CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Representações Realistas do Sertão:
do *Canto do Mar ao Baile Perfumado*

Fábio Rocha Silva

Recife

2008

Fábio Rocha Silva

Representações Realistas do Sertão:
do *Canto do Mar ao Baile Perfumado*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Mídia e Estática Cultural

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cunha Filho

Universidade Federal de Pernambuco

Recife
Universidade Federal de Pernambuco
2008

Silva, Fábio Rocha
Representações Realistas do Sertão: do Canto do Mar ao Baile Perfumado / Fábio Rocha Silva. – Recife: O Autor, 2008.
121 folhas: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2008.

Inclui bibliografia.

1. Cinema - Brasil. 2. Realismo no cinema. 3. Identidade Social. 4. Pós - modernismo. 5. Sertanejos - Usos e costumes. 6. Mito no cinema. 7. Representação cinematográfica. I.Título.

791.43	CDU (2.ed.)	UFPE-CAC
791.437	CDD (20.ed.)	2008- 43

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Fábio Rocha Silva

Título: "Representações Realistas do Sertão: Do Canto do Mar ao Baile Perfumado"

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Banca Examinadora:

Paulo Carneiro da Cunha Filho

Maria do Carmo de Siqueira Nino

Alexandre Figueirôa Ferreira

Recife, 27 de fevereiro de 2008.

“De todo o escrito só me apraz aquilo que
uma pessoa escreveu com o seu sangue.
Escreva com sangue e aprenderá que
sangue é espírito.”
Friedrich Nietzsche.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho àqueles que
representam a parte mais bonita da
minha vida, meus familiares e amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, colocando em lugar absoluto, a meus pais, Cícera Rocha e Eduardo Lucas. O esforço, a dedicação e orientação que me deram são os motivos desta dissertação. Eu, o penúltimo de cinco filhos, abraço todos os meus irmãos, mas peço aos demais para agradecer, em especial, Flávia e Fabiano, fontes de prudências belas. A Flávio e Faustenice pelo braço amigo de todas as horas.

Para este trabalho, entram mais duas pessoas no patamar das relações estabelecidas por confiança: o orientador, Prof. Drº. Paulo Cunha Filho, incisivo em seus direcionamentos, além da inestimável compreensão em aceitar argumentos do orientando. Uma vez seu aluno, impossível ver cinema sempre da mesma cadeira da grande sala escura. Ao cineasta Jomard Muniz de Brito, pela paciência, pelo impulso criativo que nos transmite e pela jovialidade constante de suas idéias.

Aos irmãos amigos que ganhamos no decorrer do tempo, ao artista e ator da vida, Terêncio Lins, companheiro eterno. Às amigas, Sara Maia e Nicole Vergueiro.

Obrigado a todos, de coração.

Agradeço ainda:

A todos os professores e funcionários que formam o PPGCOM;
Aos colegas e amigos de turma do Mestrado;
Ao Prof. Drº Afonso Júnior e sua atenção companheira;
À amiga e exemplo de jornalista Iara Lima;
À amiga e companheira Luciana Leão;
À amiga Fernanda Rodrigues;
Ao Escritório de Jornalismo, por ceder seu espaço sempre que precisei;
Ao poeta Jorge Filó;
Ao cineasta Celso Marcondes;
Aos amigos Evidázio Neto e João Paulo Lins;
A CAPES, pela bolsa que me possibilitou realizar este estudo;
A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

A partir da análise de quatro filmes de longa metragem, interrogaremos qual é a imagem do Sertão e do sertanejo projetada na tela do cinema. Considerando a vasta cinematografia sobre o assunto, compreendemos que os filmes escolhidos e estudados traduzem uma idéia de sertão amalgamado aos "realismos e relatos históricos" do seu espaço. Alguns filmes colocam seus personagens como determinantes do meio, ao recorrerem ao estandarte de personagem atômico de consciência e perdido no vácuo da sociedade, seja em representações do passado ou contemporâneas. Do outro lado da margem, intencionalmente, outros filmes elaboram um realismo mais acurado, comprometido com a verdade sócio-política. Ao aprofundarem o debate sobre a realidade, esses filmes diferem das interpretações que consideram os sertanejos atávicos e inertes, passando, então, a evidenciar sua interioridade dilatada, seus hábitos e costumes seculares. Assim, cada forma artística, localizada em seu tempo, traz a sua própria modulação do real, expressando o semi-árido, que aponta para a legitimação de vários olhares e transita em diversos "realismos" do campo imaginário e concreto do Sertão. As somas das intenções e sugestões do cinema movimentam o debate sobre suas propostas para o Sertão, ainda hoje subdesenvolvido e subjugado ao capitalismo industrial e financeiro do Brasil.

Palavras-chave: Cinema – Brasil; Realismo no cinema; Identidade social; Pós – modernismo; Sertanejos – Usos e costumes; Mito no cinema; Representação cinematográfica

ABSTRACT

From a study of four motion pictures, we asked some aspects about the image of the Brazil's northeast's man (sertanejo), how it's showed in the movie's screen. Based on a rich file about historical movies of this subject, we understand that the pictures chosen and studied reveal an idea that this area of Brazil is based on historical relating texts and some facts of the region.

Some movies puts their characters like they wore determinate by the environment, which, turns, in that perspective, an naturalistic approach, we can prove that looking at how they build the character with a tag that the modern country man (sertanejo) is lost in the vacuum of the society; it can be showed in the oldest movies or in the newest ones.

They try so hard to reach the European's movies, or forward, the north-Americans ones; they are drowned in some padronized arguments. In the other hand, intentionally, some movies build an accurate realism, engaged with the social-political truth. In that perspective, they are very different from their interpretations in the screen, which considers the country man as a weak and fragile person, who reveals in that way, as an expanded self-meaning view of theirs habits and secular costumes.

In that way, each film, located in their time, brings their only realistic form of expressing the driest area of Brazil: the northeast region. Representations of a reality that shows lots of different aspects and looks on this several forms of realism in the imaginary and concrete field of this region. On this scenario, they collaborate with discussion about the intentions and proposals of the film industry for that specific area of Brazil, that, even our days, is not developed and still not well considerate for the industrial and financial capitalism of this country.

Keywords: Movies - Brazil; Realism in cinema; Social identity; Post - modernism; Sertanejos - Applications and customs; Myth in the cinema; Representation film

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 7

INTRODUÇÃO 13

1. CINEMA REALISTA

1.1 Idéia de Realismo no Cinema..... 16

1.2 Impressão e Registro Mecânicos..... 18

1.3 Convicção do Real 20

1.4 Genealogia da Ficção Realista.....24

1.5 O Novo Realismo em Cena..... 25

1.6 Ambiência Sócio-Política.....29

2. O CANTO DO MAR

2.1 Traços do Sertão ao Litoral..... 33

2.2 Das Pinceladas Pictóricas ao Melodramático.....34

2.3 Fatos e Formas de Expressão..... 38

2.4 Real Posado e a Redundância da Narração.....39

2.5 Melodias Dissonantes..... 45

3. VIDAS SECAS

3.1 Imagens Críticas.....47

3.2 Marcas do Sol..... 48

3.3 Cicatrizes da Seca..... 55

4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

4.1 Poesia Revolucionária..... 64

4.2 Inconsciente Social às Claras..... 65

4.3 Além da Hóstia, da Ordem e dos Votos 69

4.4 Transe Dispersivo do Povo..... 75

5. BAILE PERFUMADO

5.1 Cangaço em Cenas de Ontem e Hoje..... 85
5.2 Confidências do Posado.....86
5.3 Re-significação do Real.....93
5.4 Crítica Social..... 99
5.5 A Fábula do Mito..... 102

6. CONCLUSÃO
6.1 Da arte ao Artefato 106
6.2 Da Terra Ignota ao Retirante.....106
6.3 Sertão Oculto.....108
6.4 Simbiose Sócio-Religiosa e Errância do Transe.....111
6.5 Rubrica do Cangaço à Aventura.....113
6.6 Modulações de Realismos.....114

FICHA TÉCNICA DOS FILMES... 116

BIBLIOGRAFIA E FONTES 119

INTRODUÇÃO

Interrogar o Sertão por meio do cinema é, ao mesmo tempo, um exercício fílmico e um retorno constante às recordações entre o vapor que exala da terra escaldada pelo sol e o seu rejuvenescer e frescor quando ensopada pela chuva. As lembranças boas das primeiras investidas dentro da caatinga com balieira na mão, bisaco cheio de pedras, das brincadeiras de vaquejada com os amigos e as "artes" de criança se fincam, suavemente, nas raízes e nas recordações sertanejas.

Uma memória de infância liga o passado com o presente. Nesse caso, a visita do meu tio materno, que, acolhido em nossa casa, trazia de São Paulo pela primeira vez sua família. Logo os primos se enturmaram. As brincadeiras eram infindáveis, com recordações saudosas para todos. Mas, entre as distrações uma frase ficou guardada: "Sabe! Pensava que este lugar distante só tinha terra rachada, sol, gente com fome e não imaginava como a noite é bonita e as pessoas, receptivas". Era ao mesmo tempo agradável e surpreendente ouvir aquelas palavras de meu primo. Afáveis, porque eram elogios, admiráveis, porque eu não sabia que existia essa concepção sobre o semi-árido nordestino. Hoje, acredito que nas palavras da criança da metrópole persistiam as idéias que também ocupavam Mário de Andrade ao se preparar para sua viagem de *O Turista Aprendiz*: "Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica, possui uma consciência poética também. As reminiscências de leituras me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões".[1]

Rimos dessa concepção dos primos da maior cidade da América Latina, a qual foi dissolvida pelas pessoas e paisagem de cadência e ritmo completamente diferentes da que previam, tão nova quanto inimagináveis para eles. A recepção dos vizinhos de sítio se tornou assunto recorrente. Aos poucos diluíram seus maiores préconceitos com os sertanejos. "O homem mais cantador deste mundo",[2] um "indivíduo dado e hospitaleiro".[3]

Eles partiram. ..*aquela terra distante*.... estava ali, bem aos meus pés, e a seca deu sinais de retornar maltratando o sertanejo que, fazendo parte dela, traz em si sua porção. A seca que pairou sobre o Sertão do Pajeú, no ano de 1987, conduziu-me, em um ato involuntário, a conhecer o homem tenaz da região. As ações emergenciais do governo apareceram de diversas

[1] Andrade, Mário de. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 51
[2] Idem, 1976. p. 231.
[3] Idem, 1976. p. 259.

formas e também se perderam, antes de chegarem ao camponês, outras tantas. Entre as que chegaram estava a distribuição de água por caminhões-pipas. Um deles era do meu pai, e acompanhei, das cinco da manhã às oito da noite, na boléia, o motorista rodar 110, 130 km por dia.

A verdade veio surgindo diante do meu testemunho. O trabalhador braçal da roça esperava na beira da estrada pela água, com vasilhas que iam de garrafas a latas de querosene. Sempre lamentava a falta de um tambor de 24 litros para reservar mais água. O camponês insistia, querendo saber se passaríamos por lá mais uma vez naquela semana. Dificilmente íamos, porque a quantidade de áreas que precisávamos atender era grande e todas sofriam do mesmo problema: a seca.

Em cada região onde chegávamos, o sertão se apresentava diferente. No pé da serra, a situação era mais agravante, uma vez que tinha mais cactos pequenos e o solo pedregoso. Cavar metros e metros em busca de água não adiantava, porque nunca se chegava a um veio d'água. As planícies não tinham pasto, e todo o lucro do ano anterior já havia acabado. Presenciei, incontáveis vezes, o camponês pendurar com cordas uma rês que estava no chão, com fome e sede, sem poder mais com seu peso. Tudo para que não se debatesse no chão, criando feridas ao tentar erguer-se. As vacas preocupavam mais por serem geradoras de mais cria no próximo ano. Isso se o inverno chegasse, afastando as calamidades.

Era como ficar engasgado com uma dor ver aqueles que só tinham quatro ou cinco reses perder duas, três. A cada dia novas notícias dos flagelos da seca, novos rostos de sertanejos. Convivi meses com os diferentes tipos, os que iam matando suas galinhas para comer, os que iam matando suas criações para viver e não vê-las morrer, ou os que compravam para vender. Mas o curioso era a ligação de um com o outro, em uma reciprocidade de intenção que, acredito, emanava da confiança entre eles, impossível de não nos envolvermos.

Nos quatro horizontes em que rodei, o sertão que descobri me fez dividir o enfrentamento da seca e, mais uma vez, sentir a ligação do sertanejo com a terra, além de tudo quanto ela oferece, escondido na sua secura, nas suas raízes e sementes, que, partidas alimentam. Mas, acima de tudo, pude sentir a superação dos limites estabelecidos e impostos pela seca. As memórias são várias. E os prazeres e desprazeres coletivos aos poucos são acumulados. No entanto, a religiosidade se exacerbou com a seca estabelecendo um fato coletivo, o qual dividi. Então, legitimei o que desde criança ouvia. Na casa do sertanejo, da mais humilde a mais aconchegante, os folhetos de cordel dividiam a parede com um santo, quando não vários santos, além de um pote e um tamborete ocupando o lar. Mas a fé apareceu como a última sorte dos que só têm por eles a natureza, e eles rezam e fazem promessas, procissões, e, não raro, alguém

surgia com uma superstição. Quando o ano entra no terceiro, quarto mês e os sinais de chuva são desacreditados, então, começam os comentários afirmando que "o santo da casa do senhor João ou da senhora Angelita fora levado". Uma forma de "chamar" a chuva, de rogar pela força do santo.

São os ditos e mitos populares que alimentam a literatura sertaneja. O cordel, a xilogravura, o repente, a cantoria e suas diversas formas: o galope a beira mar, a sextilha com motes do tipo; "pra que chuva em calçamento se a semente não pode germinar?". O camponês aplaude os versos do cantador e sua cultura popular que, invariavelmente, tocavam em seu rádio, Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Zé Marcolino, cordéis recitados e confrontos de cantorias reprisados. Entre eles, os de Pinto do Monteiro arrancavam facilmente o riso do camponês, pela sabedoria e "drible" que Pinto dava em seus desafiadores. Universo de cultura, fábulas significativas do sertão e, parafraseando João Cabral: "Mas isso ainda diz pouco" para entendermos o que é o sertanejo.

Se, de início, o meu objeto de pesquisa era *A Identidade do Documentário da Periferia Brasileira*, minha bússola foi realinhada pelo Professor e Doutor Paulo Cunha, apontando para o Sertão. E, de imediato, veio-me à cabeça um confronto de Pinto do Monteiro. Certa vez seu adversário insultou-o na cantoria, dizendo que "onde tem galo/ pinto não canta no terreiro", a resposta de Pinto justifica o seu mito: "Eu sou um pinto/ mas sou um pinto graúdo/ dou pisa em galo/ ele corre e fica mudo/ deixa as galinhas sem dono/ e eu tomo conta de tudo". Bastaram os primeiros versos, que decorei quando criança, para ter a certeza de rumar para o sertão cinematográfico.

Assim, aos poucos, os filmes foram sendo escolhidos com o cuidado de identificar suas posições nas épocas histórico-cinematográficas brasileiras considerando a importância de cada obra em seu tempo. Chegamos, então, ao *O Canto do Mar* (1953/54), de Alberto Cavalcanti; *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Todos têm como tema-problema a região, seus contextos e personagens. Meio século separa o primeiro filme analisado do último, distância que não fica apenas no tempo, mas também na forma de abordagem do assunto e tratamento cinematográfico nas diferentes obras. Alguns sobrecarregam o foco nos conflitos do meio ambiente ou em tramas naturalistas - como se convencionou exclusivamente creditar no início do século XX. Outros se empenham em tensões sociais mais construtivas ao apresentarem possíveis transformações da realidade. Histórias que, se pela literatura regional foram contadas, pelo cinema foram re-significadas.

1. CINEMA REALISTA

1.1 Idéia de Realismo no Cinema

A arte da realidade, aquela que em seu conceito mais amplo simboliza a consciência político-social, é a matriz aberta ao itinerário de convergência e de divergência de teóricos e artistas em suas obras. Há séculos, vem sendo aprofundada nas artes plásticas, literárias e cinematográficas: todas partilhando desse dilema de desvelar o escaninho humano para tornar mais transparente seu universo imaginário ou a ordem social que marginaliza grande parte da população. No entanto, nossas interrogações recaem sobre as contribuições do cinema para o realismo, em particular o filme brasileiro e suas possibilidades do real.

Por isso mesmo, para melhor compreendermos as representações fílmicos, seguiremos o pensamento de dois teóricos do cinema realista: o alemão Siegfried Kracauer e o francês André Bazin. Antes, porém, se faz necessário elucidarmos a concepção do húngaro Georg Lukács, que foi um dos mais influentes críticos literários do realismo no século XX, "germinando" seus conceitos na estética cinematográfica.

> (...) Lukács continua criticando firmemente a tentativa de dissolução do realismo, das formas artistas voltadas para uma compreensão globalizante do humano, tentativa realizada pelas correntes 'vanguardistas', entregue a um experimentalismo técnico que esconde a vacuidade ideológica e a deformação do real conteúdo histórico-humano de nossa época (LUKÁCS, 1969, p. 9).

Essa convocação a se fazer uma arte ideológica que revire e elucide a ordem da história em benefício da maioria é como Lukács defendia seu realismo crítico. A poesia de um artista, para o húngaro, reside na sua capacidade de trazer a inovação; e um dos requisitos é o compromisso em fazer o leitor compreender a realidade. A partir daí, pode se restabelecer a relação humana entre as forças sociais que se encontram em conflito e a real condição social do público. A obra de arte só tem importância e valor caso evidencie a essência das relações e não apenas seja um "instrumento de uma descrição mecânica e superficial das aparências fetichistas

do real".[4] Esse pensamento foi elaborado com base na dialética marxista, ligando-se a uma longa batalha política e ideológica desencadeada no humanismo democrático.

> Mas é no nível estético que se situa a mais original contribuição de Lukács – que lhe valeu até, de alguns discípulos mais ingênuos, o epíteto de 'Marx da estética'. Neste âmbito, terreno praticamente virgem no marxismo, ele formulou e estabeleceu os princípios gerais para a compreensão da natureza da arte e sua função. Fundamentou ainda a especificidade do estético e a legalidade de sua evolução histórica, (...) pela sua sistematização e riqueza categorial, na criação de uma cerrada estética marxista (PAULO NETO, 1981, p.51).

Tinha-se implícito no estímulo realista uma teleologia da democratização social que, como esclarece Robert Stam[5], era resultado da dissolução da literatura ocidental elitista por meio de um impulso democratizante, incluindo grupos humanos mais amplos em sua representação. Esses conceitos, difundidos fortemente por Lukács, chegaram ao cinema realista.

Por outro lado, há um julgamento de realismo originário da concepção grega de *mimeses* (imitação), que denotou, desde o século XIX, um movimento mais significativo nas artes figurativas e narrativas destinadas à observação do mundo moderno. Olhares que dedicavam observações meticulosas às cenas do cotidiano das camadas mais pobres da sociedade. Porém, esses artistas sentiram um choque quando perceberam que o real pode ser fotografado. A grande transformação de paradigma, segundo Bazin, foi o fato de o universo estético do pintor ser heterogêneo em relação ao universo que o cerca. Por sua vez, o feito da existência do objeto fotográfico participa, pelo contrário, da existência de um modelo como a impressão digital.

No entanto, o epicentro da passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero invento técnico, mas num fato psicológico: "a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese".[6] Com isso, a fotografia ocupa um lugar de regozijo no indivíduo e, ao mesmo tempo, acrescenta-se como "realidade material", "realidade visível", "natureza física" ou simplesmente à criação "natural", ao invés de substituí-la por outra. Seria, grosso modo, olhar para a própria fotografia e dizer que "este sou eu", e não um "eu" concebido pela mão do outro.

Finalmente, Bazin distinguiu as formas artísticas afirmando que a fotografia vem a ser o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ela era, ao mesmo tempo, libertação e manifestação plena do real, permitindo à pintura ocidental desvencilhar-se

---

[4] LUKCÁS, Georg. **Realismo Crítico Hoje.** Trad. De Ermínio Rodrigues. Rio de Janeiro: Coordenada Editora de Brasília, 1969. p. 9.
[5] STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Trad. Fernando Mascarellho. São Paulo: Papirus Editora, 2003. p. 29-30.
[6] Idem, p. 21.

definitivamente da obsessão da *mimeses* e reencontrar a sua autonomia estética. Assim, a fotografia entra como referência para Kracauer e Bazin.

1.2 Impressão e Registro Mecânicos

Ao transpor essa mudança de arquétipo artístico, chegamos aos desígnios do cinema realista de Kracauer e de Bazin. Em 1947, o alemão Kracauer publicou *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*. Em um estudo dos filmes realizados de 1919 a 1933, que demonstrou como o cinema da república Weiner, enormemente artificial, "realmente" refletia "tendências psicológicas profundas", bem como a loucura da vida institucionalizada da Alemanha. Isso porque conseguiam transmitir a psique nacional: "(1) não são produções individuais, mas coletivas e (2) tem como alvo e mobilizam uma audiência de massa, não por meio de temas ou discursos explícitos, mas nos desejos implícitos, inconscientes, ocultos, não verbalizados".[7] Em termos estéticos, esse cinema representou o triunfo do ornamental sobre o humano.

> Embora não sendo totalmente convincente (...) o argumento geral de Kracauer desloca de modo muito interessante a questão do realismo para outro nível, no qual os filmes são vistos como representando, de forma alegórica, não a história literal, mas as obsessões profundas, perturbadoras e inconscientes do desejo e da paranóia nacional (STAM, 2003, p. 97).

Em 1960, continuando suas análises realistas, o alemão publica *Theory of Film: the redemption of physical reality*, que tem como pano de fundo as potencialidades democráticas e antidemocráticas dos meios de massa. Segundo Dudley, *Theory of Film* foi organizada de modo sistemático e totalmente transparente, apresentando uma *estética material* baseada na prioridade do *conteúdo*, enquanto os outros teóricos tinham se interessado pela forma artística.

A estética material surge de dois domínios, o da realidade visível registrada pela fotografia e, por outro lado, a realidade física[8] - interações entre os campos de força e os meios materiais -, com sua capacidade de registrar o mundo visível e seu movimento como representação do real, ou seja, as tendências e propriedades psicológicas.

---

[7] ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989. p. 117.

[8] Física, segundo a nossa interpretação, é para Kracauer o que diz o Dicionário Aurélio da Linha Portuguesa, "...as interações entre os campos de força e os meios materiais". São justas essas interações entre os campos de força que se traduzem nas tendências e propósitos psicológicos.

De acordo com essa teoria, o filme é uma mistura de assunto, enquanto matéria-prima, e técnicas cinematográficas, ou suplementares. O assunto é o mundo, "(...) para cujo serviço se inventou a foto parada: o 'infindável', 'espontâneo' mundo visível de 'ocorrências acidentais' e repercussões infinitamente cronometradas".[9] Dele desdobram-se as propriedades básicas que, embora tenham diferenças entre a realidade visível e a física, são inteiramente fotográficas, ou seja, é a estética material. Após optar por não considerar as limitações mecânicas, Kracauer colocou o mundo enquanto "fotografável ou fotografado", e esse mundo é a matéria-prima disponível ao olho do cineasta, compondo o assunto.

As técnicas suplementares abarcam a montagem, o primeiro plano, a distorção das lentes, efeitos ópticos, etc. Essas técnicas estão apenas indiretamente ligadas ao conteúdo (matéria-prima) e devem ser usadas somente para apoiar a função básica do cinema; registrar o mundo visível e físico ao nosso redor.

