antagonista e a protagonista transitam no enredo elaborado pelo dramaturgo Jorge Andrade.

3.3.2 Os principais personagens de *Milagre na Cela*

Segundo Décio de Almeida Prado (2007), as personagens, no teatro, se colocam na totalidade da obra, “[...] nada existe a não ser através delas.” (PRADO, 2007, p. 84). E, em *Milagre na Cela*, as personagens estão moldadas com características que indicam o lugar de onde falam. No texto elencado, torna-se relevante a interferência das personagens secundárias. Estas auxiliam a impulsionar as ações e as reações da protagonista, madre Joana de Jesus Crucificado.

A prostituta Jupira é a personagem coadjuvante marcada com características profanas, mas que, ao mesmo tempo, não tem ideia de culpa pelos atos que pratica. Jupira é a personagem que incita a protagonista “[...] a caminhar de uma a outra polaridade.” (NEVES, 1987, p. 63). Ao ensinar os meandros que facilitam a sobrevivência no cárcere, a prostituta condiciona a freira Joana a suportar as sevícias e a seduzir o delegado torturador.

Jupira traz consigo uma marginalidade oriunda das violências que ainda sofrera na adolescência e que se estende pela identificação dela com o ambiente da delegacia. Segundo a própria personagem, há trinta anos ela transita pela prisão, de modo que esse lugar se tornou a sua própria casa. A vida de Jupira é enraizada na marginalidade, a ponto de ela enxergar apenas o que é do terreno do ordinário. Ela é incapaz de apreciar o que é sublime, como os poemas do poeta anônimo que estão nas paredes da cela em que divide com Joana. Quando não está detida, a personagem Jupira vive a liberdade dela sem amplas expectativas:

JOANA: Que faz com a sua liberdade?

JUPIRA: Ando pelas ruas, sento nas praças, bebo uma cervejinha bem gelada, paquero uns macho pra forrar o estômago... e coisas assim. Depois de um macho bem calibrado e que sabe funcionar, o que mais gosto é de uma geladinha com pastel. (ANDRADE, 1977, p. 26).

No cárcere Jupira constitui-se sendo a personagem que tem o domínio sobre o corpo do outro. Ao manter relações sexuais com os detentos, ela os “amansa”, amenizando o trabalho do carcereiro Cícero. A animalização que o espaço da cadeia pode sujeitar a um ser humano também é mostrada em cenas que envolvem Jupira. Esta,

assim como o personagem Miguel, é fruto do abandono e da rejeição que a sociedade emprega aos menos favorecidos.

O personagem supracitado, o detento Miguel, assim como Jupira, estabelece ligação afetiva com madre Joana. Em um primeiro instante, apesar de ter nome de arcanjo, é apresentado como um indivíduo perigoso e violento. Ao ter a oportunidade de se aproximar da protagonista, apreende-se que, na verdade, ele é um homem ingênuo e infantil. Desvalido, nunca chegou a conhecer os seus pais. Criado em um reformatório, não aprendeu a ler e a escrever. Sua inocência o faz dizer algumas verdades durante a trama. É no teatro que o bobo profere verdades, e, em *Milagre na Cela*, pode-se atribuir o papel do bobo ao personagem Miguel.

No texto, sublinha-se o elo de afeição construído entre madre Joana e Miguel. Pelo fato da freira não ter tido gestos de repulsa para com o detento, ele encontra, na religiosa, gestos maternais. Irmã Joana sente empatia por Miguel em razão das adversidades que ele vivenciou e também do tratamento desumano que ele recebe na prisão. Realidades que instigam a freira a questionar o sistema social e o ambiente em que ela está inserida.

Entre os desejos materiais de Miguel, encontra-se o sonho de possuir uma fronha bordada. A protagonista, com a sua sensibilidade de educadora, percebe as carências de Miguel, e as tenta suprir ao tecer para ele uma fronha. Ao costurar a fronha, a freira oportuniza a Miguel a perspectiva de se sentir em um lar. Como jamais havia tido uma morada, uma família, a fronha, peça concreta que pertence a uma casa, materializa a chance de Miguel de viver em um lar.

Outro habitante da delegacia é o carcereiro Cícero. Esse personagem é um indivíduo que representa alienação e maldade, as quais são nutridas pela predileção dele em assistir a filmes violentos. A primeira rubrica de *Milagre na Cela* informa que, na sala do carcereiro, há uma televisão que deverá permanecer ligada durante o desenrolar da trama. Esse detalhe desenha uma imagem da alienação que pairava sobre os cidadãos que estavam alheios às coerções do regime ditatorial.

Pode-se compreender que Cícero é o único personagem para quem a delegacia é, de fato, a casa, já que os outros personagens possuem devaneios do universo de ter uma casa. Cícero também tem um lado deprimente ao estar na delegacia por convicção. Algo

que se estende à imagem de impotente, ilustrada pelo fato de ele, por repetidas vezes, observar as relações sexuais que acontecem nas celas:

[...] **CÍCERO:** Não violentou essa mulher? E parece que ela gostou. Se não tivesse gostado, não teria deitado com o senhor mais vezes.

DANIEL: (*Furioso*) Como sabe?

CÍCERO: Não sou o carcereiro? Não tenho obrigação de saber de tudo que se passa aqui? Então!

DANIEL: Ordinário! Você não faz isto por obrigação. É dos tais que gostam de ver, porque não conseguem fazer. Frouxo! Pensa que não sei que gosta de jogar prisioneiros na cela da Jupira, só pra ver o que acontece? E o que se passava entre você e os outros prisioneiros quando vivia na cela? (ANDRADE, 1977, p. 66).

Em sua relação com Daniel, o carcereiro é um homem ressentido. Sentimentos advindos dos gestos hostis que foram colecionados na convivência com o delegado. Em um dos momentos de divergências, devido às insinuações de Cícero, Daniel o agride com uma bofetada. Mais tarde, esse seria um dos motivos para que Cícero exerça o seu lado maquiavélico, induzindo o preso Miguel a assassinar o delegado. Além da alienação, o carcereiro demonstra ser um homem irônico, malicioso, agressivo e que rejeita apreço pelo próximo.

Uma das personagens que está deslocada do ambiente da prisão é a personagem Marina, esposa de Daniel. Ela representa as mulheres que possuem comportamentos de submissão ao sexo masculino. A esposa do delegado personaliza o modelo de mulher que vive para corresponder e satisfazer as vontades do marido, zelando pelos afazeres domésticos e cuidando dos filhos. Marina é uma mulher alheia aos acontecimentos políticos e sociais que ocorriam no contexto que a peça retrata, desse modo, ela não se atenta e não imagina os atos que são praticados por Daniel no local de trabalho dele.

O personagem Daniel é o antagonista do texto *Milagre na Cela*. Segundo João das Neves (1987), as ações físicas dos personagens expõem os pensamentos e as afinidades com padrões que o identificam. Nesse raciocínio, a conduta do delegado Daniel o posiciona como representante do autoritarismo. Daniel é quem preside a delegacia, local onde materializa a convicção de que o Estado deve coibir com ameaças e agressões os opositores do governo em vigor.

Prado (2007) salienta que as ações de um personagem devem refletir o seu estado de espírito. Nesse caminho, Daniel representa a ideologia dos militares em querer separar o joio do trigo, ou seja, apartar os *bons cidadãos* dos subversivos e garantir a

disseminação do medo. O delegado é um homem que está a serviço de garantir a sustentação do sistema.

Ao praticar a tortura sexual para derrotar a resistência de madre Joana, o delegado tem a sua personalidade transformada, o que também acontece à freira quando ela resolve ultrapassar os limites de seus votos de castidade. Fato que inflama o conflito entre a protagonista e o antagonista:

[...] porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaría todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra. (PRADO, 2007, p. 92).

As constantes violências sexuais tornam-se o ingresso para que se tenha, em Daniel, o acesso a uma irresistível atração pela religiosa. Ele não deseja apenas o corpo dela, mas anseia em possuir a reciprocidade da protagonista. Ao possuir o corpo de madre Joana, é como se Daniel ingressasse em uma via que o faz conscientizar sobre algo que ele, até então, não considerava, isto é, olhar a sua vítima como semelhante. Pelos sentimentos que passa a alimentar pela freira, o delegado reencontra uma totalidade perdida, intensificando o desejo de incorporar na vida dele a presença da religiosa:

DANIEL: (*Meio ansioso*) Por que você tem tanto medo de mim, se já foi minha tantas vezes?

JOANA: (*Meio provocante*) Porque seu olhar lembra os olhos de um agonizante.

DANIEL: Joana! Admita sua culpa e darei um jeito no seu processo. Venha comigo para o mundo e seja minha mulher. Eu arranjo um apartamento para nós dois. (ANDRADE, 1977, p. 70).

O embate entre o antagonista e a protagonista confere à última a capacidade de metaforicamente agir como um espelho em sua relação com Daniel e nas demais relações que estabelece dentro da delegacia. As condições precárias da prisão e os gestos de compreensão para com os personagens que representam classe baixa (Jupira e Miguel) despertam na freira o intuito de provocar a humanização daquele que a violenta.

Nesse sentido, a personagem irmã Joana subverte, mas não os homens do cotidiano, como o regime militar acreditava, mas ela subverte o homem que representa o sistema vigente e possuidor do lar e da esposa perfeita. Madre Joana não sucumbe às

ameaças e não se abdica da sua liberdade de reflexão. Amparada em suas convicções, a freira adquiriu imunidade perante as violências e as ameaças, mantendo-se pura em seus propósitos, mesmo que tenha sido maculada pelo estupro do delegado.

A personagem Joana constitui-se como uma mulher forte e a frente de seu tempo, feito a soldada francesa Joana D'arc, que também se dispôs a lutar pela libertação de seu país na Guerra dos Cem Anos, na qual estavam envolvidas França e Inglaterra no século XIV. À luz da imagem de Joana D'arc, o dramaturgo Jorge Andrade, ao escolher o nome Joana à protagonista de *Milagre na Cela*, não apenas elegeu um nome, mas um estilo de vida afeito à luta, à ousadia, à resistência e à liberdade. A personagem irmã Joana também remete à personagem Joana da obra teatral intitulada *A Santa Joana dos matadouros* (1929/1931) de Bertolt Brecht. A personagem Joana de *Milagre na Cela* e a protagonista da peça do dramaturgo alemão são mulheres que se engajam por meio da religiosidade para subverter situações de opressão.

Nesse horizonte, a utopia da personagem madre Joana em almejar a sua libertação e a humanização do antagonista Daniel são algumas das razões que garantiram a sobrevivência dela. Em *Milagre na Cela*, a religiosa detém o domínio sobre o pensamento do outro. Segundo Ryngaert:

Quando constamos literalmente o que a personagem faz (e, é claro, ao mesmo tempo o que ela não faz), começamos a entrever que seu estatuto faz dela um agente da ação, um vetor que imanta desejos esparsos no texto, uma identidade fictícia por vezes apenas esboçada e sob a qual se reúnem discursos. (RYNGAERT, 1995, p. 138).

Irmã Joana é a condutora da ação cênica e também é o discurso que se transfigura em imagem, alcançando no outro o que este não é capaz de alcançar. Tamanho é o empenho da freira em seduzir e em desestabilizar o torturador dela, que, no desenrolar da trama, o comportamento da religiosa está próximo ao de Jupira:

[...] **JOANA:** Culpa de quê? De amor o próximo mais do que a mim mesma? (*Sensual*) De desejar até mesmo o meu torturador? (*De repente, terrível*) Você é belo como o demônio! Ele toma mesmo todas as formas. Você tem a perfeição da maldade, o tamanho para todos os sofrimentos. Vem! Fique nu diante de mim, como já fiquei diante de você. Mostre seu corpo, seu sexo!

DANIEL: Não fale assim! Você não é a Jupira.

JOANA: Atinja a perfeição da maldade... só assim eu poderei atingir a perfeição do martírio. Vem! Penetre-me com todas as maldades do mundo, filhas do prazer e da luxúria!

(*Joana rebola, sensual, lubrica, diante de Daniel*)

DANIEL: Que é isto? Está louca?

JOANA: Jupira me ensinou.

DANIEL: Não faça isto! (ANDRADE, 1977, p. 70-71).

O sexo para Joana tornou-se uma ato que extrapola as sensações de prazer, mas que se volta como um instrumento de promover à transformação de alguém. A determinação, a postura questionadora e provocativa da religiosa constituíram alternativas para instaurar a humanização do torturador.

Assim, Andrade, ao designar à personagem Joana propriedades como resistência, virtude de provocar reflexões naqueles que convivem com ela e, através da violência sexual, construir uma via de conscientização do alvoz dela, confere à freira o papel da mulher em poder intervir em um ambiente por uma causa. Ademais, o autor incute em Joana a capacidade de ser portadora do poder de germinar a vida, mesmo à revelia de preceitos religiosos:

[...] **JOANA:** Neste mundo mecânico e odiento... a livre decisão também existe. Quis provar que sou capaz de criar situações que desejo, de que tenho necessidade. Era o único caminho para conseguir o que era preciso.

BISPO: Conseguir o quê?

JOANA: Que o meu torturador se transformasse num homem.

BISPO: (*Passado*) Você não resistiu?!

JOANA: Resistir! Para ser violada com um cabo de vassoura, preferi ser pelo próprio instrumento do homem. Pelo menos não foram dor e violência inúteis.

BISPO: Pois era preferível.

JOANA: Preferi a vida, não a morte! (ANDRADE, 1977, p. 63-64).

A aura da mulher de estar ligada ao ato de gerar a vida, não está restrita à sua condição biológica, mas pode também ser creditada às tradições de remotas culturas como a da antiga Grécia. Nessa época, as mulheres gregas, por terem sido detentoras dos saberes de rituais e de valores sociais, conseguiam conquistar posição de destaque na sociedade por lidarem com os ritos de passagem, como: os nascimentos, os casamentos e os rituais funerários.

Na Grécia, como representante da fecundidade, há a deusa Perséfone. Essa divindade está relacionada à fertilidade, à agricultura e também aos mortos. Assim: “Neste viés, ninguém melhor do que a mulher, também uma representante da fertilidade e dos ciclos da natureza, para lidar com os domínios da morte, da fertilidade e do renascimento.” (SANTOS, 2010, p. 360).

No tocante a isso, em seu processo criativo, Andrade delegou a uma personagem feminina o protagonismo. Apesar de a protagonista estar em um ambiente de dor, a

mesma personalizou a vida em três sentidos: morte, fertilidade e renascimento. A morte pode ser atribuída pelo fato de Joana, através de seus discursos e atitudes, não apenas desestabilizar psicologicamente Daniel, mas, neste, provocar a “morte” de uma personalidade que objetivava o sofrimento e a reificação daquela que era sua vítima.

A fertilidade e o renascimento podem ser encontrados não apenas pela gravidez de Joana, que acontece em consequência das violências sexuais praticadas por Daniel, mas por fertilizar no delegado o nascimento de uma consciência que o humanizou e o renascimento de uma sensibilidade. Consequências que possibilitaram ao delegado enxergar naquela que sofreu as torturas dele, um ser humano que pode ser respeitado.

Em depoimento que se encontra no acervo Idart-CCSP, Jorge Andrade, ao participar de uma mesa na Semana do Escritor Brasileiro, explica a posição que as personagens femininas ocupam em seus textos e também realça a qualidade da mulher em alcançar notoriedade social, e também ser portadora da vida:

[...] Porque o grande trunfo dela é ser mulher e se ela esquece de ser mulher e das suas hastes, das suas armas e do seu encanto e da sua força e da sua capacidade de dominar, ela que é terra, ela que gera os homens e que gera as mulheres, ela é o centro realmente do universo, para mim - não porque é mulher, um outro sexo, mas porque realmente tudo parte da mulher. (AZEVEDO et al., 2012, p.191).

Em consonância com essa ótica, o texto *Milagre na Cela* apresenta uma personagem feminina como protagonista do recorte de um período da história do Brasil. Ao processar as características e as circunstâncias que ensejaram à personagem Joana ser a condutora da ação cênica, Jorge Andrade concedeu o poder de questionar o aparato repressor a uma mulher, uma vez que para o dramaturgo torna-se

[...] equivocado o entendimento da mulher como um ser social passivo. Quando foi que a mulher, através da história, não resistiu à violência? Aliás em muitos momentos da história, a mulher foi bem mais ativa do que próprio homem. (AZEVEDO et al., 2012, p.101).

Nesse caminho, a luta pela liberdade e às transformações provocadas pela personagem Joana no ambiente da delegacia, especialmente pela humanização do delegado torturador, são fatos que ganham relevo no enredo de *Milagre na Cela*. As atitudes da protagonista consolidam outro *puctum* que ratifica a relevância política e social das mulheres em terem voz ante os períodos de caos na sociedade.

Vozes que também foram concedidas às demais personagens, Jupira, Miguel, Cícero, Marina e Daniel. Estes, respectivamente, representam os excluídos, os alienados e submissos ao governo ditatorial e os que estavam a serviço do autoritarismo. São personagens que evidenciam distintas classes do período abordado pelo texto. Nesse viés, no texto de Andrade, encontra-se a polifonia, que expõe algumas das vozes que perpassaram o contexto ditatorial. Polifonia de vozes que permitem efervescentes construções textuais, feito a música sacra e polifônica de Giovanni Palestrina⁵⁰, na qual as alternâncias sonoras concebem múltiplos efeitos musicais.

A luz dos fatos históricos e das violências patrocinadas pelo regime militar, como a tortura sexual, que é corroborada pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade, o dramaturgo Jorge Andrade processou esses acontecimentos engendrando uma trama que criticou os representantes do aparato repressor. Ao utilizar a tortura sexual como a via que conduziu o torturador a ficar psicologicamente dominado pela torturada, Andrade expressou que o autoritarismo não é tão forte.

Assim como outras obras contemporâneas ou não ao período ditatorial, *Milagre na Cela* também é uma obra sócio-histórica, mas que não descarta o mergulho no devaneio. A complexidade dos conflitos, dos temas e das personagens da referida obra sinalizam as possíveis motivações que ensejaram a adaptação para o cinema, visto que “Uma obra de teatro torna-se pública por diversos canais.” (ARANTES, 2008, p. 202).

Em harmonia com a possibilidade de utilizar a arte para denunciar opressões, o cineasta Ozualdo Candeias recorreu ao texto *Milagre na Cela* para produzir o filme *A Freira e a Tortura*. Fato que suscita assimilar como o texto citado constituiu-se em um campo fértil que propiciou, em outro contexto, a colheita de interpretações das leituras que o dramaturgo Jorge Andrade semeou acerca da ditadura civil-militar.

⁵⁰ O compositor italiano Giovanni Palestrina, também conhecido como “O príncipe da música”, conquistou relevância na música sacra ao manejar, com excelência, as técnicas da polifonia. Palestrina compôs mais de 100 missas para os atos litúrgicos da Igreja Católica no período da Renascença. As composições de Palestrina foram determinantes para a evolução da música sacra, auxiliando na expansão da Igreja Católica no século XVI.

CAPÍTULO 3: 4 DO TEXTO À IMAGEM: A ADAPTAÇÃO DO TEXTO TEATRAL *MILAGRE NA CELA* PARA O FILME *A FREIRA E A TORTURA*

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineastas não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62).

4.1 Pornochanchada: características, contexto e a exibição do filme *A Freira e a Tortura*

O cinema nacional, assim como o teatro e outras manifestações artísticas durante a ditadura civil-militar, assumiu a corresponsabilidade de protagonizar imagens que reproduzissem a intolerância cometida pelo regime citado. Uma gama de cineastas brasileiros, dentre os quais o diretor Ozualdo Candeias, realizou leituras, críticas e provocações às ameaças que existiam em torno da liberdade de expressão. Por outro lado, a censura ainda fazia parte da cena brasileira e “[...] intervinha, principalmente, na questão dos “bons costumes”, exercendo seu poder segundo critérios morais.” (ABREU, 1996, p. 80).

Em nome dos princípios regrados pelo regime ditatorial, a censura intervivia para barrar as obras cinematográficas que debatiam assuntos políticos⁵¹ ou que eram consideradas imorais. Assim como ocorreu com vários textos da dramaturgia nacional, diversos filmes tiveram proibição de cenas e/ou foram impedidos de chegar às salas de cinema. Os cortes nas cenas ou nos diálogos causavam diversos transtornos para os diretores. Entre os problemas com que os cineastas lidavam estava a diminuição do tempo de duração dos filmes, fato que contribuía para afetar a coerência e a coesão das narrativas. Por outro lado, o governo militar era complacente para com a produção de películas de cunho patriótico ou com obras que exerciam o papel de alienar a massa social diante os acontecimentos da época.

Na ótica dos censores, havia filmes que se excediam na verbalização de palavrões, que atentavam contra o decoro e/ou exageravam nas formas de retratação do sexo, extrapolando o limite da tolerância. Em vista desses conceitos, a sétima arte brasileira experimentou cortes que os representantes da censura impuseram, inclusive porque

A tesoura do Estado foi uma grande co-produtora do cinema nacional (e das expressões artísticas em geral). Sob pressão da censura e da repressão (política), a produção autoral mais elaborada, artisticamente empenhada, descendente do Cinema Novo e com compromissos ideológicos definidos se vê obrigada a usar as frestas permitidas pela metáfora, a linguagem indireta, o discurso encoberto para dizer o que não era permitido (pelo governo) dizer. (ABREU, 1996, p. 79).

Em paralelo com as ações da censura, proliferou a gravação de filmes do gênero comédias eróticas⁵² (também reconhecidas como pornochanchadas). Estas, mesmo convivendo com as pressões do mercado cinematográfico e com as retaliações dos censores, atingiram o apogeu nas produções filmicas do Brasil nas décadas de 1970 e no início da década de 1980, haja vista o sucesso desfrutado pelas pornochanchadas, um

⁵¹Entre as obras cinematográficas que discutiam a realidade política e social do Brasil, encontram-se aquelas oriundas do Cinema Novo da década de 1960. Filmes como: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, expressavam a preocupação com o campo, a fome, a seca e a situação do Nordeste.

