

***Candinho*: notas sobre nacionalismo e modernidade no cinema brasileiro**

Isabela Trazzi

Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

Neste trabalho, intenta-se apresentar algumas reflexões suscitadas pelo estudo da relação entre um filme popular brasileiro do XX e um conto filosófico francês do XVIII. Assim sendo, embora tenha-se em mente que o estudo de *Candinho* (1954) exija a análise de questões próprias à transposição fílmica do texto literário; aqui, será tratado o diálogo cultural entre França e Brasil (entre o cosmopolita e o local) que envolve a produção e a recepção da fita.

Candinho é a uma comédia do cineasta Abílio Pereira de Almeida, produzida pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Afinada ao desejo de discutir os problemas “essencialmente nossos” e de fortificar indústria e mercado cinematográficos brasileiros, essa obra surpreende ao aludir ao conto de Voltaire, *Candide ou l’optimisme* (1759). Na fita, o filho de criação de um coronel, vê-se obrigado a abandonar a fazenda onde vive por ter se apaixonado pela filha do patriarca. Após reencontrar o professor da fazenda e sua amada na cidade grande, Candinho parte em busca de um tesouro e de volta para casa. As semelhanças saltam à vista e a citação esclarece qualquer dúvida: “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos”, que é, no caso, a mísera fazenda do barão de Piracema. Cabe, então, questionar como pôde a transposição dos personagens, intriga e célebre mote do “clássico universal” não eliminar o caráter “puramente nacional” da fita.

Para não resvalar numa leitura anacrônica da presença francesa na obra, é preciso entender o projeto nacionalista de que faz parte dentro de seu alcance. Para tanto, empreende-se a análise dos discursos que circulavam em torno da produção cinematográfica da época e das temáticas ali recorrentes: as do nacional e do popular.

Abílio Pereira de Almeida foi muito atuante nas discussões políticas do cinema e sua defesa do nacional estendia-se às fitas, o que o levou a recusar coproduções internacionais argumentando que o cinema nacional pedia histórias nacionais. Como encarar, então, sua paródia declarada do *Cândido*?

Para oferecer mais dados para a análise da problemática, reproduz-se uma passagem em aparece a tensão entre o nacional e o cosmopolita (universal):

(...) É claro que, em termos de cinema, a história terá um tratamento complementar. (...) Vou agora terminar o roteiro de “O tesouro de Cananéia”, ótimo tema de aventura, sobre lenda

universal, mas também muito nossa, pois em Cananéia não se pensa em outra coisa... (Carta de Abílio Pereira de Almeida a Alberto Pieralisse, 28.02.1970)

A oposição “universal, mas também muito nossa” elimina a ideia de que o nacional está inscrito no universal. Por outro lado, não nega uma possível confluência: há, para o roteirista, questões universais que também fazem parte do particular, do nacional.

Para subsidiar a discussão do que seria, por exemplo, uma “história nacional”, cabe uma reflexão preliminar sobre as significações que o adjetivo acumula no pensamento cinematográfico brasileiro. Como pontuam Galvão & Jean-Claude Bernadet (1986), nota-se uma alteração no uso do termo a partir da década de 1910. Se antes a distinção entre nacional e estrangeiro só indicava o local de produção do filme e não abarcava juízo de valor, a partir de então, não bastava ser produzido no país, o filme “nacional” seria apenas aquele que levasse à tela os costumes, as belezas naturais, os acontecimentos históricos brasileiros. O foco no conteúdo também orientou a mudança de sentido de “popular”. Constata-se que, a partir da década de 1930, o termo remete à vontade de construir o retrato do povo, sendo que antes correspondia a produções pobres, primárias que só poderiam ser apreciadas pela plebe.

Essas considerações sobre os diferentes contextos em que os termos foram empregados e as diversas funções que desempenharam (SKINNER: 2005: 120) alertam para a análise das significações em jogo a cada momento. Exemplo disso é o embate discursivo entre o grupo da revista *Fundamentos*, em prol um “cinema brasileiro, nacional e popular”; e outro, ligado à Vera Cruz, a empresa 100% nacional, que pretendia abordar problemas essencialmente nossos, levar-nos às telas mundiais e ao mesmo tempo atingir maior público interno. Afinal, como esses grupos são opostos se defendem o mesmo *slogan*?