Opondo-se ao realismo de Kracauer estava a corrente formativa, a qual o teórico relativisa os atritos e coloca a fotografia apenas como uma técnica: "o cineasta deve ser tanto realista quanto formativo; pode tanto registrar quanto revelar; deve tanto deixar a realidade aparecer quanto penetrar nela com suas técnicas"[10]. Para tanto, acolheu duas formas de cinema formativo dentro da lógica realista: primeiro, a imagem pode ser fiel ao objeto ou subjugá-lo a uma fotografia "artística"; segundo, no nível da construção, coloca suas imagens num contexto e torna clara sua intenção em relação a elas - posturas definidas como *Composição.* Embora aceite esse uso formativo, a teoria constrói-se solidamente para o lado realista na proporção em que "encena o encontro com a contingência, com o fluxo imprevisível e aberto da experiência humana".[11]

Sobre o nosso segundo teórico, Dudley afirmou que "os ensaios de André Bazin são inquestionavelmente os mais importantes da teoria realista do cinema, exatamente como os de Einsentein são os mais importantes da teoria formativa".[12] Bazin (um dos criadores e crítico da revista *Cahiers du Cinema*) costumava elogiar a película pancromática, os acessórios, como a grua, os carrinhos, as lentes de formato grande-angular e os filtros, como o fez Kracauer. Mas o francês cita, sobretudo, o trabalho do fotógrafo Gregg Toland, colaborador de Welles, como referência para sua teoria.

---

[9] STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Trad. Fernando Mascarellho. São Paulo: Papirus Editora, 2003. p. 96.
[10] ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989. p. 120.
[11] Idem, 1989, p. 120.
[12] Idem, 1989, p. 138.

"As invenções no cinema são o desejo de perfeita representação da realidade",[13] aproximando os avanços tecnológicos de um maior realismo no cinema. Essa é uma visão positiva da história tecnológica do cinema que deixa a natureza trabalhar livre sua mágica de modo cada vez mais plena, diz Bazin. O seu ponto de vista sobre a realidade é mais complexo do que o de Kracauer, concebendo-a como de múltiplas perspectivas, planos, dimensões, etc. Para Bazin, a realidade empírica contém correspondências e inter-relacionamentos que a câmera pode achar. Além disso, o homem criou um mundo político e artístico acima da "realidade natural", e isso também está à disposição da câmera. Ele defendia que o realismo central no cinema "não é certamente o realismo de assunto ou o realismo da expressão, mas o realismo do espaço sem o qual os filmes não se transformam em cinema".[14] Essa compreensão vai além da estética material de Kracauer - a estética do conteúdo e da técnica realista - para chegar a uma estética do espaço; uma vez que registra a espacialidade dos objetos, as significações e o espaço-tempo por eles ocupados.

1.3 Convicção do Real

Surge a partir da segunda tese de Bazin, que tem como meta nossa experiência do cinema e é conhecida por *tese psicológica do realismo*: o cinema se basear não em uma noção física da realidade, mas em uma noção psicológica, uma vez que irá condenar algumas formas de trucagens na montagem por "desvirtuarem" o real. Por vezes, embora estejam captando a realidade, a sua junção de sentido não condiz com a psicologia do real. Então, o realismo tem a ver não com a intensidade da reprodução, mas com a crença do espectador na origem da reprodução. O fato de a fotografia ter a mesma natureza do objeto (puramente física e sujeita apenas às leis físicas) torna-a ontologicamente diferente dos tipos tradicionais de reprodução:

> A natureza objetiva da fotografia confere-lhe uma qualidade de credibilidade ausente de todos os outros tipos de retratação. (...) Somos obrigados a aceitar como real a existência do objeto reproduzido, na realidade representada, colocado diante de nós, quer dizer, no tempo e no espaço. A fotografia goza de determinada vantagem em virtude dessa transferência da realidade da coisa para sua reprodução (ANDREW, 1989, apud GRAY, 1967, p. 13).

[13] Idem, 1989, p. 144.
[14] Idem, 1989, Apud (*What is Cinema?,* selecionado e traduzido por Hugh Gray dos dois primeiros volumes de *Qu'est-ce que lê Cinema?. Bereley, University of Califórnia Press,* 1967, p. 13) p. 142.

A fotografia afasta-se do artista plástico (e sua estética subjetiva) para criar dois tipos de sensações da realidade: 1) o cinema registra o espaço dos objetos; 2) o faz de modo automático, isto é, de modo não-humano. Embora a tecnologia possa estar levando o cinema cada vez mais próximo da realidade visível, Bazin tentou mostrar a diferença entre a fotografia e seu objeto. A fotografia tira uma "impressão" do objeto como o "molde de uma máscara mortuária". Não é o objeto real, mas, em vez disso, seu "desenho" é real e verificável, sua "impressão digital". Aí, somos atingidos psicologicamente porque eles foram, na realidade, deixados pelo objeto que nos faz lembrar.

"O cinema, garantiu Bazin, é uma assíntota da realidade, movimentando-se cada vez mais próximo dela".[15] Essa definição de matéria-prima de cinema foi definida por seu amigo e diretor Eric Rohmer, como "axioma da realidade". E axiomas não podem ser provados, mas apenas colocados como auto-evidentes. Uma vez aceitos, o teórico (seja matemático, físico ou esteta) está livre para usá-lo no sentido de criar um sistema. No entanto, este nunca provará a veracidade do axioma. Mas, Bazin foi inteligente o suficiente para demonstrar em seu axioma a arte realista.

> Essa matéria-prima, nas mãos de um artista pode ser moldada de incontáveis formas diferentes. 'A arte é o que os artistas fazem', e a escultura é o que os artistas fazem com materiais sólidos. Do mesmo modo, a arte cinematográfica é o que os diretores fazem com esse desenho da realidade (ANDREW, 1989, p. 145-146).

A maioria dos ensaios de Bazin investiga o estilo e a forma dos trabalhos realistas do cinema e são mais bem analisados quando se centram em sua terminologia: como um cineasta faz seu material significar e que tipo de significado formulou? "O significado é o resultado do estilo; a significação, o resultado da forma. Ambos, estilo e forma no cinema, podem ser determinados prestando-se atenção aos tipos e à quantidade de abstração que o cineasta usa ou cria ao tratar sua matéria-prima".[16] Assim, coloca o realismo do cinema em oposição à abstração (simbolização e convenção).

É exatamente esse processo de transformação da realidade empírica em abstrata, que aos olhos dos estetas tradicionais constitui a arte do cinema. E os formalistas logo reivindicaram que o cinema se torna uma arte quando o homem começa a moldar inteligentemente esse material mudo, para transformá-lo. Então, Bazin respondeu pioneiramente que, por conta de suas origens naturais, "o modelo sem adornos da realidade tem sua própria validade estética, se por isso

[15] ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989. p. 145.
[16] Idem, 1989. P.147

entendemos uma descrição do existente de modo a focalizar a atenção sobre ele como se ele tivesse valor intrínseco".[17] Com esse propósito, adquire significação quando encontra sua forma humanamente valiosa em pleno consenso com a concepção de arte moderna.

Sobre o trabalho de De Sica[18], Bazin falou que "os eventos não são necessariamente signos de alguma coisa, uma verdade sobre a qual devemos ser convencidos. Todos têm seu próprio peso, sua singularidade completa, aquela singularidade que caracteriza qualquer fato".[19] Assim, o cineasta nos coloca mais próximos dos acontecimentos filmados, procurando significação de uma cena e sua representação.

O francês viu o problema de modo muito simples: ao tentar fazer um filme significativo, o cineasta deve confrontar a realidade crua de seu material com sua própria capacidade de abstração. O estilo e a forma do filme são resultados dessa confrontação. Para ele, existem duas grandes tendências opostas: "os diretores que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade".[20] Por imagem, o próprio Bazin designava tudo aquilo que a representação pode acrescentar à coisa na tela.

Essencialmente, era um par de fatores: a plástica da imagem e os recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens em um só tempo). "Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento, que fecha a composição.[21] Os valores plásticos do cinema ele comparou com seu ponto de vista sobre o cenário no teatro. Creditava que a estetização e a convenção são a essência do teatro, distinguindo-o desde o início do cinema. Bazin considerou que o cinema foi gerado de uma necessidade psicológica diferente, a necessidade de representação. A sala escura de exibição tem pouco a ver com o teatro. Em um caso se vai a um lugar de ritual (teatro); e no outro, a "uma janela sobre seus sonhos" (cinema). A grande diferença é que a força do teatro é centrípeta, enquanto a do cinema é, ao contrário, centrífuga.

> O teatro', diz Baudelaire, 'é um candelabro de cristal'. Instados a oferecer como comparação um símbolo diferente desse objeto artificial semelhante ao cristal, brilhante, intricado e circular, que refrata a luz que gira em redor de seu centro e

[17] Idem, 1989, p. 149.

[18] Vittorio De Sica foi um dos mais importantes diretores e atores do cinema italiano. Como ator ele estreou em 1932 no filme *Dois Corações Felizes*, já como diretor sua estréia foi em 1939 com o filme *Rosas Escarlates*. Em 42 anos de carreira recebeu três prêmios Oscar de melhor filme estrangeiro: em 1946 por *Sciuscia*, em 1948 por *Ladrões de Bicicletas* e em 1971 por *O Jardim dos Finzi Contini*. Ele é considerado o precursor do neo-realismo italiano.

[19] Idem, 1989, p.150 Apud (*What is Cinema?II,* selecionado e traduzido por Hugh Gray dos dois primeiros volumes de *Qu'est-ce que lê Cinema?. Bereley, University of Califórnia Press, 1967, p. 52*)

[20] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 67.

[21] Idem, 1991, p. 67.

> nos torna prisioneiro de sua auréola, podíamos dizer, sobre o cinema, que é um pequeno foco de luz do lanterninha movimentando-se como um cometa incerto através da noite da nossa alucinação, do difuso espaço sem fronteiras que cerca a tela (ANDREW, 1989, apud GRAY, 1967, p. 107).

Bazin, com essa analogia de forças psicológicas entre o teatro e o cinema, torna mais aguda a função da plasticidade no cinema para os diretores que acreditam na imagem em comparação com os cineastas realistas. Quanto à montagem, diz que ela forma o nascimento do filme como arte, "o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, enfim, uma linguagem".[22]

O uso da montagem/decupagem pode ser "invisível" como eram freqüentemente usado no filme americano clássico anterior à guerra. As imagens seriam reunidas de acordo com algum princípio segundo a lógica matemática ou dramática da cena. O resultado é que o espectador adota os pontos de vista que o diretor lhe propõe, uma vez que são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. Para o teórico, a neutralidade dessa decupagem "invisível" não dá conta, porém, de todas as possibilidades da montagem. Em compensação, elas podem ser apreendidas corretamente em outros procedimentos conhecidos como *montagem paralela*, *montagem acelerada* e *montagem de atrações*. "Criando a montagem de paralelos, Griffith conseguia dar conta da simultaneidade de duas ações, distintas no espaço, por uma sucessão de paralelos de uma e de outra".[23] O exemplo de montagem acelerada temos em "*La roue*, onde Abel Gance nos dá a ilusão da aceleração de uma locomotiva sem recorrer a imagens reais de velocidade".[24] E, por último, a montagem de atração criada por Eisenstein, não tão fácil de descrever, "(...) poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação de outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento".[25] E, claro, existem combinações variáveis desses três procedimentos.

> Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um 'transformador' estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano de consciência do espectador. (...) tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelo recurso da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimento para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado (BAZIN, 1991, p. 67, grifo do autor).

[22] Idem, 1991, p. 67.
[23] Idem, 1991, p. 67.
[24] Idem, 1991, p. 67.
[25] Idem, 1991, p. 67.

Dessa forma, aos poucos, nos fornece pistas de como se compõe um filme realista após toda a vulgarização da pancromática, o conhecimento dos recursos do microfone, o uso e abuso da escola alemã da plástica da imagem (cenário e iluminação) e todas as condições técnicas para a arte cinematográfica, posteriores aos anos 30. Mesmo assim, Bazin ressalta que todos esses aperfeiçoamentos técnicos não abriram possibilidades novas para a *mise-en-scène.*

1.4 Genealogia da Ficção Realista

Firmada a definição de realismo cinematográfico, Bazin mostra os princípios e a evolução da linguagem que redirecionam os questionamentos quanto aos temas e, por necessidade, os estilos necessários à sua expressão. Para Bazin, Orson Welles e William Wyler questionaram a decupagem que era convincente dos melhores filmes de 30 até 39: a notoriedade de *Cidadão Kane* com a profundidade de campo, cenas inteiras tratadas em uma única tomada, a câmera até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos que anteriormente se exigiam da montagem, surgem do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas.

> Jean Renoir já tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, isto é, depois de *A Besta Humana* e *A grande Ilusão* e antes de *A regra do jogo*: "Quanto mais avanço em minha profissão, mais sou levado a fazer a mise-en-scène em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais eu evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo". E, com efeito, se procurarmos o precursor de Orson Welles, não será Louis Lumière ou Zecca, mas Jean Renoir (BAZIN, 1991, p. 75-76).

Com essa forma de trabalhar, Bazin encontra em Renoir a busca da composição em profundidade da imagem que corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por freqüentes panorâmicas e entradas no quadro. Para o teórico, ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração. "Basta comparar dois fotogramas em profundidade de campo, um de 1910 e o outro de um filme de Welles ou Wyler, para compreender só ao ver a imagem, mesmo separada do filme, que sua função é bem diferente".[26] Em outro marco, o plano-seqüência, em profundidade de campo, do diretor moderno não renuncia à montagem. "Seria evidentemente absurdo negar os progressos decisivos trazidos pelo emprego da montagem na linguagem da tela".[27]

Para Bazin, a profundidade de campo não é uma moda do operador com o emprego de filtros ou de um certo estilo de iluminação, mas de uma aquisição capital da *mise-en-scène.*

[26] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 76.
[27] Idem, 1991, p. 77.

Trata-se de um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica. Ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do filme. Enquanto isso, na montagem analítica, o espectador só precisa seguir o roteiro, dirigir sua atenção para a do diretor que escolhe para ele o que deve ser visto, sendo-lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. Em suma, a montagem analítica "se opõe essencialmente e por natureza à expressão da ambigüidade".[28]

> Eu encontraria uma confirmação disso, por caminhos diferentes, no cinema italiano. Em *Paisà* e em *Alemanha Ano Zero*, de Roberto Rossellini, e em *Ladrões de Bicicleta*, de Vitório de Sica, o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem. Como em Welles, e apesar das oposições de estilo, o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real (BAZIN, 1991, p. 79).

Segundo Dudley, coerentemente Bazin traçou uma linha para o cinema realista, do mudo ao falado. Resulta daí a síntese de que se o espaço e o tempo forem retratados com honestidade a narrativa permanecerá oculta na ambigüidade de obstinadas informações sensoriais. Na verdade, Bazin construiu ensaios realistas do cinema tomando como prova filmes e constituindo, assim, sua teoria.

1.5 Novo Realismo em Cena

Conservando a clássica tradição entre as teorias cinematográficas, temos de um lado a formativa e, de outro, a realista ou fotográfica. A primeira grande fase do pensamento cinematográfico foi quase homogeneamente formativa. Até cerca de 1935 é difícil encontrar um realista capaz de competir com Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazas ou V. I. Pudovkin. Depois, a situação mudou e as sementes da iniciante teoria realista tornaram-se vultuosa tradição de Bazin, o crítico de *Cahiers du Cinema.* Nos Estados Unidos, a corrente realista foi assumida por Siegfried Kracauer e artistas do *cinéma-vérité* como Richard Leacock, D. A. Pennebaker e Michael Roemer.

A sétima arte já era madura o suficiente para tirar partido do conhecido veículo de massa em virtude da renda gerada, em especial nos Estado Unidos, e pela quantidade de espectadores que atingia em todo o mundo. Ao mesmo tempo, a Europa vivia a convulsão do final da segunda

[28] Idem. 1991, p. 77.

Grande Guerra. Nesse instante, o cinema apresenta várias vertentes e adere à reconstrução da sociedade, da auto-estima e da superação da tragédia. A Itália, destruída, não tinha como produzir filmes nos moldes de Hollywood e encontrou no realismo o apoio para a representação possível de ser feita com suas capacidades técnicas. A sétima arte italiana agora era o Neo-Realismo. E Bazin, em uma carta enviada ao redator-chefe, Guido Aristarco, da revista *Cinema Nuovo*, contrapõe o neo-realismo ao cinema formativo.

> (...) o Neo-Realismo se opõe às estéticas realistas que o precederam, notadamente *o naturalismo e o verismo*, porque seu realismo está mais implicado na tomada de consciência que na escolha de assunto. O que é realista em *Paisá* é a resistência italiana, mas o que há de neo-realista é a direção de Rossellini, sua apresentação ao mesmo tempo elíptica e sintética dos elementos (HENNERBELLE, 1978, p. 67-68, grifos do autor).

Bazin não se conteve e fez uma crítica elucidativa ao neo-realismo italiano, que, com suas profundas questões sociais e carências técnicas, produziu ficção dentro das possibilidades. Longe dos dispendiosos estúdios do cinema predominante nos anos 30, os neo-realistas abriam uma perspectiva para a paisagem italiana e nela reinventavam o homem no cinema de ficção, inspirados diretamente na necessidade de retratarem problemas sociais da atualidade.

Segundo Fabris, no seu livro *Um Olhar Neo-Realista?*, em nome desse sentimento mútuo da sociedade se camuflaram as contradições internas prenunciando conflitos ideológicos que iriam surgir entre os vários partidos políticos após a libertação. Ainda segundo a autora com *Roma Cidade Aberta*, Rossellini inaugurava o neo-realismo sob o signo da conciliação ideológica, promovendo a união de católicos e comunistas na luta antifascista.

Até mesmo o principal ideólogo, argumentista, cineasta e pintor, Cesare Zavattini e seu principal cineasta, Vittorio de Sica, não conseguem fugir da ambigüidade, caracterizada pela oposição simplista entre ricos e pobres. Acabaram por priorizar o mito da pobreza como categoria universal. "Na base dessa parceria, estão as idéias de Zavattini, que, em muitos dos seus roteiros, transfere para o proletariado tensões e inquietações da pequena burguesia, acabando por mascarar os verdadeiros problemas daquela classe".[29]

A grande conquista foi o neo-realismo ter abordado a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas juntamente com a emigração os problemas sócio-políticos da Itália. Por outro lado, gerou muito debate sobre o cinema possível e necessário de se fazer naquele momento.

[29] FABRIS, Mariarosária. **Um Olhar Neo-Realista?** Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: Editora EDUSP, 1994, p. 27.

As teorias de Lukács sobre o realismo, publicadas em 1955, nas páginas de *Cinema Nuevo*, estabelecem uma distinção entre duas concepções: a primeira representada por *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946), de Rossellini, *Vítima das Tormentas* (1946), *Ladrões de Bicicleta* (1948) e *Umberto D* (1952), de De Sica e Zavattini, com a realidade captada em sua imediatez. E a segunda tendência, chamada de cinema crítico, que buscava aprofundar a representação dessa realidade, é exemplificada com *Sedução da Carne* (1954). Essa polaridade sofreu grandes críticas, sobretudo por parte de Luigi Chiarini e Cesare Zavattini, que viam na renúncia ao "cinema objetivo" uma traição ao neo-realismo.

> Os cineastas italianos, desprovidos dos complexíssimos meios exigíveis pelo cinema moderno, inclusive do aparelhamento para tomada de vista e gravação simultânea (*Roma, Cidade Aberta* teve os seus diálogos gravados após a tomada de vista). (...) Valorizavam as técnicas do documentário, pondo-as na narração dos dramas ainda vividos da Itália de hoje: a guerra, a resistência, a ocupação germânica e a dos aliados, a miséria, a prostituição, a delinqüência infantil etc. (...) uma série de excelentes películas, vazadas no estilo desse cinema da fome, capaz de por elas sós levantarem a armação dessa hoje conhecida "escola italiana (J. DUARTE, in Um Olhar Neo-Realista?, 1994, p. 39).

Na Itália, a estética do neo-realismo permitiu a Antonioni, Visconti ou Fellini aprofundarem a análise da sociedade com seus filmes impregnados de humanismo denunciando a injustiça e a opressão. No exterior, foram considerados integrantes de uma nova geração que desdobrou a estética do neo-realismo, acrescentando a busca de uma fenomenologia existencial. "Além de abrir caminho para o Free Cinema inglês, Nouvelle Vague o New Americam Cinema, influenciou as produções dos anos 50-60 na Alemanha, Argélia, Japão, Suíça etc.".[30]

O neo-realismo exerceu mais influência nos países subdesenvolvidos, incorporando-se, assim, o realismo baziniano que reflete a psicologia dos fatos de cada localidade, espaço-temporal. No Brasil, o neo-realismo chega primeiro nas críticas dos filmes nacionais feitas pelas revistas *Anhembi* e *Fundamentos*. Na crítica de Nelson Pereira dos Santos, na revista *Fundamentos*, feitos ao primeiro filme da Vera Cruz, *Caiçara*, ele demonstra suas assimilações neo-realistas:

> (...) Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante, que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota (FABRIS, 1994, p. 66).

[30] Idem, 1994, p. 37.

Além de não considerar *Caiçara* um filme brasileiro, Nelson Pereira, no mesmo artigo, apontava as pretensas aproximações do filme com o modelo italiano. "A filmagem de exteriores e a escolha de alguns interpretes, por exemplo, foram uma tentativa para obedecer aos critérios veristas dos realizadores italianos".[31] E, indica ainda mais desacordo, tanto com a realidade do Brasil quanto com os conceitos dos cineastas italianos: "(...) no que diz respeito às ligações de realidade propriamente dita, não aproveitou a mais positiva contribuição dessa escola: o conteúdo humano de suas figuras e representações".[32]

É justamente com os filmes de Nelson Pereira dos Santos que o cinema brasileiro realista torna-se internacional, abrindo uma tendência para a ascensão do Cinema Novo. E ninguém mais conceituado para admitir isso do que o maior cineasta brasileiro, Glauber Rocha, em sua obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro,* ao afirmar que em *Rio Zona Norte*, e mesmo em *Agulha no Palheiro* de Alex Vianny, era bem evidente a influência do neo-realismo italiano. Em Alex Vianny sentia-se a presença das teorias de Umberto Barbaro e Luigi Chiarini, além da experiência de Cesare Zavattini. Nelson Pereira dos Santos "respirava os ares" de Rossellini, Zavattini, De Sica, Emmer e De Santis.

Mas, também, não se pode acreditar em uma plena transposição de cinema realista da Itália para o Brasil dos anos cinqüenta como mera assimilação do neo-realismo, nem mesmo um simples prolongamento. Há uma verdadeira aproximação como escola, mas uma construção de um cinema feito e pensado por brasileiros da forma possível e mais criativa que puderam fazer. Era o *Cinema Novo***.**

> (...) O projeto do Cinema Novo brasileiro nunca foi o de um cinema revolucionário no sentido de cinema militante estritamente ligado a uma orientação político-revolucionária, ou mesmo com relações mais elásticas mas visando a uma eficiência concreta na luta política. O Projeto do Cinema Novo poderia provavelmente ser qualificado de nacional-popular (nacional com a significação que a palavra tem na América Latina e não na Europa: construção e defesa de valores e ações que levem à autonomia econômica, política e cultural do país) (BERNARDET, 1978, p. 125).

O Cinema Novo mergulhou e revelou a realidade social e político-cultural brasileira, negando a história "oficial", que colocava os oprimidos e desfavorecidos economicamente à margem. A experimentação estética surgiu com força total de intelectuais e militantes de esquerda durante os anos 50 e 60, período em que o Brasil passa por uma intensa industrialização, e a mão-

[31] Idem, 1994, p. 39.
[32] Idem, 1994, p. 66.

de-obra, cada vez mais excedente, migra para o Rio de Janeiro ou São Paulo. O resultado foi a concentração de riqueza e as distorções subumanas do excedente do capitalismo nas favelas e no interior do País.

"O Cinema Novo tinha duas perspectivas: a elaboração de um cinema até então inexistente no Brasil, que expressasse o povo oprimido e se dirigisse ao público cinematográfico em geral; e a conquista do mercado pelo produto brasileiro contra o estrangeiro".[33] A outra barreira foi encontrar apoio entre os críticos de cinema, que preferiam fazer apologia aos modelos hollywoodianos combatidos pelos cinemanovistas. O isolamento interno só foi em parte superado mediante debates e premiações nos festivais internacionais.