⁵²Alguns filmes que retrataram a temática do erotismo e do sexo são resultado de adaptações de textos teatrais. Nesse sentido, podem-se citar os textos do dramaturgo Nelson Rodrigues, que por conter teor picante e de escândalo resultaram em filmes do gênero de comédias eróticas, ou que, pelo menos, se aproximaram do gênero citado, como: *A dama do lotação* (1978), de Neville de Almeida; *Bonitinha, mas ordinária* (1980), de Braz Chediak; e *Engraçadinha* (1981), de Haroldo Marinho Barbosa.

dos gêneros de filme produzidos pela região popularmente conhecida como Boca do Lixo⁵³, localizada na rua do Triunfo, no bairro da Luz, na cidade de São Paulo.

As obras oriundas da Boca do Lixo estão ligadas ao segmento que ficou reconhecido como Cinema Marginal, o qual conseguiu se firmar como um dos movimentos artísticos que questionaram a realidade do Brasil entre as décadas de 1960 e início da década de 1980. As obras do Cinema Marginal colaboraram para solidificar a premissa de que “Se o sentimento do artista é a impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro baseado no lema: “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba.” (XAVIER, 2001, p. 72).

O polo cinematográfico da Boca do Lixo teve uma diversificada produção de gêneros, tornando-se responsável por 54% dos filmes que circulavam nas salas de cinema do Brasil durante a década de 1970 e início da década de 1980. Além disso, erigiu-se uma desenfreada luta para que o cinema tupiniquim sobrevivesse. Por consequência, uma das soluções imediatas constituiu-se no clamor e na produção de obras com potencial de apelo popular, como os filmes sertanejos, as películas infanto-juvenis e as comédias eróticas. Na concepção de Ismail Xavier, esses gêneros conseguiram ser

Bem-sucedidos na comunicação, eles reiteram sua força mesmo em tempos de crise; o que, para um nacionalismo mais exacerbado, é motivo especial para apreciá-los, pois são tomados como focos de resistência de um cinema que se mostra enraizado, mantendo-se vivo (por mais discutível que seja a ideia de raízes numa sociedade urbana de mercado). (XAVIER, 2001, p. 61-62).

No que tange às comédias eróticas, as convenções que as tornaram possíveis bebem em fontes que perpassam as comédias do cinema italiano, produzidas entre as décadas de 1950 e 1970. Geralmente, as comédias italianas eram divididas em três episódios, tratando o erotismo por meio da ironia, pela recorrência ao humor e pela malícia. Além de se basear nas características das comédias italianas, as pornochanchadas também se apropriaram do tom burlesco das chanchadas⁵⁴, as quais

⁵³As comédias eróticas que foram produzidas pela Boca do Lixo ajudaram a promover o lançamento e proporcionaram a fama de atrizes como: Vera Fischer, Helena Ramos, Matilde Mastrangi, entre outras.

⁵⁴O processo de criação das chanchadas baseava-se em parodiar filmes americanos, com o acréscimo de situações intrínsecas ao cotidiano dos brasileiros. Desse modo, as chanchadas conseguiram obter sucesso perante o público.

propiciaram um cinema pautado em narrar costumes do povo brasileiro. Qualidades essas que, ao se mesclarem às peculiaridades dos elementos que compunham as obras filmadas no cinema da Boca do Lixo, conferiram identidade às pornochanchadas.

Abreu (2006) explica que o termo pornochanchada advém do que antes se convencionou chamar de chanchada erótica. O vocábulo chanchada era uma designação que remetia a filmes que não eram bem realizados tecnicamente, porém detinham receptividade popular. A partir de 1973, suprimiu-se a palavra erótica da expressão chanchada, porém adicionou-se o prefixo *porno*, o que sugeriu um caráter pornográfico à nomenclatura desse gênero. Por conseguinte, originou-se o nome pornochanchada, que

[...] logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. (ABREU, 2006, p. 140).

Na ótica dos críticos que não apreciavam as comédias eróticas, elas possuíam uma estética amparada no mau gosto. Ademais, na visão de segmentos conservadores, as pornochanchadas eram filmes que se restringiam à pornografia e não continham densidade intelectual. Abreu (2006) esclarece que a presença da palavra chanchada traduzia-se em uma visão elitista, uma vez que as chanchadas das décadas de 1940 e 1950 eram consideradas obras cafonas e desprovidas de senso artístico. Desse modo, a pornochanchada

[...] passa a ideia de degradação, de que não se trata de um cinema pornográfico, mas que tende a isto. E, ao associar estes dois termos – pornô e chanchada – retoma a visão da chanchada dos anos 1950, que era cinema malvisto pelas elites. (ABREU, 2006, p. 145).

Paulatinamente, a censura abrandou a vigilância que exercia na vida cultural brasileira. Amenização que foi desencadeada pela dissolução de alguns entraves da democracia, como a concessão, em 1977, da anistia aos cidadãos que estavam presos e exilados, e a extinção, em 1979, do Ato Institucional nº 5, acontecimentos que ajudaram a animar a ambição das produtoras cinematográficas de dominar o mercado nacional.

Embora a pornochanchada não fosse a menina dos olhos do governo militar, havia uma flexibilidade na forma de olhar esses filmes, pois

Ela teria sido um subproduto da Censura por, pelo menos, duas abordagens: a primeira, o regime, policiando as expressões artísticas

de qualidade (em geral, politizadas), acabava por abrir as comportas para a produção da Boca do Lixo (em geral erotizadas). Algo como: política não pode, sexo pode. A segunda, ao vigiar (e punir) os filmes que “continham” erotismo, contribuía para criar expectativas, para aumentar a curiosidade, o que resultava em maior faturamento. (ABREU, 2006, p. 205).

Por conseguinte, uma significativa parcela das comédias eróticas desfrutou do êxito de se esquivar do crivo dos censores. A perspicácia e a criatividade dos cineastas promoveram a elaboração de estratégias que possibilitaram driblar a vigilância da censura, que “[...] proibia, por exemplo, dois seios expostos ao mesmo tempo, mas, não notavam as conotações políticas subjacentes aos filmes do segmento que a crítica denominava pornochanchada.” (ARANTES, 2009, p. 83).

Para que o perigo de veto ou corte fosse afastado, em boa parte das comédias eróticas os cineastas recorreram a alguns artifícios. Por exemplo: nos instantes em que eram pronunciadas palavras obscenas ou de baixo calão, os responsáveis pelo processo de produção editavam a fala dos atores, removendo expressões que não agradavam a censura. No filme *A Freira e a Tortura*, os personagens que representam o governo militar foram retratados como policiais civis. Essa opção do cineasta Ozualdo Candeias de apresentar os homens do aparato repressor como indivíduos que não estavam diretamente ligados às Forças Armadas provavelmente foi uma manobra para que a película não fosse alvo de uma censura mais severa.

No que versa sobre a linguagem dos personagens das comédias eróticas, os cineastas preferiram o emprego de um vocabulário pobre e indireto, acrescido com ironias que denotavam um humor apelativo. Nessas comédias também havia expressões de duplo sentido, e as grosserias eram conteúdos regulares dos diálogos, elementos que incidiram na escolha de um vocabulário sujo e cifrado para embasar as interações entre as personagens. Conforme Uchôa comenta, nas pornochanchadas reinava:

[...] a grosseria na construção da cena; a distorção das formas femininas; os eufemismos usados para se referir ao ato sexual, num universo onde o sexo é uma demonstração de força e implica necessariamente na vitória de um sobre o outro – do machão sobre a virgem. (UCHÔA, 2013, p. 105).

Outras manobras que os diretores urdiam para granjear a aceitação das pornochanchadas por parte da censura oficial fundamentavam-se na adição de mensagens moralistas, as quais surgiam subentendidas nas conclusões das tramas. As

personagens que representavam tipos de indivíduos rotulados como pessoas de “má índole” (maridos infiéis para com as esposas ou até mesmo os homossexuais) recebiam o ônus de desfechos punitivos, aspectos que relativamente satisfaziam o aparato autoritário frente ao potencial moralismo que estaria transitando nos roteiros das comédias eróticas.

Ao trilharem por essa gama de recursos, os cineastas fomentavam a impressão de que as pornochanchadas eram obras alheias à realidade política, algo que aproximava o gênero dos interesses de alienação que o regime militar se esmerava para consolidar naquele contexto. Nessa visão, pode-se conjecturar a hipótese de que, ao lado de esportes como o futebol, as obras com teor erótico serviram como um mecanismo para distrair o povo das dificuldades sociais, econômicas e políticas do período de repressão. Nesse sentido, Abreu (2006) salienta que

[...] havia a criação de um “clima” em relação à pornochanchada, sugerindo que, mesmo que o regime não a quisesse, ela acabava lhe servindo, distraindo o povo dos problemas e de suas causas sociais, políticas, e mesmo, comportamentais, oferecendo banalidades. O regime militar certamente estaria interessado em produtos mais nobres do que aqueles oferecidos pela Boca do Lixo. (ABREU, 2006, p. 206).

A indústria cinematográfica, ao perceber que as pornochanchadas haviam conquistado amplo espaço no mercado brasileiro, trabalhou com a perspectiva de nivelar as produções com parcós recursos, porém com uma velocidade acelerada para finalizar as fitas. Essas condições ensejaram filmes com acabamento de gosto duvidoso, em que a escolha de títulos apelativos e a confecção de cartazes em que predominavam imagens de mulheres nuas existiam para excitar a curiosidade de um público ávido em prestigiar

[...] uma sexualidade que não consegue vivenciar, a não ser em seu imaginário. Além disso, os filmes mostram o sexo sob uma ótica técnica que implica na valorização do capaz contra o incapaz, com soluções ocorrendo ao nível individual. (SIMÕES, 1982, p. 84).

Um dos cartazes de divulgação do filme *A Freira e a Tortura* (1983) corrobora o conceito de utilizar a exibição do nu feminino como uma das artimanhas para atiçar o interesse do público. A imagem de um dos cartazes da película citada está dividida em três fotografias: na parte superior estão os atores Vera Gimenez e David Cardoso. Essa imagem esclarece ao público quem irá estrelar as principais personagens do filme, visto

que David Cardoso, na época, era um dos atores que ocupavam espaço no imaginário dos fãs das pornochanchadas.

A parte inferior do cartaz está dívida com fotos de duas atrizes nuas e atrás das grades da cela de uma prisão. As fotografias sugerem um dos ambientes onde a trama do filme ocorrerá, acrescida de um tom erótico, sugerido pela nudez das atrizes que ilustram o cartaz, conforme pode ser visto na figura abaixo.

Figura 1- Cartaz de divulgação do filme *A freira e a tortura*



Fonte: A freira... 2011.

Para as pessoas que tinham predileção pelas pornochanchadas, a imagem do cartaz excitava a imaginação com as possíveis situações eróticas que seriam apresentadas durante as sequências do filme. Além disso, o cartaz acima representa apenas um dos resultados da adaptação do texto *Milagre na Cela* (1977), que originou a película *A Freira e a Tortura*, dirigida pelo cineasta Ozualdo Candeias⁵⁵ no ano de

⁵⁵ Antes de dirigir o filme *A Freira e a Tortura* (1983), Ozualdo Candeias recebeu inúmeros convites para trabalhar nas produções de filmes do gênero de comédias eróticas. Candeias trabalhou como fotógrafo, ator, roteirista, câmera e em outras funções relativas à produção nas seguintes pornochanchadas: *Sinal vermelho – as fêmeas* (1972) e *A noite de desejo* (1973), de Fauzi Mansur; *Com a cama na cabeça* (1973), de Mozael Silveira; *Maria sempre Maria* (1973), de Eduardo Llorente; *Um intruso no paraíso* (1973), de Heron Rhodes-Grivas; *19 mulheres e 1 homem* (1977), de David Cardoso; *Ninfas diabólicas* (1978), de John Doo; *Desejo violento*

1983, período em que se desenhou a possibilidade de vislumbrar a redemocratização do Brasil, impulsionada por movimentos como o das *Diretas Já*⁵⁶.

Para adaptar o texto *Milagre na Cela*, Candeias empreendeu uma estética calcada em suas ideologias e nas experiências que acumulou ao exercer a atividade de caminhoneiro. Vivências que se misturaram com uma formação filmica aprimorada à luz das influências que recebeu do Cinema Marginal. Além disso, o aperfeiçoamento de suas concepções estava amparado pelas parcerias com profissionais que dirigiram gêneros que variavam do horror aos filmes pornô (*soft core*⁵⁷ ou *hard core*) elaborados na Boca do Lixo.

Embora a filmagem de *A Freira e a Tortura* tenha ocorrido em 1983, a chefe do órgão da censura federal, Solange Hernandez, após uma onda de protestos, permitiu a exibição da obra somente em 1984. Outro fato que colaborou para que o filme fosse liberado foi o empenho do ator David Cardoso⁵⁸ (produtor do filme citado) em ir até Brasília e dialogar com políticos, inclusive com o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel. Cardoso assim relatou as experiências que teve na capital do Brasil:

Não aguentei, falei com senadores, com deputados... Fui levado à presença do Ibrahim Abi-Ackel, que era o ministro da justiça. E lhe disse: “Faço filme erótico, sem sexo explícito, e o filme fica preso. Depois, liberam com uma enxurrada de cortes. Agora, faço um filme político e também fica preso. Que filme que eu faço? Não sou o Trapalhão e não sei fazer comédias, nunca roubei, não peguei dinheiro

(1978), de Roberto Mauro; *O cangaceiro do diabo* (1980), de Tião Valadares e *Desejos sexuais de Elza* (1982), de Tony Vieira. As demais pornochanchadas em que trabalhou após o lançamento do filme *A Freira e a Tortura* (1983) podem ser conhecidas ao se consultar o site da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>

⁵⁶ As *Diretas Já* vieram a se tornar um relevante instrumento na luta pelo retorno da democracia, impulsionando o anseio da sociedade pela volta das eleições diretas para a presidência da república. Desse modo, em 1985, o poder voltou a ser exercido por um civil com a eleição indireta de Tancredo Neves. Posteriormente, com a elaboração e a aprovação da nova Constituição Federal de 1988, houve a possibilidade de realizar as primeiras eleições diretas para presidente no ano de 1989.

⁵⁷ O *soft core* (tendência voltada para o erotismo) é um gênero pornográfico em que as relações sexuais são simuladas. No Brasil, o *soft core* ficou popularmente reconhecido por intermédio das pornochanchadas que figuraram com sucesso entre as décadas de 1970 e 1980. Por outro lado, o gênero pornográfico *hard core* contém cenas de sexo explícito, tornando-se um gênero que se opõe à retratação dos atos sexuais dos filmes *soft core*.

⁵⁸ Os filmes em que o ator David Cardoso trabalhou, seja como ator, produtor ou diretor, por várias vezes foram vítimas da censura. Entre os filmes censurados está *Corpo devasso* (1980), dirigido por Alfredo Sternheim. Nesse filme, Cardoso trabalhou como ator e produtor. O filme citado foi censurado em virtude das situações homoeróticas que a película trazia. Além de *A Freira e a Tortura*, outra obra cinematográfica com cunho político em que David Cardoso atuou foi *E agora, José?* (1979), dirigido por Ody Fraga. O filme citado continha cenas de tortura.

do governo. Não posso aceitar uma atitude dessas". Ele respondeu com calma: "Já pedi para que, amanhã, seu filme seja assistido pelo Conselho Superior de Censura". O filme foi liberado com 10 votos a favor contra um. Se eu não tivesse falado com o Ministro, o filme ficaria mofando... Era terrível. (STERNHEIM, 2004, p. 114).

A demora na liberação fez com que a película custasse o dobro em razão da inflação da época. Apesar disso, segundo David Cardoso, as dívidas foram pagas, porém o filme não rendeu um considerável lucro. A pré-estreia realizou-se no dia 3 de fevereiro de 1984, no cinema Marabá, na cidade de São Paulo. Junto com a pré-estreia programou-se um ato público, liderado pelo sociólogo Fernando Henrique Cardoso, com uma manifestação contra o regime ditatorial. O crítico Ernani Heffner ressaltou que

Era a primeira vez que um filme erótico, egresso da Boca do Lixo e realizado por um artista popular, grangeava a simpatia de parcela expressiva da elite política e intelectual, tornando-se mais um símbolo de luta contra o regime. (HEFFNER, 2002, p. 66).

O ator David Cardoso, que interpretou o delegado do filme *A Freira e a Tortura*⁵⁹, ao realizar comentários relativos ao processo de criação, revelou uma curiosidade que ocorreu durante a produção da obra citada. Ele relatou que havia um roteiro preestabelecido para as filmagens, porém um dos atores que deveria interpretar um dos personagens não compareceu. A solução encontrada pelo diretor Ozualdo Candeias foi escalar então um dos assistentes de produção para interpretar um dos detentos do filme.

Na descrição de David Cardoso, o assistente de produção era um homem alto, com ombro estreito e “barrigudo”. Perfil físico incomum, tendo em vista, de modo geral, a presença de atores com corpos bem definidos para atuar nas pornochanchadas. Entretanto, o fato descrito por Cardoso configura uma das marcas que identificam a arte de Ozualdo Candeias: o improviso e a presença de não atores para interpretar os personagens. Na filmografia produzida pelo diretor, é comum encontrar atores com tipos físicos não privilegiados e desprovidos de beleza para acentuar o tom sórdido dos roteiros filmados e dirigidos pelo cineasta.

Ainda conforme asseverou David Cardoso para o crítico de cinema Alfredo Sternheim (2004), interpretar um dos principais personagens de *A Freira e a Tortura* possibilitou uma experiência que destoava das atuações e dos filmes que estava

⁵⁹O filme *A Freira e a Tortura* também foi exibido na Argentina, sob o título: *La monja e la tortura*. Segundo David Cardoso, o filme obteve maior sucesso na Argentina do que no Brasil.

acostumado a atuar. Na concepção de Cardoso, Ozualdo Candeias foi o diretor mais primitivo e intuitivo com o qual trabalhou.

O ator também explicou que fez o convite para Candeias dirigir a adaptação do texto *Milagre na Cela* pensando na possível identificação do cineasta com os elementos que compunham o texto citado: “Era um assunto polêmico (um delegado corrupto, corruptor, que se apaixona por uma freira, na época da ditadura: é uma história mais ou menos verídica).” (CARDOSO, 2002, p. 115).

Por outro lado, na opinião de Candeias, o texto do dramaturgo Jorge Andrade estava repleto de traços conservadores. Para o cineasta, a trama da peça *Milagre na Cela* não expressava a liberação sexual que estava em ebulação na década de 1970. Acerca da obra produzida por Jorge Andrade, o diretor de cinema assim avaliou:

Eu acho um monte de besteira, tanto que quando eu li a peça que me deram pra adaptar eu pensei: “Como é que um cara faz *Vereda da salvação* e faz uma merda dessa, não é possível.” O cara deve ser lá meio direitão, meio conservador, ficou entusiasmado com essa coisa de liberação sexual e não sabe lidar com ela. (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 26).

Tendo essa visão como uma das referências para nortear o processo de adaptação da obra fonte, Candeias engendrou interpretações e metáforas que não permitiram fidelidade ao enredo de *Milagre na Cela*, pois um adaptador utiliza

[...] as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Assim como ocorreu com o dramaturgo Jorge Andrade, que se queixou da *conspiração do silêncio* em relação ao texto mencionado, Candeias igualmente reclamou da ausência de críticas no momento em que a fita de *A Freira e a Tortura* foi lançada. Descaso que o cineasta creditou às rejeições que existiam aos trabalhos em que havia a participação do ator David Cardoso. O cineasta declarou:

Que eu saiba, ninguém escreveu dela, mas isso é um problema do David, a crítica detesta o David [...] Não sei o que ele tem, ninguém suporta o David. Não é a fita, é o David, nunca escreveram nada dele. Se tiver é matéria paga, tem muita coisa paga. Eu fiz dois filmes para ele e sempre dos meus alguém fala bem ou mal, mas desses nunca. (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 26).

Essa declaração de Candeias suscita a hipótese de que a união entre ele e Cardoso ensejava uma espécie de “pecado ideológico” que perpassava os trabalhos que realizaram em conjunto. O primeiro dirigia filmes que priorizavam realidades sociais, e o segundo se dedicava com maior afinco à produção de um cinema com viés erótico. Opções que denotavam estéticas distintas, mas que se fundiram nas montagens das cenas de *A Freira e a Tortura*. David Cardoso define como enxergava a parceria que teve com Ozualdo Candeias: “Aprendi muito com o Candeias, e talvez ele tenha aprendido muito da pornochanchada comigo; ele não a abraçava, mas forçosamente teve que ceder e colocar um pouco dela nos filmes, à sua maneira.” (CARDOSO, 2002, p. 115).

Nesse sentido, apoiado em um olhar irônico e com a tendência de subverter paradigmas, Candeias adaptou o texto *Milagre na Cela* por meio de elementos que aproximaram o filme *A Freira e a Tortura* do gênero pornochanchada. Um dos fundamentos dos filmes desse gênero era atender à liberação de costumes que acontecia na década de 1970 e que se estendeu à década de 1980, pois “[...] esses filmes refletiam e comercializam esse “clima” excitante, atuando na vida brasileira pela via do deboche.” (ABREU, 1996, p. 76).

Na pornochanchada, o apelo ao erotismo, às relações sexuais e à exibição de corpos nus são algumas das matérias-primas que compõem o desenvolvimento dos roteiros dos filmes. Mesmo que as histórias não fossem detentoras de uma narrativa articulada e coesa, uma das prioridades residia na exibição do nu⁶⁰.

Outra característica estava no fato de que a relação entre homem e mulher era configurada pela submissão feminina e pela força masculina, sendo que “O *exploit* sexual há de ser a conquista e nunca a compreensão recíproca, o que garante de antemão um destaque especial ao tema da sedução.” (SIMÕES, 1982, p. 81).

Na pornochanchada predominava a retratação da mulher como objeto de contemplação para satisfazer a volúpia do olhar masculino. O corpo da mulher era exposto em enquadramentos que pudessem melhor definir a exibição das formas

⁶⁰O nu no cinema nacional teve as suas primeiras cenas na década de 1930. No entanto, foi com o Cinema Novo que se retomou a questão do erotismo nos filmes. Em *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, a atriz Norma Benguel protagonizou, no cinema brasileiro, o primeiro nu frontal em uma cena em que ela surgia correndo em uma praia.

femininas, tendo como foco as virtudes anatômicas de corpos esbeltos. O resultado da tônica desses detalhes é que as personagens femininas eram constituídas por limitados dilemas emocionais e

[...] privada de emoções próprias, obtém-se a sua desqualificação. Por isso a mulher sempre surge como ser fútil [...] Dispensada de falas significativas no desenvolvimento da trama, em certas ocasiões lhe resta gargalhar repentinamente – como o fazem as crianças e os loucos – o que só vai aumentar o contraste frente à racionalidade masculina. (SIMÕES, 1982, p. 81).

