

Nem abacate, nem *chala*: Moacyr Scliar (livro e filme)

Professora Doutora Barbara Hellerⁱ

Resumo

Neste texto comparo a obra Um sonho no caroço de abacate, de Moacyr Scliar, publicado a primeira vez em 1995, com o filme que se inspirou neste romance, Caminho dos sonhos, dirigido por Lucas Amberg, em 1998. Três conceitos bakhtinianos – enunciado concreto, heteroglossia e dialogismo – são utilizados para mostrar que tanto na versão impressa, como na fílmica, os personagens, que são étnica e culturalmente diversos, receberam um tratamento que os uniformiza enquanto produtores de enunciados. Portanto, os conflitos, especialmente dos protagonistas – um jovem judeu e sua namorada não-judia e afro-descendente –, nas duas versões, parecem se neutralizar no discurso, contradizendo as idéias de Bakhtin, para quem linguagem e poder vivem numa interseção permanente, não só no embate entre a língua do colonizador e a do colonizado, como no interior de uma mesma língua.

Palavras-chave: Moacyr Scliar, Adaptação fílmica, Enunciado Concreto, Heteroglossia, Dialogismo.

1. Contando as histórias¹

Resumo do livro: Mardo, primeira geração nascida no Brasil, descendente de pais judeus lituanos, não consegue tirar notas boas na escola judaica. É transferido para o Colégio Padre Juvêncio pelo seu pai, apesar dos protestos da mãe. Lá conhece Carlos, negro e vítima de preconceitos dos demais alunos. Travam uma forte amizade e Mardo, assim que conhece Ana, irmã de Carlos, apaixona-se por ela. O jovem casal enfrenta toda a sorte de preconceitos, especialmente da mãe de Mardo, que sonhava ver seu filho casado com uma mulher da comunidade judaica. O final da história é feliz: Mardo e Ana casam-se, formam-se e têm dois filhos. Ana, embora não tenha se convertido, torna-se especialista em literatura judaica e Mardo atua como arquiteto.

Sinopse do filme: A Europa está sob a ocupação nazista e os pais de Mardoqueu Stern, o protagonista, conseguem visto de entrada para o Brasil – “país onde há abacates por toda parte” –, segundo o imaginário da mãe. Instalam-se em São Paulo, onde nascem os dois filhos. Passados 18 anos, na década de 60, Mardoqueu (mais conhecido por Mardo), aluno pouco dedicado aos estudos, é obrigado a se transferir da escola judaica. Quando ingressa no Liceu Coração de Jesus, sua vida toma novo rumo: alia-se a Carlos, o único aluno afro-descendente. Também é nessa mesma época que se apaixona por Ana, irmã de Carlos e militante dos movimentos sociais pela reforma agrária. Ana corresponde à paixão e propõe converter-se ao judaísmo, para tranquilizar a mãe de Mardo, para quem era insuportável ver o filho envolvido com uma mulher não-judia. O jovem casal, porém, tem um destino trágico: Ana, enquanto participava de uma passeata, é assassinada por engano por um colega de Mardo.

¹ O romance *No caminho dos sonhos*, de Moacyr Scliar, publicado a primeira vez em 1998, não tem nenhuma aproximação com o filme homônimo, de Lucas Amberg. Segundo informou o diretor em conversa informal, foi o próprio Scliar quem escolheu o título *No caminho dos sonhos* para o filme, por concordar que o título original da obra literária que o inspirou – *Um sonho no caroço de abacate* – era pouco atrativo comercialmente.

2. Entendendo alguns conceitos

Antes de dar início à análise romance e do filme, é necessário definir alguns conceitos formulados por Bakhtin:

1. Enunciado concreto – longe de este termo ter um consenso, é possível dizer que enunciado, grosso modo, é entendido como um *produto* de um *processo* – a enunciação. É a enunciação que produz o enunciado e nele deixa marcas da subjetividade, da intersubjetividade, da alteridade que caracterizam a linguagem em uso. (BRAIT, 2005, pp. 64-5).