> Usando estritamente (*Vidas Secas*) ou com extrema liberdade (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) uma dramaturgia relacionada com o realismo crítico, procurava-se enfocar o Brasil e o subdesenvolvimento com um conjunto de fatores interligados (BERNARDET, 1978, p. 131).

Com essa múltipla compreensão dos realismos, interrogaremos os filmes escolhidos para a nossa análise sobre a representação do Sertão. Isso porque acreditamos terem sido os autores do Cinema Novo que penetraram no universo de contradições sócio-políticas do subdesenvolvimento, enquanto os novos autores aportaram suas câmeras no Sertão introduzindo elementos da atualidade em suas representações de estrutura técnica mais acessível e plástica mais trabalhada. Se os determinismos técnicos foram praticamente eliminados, precisamos, então, avançar nos sinais e marcas dessa cinematografia, Percebendo o cinema como "arte" contemporânea que elabora as narrações com o propósito de adesão do grande público, tomando os mitos e cenários do sertão emprestados. Interrogaremos autores de ontem e de hoje, lutando pelas potencialidades do cinema brasileiro.

1.6 Ambiência Sócio-Política

No início do século XX, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra de 1902, emerge as diferenças marcantes entre o Brasil do litoral e do interior, o do sul e o do norte, de certo modo trazendo o mal-estar do governo diante da constituição de uma unidade da nação brasileira. Lembramos que nos primeiros trinta e cinco anos do século a população do Brasil aumentou 50%, a indústria se desenvolveu no suldeste, apelando à emigração japonesa e européia, o que

[33] Bernardet, Jean-Claude. **Trajetória Crítica**. São Paulo: Livraria Editora Polis LTDA, 1978, p. 125

teve por efeito despertar a consciência política dos operários. Uma das conseqüências foi que, mesmo proibidos, os movimentos anarquistas, socialistas e comunistas se desenvolveram e germinaram as possibilidades das reformas de base. Entre esses movimentos surge a marcha Prestes, inaugurada em 1924.

No campo da cultura, são apresentadas novas propostas estéticas e ideológicas pela Semana de Arte Moderna, de 1922. Essa geração ligada à República se interroga sobre o futuro e a as características do brasileiro. A influência européia, sua visão da arte negra e do primitivismo, em particular, permitem a afirmação do Brasil mestiço fundamentado por Euclides da Cunha e depois teorizado por Gilberto Freyre. O reconhecimento das origens mestiças da identidade nacional e o papel exercido pelos diferentes aspectos culturais reforçam o interesse pela arte popular, que se torna fonte de inspiração da arte nacional. Pela primeira vez, a seca do Nordeste é tratada como um problema nacional. O presidente da República, de 1919-1922, Epitácio Pessoa, que conhecia o problema da seca nessa região, investiu na construção de açudes, poços e inaugurou a primeira luta política contra a seca. Os romances, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, e, em seguida, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, testemunham as migrações internas do País, assim como o deslumbramento que representa o sudeste urbano para os retirantes.

Sob o efeito do progresso, da industrialização e das desigualdades sociais, ocorre a mudança, em 1930, da República Velha, controlada por coronéis, para a Republica Nova, dominada pelo poder urbano e conduzida por Getúlio Vargas, um momento em que se busca a alfabetização e se desenvolvem os meios massivos de comunicação. Então, Vargas proibiu o comunismo e fez uma legislação social para conquistar o operário, valorizando o trabalhador urbano brasileiro. Apesar disso, em 1937, ele determina a criação do Estado Novo, fundado sob uma nova constituição que suprimia a eleição, permitindo a aristocracia agrária permanecer no poder e protelando uma possível reforma agrária. Enquanto o sudeste evolui para uma população urbana e industrial, o Nordeste permanece atrasado alimentando o sudeste com mão-de-obra. A ausência de reforma agrária e a persistência de um sistema latifundiário condenam grande número de trabalhadores rurais a um estado de miséria e subdesenvolvimento.

Em uma perspectiva social, crescem as interrogações sobre a identidade do País nos anos de 1930-40. Sociólogos e historiadores propõem hipóteses sobre fatores determinantes da formação da nação e suas conseqüências culturais, embora encorajem reflexões sobre a brasilidade e reconheçam a força permanente das culturas populares na dinâmica da cultura brasileira. Entretanto, o Estado Novo, por meio do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), tentava controlar a vida intelectual e cultural do País, detendo a exclusividade

sobre as atualidades cinematográficas exibidas obrigatoriamente antes de cada sessão de cinema. A ditadura do Estado Novo, ao mesmo tempo propõe a modernização do País e tenta acabar com o cangaço no Nordeste.

O Primeiro Congresso Nacional de Escritores (1945) e, em seguida, os dois Congressos Nacionais de Cinema (1952-1953) provocaram efervescência cultural nos debates, passando a defenderem uma cultura tanto nacional quanto universalista. Parte da comunidade intelectual, sempre preocupada com a questão da igualdade e da imagem do País, sobretudo por meio de sua expressão artística, faria do Nordeste o epicentro político, social e cultural nos anos de 1950-60, em função de sua representação simbólica.

O desequilíbrio entre o Nordeste e o Sudeste é cada vez mais notório e gera uma agitação social. No Sudeste, com efeito, na mesma época, São Paulo constrói sucessivamente o Museu de Arte Moderna (1947), o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a *Vera Cruz* (1950-1954). O início da televisão, o retorno de Getúlio Vargas ao poder (1950), e, em seguida, a eleição de Juscelino Kubitschek, em 1956, com o lema "Cinqüenta anos em cinco", levaram o país a um movimento resultante do "Planejamento Desenvolvimentista" com fins industriais. No campo cinematográfico, coexistem as *chanchadas cariocas* da Atlântida (1941-1962), *os melodramas* da Vera Crua e as primeiras experiências do Cinema Novo, refletindo a efervescência do cinema. É precisamente nessa época que o Nordeste se torna um dos símbolos dos excluídos do País, assim como os favelados, na medida em que a região se encontrava no centro do debate político, em razão da reforma agrária. Para os cinemanovistas, era primordial mostrar essa situação trágica, assim como a cultura das classes populares, que, a seus olhos, representava a realidade nacional. Então, Nelson Pereira dos Santos filma *Rio, 40 Graus* (1956) e depois *Rio, Zona Norte* (1957) que mostram um outro aspecto da realidade brasileira, notadamente a dos favelados, à margem da política dominante.

É sobre essa tensão, de um país que vive múltiplas e contraditórias realidades, que estoura o golpe militar de 1964. O período que precede e que se segue ao golpe de Estado é agitado por um intenso movimento intelectual que se interroga sobre a história do Brasil e sobre a situação econômica e social, contestando a governabilidade do País. No período da ditadura militar (1964-1985), a população passa a ser majoritariamente urbana. O governo do general Médici propõe desenvolver a Amazônia para resolver o problema da seca do Nordeste, com a construção da Transamazônica.

Os anos do "milagre econômico" açoita, no domínio cultural, uma expressão dos meios de produção, de distribuição e de consumo. Recordes de produção de livro e filmes são atingidos. A criação da primeira Bienal Internacional do Livro, de São Paulo, em 1972,

corresponde ao desenvolvimento editorial crescente. A despeito da concorrência da televisão, as estatísticas indicam a presença de 240 milhões de espectadores no cinema em 1971, mesmo o cinema sofrendo a mais forte censura. Um dos muitos exemplos é o filme *O País de São Saruê*, do diretor Vladimir Carvalho, concluído e interditado pela censura em 1971, por denunciar as mazelas do homem sertanejo no Rio do Peixe, no vale dos confins da Paraíba, só pode ser exibido em 1979.

O Estado, sob a égide do CFC (Conselho Federal de Cultura), criado em 1966 para encobrir a repressão, fundou diversas instituições para desenvolver uma política cultural. A criação do INC, em 1966, que lançou a revista *Filme Cultura*, da Embrafilme, em 1969, e depois do CONCINE, em 1976, forneceram estrutura de produção e distribuição cinematográficas em nível nacional, tentando concolidar o cinema em indústria e produto da cultura de massa.

O retorno à democracia (1985-2000) descobriu as dificuldades econômicas, a inflação e as desigualdades sociais deixadas pela ditadura. A corrupção, fenômeno recorrente no Brasil, é atualmente conhecida graças à liberalização da imprensa e do combate pela população. Então, em 29 de setembro de 1992, ocorre o *impeachment* do presidente Collor por corrupção, que havia fechado todos os organismos de apoio à indústria cultural. A inflação obriga aos sucessivos planos antes de alcançar a estabilidade com a instalação da URV (Unidade Real de Valor), que, a partir de 1994, estabiliza os preços elevados, e a produção cinematográfica é retomada graças a medidas fiscais negociadas com as empresas que, atualmente, são incrementadas com editais de concursos oferecidos pelo Estado.

2. O CANTO DO MAR

2.1 Traços do Sertão ao Litoral

O Canto do Mar, filme de Alberto Cavalcanti[34] (1953/BRA), é uma refilmagem de *En Rade*[35], que ao ser rodado em Pernambuco causou muita polêmica. Desde o momento em que o diretor decidiu que iria filmar no Estado até o dia da *avant-première*, no Cine São Luiz, e, mesmo após à exibição, os críticos dos jornais locais não deram trégua[36]. A película evoca o drama dos retirantes que fogem da seca e da fome do Nordeste do Brasil à procura de dias mais recompensadores no sul do País. O imigrante é representado pelo núcleo de uma família que mora em uma vila de pescadores à beira do mar, tendo como pai um ex-pescador, louco, e como matriarca uma lavadeira de roupas. O casal de filhos só pensa em sair da miséria. A moça sonha com o progresso financeiro e vai parar no prostíbulo, e o rapaz deseja embarcar para o sul com sua amada. Sem dinheiro para comprar as passagens de navio, ele rouba de uma venda, mas sua amada já tem viajado com outro. O furto é descoberto e tudo acaba na maior miséria. O frevo, o bumba-meu-boi, o galope à beira-mar, o xangô, "os melhores momentos do filme são ainda falsos, (...) Não se integram na concepção de um mundo que desejava fundir o regional e o psicológico num resultado universalizante".[37]

Canto, como ficou conhecido o filme de Cavalcanti, em seus seis primeiros minutos faz uma reconstituição do universo sertanejo. A seqüência que vai desde os créditos até a chegada do migrante camponês a beira da praia recifense, com a surpresa de todos ao verem o mar, é a parte que nós interrogaremos sobre a construção de sentido do sertão. O semi-árido nordestino abordado pelo filme, para a nossa melhor compreensão, será dividido em quatro possíveis

[34] Alberto Cavalcanti projetou cenários para cineastas experimentais franceses na década de 20 e dirigiu seu primeiro filme em 1925. Mudou-se para a Inglaterra em 1934, fazendo documentários e, depois, filmes nos Estúdios Ealing. Em 1949, retorna ao Brasil e torna-se o produtor-geral da Vera Cruz. Roteiriza e produz os dois primeiros filmes da empresa, "*Caiçara*" (1950) e "*Terra É Sempre Terra*" (1951), e produz, até o meio, "*Ângela*" (1951). Em 1951, Cavalcanti abandona a Vera Cruz. Passa a dedicar-se à elaboração de um anteprojeto para o Instituto Nacional de Cinema, a pedido do então presidente Getúlio Vargas. Na Cinematográfica Maristela (em São Paulo), dirige "*Simão, o Caolho*" (1952). No final do ano de 1952, Cavalcanti e mais um grupo de capitalistas compram a Maristela, a qual muda de nome para Kino Filmes e ele passa a ser o diretor-geral. Então, realiza "*O Canto do Mar*" (1953) - refilmagem, no Recife, do europeu "*En Rade*" (1927) - e "*Mulher de Verdade*" (1954). Por não ter como continuar pagando as prestações, a Kino é devolvida aos antigos proprietários, em 1954, quando Cavalcanti parte para a Europa contratado por um estúdio austríaco.

[35] Filme dirigido por Cavalcanti, filmado na França em 1927. Sinopse: Uma garçonete maltratada pela mãe, importunada pelos clientes e pelos trabalhadores de docas, relaciona-se de forma tímida com Jean, filho de uma lavadeira que sonha com outros horizontes. Um beijo de Jean destrói tudo: assustada, a garota manda embora o pretendente, que, desconsolado, se joga no mar.

[36] Ver livro de Luciana Araújo, A Crônia de Cinema do Recife dos Anos 50.

[37] ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 53.

reconstituições e representações desse universo: 1) as telas pictóricas que nos salta aos olhos e nos abre a curiosidade; 2) a reconstrução oral ou literária, quase poética, do narrador com todo o seu "saber" a respeito do mundo do outro, nesse caso, do povo. Um conhecimento fora de campo, que é descritivos e redundantes hiperdramatizando a situação da miséria; 3) as reconstituições cênicas mostrando a geografia áspera e repulsiva até o migrante chegar ao litoral; 4) a trilha musical, que se distancia dos ruídos e sons da região para dar lugar a uma sinfonia belíssima do maestro Guerra Peixe, acrescentando um tom persuasivo às imagens pictóricas da miséria, ao comporem a narrativa do filme.

2.2 Das Pinceladas Pictóricas ao Melodramático

Nos créditos, temos imagens pictóricas sobrepostas que apresentam uma síntese da história do filme, mais precisamente oito telas. Nesse momento, a trilha sonora de Guerra Peixe compõe e acompanha a dramaticidade da narrativa. Na primeira imagem, lemos *O Canto do Mar*, e vemos ao chão, malas, trouxas de roupas enroladas por uma corda e uma vara entre as as quatro pontas das trouxas que se encontram e onde se dá o nó. A cena lembra uma viagem, partida. Nesse caso, dos retirantes.

Em fusão, na imagem seguinte temos um grande mandacaru à esquerda, com pequenos e dispersos cactos ao seu redor, numa terra desértica. Pássaros negros em revoada. Uma plástica expressiva, totalmente hostil ao plantio e sobrevivência humana, com tonalidade parda realçando a condição contrária à vida humana. A geografia é sempre tornada mais contundente pela música.

O terceiro quadro traz uma grande enxada (uma das principais ferramentas do camponês) fincada no chão rachado e entre as pedras. Chama a atenção o seu cabo quebrado. Seria a

impossibilidade de plantar e lucrar nesta terra árida? O abandono do camponês do seu ofício? Ou uma alusão à dramática cisão entre a saída do camponês e o distanciamento das terras onde crescera? A ferramenta é apresentada como o quanto a terra é oponente à vida? Acredito no conjunto dessas possibilidades. E, então, somos levados a concluir - seja de pena, piedade ou horror em sabermos que existem muitos seres humanos, naquele lugar tão obscuro à vida – que a única saída para diminuir o seu penar é a migração. Compõe essa cena um sisal, típico do semi-árido, que não é frutífero.

O propósito seria o de construir um lugar inabitável, justificando as infindáveis procissões dos sertanejos migrantes que se seguirão nas cenas posteriores? Ou seriam imagens levadas ao limite do drama para convencer o espectador longínquo de que a retirada é inevitável? Creio que todas começam a construir o sentido que o diretor quer passar aos seus espectadores.

A quarta pintura do sertão tem a cabeça de uma vaca, com seus chifres enormes dividindo a tela com suas costelas, sob a terra de rara vegetação, árida e abissal. Uma expressão do sertão que representa morte, seca e ausência de alimento, construindo o sentido que desencadeia a idéia de lugar inóspito e muito ligado à fome e à morte, não apenas de animais, mas, nas entrelinhas, de humanos. Afinal, eles são os personagens do filme.

Depois, vêm três seqüências pictóricas praieiras, uma de um porto, outra com um casebre e coqueiros à beira-mar, seguida por uma carcaça de embarcação. A última pintura da seqüência, e a quinta representando o semi-árido, mostra a metade de uma árvore de galhos secos à esquerda do enquadramento. Bem menor, ao centro, um pé de palma (cacto) acompanhada da mesma terra desértica, com o crédito: *Produção e direção, Cavalcanti*. Essa concepção de sertão, pode ter sido colhida por Cavalcanti na obra do brasileiro Cândido Portinari[38], um *realista*

[38] Cândido Portinari, pintor, nascido em 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café em Brodoswki, no Estado de São Paulo. Aos quinze anos de idade foi, para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Foi para Paris, onde aperfeiçoou suas técnicas e regressou em 1930. O estilo de Portinari compreenderá uma assimilação das diversas técnicas, particularmente o expressionismo, também alemão, embora mais forte fosse o mexicano.

expressionista, nos remetendo a uma sobreposição *expressiva* do pintor aos valores, juízos e verdades objetivas ou convencionais sobre uma dada realidade.

Evocando a Portinari, e suas afinidades ideológicas e artísticas, chegaremos às intenções de Cavalcanti ao divulgar esses quadros já nos créditos de *Canto*. Em seu conjunto e concepção de arte, Portinari representa um marco na Semana de Arte Moderna, com sua opção pela temática social que se tornou o fio condutor de toda a sua obra. A escalada do nazifascismo e os horrores da guerra reforçam o caráter social e trágico de momentos de sua arte, levando-o à produção da série RETIRANTES, entre 1944 e 1946, e à militância política, filiando-se ao Partido Comunista Brasileiro.

Ressaltamos que realismo nas artes plásticas há muito já não buscava um retrato do real, e sim "atacara o 'bom gosto' da época, ao retratar cenas e figuras que não obedeciam à escolha dos temas tradicionais e tampouco, respeitavam os ideais de beleza estabelecidos".[39] Os realistas representavam acontecimentos histórico-sociais da ordem do dia relacionadas à população mais desprovida economicamente. "Sua pintura (Portinari) tornou-se assim uma pintura de participação. E por meio dela, de sua força *expressiva,* de suas violências, de suas deformações, não raro sarcásticas, ele critica a sociedade".[40]

Essas imagens realistas com dramaticidade expressiva ilustram as escolhas do diretor para apresentar a região de origem dos retirantes. São telas que levam ao extremo o protótipo do semi-árido em seus períodos mais agudos de seca, a terra rachada e a vegetação imprópria à vida. Esses momentos são intensificados pela densidade emotiva da trilha sonora, reforçando o sentido trágico da geografia.

A correlação do cineasta com o pintor se dá pela *representação realista* de ambos. Cavalcanti apresenta a sua continuidade cinematográfica às telas quando encena o habitat

[39] ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil:** a questão da identidade da arte brasileira. 2º Edição. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1997, p. 105.
[40] Idem, 1997, p. 107.

fatídico captado com fotografia marcada, dura, plano a plano posteriores. Um encadeamento de cenas que as imagens contam por si só o motivo da migração em romaria. Seqüência documentarista; com planos, contraplanos, subjetivas, contraluz, etc., habilmente dirigidas. Um conhecimento em trabalhar as relações do povo por meio das *imagens expressivas,* supomos, adquiridas com o cotidiano e situações comuns dos operários do reino unido, quando Cavalcanti trabalhava na escola britânica. "Essa palavra 'documentário' iria brevemente ser substituída pela palavra 'realista', que eu (Cavalcanti) preferia".[41] Mas, devemos salientar que há profundidades e camadas de realismo diferentes. Esse fato nos permite aproximar, em grau e propósitos diferentes, as intenções do diretor do *Canto* às obras do pintor. Cavalcanti acaba encontrando em Portinari um princípio plástico para a sua projeção de realidade e dramaticidade do sertão.

Quando formava a equipe de John Grierson[42], Cavalcanti disse em seu livro que "um grupo coeso pôs-se a fazer 'documentário' sobre a pesca, sobre o artesanato (...), sobre problemas sociais – enfim, sobre assuntos tirados da realidade e do momento".[43] Com isso, queremos chamar a atenção para a corrente Realista como movimento artístico cinematográfico presente no pensamento do diretor do *Canto*. O cineasta deixa transparecer em seu livro ser um seguidor e amante do trabalho de Robert Flaherty, o homem que dramatizou o documentário: "(...) não posso esquecer que, quando *Nanouk* apareceu, o filme foi uma verdadeira revelação".[44]

> Para o lançamento de *Moana*[45], os distribuidores acrescentaram um subtítulo: - 'A vida amorosa de uma sereia dos mares do sul' – Pobre Flaherty! Histórias como esta se tornou uma recorrência constante na sua carreira. Nunca realizador algum foi mais injustamente tratado de não-comercial (CAVALCANTI, 1953, p. 62).

Com isso, podemos supor duas afinidades ideologias do diretor de *O Canto do Mar* com Flaherty. A primeira: "a sagrada tradição realista de Bazin teve início com Lumière, prosseguiu com Flaherty e Murnau, (...)".[46] Ou seja, a ligação de Cavalcanti com o realismo ocorre por meio dos documentários ingleses e também do realizador de *Moana*, considerado por Bazin como realista primitivo. A segunda consiste na narrativa dramática dos filmes de Flaherty,

---

[41] CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 2ª Edição. Rio de janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1953, p. 74.
[42] John Grierson, Escocês radicado na Inglaterra, diretor da escola de documentário britânico. Mais tarde o modelo narrativo desenvolvido por Grierson foi denominado Documentário Clássico. "O melhor título que pode ser dado é o de animador. Nem como diretor, nem como produtor teve ele muita projeção, mas o seu faro na escolha de colaboradores (...)" (Idem, 1954, p.64).
[43] Idem, 1953, p. 72.
[44] Idem, 1953, p. 61.
[45] Filme de Robert Flaherty
[46] STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Trad. Fernando Mascarellho. São Paulo: Papirus Editora, 2003, p. 94.

"injustamente tratado de não-comercial", que Cavalcanti, com essas cenas pictóricas, tenciona a narrativa com o drama. Esclarecendo melhor, no sentido etimológico da palavra: drama em melodia, ou dramática musicalidade. Foi em busca de tornar seu filme uma narrativa comercial? Uma escolha e um direito seu. O evidente é a idéia de sertão transmitida, que procura compadecer o espectador, de terras além-mar ou brasileiras, com as imagens de louvor comovente tornadas agudas com a também expressiva composição do maestro Guerra Peixe. Coincidência ou não, Glauber afirmou em *Revisão Crítica* que *O Canto do Mar* é um filme "premiado em Karlov-Vary, que interessou ao público europeu; de um ponto de vista formativo para o cinema brasileiro", traduzindo a sua importância para a cinematografia do País.

2.3 Fatos e Formas de Expressão

O realismo não é estanque. Tem seus múltiplos lados e forças no cinema projetando o real. Essa abertura do filme de Cavalcanti, quando observada por meio da teoria realista de Kracauer, tem sua parte formativa. No momento em que o cineasta usa de uma interpretação subjetiva, a obra *realista expressionista* do pintor sai do fato imediato e entra na construção simbólica indicativa do semi-árido.

> O veículo cinema na teoria de Kracauer, é uma mistura de assunto, da matéria-prima e da técnica cinematográficas. Essa mistura é única no universo estético, pois em vez de criar um novo 'mundo de arte' o veículo tende a voltar a seu material. Em vez de projetar um mundo abstrato ou imaginário, desce ao mundo material (ANDREW. 1989, p.116).

Devemos lembrar que Kracauer associa o meio básico, a fotografia, matéria-prima do cinema. Coloca todos os outros aspectos do cinema como sendo de propriedades técnicas suplementares. Compreende todas as capturas, diferentes ângulos, lentes e montagem feitas a partir da realidade, nunca usando de outras artes para apoiar a força cinematográfica. Cavalcanti não estava preocupado em ser nem mais nem menos ou nada realista com essa concatenação de telas. Exteriorizou, a seu modo, o que seria uma dimensão ficcional do sertão. Com isso, demonstrou uma característica típica do cinema formativo, que certamente adquiriu quando fez parte da *avant-garde* francesa.

É a ficção cinematográfica encontrando na sobreposição de telas os desígnios e propósito de retratar a pobreza e o desprezo com o retirante. Embora sejam universos estéticos realistas diferentes, convergem quanto ao assunto. Essa foi a forma encontrada pelo cineasta para

dialogar, já na abertura de seu filme, com os problemas sociais da região e, assim, deixar uma marca de sua visão do interior do País.