As mulheres, nas comédias eróticas, ao estarem isentas da capacidade de reflexão e de crítica, eram reduzidas a papéis que as condicionavam a exercerem funções tidas como secundárias no meio social, por exemplo: empregadas domésticas e prostitutas. Caracterizações que reforçavam a passividade e a obrigação de estarem a serviço de suprir as necessidades masculinas.

Em oposição às mulheres, os homens eram construídos de forma a portar uma natureza em que possíveis temores ligados à masculinidade estivessem imperiosamente afastados do universo dos enredos das pornochanchadas, pois “O macho que possui mais fêmeas não só domina as fêmeas como domina também os outros machos que possuem menos fêmeas.” (BERNADET, 2009, p. 207). Aspectos como a castração, a impotência e a infidelidade feminina eram *corpos estranhos* ao cotidiano dos *machões* que perpassavam os roteiros que objetivavam expor o homem como um ser poderoso e dominador, uma vez que este se encontrava

Preso a um papel rígido que não lhe permite deslizes, tais como impotência ocasional (FROUXO!) ou traição conjugal (CORNOS!), ele não pode falhar, tendo que demonstrar diuturnamente uma disposição ilimitada para os embates sexuais. (SIMÕES, 1982, p. 82-83).

A ratificação do machismo é um dos aspectos ideológicos das pornochanchadas, as quais engendravam deboches quando o assunto da trama se desdobrava para abordar o homossexualismo. Em contraste com o macho viril, os homossexuais eram apresentados como seres impotentes e desprovidos de dignidade. Segundo Bernadet (2009), ridicularizar os homossexuais configurava-se em uma estratégia para deslocar o receio mor da virilidade: a impotência e a castração.

Ademais, as comédias eróticas apresentavam cenas em que o nu era explorado por meio de enredos que contavam histórias simplórias, cujo desenrolar convergia para

cenas de sexo. Detalhe esse que, especialmente entre as décadas de 1960 e início de 1980, era uma das razões que garantiam lucros às produções. Segundo Abreu:

A pornochanchada foi mais a expressão de uma atualização ou reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época. Uma tematização da “revolução sexual” à brasileira, tecendo tramas que se prendiam às paqueras, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa, aos “dilemas do dar e do comer”. Expunha a nudez (cuja fartura estava quase sempre em relação direta com a fatura da bilheteria) insinuando, às vezes deformando, mais do que exibindo. (ABREU, 1996, p. 75-76).

Ao lado das películas infanto-juvenis, como as que foram produzidas pelos humoristas do grupo *Os trapalhões*, as pornochanchadas tinham trânsito no cinema nacional. As comédias eróticas recebiam uma substancial aceitação das camadas C e D, que se identificavam com as histórias permeadas por erotismo, sexo e belas mulheres. Os filmes enfatizavam a valorização de corpos perfeitos, priorizavam a lascívia masculina ao se apoderar da mulher e ao esbanjar a conquista do sexo oposto e de outras circunstâncias em que

O sexo seria basicamente uma metáfora involuntária que expressa a sociedade global em que vivem os espectadores da pornochanchada. Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social. (BERNADET, 2009, p. 208).

Um dos motivos para o sucesso de público que a pornochanchada alcançou deve-se ao fato de que o gênero citado ocupava espaço no lazer das classes operárias. Ademais, as camadas mais populares se identificavam com as histórias contadas pelas comédias eróticas, conforme esclarece Bernadet:

[...] em que filmes, que não a pornochanchada, o público da classe média baixa vai encontrar deboche de certos meios sociais, dos escritórios acarpetados para os quais esse público trabalha, dos edifícios estilo quitinete? (BERNADET, 2009, p. 208).

Em consonância com o raciocínio de Bernadet, o pesquisador Nuno Cesar Abreu destaca que, nas pornochanchadas,

[...] o povo podia ver e reconhecer a sua imagem; enquanto os filmes eram visto como contendo alguma relação com o ambiente sociocultural, seja como paródia, autogozação, canibalismo antropofágico, com a complacência ou o elogio à virilidade do homem e à beleza e à gostosura da mulher do Brasil, foi possível manter um público cativo. (ABREU, 1996, p. 88).

A pornochanchada também reiterava uma moralidade machista e repressora, visto que nesse tipo de filme “[...] não há relações sexuais entre pessoas, mas sim uma performance, onde os homens dominam as fêmeas. Trata-se de relações de poder entre os mais fortes (homens) e os mais fracos (mulheres).” (UCHOA, 2011, p. 06). As comédias eróticas, além de traduzirem os costumes da sociedade brasileira, apontavam a valorização de quem era detentor de poder, aludindo ao autoritarismo que o regime militar delegou aos cidadãos da época.

Na visão machista que prevalecia nas pornochanchadas eclode o domínio do homem sobre a mulher, configurado especialmente pelos atos sexuais. A virilidade masculina é exercida em plenitude para colocar o sexo oposto à mercê das fantasias e do prazer do homem. Nessa ótica, alguns conteúdos das pornochanchadas tornavam-se códigos que dialogavam com os preceitos que o regime ditatorial valorizava, como a submissão feminina, a segurança da família e do casamento, e, de forma velada, a repressão.

Segundo Guido Mantega (1982), um regime autoritário pode preconizar à sociedade a formação de cidadãos submissos e inertes, inclusive condescendentes para com o despotismo. No tocante a isso, a adesão das camadas populares à pornochanchada ensejaria cristalizar o favorecimento de gestos coercitivos e o fomento à alienação, inclusive porque

A aparente liberação sexual, ao contrário, é acompanhada pelo aumento da dominação. Com a libido limitada à satisfação sexual (concentrada nas áreas genitais e reproduzida a esmo pelo universo da mercadoria), cria-se uma consciência feliz e conformista, de um indivíduo que não necessita modificar a realidade para realizar-se. (UCHÔA, 2013, p. 107).

Nesse viés, algumas pornochanchadas situadas no período do governo ditatorial chancelaram a repressão dos militares ao imaginário dos cidadãos. Havia tramas que sugeriam que o sexo era mais uma alternativa para a prática do poder, pois a “[...] pornochanchada é parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, não é nenhum corpo estranho no meio ambiente.” (BERNADET, 2009, p. 207).

No entanto, ainda no começo dos anos de 1980, o modelo de sexo que era apenas sugerido nas comédias eróticas já não mais satisfazia o gosto popular. À mesmice dos filmes uniu-se a sensação do público de estar saturado com as tramas que apenas

simulavam relações sexuais. Os simpatizantes das pornochanchadas gradativamente decidiram abandonar o hábito de se deslocar para as salas de cinema com a finalidade de assistir a filmes *soft core*, algo que se intensificou no momento em que o mercado optou pela importação de filmes *hard core* estrangeiros.

Com o advento, em meados da década de 1980, do videocassete, com a crescente popularidade da televisão e com o surgimento, em 1982, dos filmes de sexo explícito estrangeiro⁶¹ (*hard core*), inauguraram-se mudanças em relação ao interesse de assistir películas do gênero citado. O cinema nacional tentou acompanhar as produções estrangeiras ao priorizar projetos de filmes em que havia sexo explícito. Foram filmadas mais de 500 películas⁶², porém elas não foram capazes de concorrer com a invasão e a predileção do público pelas obras estrangeiras. Além disso, o pornô estrangeiro

[...] era um tipo de produto cinematográfico cuja circulação mexia, de fato, com questões mais profundas na cabeça do público. Parece que o similar nacional não estava preparado para enfrentar de verdade (industrialmente, inclusive) o imaginário da sexualidade – a fantasia -, para tratar com seriedade (igual a competência artística e empresarial) de uma realidade “abstrata” – a da obscenidade, a do *topos* imaginário da sexualidade. Essa questão vai se refletir mais claramente quando o mercado de vídeo passa a ser o mais importante para o filme pornográfico. (ABREU, 1996, p. 89).

Ao investir na importação de filmes pornôs de sexo explícito de outros países, as locadoras de vídeo facilitaram ao público a adesão à prática de alugar filmes e, ao mesmo tempo, estimularam o declínio⁶³ do gênero pornô produzido no Brasil. O público absorveu as transformações nas formas de exibição do sexo que o *hard core* propunha, fato que auxiliou a firmar a conveniência de assistir filmes do gênero citado

⁶¹Uchôa (2013) comenta que com o afrouxamento da censura os exibidores resolveram investir na compra de filmes de sexo explícito estrangeiros. Por meio da utilização de medidas judiciais, os *hard core* eram colocados em cartaz. Posteriormente, no ano de 1983, os mandados judiciais se tornariam mais caros, impossibilitando que os cineastas brasileiros adotassem a mesma estratégia para a exibição dos filmes pornôs nacionais.

⁶²Dentre as películas de sexo explícito produzidas pela Boca do Lixo, encontra-se o filme intitulado *Coisas eróticas* (1981), que obteve um dos recordes de bilheteria do cinema nacional, com 4 milhões de espectadores.

⁶³Em virtude da urgência de tentar vencer a concorrência com os filmes estrangeiros, as produções cinematográficas de sexo explícito no Brasil exacerbaram seus limites com a adoção da zoofilia, recurso que apresentava retratações de relações sexuais bizarras, fato que se constituiu em uma certidão de óbito para as produções pornô de sexo explícito oriundas da Boca do Lixo: “Apesar de apelar para animais, anões, travestis, tipos homossexuais e temas bizarros, o pornô nacional foi broxando no bojo da impotência geral do cinema brasileiro [...]” (ABREU, 1996, p. 87).

na privacidade do ambiente residencial, inclusive porque a comodidade da sala de uma casa é diferente da sala de um cinema. Ademais,

A entrada no lar, pelas vias normais do mercado, de um produto rotulado de pornográfico redesenha as questões em torno de transgressão e permissividade, entre outras, que sempre acompanharam as manifestações pornográficas. (ABREU, 1996, p. 149-150).

Aliado aos fatores comentados, o cinema tupiniquim passou a conviver com uma avassaladora crise que recaiu sobre o segmento cinematográfico, tendo que assistir à iminente falência da Embrafilme, que se consumou e foi extinta em 1990. Outro fator que agravou a crise da sétima arte brasileira, principalmente em relação aos trabalhos da Boca do Lixo, residia na hegemonia da indústria cultural estrangeira e no crescimento da televisão como veículo de entretenimento.

O cinema brasileiro também sofria as consequências da inflação, reflexo da crise econômica mundial que desaguou no governo (1979-1985) do então presidente general João Batista Figueiredo e que pulverizou a prosperidade econômica auferida com a implantação das políticas do chamado “milagre econômico”. Juntamente com a queda da economia, a disponibilidade das salas de cinema estava atrofiando, o que impulsionou os cineastas a acelerar e a trabalhar em projetos que viabilizariam produções com apelo sexual e com perspectiva de retorno financeiro.

Em vista do que foi comentado, pode-se entender que o afrouxamento da censura despertou no meio cinematográfico brasileiro a necessidade de robustecer e de aumentar as produções filmicas. Com esse propósito, disseminou-se a realização de fitas do gênero de comédias eróticas, cujo processo de produção se desenvolveu em uma dinâmica que conjugou agilidade e poucos recursos financeiros, circunstâncias que desaguavam em um precário acabamento estético das películas.

Mesmo com as limitações elencadas, as pornochanchadas conseguiram registrar um retrato do turbilhão de expectativas dos brasileiros acerca das transformações dos costumes e da revolução sexual que estava em curso nas décadas de 1960 e 1970. Ao perceber os desejos das camadas populares, os diretores moldaram as pornochanchadas com erotismo, sexo e a exibição de corpos de mulheres bonitas.

Nesse caminho, para que a censura não se tornasse um elemento assíduo dos roteiros das pornochanchadas, os cineastas se equilibraram no desequilíbrio político e

social promovido pelo aparato repressor. Equilíbrio esse que se pode creditar à tessitura de histórias voltadas ao fortalecimento do machismo e à conclusão de tramas que sugeriam apologia aos valores que o governo militar apreciava.

Ademais, esse momento do cinema nacional também não se restringiu à alienação e à busca indiscriminada por retorno financeiro, haja vista que, no início da década de 1980, período em que já se vislumbravam os umbrais da redemocratização, o cineasta Ozualdo Candeias dirigiu o filme *A Freira e a Tortura*. Ao adaptar o texto teatral *Milagre na Cela*, o cineasta teve a oportunidade de elaborar alegorias e interpretações da ditadura civil-militar.

Desse modo, tendo em vista os padrões estéticos das pornochanchadas e também a peça em questão, faz-se necessário assimilar como estes se tornaram referências para Candeias trilhar e sedimentar uma experiência cinematográfica ancorada em uma visão transgressiva. Nesse caminho, os elementos que estão na montagem, no enredo e na caracterização dos personagens do filme *A Freira e a Tortura* são o norte para provocar interpretações acerca da adaptação da obra escrita para a obra imagética, efetuando eventuais compreensões que constroem pontes para interligar a arte literária ao cinema, tendo o amparo dos estudos comparados de literatura.

4.1 A adaptação do texto teatral *Milagre na Cela* para o filme *A Freira e a Tortura*

Estudar e analisar a adaptação do texto dramatúrgico *Milagre na Cela* (1977), que resultou na obra cinematográfica *A Freira e a Tortura* (1983), no campo da teoria literária é uma das heranças ofertadas pelo amadurecimento dos estudos comparados de literatura. Enquanto a literatura comparada esteve reduzida somente a um papel político, tendo como uma de suas características a autoafirmação de escolas literárias do centro europeu perante as escolas literárias de países periféricos, não havia a perspectiva de que as últimas ocupassem posição de evidência nos estudos literários.

Para combater a cultura de homogeneizar padrões, teóricos como René Wellek, oriundo da escola americana de literatura comparada, juntamente com seus pares⁶⁴, teceram ideias que promoveram a abertura dos estudos literários. Tornou-se imprescindível expandir as abordagens e transcender convicções como a de que a arte literária deveria estar engajada no projeto de criar a identidade de um estado-nação.

Para Wellek e seus pares, uma das incumbências da literatura comparada é ultrapassar rotulações que a restrinjam a correntes nacionais ou a um bloco único de expressões literárias, como as que são consideradas obras-primas. Nesse caminho, com a evolução dos conceitos sobre os estudos literários, os limites⁶⁵ impostos pelas escolas do centro europeu se esfacelaram, o que fez irromper novas concepções, com o exame do percurso dos estudos comparados de literatura a contrapelo. Na concepção de René Wellek:

A literatura comparada surgiu como uma reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX, como um protesto contra o isolacionismo de muitos historiadores da literatura francesa, alemã, italiana, inglesa, etc. (WELLEK, 1994, p. 112).

Os questionamentos contra a demarcação de fronteiras estavam explícitos ao se rejeitar o entendimento que havia sobre literatura comparada. Posições que fincavam marcos não agregavam exatamente porque

[...] toda a concepção de áreas cercadas por placas de não ultrapasse deve ser rechaçada por uma mente aberta. Tal concepção só pode surgir dentro dos limites da metodologia obsoleta preconizada e praticada pelos teóricos clássicos da literatura comparada que supõem que os fatos devem ser descobertos como pepitas de ouro e que podemos exigir nossos direitos de garimpeiros sobre eles. (WELLEK, 1994, p. 116).

Os conceitos defendidos pelos teóricos da escola americana de literatura comparada proporcionaram conquistas no sentido de investigar uma obra literária em

⁶⁴ Apesar de austríaco, René Wellek fazia parte, ao lado de Werner Friederich, Ulrich Weissten e René Etiemble, dos teóricos ícones da escola americana de literatura comparada. Esses teóricos formularam ideias que advogavam a necessidade da literatura de ampliar a dimensão de seus estudos para dialogar com outras áreas do conhecimento e de incluir as pequenas literaturas no universo dos estudos comparados.

⁶⁵ O intuito de impor submissão e fronteiras está vinculado à ideia de concepção de nação burguesa dos séculos XVIII e XIX, que se pautava em homogeneizar distintos segmentos, definindo uma única língua, uma mesma moeda, fixando territórios e instituindo um lugar de centro.

paralelo com diferentes áreas da ciência e com outras artes. Realidade que foi o embrião para que o poder da palavra literária pudesse perpassar por obras abarcadas pelo suporte audiovisual, como o cinema, que herda mais de três mil anos da arte teatral.

É intrínseca ao teatro a finalidade de ter suas obras materializadas no palco ou em outros suportes, porém o processo de criação será mediado por leitores (diretor, ator, encenador, artistas de outras artes) que irão formular respostas para engendrar significados acerca do que um texto teatral suscita. Nessa compreensão, o diretor de cinema Ozualdo Candeias, ao ler e interpretar a obra dramatúrgica *Milagre na Cela*, atuou feito um leitor ativo que atribui novas leituras ao enredo da obra citada. Ao adaptar a peça escrita pelo dramaturgo Jorge Andrade, o cineasta a adaptou para a linguagem imagética, porém não selou em definitivo as inferências que ainda podem imergir, visto que

[...] nenhuma interpretação do texto literário esgotará todo o seu sentido, uma vez que toda escritura borda com sua textura o indizível, revelando assim aquilo que é próprio do exercício literário fazer: isto é, tentar incessantemente captar o irrepresentável, pelo deslizamento contínuo das representações inscritas, materializadas e imobilizadas no corpo do texto, e ao mesmo tempo tornadas móveis não apenas pela leitura, mas pela própria “consistência” desconstruinte da linguagem. (CARVALHO, 1996, p. 13).

Apesar de ter tido como referência a obra dramatúrgica *Milagre na Cela*, ao dirigir *A Freira e a Tortura* Ozualdo Candeias não teve como prioridade seguir as sequências de cenas que ocorrem ao longo dos dois atos da trama tecida por Jorge Andrade. Candeias procurou interpretar o texto de modo a expandir os sentidos formulados pelo dramaturgo citado, visto que “Uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla.” (HUTCHEON, 2011, p. 135).

Os créditos iniciais da película *A Freira e a Tortura*⁶⁶ chamam atenção para o fato de que ela havia sido baseada no texto teatral *Milagre na Cela*. Ao dirigir a película citada, Candeias procurou assumir posições diante do texto fonte, pois

Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre

⁶⁶Como não foi possível ter acesso ao roteiro do filme, a transcrição dos diálogos das personagens foi realizada pelo autor desta pesquisa. Desse modo, a análise está restrita às imagens da película citada e às interações que há entre as personagens durante o desenrolar da trama.

envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo. (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Nesse sentido, a começar pelo título do filme, há mudança de foco em comparação com o do texto de Jorge Andrade. O título da película de Candeias permite vislumbrar que a obra tratará do tema da tortura, deixando subentendido que a violência será infligida a uma representante da Igreja Católica. Por outro lado, o título *Milagre na Cela* permite inferir que algo de extraordinário poderá ocorrer no ambiente do cárcere, como foi o fato da humanização do personagem torturador, o delegado Daniel.

Acrescenta-se que o filme é uma produção do início da década de 1980, quando a comédia erótica era um dos gêneros de sucesso no mercado cinematográfico brasileiro. Partindo dessa realidade, ao se deparar com um título em que há o vocábulo freira e ao ver o cartaz de divulgação com imagens de mulheres nuas, certamente a curiosidade do público adepto das pornochanchadas foi despertada. A possibilidade de ter uma religiosa envolvida em situações eróticas também funcionou como um fetiche para excitar a fantasia de uma massa ávida por consumir filmes com potencial de cenas de sexo, pois “Virgens, por exemplo, ainda são estímulos eróticos de primeira grandeza.” (SIMÕES, 1982, p. 84).

Fazendo jus ao título, a primeira cena de *A Freira e a Tortura* apresenta a personagem Joana vestida com o hábito de freira. Irmã Joana está em um quarto com o rádio nas mãos e com a atenção voltada para as notícias que estavam sendo divulgadas. Logo em seguida, surge um adolescente, provavelmente o irmão da freira. O personagem reclama que já havia pedido a Joana para ouvir o rádio com fones de ouvido, e completa fazendo um alerta à religiosa: “**ADOLESCENTE:** Ô Joana! Já não falei para você ouvir as coisas com o fone? **JOANA:** Tá bom! Mas tá baixinho, não tá?! **ADOLESCENTE:** Tá! Tá bom! Mas toma cuidado que as paredes têm ouvido.” (CANDEIAS, 1983).

A última frase pronunciada pelo adolescente pode ser entendida como uma alusão à atmosfera de medo e de vigília que os militares cristalizaram na sociedade durante a vigência dos *anos de chumbo*. Nota-se que a cena comentada acima difere da do início de *Milagre na Cela*. No texto, as primeiras cenas acontecem na delegacia e apresentam o delegado Daniel avisando ao carcereiro Cícero que uma peça da subversão havia sido presa. O delegado informa ao carcereiro que a “peça” é uma freira, e que ela havia

praticado atos ilegais ao passar para fora do país documentos que acusavam o Estado de não respeitar os direitos humanos.

Ao se compararem as duas cenas iniciais, percebe-se que Candeias opta por apresentar a personagem Joana de forma direta. A entrada da protagonista não é adiada na história. Nesse raciocínio, o cineasta inicia o filme com uma cena que já mostra a freira praticando o que os militares abominavam: atos subversivos. Desse modo, pode-se interpretar o fato de ela se inteirar das notícias como um possível ato de subversão. Ademais, a cena traz a inclusão de um personagem que aparenta ser o irmão de madre Joana, personagem que não existe em *Milagre na Cela*.

A cena seguinte ainda transcorre no quarto em que irmã Joana está com o adolescente. A montagem realizada na cena apresenta pôsteres de mulheres nuas em uma das paredes do cômodo em que se desenvolve a sequência. Os pôsteres remetem a um dos temas centrais das comédias eróticas: a exibição do corpo feminino. As imagens dos pôsteres são o primeiro *puctum* que há em *A Freira e a Tortura*. *Puctum* que se viabiliza por meio de uma decoração que imprime uma mensagem de transgressão, visto que o ambiente é frequentado por uma religiosa. Os pôsteres citados suscitam a presença do profano e do sagrado na casa onde reside Joana.