Enunciado é mais do que a simples palavra: é a palavra e mais diversos outros elementos. Conforme explica Brait (2005, p.67), Bakhtin, no livro *Discurso na vida e discurso na arte*, o enunciado concreto compreende três fatores: 1. o horizonte espacial comum dos interlocutores (a unidade do visível) 2. o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; 3. sua avaliação comum dessa situação.

2 – Heteroglossia – isto é, as diversas sublinguagens sociais de cada língua nacional. O imigrante, que aprende a falar a língua do país que o acolheu, tem entonações, pronúncia e valores agregados às palavras diferentes das do falante nativo. As palavras “judeu” e “negro”, como se verá adiante, assumem diferentes significados, graças à heteroglossia. Ou seja: a mesma palavra, dependendo de quem a pronuncia, não é a mesma palavra. (STAM, 1992, p. 31).

3 – Dialogismo – um dos conceitos mais utilizados pelos estudiosos de Bakhtin. Segundo ele, não existe nenhum texto (aqui entendido como toda produção cultural fundada na linguagem e também fora dela) isolado. Todo texto existe em diálogo não apenas com discursos prévios, mas também com o receptor/leitor/espectador/ouvinte do discurso. O dialogismo é a condição para a definição da noção do eu. O eu necessita da colaboração dos outros para se formar. Com o texto ocorre o mesmo processo; ele é uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o eu e o outro, entre muitos eus e muitos outros.

3. O rufar de tambores e os enunciados no filme

“Em 1944 os nazistas já tinham dominado quase toda a Europa. Milhões de judeus estavam cruelmente sendo executados. Alguns sobreviventes encontraram generosidade nas embaixadas de outros países e conseguiram fugir do terror e da escuridão”. O filme inicia-se com a exposição por 20” deste texto de abertura, que antecede a apresentação dos créditos. Como trilha sonora, o rufar de tambores. Alguns segundos mais tarde, provavelmente quando se prevê que o espectador estará concluindo a leitura deste texto, ouve-se um discurso inflamado de Hitler

Na cena seguinte, e durando 59 segundos, o espectador encontra novamente um texto de abertura, mas desta vez em língua inglesa: “By 1944 Jews were being executed by the millions. Some souls found generosity in other nation’s embassies and made their way out of darkness”.

A explicação para o texto de abertura em português ter sido traduzido para a língua inglesa, é pragmática e comercial: ganhar a adesão de maior número de platéias.

A tradução para o inglês, no entanto, não foi fiel: no texto original em português, além da informação da data – 1944 – uma espécie de antecipação do tempo que será tratado diegeticamente no filme, há referência explícita aos nazistas e o emprego do verbo “dominar”. Já na versão em língua inglesa essa informação foi suprimida, mas a do ano se manteve. A palavra “sobreviventes” ganhou a tradução de “almas” (*souls*) em inglês e a palavra “terror” foi suprimida.

Tais diferenças devem ser destacadas porque o texto de abertura, que nem chega a ser lido em *off*, deixa marcada a posição política de quem o escreveu. Se, por um lado, a ausência da voz de um narrador impede a manifestação de entonações que denunciariam sua posição política ou dos seus valores culturais², por outro, no filme em análise, é possível perceber por meio dos enunciados nas duas línguas algumas posições assumidas por este “narrador silencioso”.

Por isso, não parece precipitado dizer que na versão em português o viés assumido pelo narrador é autoritário e vitimiza os judeus: as frases assertivas não dão margem a questionamentos, como, por exemplo, se em alguma parte da Europa poderia estar havendo alguma resistência à invasão nazista (como de fato houve, principalmente na França); por que só os judeus foram lembrados como vítimas do extermínio, quando muitas outras etnias também foram dizimadas.

A palavra “generosidade”, nos dois textos de abertura, atribuída às embaixadas, também está carregada de sentido ideológico. Sabe-se que nenhum país aceita, mesmo nos dias de hoje, exilados de qualquer parte do mundo, apenas por cortesia ou “generosidade”. Acordos políticos internacionais são feitos para que levas de exilados sejam aceitos, com menor ou maior índice de aceitação do país hospedeiro. Como no desenrolar do filme é a embaixada do Brasil na Suécia que concede o visto de entrada aos personagens exilados em questão, a palavra “generosidade” automaticamente atribui um valor positivo ao nosso país, embora a história também já tenha mostrado que os exilados de origem judaica encontraram resistência do governo Vargas para entrarem e se estabelecerem no Brasil.