2.4 O Real Posado e a Redundância da Narração

Depois das imagens pictóricas na abertura do filme, uma superposição de fusão cinematográfica mostra em close um mapa da região semi-árida nordestina. Em seguida, funde-se com a terra rachada em um breve movimento de câmera para frente, mostrando a imensidão do solo fendido. O diretor reconstitui o que previamente anunciou sobre o sertão, e com tomadas e enquadramentos que ambientam, mostram e retomam a sua concepção sobre o semi-árido. Planos se sucedem em fusão. A terra rachada, a planície árida, mais terra rachada, árvore de galhos secos em meio à vegetação da caatinga. A imagem em movimento sai da terra esturricada até alcançar uma casa no horizonte, que depois funde para a copa de uma árvore com galhos secos e o céu ao fundo. Na seqüência, um serrote com urubus sobre as pedras, e entre os cactos, os esqueletos de gado, a caatinga, um grande mandacaru. Imagens de uma beleza plástica que registram a natureza com o propósito de reforçar e testemunhar as dificuldades da vida no semi-árido aprovando a migração.

Cavalcanti, integrante da escola britânica de documentário, realiza a encenação dos migrantes camponeses com sensibilidade e posicionamento da câmera bem-sucedidos. Movimentos, seqüências e montagem explicam-se por si só concepção do cineasta da impossibilidade de o homem não migrar. A câmera sai novamente do chão rachado e sobe até mostrar uma casa ao fundo, no horizonte, enquanto ouvimos o narrador ufanar: “Há muito tempo que não chove. A terra seca, virgem de água, racha-se até o horizonte. Não chove! O céu sempre azul”. O texto torna-se desnecessário porque as imagens já se explicam por si próprias ao

capturarem o ambiente. A “voz de Deus", ou em *off,* sobrepõe-se à baixa trilha sonora e aparece, antes, de forma oratória do que como linguagem cinematográfica, numa investida para enfatizar ainda mais a situação. E, retoricamente, estender-se-á até a última imagem da seqüência da romaria de migrantes sertanejos.

Quando o nativo entra em quadro pela primeira vez, a situação de adversidade já está estabelecida. A câmera no tripé mostra uma mulher sentada próxima a uma árvore, com um filho entre as pernas, observando seu marido que caminha em sua direção. Ele traz uma foice no ombro e deixa ao fundo a própria casa. Chega até a esposa, senta-se ao seu lado e, juntos, contemplam a casa já distante. “A gente prepara-se para abandonar a caatinga seca. Quando se encontram não falam. Não há necessidade de palavras para eles, pois bem sabem os dias que arrastam lentos”. Assumem a interioridade do personagem. Será que quando se encontram realmente não falam? O filme afirma essa condição.

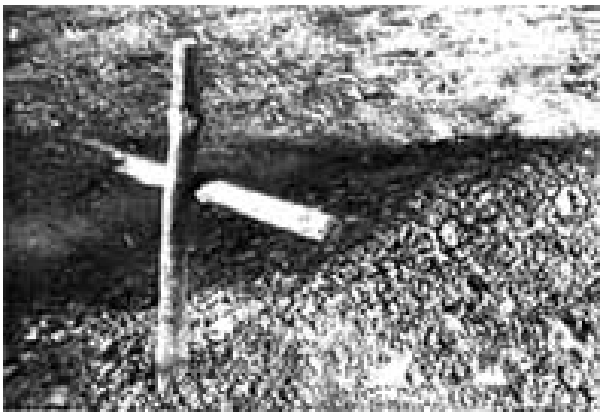
A cena retrata mais uma situação do homem do campo em seu habitat, a realidade reconstruída que, além do ambiente e da fotografia, mostra os personagens sertanejos em sua situação calamitosa diante da seca. A encenação em profundidade cria uma idéia em múltiplos planos da realidade em relevo, bem como o homem caminhando dentro da cena ressalta essa sensação. Traços do registro documental clássico, com uma narração sempre redundante com as imagens – as quais já dizem tudo - diminuindo a força da seqüência com um descritivismo oral. Uma postura que não dinamiza a banda sonora, ou acrescenta interioridade ao personagem, mas sim, torna-se cansativa.

Podemos perceber uma ponta de influência, em Cavalcanti, dos filmes de viagens que exploravam costumes e recriavam tradições antigas, às vezes extintas, no extremo das situações. O resultado é que mais essa seqüência foi aglomerada como imagem do sertão, uma silhueta da miséria.

> As contradições sociais e humanas, frutos das vicissitudes histórico-concretas de nosso país, aparecem no naturalismo como produto de uma fatalidade ambiental e biológica sobre a qual a ação efetiva dos homens não teria nenhum poder. Assim, no sentido ideológico mais profundo, o episódio naturalista – tanto em sua versão urbana quanto “sertanista” – não representa uma ruptura essencial com a tradição romântica (COUTINHO, 1974, p. 7, aspas do autor).

A matriz melodramática proposta por Cavalcanti, fundada no ambiente, a pretensa fatalidade da situação se limitando a descrever a geografia e o físico do retirante empobrecem todas as figuras humanas. Por isso mesmo é um realismo naturalista que do ponto de vista estético prende-se à temática do exotismo como foco.

A escolha de Cavalcanti foi encenar ao ar livre, na região dos atores reais, com cenografia real, no entanto, longe do engajamento, do protesto político-social que o realismo crítico exige. Uma atitude que remete o pensamento do diretor aos seus fios de formação e idéias fundadas no cinema comercial britânico que certamente o influenciaram. "A escola de documentário inglesa não era de fundo revolucionário nem tinha mesmo caráter dispersivo. Em um grupo compacto, os documentaristas ingleses conseguiram canalizar a propaganda oficial para o serviço de educação social",[47] confessou o diretor.



Exemplificando o realismo naturalista, em close, vemos uma cruz, depois mais um corte para outra cova com cruz. A câmera lentamente sai da cova com a cruz e vai até o rosto do camponês, que usa chapéu de palha, tem a roupa rasgada, e por trás o telhado da casa recriando o ambiente, postura e reações do homem rural com a luz própria do sertão. O camponês que olhava para a cova vira-se e sai de quadro. A voz em *off* persiste: "(...) É o abandono de tudo que construíram. É a sede, as longas caminhadas, a morte. Os urubus já pressentiram a desgraça". E, mais uma vez, os urubus voam no ar. Subentende-se que as mortes são freqüentes, uma vez que da família de três só restou um, e a existência dos urubus em abundância, pássaros que só comem carniça, reforça a quantidade de mortos; animais e humanos.

A seqüência tem figurações representativas do real com o ator colhido no meio dos camponeses e o cenário, com a casa e telhado, típico da zona rural do sertão. A cova e a cruz aos moldes dos sertanejos, imagens ressaltadas pela luz escaldante cuidadosamente capturada. A despedida do camponês de seus familiares ao olhar para a cova tende para o realismo fatídico da miséria, até mesmo da ausência de sentimentos. Do ator sertanejo não vemos cair uma gota de lágrima ao olhar a cova de seus entes queridos e enterrados. Traços desses homens do campo difundidos como sisudos e duros de sentimentos são habilmente trabalhados e reconstituídos por Cavalcanti. O filme induz que essas são outras, entre tantas vítimas feitas, restando como única

[47] CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 2ª Edição. Rio de janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 29.

solução abandonar a terra tostada e a vegetação seca. “O nosso naturalismo herda não apenas a essência romântica no plano do estilo, mas também a preferência temática (também de origem romântica) pelo pitoresco e pelo exótico”,[48] afirma Carlos Coutinho. No entanto devemos lembrar e considerar mais agudo o tom fatalista no relato, que não apresenta uma tomada de posição qualquer, uma virada de encenação que proteste. O ator é sempre passivo e silenciado. Enquanto as imagens reforçam essa condição, o narrador a agrava ao não pronuncia uma palavra contestando a miséria do migrante.

De repente, a surpresa. Uma pequena continuidade em particular nos chamou a atenção por mais uma demonstração de habilidade do diretor em enquadrar e montar. O plano mostra o camponês entrando em sua casa - o mesmo que olhara a cova. Pega uma cabaça pendurada acima de sua rede e coloca o pouco de água que há da cabaça maior, que está no chão, na menor. Close para uma cabaça derramando gotas de água dentro da outra. Uma nova tomada mostra o camponês fechando a cabaça. Na seqüência, uma câmera subjetiva olha de cima as vasilhas de barro, os objetos da casa e pára na cachorra.

Então, o plano volta-se para o homem, mostrando todo o seu corpo. Ele pega um objeto, coloca no bisaco, onde despeja alimentos de uma vasilha. Atravessa o enquadramento, no cantra-campo, e caminha em direção à porta. Pela primeira vez o personagem fala. “Piaba, Piaba”, chama a cachorra e aguça a curiosidade do espectador com essas raras palavras do ator. A imagem mostra-o da cintura para baixo parar bem na porta de sua casa, vira-se, novamente a câmera subjetiva olha para piaba e, no cantraplano, volta-se para ele saindo de casa rumo a se juntar com os outros retirantes. Com a casa abandonada, o narrador volta em tom clemente determinando juízo de valor para a situação: “Não chove. A casa ficará na recordação. E os entes queridos, já mortos, dormirão para sempre à luz crua do dia”. A temática, que transforma o homem e paisagem em protagonistas, inspira-se diretamente na realidade e na necessidade de

[48] COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira. In: _____, **Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. Paz 1974, p. 8.

reconstituir o estereótipo do retirante. Um homem que mal dialoga com sua família ou faz reivindicações, conformado com as mortes e aceitando tudo como predestinação da natureza, o "destino".

A escolha do diretor em representar a condição rural humana nesse modelo evidencia seu realismo puramente naturalista-descritivo. A reconstrução da situação miserável por meio da captura e encenação fragmentada, *in loco*, do migrante feita pelo cineasta não chega a ser um documentário. Embora a narração anti-social, condição negada também pela voz em *off* apresente um registro sobre o sertanejo.

Na literatura, o realismo sempre esteve imbuído de pensamentos do marxismo, socialismo ou humanismo, propósitos que chegaram ao cinema com diversas vertentes, mas não aparecem nas seqüências do migrante sertanejo.

> (...) Lukács – contra todas as formulações teóricas da II Internacional – concebe o marxismo sob duplo aspecto: de um lado, a metodologia justa para o conhecimento do universo capitalista; do outro, a convocação à consciência (social) para, à base daquele conhecimento específico, transformar radicalmente esse universo (PAULO NETO, 1981, p. 40-41).

"Vocação especial de Cavalcanti para o documentário",[49] particularmente nessa seqüência, apresenta-se e equipara-se ao realismo transformador que ele tanto afirmava ter praticado na escola inglesa de documentário, da qual fez parte e foi aprendiz. E vai mais além, acrescentando que a diretriz para o Neo-Realismo no pós-guerra foi a seguinte:

> (...) surge na Itália um grupo de realizadores que rompe com o convencionalismo dos tempos da ditadura, e, graças a seus filmes, nasce uma nova escola, o neo-realismo italiano, que influenciou todo o cinema internacional e continuou, no filme de ficção, as diretivas do documentário inglês (CAVALCANTI, 1954, p. 30).

Na Inglaterra, tratava-se de propagar a condição de operário, os modos como ele deveria proceder no seu cotidiano para dinamizar a indústria britânica e convencê-lo de sua função. No caso dos retirantes, Cavalcanti encena registros *in loco*, no entanto deixou escapar a oportunidade de fazer a denúncia do latifúndio e da exploração do homem sertanejo. Talvez por não ter se desligado da função do operário britânico de alimentar as indústrias, o que paulatinamente conduz o retirante até o sul do Brasil, industrial e ávido por mão-de-obra. Na cena seguinte, o mesmo homem que caminhou até a família despediu-se das covas, recolheu seus

[49] NOVAIS, Teixeira. In:
_____, **A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50.** Recife: Fundarpe, 1997, p. 23.

parcos pertences em sua casa, chamou sua cachorra e partiu só, cruzando a cena onde estão mais camponeses em segundo plano. Esses retirantes fecham as portas de suas casas, colocam as trouxas de roupas na cabeça e partem pelas veredas. Passam em pequenas comunidades e mais gente se une na peregrinação da migração que alcança a estrada.

A terra horripilante das telas pictóricas vai sendo deixada para trás pelos peregrinos e por um pau-de-arara que os ultrapassa. O narrador prognostica aos sertanejos em sua retirada que "caminharão aos tropeços pelos infindáveis caminhos do sertão em busca da Zona da Mata, onde existe água em abundância". O fluxo da narrativa determina como saída para a sobrevivência do sertanejo alcançar o mar. Realmente, os sertanejos alcançam o mar na última seqüência, quando, numa fusão com a recorrência dos urubus voando, a imagem sai do mar e enquadra o pau-de–arara à beira da praia. Os retirantes olham assustados para aquele mundo de água. Alguns correm, outros mais receosos caminham lentamente até o mar.

O diretor faz menção à antiga profecia dos beatos e messiânicos calcada na memória coletiva: "o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão". Na concessão ficcional de Cavalcanti, não há mudanças subjetivas como celebra a lenda, mas apenas apresentação do mar ao retirante como uma via de escape para o sul. As embarcações partem abarrotadas de retirantes para alimentarem a mão-de-obra das indústrias do sul do País. A reconstituição do camponês roça o

romantismo, uma vez que é estigmatizada e determinista reforçando a concepção da grande maioria dos brasileiros: o sertão tem solo fendido, carcaças de gado, cova de gente que morre de fome, muitos urubus e homens lacônicos submissos.

2.5 Melodias Dissonantes

A banda sonora é pontuada pela composição de Guerra Peixe, atribuindo mais ou menos intensidade às imagens pictóricas, sempre as tornando mais emotivas. A trilha de caráter heróico aflige a paisagem das telas, ao mesmo tempo excludente (uma vez que ninguém pensa em fazer parte daquele universo), inóspita, escura e assombrosa. A sensação que temos, mesmo sendo um filme de ficção - portanto passível de qualquer forma de montagem - é que o sertão foi apresentado de forma análoga aos documentários narrados como filmes de viagem de terras longínquas. A escolha por uma composição de orquestra tem justificativas. Uma delas é que encontra aceitação em todos os públicos. A outra são as dificuldades técnicas encontradas por Cavalcanti em capturar o som ambiente, ou mesmo em reproduzi-lo depois em estúdio.

Por outro lado, o sertão registrado pelas encenações do retirante que foge da terra seca, dos homens que "quando se encontram não falam" é o mesmo que secularmente tem canções e musicalidade própria. Se os homens não falam, por que a banda sonora não silencia? São especulações. Acreditamos que Cavalcanti se desapercebeu da cultura popular sertaneja que, vinte anos antes, era lida nos romances dos regionalistas. Não parece o mesmo que sonorizou *Night Mail* (1936), onde cada objeto ganha um som significativo na trilha, como ele próprio assegura: "Tomei na equipe de Grierson o lugar de Flaherty como instrutor. Estava obcecado pela banda sonora e comecei, então, uma série de experiências".[50] Na seqüência praieira do *Canto*, então, sim, sentimos o preciosismo com o som, mesmo considerando as dificuldades de sincronizá-lo no Brasil, além de sua técnica apurada do formalismo cinematográfico. Mas, quando se trata das imagens dos camponeses, o que ouvimos é uma voz em *off* intensificando o tom dramático, buscando ocupar uma posição essencialmente espiritual da seqüência.

Em apenas três momentos, a narração cede espaço para o camponês falar duas ou três frases, pronunciadas tão rápidas que se torna difícil percebê-las. Uma delas é quando um camponês se despede de sua casa rumo à migração e chama sua cachorra: "Piada, Piaba". Na outra, depois de ter passado tempos de narração em *off* os sertanejos descem correndo do pau-de-

[50] CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 2ª Edição. Rio de janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1954, p. 66.

arara em direção a um açude já seco. Então, confirmam o que as imagens mostram, ouve-se: "Vamos ver se tem água no açude lá de cima!" Todos saem correndo em direção ao pau-de-arara e a mesma voz é incidente: "Vamos, pessoal!".

Três frases irrisórias, se considerarmos a experiência do diretor. "Uma das maiores contribuições da banda sonora foi certamente a da escola de documentário inglês. É evidente que antes de *Song of Ceylon*, de Basil Wight, o filme sonoro não tinha sido senão o filme falado",[51] afirma o próprio Cavalcanti, tornando mais claro o seu conhecimento da importância da trilha sonora em um filme.

As palavras dos atores são mínimas numa seqüência que dura pouco mais de seis minutos. Neste ponto, a banda sonora desliza para uma de suas formas subsidiárias – o jornal, o filme científico, o "*travellogue*" da época, cheios de narradores fabulando as histórias. No entanto, a seqüência imagética vale como registro descritivo do ambiente da época, mas a narrativa em *off* obsoleta.

[51] CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. 2ª Edição. Rio de janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1953, p. 28.

3. VIDAS SECAS

3.1 Imagens Críticas

Mandacaru, favela, xiquexique, palma. Plantas xerófilas e cactos com flores vivas fazem parte da vegetação sertaneja, própria de clima seco, no interior do continente, distante da costa. Região na qual o seu povo depende do inverno, inconstante, para a agricultura e a pecuária, ambas culturas de subsistência. Uma aridez repulsiva à vida, onde o escritor Graciliano Ramos encontra natureza e ar novo para retratar, de modo crítico, a miséria e a vida do camponês. Em seu livro *Vidas secas* (1936), o escritor deixa no próprio estilo, na textura da linguagem, entre laços e sentimentos, sua forma de expressar a própria imagem do Sertão. "Graciliano é a preocupação pelo conhecimento do Brasil. Na época em que fiz *Vidas secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da população nordestina, nada tão forte",[52] assegura Nelson Pereira dos Santos, que adaptou o romance para as telas em 1963. "O filme foi fiel, na letra e espírito, ao livro",[53] uma narrativa cinematográfica vigorosa, na qual nos deteremos sem fazer paralelos ou elaborar juízo de valor entre as duas obras. O filme *Vidas secas,*[54] de Nelson, embora a imprensa apontasse como um forte concorrente à Palma de Ouro, em Cannes, em 1964 - que ficou com *Les Parapluies de Cherbourg* - bateu o recorde da premiação não-oficial. A produção recebeu o Prêmio de Cinema de Arte (dado pelo Júri Internacional de Proprietários de Cinema de Arte), o de melhor filme para a juventude (do Júri de Estudantes Secundários e Universitários, dirigido por representantes da Federação Internacional de Filmes para a Juventude) e o prêmio do OCIC (Office Catholique de Cinema), ao lado de *Les Parapluies de Cherbourg*. Esse filme foi quem levou a Palma de Ouro.

A trajetória internacional de *Vidas secas* foi muito rica com diversos prêmios. O distribuidor dos filmes de Nelson nos Estados Unidos, Dan Talbott, da New Yorker Films, foi conclusivo: "filmes como *Vidas secas* são universais. Poderiam ser sobre a Índia ou a China, ou uma parte pobre dos Estados Unidos. É uma história bíblica, é uma obra-prima".[55] A importância do filme no XVII Festival de Cannes, para o cinema brasileiro, foi grandiosa, conquistando um espaço importante. O próprio Nelson avaliou no *Jornal do Brasil*, quando regressou do festival: "o principal resultado que nos coube na afirmação corrente em Cannes de

[52] SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos:** um sonho possível. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 173.
[53] Idem, , 1987, p. 171.
[54] Indicado pelo Intituto Britanic de Film como uma das 360 obras indispensáveis em uma cinemateca.
[55] SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos:** um sonho possível. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 180.

que o cinema brasileiro passou à vanguarda internacional, pela desenvoltura de sua linguagem e pela audácia com que trata seus temas nacionais".[56]

As influências do neo-realismo, visíveis em *Rio, 40 GRAUS* (1956) e *RIO, ZONA NORTE* (1957), "geraram um ciclo essencial ao cinema moderno brasileiro e refutações oficiais não menos duras".[57] *Vidas secas* é resultado da estética alternativa de produção de cineastas independentes – o Cinema Novo – que traziam às telas temas questionadores da realidade social, sendo a vanguarda das salas escuras do Brasil. Interrogaremos algumas cenas de *Vidas secas*, onde o espectador é convidado a conher a árida vida do sertanejo através de uma vida em crescimento revelada pelo olhar do menino mais velho. No entanto, é necessário passar pelo cotidiano de toda a família para compreendermos a dimensão da personalidade tenaz que se revela a cada cena. A primeira passa-se após um período de inverno no sertão. O vaqueiro, com sua disposição pujante, nas condições quase ideais para suas necessidades, nos revela como ele, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho gozam da época favorável, embora esteja sempre presente a condição de moradores, subjugados aos mandos de um coronel.

3.2 Marcas do Sol

Fabiano, no meio da caatinga, tira galhos da frente de seu rosto, encontra um bezerro recém-nascido, ainda tentando se equilibrar em pé. No contracampo, está com expressões de satisfação. Pássaros cantam na trilha sonora.

Fora de campo, Fabiano diz: "Maiado.....vai crescer, meu boizinho...". A vaca se aproxima do bezerro e só ouvimos o chocalho e os pássaros. Corte. Em close, um boi de barro e

[56] SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos:** um sonho possível. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 180.
[57] Ver livro. FABRIS, Mariarosária. **Um olhar neo-Realista?** Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

o menino mais velho, de pé descalço, junto a uma árvore, faz e brinca com um touro de argila, colocando-lhe um mamilo. Sobre a imagem aparece a data, 1941, e com a clara intenção de indicar que faz um ano que a família de Fabiano está na condição de moradora daquele lugar. Imagens captadas com uma fotografia sem filtros, o mais natural possível, com o diafragma dado pela luz do rosto ou do objeto em foco, transmitindo a sensação de uma luz crua e expressiva do ambiente da caatinga. É a fotografia singular dos cinemanovistas. Uma fotografia que, "no primeiro plano, tem textura de gravura, os poros, a casca das árvores, os galhos, toda aquela tessitura que existe no sertão como pano de fundo dos personagens", [58] afirmou Nelson.

Mais do que a atmosfera da fotografia, a junção desses dois planos nos conduz aos sentimentos presentes no pai e no filho. Se Fabiano aparece sorridente, pronunciando para si mesmo "... vai crescer, meu boizinho...", é porque conseguiu uma aquisição de grande importância para ele e sua família. No plano seguinte, será à toa que o menino mais velho brinca com um boi de barro? Seria um sonho para o futuro? Conquista que desde criança se aprende a procurar e apreciar? A relação dos planos obriga o espectador a pensar nessa ligação de sonho de infância com a realidade do adulto? Acreditamos que sim, e é justamente na sugestão de sentimentos reais como esses que o filme engrandece sua narrativa e desdobra a representação humana do sertanejo.

> É somente nesse contexto, que integra os diferentes fatos da vida social (como elementos do devir histórico) numa *totalidade*, que o conhecimento dos fatos torna-se possível como conhecimento da *realidade*. Esse conhecimento parte das determinações simples, puras, imediatas, (...) para avançar sobre elas no sentido do conhecimento da totalidade concreta enquanto reprodução da realidade (LUKÁCS, 1969, p. 68).

A "batalha" estética do Cinema Novo se liga à longa batalha política e social apresentada por Nelson como denúncia do descaso com o povo mais desvalido economicamente; a condição da família que mora de favor. Um realismo cinematográfico em que as imagens falam por si mesmas, enunciando a essência da realidade humana e denunciando a pobreza com a criança de pés descalços.

Do close do pé e das mãos do menino brincando, ao mesmo tempo em que constrói seu boi, deriva para seu rosto e, então, percebemos que está de cócoras. Os pássaros continuam cantando suavemente. Em primeiro plano, ele levanta a cabeça e sai correndo. De longe,

[58] SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos:** um sonho possível. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, p. 164.

avistamos, quando se afasta da árvore, as galinhas saírem cacarejando e o menino passar pela câmera que o acompanha em um giro à direita.