Após a interação entre madre Joana e o adolescente, a sequência da película apresenta a protagonista adentrando a sala da casa dela. Na sala, o personagem que representa o pai da religiosa entrega a ela um jornal. Ao pegá-lo, a freira lê em voz alta um poema de Bocage intitulado *Resignação do sábio*, que reporta ao tema da resistência. Em seguida, ainda na sala, surge a personagem que representa a mãe de irmã Joana. Assim que a protagonista finaliza a leitura do poema, sua mãe argumenta que é preciso ter respeito para com o governo e completa dizendo que prefere jornais em que há receitas de bolos, salgados e doces. A fala da mãe de Joana remete à alienação que havia em torno da conjuntura política de repressão, principalmente nas camadas mais simples da sociedade.

As primeiras cenas citadas apresentam personagens que não existem em *Milagre na Cela*, isto é, o irmão e os pais da personagem irmã Joana. Hutcheon (2011) salienta que o ponto de partida ou o desfecho de um filme podem ser totalmente modificados em uma adaptação. À luz dessa possibilidade, no início de *A Freira e a Tortura* Candeias opta por filmar cenas que abordam a relação familiar da protagonista, fato que permite

ao diretor construir um dos dramas de madre Joana durante o tempo em que ela estará detida, qual seja: a impossibilidade de comunicação com sua família.

A proibição da protagonista de se comunicar com a família é uma das torturas psicológicas submetidas à freira. Essa é uma situação que corresponde à incomunicabilidade imposta aos cidadãos presos pelo governo militar. Circunstância que também foi vivenciada pela família da religiosa irmã Maurina Borges Silveira durante o regime ditatorial. Enquanto madre Maurina da Silveira esteve detida, a família dela não conseguiu se comunicar com ela, conforme declarou o frei Manoel da Silveira na entrevista concedida a esta pesquisa: “*Porque realmente era um afastamento total de tudo quanto era tentativa de se aproximar dela.*”

A construção de cenas que mostram o convívio da personagem Joana com a família é uma das situações que diferenciam o filme do texto *Milagre na Cela*. A peça traz informações somente das atividades sociais desenvolvidas pela freira. Desse modo, ao apresentar a família da protagonista, Candeias sedimenta um novo universo na vida de madre Joana e que era desconhecido na trama do texto citado. Por consequência, oferece espaço para que a trama expresse uma das modalidades de tortura que faz alusão ao contexto que a película aborda.

As primeiras sequências de *A Freira e a Tortura* duram aproximadamente 23 minutos. Após as cenas na casa da protagonista, a câmera leva o espectador a acompanhar madre Joana caminhando na parte externa de um convento. Para que o drama seja exibido na tela, é preciso intensificá-lo. Nesse sentido, a trilha musical emite um tom melancólico que vai ao encontro da expressão de descontentamento da religiosa. A protagonista, com semblante reflexivo, revela a uma outra freira que *anda com umas coisas na cabeça*. Tal argumento permite entender que ela não está satisfeita com uma vida apenas de orações e jejuns inerentes a uma religiosa.

Logo em seguida, há a cena em que Joana é apresentada ao personagem Frei Francisco, que realiza trabalhos com os menos favorecidos. Destaca-se que o nome que Candeias atribuiu ao frei evoca um dos santos da Igreja Católica, São Francisco de Assis, que se dedicou a fazer caridade para os pobres e excluídos de seu tempo. Na sequência, o frei propõe à religiosa que vá conhecer as atividades sociais realizadas por ele.

Essas sequências produzidas por Candeias possivelmente são interpretações da inquietação e da vontade que irmã Joana nutria em *Milagre na Cela* de realizar trabalhos fora do convento. Nas primeiras cenas do Ato I da peça, irmã Joana explica ao personagem denominado como Homem as atividades que realizava:

JOANA: Hoje, as coisas são diferentes. Muitos religiosos como eu acharam que deviam sair para o mundo e ver como os homens viviam, homens como você.

HOMEM: Esta conversa eu não entendo.

JOANA: Durante séculos rezamos em nossas celas. Mas com isto não ajudamos a resolver os problemas aqui fora. Então, saímos para ajudar a resolver. É o que faço.

HOMEM: Freira precisa rezar, só isto.

JOANA: Concluímos que só isso não bastava. (ANDRADE, 1977, p. 17).

Complementando esse entendimento, em *Milagre na Cela*, ao receber a visita do bispo na cadeia, irmã Joana critica e revela a sua insatisfação com o posicionamento da Igreja Católica diante do cotidiano social. Na ótica da freira, ela não deveria ser como os santos que estão imóveis nos altares:

JOANA: Se tivesse feito o que o senhor diz, teria continuado imóvel diante das coisas... tão imóvel quanto um santo num altar! Preferi perder-me e tornar-me agente do meu próprio destino. Hoje em dia... pra que servem os mártires?! (ANDRADE, 1977, p. 64).

Sua opinião demonstra uma crítica às freiras e demais religiosos que não se esforçam por agir diretamente pelas pessoas que necessitam do amparo espiritual e material que a Igreja Católica pode oferecer. Ao se analisarem os fragmentos citados com as cenas de irmã Joana no convento apresentados pelo filme, entende-se que Candeias preserva o viés de questionamento que há na personagem de *Milagre na Cela*. Além disso, manteve praticamente as mesmas ambições da protagonista do texto fonte, que tinha o anseio de fazer caridade com ações que ultrapassavam as atividades da congregação à qual pertencia.

Na sequência de *A Freira e a Tortura*, a câmera acompanha irmã Joana chegando a uma casa de assistência social. Ao chegar a esse local, a protagonista é recebida por uma mulher que demonstra possuir problemas mentais. A aparição dessa personagem é a primeira inserção de indivíduos psicologicamente perturbados que irão surgir ao longo da película.

As próximas sequências mostram Joana executando trabalhos sociais. A freira, sem o hábito e acompanhada por outra mulher, percorre favelas e também se dirige a regiões centrais da cidade, adentrando em um prédio em que a prostituição é praticada. O modo e a linguagem grosseira do recepcionista do prédio revelam características das pornochanchadas que Candeias insere na cena e que serão recorrentes durante a trama do filme. Na montagem da cena que ocorre na recepção do prédio, ganham relevo os sons de sirenes de patrulhas policiais que acentuam a conotação marginal que perpassa o ambiente.

Ainda no prédio, irmã Joana visita uma mulher chamada Tunísia e que está na cama, sem condições físicas de exercer qualquer atividade. A religiosa questiona à mulher o porquê de ela estar enferma, e a resposta é que ela havia sofrido um aborto mal feito. A cena traz à tona os problemas sociais da prostituição e do aborto. Na sequência, destaca-se o close da câmera na mordida da prostituta em uma maçã que havia recebido da colega de madre Joana.

Segundo Carrière (1995), o cinema permite explorar associações de uma determinada imagem. Desse modo, o close na fruta pode ser interpretado como uma metáfora da mordida na maçã dos personagens bíblicos Adão e Eva, que cederam às tentações humanas. Adão e Eva se perdem por desejarem saber além daquilo que lhes fora ofertado. No decorrer da trama, irmã Joana, mulher possuidora de conhecimento, pagará o preço por não se adequar às posições de submissão e de anonimato. Ao sair do âmbito das obrigações do convento, Joana terá a oportunidade de conhecer novas experiências. Em vista disso, uma possível interpretação da mordida na maçã realizada pela prostituta é que tal ato faz alusão aos dilemas que a personagem Joana iria enfrentar durante o desenrolar das sequências de *A Freira e a Tortura*, sobretudo a possibilidade de se envolver sexualmente com o delegado.

Em *Milagre na Cela*, os trabalhos sociais da protagonista são apenas citados por ela no momento em que recebe voz de prisão ou quando é interrogada por reiteradas vezes pelo delegado Daniel. Em determinado momento da trama, a freira esclarece as ações que realizava: “**JOANA:** [...] Dou apenas orientação educacional para alguns colégios. Visito favelas e a periferia da cidade para levar orientação espiritual. Apenas isto.” (ANDRADE, 1977, p 17).

Esse fragmento da peça é um dos exemplos do texto que aventa a hipótese de Ozualdo Candeias ter se motivado por esse e outros diálogos para fundamentar as cenas que gravou de Joana ao visitar favelas, periferias e locais onde existiam miséria e situações de violência, como o aborto e a prostituição. O cineasta não teve como prioridade tratar as mazelas da sociedade, restringindo-as apenas à gravação de cenas em que a protagonista pudesse verbalizar os trabalhos que realizava. Ele utilizou a imagem, principal matéria-prima do cinema, para elaborar referências visuais de lugares paupérrimos.

Ao expressar por intermédio da imagem as atividades que Joana exercia fora do convento, Candeias sedimenta uma das diferenças do filme em relação ao texto fonte, amplificando a dimensão dos espaços citados pelos personagens na obra em questão, inclusive porque por

[...] cinema entende-se a liberdade de ação em relação ao espaço, e a liberdade do ponto de vista em relação à ação, levar para o cinema uma peça de teatro será dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia lhe oferecer. (BAZIN, 1991, p. 131).

Além de utilizar o texto *Milagre na Cela*, Candeias pode ter se embasado também nas atuações dos representantes da Igreja Católica para fundamentar os motivos que conduziram Joana ao cárcere. Ao se estudar o texto da peça e o filme *A Freira e a Tortura*, uma das referências que circulam e que convergem em ambas as obras é o fato de a Igreja Católica ter promovido engajamentos sociais. Especialmente durante as décadas de 1950 e 1960, ela prestava assistência a localidades em que havia miséria, fome e falta de assistência educacional, o que fez eclodir vários conflitos com os militares:

Portanto, a origem do conflito entre a Igreja Católica e o governo militar está inserida no contexto da atuação e da influência ativa dos católicos junto às comunidades periféricas e rurais na luta pela transformação político-social do Brasil. (PRADO, 2008 p. 09).

Aos protestos e às intervenções dos católicos, principalmente após o Ato Institucional nº 5, os militares responderam com perseguições, prisões e torturas. Desse modo, Carlos Batista Prado salienta que

A Igreja passou a criticar e a denunciar arduamente os militares no período posterior ao ano de 1968, ou seja, após a declaração do AI-5 e o aumento da repressão e da ausência de liberdades civis. Nesse ínterim, muitos religiosos que atuavam na mobilização da população

ou nas denúncias das atrocidades do regime militar acabaram se tornando vítimas da repressão, sofrendo com prisões e torturas. (PRADO, 2008 p. 13).

À luz dessa realidade, uma das classes da Igreja Católica que viabilizou a conscientização das camadas menos favorecidas foi a das freiras. Essas religiosas atuavam em favelas, zonas rurais, cuidavam de crianças em orfanatos e visitavam lugares em que a falta de dignidade predominava. O regime militar apreendia materiais didáticos nos locais em que as freiras exerciam práticas educativas. No texto teatral de Andrade, referências às perseguições contra as políticas de inclusão podem ser inferidas nas cenas em que Joana é interrogada por Daniel:

DANIEL: (*Mostrando*) Isto foi encontrado em seu escritório.

JOANA: O que é?

DANIEL: Recortes de jornais. Dezenas de recortes de jornais.

JOANA: Que tem isto demais?

DANIEL: Acho muito estranho que num escritório de educação tenha esse tipo de material.

JOANA: Ler jornal é obrigação de todo cidadão, mais ainda dos educadores.

DANIEL: Ninguém lê jornal e recorta.

JOANA: Recortamos o que interessa aos trabalhos que desenvolvemos.

DANIEL: Por eles podemos calcular que tipo de trabalho desenvolve.

JOANA: Por quê?

DANIEL: (*Mostrando recorte por recorte*) Favela, periferia, saúde pública, problema do desemprego, injustiça social e por aí afora.

JOANA: São problemas que os alunos analisam em Estudos Sociais. Fazemos o levantamento dos locais para determinar estudos do meio.

DANIEL: Por que um aluno precisa ficar sabendo disto?

JOANA: Porque são problemas da nossa cidade, da sociedade a que pertencemos. Todos precisam ficar sabendo do que se passa, para terem consciência da realidade que nos cerca, dos problemas que nos afligem. Só assim um cidadão pode ajudar a vencer esses problemas. Não é o dever de todos?

DANIEL: Das autoridades, não de fedelhos. (ANDRADE, 1977, p. 35-36).

O personagem do delegado elenca temas e lugares caros à visão de mundo de Ozualdo Candeias, como a injustiça social, favelas e periferias. Ao adaptar os aspectos citados para o filme, o cineasta não restringe sua interpretação apenas aos diálogos que confere aos personagens, mas prefere urdir imagens no espaço da delegacia e nas cenas em que a protagonista presta assistência nos subúrbios e no centro da cidade, inclusive porque, “Em face do teatro, é sempre possível, no cinema, uma expansão dos espaços.” (XAVIER, 2003, p. 78).

Na arte de Candeias, a perambulação de personagens em espaços como rodovias, ruas, zonas rurais e em lugares em que há miséria e abandono é recorrente. Algo que o cineasta insere na película ao filmar cenas em que a personagem Joana perambula por locais em que há abandono e ausência de inclusão social.

Em sintonia com as questões verbalizadas pelo personagem Daniel, a sequência da trama de *A Freira e a Tortura* conduz o espectador a acompanhar irmã Joana chegando a uma favela onde ministra aulas. A freira, preocupada com o contexto em que ela e os seus alunos estavam imersos, emite uma autorreflexão que reporta aos artifícios que o governo e a imprensa utilizavam para ludibriar a população: “**JOANA:** Nem sei bem ainda o que seria melhor para vocês. Não saber nada ou saber só o suficiente para serem enganados pelos meios de comunicação.” (CANDEIAS, 1983).

Momentos depois, ouvem-se batidas na porta, e logo a câmera corta para o personagem interpretado pelo ator David Cardoso, qual seja: o delegado. Diferente do texto fonte, em que o delegado tem o nome de Daniel, no filme, o nome desse representante do autoritarismo não é verbalizado. No instante em que a câmera focaliza o rosto do delegado, a ameaça que o personagem representa é intensificada pelo som de latidos de cães. Em seguida, o delegado e os policiais que o acompanham adentram no cômodo onde Joana está com os alunos.

A sequência de imagens mostra que se deflagra um tumulto que termina no instante em que o delegado segura a freira, detendo-a em seus braços. Nessa cena, os dois personagens se olham fixamente, ensejando o princípio de um clima de sedução. Logo após, há um corte abrupto e a câmera focaliza os dois protagonistas abraçados. Ocorre um diálogo entre a freira e o delegado. O policial, de forma grosseira, segura o rosto de Joana e a intimida:

JOANA: Eu acho que você me deve uma explicação.

DELEGADO: Tira a mão da farda. E eu não te devo explicação porra nenhuma. E tem mais: Você não tem cara de professora de favela. Mas a gente ainda se cruza. (CANDEIAS, 1983).

Posteriormente, as imagens se concentram novamente na favela onde a freira trabalha. Ela entrega um documento para um dos alunos, enquanto há um zoom na imagem que leva a câmera a mostrar o delegado observando o desenrolar da situação. Em seguida a câmera acompanha o delegado e os policiais perseguindo a freira nas ruas da favela. Ao se aproximar da religiosa, o delegado a interroga, porém não se convence

com as suas respostas. Irmã Joana é colocada no camburão para prestar esclarecimentos. No veículo, ocorre o seguinte diálogo:

DELEGADO: O que você faz na vida, hein? Porque esse negócio de professorinha de favela, essa tal de obra social não dá camisa pra ninguém não.

JOANA: Eu sou freira.

DELEGADO: Freira!? Ela é freira. (*risadas*)

JOANA: Eu tenho casa e comida de graça. E posso trabalhar sem remuneração pra quem eu quiser.

DELEGADO: Aí tá certo, viu? É isso aí. Porque subversivo é que nem relógio, gosta de trabalhar de graça. (*risadas*) (CANDEIAS, 1983).

A sequência comentada acima remete ao fato de irmã Joana ser presa em *Milagre na Cela* por exercer a profissão de professora. Além disso, no filme o drama da protagonista é o mesmo que ela enfrenta na obra de Jorge Andrade. Madre Joana é detida sem que se esclareça o que ela fez de irregular. Ozualdo Candeias manteve na adaptação o fato de a freira ser presa por ministrar aulas nas periferias. Durante as sequências da película, a religiosa será submetida a interrogatórios, sem que o delegado prove o que ela realmente cometeu de ilegal, situação essa que Candeias também retirou da obra teatral.

A maneira como a prisão da freira é realizada no filme também está em consonância com a obra fonte. A religiosa é detida de forma clandestina, sem que haja nenhum documento que formalize sua prisão. A diferença é que na película as acusações são feitas em um espaço fora da delegacia. Seja no texto de Andrade ou na adaptação dirigida por Candeias, a prisão clandestina de Joana é um dos fatos que convergem (com) e traz à tona uma das constatações do relatório da Comissão Nacional da Verdade de que “As prisões das pessoas consideradas inimigas políticas do regime militar usualmente ocorriam sem ordem judicial e, muitas vezes, de modo clandestino.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 305).

As sequências das imagens levam o espectador a testemunhar a cena em que Joana e o delegado estão no pátio da delegacia. O policial insiste em querer saber o que ela entregou a um de seus alunos. Após muita pressão, a freira diz que retirou da bolsa a chave da escola. O delegado não acredita e manda trazer o aluno que também tinha sido preso e o joga no porta-malas do camburão. O delegado conduz a freira e o aluno para um terreno fora da cidade.

As cenas que se sucedem mostram o delegado e os outros policiais fingindo que haviam colocado em liberdade o aluno, porém, no momento em que ele corre, os policiais o executam atirando nele pelas costas, prática comum no período da ditadura civil-militar e considerada pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade como uma das quatro modalidades de violação de direitos humanos⁶⁷.

O momento que precede os disparos tem como fundo o som de uivos de animais. Também há sons de animais que estão na rubrica que descreve o cenário da peça *Milagre na Cela*. A rubrica informa que o espaço da delegacia traz vários tipos de sons que perpassam o ambiente: “[...] Ao longo da peça ouvem-se sons de sinos, buzinas, barulho de pessoas praticando karatê, latidos de cães policiais e gritos indistintos.” (ANDRADE, 1977, p. 14).

Esse detalhe foi conservado e expandido por Candeias. Ao longo do filme, várias cenas foram montadas com o som de uivos e latidos de animais, revestindo as sequências de um caráter sinistro e, simultaneamente, imprimindo uma aura sombria aos personagens, como ao delegado de *A Freira e a Tortura*.

Mais adiante, a câmera introduz o telespectador no espaço da prisão. Para Vanoye e Goliot-Leté (2005), o espaço no cinema está no centro dos conflitos e pode designar uma profusão de sentidos em relação ao contexto que é retratado. Nesse entendimento, as imagens filmadas na delegacia permitem ao telespectador testemunhar um lugar carregado de crueldade e desamparo que simboliza a extensão dos desmandos perpetrados pelo regime ditatorial. As orgias dos carcereiros com prostitutas definem o quanto esses indivíduos são reféns da insanidade e da violência que percorre aquele espaço.

Ao tentarem se relacionar sexualmente com as prostitutas, os carcereiros protagonizam cenas caracterizadas por posições esdrúxulas, revestidas de anti-erotismo, e com a valorização do corpo nu feminino. Na arte de Candeias, é recorrente o nu, pois este, juntamente com o sexo, é abordado de forma crua. O fato de as cenas de sexo concentrarem um caráter ríspido está baseado nos tempos em que o cineasta foi

⁶⁷As quatro modalidades de violação de direitos humanos priorizadas pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade são: prisão (ou detenção) ilegal ou arbitrária; tortura; execução sumária, arbitrária ou extrajudicial e outras mortes imputadas ao Estado; e desaparecimento forçado, considerando a ocultação de cadáveres.

caminhoneiro. Para os profissionais desse ramo, é comum a prática, nas rodovias, de relações sexuais descompromissadas, pois, conforme declara o cineasta:

[...] coloco coisas próprias da profissão de caminhoneiro nas cenas de sexo. [...] Eu faço as cenas de sexo secas porque eu acho que é muito seco essas mulheres dando sem querer fazer sexo. Não faço aquele sexo elaborado, ou elaborado falsamente, como todo mundo faz, eu não tenho isso. (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 25).

Em *A Freira e a Tortura* a cadeia é um universo em que a promiscuidade e a ausência de perspectivas se materializam por meio da degradação física e moral, o que culmina na animalização dos que nela estão. Na peça *Milagre na Cela*, a delegacia se configura em um lugar onde prepondera o desespero, a violência e a privação de horizontes.

Ao se comparar o cárcere do filme com o do texto, entende-se que Candeias potencializa a hostilidade da delegacia ao maximizar a desorientação dos personagens daquele ambiente. O cineasta ressignifica o espaço da prisão por meio de aspectos grotescos e cenas cruas de sexo que provocam sensação de repulsa nos telespectadores, pois, “Despreparados para o choque, arregalamos os olhos de surpresa. Temos dificuldades de acreditar no que vemos.” (CARRIÈRE, 1995, p. 69),

Além disso, no filme, a montagem das cenas no cárcere denuncia a falta de condições razoáveis para que os detentos e funcionários pudessem coabitar naquele espaço. A insalubridade que há na delegacia é atestada pela falta de higiene com que os carcereiros manejam as marmitas. Em uma das cenas, um dos carcereiros cheira toscamente uma marmita que seria entregue à madre Joana.

Em outra cena, após um desentendimento entre o delegado e um dos carcereiros, há um close da câmera que concentra a imagem nas marmitas jogadas ao lado de alimentos espalhados pelo chão, o que demonstra desleixo, inclusive porque a “[...] câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização.” (HUTCHEON, 2011, p. 109).

Segundo Carrière (1995), o close em um objeto, em uma particularidade do figurino ou em uma característica de determinado personagem é uma das formas da linguagem cinematográfica para intensificar um detalhe e por consequência provocar sensações que podem “[...] até ter nos ajudado a descobrir em nós mesmos sentimentos até então desconhecidos.” (CARRIÈRE, 1995, p. 34). O close nos restos de comida no

chão representa um exemplo que desperta indignação e asco, o que irrompe sensações que vão na contramão do erotismo que a maioria das pornochanchadas objetivava transmitir.