Já as palavras “terror” e “escuridão”, no contexto do texto de abertura em português, soam como sinônimas, embora, na origem, tenham significados distintos. A aproximação destes dois termos pretende que o espectador associe rapidamente que o terror praticado pelos regimes nazi-fascistas trouxe como consequência o lado desconfortável da escuridão: a desorientação; o medo daquilo que não se vê, mas se sente; a falta de rumo.

No texto de abertura em língua inglesa, por sua vez, a associação do período de escuridão e extermínio dos judeus pelos nazistas não se dá no enunciado, mas fora dele. É neste momento que se ouve maior com nitidez o discurso em alemão, na voz de Hitler. Não é necessário conhecer este idioma para o espectador associar aquilo que ele lê em inglês com o que ouve simultaneamente: a execução dos milhões de judeus (e de outras etnias) têm relação direta com o discurso – quase gritado, cheio de entonações – em língua alemã.

Se as mesmas palavras proferidas no discurso fossem ditas em um tom mais suave, ou com outro ritmo, talvez a associação entre o que se ouve (e não necessariamente se entende) e o que se lê não funcionasse tão bem.

² Conforme Jean-Claude Bernadet, em documentários tradicionais e mesmo “progressistas”, a voz de um narrador, acompanhando a imagem, assume entonações de dominação e onisciência. (In: STAM, 1992, p. 63)

O espectador previsto pelo diretor do filme é, portanto, um sujeito cujo repertório lhe permite identificar rapidamente que a voz que se ouve é a de Hitler, responsável pela morte de milhões de pessoas.

Os textos de abertura em português e em inglês e o discurso verbal em alemão ganharam este significado porque foram ditos num determinado contexto (e não em outro) e também porque narrador e espectador compartilham o conhecimento e a compreensão da situação proposta.

4. Sem tambores, sem sotaque, sem heteroglossia (alguns enunciados do filme)

Os pais de Mardo (o protagonista) são interpretados por dois atores norte-americanos: Elliot Gould, no papel de Samuel, e Tália Shire, como Ida. Como não falam português, seus diálogos foram filmados em inglês e dublados posteriormente. Ao espectador que desconhece a origem dos atores, essa informação poderia ser mero detalhe, mas ganha relevância quando pretendemos analisar a maneira como se desenvolve a estrutura narrativa do filme.

A primeira vez que o casal Stern surge em cena é na fila da embaixada do Brasil em Estocolmo. À frente do casal, um homem de meia-idade desespera-se por ter seu visto recusado e grita em inglês, mas com forte sotaque do português do Brasil, enquanto é tirado à força da fila: *“I must go to Brazil. My whole family is there... PLEASE!”*. Nesta sequência tensa, a angústia dos pais de Mardo é amenizada quando eles obtêm o visto de entrada, graças a uma carta enviada por um tal Alberto França.

Samuel e Ida trocam um sorriso aliviado. Mas por pouco tempo... Ida, apesar do visto, fala, em português, que prefere migrar para Nova York, mas é lembrada por seu marido, também em língua portuguesa, que a melhor opção é o Brasil, país onde há abacates por toda parte, fruta que ela adora. Resignada, Ida responde: “Bem, que o Brasil nos ajude a fazer nosso bebê crescer com saúde e segurança”. Esta sequência, que começa e termina na embaixada, dura 4’20”, é a única que remete ao ano de 1944, anunciado no texto de abertura de abertura do filme.

Nestes minutos iniciais, observa-se que tanto o inglês falado pelo primeiro personagem da fila, como o português do casal protagonista, soam artificiais. O primeiro, por ser brasileiro, fala inglês com sotaque e o casal de imigrantes europeus, que foi dublado, por falar português sem sotaque algum, antes mesmo de vir morar no Brasil.

A sequência seguinte inicia-se também com um texto: “São Paulo, Brasil – 1963. Bairro Bom Retiro”.