O menino atravessa uma brecha na cerca fachiada do curral. A trilha sonora fica ausente. O vemos chegar e abraçar, com a mão esquerda, o mourão junto à casa, em close seu rosto. Depois, em primeiro plano, a cabeça de um cavalo e duas mãos segurando nos arreios do animal, que se estica e relincha junto ao alpendre da casa. Close na criança que olha para trás e vê o pai vestido de bota, perneira, peitoral, gibão, chibata e chapéu, caminhando em direção ao cavalo.

A câmera narra em terceira pessoa a curiosidade do menino mais velho, com a leveza de um olhar infantil, apreensivo, que morde os lábios inferiores e mostra os dentes superiores, centrando-se em seu objeto. “Devo atentar ao universo que me rodeia, tratando de refleti-lo, não em sua aparência, mas naquilo que denuncia a sua própria autenticidade”, [59] esclareceu Nelson. A apreensão do menino se abre para uma nova dimensão, chegando a ser quase uma aventura para si, ao acompanhar o momento do pai caminhando para montar o cavalo bruto e inquieto.

[59] Idem, 1987, p. 129.

> Desse modo, encontra expressão o humanismo da representação artística. O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são (...) signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas (LUKÁCS, 1969, p. 189).

O realismo crítico ligado ao humanismo democrático é uma das mais importantes forças, dos cinemanovistas presentes nessas cenas. Apresenta-se com elas o fecundo interior da classe popular, para criticar a irracionalidade do latifúndio e o descaso com a pobreza. A manifestação subjetiva da criança é a força que convida o espectador a conhecer o desprezo da ordem social para com sua família.

Com seu olhar atento, vê o pai passar por ele, chegar ao cavalo que Sinhá Vitória segura pelos arreios e montar o animal. O menino não tira sua atenção. Fabiano segura nos arreios, o cavalo sai pulando e dando coices para o ar, distancia-se da casa. No áudio, apenas as pisadas bruscas dos cascos do cavalo. O menino corre e sobe na cerca para ver seu pai domando o animal já distante. Sai da sua vista, entra na caatinga, Fabiano curva-se em cima do animal e vai se livrando dos galhos de árvore.

O menino cerra os lábios e mantém o olhar fixo no horizonte. Silêncio na trilha. Em uma subjetiva ele procura o pai, a vista passa pelo aprisco dos bodes, afastado da casa, e continua até

o giro da cabeça encontrar o ombro esquerdo. Nada do pai, ou qualquer barulho. Ao voltar o olhar, chega ao aprisco e titubeia. Quer retornar, mas continua. Pára onde o cavalo entrou no mato com o pai. No close, continua de lábios cerrados e a visão no horizonte. Ameaça descer da cerca, quando sai do mato o pai no cavalo desembestado e aos pulos. As pisadas são bem audíveis. O menino volta para cima da cerca. Ao chegar próximo ao curral, com o cavalo ainda na carreira, o pai salta do animal. Ele desce da cerca e acompanha o pai chibatear o cavalo e puxá-lo para dentro do curral.

Da porteira, observa seu pai dar mais chibatadas e caminhar em sua direção, com a pisada firme de vaqueiro corajoso e dominador de bicho bravo, cruza a cena pela esquerda, sai de quadro e deixa ao fundo o cavalo. Pai e filho fecham a porteira. Fabiano caminha em direção a casa, e o menino "no seu calcanhar" imita a forma de andar do pai com todo sentimento de grandeza que acabara de presenciar. Abraça-se à perna do pai.

A relação entre o menino e o pai, com ausência de palavras, encontra-se mediatizada pelas relações da natureza humana que Bazin situou da seguinte forma quando da observação entre a equivalência e a concorrência das palavras com a imagem, em *Journal d'un curé de campagne*:

> A discordância ontológica entre duas ordens de fato concorrentes, confrontadas na tela, evidencia a única medida comum a elas: a alma. Todos dizem a mesma coisa e a própria disparidade de expressão, da matéria, do estilo deles, a espécie de indiferença que gere as relações do intérprete e do texto, da fala e dos rostos, é a garantia mais certa da profunda cumplicidade deles: a linguagem que não pode ser a dos lábios é, necessariamente, a da alma (BAZIN, 1991, p. 115**).**

A ausência de diálogos revela em sua lacuna o drama do menino, que acrescenta a seu interior um momento tenso, dividindo-o com a família. São os efeitos dramáticos que, segundo Bazin, fora do realismo se alcança com as facilidades da montagem. Aqui é o ritmo interior de seus personagens onde a síntese de espaço e tempo foram tratados com honestidade. Uma narrativa da ambigüidade do real pulsando nos personagens. Bazin assumiu que usava o caso de *Cidadão Kane*, por respeitar essa ambigüidade espaço e tempo do real. Primeiro, por marcar bem o começo de um novo período - do cinema realista - e depois, porque era o "*mais espetacular e significativo*" em seus próprios excessos. *Cidadão Kane*, desse modo, insere-se num movimento de conjunto que provocou um deslocamento dos fundamentos do cinema em direção a um novo realismo. Essa nova linguagem cinematográfica aparece em *Vidas secas* e é reforçada pelo teórico em suas análises.

> Eu encontrei uma confirmação disso, por caminhos diferentes, no cinema italiano. Em *Paisà* e em *Alemanha Ano Zero*, de Roberto Rossellini, e em *Ladrões de Bicicleta*, de Vittório de Sica, o neo-realismo italiano opõe-se às formas anteriores do realismo cinematográfico pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos de montagem. Como em Welles, e apesar das oposições de estilo, o neo-realismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real (BAZIN, 1991, p. 79).

Vidas Secas expressa, em sua *mise-en-scène*, muito mais do que o emprego do horizonte e do lirismo da paisagem, referências do príncípio realista. Seu desprendimento do expressionismo valoriza, com mais vigor, as ações pulsantes na tela, as quais afirmam uma dialética da imagem ao tornarem perceptível o sentido oculto nela própria. A ausência de falas é uma crescente dentro da ação e convida o espectador a participar elaborando o que se passa na cabeça da criança. Ela caminha, lado a lado, com o cotidiano do vaqueiro que pouco fala ou insinua, no entanto, sonha, "...Vai crescer meu boizinho...". A situação nos leva a questionarmos duas coisas: a primeira é em relação ao pai. Por que essa ausência de fala do patriarca da família? Teria estabelecido para si um patamar de diálogos em oposição às precariedades de sua região, que, por ser estreitamente ligada a ele, são suas precariedades também? Uma reação às condições sociais e econômicas? Talvez juntas representem, criticamente, parte do sertanejo. Isso porque nada é colocado pejorativamente ou desvirtuado. Ao contrário, tudo está colado à forma de ser desse camponês. A segunda indagação é a curiosidade e atenção da criança à vida dos adultos. Seria a promessa de um novo "sol a nascer", um destino diferente, uma vez que é mais inquieta e procura mais desvendar a vida do que os adultos? O Cinema Novo nos abriu esse leque de perguntas sobre as verdades do País.

Continuando a seqüência, abraça-se à perna do pai, ambos sobem e caminham na calçada da casa, passando por três pilastras. Apenas ouve-se o barulho das pisadas de Fabiano, que se senta em um banco, de frente para a esposa encostada em uma pilastra de madeira, a catar piolho no menino mais novo entre suas pernas e fumar um cachimbo. O menino mais velho passa entre

os três, e escora a mão esquerda na pilastra onde a mãe está encostada. A família toda em cena. Fabiano tira o chapéu.

No segundo corte da seqüência, feita com a câmera na mão desde a saída da porteira, o menino mais velho, em primeiro plano, apóia-se na pilastra, admira o pai tirar o gibão, a perneiras e o peitoral. Apenas o som das roupas de couro sendo retiradas. Fabiano levanta-se, deixa a roupa de vaqueiro e as botas com esporas afiadas em cima do banco. Juntos, os símbolos do vaqueiro são o triunfo, troféu do prazer sentido pelo menino mais velho. Ao mesmo tempo, os adereços caracterizam um personagem do sertão e retratam a estima que o menino sente por ele.

Com isso, não devemos achar que *Vidas secas* busca suas evoluções apenas na técnica da decupagem ou evitando ao máximo retalhar a montagem, mas, principalmente, por fazer entrar na tela a ambígua e verdadeira continuidade do mundo real. No contraplano, o menino encosta a

cabeça na pilastra onde a mãe está escorada de costas baforando seu cachimbo. O cavalo relincha, o menino sai correndo. De dentro do curral, vemos deixar ao fundo a casa, chegar e encostar a cabeça entre as brechas da cerca fachiada. Regojiza-se ao ver o cavalo cansado e dominado. Mais relinchos. A criança contempla, pela brecha da cerca, o animal amarrado, inquieto. No contraplano, a imagem desliza sobre a cerca. Por detrás, ele caminha, pára e, por entre as brechas, continua a apreciar o cavalo domado. O cachorro late e chocalhos badalam. O menino vira-se e olha para o aprisco, de onde vieram os sons. As criações estão sendo retiradas do curral. Ele sai correndo, agacha-se, pega uma vara e parte para tanger os carneiros rumo ao cercado. Desde a curiosidade aberta e centrada, convidando o espectador para seus sonhos e diálogos interiores: possuir um boi, ser um vaqueiro, suas descobertas ao ver como se doma um animal até o heroísmo do pai ao adestrar o cavalo. Curiosamente, tudo desemboca na sua realidade: cuidar das criações e ajudar o pai na busca pela sobrevivência. Seria um prenúncio de vaqueiro?

Essa é uma representação que revela com veracidade momentos da formação e da vida de crianças e adultos sertanejos, seja no relacionamento com o habitat, com a família ou em seu monologo interior. No entanto, o que vemos é muito mais que a dualidade entre a jovialidade da descoberta e a inocência da aridez do futuro da criança, pois as imagens expõem a cumplicidade estabelecida entre o pai e o filho, de uma sutileza que penetra até as raízes da vida moral. A seqüência iniciou em 24min30seg e finalizou em 29min15seg apresentando a admiração e cumplicidade da criança com o pai e a consciência que este tem delas. Relações que conferem ao final da seqüência além do sofrimento, da pobreza e da simplicidade do sertanejo um alargamento do ser humano, lembrando que essas vidas merecem mais atenção político-social.

3.3 Cicatrizes da Seca

A seca voltou. Os sinais são anunciados por Sinhá Vitória, ao abanar a água barrenta e escassa da lagoa. O sol estoura a luz na tela por várias vezes, legitimando a sua presença escaldante. Fabiano corta e queima mandacaru para o gado, última fonte de alimento. Tenta levantar uma rês ofegante, caída no meio da caatinga, em vão. Os urubus já voam no céu ensolarado. O ultimato é dado com a cabeça de uma rês em decomposição. As cenas mostram a tragédia, a sua máxima aproximação ao tema tratado e retratado como se fosse ao vivo. A luz

queima a película como o sol seca as plantas e resseca a terra. A saga de retirante recomeça para Fabiano e sua família.

O gado que o morador cuidava vai embora pela porteira do curral. Fabiano, vestido de vaqueiro e montado na égua, tange a última rês e aproxima-se do coronel, que em tom de superioridade ordena: "Vou levar a égua também." Fabiano desce do animal, solta a corda do cabresto amarrado na cela e passa para o coronel, que decreta o fim da moradia em suas terras: "Você recolhe os boi perdido por aí. Amanhã eu vem buscar o resto e acertar suas conta".

Na trilha, os badalos dos chocalhos e os aboios dos jagunços com o gado. Fabiano tira o chapéu de couro da cabeça e aceita a determinação: "...E eu sim...". O coronel reforça sua exigência: "Quero tudo aqui, amanhã bem cedo!". E, montado em seu cavalo branco puxando a égua, sai de cena e vemos Fabiano sozinho, com o chapéu na mão. A textura da imagem reforça a cada cena o contraste entre o branco do céu ensolarado e o contorno dos atores. Ao fundo, no horizonte, a caatinga cinzenta, mais acima o céu completamente branco, estourado pelo sol. Fabiano presencia sua lida ir embora e, com ela, o abrigo e o sustento da família.

> Os romances realistas devem selecionar os momentos significativos, hierarquizando-os, em função da específica problemática humana-típico-simbólica que pretende abordar; com essa seleção e hierarquização, o mundo criado no romance pode elevar-se à condição de 'microcosmo', de símbolo evocador de uma totalidade intensiva de relações humanas (COUTINHO, 1974, p. 33).

Vidas secas proporciona não apenas as sensações e sentimentos, as idéias e os impulsos das relações humanas com as ações se realizando *in loco*, no ambiente dos personagens, mas também figura relações e suscita pensamentos que desempenham um papel modificador do contexto sócio-histórico. Abre a verdade dos dilemas e das dores internas dos personagens, das relações hierárquicas oligárquicas. No contracampo, Fabiano coloca o chapéu na cabeça, segura

as pontas da chibata. Em suas costas, a cerca denunciando o curral vazio. O vaqueiro demora alguns instantes olhando o gado se distanciar e diz: “Vai gado, vai pra onde tem pasto”. Corte.

O sol entra pela porta e traz um facho de luz transversal que clareia, no centro do enquadramento, as mãos de Sinhá Vitória fazendo contas, no piso de tijolo, enfileirando pequenas pedras. Nas margens do quadro, tudo escuro. Fabiano sentado observa, ora as mãos, ora o rosto da mulher que recolhe as pedras. Agora, ambos estão no quadro. Sinhá Vitória levanta a cabeça e, de modo pensativo, mira em direção de onde entra a luz e decide: “...Eu preciso fazer a mudança amanhã mesmo”. Fabiano retruca dizendo que, “...podemo não, tem que recolher o gado bem cedo”.

A mulher se vira para Fabiano e, com a hierarquia de quem sabe fazer as contas, manda: “Vamos mudar de manhãzinha, antes que o patrão chegue! Vá buscar o bezerro da vaca laranja. A viagem pode ser longa”. Fabiano levanta-se e ao sair, pega uma corda pendurada no alto da porta. Chama por Baleia, que de rabo encolhido se esconde. “Alezado”, diz Fabiano pra Baleia e parte à procura do bezerro. Caminha ao lado da casa até entrar no mato procurando pegadas da vaca, no chão da caatinga coberto de folhas e sombra dos galhos de árvores secas. A narrativa do filme constrói o acontecimento semelhante ao seu tempo, próximo da linha do documentário. No entanto, os enquadramentos, ângulos e seqüências, nunca repetidos e sempre com leveza criativa, trazem o tom da ficção unida à ambigüidade da realidade. Entre as influências de Nelson Pereira dos Santos está o documentarista holandês Joris Ivens:

> Considerado o “papa” do documentário na Europa, Ivens colocava que, embora o cinema possuísse “uma técnica muito complexa, envolvente”, às vezes “uma técnica primitiva faz menos mal que uma glorificação da técnica”, assinalando: A tendência pequeno-burguesa é de glorificar o lado formalista, esquecendo voluntariamente as riquezas de seu povo, que poderiam ser transmitidas com simplicidade (SALEM, 1987, p. 59, aspas do autor).

O realismo de *Vidas secas* era primitivo em termos de equipamento, e é dessa escassez primitiva que Nelson tira proveito apresentando tomadas intencionalmente pensadas e elaboradas como uma extensão do real. Como já o fizera décadas antes o filme *Nanook, o Esquimó*, ao reconstituir a vida dos nativos polares, com técnicas ainda mais precárias, transmitiu o impulso realista-emotivo da comunidade. *Vidas secas* também nasce do próprio objeto real e ficcional, para transmiti-lo com mais autenticidade. O sertão não é apresentado apenas como cenário. É também personagem que não determina, mas interfere significativamente na história. Com a estética própria do Cinema Novo, retiram-se lentes, efeitos, expressionismos dos atores e adere-se à realidade na frente da objetiva. Nelson transforma cada seqüência em uma ação latente, com raros, ou nenhum diálogo. Na trilha, apenas sons da realidade de seus personagens. Seja o "cantar" do carro-de-boi, dos pássaros, um cavalo relinchando ou um simples pisar na folhagem seca da caatinga. Tudo característica do mais forte cinema realista, sem confundir-se com as denotações estritamente naturalistas feitas no Brasil.

Assim como na vida, a surpresa também faz parte da narrativa. Fabiano continua procurando rastros do bezerro ou da vaca e quando levanta a cabeça está diante de um pé de mandacaru, com seus espinhos perfurantes.

Na cena seguinte, surge em sua frente, o policial trapaceiro que havia abusado da sua ingenuidade, da boa vontade, envolvendo-o em um jogo de azar e fazendo-o pagar as partidas para ambos. Depois de algumas rodadas perdidas, Fabiano desiste e, além de perder o seu escasso dinheiro, foi provocado pelo policial para uma briga. O fardado, covardemente, humilha-o e chama seus comparsas de trabalho para prenderem o paisano por desacato à autoridade. O camponês é preso e toma uma surra de cortar a pele das costas.

A imagem do cacto é uma representação do sertão, que remete, com seus espinhos intimidadores, à reação de Fabiano contra o tirano opressor. As tensões estão postas: Fabiano com um facão em punho, expressão raivosa, encurrala e ameaça o policial. A *mise-en-scène*

dentro da cena é apreensiva, com os dois personagens movendo-se de um lado para o outro. O suspense na ação é acrescido, apenas, com o singelo chiado das pisadas nas folhas secas, que faz o espectador especular sobre a decisão de Fabiano. Frente a frente, face a face, com o facão pronto para golpear, o vaqueiro recua. Mais alguns passos para trás e a tensão do confronto é quebrada pelo urro da vaca. Devagar, Fabiano se afasta do duelo: entre a vingança e a sua índole, escolhe o respeito à vida. Deixa que a necessidade de encontrar o bezerro e alimentar sua família fale mais alto. O policial sai de seus trejeitos amedrontados e pergunta com autoritarismo: "Qualé o caminho da estrada, paisano?". Fabiano tira o chapéu, falando que, "governo é governo". O policial insiste: "Por onde?". Fabiano se aproxima dele, baixa a cabeça e responde: "No fim da vereda, às direita". Cada um toma seu rumo.

A *mise-en-scène* volta a lembrar os parâmetros de realismo para Bazin. "Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação a montagem fica proibida".[60] Segundo ele, não se trata de retornar obrigatoriamente ao plano seqüência, nem de abdicar as eventuais facilidades de mudanças de plano, desde que a ação não dependa da continuidade física.

> As presentes observações não têm por objeto a forma, mas a natureza do relato ou, mais exatamente, certas interdependências da natureza e da forma. (...) Eu diria até que *Festim Diabólico*, de Hitchcock, poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica, qualquer que se seja a importância artística que se possa vincular à decisão adotada. Em compensação seria inconcebível que a famosa cena da caça de *Nanook, o Esquimó* não nos mostrasse num mesmo plano, o caçador, o buraco e a foca. Pouco importa, porém, que o resto da seqüência seja cortado à vontade pelo diretor (BAZIN, 1991, p. 62).

No caso de *Vidas secas*, o confronto entre Fabiano e o policial trata-se de uma mudança de estilo que não modifica necessariamente o tema. A tensão e suspense criados no duelo, de fim pacífico, foram criados preservando a coesão espacial do acontecimento. Desse modo, transforma a realidade em sua representação imaginária como a surpresa do encontro e da aposta do espectador na reação de Fabiano, iniciada com uma imagem espinhenta do mandacaru, que fura impiedosamente quem atinge e complementada com a presença do policial no ambiente do vaqueiro, cara a cara com ele. A trilha sonora, nesse caso, só foi mais forte que a ação quando a vaca urra fora de campo, acertando, ainda mais, as referências de Fabiano e contribuindo para que ele embainhasse o facão. Retornou o seu sentimento para a necessidade de sobrevivência da família, a iminente migração, extraindo todas as reações vingativas.

[60] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. São Paulo: Editora brasiliense, 1991, p. 62.

Fabiano caminha apressado na caatinga, agacha-se, retira os galhos da frente de seu rosto e encontra o bezerro: “Vem, meu boizinho. Temo que viajar”. Em um corte, a carne já está na cerca, junto da casa, secando ao sol. O patriarca dobra a esquina da casa e vai cortá-la. No contraplano, o menino mais novo, sentado em um baú, come farinha seca com as mãos em uma cumbuca de cabaça. O som das pisadas de Fabiano que caminha, segurando um saco de carne em cada mão, acompanha a suavidade da ação.

Dobra a esquina da casa, pára em frente à porta, coloca os sacos no chão. Saem de dentro de casa o menino mais velho e a mãe, com pertences. A mãe os bota no chão e vai fechar as portas. Prontos para migrarem, o menino mais velho deixa um saco no chão, caminha dentro de campo e corta o enquadramento chamando pela cachorra: “Baleia, Baleia!”. Vê-la deitada, doente, na sombra de um tronco de árvore. E volta a chamar, “bora, baleia!”. No contracampo, Fabiano e a mulher se olham. A mãe vai pegar o menino e o empurra para dentro de casa enquanto ele esperneia: “Vai bulir com Baleia, vai!”.

Sinhá Vitória pega o mais novo no braço e entra com os dois. Fabiano cata a espingarda, encostada na parede, para matar Baleia. Na escuridão da casa, com o pouco de sol que entra pela brecha da janela, vemos na penumbra, a mãe afobada tentando tapar com as mãos os ouvidos dos meninos. O mais velho chora e grita que “vão matar Baleia”. O choro dos dois deixa a mãe mais aflita. Os meninos não param quietos no colo de Sinhá Vitória, que fala agoniada desabafando diz que o animal é “nojento, babão. Tá doente! Não serve pra nada”, tentando justificar o inconcebível para as crianças.

Do lado de fora, Fabiano, de cócoras, carrega a espingarda e vai à caça de Baleia. Atira. O barulho atinge as crianças com a dor da morte. Entram em desespero, a mãe arregala os olhos e coloca a mão na boca. Faz o sinal da cruz. As crianças choram, desesperadas chamam a cachorra. “Baleia.....”. A cachorra grunhindo se arrasta até chegar embaixo de um carro-de-boi, continua a narrativa em uma subjetiva, de onde Baleia enxerga a casa.

A cachorra recua sua vista lentamente. Ferida, agoniza. Baleia, que havia caçado um preá - com o qual a família aliviou sua fome na migração até chegar à casa de onde agora parte - vê três preás em sua frente. Os roedores "bailam" na mira da cachorra, que no plano e contraplano, deseja-os mais e mais. Porém, as forças não permitem qualquer reação. Olha para os raios de sol que passam pelas frechas da laje do carro-de-boi. Aos pouco vai morrendo, grunhindo cada instante menos, ao mesmo tempo em que entra o rangido de um carro-de-boi.

O espectador assume as dores de Baleia. Ou seriam os sentimentos dos meninos ao perderem sua mais fiel companhia de brincadeira que outra hora os alimentou? Seria o desespero com dores de sua primeira separação de laços afetivos? O certo é que na cena seguinte Baleia está morta. Ao rangido do carro-de-boi se misturam o berrante e as falas dos jagunços que vieram em busca do resto do gado. Um pássaro voa no céu.

Agora, a família está em retirada, com sacos e baú na cabeça. Um vazio total na trilha sonora. E o menino mais novo pergunta ao mais velho: "Como é?... Nós vamo pa onde?". A mãe pergunta triste e raivosa a Fabiano: "Será que vamos viver como antes?" Ele responde: "Talvez.... quer dizer... talvez sim, talvez não....".

> (...) a possibilidade de introduzir na história uma teleologia humanizadora rompe o âmbito da antropologia racionalista e, sem perder o seu conteúdo

> literário, se fundamenta nas virtualidades alternativas contidas no bojo dos próprios processos sócio-históricos que se problematizam pela intervenção consciente de classes e grupos sociais (PAULO NETO, 1981, P. 44).

Sob esse aspecto, o filme apresenta-se vincado às reivindicações da época no País, com uma abordagem do realismo cinematográfico crítico procurando esclarecer e eliminar dilemas da sociedade moderna que persistem na era contemporânea. “Eu quis fazer um filme que fosse sem nenhum hermetismo e o mais direto possível sobre o plano formal. Com uma vontade didática, como se falasse aos espectadores, explicando-lhes o fenômeno que eles próprios vivem sem o saber. (...) de os fazer conscientes da sua própria realidade”,[61] definiu Nelson.