Por outro lado, Candeias retrata na adaptação que dirigiu os poemas escritos nas paredes da cela em que irmã Joana esteve presa. Em *Milagre na Cela* a freira recorria aos poemas para amenizar seu sofrimento. No filme, a câmera também mostra a freira lendo poemas de Afonso Romano de Santana que estão nas paredes da cela em que está detida. Tais versos auxiliam irmã Joana a adquirir esperança em face da opressão que lhe é imposta. Detalhe esse que estabelece intertextualidade do filme com o texto fonte, uma vez que Candeias preservou uma das possibilidades da freira de encontrar sublimação naquele espaço.

Ainda em relação às cenas que ocorrem no espaço da delegacia, especialmente as que simulam relações sexuais, elas evocam o grotesco e a cafonice. Em uma das sequências do filme, as imagens mostram a personagem que remete à prostituta Jupira, da peça citada, dançando com um homem na cela. Ela caçoia do tamanho do pênis dele: “**PROSTITUTA:** Xiii! Zé, pedi um pé de mesa e me trouxeram uma esferográfica, pô!” (CANDEIAS, 1983).

Na sequência, o homem beija o corpo da prostituta e realiza sexo oral. A câmera fecha a imagem em um posicionamento em que é possível perceber que o personagem procura manter o corpo entre as pernas da prostituta. Em várias sequências da película, percebe-se uma fixação dos personagens em tentar fazer sexo oral nas prostitutas. Os homens posicionam o corpo entre as pernas das mulheres que estão detidas, situação que simboliza o domínio das personagens femininas que estão no cárcere por meio da sedução em *A freira e a tortura*.

Para engendrar cenas com a simbologia comentada, é possível inferir que Candeias se baseou em uma das rubricas que está no Ato II da peça *Milagre na Cela*: “Subitamente, Daniel cai de joelhos, abraça as pernas de Joana e enfia o rosto em seu sexo, prisioneiro.” (ANDRADE, 1977, p. 84). O cineasta potencializa o significado que está nessa rubrica de modo a elaborar imagens que colocam os homens sob o poder das personagens femininas de *A Freira e a Tortura*. Tal fato está expresso nas sequências em que os personagens masculinos posicionam seus corpos entre as pernas das prostitutas nos momentos em que tentam se relacionar sexualmente com elas.

Ainda na mesma cena, antes de novamente realizar sexo oral, o homem cheira o órgão sexual da prostituta. Em seguida, há um close no rosto do personagem. Ele faz um gesto que permite entender que a vagina da mulher possui mau odor. Esse instante é um dos exemplos do tom grotesco presente nas cenas de sexo do filme. Logo após, o personagem reinicia o sexo oral, porém este não se consuma. A mulher novamente debocha do homem ao colocar um dos dedos dela no ânus do personagem. Na sequência, há um close no rosto da prostituta, que começa a gargalhar.

As ações que há na sequência comentada conferem um tom tosco e demonstram uma subversão no tratamento das relações entre homem e mulher. A prostituta domina o desenrolar da cena de modo a zombar do homem que tenta comandá-la ao seu bel prazer. Além disso, a cena ironiza a virilidade masculina, mas também ratifica uma das características das comédias eróticas, o fato de a mulher não possuir densidade intelectual, o que se expressa em suas eloquentes risadas.

Durante a trama de *A Freira e a Tortura* há cenas em que os carcereiros tentam se relacionar sexualmente com as prostitutas. Uma delas acontece no momento em que um dos carcereiros adentra a cela em que está uma prostituta. A postura corporal e os gestos do carcereiro de socar o próprio peito e emitir sons guturais remetem a um gorila. A caracterização grotesca do carcereiro o aproxima de uma das reflexões de Rosenfeld, a qual sublinha que “[...] o símio é um motivo grotesco antigo, como “símia”, macaqueação da natureza humana.” (ROSENFELD, 1996, p. 63).

Na sequência da cena, a câmera focaliza a prostituta que está ao fundo fumando um cigarro e com uma postura altiva, visto que no filme as prostitutas são personagens que

[...] encontram-se num patamar nulo de humanidade, mas ao se apresentarem aos homens, afirmam um poder diametralmente oposto. Seu sexo não comprado com dinheiro e sua abordagem distanciam-se do olhar machista. Sua presença é composta por uma gestualidade libertina, ao mesmo tempo devassa e onírica, bem como pelas poses, que ressaltam as massas corpóreas e seu poder escultural. (UCHÔA, 2013, p. 137).

A película possui outras sequências em que há novas tentativas dos homens que estão na delegacia de manter relação sexual com as prostitutas. Stam (2008) salienta que a lógica do carnaval é colocar o mundo de cabeça para baixo, invertendo posições. Em vista da ótica machista que prepondera nas pornochanchadas, novamente as cenas

ironizam o vigor sexual masculino. As imagens estão eivadas de conotações grotescas e de carnavalização, como no instante em que a câmera focaliza os pés de um dos homens, que está calçando os tamancos de uma prostituta.

Na sequência, a câmera mostra carcereiros e detentos adentrando a cela. É iniciada uma orgia, na qual os homens, em um primeiro momento, tentam se relacionar com uma prostituta, porém, não conseguem. Em seguida, rapidamente ocorre uma cena de sexo entre os homens. Nessa cena, Ozualdo Candeias aborda a homossexualidade masculina e ratifica uma das qualidades de sua arte cinematográfica: a ousadia. Tendo em vista a censura e o contexto da época, a sequência comentada é audaciosa, uma vez que cenas que expõem relações homossexuais ainda permanecem sendo um tabu tanto no cinema como na televisão brasileira. A sequência comentada também endossa a animalização e a impotência dos personagens masculinos, em que

A única forma de dar conta do recado é agir em bando, como uma matilha de cachorros machos, bolinando-se entre si, diante de uma fêmea que exala o odor do cio. Tais machos, entretanto, jamais realizam seu desejo. Pelo contrário, correm o risco de serem “enrabados” pelos outros machos. (UCHÔA, 2013, p. 139).

As cenas que envolvem as tentativas dos personagens masculinos de fazer sexo com as prostitutas são fatos que suscitam divergências do filme em relação ao texto fonte. As cenas comentadas exemplificam como uma adaptação pode incorporar elementos que se alinham a uma nova visão por meio da interpretação de uma obra literária, pois “Assim como não há tradução literal, não pode haver uma adaptação literal.” (HUTCHEON, 2011, p. 39).

É provável que Candeias tenha adicionado as cenas citadas para endossar uma das especialidades das pornochanchadas: a exposição do corpo feminino. Por outro lado, o cineasta deturpa a lógica do gênero citado ao ridicularizar os homens. Aliado a isso, as cenas representam uma imagem do estado de perturbação que o regime militar gerava nos cidadãos e aos que serviam ao aparato repressor, inclusive porque

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou

aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama. (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2005, p. 56).

No que tange ao tema da impotência, uma das sequências do filme dissolve a expectativa de triunfo do delegado de conseguir tomar o corpo de irmã Joana. Ele conduz a freira para um cômodo de uma casa retirada da cidade. A câmera mostra que o espaço é destinado a guardar objetos carnavalescos. A situação demonstra que o delegado tem o objetivo de constranger, intimidar e até mesmo de violentar a freira:

DELEGADO: Escuta, você não tá pensando que trouxe você aqui pra gente namorar, não é mesmo?

JOANA: Não. Mas você é um homem sério, casado.

DELEGADO: Sério porra nenhuma, pô. Sou casado, mas não sou capado. Você é bonita. Agora, se você não abrir essa linda boquinha, vai se dar mal. Já viu homem pelado? (CANDEIAS, 1983).

Em seguida, o delegado retira a roupa e se aproxima de Joana. A iluminação destaca o físico robusto do ator David Cardoso. A iluminação também realça a postura ativa da freira. Ela mantém o corpo ereto, segurando o crucifixo nas mãos, gesto que pode ser interpretado como um ato de recorrer à religião para resistir às adversidades. O delegado pede para ela observá-lo. Na sequência, o delegado passa por um constrangimento ao não obter a ereção de seu órgão sexual, que ele chama de *anjo*.

A cena comentada acima expressa mais uma das críticas que Candeias elabora contra o regime militar ao ridicularizar o machismo do delegado que representa o aparato repressor em *A Freira e a Tortura*. A tentativa frustrada do personagem de violentar a freira é uma metáfora que debocha da inconsistência e da pretensa força dos homens que comandavam a ditadura civil-militar.

Ademais, a cena possivelmente é uma interpretação da fragilidade emocional que emerge no personagem Daniel ao intensificar o relacionamento sexual com madre Joana durante a trama de *Milagre na Cela*. Na adaptação dirigida por Candeias, a vulnerabilidade do delegado é exposta na impotência sexual dele diante da freira, uma vez que “[...] a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que se faz com o outro texto.” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

A impotência é outro assunto que está incrustado em personagens de *Milagre na Cela*, como no carcereiro Cícero. No texto, o personagem citado espia as relações sexuais do delegado Daniel com irmã Joana e também introduz detentos na cela da

prostituta Jupira para observá-los à espreita. Ademais, na página 66 do texto, há o diálogo em que Daniel ofende Cícero, chamando-o de frouxo.

Essas circunstâncias provavelmente permitiram ao cineasta retratar os homens de *A Freira e a Tortura* como seres sexualmente impotentes. Desse modo, a solução é recorrer ao cassete, que se transforma “[...] num objeto de consolo, recorrido por machos impotentes frente à mulher, que neste filme é representada como o sexo poderoso e dominador.” (UCHÔA, 2013, p. 121).

Mais adiante, as sequências retratam de forma genérica um dos acontecimentos que há na obra teatral. No texto, estabelece-se um elo de cumplicidade entre irmã Joana e a prostituta Jupira. Esta torna-se amiga da freira em razão da atenção que recebe dela. O delegado ordena ao carcereiro que coloque Jupira na mesma cela em que está Joana. Essa decisão constituiu-se em um equívoco de Daniel, pois, ao invés de constranger a freira, fez com que ela conquistasse uma aliada no cárcere. O fato do envio da prostituta para ficar na mesma cela de Joana não escapou às leituras realizadas por Ozualdo Candeias.

No filme analisado, irmã Joana e a personagem que representa a prostituta, sob a ordem do delegado, também são colocadas na mesma cela. Entretanto, quem é conduzida à cela da prostituta é a freira. A interação entre as duas personagens se desenrola em poucos minutos, simplificando as inúmeras ocasiões que trazem o convívio entre Joana e Jupira no texto fonte.

Nesse sentido, verifica-se uma das habilidades da linguagem cinematográfica, a de condensar várias páginas de um texto literário em poucas cenas em razão de que “Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte da sua sintaxe, do seu vocabulário.” (CARRIÉRE, 1995, p. 124).

A relação entre Joana e a prostituta foi gravada em breves instantes. Mesmo assim, houve espaço para a freira se solidarizar com a prostituta após ela ser agredida por um dos carcereiros. Mais adiante, a prostituta diz ao carcereiro que, apesar de ela não ter religião, respeitava madre Joana. Essa atitude, comparada com as cenas de *Milagre na cela*, ilustram que Candeias conserva de forma sucinta a cordialidade que há entre as duas personagens. Igualmente como ocorre no texto fonte, no filme também

não foi alcançado o constrangimento que o delegado esperava obter com a manobra de colocar as duas personagens no mesmo espaço.

A relação entre madre Joana e o detento Miguel tecida por Jorge Andrade em *Milagre na Cela* foi outra questão adaptada na película dirigida por Candeias. No texto teatral, Daniel ordena a Cícero que coloque Miguel na cela de Joana. Essa atitude objetiva que a freira seja violentada por Miguel, visto que esse personagem é tido como um homem agressivo. No entanto, ao contar histórias e ao prometer bordar uma fronha para Miguel, a religiosa converte a expectativa de violência em cumplicidade. Essa sucessão de gestos da personagem desperta no detento o sentimento de não ter convivido com uma mãe. Isso faz com que o personagem passe a considerar a religiosa como mãe dele.

Em *A Freira e a Tortura*, a interação entre os personagens Joana e Miguel é precedida por uma cena em que o delegado mantém a insistência de obrigar a freira a realizar confissões. A fotografia da cena é construída com uma leve sombra sobre a fisionomia da freira. Esse efeito intensifica a apreensão de Joana. Tensão que também se expressa pelo gesto da religiosa ao apertar com uma das mãos a cruz que ela traz consigo. Por outro lado, a luz que há no rosto do delegado confere, ao mesmo tempo, um tom intimidador e cafajeste a ele. Na cena, o personagem faz ameaças ao prometer que, se nada for contado, ele irá colocar o *taradão* (personagem Miguel) para dormir com a protagonista.

Momentos depois, o carcereiro introduz Miguel na cela em que está Joana. Diferente do que ocorre na peça teatral, no filme, o diálogo entre a freira e o detento é sucinto, até porque o cinema exige velocidade nos diálogos, visto que “[...] a passagem do modo contar para o mostrar apresenta as consequências formais de costume, pois a condensação é crucialmente necessária tanto às peças quanto aos romances.” (HUTHCEON, 2011, p. 75). Dessa forma, Candeias suprime boa parte do diálogo entre os personagens citados, porém mantém o resultado de a freira conseguir conquistar a estima do detento. Ao final da cena, assim como no texto fonte, subentende-se que Miguel adota irmã Joana como a mãe dele.

A sequência comentada acima também é caracterizada pelos jogos de luzes e pelas movimentações de câmera que Candeias utiliza para significar as imagens da cena. A câmera, em um primeiro momento, focaliza o medo que está expresso na

fisionomia e nos gestos de Joana. Quando Miguel se aproxima, Joana o afasta e em seguida segura o crucifixo. Logo após, os dois sentam no chão e a iluminação se concentra no rosto de Joana. Ao se concentrar no rosto da freira, a luz sublinha a doçura e a benevolência que Joana procura transmitir ao detento por meio de suas palavras, do olhar e dos gestos.

Em relação a Miguel, a luz e a sombra que se alternam sobre ele contrastam a ameaça, a carência e a ingenuidade que o personagem revela. Ao longo da cena, o diretor acentua o impacto das imagens com movimentos de câmera que valorizam os movimentos corporais dos personagens. Além disso, os closes nos rostos e nos gestos de Joana e Miguel correspondem ao conceito de que: “Um filme deve exprimir sua mensagem através de imagens e relativamente poucas palavras; ele não é muito tolerante à complexidade, ironia ou tergiversações.” (HUTCHEON, 2011, p. 21).

No texto da peça, as cenas que precedem o encerramento do Ato I também foram adaptadas por Candeias. Nas cenas finais desse ato, Joana surge nua para ser interrogada por Daniel. Após os diálogos em que os protagonistas rebatem um ao outro, Daniel ameaça violentar Joana com um cabo de vassoura, mas a freira pede que seja utilizado o “instrumento natural” dele. Isso motiva Daniel a querer estuprá-la, de modo que no desdobramento da cena ocorre a primeira relação sexual entre os protagonistas.

Diferente de *Milagre na Cela*, no filme, as cenas de torturas físicas à personagem Joana se passam fora do ambiente da delegacia. A sequência que remete ao final do Ato I do texto fonte é precedida por cenas em que a câmera exibe imagens do camburão percorrendo a cidade até a uma casa abandonada afastada da zona urbana. Ao chegar, irmã Joana desce do veículo com os olhos vendados.

Na montagem da cena é possível ouvir o som de uivos de lobos ao fundo. Efeito sonoro que se constitui como outro *punctum* do filme e que propicia realçar a conotação sinistra da cena e, simultaneamente, definir o caráter selvagem dos policiais, dado que “O som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações da câmera.” (HUTCHEON, 2011, p. 71).

Em seguida, a freira e o delegado adentram a casa que possui um ambiente escuro, o que interage com a capacidade da tortura de ofuscar a personalidade da vítima. Novamente o delegado insiste para que Joana conte sobre o que ela carregava na bolsa que levava para dar aula. A câmera fecha a imagem nos dois personagens. Joana

incessantemente verbaliza que é apenas uma freira. A fotografia da cena sublinha a obscuridade que há no espaço e concentra a iluminação sobre Joana e o delegado. Em relação à freira, a luz acarreta relevo ao medo que ela sente, e seu recurso é novamente segurar o crucifixo com as mãos.

Em relação ao delegado, a luz sublinha seu autoritarismo, que se expressa em palavrões e nos movimentos corporais que ele desenvolve. O delegado caminha em círculo ao redor de Joana, detalhe esse que pode ser tomado como um paradigma do cerceamento e do estado de vigília dos militares em relação à sociedade. Percebe-se que a atitude do delegado avoluma na freira a tensão que ela sente, visto que essa sensação “[...] é constitutiva da criação humana, porque ela é o que atesta a presença do *outro*, daquele que não se identifica comigo, daquele que me escapa e a quem minha palavra se dirige.” (BRAIT, 2010, p. 111).

A cena comentada ainda instaura um misto de intimidação e sedução que opera como um termômetro do desejo sexual latente no delegado e na freira. Ao concluir que não conseguirá obter confissões de Joana, o delegado chama os outros policiais para torturá-la. Ele mostra a Joana um rádio e um alicate, sendo que o primeiro é para abafar os gritos e o segundo para puxar o clitóris da religiosa. Logo após, Joana é levada para o início das sessões de tortura. Não são mostradas as cenas em que a freira é agredida. É possível apenas ouvir o choro da protagonista.

Em seguida, Joana é trazida nua e com um fio elétrico em sua cabeça. Essa imagem remete à tortura denominada como Coroa de Cristo. A câmera concentra as imagens especialmente na exposição do corpo nu da protagonista. O delegado novamente insiste na confissão de Joana, mas ela somente repete que é freira. O delegado mostra a Joana um cassetete:

DELEGADO: Vem cá! Você sabe pra que serve isso aqui?

JOANA: Se você pensa que vai me violentar com isso, do ponto de vista religioso, você vai apenas me machucar. Por que você não usa um de verdade, hein?!

DELEGADO: Você teve uma boa ideia, sabe? Eu vou fazer isso aí. Agora você não fica pensando que nem eu e meus amigos aqui são brocha igual aquele grandão não. (CANDEIAS, 1983).

As últimas frases do delegado aludem ao machismo que prevalecia nas pornochanchadas e que dialoga com “[...] o caráter tradicionalmente sexista e homofóbico da formação policial e militar, que constrói o feminino como algo inferior e

associa violência à masculinidade viril.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 404). Em seguida, o delegado retira o fio elétrico que está em Joana e com as duas mãos disfere um *tapão* nos ouvidos da freira. Essa é a tortura denominada de telefone. A sequência se fecha com um abrupto corte.

Ao se comparar a cena comentada com a situação similar que ocorre em *Milagre na Cela*, apreende-se que Candeias reduziu o espaço ocupado pelos diálogos entre Joana e Daniel nas páginas do texto. Todavia, o diretor manteve as intimidações do delegado. Além disso, preservou a provocação da freira ao desafiar o delegado a violentá-la com o órgão sexual dele. Por fim, Candeias modificou a sequência do texto que dramatiza a primeira cena do envolvimento sexual entre os protagonistas. Ele ressignificou a sequência ao adicionar modalidades de tortura que não estão no texto fonte. Por meio do corte que realizou no final da cena, deixou ao espectador a possibilidade de tentar deduzir o que se passou após a violência cometida.

A retirada significativa dos diálogos que antecederam a primeira violência sexual de Daniel contra Joana na obra fonte é um exemplo das manobras que um diretor de cinema pode utilizar para que as cenas se ajustem ao tempo que o roteiro determina para uma sequência. Conforme Hutcheon (2011), uma adaptação pode fazer com que haja redução do tempo em relação à obra de origem. A linguagem cinematográfica não tem como prioridade se deter em diálogos longos, mas nas impressões que a imagem pode passar. Nesse entendimento, Candeias preferiu filmar cenas que duraram menos tempo em comparação com o número de páginas em que se desenvolve o enredo da obra *Milagre na Cela*.

Na sequência do filme, a câmera direciona o espectador para testemunhar imagens de outra cena de violência. Madre Joana é submetida à tortura de afogamento. O delegado e outros policiais levantam e abaixam por várias vezes o corpo da freira para que ela possa se sufocar com águas do rio. Na peça, a possibilidade da religiosa em sofrer a tortura de ser afogada é apenas citada pelo delegado a fim de que se possa tramar uma fuga para libertá-la. A revelação desse plano ocorre nos momentos finais do Ato II da peça.

Segundo Stam (2008), a imagem tem a prerrogativa de ser contundente, convidando o espectador a imaginar a densidade dramática de determinada sequência cinematográfica. Ao se comparar a cena do filme com a sugestão de uma eventual

tortura de afogamento de Joana no texto *Milagre na Cela*, é possível compreender que Candeias se apropriou desse episódio de forma a produzir por meio de imagens o sofrimento que esse tipo de sevícia acarreta. A visível aflição da freira durante os instantes em que está sendo afogada é um impacto que o cineasta produz para expressar a brutalidade da violência praticada no contexto que o filme contempla.

As torturas retratadas no filme, com exceção da tortura psicológica e das ameaças de estupro, não repetem o tipo de violência infligida à madre Joana no texto da peça referida. Nessa obra, há a prática de torturas que obrigam a freira a caminhar ininterruptamente por vários dias e que também restringem a alimentação dela. Além disso, a protagonista é trancada em uma privada para sentir o mau cheiro de fezes. São modalidades de tortura que foram substituídas no filme, mas que igualmente mantiveram o sentido de comprometer a integridade física e psicológica da religiosa.

No filme, ainda na temática da tortura, a freira, com os olhos vendados, é levada para o alto de um prédio abandonado e tem as suas roupas retiradas. Mais adiante, a câmera mostra o delegado próximo aos seus colegas. Percebe-se que ele está pensativo, o que permite inferir que ele deve estar perturbado pela atração que passou a sentir por sua vítima.