Os pais de Mardo não envelheceram nos anos que os separam da concessão do visto na Suécia, até esta data, no Brasil, mas a família cresceu: além de Mardo (o bebê citado pela mãe), também está presente a outra filha do casal, Ruth, à cena – um almoço sob um abacateiro, celebrando o 18º aniversário do rapaz. Mardo apaga as velas num único sopro e ouve de sua mãe a expressão: “Muito bem” e de seu pai: *“Mazel tov!”*. Além desta expressão, apenas duas outras, também de origem *íidiche*, são pronunciadas no filme: numa sequência, a mãe diz *iudishkeit* (princípios judaicos); em outra, mãe e pai chamam de *góim* os não-judeus (uma referência de alto valor pejorativo).

A quase ausência de expressões típicas da comunidade judaica, numa família cujos pais, especialmente a mãe, resistem a qualquer forma de assimilação, além de parecer

incoerente (pois quanto mais se conserva a linguagem de origem, menos igual o sujeito se torna), aponta para uma uniformização do discurso oral do filme.

Diegeticamente falando, a seqüência do aniversário acontece 19 anos depois que o casal esteve na embaixada do Brasil na Suécia, mas os pais estão linguisticamente idênticos ao início da narrativa. Conseqüência da dublagem? Possivelmente, sim. No entanto, se os personagens tivessem mantido alguns traços de suas raízes lingüísticas, como expressões típicas, entonações, etc., a idéia de resistência aos novos costumes, introduzidos principalmente por Mardo quando inicia seu namoro com uma moça não-judia e mulata, teria maior verossimilhança.

A mãe de Mardo, de todos os personagens, é a que mais luta pela manutenção das tradições judaicas, e assim justifica sua posição: “Eu tolero os *góim*, mas não confio neles. Os nazistas valorizaram os judeus mais que vocês dois (referindo-se ao marido e ao filho). Deu um trabalho enorme para eles matarem seis milhões”.

O pai de Mardo, por sua vez, consegue racionalizar as atitudes de sua esposa quando responde ao gerente do banco, Alberto França (o mesmo que escreveu a carta de recomendação à embaixada brasileira na Suécia), sobre a dificuldade que a família enfrentaria, caso Mardo ingressasse no Liceu Coração de Jesus: “Alberto, este tipo de lugar é fácil para você considerar. Os seus antepassados foram imigrantes convertidos ao cristianismo. Para nós, de quem os ancestrais nunca se converteram... Se eu sugerir isso para a Ida, ela vai ter um ataque do coração.”

Nos diálogos acima descritos, mesmo o da mãe, com forte carga emocional, quando ela opõe “tolerar” X “confiar” e subverte a lógica da história, afirmando que os nazistas deram mais valor aos judeus que seu próprio marido e filho, não há grande alteração nas entonações. Nessas seqüências, não se nota nada que lembre a noção de heteroglossia.

A rejeição que a mãe de Mardo sente em relação à nova escola de seu filho manifesta-se fora dos enunciados verbais: ela não consegue sequer passar pelo portão da escola na primeira visita que faria e dá meia-volta. Esta seqüência é a única vez que o narrador é em primeira pessoa: a câmera subjetiva mostra os vários ícones da religião católica, especialmente a imagem de Jesus Cristo com os braços estendidos e fora da cruz, como se fosse o olhar da mãe.

Essa seqüência é muito importante para o espectador compreender, por meio do não-verbal, a angústia da mãe. Impotente para reverter a expulsão de seu filho da escola judaica, é obrigada a aceitar a decisão de seu marido de inscrever Mardo no Liceu Coração de Jesus. A colocação da câmera, sugerindo distância e estranhamento entre o corpo de Ida e os objetos representados, traduz, metaforicamente, a rejeição e a falta de intimidade da personagem com a religião oficial no país onde ela já vive há 18 anos.

Ao mesmo tempo, essa mesma seqüência prevê que seus espectadores reajam de forma simpática (entender a sensação de estranhamento) a uma idéia antipática (rejeitar a religião do outro), pois a câmera subjetiva revela o lado mais íntimo da personagem, sem que ela tenha de usar uma única palavra. Mesmo que o espectador não concorde com a personagem, ela está, de certa forma, justificada, uma vez que nas seqüências anteriores ela já havia comunicado que seus familiares foram mortos na Europa, vítimas da perseguição nazista.