O filme caminha para o final e, então, segue-se uma longa caminhada, com planos e contraplanos entre Sinhá Vitória e Fabiano discutindo como seria bom se o destino deles fosse diferente. Se os dias tivessem vindo para suprir as suas necessidades e não agravá-las a cada momento. A imprecisão do destino dos filhos, o desejo de que fossem educados e não virassem vaqueiros, a angústia de Sinhá Vitória, estendem-se ao longo da caminhada, que desemboca na seqüência final. “Um dia temo que virar gente. Podemo continuar que nem bicho escondido no mato? Um dia temo que virar gente. Podemo continuar que nem bicho escondido no mato, podemos?”, pergunta Sinhá Vitória a Fabiano que, no contraplano, vira-se pra ela, pensa um pouco e, balançando a cabeça, responde: “...Não, podemo não”. Entra na trilha sonora o mais forte, seco e representativo cantar do filme, o rangido do carro-de-boi e sua melodia repetitiva e estridente, o mesmo que acompanhou os migrantes na abertura, vindos daquele horizonte sem início.

A família caminha à beira de uma cerca entrançada de vara e passa por um grande pé de mandacaru. Os dois meninos na frente, os pais atrás. Acaba a caatinga cinzenta e a cerca. Os meninos procuram avistar algo no horizonte sem fim. Logo é a vez dos pais. A família inteira,

[61] SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos:** um sonho possível. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1987, P. 177-178.

com suas trouxas de sacos na cabeça, pendurados no braço ou escanchados no ombro, observa atônita o horizonte, semelhante ao de onde vieram, ao iniciar o filme, que agora, como antes, não assegura um fim promissor. O rangido do carro-de-boi os acompanha na caminhada por um descampado sem fim que divide a tela apenas com o céu. A seqüência, iniciada em 1h19min49 e acabada em 1h38min22, impõe incondicionalmente a retirada.

Vidas secas valoriza o enredo simples, com imagens que trazem a ação, a tensão ou o vazio, com o mínimo de corte, de diálogo e de trilha sonora. As imagens pulsam no ritmo do cotidiano lento e representam uma característica marcante do modo de vida e da organização social do sertão. Um alcance conseguido com a fotografia fiel ao ambiente, crua, onde o sol queima em excesso e tudo fica branco ou acinzentado. O preto-escuro só se chega com a sombra e o cinza com a caatinga. Assim é a vida dos migrantes, com pouca escala de cores, tão parda quanto a definição de seus destinos, assemelhando-se à escassez material. Uma vasta biografia, minguada de moedas, mas profunda em seu humanismo pleno de ambigüidade e potencialidades críticas.

4. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

4.1 Poesia Revolucionária

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), roteirizado e dirigido por Glauber Rocha, aos 24 anos, apresenta uma posição político-ideológica de libertação do oprimido. O filme narra a dinâmica, incrustada por séculos no sertão nordestino, entre três classes sociais bem definidas. O povo é representado pelo vaqueiro junto com os messiânicos; o cangaço, que não se submete à ordem servil imposta pela última classe, composta pela tríade: o padre, o coronel e o político. A questão do confronto das forças é abordada em três blocos distintos.

A história dá vazão à mudança social logo nos primeiros minutos do filme. O vaqueiro, Manuel - secularmente subjugado, oprimido, sem direito a fala, ordenado a "engolir" as palavras diante de seu opressor, mais uma vez vê o seu direito ser retirado. Então, o oprimido tem um ataque convulsivo e mata o coronel Moraes. Assim, duas frentes são abertas com uma só ação: a cisão da ordem social ditada, as "Moraes", e, ao mesmo tempo, a nutrição do desejo dos subjugados em reagirem, criando uma referência de ação contra as forças opressoras.

Manuel foge com a mulher, em busca de proteção, para o grupo messiânico guiado por Sebastião. No messianismo, Manuel inicia um transe[62], que nem mesmo o fim do filme consegue devolver-lhe a certeza de uma consciência própria. Com o grupo de Sebastião dizimado pela tríade inquisidora, Manuel e Rosa, no último bloco do filme, ingressam no cangaço, que também está na mira dos opressores.

No entanto, se vaqueiros, cangaceiros e messiânicos compõem a massa oprimida, apenas os cangaceiros, em *Deus e o Diabo*, enfrentam o flagelo da imposição da bala reagindo com pólvora, chumbo e punhal. Personagens e histórias, tão reais quanto enraizadas no sertão impossibilitam contestar a forma explícita da realidade apresentada pelo filme. Desse modo, Glauber atinge um realismo social que estava presente no inconsciente coletivo, tão proibido de ser comentado quanto ameaçador para a ordem estabelecida, uma vez que o momento histórico exigia as reformas de base.

[62] Transe segundo o dicionário da Língua Portuguesa Larousse é: 1. Conjuntura aflitiva ou perigosa; crise. 2. Estado de médium quando se supõe que nele se manifesta um espírito. 3. *Transe hipnótico*, estado de sonolência profunda provocada por hipnose.

4.2 Inconsciente Social às Claras

Em um dia de sábado, o vaqueiro Manuel parte até a feira da cidade para fazer a partilha das reses com o coronel. Vai à feira de gado, olha os dentes de cavalos, acompanha negócios serem fechados, uma mistura de ficção e documentário, onde a presença da câmera se acompanha da voz do cantador que avança mais um passo em sua história. Manuel se dirige para uma parte quase sem movimento da feira. Em um cruzamento de corredores, o vaqueiro entra à esquerda. A cerca alta do curral travejado sombreia o chão e deixa pequena a presença de Manuel, no entanto o ambiente o é muito familiar. Ele caminha em direção à câmera, aproxima-se, tira o chapéu da cabeça, segura-o com as duas mãos na altura da cintura e pára. O coronel Moraes entra em cena pela direita do enquadramento, muito bem-vestido e fica de costas para a câmera aparecendo maior do que o empregado na cena. O vaqueiro fala “bom dia, coronel Moraes!”, obtendo a resposta: “Bom dia”. O vaqueiro dá um passo à frente, adiantando que “trouxe as vacas, mas morreram quatro”. O coronel responde com um “ham” inclemente.

“Beberam água no açude do norte?”, pergunta o coronel. O vaqueiro responde que sim, “foram mordidas de cobra”, e dá mais dois passos à frente retomando a conversa do pagamento: “Trouxe 12 vacas. Queria fazer a partilha pra acertar as conta”. O coronel Moraes se sente atingido na moral e rudemente revida dizendo que “não tem conta pra acertar”.

A *mise-en-scène* revela mais do que um acontecimento dentro de uma única cena com a câmera parada, sem picotá-la no plano e contraplano, estabelecendo a tensão na ação, uma vez que a ação está na evidente relação de poder do coronel e a condição servil do vaqueiro. Esse é o foco do momento, e tudo é feito de modo a caracterizar as marcas da realidade na relação dos dois. Não há uma palavra a mais ou um objeto em excesso para estabelecer a narração, tudo é simples e direto.

Em primeiro plano, o vaqueiro de perfil; ao fundo, as vacas trancadas no curral. Boquiaberto, Manuel não acredita no que acaba de ouvir: "As vacas que morreram eram todas suas", em um tom hierárquico determinado secularmente, assegurando ao coronel pagar, como e do modo que desejar, aos seus empregados. No mesmo enquadramento, Manuel olha para o infinito, incompreende a imposição do coronel e contesta: "mas seu Moraes, as vacas tinham o ferro do senhor... Não pode ser logo as minha. Sou homem pobre. Foi azar, mas é verdade, as cobra mordeu as reses do senhor". Manuel olha para o chão, encolhido dentro de si em respeito a seu superior, como decreta a ordem social.

Em primeiro plano, o coronel chega junto do vaqueiro. Ficam rosto a rosto, onde não só sua vestimenta determina onde está a superioridade econômica, como também a imposição através da violência ficam latentes com a aba do chapéu de massa ameaçando os olhos de Manuel - e o coronel dá o ultimato: "Já disse, tá dito". A câmera deriva para Manuel lentamente, enquanto seu Moraes continua justificando a exploração, pregando que "a lei está comigo".

Glauber dramatiza uma situação presente no sertão, desde que este foi ocupado, numa relação de poder onde só quem manda e quem ganha é o coronel com seus comparsas. Se olharmos bem, essa é a relação social presente em todo o País. O filme acerta o âmago do poder político e coronelista, que por extensão era o econômico, *Lá nos confins do sertão.*[63] Mas será que era a "ordem" apenas lá dos confins do sertão?

Bazin, comentando *Alemanha Ano Zero*, de Rossellini, diz que não é um realismo de tema, mas de estilo que define um diretor:

> Talvez ele seja o único diretor no mundo que sabe fazer com que nos interessemos por uma ação, deixando-a objetivamente no mesmo plano de *mise-en-scène* que seu contexto. Nossa emoção fica livre de qualquer sentimentalismo, pois foi obrigada a se refletir em nossa inteligência. Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos

[63] Verso presente nos créditos de abertura do filme de Glauber Rocha.

> obrigados a extrair deles. Nessa *mise-en-scène*, o sentido moral ou dramático nunca está aparente na superfície da realidade; todavia é impossível não sabermos que sentido é esse se tivermos uma consciência. Não é essa uma sólida definição do realismo em arte: obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e as coisas? (BAZIN, 1991, p. 190).

Pudemos falar em um realismo próprio de Glauber. O seu estilo é esse mesmo de expor a realidade das relações sociais brasileiras simples e diretas. Ele não tinha qualquer trauma psicológico de uma guerra para superar ou abordar, mas tinha um país de injustiçados, que em algum momento da história enfrentaram os "ordenadores". E qual partido o espectador é levado a tomar ao assistir a *Deus e o Diabo na Terra do Sol?* Um dos últimos versos cantado no filme sugere que "a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo". Então, qual é a representação sertaneja particular se ela cabe tão bem na extensão territorial do País? Só com as três seqüências interrogadas é que acreditamos apresentar um esboço do sertanejo.

Lentamente, a câmera sai de seu Moraes e, em primeiro plano, chega até Manuel que, caminhando em direção ao coronel, questiona: "Dá licença outra vez seu Moraes!", e, cara-a-cara com o superior, continua, "mas que lei é essa?". Ambos se olham, olho no olho, e o tom da conversa fica agressivo. O vaqueiro dá um pequeno passo à frente e escuta em tom truculento: "Quer discutir?". Manuel enfrenta ríspido com a mesma coragem: "Não, senhor! Só tô querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu". Autoritário, o coronel reafirma sua postura de explorador e de quem manda e desmanda nas pessoas como se fossem seu gado, falando estridente que "já disse, tá dito. Você não tem direito a vaca nenhuma". Dá as costas para o vaqueiro e caminha para a cerca do curral. A cena traz uma posição simbológica. A figura do coronel forma com a estaca da cerca uma cruz. Será por trás dela que ele se esconde ao se unir com o poder eclesiástico para determinar a ordem?

Manuel corta o plano na diagonal, vai até o coronel, encosta do lado direito, procura olhar no rosto dele, arrodeia as costas do Senhor Moraes e procura olhá-lo pelo lado esquerdo. Em tom

sereno, fala que “o Senhor não pode tirar o que é meu!”. O coronel vira-se bruscamente para o vaqueiro e, ríspido, procura impor sua decisão: “Tá me chamando de ladrão?”. Manuel sai do embate. Agora estão os dois de perfil para a câmera. O vaqueiro olha para o infinito, balança a cabeça em forma de reprovação e se enche de raiva pronunciando que “quem tá falando é o senhor”.

A trilha sonora de Villa-Lobos surge dimensionando a tensão no momento em que, em close, a chibata do coronel Moraes é açoitada no ar atingindo o vaqueiro pelas costas. Coronel Moraes, revestido com seu poder herdado e embaixo do manto secularmente estendido da ordem social, bate em Manuel e grita: “...É pra você aprender, seu ordinário”. Em uma ação de cortes descontínuos, aguçada com a trilha sonora, Manuel, em fúria, puxa o facão, vira-se para o coronel e ataca golpeando-o três vezes.

Ao colocar Manuel assassinando um “ordenador social”, Glauber deseja ver o povo agir contra a opressão, uma vez que o oprimido não é um herói dos romances de aventura, destemido e conquistador de tesouro perdido, mas representante de toda uma classe social? “Moraes” seria uma analogia à palavra moral imposta pela tríade, que acabou sendo Moraes? Dessa forma, Glauber escolhe não um herói para seu filme aos modos hollywoodianos, mas com as características do cinema soviético: uma identificação construída a favor da massa, de uma classe, para que ela se identifique com o coletivo?

Com essa cena, Glauber concretiza sua posição político-ideológica de libertação do oprimido. E, da mesma forma que contestou a força coronelista e a matou, irá contestar, também, o transe em que Manuel embarca, antes mesmo de ter matado o coronel, dizendo ter encontrado um salvador na figura de Sebastião, o messianismo que a Igreja Católica está prestes a eliminar.

Após a eliminação do coronel, o vaqueiro escapa para sua casa, trava um combate com dois jagunços que matam sua mãe e, depois, Manuel os mata. Uma seqüência onde a câmera na mão, o salto no tempo e a plástica da imagem, criam a regra dos cortes, o sentido dos gestos, não

a descrição exata, criando um faroeste próprio. O desfecho é apresentado sob um canto lamentoso do cantador, outro personagem lendário do sertão que, mais uma vez, progride a história reforçando como é estabelecida a ordem por lá: “Meu filho, tua mãe morreu, /Num foi da morte de Deus, /Foi de briga no Sertão, /Meu filho, dos tiros que o jagunço deu”. (BIS)

Depois do confronto, com a mãe morta e Manuel tendo matado os dois jagunços, o vaqueiro entra em um momento de reflexão concebendo uma força e proteção para o crime que cometera. Então, ao enterrar sua mãe, diz para Rosa que foi uma intuição o encontro que teve com Sebastião, logo no início do filme, creditando ao messianismo sua ação. Ao mesmo tempo, abre dentro de si uma nova lacuna, a necessidade de encontrar proteção e salvação divina, que no caso do vaqueiro será um transe constante.

Manuel decide partir para Monte Santo, para junto do grupo messiânico guiado pelo beato negro Sebastião. Ao se juntarem ao grupo, a esposa do vaqueiro, Rosa, volta a protestar na tentativa de acordar Manuel de seu mergulho na busca da salvação divina.

4.3 Além da Hóstia, da Ordem e dos Votos

Na sala paroquial, o padre encomenda, aliado ao coronel e político, o assassinato de Sebastião e todos os seus beatos a Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro, com um tamanho que sugere, claramente, a robustez das forças e os costumes esmagadores da tríade que faz tudo por dinheiro e poder. O padre caminha de cabeça baixa para a direita enquanto a câmera o acompanha. No segundo plano, por trás de uma mesa com um jarro, está Antônio das Mortes, tomando café, sentado em um banco junto à parede, tendo acima de sua cabeça uma cruz. A posição do matador na cena é onde a luz que entra pela janela incide com mais força e clareia toda a sala. Indica o deflagrador do conchavo?

O padre vai até o político que, de costas para a câmera e de frente para Antônio das Mortes, ouve o padre confessar: "Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais um centavo de batismo e de casamento". A câmera faz um leve *traivilling* para a esquerda, e então o político olha para o padre, tendo ao fundo Antônio das Mortes com a cruz na parede acima de sua cabeça. O matador está no meio dos dois, onde permanecerá durante a seqüência. Mesmo quando se move, o enquadramento o manterá entre os dois. O padre sai de perto do político com um rosário nas mãos e a câmera o acompanha; o político não está mais no enquadramento.

Fora de campo, vemos apenas a sombra e ouvimos a voz afirmar que, "Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja. E o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis: a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição no voto", instiga o político buscando a aceitação da tarefa de Antônio das Mortes. O padre, de frente para a câmera, ouve atento e, ao final da fala do político, dá um giro no calcanhar para a direita e caminha até Antônio das Mortes. A câmera vai um pouco à direita, e os três estão outra vez no enquadramento. O padre, olhando para Antônio das Mortes, prossegue a confabulação: "Se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo".

Esse plano-seqüência é feito com pausas contundentes, na penumbra, no jogo de sombras e insinuações tentadas no ouvido de Antônio das Mortes. Esse ritmo que segue o temperamento do ambiente eclesiástico, de concentração, onde nem os sapatos fazem barulho. Lembra a fala de Bazin sobre linguagem realista: "As presentes observações não têm por objeto a forma, mas a natureza do relato ou, mais exatamente, certas interdependências da natureza e da forma".[64] É exatamente essa interdependência que Glauber transmite ao apresentar a trama em tom sereno, contestando a Igreja dentro do seu próprio modo de ser.

> Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o "método do autor" para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em

[64] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 62.

> qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. Nesse campo, no conflito de um revolucionário comunista como Eisentein ou de um surrealista como Jean Vigo, entram todas as contradições econômicas e políticas do processo social. Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução (ROCHA, 1963, p. 14).

Era exatamente a tomada de posição que Glauber propunha ao desnudar a negociata das elites dirigentes do Nordeste sertanejo. Uma seqüência que na elaboração da *mise-en-scène* não se trata de retornar obrigatoriamente ao plano-seqüência nem de recuar, nem de renunciar aos recursos expressivos e às eventuais facilidades da mudança de plano. Até porque nesta seqüência Glauber evita ao máximo os cortes. Mas, sim, uma atitude típica do realismo crítico cinematográfico, fazer emergir às claras os conchavos fechados nos porões da injustiça.

Antônio das Mortes, sentado, em primeiro plano, fechado em si mesmo ao ponto de se tornar enigmático, olha para o padre de cima a baixo, vira o rosto questionador e introspectivo para o político, bebe o último gole de café e levanta-se. No contraplano, temos de volta todos em cena. O matador de cangaceiros coloca a xícara na mesa. De seu lado esquerdo, o padre, do direito, o político coçando o queixo. O matador pega a arma em cima da mesa, engatilha e caminha alguns passos à direita. Com olhar fixado na arma, fala pela primeira vez: “Matar cangaceiro é arriscado, mas é fácil”. Então, ergue a arma para cima e fixando-se no cano afirma que “todo mundo ainda tá lembrado de Canudos”, numa voz quase sussurrada. Em um giro rápido, acompanhado de contraplano, Antônio das Mortes faz mira na cruz, instantes antes acima de sua cabeça. Ao fundo, o político de braços cruzados está atento ao padre.

Há um zoom para o matador de cangaceiros, que em primeiro plano vira-se, dá as costas para a cruz, ao padre e ao político e caminha até a janela por onde entra a luz. Fixado na arma, Antônio das Mortes volta a reforçar a ameaça dos beatos: “Veio as tropas do governo para brigar com as tropa do Conselheiro”. Torce a cabeça em direção ao padre e continua falando que, “se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu ...Os homem lutavam com fé”. A câmera

se afasta, o padre entra em campo procurando ficar de frente ao matador e afirma que “é preciso evitar que Sebastião se torne um novo Conselheiro”.

O matador dá as costas e caminha em direção à mesa. “Pra lhe falar a verdade, seu padre, eu não tenho medo da guerra”, diz Antônio, botando a arma na mesa e olhando para o infinito continua: “vivo nela desde que nasci. Mas o senhor bem sabe que é perigoso mexer com as coisas de Deus”. O padre dá um passo à frente e brada que “Sebastião é inimigo da Igreja”.

Os traços que sobressaem da realidade exterior são o suficiente para transmitir à massa o quanto ela está ligada ao divino no domínio terreno e Manuel se debate para separar-se dela. Este fato não se resolve em *Deus e o Diabo na Terra do Sol.* O recorte é trágico, não apenas pela violência calculada com que é confabulada a perseguição para eliminar a comunidade guiada por Sebastião, beato praticante de magia negra “inimiga da Igreja”. Mas, também, pela forma cruel com que lida as disputas religiosas colocando a vida entre a cruz e a espada, ou na mira de arma de fogo como o fez Antônio das Mortes ao mirar na cruz, união de religiosidade e violência. Remetendo-se ao modo como foi eliminado o beato Conselheiro. Uma expressão do subumano da condição real do nordestino e do explorado em geral.

Imbuído de religiosidade, Antônio das Mortes, de frente para a câmera, mas sem olhar nela, vira-se para o padre, que está junto à janela por onde entra a luz, e retruca: "o povo é cristão e segue ele. Ver eu não vi, mas muita gente já me contou que acontece milagre no Monte Santo". O padre esquiva o olhar. O político, de mãos para trás, entra em cena e no enquadramento fica apenas ele e o matador de cangaceiros. "Muito bem! Só quem pode fazer esse serviço é o senhor mesmo. Nós lhe damos 300 contos pro senhor acabar com os beatos", negocia o político. No contraplano, o matador olha para o padre, que prega em tom de igualdade: "Cristo expulsou os mercadores do templo com um chicote na mão", vira o rosto e no cantraplano continua falando que "o exemplo está nos evangelhos".

A câmera deriva e volta a enquadrar apenas o matador e o político que prossegue negociando. "E, então, Antônio, aceita ou não?". Antônio das Mortes coça o queixo, rosto para o chão, e responde, "É... 300 contos é muito dinheiro, coronel". O matador olha para o coronel e vira-se para o padre fora de cena, a câmera acompanha o olhar de Antônio que se centra no padre e prossegue com voz baixa: "mas é barato pra um homem ser condenado no inferno". Depois, dá a volta na mesa, pega o chapéu em cima do banco onde começou a seqüência sentado, coloca-o na cabeça, apanha a arma e caminha para frente da mesa. Sozinho em quadro, observa o coronel, depois o padre, e desabafa dizendo que "o Padre pode achar que Sebastião tem parte com o diabo. Mas eu acho que ele tem parte é com Deus, também".

No filme de Glauber, extraído da realidade, a crítica à Igreja Católica é evidente quando o padre toma as mesmas atitudes enaltecidas por ele ao propagar que o "exemplo está nos evangelhos". A câmera assume uma postura testemunhal durante toda a negociata, onde a vida é colocada entre a cruz e o rifle, ambos presentes em toda a seqüência. Símbolos de como se esconde e a forma de agir da tríade "lá nos confins do Sertão"?[65] A força de veracidade estaria apenas na cadência da narração assemelhando-se a um registro de uma negociata curiosamente observada, com o mínimo do corte possível? Acreditamos revelar-se aqui, mais uma vez, o fato de que o realismo cinematográfico não é estanque. Existe, sim, um estilo e uma forma, como dizia Bazin, que chega à realidade, ainda que ela esteja escondida.

> Muito mais interessante é, evidentemente, o caso do filme de ficção, indo do devaneio, como *Crin blanc*, ao documentário levemente romanceado, como *Nanook, o Esquimó*. Trata-se, então, como foi dito acima, de ficção que só ganha sentido ou, em última instância, só tem valor pela realidade integrada ao imaginário. A decupagem é, portanto, comandada pelos aspectos dessa realidade (BAZIN, 1991, p. 64).

[65] Presente em versos de Glauber nos créditos de abertura do filme.

O estilo de Glauber é conferir o máximo de verdade à sua história, trazendo à narrativa o real que teima em ficar oculto. Em seu realismo, os atributos formais e estereótipos comumente conhecidos são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. Essa hierarquização social existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a produção de filmes, nesse caso de *Deus e o Diabo*, oferece um olhar crítico contestando as relações sociais.

Se a postura da câmera em posição de testemunha convida o espectador para essa condição, a decupagem, a montagem vão no mesmo sentido. É uma construção dialética, onde não temos, no plano e contraplano, a visão de um ou de outro ator da história, mas sim um convite para formarmos as nossas. Isso porque Glauber sabia que os desígnios do realismo são fundados desde o documentário, como a câmera testemunha, nos registros onde o olhar e a forma, em seu conjunto, não são de um personagem isolado na cena, mas de todos que estão na platéia desvendando o (in) questionável. Assegura-se, dessa forma, mais veracidade ao buscar a narrativa dialética realista. E, forçosamente, fazendo o espectador mergulhar no real e formar seu ângulo de vista.