Na sequência, a câmera mostra Joana nua e sob o domínio de dois policiais. Estes a conduzem para a ponta do prédio e simulam que pretendem jogá-la ao chão. Destaca-se que os policiais ameaçam violentá-la sexualmente recorrendo ao cassetete, tornando sólida a ideia de que “Estamos diante de corpos que mimetizam a sensação do homem castrado/impotente diante das mulheres.” (UCHÔA, 2013, p. 138). Na sequência, o delegado afasta os policiais e se desloca com Joana para outra parte do prédio, onde ele desamarra as cordas das mãos da freira e dialoga com ela:

DELEGADO: Eu acho que você não tem nada mesmo pra dizer.
Ou então é mais freira do que eu pensava.

JOANA: Eu acho que você tá ficando com pena de mim.

DELEGADO: Ou então estou ficando mole ou... Pra azar meu...

JOANA: Está gostando da sua vítima.

DELEGADO: Como pude fazer isso com você?!

JOANA: Pra você ver o que o sistema faz com a gente. (CANDEIAS, 1983).

Na sequência, a freira e o delegado se entregam ao desejo sexual que aflorara durante a trama. A cena elaborada por Candeias não hesita em demonstrar a passionaldade que invade as emoções dos dois personagens. Nas frases ditas pelo

delegado é possível perceber que, assim como o personagem Daniel da peça, ele certamente se apaixonou pela freira.

Assim como ocorre na obra fonte, pelo teor das frases, entende-se que o torturador foi emocionalmente desestabilizado pela vítima. O delegado começa a enxergar a freira como um ser humano e não como objeto cuja dignidade pode ser extirpada por meio da violência.

A cena comentada se interliga às cenas finais do Ato II de *Milagre na Cela*, que retratam a interação da freira com o delegado antes de se relacionarem sexualmente pela última vez. Irmã Joana desestabiliza o seu algoz ao dizer que o filho que ela espera não é dele. A freira ainda provoca o delegado com atitudes que fazem lembrar a prostituta Jupira. O delegado deseja que Joana vá viver com ele no momento em que ela for colocada em liberdade, mas a freira diz que jamais compartilhará sua vida com ele. Essa posição da protagonista deixa o torturador transtornado a ponto de novamente tentar violentá-la. Ao contrário de Daniel, a freira deixa claro que não está apaixonada por ele.

Todavia, em *A Freira e a Tortura*, a cena que mostra Joana e o delegado no alto de um prédio, uma das sequências finais da película, não denota rejeição da freira pelo delegado. Em vista disso, ao desenvolver uma sequência que suscita ligação amorosa entre os protagonistas, Candeias ressignifica a relação entre torturada e torturador. Os gestos corporais da freira manifestam a vontade de se relacionar com o delegado. Essa realidade fundamenta outro *puctum* da adaptação, que revela uma das diferenças entre a Joana da obra cinematográfica e a de *Milagre na Cela*. As cenas do alto do prédio permitem subentender que a protagonista do filme deseja se envolver com o delegado.

Candeias procurou expressar os sentimentos que desajustam o equilíbrio da protagonista ao mostrar nas imagens do rosto e dos gestos dela um misto de hesitação e desejo. A cena não mostra a consumação do envolvimento entre a freira e o delegado, uma vez que “[...] as imagens mais fortemente eróticas, do tipo que encontramos ocasionalmente no cinema ou em qualquer outro lugar, muito frequentemente provêm da estimulação, da sugestão, da promessa no lugar do desempenho.” (CARRIÉRE, 1995, p. 83).

Após a sequência de cenas no prédio abandonado há um corte. A câmera mostra o delegado retornando para casa. Sua residência também é outro espaço que Candeias adaptou da peça *Milagre na Cela*. Na película, equivalente à obra fonte, o espaço da

casa também é construído como um lugar que expõe a dualidade que recobre o caráter do delegado. O personagem demonstra ser modelo de bom pai e marido. Esse detalhe é outro *puctum* do filme que transmite o sentido de que apesar da bestialidade que há em um torturador, ele também tem um lado humano. Faceta essa processada no texto fonte e que Candeias fez questão de preservar ao filmar cenas do convívio familiar do delegado.

No filme, o ambiente familiar é leve, carregado por uma atmosfera de paz que se expressa no suave fundo musical que acompanha as primeiras cenas que se passam na residência. Ressalte-se que, nesse ambiente, Candeias insere um personagem apenas citado em *Milagre na Cela*, qual seja: o filho de Daniel. No filme, o filho do delegado é mostrado no quarto em uma cena em que desenvolve uma breve conversa com o pai. Mesmo que tenha adicionado mais um personagem no universo familiar, Candeias conserva a atmosfera de cumplicidade que se observa na residência do delegado, ensejando uma das intertextualidades entre o filme e a obra produzida pelo dramaturgo Jorge Andrade.

A outra sequência que mostra a casa do delegado leva o espectador a visualizar a cena em que sua esposa está tomando banho. Instantes depois, a câmera segue a personagem até chegar ao quarto. Ela retira a toalha e a câmera focaliza seu corpo. Ao fundo, encontra-se o delegado sentado em uma cadeira. A esposa pergunta ao marido o porquê de ele estar pensativo. O delegado diz que não é nada e completa que *pólicia é polícia e família é família*, ou seja, não aceita que os assuntos profissionais façam parte da rotina familiar. Desse modo, Candeias mantém no delegado a mesma convicção que há no personagem Daniel da peça referida, de não permitir que a família tome ciência das atitudes que ele adota como delegado.

A sequência da cena ainda mostra o delegado e a esposa em momentos de intimidade. Antes de irem para a cama, a câmera enquadra o delegado colocando o revólver embaixo da bíblia que está na estante, imagem que compõe mais um *puctum* que enseja veicular o sentido de que as convicções da freira se sobrepujam à violência do delegado. Essa é uma realidade que se desenvolve em *Milagre na Cela*, pois a personagem Joana obtém o êxito de humanizar o personagem Daniel.

Na sequência, a câmera conduz o telespectador à delegacia. Um dos carcereiros adentra a prisão dando risadas sarcásticas e segurando um quadro em que está à

fotografia do ex-presidente Garrastazu Médici, que se constitui em uma imagem evocativa da fase mais aguda do regime militar, isto é, o Ato Institucional nº. 5. O carcereiro beija a foto e a entrega a outro carcereiro, numa cena que claramente faz alusão ao período da ditadura civil-militar.

Na sequência, o delegado chega à prisão e entrega ao carcereiro uma espingarda. Ele se dirige para a cela em que está Joana. Enquanto isso, a câmera mostra um dos carcereiros abrindo outra cela, em que está o personagem Miguel. Na sequência, a imagem volta a mostrar Joana e o delegado. A cena reafirma que uma obra cinematográfica requer a construção de cenas que se ajustem às possibilidades inerentes à linguagem filmica. Os olhares e os gestos da freira e do delegado ao se darem as mãos desvelam a cumplicidade que há entre os dois, o que remete ao conceito de que as imagens “[...] devem incorporar visível e fisicamente suas reações para que a câmera as registre, ou então devem falar sobre suas emoções.” (HUTCHEON, 2011, p. 51).

Segundo Hutcheon (2011), o close da câmera no cinema tem o poder de produzir uma intimidade psicológica, incitando a evidenciar o que se passa no interior dos personagens. Em união com esse argumento, o close que a câmera efetua nas expressões faciais da freira e do torturador faz deduzir que em seu íntimo perpassam emoções complexas e contraditórias, enquanto se desenvolve a seguinte conversa:

DELEGADO: Você está envergonhada ou arrependida?

JOANA: Nem uma coisa e nem outra.

DELEGADO: Não sei como fui perder a cabeça.

JOANA: Eu também perdi.

DELEGADO: Foi falta de opção, talvez.

JOANA: Eu andei pensando, não foi falta de opção. Sabe o que eu acho... É que no fundo eu também tava querendo. Se é irônico, cruel ou dramático mesmo, é que eu também gostei.

DELEGADO: Se você gostou, nada é dramático ou cruel. E eu acho que você é bastante inteligente para saber. (CANDEIAS, 1983).

O diálogo acima se reporta a uma das passagens do texto *Milagre na Cela* em que irmã Joana recebe a visita do bispo na prisão. Irmã Joana confessa ao seu superior que foi vítima de violência sexual e que o filho que ela espera é fruto do envolvimento com Daniel. O bispo a critica e assevera que pode absolvê-la caso ela não tenha sentido prazer. Contudo, Joana diz que foi naquele ambiente que ela descobriu a mulher que existia no hábito, que ela tinha a liberdade de escolher situações e completa declarando que sentiu prazer sexual. Desse modo, ela pôde criar as situações que desejava para humanizar seu algoz.

A situação comentada permite compreender que Candeias a transpôs para o filme, porém o cineasta não a reproduziu, adaptando o diálogo da protagonista com o bispo, o que ilustra as perdas e os ganhos que podem existir em uma adaptação cinematográfica. Em vez da presença do bispo, Candeias elaborou uma cena em que Joana praticamente revela ao próprio torturador que sentiu prazer. Essa confissão sedimenta maior impacto na relação entre os personagens protagonistas.

Na película, o que importa para a freira é que como mulher ela tem o direito de agir conforme clamam os seus desejos, mesmo que seja necessário pecar contra a fé que professa. Nesse sentido, Candeias potencializa o envolvimento amoroso entre os protagonistas de modo a vincular a mensagem de que Joana é uma mulher que não se repreme a ponto de ser submissa aos preceitos da religião à qual pertence.

Em *Milagre na Cela*, o sexo para Joana tem o propósito de desestabilizar o torturador, sendo que este objetiva constranger e violentar a freira. No filme, o sexo entre vítima e algoz não está restrito apenas ao propósito da humanização ou da violência, mas também revela uma crise de comportamento entre os protagonistas, o que representa uma das mudanças promovidas pelo olhar de Candeias. Com essa nova ótica, o cineasta critica o significado que é conferido pelo dramaturgo Jorge Andrade ao sexo no texto fonte, o que demonstra que uma

[...] adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o. (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Na sequência do filme, o diálogo é interrompido pela entrada de Miguel na cela. O detento está de posse de uma espingarda e a aponta para o delegado. Do lado de fora, o carcereiro começa a rir de modo sarcástico. Miguel tenta disparar, mas a espingarda falha. Inicia-se uma luta corporal que envolve o delegado, Miguel e o carcereiro. A freira brevemente tenta conter a violência contra o delegado. O embate termina com o assassinato do algoz de madre Joana.

No texto teatral, a cena comentada ocorre de forma diferente. Antes que a cela do personagem Miguel seja aberta pelo carcereiro Cícero, a cena retrata a discussão final entre irmã Joana e o delegado. A freira enfrenta-o de modo a deixá-lo desnorteado. A discussão termina com Daniel tentando mais uma vez violentar Joana, sendo interrompido pela chegada de Miguel. Este estrangula o delegado, levando-o à morte. A

religiosa se preocupa com as consequências que poderão acontecer a Miguel. Por outro lado, irmã Joana demonstra distanciamento em relação ao fato de Daniel ter sido morto e ainda afirma a Miguel que ela própria seria capaz de se defender.

Ao se comparar as cenas do filme e da peça que retratam a morte do delegado, percebe-se que na película a cena foi filmada de modo a transparecer o desespero de Joana ao ver seu algoz sendo agredido e assassinado. A tentativa de salvar o delegado da morte atesta o quanto a freira desejava manter o relacionamento entre os dois. Desse modo, Candeias ressignifica a cena do assassinato do delegado, uma vez que a elaboração da sequência denuncia que a freira também estava apaixonada e querendo manter o relacionamento com o torturador dela.

Na sequência do filme, rapidamente as imagens mostram o enterro do delegado. As cenas finais ocorrem em um cemitério e mostram a farda do personagem ao lado do túmulo. Em seguida, a câmera focaliza irmã Joana, que encontra o delegado e o acaricia no rosto. Na sequência, a freira se desfaz do hábito. Logo após, os dois protagonistas, despidos, saem correndo de mãos dadas. Nessa cena, Candeias produz uma simbologia:

É claro que é uma metáfora que eu uso para dar a ideia de que as pessoas não são exatamente aquilo que a roupa lhes parece. Como o padre pode não ser religioso, a freira também não é bem isso, e o delegado passa longe daquilo que aparenta. (REIS, 2010, p. 101).

Em *Milagre na Cela*, as cenas finais retratam a libertação de irmã Joana, porém, antes de sair da cadeia, um personagem que representa o Estado exige que ela assine um documento, no qual consta que não sofreu nenhuma violência enquanto esteve detida. A freira concorda em assinar o documento. Logo após, Joana deixa a prisão e se despede de Jupira. Na última cena, a protagonista dança e canta uma canção cujo tema é a esperança em dias melhores.

Nas cenas finais de *A Freira e a Tortura*, o cineasta Ozualdo Candeias produziu a simbologia de que, afastados de suas funções na sociedade, a freira e o delegado poderiam ser o que realmente desejavam. No cemitério, local que sintetiza a ideia do fim das jornadas, os protagonistas concedem espaço para assumir a relação amorosa que se desenvolve durante o filme.

As cenas finais da película também podem ser interpretadas como uma transgressão, formando mais um *puctum* da obra. *Puctum* esse que se revela uma ironia ao período ditatorial, uma vez que os militares veiculavam campanhas para ressaltar os

bons valores. A atitude de se despir e de se livrar do hábito representa uma provocação da personagem Joana diante da questão da mulher ser submissa ao homem na esfera política, social, sexual e também em relação aos padrões de uma religião.

Ao se comparar o final da película ao texto fonte, observa-se que Candeias tece a interpretação de que a liberdade concedida à freira se estende ao direito de concretizar opções que condiziam com as pretensões que ela cultivava. O mesmo pode ser dito em relação ao delegado. Diferente dos desfechos comuns às pornochanchadas, em que os maridos infieis eram penalizados, Candeias filma um final em que o personagem torturador e infiel à esposa pôde terminar sua trajetória com a mulher pela qual estava apaixonado.

As cenas do filme à luz das interpretações de Ozualdo Candeias, em comparação com o texto teatral, revelam imagens do estado de alma dos indivíduos que foram algozes ou vítimas da ditadura civil-militar. A linguagem grosseira, o deboche em relação à virilidade masculina, as cenas toscas de sexo, a caracterização grotesca da maioria dos personagens e o misto de tensão e sedução expresso nos gestos, nos olhares e nas hesitações dos protagonistas são elementos que ensejaram novas leituras da obra dramatúrgica *Milagre na Cela*.

Na adaptação cinematográfica dirigida por Candeias, o sexo tem como função ironizar o machismo e suscitar metáforas que criticam o autoritarismo por meio da impotência. Além disso, as cenas de sexo subvertem a lógica da pornochanchada pelo fato de não se consumar o domínio dos homens sobre as mulheres. O filme também abre espaço para representar a degradação causada pelo regime político à sociedade por meio de indivíduos e de espaços marginalizados. A maioria dos personagens que representam o governo militar é retratada de forma a exprimir uma corporeidade em que predomina a demência e a fealdade.

Nesse sentido, os elementos que perpassam o filme se interligam à precariedade das locações em que foram filmadas as sequências de cenas. A adaptação de alguns personagens da peça para o filme dialoga com a opressão difundida pelo governo militar. Além disso, são expostas críticas que ecoam nas caracterizações dos personagens protagonistas e coadjuvantes que transitam na obra cinematográfica.

4.2.1 A adaptação dos personagens do texto teatral *Milagre na Cela* para o filme *A Freira e a Tortura*

A maioria das personagens da obra dramatúrgica tecida por Jorge Andrade não escaparam às leituras do cineasta Ozualdo Candeias. No texto *Milagre na Cela*, a protagonista está acima do senso comum das pessoas que se deixam dominar. A freira possui uma consciência que não se restringe somente a religiosidade, mas ela carrega consigo preocupações sociais que estão expostas no fato dela trabalhar em favelas e se dedicar às pessoas simples das periferias. Detalhes que possivelmente motivaram Candeias a aceitar o convite do ator David Cardoso para dirigir *A Freira e a Tortura*.

A personagem irmã Joana do texto fonte mantém durante a trama uma postura contestadora presente nos diálogos e nas informações das rubricas. Na peça, a freira se comunica com mais desenvoltura e paulatinamente se torna mais agressiva com o personagem Daniel, seja verbal ou gestualmente.

Em *A Freira e a Tortura*, a protagonista também é retratada como portadora do ideal de se dedicar aos pobres e aos marginalizados. A freira possui uma postura corporal mais contida, porém rígida. Apesar disso, ela é uma das mulheres do filme que representam o erotismo do corpo feminino. A beleza e o recato de Joana seduzem o delegado. Destaca-se que a freira constantemente repete o gesto de segurar o crucifixo para suportar as intimidações que recebe. Durante a trama, a personagem cede a um dos sete pecados capitais: a luxúria. Pecado que permite a Joana viver uma experiência que a faz se autoconhecer, inclusive porque explora os limites da dimensão humana. Tais situações aproximam as obras de Andrade e de Candeias:

Seja na peça, seja no cinema, seja Jorge Andrade, seja Ozualdo Candeias, o que se verifica e o que os aproxima é a busca da dimensão humana, procura que necessita do tensionamento de diferenças tão nítidas, mas que podem se encontrar se despidas da farda e do hábito. (ARANTES, 2009, p. 81).

Por meio do sexo irmã Joana consegue dominar seu torturador, corroborando um dos principais temas do filme: o de colocar as mulheres como seres superiores aos homens, algo que sedimenta outro *punctum* do filme, que critica e ironiza o olhar

machista que há nas pornochanchadas e que também estava impregnado nas ideologias conservadoras do governo militar.

No texto de origem, o dramaturgo Jorge Andrade não descreve fisicamente irmã Joana, porém, no filme, a beleza física da religiosa é um fato que destoa da fealdade com a qual é construída a maioria dos personagens masculinos de *A Freira e a Tortura*. As imagens em que a freira aparece nua conferem os raros instantes de erotismo que há na trama. O filme também exibe o nu de outras personagens femininas que estão na prisão, como a prostituta Jupira, também presente em *Milagre na Cela*, além de outras mulheres que estão na delegacia.

Na película a prostituta que faz alusão à personagem Jupira do texto fonte é denominada pelo delegado e pelos outros homens como *piranha*. A prostituta da obra de Candeias não tem consciência política, o que se estende a outros personagens marginalizados do filme. No texto, o cárcere se constitui como a casa de Jupira, fato que Candeias adapta ao elaborar uma cena em que a prostituta, de dentro da sua cela, estabelece o seguinte diálogo com um dos detentos:

DETENTO: Ô, pancada!
JUPIRA: O quê que é, ô Chapinha?
DETENTO: Vai quebrar a cadeia?
JUPIRA: Quebrar pra quê?
DETENTO: Pra você dar o fora daqui, uai.
JUPIRA: Eu sou besta? Bem que eu comecei a quebrar. Aí eu fiquei pensando um pouco. Se eu sair daqui, onde é que vou comer, como é que vou dormir, hein? (CANDEIAS, 1983).

Esse diálogo atesta que o filme conserva o mesmo sentido da peça, com a prostituta considerando a prisão como sua morada. Mas ao adaptar esse fato, Candeias fez com que a própria prostituta verbalizasse essa condição, visto que no texto isso está apenas subentendido. A prostituta do filme também serve ao propósito de manter relações sexuais com os detidos, afronta os carcereiros, dança e profere palavrões. Todavia, no filme, sua sexualidade é potencializada não somente por exercer poder sobre os homens, mas também por debochar deles.

Na peça a tenacidade das personagens Joana e Jupira reside na sedução, na personalidade forte e na utilização do sexo como via de poder. São mulheres que representam a porta de entrada para o universo erótico. Esses detalhes são elementos que Candeias fez questão de consolidar em *A Freira e a Tortura*, haja vista a experiência pregressa do cineasta em diversas obras do gênero de comédias eróticas no

cinema da Boca do Lixo, visto que “Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição.” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2005, p. 24).

Em *Milagre na Cela* a personagem Marina, esposa de Daniel, representa o estereótipo de mulher submissa. No filme a esposa do delegado, interpretada pela atriz Claudia Alencar, também é uma mulher submissa ao marido, e se mantém distante do que acontece na sociedade. Candeias preservou as características da esposa do delegado, mas também inseriu nela aspectos da pornochanchada, como cenas que expõem seu corpo e o fato de estar pronta a qualquer instante para satisfazer as vontades do marido.

Em relação ao personagem Cícero, o carcereiro de *Milagre na Cela*, é possível constatar que Candeias o desdobra em dois carcereiros no filme em questão. Um dos carcereiros é chamado de Lalau, enquanto ao outro não foi atribuído um nome. Esse último possui características que o aproximam de um gorila, em virtude dos gestos e dos sons guturais que emite. Os dois carcereiros são personagens que habitam a delegacia como sendo o lar deles.

Na peça, Cícero possui qualidades que reportam ao tema da impotência, algo que Candeias amplifica ao acoplar traços grotescos para identificar os carcereiros do filme e demais homens que estão no espaço do cárcere. As posturas corporais dos homens que auxiliam o delegado são apresentadas de forma a anular o poder masculino que há na maioria das comédias eróticas. Candeias despersonaliza os homens que habitam a delegacia ao engendrar um microcosmo em que há elementos como loucura e sadismo.

As risadas sarcásticas e a feiura dos personagens masculinos os animalizam a ponto de causar repulsa, algo que pode ser interpretado como uma metáfora social da degradação proporcionada pela violência praticada pelo governo militar, uma vez que o grotesco “[...] nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas.” (ROSENFIELD, 1996, p. 60).

Nesse caminho, a caracterização dos personagens masculinos que nega o homem como sendo o sexo poderoso, e a representação da maioria das mulheres, que rejeitam a submissão, é outro *puctum* de *A Freira e a Tortura*. As personagens femininas que habitam a prisão são construídas de modo a provocar subversões, expondo um dos temas que a ótica masculina das pornochanchadas faz questão de rechaçar: a impotência e a castração.

Ainda em relação aos personagens masculinos, em *Milagre na Cela* os policiais que trabalham na prisão são seres que possuem gestos mecânicos. A rubrica da página 52 informa que eles caminham como autômatos. Ademais, os homens que trabalham com o delegado Daniel possuem traços animalescos e fisionomias que expressam ódio, conforme assinala o fragmento da seguinte rubrica:

[...] O rosto dos homens são máscaras odientes. Seus gritos, sons primitivos. Daniel olha para eles como se fossem feras domesticadas. De repente, os homens param e voltam aos seus lugares, estáticos. Olham Joana com um desejo assassino, como se fossem cabeças da mesma hidra, do mesmo dragão. Daniel sorri. (ANDRADE, 1977, p. 37).