Tal consonância é aparente. Popular, nos boletins da Vera Cruz, caracteriza produções de baixo custo destinadas ao grande público interno a que se oferecia o melhor padrão possível. A essas produções, os críticos de *Fundamentos* faziam ressalvas veementes, pois cabia ao cinema brasileiro “educar o povo contra o mau gosto a que foi levado pelo cinema americano” (PAIVA *apud* GALVÃO & BERNADET: 1986: 73). O grupo defendia, na verdade, o cinema em que o “povo”, a “nação”, fosse representado. Mas também não seria isso para a Vera Cruz? Sim, mas, para os comunistas, a companhia era incapaz de produzir filmes de conteúdo essencialmente

brasileiro, pois era formada pela burguesia que, além de tender ao cosmopolitismo, desejava divulgar uma imagem humilhante do povo (como a do caboclo preguiçoso).

Seria, então, simples assim: o diálogo com as aventuras do herói metafísico era fruto das referências cosmopolitas do cineasta que queria zombar do caipira ingênuo que não domina os códigos da metrópole, da modernidade? Não. A atenuação da tragicidade, a ridicularização do barão, entre outros elementos negam tal preconceito das obras. Porém, essa ideia da tendência cosmopolita ecoou no próprio discurso da Vera Cruz e na recepção de muitas obras, como se vê no boletim de Cavalheiro Lima e num texto da *Cena Muda*:

O conteúdo de nossos filmes está melhorando, e O Cangaceiro promete ser a maior obra do cinema brasileiro, abordando um problema essencialmente nosso, sem as hibridizações de Terra é Sempre Terra, Tico-Tico no Fubá e outros. (*Apud* GALVÃO & BERNADET: 1986: 116)

De princípio a Vera Cruz com muita influência estrangeira produzia filmes como “Terra é sempre terra”, “Ângela”, “Tico-tico no fubá” e outras que perdiam o caráter nacional para o sentido universal. Foi com “Cangaceiros” de Lima Barreto que o sentido universal foi caracterizado em imagens regionais.

(...) Em São Paulo salientamos as seguintes produções puramente nacionais (...) “Candinho”, “Cangaceiro”, “Sinhá Moça” e o notável “Canto do mar”. (PÔRTO: 1954: 33)

O trecho da revista destaca o mecanismo de construção da brasilidade pela via regional bastante propagado no pensamento literário modernista (discutido na revista *Terra roxa e outras*) que pode justificar a classificação da paródia como puramente nacional.

Finalmente, ressalta-se que a aproximação da obra abiliana ao modernismo é fundamental para compreensão dos novos efeitos e sentidos gerados por *Candinho*. Como destaca Melo e Souza (1980), sua obra é moderna pois oferece seu “testemunho de realidade” da decadência do setor da sociedade a que era ligado. E é a observação da modernização paulista e da política de acomodação em que se sustentou que marca a leitura ativa que ele faz do *Cândido*, sintetizada em suas palavras: “Criei a teoria da cenoura, uma paródia do “Cândido”, de Voltaire. Quando um burro empaca, há dois remédios: o pau ou a cenoura. Aqui, só se pensa na cenoura – o dinheiro” (ALMEIDA: 1956).

Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, A. P. de. “‘Moral em Concordata’ é um libelo contra a hipocrisia”. *Teatro Brasileiro*, n. 06, abril de 1956.

GALVÃO, M. R. E.; BERNADET, J-C. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. Brasiliense: São Paulo, 1986.

LEITE, E. J. de L. A questão da brasilidade. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

PÔRTO, I. “Em face do cinema brasileiro”. In: *A Cena Muda*, v.34, n.20, 19.05.1954.

SKINNER, Q. Significação e compreensão na história das ideias. *Visões da política: questões metodológicas*. Algés: DIFEL, 2005.

SOUZA, G. de M. Teatro ao Sul. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.