"(...) a montagem não é uma tirania, é a visão de um cineasta diante de cada fase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha da câmera, realizando a montagem através de um ritmo interior",[66] analisou Glauber sobre *Ganga Bruta*, filme de Humberto Mauro. Mas essa não é também uma parte da narrativa realista de *Deus e o Diabo na Terra do Sol?*

O realismo desse filme não é característica específica de uma escola de cinema realista, está, antes, construído na linguagem realista que o autor buscou na sua essência.

> Se primitivo em cinema for dirigir a câmera por intuição, antes de amordaçá-la pela razão, Jean Vigo, Robert Flaerty, Roberto Rosselini, Luiz Buñuel, o hindu Ray e outros tantos, entre os maiores cineastas, são primitivos. Ao contrário, estariam mais próximos do primitivo os cineastas que, manejando com habilidade a mecânica, jamais conseguem, pela conjunção gramatical dos planos, transmitir um só momento de verdade (ROCHA, 1963, p. 27).

Os referenciais de Glauber esclarecem como a sua câmera intuitiva e a montagem com ritmo interior visavam um só sentido: transmitir momentos de verdade. "(...) mas o que mantém a eternidade destes filmes é a política de seus autores: a realidade que, tanto através das lentes primitivas de Tissé, como das lentes modernas de Raoul Coutard, foi apreendida e plasmada em visão de mundo".[67] Não foi isso que Glauber fez em *Deus e o Diabo*?

---

[66] ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 27.
[67] ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 13.

Com a negociata já feita, fora da paróquia, Antônio das Mortes olha o padre nos olhos, coloca o chapéu na cabeça e pega o dinheiro.

Bota no bolso o dobro do que tinham acertado e, olhando o padre de cima a baixo, vai cumprir sua "missão". "Diz pros coronéis ficar em paz. Sebastião acabou", define o matador. As forças opositoras da ordem, secularmente ditada, "já eram". Glauber, mais do que qualquer cinemanovista, sabia deixar às claras suas intenções sem jamais ser maniqueísta. E essa seqüência do filme, com 10min, confere o seu frescor de atualidade, ou eternidade jovial. Estaria, então, a realidade fugídia em condição explícita, na mesma medida em que se abre para a dialética? Eis o campo onde trabalha o cineasta: a libertação pelo conhecimento, a possibilidade de escolhas lúcidas.

Essa seqüência, onde se encontra o padre, o matador e o coronel, revela-nos um fato que será mais explicitamente representado na próxima seqüência interrogada. O coronel, aqui, é dois personagens, o coronel e o político, representando em uma só pessoa a figura de duas na ordem social. A sua dupla função na imposição da lei, confere-lhe muito mais força e poder na determinação da "justiça". É, exatamente, para justificar a força e coragem na busca da justiça que Corisco invocará os combates mais dolorosos para justificar a sua fúria e convencer o eternamente em transe Manuel de que Lampião era maior que Sebastião.

4.4 Transe Dispersivo do Povo

O messianismo foi dizimado. A transição do debate recai sobre o cangaço. Agora, Manuel e Rosa levados pelo Cego Júlio até Corisco participam da discussão do ideário e das figuras representativas do cangaço, onde Manuel encontra a proteção de mais um guia mítico sincrético, Corisco. Depois de um ritual, Manuel passa a se chamar Satanás e vislumbra mais

essa possibilidade de encontro de sentido e explicações para a justiça que clama desde o início do filme.

Numa fase mais avançada dessa seqüência, o Cego Júlio vai até o bando levar o recado de Antônio das Mortes. A montagem marca um movimento que acompanha a tensão de cada personagem. É aí onde está a ação e, por isso mesmo, obedece à cadência dos picos convulsivos deles ou do silêncio reflexivo do grupo, o cangaço, que se avizinha do fim. A câmera parada, posicionada quase junto ao chão, mostra, de baixo para cima, a leve ascendência de um taboleiro de pedras assinalado por cactos e definido pela vegetação seca do sertão. Os atores se movem em uma cuidadosa composição. Satanás sobe o taboleiro até chegar à profundidade de campo, onde

os demais personagens se movimentam solenes no espaço. Essa suntuosidade é elevada pela trilha sonora de Villa-Lobos, construindo a tônica epopéica do sertão como lugar mítico.

Entra em cena um cangaceiro que, segurando na ponta de uma bengala, conduz o Cego Júlio até junto do bando. O suspense é atingido com a interpretação dos atores que, parados ou se deslocando, mantêm a tensão da encenação no “palco”. Corisco caminha alguns passos ao encontro do Cego Júlio, dispensa o cangaceiro que o guiava, bota o braço sobre o ombro do Cego e o conduz até mais acima do taboleiro de costas para os demais. Dadá passa por eles, pára e os olha de frente para acompanhar a conversa reservada. Em primeiro plano, a câmera desliza

horizontalmente para a esquerda mostrando Corisco, a olhar o infinito em direção à direita, passa por seu braço estendido sobre o ombro do Cego Júlio, que dá o recado: “Antônio das Mortes anda por perto e mandou avisar ao capitão”.

A trilha sonora baixa, mas em suspense. Ao final do recado, entra em quadro Dadá e, logo em seguida, o Cego passa entre ela e Corisco. Então, a trilha sonora muda para o som ambiente do vento que esvoaça os cabelos de Dadá. Ela está de perfil e no centro do enquadramento, à direita do espectador, está Corisco, e à esquerda, na profundidade de campo e balizando a cena - como uma espécie de coluna a teatralizar o espaço aberto - Rosa com o véu de noiva sacudido pelo vento. Dadá, lentamente, olhando pelo canto do olho e feições fechadas, gira a cabeça contra Corisco, passa pela câmera, mantém-se imóvel por alguns instantes. Ao voltar o movimento, fala quase sussurrando para Corisco, que mantém o olhar fixo no infinito: “Ouviu, Cristiano? Antônio anda por perto. Vambora!”.

A cena continua no mesmo enquadramento e postura dos personagens, com Corisco respondendo a Dadá que “aquela paz a gente só encontra na morte, cercado de anjo”. O final da frase é falada no contraplano, quando Satanás entra no quadro e se insere no meio dos dois acompanhando a conversa. Um enquadramento que coloca Corisco em primeiro plano sustentando sua superioridade, Satanás em segundo e Dadá em terceiro.

Ela insiste: “Me escuta, Cristiano, quem morre acaba, foi Antônio mesmo quem mandou dizer que sua cabeça ia rolar no chão”. Corisco, fazendo um gesto com as mãos que circunda o peito, de dente quase cerrado, fala que, “meu padim, Pade Cícero, fechou tudo isso aqui”. Olha para o espectador e dá o desfecho: “Quero me encontrar com ele de homem pra homem. De Deus pro Diabo. É o capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza”.

Dadá abaixa a vista, enquanto Satanás se aproxima do capitão, e, num gesto de admiração, ouve o capitão completar sua profecia: “Se eu morrer, nasce outro, que nunca pode morrer São Jorge, Santo do povo”. A câmera é guiada pela ação centrada em um personagem

indo de um lado para outro ou no plano e contraplano. O próprio Glauber, ao analisar *Ganga Bruta* explica uma vertente do modo de montagem dessa seqüência.

> Enquadra-se como cinema de *mise-en-scène*: a montagem não é uma tirania, é a visão de um cineasta diante de cada fase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha da câmera, realizando a montagem através de um ritmo interior. Articulando os elementos de maneira a que o tradicional fundamento (a anedota) se integre no organismo visual evoluindo para um vivo objeto fílmico (...) (ROCHA, 1963, p. 27).

A ação está na convulsão que vive o cangaço aproximando-se do fim, imbuído de misticismo sincrético. No universo com leis e ética próprias abraçadas por um Manuel em transe que não encontra a própria liberdade ou paz de consciência, perambulando permanentemente em círculo. No início, condena-se por ter matado quem sempre o roubara e o explorara. Depois, busca salvação no messianismo de Sebastião, que exigia a magia negra, e Manuel o faz, derramando, dessa vez, o sangue de inocente. Agora, acompanha o cangaço de Corisco, que age em estado frenético, em nome da vingança, ao qual Satanás faz juras de fidelidade e corta a macheza de um coronelzinho.

Corisco está de costas para a câmera, à sua frente e de perfil para o espectador, está Satanás. Ao fundo, entre os dois, está o Cego Júlio, servindo de baliza para a cena, quando o ex-vaqueiro reafirma sua adesão ao cangaço. “Eu morro pelo senhor capitão. Num é tudo a mesma coisa, Sebastião e Virgulino?”. Assim, Satanás faz a relação entre dois movimentos aos quais ele se filia depois de passar por vários rituais, o messianismo e o cangaço. Mas essas adesões não foram espontâneas, devido à falta de consciência ou razão para discernir uma coisa da outra. Sua filiação foi, antes, forçada pela necessidade de sobrevivência. Sorte ou azar de Manuel ter encontrado no sertão essas duas forças de resistência à opressão? Forças guiadas por uma orientação alusiva ao divino, a qual Manuel não se desvencilha permanecendo em transe?

Não seria esse um contexto social ideal escolhido por Glauber para expressar o povo do país, e constantemente oprimido e sendo obrigado a se filiar a alguma força que supra a sua carência de justiça? Esse não seria o ambiente adequado para reverberar, a seu modo, uma das instâncias surgidas que têm um braço na escola italiana defendida por Bazin?

> A ação não podia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstratos como os cenários de tragédias, tais como são nos mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês. (...) Essa perfeita e natural aderência à atualidade se explica e se justifica interiormente por uma adesão espiritual a época (BAZIN, 1991, p. 238).

Seria exagero colocar o ambiente do sertão escolhido por Glauber como uma aderência à atualidade que remetia praticamente à mesma tríade opressora do país? Talvez não, se pensarmos no vaqueiro em transe, que não conquista nada: a sua terra para plantar, a sua liberdade ou a justiça que clama e só se protela na convulsão derramando sangue, seja com os messiânicos ou no cangaço. A constatação mostra Manuel sair de cada crise derrotado, baqueado e agravado com o sentimento de estranhamento de si mesmo. O vaqueiro não se reconhece em nenhum dos momentos pelos quais passa.

Corisco está de costas para a câmera, à sua frente, e de perfil para o espectador Satanás. Entre os dois, e ao fundo, o Cego Júlio. Então, Corisco afirma: "Quer saber de uma coisa? Aquele beato não valia nada". Satanás vira e se curva, evitando olhar para o capitão não desejando ouvir as palavras que o atingem e reage falando que, "não blasfema meu Capitão, não blasfema". Na trilha sonora uma lâmina sendo amolada por outro cangaceiro fora de campo. Alguns instantes curvado e, lentamente, Satanás ergue-se, fixa-se no rosto de Corisco e se enche de força para rebater a acusação. "Meu padim era maior que seu Lampião".

Prontamente, Corisco vai às becas de Satanás e o traz até junto de si e, de dente quase trincado exige que, "não misture Sebastião com Virgulino, se não eu te mato". E sacode Satanás de volta. O ex-vaqueiro insiste em busca de se autoconvencer, insultando Corisco: "Se o senhor tem uma verdade maior pra dizer, pode contar que eu não tenho medo". Corisco rispidamente se vira para a câmera sem a encarar.

Estão apenas os dois no enquadramento. Em primeiro plano, Corisco ocupa toda a esquerda da tela, em segundo plano Satanás. O capitão inclina o rosto para o chão e, cabisbaixo, começa o monólogo que irá pôr fim na indecisão de Satanás, pelo menos por enquanto. Envergonhado, Corisco continua a história dizendo que, "saiu derrotado do Raso da Catarina. Eu trazia Virgulino nas costas". Nesse momento, ele evoca a voz de Lampião e encena o diálogo

dos dois. Um morto e o outro vivo, numa conversa que deixa a justiça, mais uma vez, entre a cruz e a espada.

Corisco continua a teatralização, representando a voz ofegante de Lampião: “Ezequiel, Livino, Antônio!”. Então volta a ser ele próprio, afirmando que, “os menino morreram, Virgulino, de sua raça só tem você vivo”. Satanás está extasiado, olhando aquela personalidade forte de Corisco que consegue ser ele e Lampião em um só corpo. “Os meninos tão sozinho com as almas penando. Quebrei tudo e não nasceu nada”, diz o cangaceiro murmurando as palavras de Lampião. O movimento dentro da cena, a mudança de tom de voz oscilando entre a de Corisco e a de Lampião e os cabelos sacudidos pelo vento dão o tom do monólogo. O suspense está no cangaceiro que interpreta dois, tornando-se, assim, maior e mais forte do que ele próprio.

O diálogo continua com Corisco respondendo que, “nem vai nascer, depois de matar, a gente se mata. Aquela paz só existe na morte”. Satanás dá um passo à frente fixado no rosto de Corisco, que permanece centrado no monólogo, agora resgatando a voz de Lampião: “Tô ferido de morte, Cristino”. A câmera desliza para a direita, saí de Corisco, deixa ao fundo o Cego Júlio e passa por Satanás até chegar em Dadá, quando a frase é repetida, ao som da lâmina sendo afiada fora de campo. “Tô ferido de morte, Cristino”. Sozinha em quadro, Dadá anda mais um passo à frente, fica em primeiro plano com um olhar esquivo da câmera, que joga na trilha sonora a voz de Corisco fora de campo: “Aí, cortamos o dia e a noite, quando de longe apareceu Sebastião, sozinho e com fome. Tinha deixado os pade no Ceará”.

Em contraplano, Rosa caminha no taboleiro branco, com o véu de noiva na cabeça, um guarda-chuva na mão e um olhar introspectivo. Um cangaceiro sentado, mais uma vez como uma marcação, uma baliza, típica do teatro, amola uma lâmina, mais outro cangaceiro, marcando a profundidade de campo, está de costas com as mãos escanchadas na boca do fuzil. Fora de campo, a voz de Corisco permanece interpretando o encontro com Sebastião. “Fazia a mesma penitência do Nosso Senhor Jesus Cristo. Meteu a mão na frente e foi dar socorro a Lampião.

Cuidava da ferida e mandou Virgulino deixar o cangaço para não morrer". No plano seguinte, um zoom aos poucos, aproxima-se e pára no cangaceiro, sentado no taboleiro a amolar a lâmina, cujo rangido compõe a trilha acompanhando a fala de Corisco, dizendo que "Virgulino não teve medo e invocou o Padinho Ciço. Sabe o que São Sebastião respondeu? Que Padinho Ciço era inimigo de Deus. Que Deus era ele. Aí quis tirar as armas de Lampião e botar uma cruz no lugar". Com a entonação mais grave, acompanhada pelo amolado da lâmina, brada a voz de Corisco, ainda fora de campo, interpretando Lampião: "Te arrespeita Santo, Safado".

Um close no rosto de Corisco, que enfurecido explode na tela com a voz voraz e abafada: "Lampião bateu, cuspiu, chutou a cara dele... Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino... Não é com rosário, não, Satanás. É no rifle e no punhal".

No contraplano, Corisco por trás de Satanás observa sua reação, que em primeiro plano, de frente para o espectador e com a vista para o chão, sacode a cabeça de um lado para o outro inconformado, gritando que "é mentira, mentira, é mentira". Rosa, então, entra em quadro e abraça Manuel, reafirmando o que ela já havia falado em outro momento do filme, mas Manuel não tinha dado atenção: "Eu num disse que ele só era grande na sua cabeça". Silêncio. Vagarosamente, Satanás levanta a cabeça e olha para sua direita. A câmera acompanha sua vista até Dadá. Por alguns instantes ela fica parada, depois, convocada pelo olhar de Satanás, chega junto dele, então, apenas os dois em quadro, quando Dadá ressalta que "Virgulino era grande, mas também ficava pequeno". Corisco, enraivecido, puxa Satanás pelo braço e o tira da frente de Dadá. A câmera vai à sua procura e, em primeiro plano, ele brada estridente com todas as suas forças: "É mentira". Enfrenta o espectador com a cara fechada por instantes quando o silêncio é quebrado pela lâmina sendo amolada fora de campo. Satanás olha para as duas mulheres que estão fora de quadro.

Nesse momento em que a tônica do debate de idéias está centrado no cangaço e não mais no messianismo, a figura feminina passa a primeiro plano. Elas participam trazendo o que

pensam sobre a situação, mas, também, para deixar claro o quanto não eram ouvidas e, até mesmo, negadas fora do cangaço.

Na cena seguinte, num primeiro plano está Dadá, pela metade, olhando à meia altura, com o queixo encostado no ombro e de rosto virado para o lado onde não está Corisco. Seria uma rejeição a próxima evocação de Lampião? Corisco, de costas para Dadá, segura no meio do gume de um punhal do tamanho de uma espada e, olhando para o horizonte, começa um ritual resgatando Lampião. "Tenho medo de morrer com a luz de bala que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com o meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho como gado berrando pro céu. Tenho medo Cristino. Tenho medo da escuridão da morte", medita Corisco. No contraplano, Satanás, que está atrás de Corisco, se aproxima e fica entre ele e a câmera, em transe, fixando-se no rosto de Corisco. E ouve: "É verdade". Corisco deixa Satanás e caminha para a esquerda. A câmera o acompanha até chegar em Dadá.

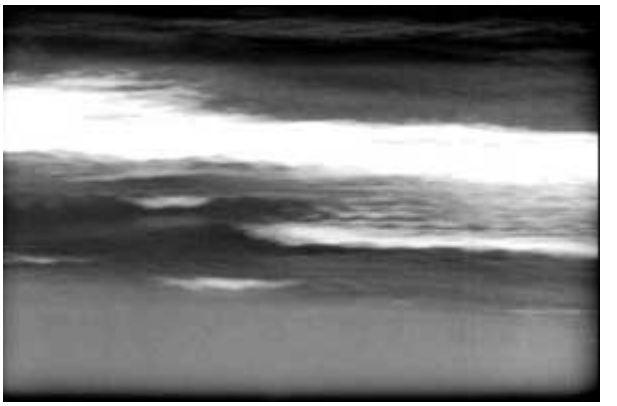
A interpretação marcada no cenário, com um e outro personagem entrando e saindo de cena ou servindo de baliza para a câmera que passeia na mão, é muito clara no filme. Além dessa inserção de um personagem morto, rasgando o tempo e introduzindo uma nova tensão, é mais um elemento do realismo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. "O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua '*mise-en-scène*' é uma política",[68] afirmou Glauber. É justamente sobre o teatro de Bertolt Brecht, o mais inovador e revolucionário da época que Glauber constrói essa *mise-en-scène* incitando a transformação da sociedade.

> Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1985, p. 113).

[68] ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 14.

Glauber rasga todo o seu filme com um personagem que não encontra sua liberdade, nem a justiça, nem uma terra própria, uma vez que este esteve em todos os momentos aderindo a uma causa que não tinha consciência dela, aprofundando cada vez mais seu transe. O legado do cangaço para Manuel foi que, ao sentir-se no limiar da morte, recorreu à consulta de Rosa, até antes esquecida em suas decisões.

A esposa diz que "estou com você para termos um filho, uma família". Abandonam Corisco no fronte de uma guerra que Satanás entrou e saiu sem saber o porquê, justificando sua aderência como salvação da vida. A justiça fica inatingível para Manuel, que em seu eterno transe não conseguiu sua terra, a liberdade religiosa ou a consciência política. O casal corre. Manuel, numa carreira desalentada, deixa Rosa para trás, com uma trilha sonora cantando os últimos versos de seu relato: "(...) O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão/ tá contada a minha história, verdade imaginação/ Espero que o senhor tenha tirado uma lição/ Que assim, mal dividido, esse mundo anda errado/ Que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo/ não é de Deus nem do Diabo."



Desse modo, Glauber jogava uma espera por uma terra laica, onde fosse dividida igualmente. Mesmo com seu personagem, que vara o tempo passado e o tempo futuro,

permanecendo em transe, sua corrida em linha reta sugere a esperança da igualdade. Manuel foge do círculo entre a cruz e a espada, fundindo o mar com o sertão, e o cordel com a Segunda Bachiana de Villa-Lobos, engrandecendo o cordel e reforçando a sua narrativa, centrada na "verdade imaginação".

5. BAILE PERFUMADO

5.1 Cangaço em Cenas de Ontem e Hoje

O filme resgata e reelabora fragmentos do documentário, *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), dirigido pelo fotógrafo e cineasta libanês Benjamin Abraham - único registro em película de Lampião e seus cangaceiros. Benjamin narra em libanês, com legendas em português, *Baile Perfumado* (1997), que dá importância proeminente à reencenação e inclusão de pequenas partes do documentário na elaboração do drama. O filme dos diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas coloca como fio condutor a história verídica do libanês em sua busca por parceiros para realizar os registros audiovisuais do cangaço. A ficção reconta momentos tensos e distraídos de Benjamin Abraham na captura das imagens e, por fim, o seu assassinato.

A história se inicia com o protagonista acompanhando Padre Cícero em seu leito de morte, depois sendo velado e, então, parte à procura de parceiros para seu filme. Em paralelo, emerge a dramatização do cangaço em várias vertentes, sempre ressaltando, em tom heróico, Lampião e seu bando nos confrontos com as volantes. O cangaço ganha mais encanto com a inserção de fragmentos do documentário, certificando momentos de vaidade, distração, religiosidade, etc., que são reencenados. Ao embaralhar a realidade documentada à ficção, *Baile* entra em compasso com as narrativas contemporâneas de metaficção. Constrói um herói que, do topo do cânion do Rio São Francisco, observa a grande planície sertaneja com uma trilha sonora pulsante e enaltecedora.

O tema cangaço é revisitado, e um dos elementos que chamam a atenção para o drama é a mudança de cenário. O sertão não aparece seco, característico das obras anteriores, mas verde, com água corrente no rio. É uma vertente que alimenta a grandiosidade da “aventura” e compõe mais um elo com o romance cheio de charme e gangues em seu propósito de unidade ficcional.

Essa proposta é aguçada pela trilha sonora, uma música do grupo *Nação Zumbi*, que reinventou o rock a partir da tradição musical e de heróis históricos populares. Diante dessa situação, serão interrogadas duas seqüências do documentário presentes no filme e suas reencenações, bem como as cenas heróicas de Lampião, culminando com ele no pico do cânion. Até onde, esta narrativa é uma continuação do realismo cinematográfico, uma vez que está ancorado na fabulação de mitos e construção de heróis calcados na familiarização do espectador com o cangaço, abstraindo as críticas sociais? Precisams dar mais esse passo na história para delinearmos alguma representação.

5.2 Confidências do Posado

As histórias correm em paralelo: a de Benjamin Abraham articulando-se para filmar o cangaço e a do bando de Lampião em combate com as volantes. Elas se cruzam quando o libanês chega ao bando para filmá-lo. Então, reencena-se o que será inserido posteriormente, uma pequena parte do registro audiovisual *Lampião, o Rei do Cangaço*. Essas cenas reforçam a proximidade realista da narrativa ao mostrar o cotidiano dos cangaceiros e o libanês entre eles. A metalinguagem salta de uma história à outra, ora pelas anotações do libanês em sua agenda, ora com seus comentários do passado ou sobre as pretensões de fazer o documentário.

Aos 10min, numa subjetiva, o libanês fotografa uma família. A imagem está de cabeça para baixo, e, no grito de "atenção" de Abraham, a narrativa lança o espectador nos créditos de *A Filha do Advogado*[69], filme do ciclo do Recife, da década de 1920. Dentro do cinema, Lampião e Maria Bonita assistem ao filme. Essa é a primeira inserção, em *Baile Perfumado*, de fragmentos de um filme do passado, que irão marcar o tempo da ação, ou mesmo ser um índice, para a metaficção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas.

É o caso dos fragmentos documentais de *Lampião, o Rei do Cangaço*, que dão força à narrativa atestando a veracidade das imagens reencenadas de Benjamin Abraham e dos cangaceiros. A seqüência do filme documentário tem duração de dois minutos e meio, sendo apresentada só há 1h14min30ses de filme. Então, descobrimos que cada plano do documentário é a referência, o campo de força de onde saíram, no sentido de replicar, novos planos. Em *Baile* esses, são ora alongados ou realocados ao longo da narrativa, reinterpretando *Lampião, o Rei do Cangaço* em *Baile*.