Já em *A Freira e a Tortura*, os carcereiros e presidiários exprimem em seu rosto agonia e sofrimento. Nas cenas em que a câmera focaliza os corpos dos homens que habitam a prisão, constata-se que Candeias conferiu impacto às imagens ao moldar os personagens com posturas corporais incomuns, expressões sádicas e movimentos bruscos de braços e pernas. Aspectos esses que resultam em uma espécie de anomalia moral e corporal, incitando a perceber o tratamento grotesco que o cineasta utiliza para representar o desespero engendrado pelo regime militar, uma vez que a arte grotesca “[...] tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável.” (ROSENFELD, 1996. p. 60).

Nesse sentido, por meio da rubrica citada e de outras que fornecem detalhes físicos e gestuais dos policiais da peça *Milagre na Cela*, pode-se compreender que Candeias coletou essas informações para ressignificar com características grotescas os personagens masculinos que estão no cárcere de *A Freira e a Tortura*. Essa é uma realidade que se constitui em mais um *puctum* que há na película, que permite destacar características grotescas que causam sensação de repulsa no conjunto de cenas da obra cinematográfica citada.

Nesse caminho, na adaptação dirigida por Candeias, o grotesco atribui um tom cômico e de deformação aos personagens masculinos, dado que “[...] o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada.” (PAVIS, 2003, p. 188).

O personagem Daniel, na peça em questão, é o delegado que comanda a prisão e o responsável pelas torturas praticadas contra madre Joana de Jesus Crucificado. Já no

filme em estudo, o cineasta, ao fazer a adaptação do delegado, opta por não colocar nele um nome que o identificasse. A ausência de um nome pode ser interpretada como um subterfúgio implantado para intensificar a animalização que circula aqueles que representam o autoritarismo.

O delegado do filme dirigido por Candeias é um homem que trabalha para castigar e perseguir cidadãos suspeitos de oposição ao governo militar. Suas características físicas, aliadas a uma linguagem corporal performática, a um vocabulário grosseiro e ao tom cafajeste que há no personagem o associam à potência sexual dos *machões* das comédias eróticas. O fato de o ator David Cardoso ter interpretado o delegado constituiu-se em uma das estratégias para que o público adepto das comédias eróticas pudesse se interessar pelo filme, visto que atores como o artista citado “[...] já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico,” (GOMES, 2005, p. 114).

Candeias manteve no delegado os traços de autoritarismo, machismo e de violência que caracterizam o personagem Daniel do texto fonte. Entretanto, o cineasta produz cenas em que a virilidade do delegado sucumbe diante da freira Joana. O delegado, em algumas cenas, tenta intimidá-la com a ameaça de violentá-la sexualmente, sendo por ele próprio ou pelo personagem Miguel.

As tentativas de violentar a religiosa são frustradas pela postura imponente da freira ou então ridicularizadas pelo fato de o delegado não obter a ereção de seu órgão sexual, o que ironiza o conceito de que “[...] a pornochanchada é uma luta imaginária e infinitamente repetida contra a insegurança sexual, o fantasma da impotência.” (BERNADET, 2009, p. 208).

Em *Milagre na Cela*, a fragilidade de Daniel está em suas emoções. No filme, a fraqueza do personagem citado adquire ressignificação pelo fato de Candeias depositar no delegado a impotência sexual que o constrange perante irmã Joana. Desse modo, o cineasta engendra outro *puctum* de *A Freira e a Tortura*, desvinculando o conceito de que o homem é o sexo poderoso das comédias eróticas e, simultaneamente, desloca a visão masculina do gênero citado ao negar o corpo da mulher como objeto de prazer e como algo a ser vendido pelas pornochanchadas.

Os personagens comentados complementam as interpretações que o cineasta realizou ao adaptar a trama da obra *Milagre na Cela*. Os personagens do filme são uma

síntese e uma metáfora da gravidade da violência que acossou os cidadãos brasileiros durante a ditadura civil-militar. A adaptação dirigida por Candeias não foi totalmente fiel ao texto literário tecido por Jorge Andrade, já que

[...] um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Nesse sentido, o filme veicula novos olhares ao criticar e ironizar os representantes do aparato repressor pelo viés da impotência sexual e pelos detalhes grotescos na caracterização corporal e psicológica da maioria dos personagens masculinos. Por outro lado, a submissão que poderia haver nas mulheres foi potencializada pela sedução expressa na linguagem corporal das personagens, algo que se expande com a superioridade delas ante o sexo masculino, colocando a adaptação dirigida por Candeias não como “[...] uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade.” (HUTCHEON, 2011, p. 229).

Um dos destaques de *A Freira e a Tortura* reside na ênfase que Candeias empreende, realizando um misto de tensão e de sedução por meio da linguagem corporal dos protagonistas durante as sequências do filme em que Joana e o delegado ficam a sós. Para dissimular sua turbulência emocional, a protagonista, por reiteradas vezes, segura o crucifixo para permanecer firme em sua fé e para tolerar as intimidações do delegado. A intensificação dos aspectos citados atenua o embate de argumentos que há entre madre Joana e o delegado Daniel no texto fonte. A adaptação não adota a maioria dos diálogos de *Milagre na Cela*, porém essa supressão não afeta sua identificação.

Ao penetrar nas frestas do texto dramatúrgico de Jorge Andrade, Ozualdo Candeias retrata espaços que são apenas citados em *Milagre na Cela*. Por exemplo, os locais em que a personagem Joana trabalhou pela promoção dos excluídos na obra fonte, como favelas, prostíbulos e periferias. As filmagens de cenas nesses lugares conferiram dinamismo à película, proporcionando que a trama se desenvolva em mundos diferentes em relação ao texto da peça. Candeias associa às locações das

filmagens a dimensão da separação de classes que está refletida em personagens, como loucos, pobres, prostitutas e encarcerados.

O texto teatral tem a prerrogativa de contar e dramatizar determinado fato social, histórico ou fictício. O cinema, além de ser um suporte, também é uma linguagem para narrar, dramatizar, ampliar e ressignificar o enredo de uma obra literária. Nesse sentido, Jorge Andrade e Ozualdo Candeias ao recortarem uma realidade que permeou o período ditatorial não tiveram a obrigação de que o texto e o filme viessem a se transformar em documentos, mas elaboraram imagens que teriam condições de reverberar diferentes óticas sobre o período comentado, pois “Por meio de sua obra, o literato e o cineasta podem edificar representações que se coadunem com o projeto social dominante ou questioná-lo, às vezes abertamente, outras por meio de formas alegóricas.” (DAVI, 2007, p. 12).

As sequências de cenas da película mostram que o tratamento da violência em uma obra dramatúrgica pode ser adaptado pela sétima arte, uma vez que a adaptação é uma atividade de passagem que conduz à alteração de códigos de uma linguagem para outra.

Nesse entendimento, para adaptar *Milagre na Cela*, Candeias elegeru algumas convenções do Cinema Marginal e das pornochanchadas. Do primeiro, o cineasta optou por locações em lugares paupérrimos, com a preocupação de conferir maior espaço para o desenvolvimento de personagens que representam indivíduos marginalizados, com a caracterização grotesca de alguns e a retratação do sexo de forma tosca.

Das pornochanchadas, o cineasta adotou a ênfase na exibição do corpo das mulheres, o machismo incorporado com maior pujança no delegado e a elaboração de cenas de sexo não explícito. Detalhes que auxiliaram *A Freira e a Tortura* a se tornar uma obra com “[...] inúmeros pontos de interesse, a começar pelo seu tratamento bem direto do tema da tortura e da perseguição política ainda no período da ditadura, mesmo que em seus estertores.” (VALENTE, [2016]).

Candeias abrigou os elementos supracitados de modo a retratar os personagens masculinos que habitam o ambiente do cárcere de modo que eles são apresentados com traços bufônicos. Detalhe esse que reforça a visão sobre o contexto do regime militar como um período anormal. A atmosfera de opressão que há no filme é colocada como

uma realidade tão esdrúxula que Candeias se vale do grotesco para representar o desumano, a violência e a miséria material e espiritual da maioria dos personagens.

A perversidade que há na delegacia é tão insana que confunde até os próprios funcionários, imersos em um universo que os transformam em criaturas grosseiras e, em determinados momentos, até mesmo cômicas. Nesse caminho, Candeias proporciona uma visão cáustica do ambiente da delegacia. Assim como em *Milagre na Cela*, a película expressa o ambiente da prisão como um lugar desregrado, alienado dos acontecimentos e, simultaneamente, se configura em um mundo em que as relações estão estabelecidas na luta pela sobrevivência.

Ao se apropriar do texto *Milagre na Cela*, Candeias o adapta sob a perspectiva de fornecer novas compreensões do fato social que a trama do texto debate. Nesse caminho, o cineasta elabora uma nova obra que se adéqua ao tempo em que foi produzida e também às estéticas dos movimentos cinematográficos que sustentaram o ressoar dos ecos de *A Freira e a Tortura* no momento em que já se vislumbrava a redemocratização do Brasil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É preciso sobreviver e sobreviveremos para o amanhã que virá. Não importa o cerrar da boca, ou que a voz caminhe incerta na garganta dolorida, se amanhã o protesto sairá da boca de milhões. Ficou a crença no amanhã hoje proibido! É preciso sobreviver, para o amanhã que virá!(ANDRADE, 1977, p. 93).

O fragmento citado acima faz parte da canção que a personagem irmã Joana de Jesus Crucificado canta ao final da trama do texto teatral *Milagre na Cela*. A letra da canção expressa uma mensagem de otimismo no amanhã que está por vir, sobretudo porque a protagonista do texto citado materializa a luta dos brasileiros que foram vítimas da violência e das violações infligidas pela ditadura civil-militar. Madre Joana também representa a obstinação e a esperança que milhares de cidadãos nutriam de recuperar a liberdade que lhes havia sido usurpada.

Nesse sentido, Andrade delega à protagonista a missão de trilhar, por meio do enredo de *Milagre na Cela*, caminhos que permitem corroborar um dos pilares do período ditatorial: a prática indiscriminada de tortura. Situação vivenciada por mulheres como a freira Maurina Borges da Silveira e pelas colegas de cela da religiosa. Segundo o frei Manoel da Silveira, após as sessões de tortura, as mulheres que dividiam cela com a religiosa citada “[...] não dava conta nem de virar na cama de tanto apanhar.”

Na entrevista que o frei Manoel da Silveira concedeu para a realização dessa pesquisa, o religioso salientou os impedimentos que haviam para não permitir contato com madre Maurina da Silveira. Apesar disso, a história da religiosa repercutiu não apenas nos meios de comunicação, mas provocou a sensibilidade de autores como Jorge Andrade. O dramaturgo utilizou a literatura para denunciar os excessos dos militares, de modo a retratar, no texto *Milagre na Cela*, os atos de torturas à personagem protagonista, madre Joana.

Todavia, o texto teatral de Andrade não recusa à madre Joana o poder de emplacar um revés por meio da violência que ela própria recebe. A engenhosa situação que o dramaturgo elaborou ao colocar a protagonista desafiando o torturador a violentá-la com seu “instrumento natural” constitui-se no ponto de partida para que a freira obtenha o sucesso de humanizar e de fragilizar emocionalmente seu algoz. Contudo, *Milagre na Cela* não se resume a essa reviravolta. A obra também expõe críticas à violência empreendida pelo aparato repressor ao conferir aspectos de animalização aos que praticam a tortura (delegado Daniel) e também aos que são vítimas da atmosfera repressiva da delegacia (personagens Miguel e Jupira).

Outro detalhe que há no texto *Milagre na Cela* reside na ironia que perpassa os nomes dos personagens. O nome do antagonista é Daniel. Na Bíblia, o profeta Daniel foi levado cativo para a Babilônia. Ao contrário do delegado da obra citada, na Bíblia, Daniel era prisioneiro e também um homem bondoso. Ademais, interpretava sonhos e escreveu o livro de Daniel que está no Antigo Testamento da Bíblia.

O detento Miguel, um dos personagens coadjuvantes, é apresentado como um homem agressivo. Todavia, o significado do nome Miguel é definido como aquele que é humilde perante Deus. O personagem Cícero, o carcereiro da peça, é retratado como um indivíduo maldoso. Na religião católica, o nome Cícero remete ao famoso padre Cícero que trabalhou para retirar as camadas mais simples da população cearense da miséria. A personagem Jupira é detentora de uma natureza profana. Por outro lado, na religião umbanda, Jupira é uma cabocla recatada e que não gosta de dançar.

Em *Milagre na Cela*, a personagem Joana, além de ser uma religiosa, é a responsável por aflorar a humanização do personagem torturador. Na Bíblia, Joana é a esposa de Cuza, sendo este, o procurador do rei Herodes. O rei Herodes foi o responsável por ordenar a decapitação do profeta João Batista. Desse modo, por ser a esposa do procurador de Herodes, Joana é impedida de seguir Jesus Cristo. Além das antiteses que revestem os nomes dos personagens, o texto denuncia a alienação dos indivíduos diante dos arbítrios, como das freiras da congregação à qual pertence irmã Joana e também a submissão da personagem Marina ao marido dela, o delegado Daniel.

O tema da tortura, as relações de poder entre torturador e torturada, o espaço da prisão e as características dos personagens protagonistas e coadjuvantes de *Milagre na Cela* conferem à trama significativa dramaticidade e tensão. Os detalhes citados são

alguns dos elementos que estimulam interpretações não apenas pela via da encenação em palcos de casas teatrais, mas também abrem perspectivas com ecos que podem ser emitidos por intermédio de outras linguagens artísticas, como o cinema.

No que tange a essa possibilidade, Ozualdo Candeias, ao ganhar a oportunidade de dirigir mais um filme, aceitou adaptar o texto *Milagre na Cela*. O cineasta constrói uma narrativa cinematográfica que não apenas expõe o drama de uma freira, mas mostra outras faces que fizeram parte do período ditatorial.

Atento à miscelânea de temáticas do texto de Andrade, o cineasta potencializa e ressignifica questões que perpassam a obra fonte, conservando algumas situações e inserindo novos espaços, temas e personagens que culminaram no filme *A Freira e a Tortura*. Pautando-se em uma visão irônica, Candeias acomoda a adaptação do texto dramatúrgico de Andrade por meio de um gênero filmico considerado menor perante a crítica e que, em tese, não poderia ser pensado como um canal para discutir o regime militar: as comédias eróticas (pornochanchadas).

Ademais, o cineasta também reduz a abrangência do enredo do texto citado ao eliminar ou simplificar situações, como a visita do bispo à madre Joana no cárcere, o convívio de Daniel com sua esposa, Marina, a gravidez da protagonista, a visita das crianças à delegacia para ficarem com o carcereiro Cícero, os diálogos das irmãs no convento sobre a situação de Joana e outras cenas que não estão na obra cinematográfica dirigida por Candeias.

Por outro lado, o filme aborda a questão da tortura atrelada à exibição do corpo feminino, cuja exposição da nudez não está a serviço apenas de uma representação, mas de construir sentidos que contrastam com os traços animalescos conferidos aos personagens masculinos. Em *Milagre na Cela*, em segundo plano, há a impotência sexual do carcereiro Cícero. Em *A Freira e a Tortura*, esses elementos foram potencializados em cenas que mostram o delegado não obtendo a ereção em uma das tentativas de violentar madre Joana.

Na película, outro exemplo de impotência é representado pelas sequências que trazem os funcionários da delegacia sem poder de ação para se relacionarem com as prostitutas, fato realçado pelas posturas corporais da maioria dos personagens masculinos, que possuem gestos e feições animalescas. Desse modo, Candeias utiliza as tentativas de relações sexuais que há no filme para questionar o jugo da visão

tradicional do sexo que há nas pornochanchadas, visto que os corpos das mulheres geralmente são retratados via imagens que objetivam a satisfação do prazer masculino. No entanto, em oposição a esse viés, o cineasta privilegiou retratar as personagens femininas como mulheres veementes.

A protagonista do filme, irmã Joana, e as prostitutas detidas na delegacia demonstram que Candeias desloca o foco das comédias eróticas, uma vez que as mulheres da película em estudo não são submissas. As personagens femininas citadas são caracterizadas de modo a estarem distantes do perfil de fragilidade e de banalização que boa parte do gênero filmico citado prezava por expor. Candeias também manteve o poder de sedução que há na protagonista do texto *Milagre na Cela*. Na película, madre Joana é uma mulher que, além de conhecer uma nova experiência por meio do sexo, transgride padrões religiosos e sociais que poderiam fazer com que ela se mostrasse alheia ao contexto que as duas obras abordam.

Em *A Freira e a Tortura*, as imagens são realizadas em espaços que variam da cela onde está confinada madre Joana a locais afastados da zona urbana. As cenas gravadas por Candeias em espaços abertos e abrangentes como ruas, terrenos, prédios abandonados e periferias dialogam com as imagens da prisão. A conjugação entre os espaços abertos citados e o espaço fechado da delegacia denunciam as mazelas que assolavam a sobrevivência dos indivíduos no período de repressão.

No texto teatral, ao não obter a confissão desejada da freira Joana, o delegado apela para variadas formas de tortura. Na obra cinematográfica de Candeias, a temática da tortura surge logo no título e se materializa ao longo da narrativa filmica. Algumas torturas à que madre Joana é submetida são mostradas diretamente, enquanto outras estão restritas ao plano do subentendido.

Ao adaptar *Milagre na Cela*, Candeias subverte a retratação do sexo que há na obra citada. No filme, a montagem de cenas de sexo não explícito, realizada com requintes de mau gosto, atribui à obra um sentido anti-erótico. Em *A Freira e a Tortura*, o sexo não existe exclusivamente como instrumento de violência que pode ser revertido a favor da vítima no intuito de humanizar o torturador, como ocorre no texto fonte. Na película, o sexo também serve para desmoralizar o machismo ao retratar a impotência dos homens e ao valorizar o poder de sedução das mulheres. Nesse sentido, a obra dirigida por Candeias é transgressora. Depõe contra o padrão de mulher perfeita e

disponível ao sexo masculino, conforme pregava a visão conservadora do regime militar e também da maioria das pornochanchadas.

As cenas, os personagens e os temas que circulam em *Milagre na Cela* e na sua adaptação para o cinema são provas de que uma das prerrogativas da arte é a de não crer na univocidade dos acontecimentos e a de se insurgir ante o que é pragmático. Desse modo, o processo de adaptação do texto teatral para o filme consistiu em inserir elementos que interpretam os representantes do autoritarismo como indivíduos grotescos e impotentes perante a tenacidade de cidadãos que ousavam ter uma postura firme, haja vista a protagonista irmã Joana, personagem que representa a luta pelos direitos individuais e coletivos que ainda não haviam sido reconquistados no início da década de 1980.

Embora Ozualdo Candeias tenha se apropriado do enredo tecido pelo dramaturgo Jorge Andrade, tanto o texto teatral quanto o filme possuem vida autônoma. As duas obras pertencem a uma teia cultural e artística que teve o propósito de forjar provocações e protestos contra o regime militar. No entanto, as duas obras devem ser lidas de modo a respeitar e a entender a autonomia de cada um dos autores que as elaboraram. Andrade e Candeias, segundo as inferências que herdaram de suas experiências pessoais e profissionais, engendraram em *Milagre na Cela* e em *A Freira e a Tortura* tramas que se posicionam ao lado do homem, contemplando a questão da liberdade e da potencialidade da mulher.

O texto de Jorge Andrade e o filme de Ozualdo Candeias ratificam que, mesmo em um regime autoritário, é possível falar dos problemas nacionais, conciliando-os com a abordagem de fatos como a tortura, especialmente as que foram praticadas contra as mulheres. Esse é o fio condutor da trama de *Milagre na Cela* e que respira nas metáforas que o filme *A Freira e a Tortura* reverberou na década de 1980 e que ainda ecoam nos dias atuais.

Sobretudo, as duas obras pesquisadas endossam que na arte há o constante compromisso da existência de movimentos capazes de se impor e de se opor a versões coniventes para com uma determinada faceta da história. Ademais, a possibilidade da arte literária de dialogar com outras modalidades artísticas é fruto do constante anseio da ciência e de segmentos desta, como dos estudos comparados de literatura, que reviram suas posições para incorporar o ingresso de novas óticas.

Dessa forma, pode-se fazer uma analogia da abertura dos estudos comparados de literatura com a potência da música barroca, na qual vários instrumentos se interligam e formam múltiplas vozes. E como a arte musical barroca, a literatura estabelece conexão com um emaranhado de inúmeras vozes para não se limitar apenas às questões da teoria literária. Ideia que relativiza e revitaliza a apreensão de significados que a arte literária e artes como o teatro e o cinema disseminam aos que se dispõem a estudá-las e apreciá-las.

REFERÊNCIAS

A FREIRA e a tortura. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo: Dacar, 1983. 1 DVD (85 min.), son. color.

A FREIRA e a tortura 1983. In: PACHOVSKI. 2011. Disponível em: <<http://pachovski.blogspot.com.br/2011/04/freira-e-tortura-1983.html>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

A HERANÇA. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo, 1971. (90 min.), son. p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V3n_OigNqtM>. Acesso em: 5 jan. 2016.

A MARGEM. Direção de Ozualdo Candeias. Brasil, 1967. (96 min.), son. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W1TQkqPFu-4>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

AS BELAS da billings. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo, 1987. (88 min.), son. color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c61s47flC3U>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: Cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007.

ANDRADE, Jorge. *Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectivas, 1970.

_____. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Entre o texto e a tela: apontamentos acerca de milagre na cela de Jorge Andrade e a freira e a tortura de Ozualdo Candeias. *Revista ouvirOUver*, Uberlândia, n. 5, p. 76-83, 2009.