A maneira pela qual o pai de Mardo conversa com o gerente do banco também deve ser analisada. O espectador mais atento já sabe que foi este quem escreveu a carta para a

embaixada do Brasil na Suécia, o que garantiu a sobrevivência da família Stern. Também é o mesmo gerente quem aconselha a nova escola de Mardo, católica e com disciplina mais rigorosa. Apesar de ser um personagem tão central na vida da família, o pai de Mardo não demonstra nos seus enunciados nenhum tratamento diferenciado quando interage com ele. Mais uma vez, a linguagem parece soar artificial.

A primeira geração de exilados da Europa Central no filme, representada principalmente pela mãe, embora viva conflitos emocionais muito significativos, não os manifesta na linguagem. Eles se resolvem fora dela, principalmente por tomadas de decisões, como a transferência da escola de Mardo, ou sua expulsão de casa, pela mãe. Mas, mesmo nesses momentos, não se nota a heteroglossia. Os enunciados parecem monocórdicos e obedientes a um perfil de personagem que se mantém estável em todo o filme.

6. O dialogismo

O dialogismo pode ser identificado:

a) entre o espectador – agora denominado interlocutor – e o próprio filme. O exemplo inicialmente mencionado dos textos de abertura (exibidos antes dos créditos de abertura) mostra que o interlocutor previsto deve ter um repertório suficientemente amplo para entender que o discurso que se ouve durante a exibição dos textos de abertura não é um discurso qualquer, mas o de Hitler. Também a seqüência em que a mãe do protagonista foge do simples contato visual com as imagens de Jesus, pressupõe que o interlocutor, mesmo na ausência de um enunciado verbal, entenda que a experiência do exílio põe em xeque o conflito entre preservação dos costumes e adaptação à nova cultura.

As seqüências a seguir parecem ter sido rodadas para convencer o interlocutor de que os judeus, ao contrário do que pregam os anti-semitas, não são os responsáveis pela morte de Cristo.

1) Aula que Mardo assiste na escola judaica, provavelmente de história. O professor pergunta à sala:

-- Jesus era judeu, com idéias radicais para a época, portanto, judeu. Isso causou algum tipo de problema para os outros judeus?

Um aluno responde: -- Ele irritou os sacerdotes do templo, aí eles o julgaram e os entregaram aos romanos...

Professor: -- E....?

Aluno: -- Os romanos decidiram matá-lo.

Professor: -- E o que os romanos fizeram? O que nós sabemos é que Jesus foi crucificado... e mesmo assim através das escritas cristãs.

2) Aula na escola católica, sobre leis romanas no tempo de Cristo. O professor pergunta:

-- Quem é que pode me dizer o que há de tão especial nas leis romanas desta época?

Aluno: -- "Eles foram os primeiros a codificar as leis romanas. [...]"

Professor: -- Jesus foi julgado pelos romanos? (e olhando para Mardo...) Mardo???

Mardo: -- Sim, ele foi julgado por traição. [...] É porque ele se declarou rei dos judeus.

Outro aluno contesta: -- Jesus nunca declarou isso. Quando os romanos perguntaram a ele [Jesus] – você é o rei dos judeus?— ele respondeu: Vocês é que dizem. Portanto, ele nunca se declarou rei dos judeus.

Mardo: -- Mas mesmo assim os romanos o condenaram por traição.

3) Diálogo de Ana, a namorada de Mardo, em um dos primeiros encontros do casal, num parque: “Que alienação! [...] Uma coisa que aconteceu há quase 2 mil anos atrás [a crucificação de Jesus] e que até hoje ninguém sabe a verdade. Juro que eu não consigo entender essas pessoas que não conseguem lidar umas com as outras [...]”

Nestas três seqüências, representando três contextos diferentes – a escola judaica, a católica e a conversa em um parque – o assunto escolhido é o mesmo: a condenação de Cristo e sua crucificação pelos romanos. Fica subentendido, portanto, que o interlocutor previsto pode, potencialmente, acreditar na versão de que foram os judeus os assassinos de Cristo. Ele pode desconhecer que o cristianismo nasceu como uma espécie de variante do judaísmo e, portanto, só podia ser cristão quem fosse judeu. Tal premissa só foi alterada com a pregação do apóstolo Paulo. Como a maior parte dos judeus não aceitava Cristo como Messias, os primeiros cristãos, para se diferenciarem dos outros judeus, passaram a atribuir a morte de Cristo aos judeus, acusando-os de deicídio. Ao longo dos séculos, essas diferenças foram se acirrando de tal forma, que os judeus foram considerados párias, submetidos a todo tipo de perseguição, culminando com o holocausto promovido pelos nazistas.

Portanto, se lembrarmos que a noção de dialogismo adotada nesta análise é a de que “todo texto existe em diálogo não apenas com discursos prévios, mas também com o receptor do discurso” e que “o texto é uma criação coletiva, parte de um diálogo cumulativo entre o eu e o outro, entre muitos eus e muitos outros”, fica claro que o filme em análise interage com o interlocutor, reavaliando preconceitos historicamente construídos, enquanto demonstra outro ponto de vista.

b) no diretor do filme e no autor livro – o filme é dirigido por um sujeito que também já viu/leu/ouviu outros relatos sobre o assunto; o filme é o resultado de outros filmes que o antecederam. O livro, no qual o diretor se baseou para fazer o filme, também é resultado de outros textos anteriores a ele, porque seu autor também já viu/leu/ouviu outros relatos sobre o assunto. O dialogismo, portanto, ocorre antes, durante e depois da produção do filme e do livro.

6. Sem sotaque, mas com heteroglossia (alguns enunciados do livro)

O livro começa com estes dois parágrafos:

Meus filhos não vão passar pelo que eu passei, costumava dizer meu pai, entre solene e divertido, entre amargo e esperançoso. Mais não falava, mas todos nós sabíamos a que ele se referia: a fome, a pobreza, a humilhação.

Como muitos outros, meus pais, judeus lituanos, tinham emigrado para o Brasil em busca de uma vida melhor. Embora muitas vezes falassem com terna nostalgia da aldeia em que ambos haviam nascido e se criado, as lembranças que de lá traziam não eram nada agradáveis. (SCLIAR, 2002, p. 9)

Diferentemente do filme, que começa com o texto de abertura, comunicando o ano de 1944 e a morte de milhões de judeus, o texto impresso, com narrador em primeira pessoa, não traz nenhuma informação temporal precisa até a página 12, quando é citado que os pais do protagonista fugiram da Europa “na última hora: em agosto de 1939.”

Contrariando a informação dos textos de abertura do filme, isto é, da “generosidade” das embaixadas para abrigar os judeus, o texto de Scliar dá outra informação: “Emigrar foi bem mais difícil do que imaginavam. Os países relutavam muito em receber judeus; finalmente meu pai conseguiu – milagrosamente, como diria depois – vistos para um país do qual pouco sabia: o Brasil”. (SCLIAR, 2002, p. 10)

Assim como ocorre com o narrador em primeira pessoa no filme, no texto literário o leitor (ou interlocutor) também tende a assumir o ponto de vista do sujeito que está falando. Neste caso, trata-se de Mardo, o protagonista do livro.

A história que ele conta – as dificuldades que sofreu quando estudou na escola católica -- é de seu passado relativamente recente. No final do romance, Mardo é arquiteto formado, casado com uma mulher não-judia, e pai de dois filhos.

A linguagem do texto parece mais neutralizar que enfatizar os conflitos pelos quais seus pais e ele mesmo passaram. A grande exceção ocorre no bilhete que Mardo recebe dos alunos da escola católica, com assinatura de Jesus Cristo: “Não posso mais tolerar esta situação. O judeu e o negro se uniram. O judeu defendeu o negro, o negro retribuiu: entregou sua irmã à luxúria do outro. É um pacto, um pacto diabólico (...).” (SCLIAR, 2002, p. 64).

Nota-se, nesta passagem, que as palavras “negro” e “judeu” assumiram uma conotação bastante negativa, por terem sido produzidas por sujeitos de etnia e religião diferentes da do judeu ou da do negro. (Basta lembrar que a palavra “judeu”, empregada pelo narrador ao contar que seus pais eram judeus lituanos, no início do livro, não teve nenhum caráter negativo).