_____. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

AUTRAN, Arthur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia: a margem da boca. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa. (Org.). *Ozualdo R. Candeias: 80 anos*. São Paulo: Heco Produções. 2002. p. 15-31.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro et al. (Org.). *Jorge Andrade 90 anos: (Re) leituras - Volume 1 : a voz de Jorge*. São Paulo: FAPESP, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. Ela: a pornochanchada: dá o que eles gostam?. In: BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 205-209.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Riscos da leitura psicanalítica. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castelo. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 19-24.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos matadouros*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *Milagre na Cela*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 7-10.

- CARDOSO, David. David Cardoso. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloisa. (Org.). *Ozualdo R. Candeias: 80 anos*. São Paulo: Heco Produções. 2002. p. 115.
- CARRIÉRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, Ana Cecília. Impasses de uma crítica literária psicanalítica. In: BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). *A letra oblíqua: ensaios de literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 3-24.
- CHAVES NETO, João Ribeiro. *Patética*. 1978. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Pat%C3%A9tica&t=>>>. Acesso em: 13 jan. 2016.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas. In: _____. *Relatório*. Brasília, DF, 2014. parte 3, p. 278-592. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_pagina_275_a_592.pdf>. Acesso em 5 ago. 2015.
- DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do autoritarismo em memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos*. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- FOUCAULT, M.. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- GARDNIER, Ruy. O que há para saber sobre Ozualdo Candeias? Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>>. Acesso em: 3 mar. 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 103-119.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. Ponto de Partida. In: PRADO, Décio de Almeida. *O melhor teatro: Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 2001. p. 239-279.
- HEFFNER, Hernani. A freira e a tortura. In: PUPPO, Eugenio; ALBURQUERQUE, Heloisa. *Ozualdo R. Candeias: 80 anos*. São Paulo: Heco Produções. 2002. p. 66-67.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.
- KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. Na colônia penal. In: KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 29-70.

LENINE. A Ponte. In: LENINE. O dia em que faremos contato. Rio de Janeiro: Sony BMG, 1997. 1 CD. Faixa 1.

MAGALDI, Sábatu. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1997. v. 4.

MANTEGA, Guido Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a face erótica da dominação. In: _____. *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1982. cap. 1, p. 9-30.

MARCOS, Plínio. *Abajur lilás*. 1975. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=Abajur+Lil%C3%A1s&t=>>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ática, 1987.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979. v. 13.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: História, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

O CANDINHO. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo, 1976. (33 min.), son. p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bkTsMw5t9SI>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Carlos Batista. *A participação da igreja católica na implantação e consolidação do regime militar*. [2008]. Disponível em: <http://www.lo.unisal.br/nova/sala2008/sala2008_2/textos/artigo_igreja.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2016.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 83-101.

PRATA, Mário. *Fábrica de chocolate*. 1979. Disponível em: <<http://www.bdteatro.ufu.br/pesquisa.php?q=F%C3%A1brica+de+Chocolate&t=>>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

- REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2002.
- SANTOS, Sandra Ferreira dos. *Ritos funerários na Grécia antiga: um espaço feminino*. In: CONRESSO INTERNACIONAL DE RELIGIÃO MITO E MAGIA NO MUNDO ANTIGO, 1., 2010 Rio de Janeiro; FÓRUM DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA, 9., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2010. p. 348-365. Disponível em: <<http://www.nea.uerj.br/Anais/coloquio/sandraferreira.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SILVEIRA, Manoel Borges; GOMES, Saulo; CASTRO, Moacyr. *A coragem da inocência*. Brasília: ABAP, 2014.
- SIMÕES, Inimá. Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, Guido (Coord.). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1982. cap. 5, p. 79-86.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millor Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39-52.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- STERNHEIM, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. 2013. 166f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

VALENTE, Eduardo. *A freira e a tortura*. [2016]. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/31/freiratortura.htm>. Acesso em: 6 abr. 2016.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VEYNE, Paul. Tudo é histórico, portanto a história não existe. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza. (Org.). *Teoria da história*. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 45-56.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003. p. 61-89.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 1 n. 9, p. 121-132, jan./jun. 2003.

ZÉZERO. Direção de Ozualdo Candeias. São Paulo, 1974. (31 min.), p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mUHaSCfy4R4>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

WELLEK, Rene. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108-120.

APÊNDICE A - Entrevista com Frei Manoel Borges da Silveira

Entrevista realizada em 06/10/2015, na cidade de Uberaba – MG

PESQUISADOR: Acerca do processo de criação da personagem Irmã Joana de Jesus Crucificado, o dramaturgo Jorge Andrade relatou:

“A história da freira é de uma grande beleza. Ela foi presa, como os dominicanos foram, e torturada. Ela resistiu, ela não tinha nada a dizer. Ela não tinha nenhuma participação em coisa nenhuma, e mesmo que tivesse... É assim, na minha peça, é assim que eu desenvolvo a peça: o torturador resolve interrogá-la nua. Ainda mais que ela fosse freira, aquilo era o supremo suplício. E, realmente, tira a roupa dela, põe ela numa cadeira, no meio de uma sala, nua, e a soldadesca em volta, e ela se mantém firme, porque não se sente nua. É esse o jogo da peça, que eu faço. Quanto mais ele pensa que a humilha porque ela está nua, mais ela se sente vestida, porque ela tem um grande interior. O físico, o homem, para ela, tem uma importância fundamental, porque ela traz um pensamento da Igreja, que já aparece em Marta *n'As Confraias*, de que Deus não está na Igreja, nem no céu, nem em lugar nenhum: Deus está dentro do homem. Se ele não está no homem, ele não está em parte alguma. E se ela acredita, plamente, que Ele está no homem, ela acredita que Ele está dentro dela. E estando dentro dela, ela se sente protegida de uma nudez. Mas quanto mais ele tenta torturá-la, através da nudez, mais ela se sente vestida e, pouco a pouco, ele começa a se sentir nu. Ele, o torturador. Então, como aconteceu na realidade? O fato, na realidade, foi: o torturador ameaçou a freira de violentá-la com um cabo de vassoura. Ela disse assim: “O senhor já tem um instrumento humano do defloramento. O senhor use o seu instrumento e não um cabo de vassoura. Seja homem e use o seu instrumento”. “Mas a senhora é uma freira!” “Mas eu prefiro que o senhor faça isso com o seu instrumento do que com um cabo de vassoura, porque um cabo de vassoura é inútil. Não leva o senhor a nada, o senhor não tem nenhum prazer e com o senhor” “Mas a senhora é uma freira ou uma prostituta?” “Não, eu sou uma freira. Mas eu sou uma mulher. O senhor deve ser um homem! Prove que é um homem, usando o seu instrumento e tendo, pelo menos, o prazer da tortura”. E é o que ela faz. Aí passa na minha interpretação: Como eu faço? Mas a tortura, a posse da freira pelo torturador leva a ela a engravidar, porque ela tem certeza que Deus a habita... Mora

dentro do homem. Então é normal que venha uma criança. Ele diz para ela: “É filho, é homem.” “Não”, ela diz, “é mulher, porque a violência só produz filhas mulheres: a dor, a luta, a perseguição, a resistência, a vitória são nomes de filhas da violência. A violência dá sempre mulheres, nunca filhos homens”. E ela vai levando até um ponto em que ele se apaixona realmente por ela e começa a desejar aquele filho. Então, ele passa a ser o torturado porque não consegue atingi-la e passa a ser o ameaçado por aqueles que o rodeiam, porque ele começa a querer protegê-la e a salvá-la e cai nas malhas da sua tortura, da sua perseguição e acaba vítima da sua própria violência.”

Esse é um dos depoimentos que Jorge Andrade concedeu sobre a personagem Joana e o texto *Milagre na Cela*.

FREI MANOEL: Depois de ouvir esse relato de Jorge Andrade, é... eu me lembro... acho, bem, precisa a primeira parte, foi isso que aconteceu mesmo. Agora tem um detalhe que poderia ser acrescentado dentro dessa profundidade da presença de Deus nela, cada vez mais se sentia vestida. É que ela disse que os torturadores também estavam nus, e torturando os seios dela. Rasgaram a blusa e torturavam os seios. Então é interessante... eu vejo a profundidade de fé que tinha Maurina. É que ela, ao invés de ter raiva, ela disse que ficou com pena, ficou com pena dos torturadores porque sentia que eles estavam dentro dessa máquina que era nem homem né?!. E... antes já, quando ela começou a ver o absurdo, foi quando o Fleury chegou e deu, como se diz popularmente, um pé de ouvido bem dado dizendo: Freira do diabo. Então, a partir daí, ela viu que ia ser tudo na base da ignorância. Então ela não... não reagia mais, nem falava. Até o momento em que o Fleury se irritou depois de tortura e de choque e disse: Você não olha nos meus olhos? Aí, ela decidiu, ela firmou nos olhos dele. Você me conhece? Conheço sim, eu vi você na *Veja*, quando você prendeu os dominicano. Foi a partir desse momento que ele deu um murro na mesa e sumiu, não apareceu mais. Não apareceu mais. Só apareceu quando pulava de um barco para o outro embriagado. Morreu na praia né?!. Então tudo que você leu aí antes de passar para aquela segunda fase, precisamente, tudo está no livro também e está bem fiel.

PESQUISADOR: O delegado Fleury foi um dos torturadores da Irmã Maurina?

FREI MANOEL: É. Ele foi o que interrogava e atrás estavam os outros torturadores, que colocaram os aparelhos nas mãos. Então ele mandava dar o choque na mão.

PESQUISADOR: O delegado Fleury chegou a violentá-la?

FREI MANOEL: Não, ela não foi violentada. Realmente, diante dessa estrutura que ela tinha, não foi violentada. Eles tiveram sei lá o quê. Inclusive veio um policial somente para fazer esse trabalho de aproximação sexual e tentava, passando a mãos nas pernas dela, ele ficou duas horas e viu que não ia conseguir nada, saiu também.

PESQUISADOR: A Madre Maurina foi a única freira torturada no período na ditadura militar?

FREI MANOEL: Foi. Isso é certo. Agora, por parte da Igreja, também os dominicanos, mas de irmã, de freira, só ela.

PESQUISADOR: Como religiosa, só ela?

FREI MANOEL: Sim.

PESQUISADOR: Durante o período em que ela esteve presa, detida, a família, o senhor ou outras pessoas conseguiam ter contato com ela ou não permitiam nenhum contato com ela?

FREI MANOEL: Nós éramos doze irmãos. Uma faleceu pequena. Foram criados onze e, nessa época, eu, particularmente, estava em viagem para Conceição do Araguaia, onde estive dez anos lá. Então, quando soube da notícia, estava em Goiânia e não foi possível, então, voltar, mas, a minha família realmente procurou seguir. A única pessoa da família que conseguiu romper o cerco foi meu irmão padre, tem até a fotografia dele aqui. Ele era todo humilde e se apresentou lá em Ribeirão Preto, em Cravinhos e eles tiveram dó dele, então levaram pra ter um contato com ela na presença deles.

PESQUISADOR: Ele era o irmão mais velho de vocês?

FREI MANOEL: É, ele era vinte anos mais velho do que eu. São dois padres e duas freiras. Uma outra ainda está viva aqui em Uberaba no Mosteiro das Beneditinas. Era mais nova que a Maurina.

PESQUISADOR: E se ela quisesse escrever uma carta para família de dentro da cela? Eles permitiam que ela escrevesse e que a carta fosse entregue à família?

FREI MANOEL: Não, não chegou carta nenhuma. Não sei se ela fez essa tentativa. Não perguntei sobre isso.

PESQUISADOR: Durante o período em que ela ficou presa, ela chegou a comentar com o senhor ou demais familiares sobre o que os torturadores falavam para ela durante os interrogatórios, durante os momentos de tortura? Ela falava as frases que eles diziam? Como os torturadores procediam?

FREI MANOEL: Como não respondia nada, eram essas perguntas mais... como todo outro preso, chamando assim de guerrilheira, se ela era amante de um guerrilheiro. Porque teve outra pessoa lá desse grupo que frequentava o orfanato, era um grupo de jovens.

PESQUISADOR: Lar Santana.

FREI MANOEL: É, Santana. Então, teve dois que frequentavam também e uma moça chegou a fazer um hábito e tentaram sequestro de um cônsul japonês, então, a partir disso, acho que foi um dos motivos de o delegado mandar prender.

PESQUISADOR: Certo.

FREI MANOEL: Que a Madre era culpada.

PESQUISADOR: Na época em que ela foi presa, em 1969, teve muita repercussão na imprensa, na mídia, na sociedade?

FREI MANOEL: É... saiu em diversos jornais. Inclusive, por ser freira, acho que a difusão foi mais completa do que em relação a outras presas. Agora parte de tortura mesmo ela não sofreu tanto quanto as outras, inclusive, a presidente estava presa ao mesmo tempo. A presidente tem uma admiração muito grande por ela, porque ela assumiu a situação e foi um apoio moral muito grande lá pra elas. Inclusive cuidando das que foram torturadas. Voltavam, não dava conta nem de virar na cama de tanto apanhar.

PESQUISADOR: A presidente Dilma esteve presa no mesmo presídio da Irmã Maurina?

FREI MANOEL: Foi contemporânea de prisão, agora, de cela não, não sei se esteve no mesmo presídio.

PESQUISADOR: E junto com a Irmã Maurina ficavam mais quantas mulheres na cela?

FREI MANOEL: Eu calculo que fossem umas quatro.

PESQUISADOR: E como era a relação da Irmã Maurina com as companheiras de cela?

FREI MANOEL: Quando ela viu que não havia jeito mesmo, ela assumiu a situação e realmente foi um apoio muito grande. Inclusive de um que era levado lá para São Paulo, não me lembro bem o nome dele. Estava desesperado. Ela estava no mesmo carro que ele. Então ela botou a mão no ombro dele e dizia, tenha calma que vai tudo dar certo. E

ele mesmo já faleceu e teria dito que foi realmente a partir desse momento que tranquilizou.

PESQUISADOR: Eu li que uma das companheiras de cela dela era a Áurea Moretti?

FREI MANOEL: Essa que era colega do Lorenzato. Os dois frequentavam o grupo de jovens que se reunia no orfanato.

PESQUISADOR: Nesse período em que a Irmã Maurina ficou presa, Frei Manoel, ela recebeu algum apoio da Igreja Católica, algum bispo tentou interceder para que ela pudesse ser liberta? Como a Igreja reagiu?

FREI MANOEL: Eu mandei esse livro para o... um que era padre de Ribeirão Preto e depois foi eleito bispo e outro que era bispo na época, Dom Evaristo Arns. E ele atribuiu toda a ação que ele teve durante esse período da Ditadura, inclusive Torturado e Torturados, aquele livro que você conhece, publicado pela Tortura Nunca Mais.

PESQUISADOR: Brasil, Tortura Nunca Mais.

FREI MANOEL: Isso. A partir disso, então, ele era franciscano, é franciscano ainda né, inclusive, vai ter um livro lançado agora sobre ele lá em São Paulo esses dias, então, foi a partir do caso de Maurina que ele resolveu entrar na luta. Dom Evaristo, que é a figura principal da Igreja no período da Ditadura.

PESQUISADOR: Na época, Dom Evaristo Arns tentou chegar a visitá-la?

FREI MANOEL: Ele esteve lá, mas não sei se conseguiu. Porque realmente era um afastamento total de tudo quanto era tentativa de se aproximar dela.

PESQUISADOR: Além das torturas nos seios, tem mais alguma outra que ela relatou? Outra forma de tortura que ela sofreu?

FREI MANOEL: A outra, com Fleury, foi aparelho nos dedos e choques. E a outra foi quando ele saiu e entraram outros torturadores né?! Então rasgaram a blusa dela e deram choque nos seios.

PESQUISADOR: Ela pertencia a qual congregação?

FREI MANOEL: As Irmãs Franciscanas da Imaculada.

PESQUISADOR: Essa congregação de que a Irmã Maurina fazia parte, a das Irmãs Franciscanas, realizava trabalhos somente dentro da Igreja ou também em periferias, ou seja, fora da Igreja?

FREI MANOEL: O orfanato era por conta delas. Inclusive a Maurina diz que atribui a prisão dela né, acho que não é isso, é que havia muitas, acho que fala no livro, havia

muitas crianças filhas de gente que tinha dinheiro, mãe solteiras, elas levavam e colocavam lá. Aí ela viu direitinho quem estava precisando das mães, via as mais pobres e ia de casa em casa entregando as crianças. Ela atribuiu isso a uma revolta do pessoal contra ela, mas eu acho que principalmente foi essa ligação de alguns jovens lá do grupo que frequentavam o orfanato.

PESQUISADOR: Era um grupo de guerrilheiros, da FALN?

FREI MANOEL: Era.

PESQUISADOR: O senhor e, até a mesmo a Irmã Maurina, conheceram o dramaturgo Jorge Andrade?

FREI MANOEL: Não, eu conhecia ele, porque, quando eu estudava em São Paulo, tinha visto essa peça, principalmente essa peça primeira dele, estava sendo apresentada.

PESQUISADOR: Ossos do Barão.

FREIRA MANOEL: É. E depois a gente tinha mais ocasião do que a Maurina de ter esse contato lá em São Paulo. Agora não sei porquê eu não consegui ir ver essa peça da freira aí.

PESQUISADOR: Na verdade essa peça foi publicada em 1977, mas devido à censura, ela demorou muito para ser montada. Ela foi montada na década de 1980.

FREI MANOEL: Eu fui pro Araguaia, no tempo, inclusive, da guerrilha, barra pesada estava lá, também vivia sob essa tensão e só voltei em 1980. Acho que realmente não deu pra acompanhar bem.

PESQUISADOR: O enredo do texto da peça bate muito com a história que é contada no livro *A Coragem da Inocência*.

FREI MANOEL: Aí não tem dúvida que é testemunho dela.

PESQUISADOR: Certo.

FREI MANOEL: O Jorge Andrade deve ter sabido muitas coisas aí. Inclusive, no livro, eu falo num momento, citando, um escritor que diz que ninguém falou, nos depoimentos, tão claro sobre tortura como Maurina e, então, queira ou não queira, o pessoal ficava a par de tudo.

PESQUISADOR: E o Jorge Andrade, em outros depoimentos que ele deu também, diz que, para escrever, para moldar o personagem Daniel, ele se inspirou no delgado Fleury, que era o torturador mor da Ditadura, inclusive, ele comandou o Esquadrão da Morte, comandava a OBAN, Operação Bandeirantes.

FREI MANOEL: Ele conseguiu se recuperar desse problema? De torturar os outros? Ele se converteu e viu que estava fazendo barbaridade? Na peça?

PESQUISADOR: De certa forma, sim. Não no sentido de enxergar que ele estava fazendo barbaridades, mas a Irmã Joana, na peça, consegue aflorar o lado humano dele. Devido à posição da Irmã Joana na peça, ela consegue humanizar o algoz dela. Não no sentido de reconhecer as maldades que ele fazia, mas ele consegue enxergar nela um ser humano que pode ser respeitado, admirado. Porque o personagem Daniel, na peça, só enxerga o ser humano como se fosse um animal, como um objeto com o qual se pode fazer o que bem entende. Jorge Andrade elaborou o personagem Daniel, delegado responsável pelas torturas praticadas contra a Freira Joana, tendo como referência torturadores como o delegado Sérgio Fleury. Em *Milagre na Cela*, o dramaturgo fornece ao personagem Daniel a característica de ser exemplar chefe de família, o que se transmuta em uma possível ironia, uma vez que o personagem, em seu ambiente de trabalho, era um implacável torturador. Essa hipótese de ironia pode ter sido tirada de uma impressão que Andrade tinha de Fleury, conforme está em uma de suas respostas em reportagem à revista *Isto É* em 1978: “Ainda a poucos dias havia uma reportagem sobre o Sérgio Fleury beijando a mulher, dizem que é um boníssimo marido, um amantíssimo pai e um ótimo amigo, formidável, mas, quando chega lá”, quando chega na delegacia, no local de trabalho....

FREI MANOEL: Vira um monstro.

PESQUISADOR: E para criar a Irmã Joana, Andrade teve como referência uma freira que foi torturada em 1969. Tudo isso leva, converge para que a história da Irmã Maurina esteja realmente no processo de criação do Jorge Andrade para criar a freira de *Milagre na Cela*.

PESQUISADOR: E o livro *A Coragem da Inocência*? Como nasceu essa ideia de escrever o livro?

FREI MANOEL: Parece até uma inspiração. Eu voltei pra cá, começaram a perguntar muito sobre a Maurina e, então, eu resolvi fazer um apanhado justamente porque estavam falando muita coisa, que ela tinha sido estuprada e tinha filhos e a primeira ideia foi essa de mostrar o que realmente tinha acontecido com ela. Aí deu mais ou menos umas noventa páginas e, por acaso, o Saulo Gomes, já ouvir falar?

PESQUISADOR: Sim, o jornalista Saulo Gomes.

FREI MANOEL: Ele quis falar comigo, fui a Ribeirão Preto umas duas vezes para falar com Saulo Gomes e ele, então, me telefonou uma primeira vez, eu disse: acabo de fazer um ajuntamento de um texto aqui sobre a Madre Maurina, então, eu mandei pra ele e ele resolveu então lançar como um livro. Ele veio aqui, a gente combinou tudo e eles fizeram essa elaboração que ajudou muito. Eu não teria condições de editar um livro desses.

PESQUISADOR: Só para encerrar, Frei Manoel, em vista desse sofrimento que a Irmã Maurina passou, dos acontecimentos da ditadura militar, como o senhor definiria esse momento que nós tivemos no Brasil, como o senhor definiria aquele contexto do regime militar?

FREI MANOEL: Realmente foi uma barbárie e toda essa reação foi comandada, inclusive, pelos Estados Unidos, que resolveram realmente botar pra quebrar e sempre que eu vejo... é isso..., aquele medo do comunismo e toda luta era contra o comunismo e não tinha realmente medida nenhuma pra conseguir acabar com o tal comunismo. Eu vejo uma falta de visão muito grande por achar que a esquerda queria tomar o poder. Naquele tempo havia 33 entidades de esquerda, cada um querendo tomar o poder. Então não ia ser possível né?! Fragmentação tão grande e, hoje, então, está aí essa balbúrdia nova... que a gente fica realmente. Já estou com meus 84 anos, cabecinha não tá boa, quando eu vejo um panorama desses assim... realmente abate muito a cabeça da gente.... E eu até agradeço sua vinda aqui.

PESQUISADOR: Muito obrigado!