Os verdadeiros autores da carta, os alunos da escola Padre Juvêncio, eram filhos de fazendeiros e de industriais, intolerantes a qualquer tipo de diversidade.

Enxergarem Mardo e Carlos como um outro, como um estranho, foi a condição necessária para a configuração da heteroglossia: embora todos falassem a mesma língua, criaram uma “sublinguagem”, deixando evidentes o preconceito religioso e racial.

Considerações finais

A aplicação de três conceitos de Bakhtin (enunciado concreto, heteroglossia e dialogismo) na análise do filme *Caminho dos sonhos* e do livro *Um sonho no caroço de abacate*, que o inspirou, permitiu verificar que os conflitos decorrentes do exílio sofrido pelos personagens principais pouco se manifestaram nos enunciados.

O conceito de heteroglossia trouxe resultados visíveis: em *Caminho dos sonhos* (filme) a resistência à assimilação é pouco convincente, uma vez que os enunciados dos personagens soam, quase o tempo todo, uniformes e desprovidos de conflitos. A decisão do diretor de

prover seus personagens de falas com diálogos compostos de vieses díspares – como a conversa entre Samuel e o gerente do banco sobre suas origens e o de Ana com Mardo, sobre o preconceito contra os judeus –, apenas enriqueceu a discussão histórica sobre os responsáveis pela crucificação de Jesus Cristo, mas não lhes garantiu uma manifestação lingüística em que fosse possível reconhecer algum tipo de resistência.

Embora fosse possível esperar que os pais de Mardo, especialmente a mãe, a mais conservadora, tivesse entonações diversas ou que misturasse, à língua portuguesa, palavras do *íidiche* como forma de resistência, o filme não fez isso, apenas apresentou a diversidade de grupos sociais que coexistem no Brasil: o judeu (representado pelos pais de Mardo), o negro (representado especialmente por Carlos, sua irmã Ana e seus pais), o anti-semita e o racista (representados especialmente pelos colegas de Mardo na escola católica), etc. Todos eles falam do mesmo jeito, como se tivessem origens e contextos culturais semelhantes.

Como já foi dito anteriormente, a uniformização dos tipos de enunciados pode se dever ao aspecto técnico da dublagem no filme: como dois dos atores principais são norte-americanos, suas falas foram dubladas e, nesse processo, as sublinguagens podem ter sido desprezadas.

Em *Um sonho no carço do abacate*, (livro), os pais são personagens secundários, e os enunciados de Mardo, o protagonista, não diferem muito dos demais personagens, exceto de seus colegas de escola que, por nutrirem desprezo por ele e pelo personagem negro, toda vez que pronunciavam as palavras “judeu” ou “negro” lhes davam uma conotação (e subliminarmente uma entonação) diferente.

O conceito de dialogismo permitiu compreender melhor algumas seqüências do filme e passagens do livro. Afinal, tanto a versão fílmica, quanto a impressa, estão em relação com outras produções que as antecederam. O próprio Moacyr Scliar, antes de publicar *Um sonho no carço do abacate*, já havia escrito diversas outras obras, com personagens igualmente exilados e com crises de identidade. E, mesmo antes de escrever suas obras, outras já haviam sido publicadas, compondo seu repertório cultural. O mesmo processo dialógico também ocorreu com o diretor do filme, Lucas Amberg.

O presente texto, portanto, explorou as possibilidades de uma análise bakhtiniana do filme e do livro, a partir de três conceitos. Por meio deles foi possível reconhecer nas duas versões que as personagens, no que se refere aos enunciados, não oferecem resistência cultural quando chegam ao Brasil, metonimicamente representado pelo abacate, e que as tradições religiosas, representadas metonimicamente pela *chalá*, vão lentamente se diluindo, conforme as novas gerações vão sendo formadas.

Referências Bibliográficas

- BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. **Um sonho no carço de abacate**. 8.ed. São Paulo: Global, 2002.
- STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

Referência Cinematográfica

Caminho dos sonhos. Direção: Lucas Amberg. Ano: 1998.

ⁱ **Barbara HELLER, Profa. Dra.**
Universidade Paulista (UNIP)
Mestrado em Comunicação
E-mail: b.heller@terra.com.br