O início da seqüência documental mostra Lampião sentado. "O Rei do Cangaço" está lendo um papel que tem nas mãos. Do seu lado esquerdo há um primeiro cangaceiro, de pé, para

[69] Filme do ciclo do Recife, na década de 1920, *A Filha do Advoga* (1926) é uma novela do poeta Costa Monteiro, com argumento e roteiro de Ary Severo, produção da Aurora-Film e direção de Jota Soares.

quem a câmera deriva enquanto ele olha fixamente para ela. Junto desse, um outro. Os dois em posturas de quem guarda Lampião. O primeiro tem as vestimentas que chamam, ainda mais, a atenção para a opulência do registro: chapéu decorado, com queixera firme, as cartucheiras cruzando o peito, a espingarda apoiada no braço esquerdo e dois grandes punhais no cintura. A pose é completada com o polegar da mão direita enfiado no cinto de cartucheira, enquanto os demais dedos exibem os anéis.

Na cena seguinte, dois cangaceiros pegam água em um pote de barro, colocam no ombro e sobem um pequeno lajedo de pedras. Os cactos e a caatinga marcam a textura e definem a profundidade da imagem. A câmera na mão os acompanha. Eles passam por mais dois cangaceiros que os observam, e um terceiro entra em quadro. No contracampo, em primeiro plano, os cangaceiros chegam ao acampamento e são ajudados por outros a tirarem os potes do ombro. Ao fundo há fumaça, onde possivelmente está sendo feita a comida. Um deles passa por Lampião, que tem outro ao seu lado.

Uma captura do real remetendo aos conceitos defendidos por Kracauer que "(...) para cujo serviço se inventou a foto parada: o 'infindável', 'espontâneo' mundo visível de

'ocorrências acidentais' e repercussões infinitamente cronometradas".[70] A seqüência continua observando o cotidiano do bando. Dois cangaceiros trazem, cada um, um feixe de mato e os colocam embaixo da tenda. Nesse momento, estão de costas, e vemos mais utensílios dos cangaceiros. São cabaças amarradas à cintura, bisacos escanchados no ombro e mais punhais. Então, eles se viram, tiram a espingarda do ombro e, olhando para a câmera, esboçam risos de descontração. Na cena seguinte, a câmera na mão inicia o movimento para a esquerda, saindo de uma tenda até encontrar outra do lado oposto. Em primeiro plano, um cangaceiro de pé segura o cano de uma espingarda, junto à pilastra da tenda, de onde parte o movimento, à direita do enquadramento. Devagar, a câmera deriva para outros dois sentados debaixo da tenda. Em seu trajeto para a esquerda, mostra ao fundo uma segunda e pequena tenda com mais um cangaceiro sentado debaixo. Então, a imagem chega à terceira tenda, onde Lampião está sentado, sem chapéu, olhando para a câmera, apenas de camisa e um lenço no pescoço. Num movimento leve para cima e para a direita, em pequeno plano-seqüência, a imagem procura expor outro cangaceiro em pé, por trás da primeira tenda.

Esse é um encadeamento de planos, ao modo realista, que, segundo Kracauer, além de serem a base do cinema, as "fotografias ainda carregam o caráter de reproduções compulsórias".[71] Isso porque essas imagens têm um valor intrínseco que tende a levar o espectador a ter uma certa idéia do cangaço, mesmo não concordando com ele. A cadência é a dos costumes do bando, ainda que posados. Testemunham os indícios da desconfiança, o lado extrovertido do cangaço e a credibilidade que Benjamin Abraham conquistara junto a eles, a exemplo da cena posterior.

[70] STAM, Robert. **Introdução a Teoria do Cinema**. Trad. Fernando Mascarellho. São Paulo: Papirus Editora, 2003. p. 96.
[71] ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1989. p. 117.

Em primeiro plano, à direita do quadro, Benjamin Abraham faz anotações que são acompanhadas por Lampião, à esquerda da tela. O cangaceiro, agora de chapéu, óculos e toda a vestimenta típica, descansa as duas mãos no cano do fuzil que está escorado no chão. Lampião observa Abraham escrever, quando este, num gesto com a cabeça, indica para ele olhar para a câmera, e o cangaceiro o faz. A seqüência é interrompida quando *Baile Perfumado,* retomando a unidade metaficcional, mostra dois espectadores na sala de cinema assistindo ao filme *Lampião, o Rei do Cangaço.*

Por intermédio desses espectadores, voltamos a assistir ao documentário. Três cangaceiros sorridentes em quadro. Um no centro, caminhando em direção à câmera, pára quando seu rosto está em close. A imagem, então, deriva para a direita captando o rosto do segundo cangaceiro. Por trás deste, há uma tenda, e a câmera continua para a esquerda até chegar à mulher, a terceira personagem, e, por trás dela, avistamos mais uma tenda.

No contracampo, a mulher, com um bisaco embaixo de cada braço, lenço no pescoço e um copo pendurado na cintura, chama um cachorro e caminha dentro da cena em direção à câmera, sorridente. Pára, em primeiro plano, tira o chapéu e, como obedecendo a um pedido, acata com um balançar de cabeça e um piscar de olhos afirmativo para a câmera, devolve o chapéu à cabeça e volta pelo mesmo caminho em que veio.

A vegetação da caatinga marca o cenário, com árvores baixas, cheias de galhos e pés de mandacaru. Eis um elemento constitutivo e específico não apenas do sertão, mas do cangaço como característica da unicidade caatinga-cangaço.

Benjamin colhe a centralidade do drama humano do cangaço por meio daqueles aspectos potencialmente visíveis que apenas o envolvimento pessoal é capaz de capturar. Um trabalho cinematográfico condizente com o conceito de Kracauer, que, mais tarde, o definiria como ideal e chamou-o de "enredo encontrado".

> Quando você olha por um tempo suficientemente longo para a superfície de um rio ou lago, vai detectar na água determinados padrões que podem ter sido produzidos por uma brisa ou redemoinho. Os enredos encontrados são da natureza de tais padrões. Descobertos, em vez de inventados, são inseparáveis dos filmes com intenções documentais (GRAY, Apud, ANDREW, 1989, p 127).

Com isso, Kracauer estava afirmando que os enredos encontrados dependem do imprevisível da vida, das histórias locais e da cultura filmada. Para ele, um indivíduo nunca inicia uma trama, mas o enredo deve vir da própria realidade. O indivíduo existe nesses filmes para revelar as dimensões humanas de uma situação ampla e objetiva. Esse era o sentido que Kracauer determinava para o cinema realista. E, a nosso ver, é exatamente essa a força que *Lampião, o Rei do Cangaço* tem dentro da narrativa do *Baile Perfumado*, mesmo considerando todas as suas carências técnicas.

A câmera no tripé capta uma fotografia que não se chega na sombra, mas apenas se distingue o escuro do claro. Benjamin Abraham, em primeiro plano, no centro do enquadramento, mostra um jornal aos cangaceiros à sua volta. No plano posterior, a câmera na mão mostra "o rei do cangaço", à esquerda do enquadramento, ajoelhar-se, tirar o chapéu, as armas da cintura e colocá-las no chão. Por trás, emparelhados, os cangaceiros também estão sem chapéu. A câmera deriva para a direita mostrando a quantidade deles e rapidamente volta para Lampião, que já está com um livro nas mãos e inicia uma prece.

Temos um novo corte de tempo. Novamente acompanhamos os espectadores do cinema assistirem ao documentário, os quais logo nos remetem de volta ao registro audiovisual do cangaço. Lampião, no centro e em primeiro plano, continua de joelhos lendo seu livro. Em segundo plano, à esquerda do enquadramento, um cangaceiro faz o sinal da cruz e, com o olhar fixo no líder, coloca a mão sobre um cachorro. Há um corte, a câmera continua na mesma posição com todos os cangaceiros, agora de joelhos, acompanhando Lampião no "pelo sinal"**.** A imagem, então, deriva para a direita, todos os cangaceiros levantam e botam os chapéus na cabeça.

Na cena seguinte, estão caminhando na caatinga. Lampião é o primeiro do grupo. Chega em close para a câmera, pára, abre um cantil, bebe água, depois embainha o punhal, cruza o plano, e os outros acompanham o líder do bando. Nessa seqüência, encontramos mais um aspecto que está em harmonia com o pensamento de Kracauer.

> No caso do filme de fatos, apenas uma parte do mundo é aberta. Os cinejornais, assim como os documentários, mostram não tanto o indivíduo e seus conflitos interiores, mas o mundo no qual ele vive.(ANDREW, 1989, p 125-126, apud GRAY, 1967, p. 194).

Esse é o sentido de referência geográfica que o documentário tem dentro da narrativa ficcional, além de emanar um vigor inspirador, a ponto de serem reconstituídas as cenas de *Lampião, o Rei do Cangaço*, no *Baile Perfumado*. Podemos perceber, também, que o documentário montou seqüências na procura de elaborar uma narrativa seguindo os hábitos do bando.

Assim, a câmera observa, em primeiro plano, um cangaceiro segurando o cano do fuzil escorado no chão e, com um apito na boca, dá as ordens de posicionamento para o bando enfrentar um ataque. Em profundidade, os cangaceiros procuram suas posições. O líder da "investida", de perfil para a câmera, ordena, ergue o braço direito e o baixa determinando o

"ataque". O bando, de costas para a câmera, parte rápidamente dentro da caatinga. a imagem deriva para a direita mostrando vários deles.

A encenação desencadeia reações extrovertidas dos cangaceiros, as quais serão reencenadas por Paulo e Lírio. Essa seqüência do documentário demonstra, mais uma vez, ser possível situá-lo dentro do realismo defendido por Kracauer, que é apresentado da seguinte forma:

> Ele reconhecia que os cineastas devem, e precisam, mostrar suas próprias visões da realidade. Um realismo humano, um realismo não de fato, mas de intenção. A mesma cena pode ser elogiada num filme com objetivos realistas e condenado num filme de "arte" formativo (ANDREW, 1989, p. 120).

O falso combate são cenas de intenção realista, uma vez que realçam o modo de vida do bando e alcança o significado do cangaço com a marcação da *mise-en-scène*. Transfere para o cinema impressões da existência e comportamento do cangaço ao narrar uma história de interesse coletivo. É essa força que vaza o tempo e possibilita ao *Baile* fazer as inúmeras reconstituições dessas cenas.

Na tomada seguinte, todos os cangaceiros brincam defronte da câmera. As mulheres riem e andam como se não tivessem força nas pernas para sustentar o corpo. Os homens estão saltitantes, numa clara demonstração de divertimento ao encenar um combate. A espontaneidade continua na cena seguinte. Os cangaceiros caminham de arma a meia altura, com sorriso no rosto e olhar fixo na câmera. Entre eles, uma mulher se destaca, não só por mirar seu revolver no centro da câmera, mas pela franqueza com que demonstra seus sentimentos ao fazer a encenação. Novamente somos transferidos para dentro do cinema, onde um espectador assiste ao documentário, e, por meio dele, voltamos ao filme *Lampião, o Rei do Cangaço*. Então, todos os cangaceiros passam pela câmera e apenas a mulher pára, em primeiro plano, tira o sorriso do rosto e franze a testa. A expressão é a de quem vive no combate do fogo cruzado da bala. Do

lado direito, a caatinga de árvores pequenas e cheias de galhos marcam o território do bando e acrescentam significados ao sertão. Essa seqüência iniciou em 1h14min30ses de filme e acabou em 1h16min45seg.

Foram dois minutos de seqüência, o suficiente para colá-la a crença de realismo de Kracauer, que afirmava a necessidade dos filmes espelharem "composicionalmente" a realidade. Esse conceito, que ele colheu na tradição das teorias artísticas da "imitação", não é aplicado às narrativas contemporâneas. Então, por que a necessidade de apresentarmos toda essa seqüência para as interrogações sobre *Baile Perfumado?* Porque essa "fatia" do passado assegura traços de veracidade à narrativa do presente e legitima o romance, na construção de um outro realismo, agora transferido ao espectador em um novo sentido narrativo. Portanto, constitui a diferença entre o romance histórico proposto pela filosofia de Luckács - mais próximo do conceito de realidade do documentário de Benjamin - e a metaficcção histórica que, segundo Hutcheon, "não reconhece o paradoxo da realidade do passado, mas sua acessibilidade para nós atualmente".[72]

Ainda, de acordo com Hutcheon, a paródia é uma das formas de incorporar o passado, assim como a intertextualidade pós-moderna seria a expressão de um duplo desejo: encurtar a distância entre o passado e o presente do leitor e reescrever o passado dentro de um novo contexto.

5.3 Re-significação do Real

O cangaço que povoa a visão do "protagonista" Abraham, apesar de, na historiografia oficial, ser tratado como fora da lei, aparece na narrativa em uma posição peculiar, particularizada, em uma mistura de *charme, gangue e herói*. Gangue, no sentido de grupo que é

[72] HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p.191.

reprimido pelo governo, tem conchavos com a alta burguesia, social e religiosa, e age em nome de uma rebeldia que não é explicada pelo filme. Essa insurreição simplesmente é creditada às lembranças populares do cangaço, um bando que impõe o medo e não perdoa quem o trai. Os combates entre os cangaceiros e as volantes são exaltados pelo zunido das balas na trilha sonora e pela incondicional vitória do cangaço, além do elemento novo do tema a seu favor, a mudança de cenário do seco para o verde e rios transbordando de água. Uma região geográfica ideal, onde se consegue vencer as investidas do governo na bala, impor sua lei a todas as camadas sociais e desfrutar da generosidade do habitat.

Charme e heroísmo, porque são formas aguçadas e reencenadas no estilo documental da seqüência que culmina com a conquista de Lampião chegando ao ponto mais alto da planície sertaneja: o cânion do São Francisco. Será que procura ser uma alternativa ao realismo, o naturalismo e o materialismo burguês? De saída, só temos a seguinte certeza: essa é mais uma característica da metaficção historiográfica contemporânea apontada por Hutcheon, onde a verdade perde campo para a fábula.

Cada plano do filme *Lampião, o Rei do Cangaço,* ao ganhar uma nova reencenação, invariavelmente será mais alongada, com movimentos e insinuações que, reforçadas pelos diálogos, dão humor e afetividade aos cangaceiros. Aos 40min46ses, *Baile Perfumado* bota o seu personagem narrador, Abraham, em primeiro plano, sentado no alto de um lajedo observando os cangaceiros lá embaixo junto de um lago, no meio da serra. Ele narra suas anotações para o espectador: “Não somos prisioneiros, mas tratados com desconfiança, o tempo todo, o tempo todo. Até aqui nada anormal com o bando. Parece que o capitão está assim... muito mudado, e o grupo parece se divertir despreocupadamente”. Esse é um prenúncio de como caminha a narrativa do filme após o encontro de Abraham com os cangaceiros.

Na cena seguinte, com a narrativa de Abraham fora de campo, temos a imagem de um rio que corre no meio de uma serra e, lentamente, deriva para a direita até alcançar um cangaceiro de cócoras enchendo um pequeno pote de água. Ele se levanta e coloca o pote no ombro. Em

segundo plano, outro cangaceiro limpa a espingarda encostado em uma pedra grande. Próximo dele, uma cangaceira sentada mexe nas panelas de onde sai muita fumaça. Presume-se que ela está cozinhando para o bando. A câmera na mão acompanha o cangaceiro com o pote no ombro caminhar na caatinga até chegar a uma tenda, onde outro cangaceiro pega o pote de seu ombro e o coloca no chão. O plano-seqüência continua pela caatinga verde, iluminado pelos raios de sol que atravessam a folhagem das árvores. Uma cangaceira sai da mata e cruza o plano que vai ao encontro de Lampião olhando umas fotos mostradas pelo libanês, ambos em uma clareira de pedras no meio da serra. A conversa é acompanhada por Maria Bonita, que está logo atrás dos dois e tem, ainda, um cangaceiro mais afastado.

Alguns minutos depois, surge a primeira imagem de Abraham filmando o cangaço. O plano mostra o libanês de chapéu de palha, com o olho enfiado na câmera enquadrando os cangaceiros que, para nós, estão em segundo plano. O bando está de joelhos. Tiram os chapéus**,** as armas da cintura e, então, Lampião beija um livro que segura com as duas mãos, começando uma prece respondida em coro pelos cangaceiros. A cena é mais uma das réplicas citadas acima que será apresentada pelo documentário mais à frente no filme, porém traz um dado novo, o sermão: “Minha pedra cristalina, que no mar fosse achada, entre o cálice e a hóstia consagrada”, diz Lampião e o coro responde: “Minha pedra.....”. O líder continua a prece. “Treme a terra, mas não treme nosso Senhor Jesus Cristo no Altar”, e o coral repete: “Treme a terra, mas...”. Lampião acaba falando que, “assim, treme os coração dos meus inimigo quando olharem pra eu”, e o coro responde com as mesmas palavras.

A simpatia começa a ser afirmada com essas cenas de “generosidade” e humanização do grupo. Os momentos do cangaço apresentados em seu registro original transmitem compaixão, construindo o heroismo do romance *Baile*, uma vez que Lampião é o foco e caminha para a consagração.

Um estilo que lembra o literário, "quem mais sutilmente tirou partido da técnica da montagem e da subversão da cronologia".[73] Esse enredo de construção mítica do cangaço e sua postura sócio-ideológica de não contestar o real nos coloca em compasso com a seguinte concepção:

> Tudo se passa, portanto, como se a temática do cinema tivesse esgotado o que ele pode esperar da técnica. Já não basta inventar a montagem rápida ou mudar o estilo fotográfico para emocionar. O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma (BAZIN, 1991, p. 103).

A analogia agradável do *Baile* com o cangaço é, ao mesmo tempo, uma escolha de "fatias" da história e um referencial imaginário amplo para alimentar a sua narrativa. Nessa história a ficção sobressai em relação aos dados históricos e a fantasia dinamiza o roteiro, especialmente quanto à abordagem de Lampião. Esses momentos são leves e fazem o espectador criar uma simpatia, ainda que não concorde com o herói e seu bando. Portanto, ao invés de ser fiel aos documentos oficiais da história, de acordo com o procedimento dos romances históricos tradicionais, a narrativa segue a tendência da metaficção historiográfica contemporânea, a qual adota a distorção proposital da história com o fim heróico de Lampião. Mas, diz Bazin que "(...) seria tão errôneo negar as referências do *western* (cangaço) quanto negar a liberdade sem embaraço de seus roteiros". Então, o realismo do *Baile* distancia-se do caráter de representar o entendimento social do cangaço, embora relate a história do árabe que filmou Lampião. Nesse caso, o real está mais próximo do alegórico. No entanto, o cangaço tem algo do que diz Bazin sobre o *western:*

[73] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. São Paulo: Editora brasiliense, 1991, p. 91

> É verdade, com efeito, que de um ponto de vista puramente quantitativo, os *westerns* explicitamente preocupados com a fidelidade histórica são minorias. (...) No mais, vários westerns atuais, de um nível razoável (penso, por exemplo, em *Embrutecidos pela Violência*, *Céu Amarelo ou Matar ou Morrer*), não oferecem senão analogias bem simples com a história. São, antes de tudo, obras da imaginação (BAZIN, 1991, p. 202).

Em suas formas mais ingênuas ou romanescas o cangaço nunca deixa de ter seus aspectos históricos. E, nessa narrativa encantadora, vemos transparecer o seu mito em estado puro: Lampião acompanhado de sua mulher, não menos mítica, revelam-se amorosos e charmosos. Imagens que convidam o espectador a compactuar de suas aventuras.

Abraham, em primeiro plano, do lado esquerdo do enquadramento, filma Maria Bonita, que caminha sobre as plantas rasteiras e por entre árvores de folhagem, onde tudo é verde. A cangaceira tem uma bolsa de cada lado, um lenço no pescoço e, ao chegar próximo da câmera, pára, posando de perfil.

Nessa reencenação, as formas de caminhar, de parar, de olhar para a câmera de Maria Bonita remetem às imagens de *Lampião, o Rei do Cangaço*, embora falte o cachorro acompanhando-a. Se no documentário Maria Bonita balança a cabeça aceitando um pedido que não sabemos qual é, e volta caminhando dentro da cena, aqui essa afirmativa é verbalizada: “Dona Maria, repete de novo pra nós, que nós errar aqui, ah!”, pede Abraham. Esse sentido, que em algum momento era o hiato, torna-se justamente o campo onde a ficção trabalha com maior propriedade, isto é, sem distorcer os fatos, embora lhe acrescente um sentido de interesse e intenções narrativas.

> Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria

> possibilidade de conhecimento histórico, porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta, (...)
> Ele (o romance pós-moderno) faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A narrativa do *Baile,* além de explorar os dois tempos, o ontem e o hoje, acrescenta a estilização do personagem e da paisagem verde com água corrente no sertão. Dessa forma, o filme se separa daquele quadro geográfico típico do cangaço e, por extensão, do cenário sertanejo de seca, terra esturricada e gado morto pela sede. Opta por uma nova relação, homem-natureza. Assim, o romance, com paisagem própria, eleva o verde e a água farta à condição poética de grandeza, remetendo-as à figura do cangaço. No entanto, engendra o mito (Lampião) necessário à confirmação da história, reinventando a moral, para "(...) encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra".[74] Lampião, o Governador do Sertão, conquista o cânion e renova o seu mito.

Mas, talvez, uma das mais importantes reflexões sugeridas nessa narrativa seja a existência, ou não, de fronteiras entre a realidade e a ficção ou entre a vida e a criação cinematográfica, materializada ora no discurso desafiador do mito: "Assim, treme os coração dos meus inimigo quando olharem pra eu", ora nas imagens de cangaço invariavelmente vencendo as investidas da volante. A narrativa deixa a realidade em desvantagem, tanto no discurso quanto nas imagens que parecem sair de um conto de fábula. No entanto, só podemos ver nisso uma prova suplementar da popularidade e da inesgotabilidade do gênero cangaço que suporta a confrontação, uma força que Bazin encontrou ao falar sobre o gênero *western* e classificou assim:

> É finalmente com referência ao *estilo* do relato**,** antes que a relação subjetiva do realizador com o gênero, que escolherei meu adjetivo. Eu diria facilmente dos *westerns* que me restam para evocar – a meu ver os melhores – que eles têm algo de 'romanesco'. Entendo com isso que, sem deixar de lado os temas tradicionais, eles o enriquecem do interior pela originalidade dos personagens, por seu sabor psicológico, por alguma singularidade atraente, que é precisamente a que esperamos do herói de romance (BAZIN, 1991, P. 215).

Baile Perfumado traz em si essa idéia de romance, mas é contemporâneo, e por isso mesmo os mitos tornam-se referências para se elaborarem histórias de aventura a seu respeito, onde a subjetividade do herói é remodelada. No entanto, a concepção de realismo que desnuda o

[74] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. São Paulo: Editora brasiliense, 1991, p.208.

real e contesta a exploração e as desigualdades não se aplica a esse filme. **"**É uma categoria alienada? Não, é a nova ordem que se impõe num diálogo feroz com o mundo por meio do mito específico do século. O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua '*mise-en-scène*' é uma política".[75] Esse filme embaralha várias narrativas e apresenta como trunfo a sedução do espectador, antes de buscar uma verdade no âmbito social com resultados coletivos. *Baile Perfumado* é drama de aventuras convencional, pois o assombro de rebeldia místico-anárquica do cangaço, nascedouro do sistema latifundiário nordestino, não é esclarecido e amenizado com uma paisagem que nada lembra o seu surgimento. "As relações da moral e da lei, que já não passam, para nossas velhas civilizações, de um tema de vestibular, foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América".[76] As narrativas contemporâneas, como essa, são massageadoras para o rejuvenescimento do espectador. Mas, como disse Bazin: "Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!".[77]

5.4 Crítica Social

O filme *Baile Perfumado* compõe seu universo narrativo com a figura que será determinante para as filmagens e a deixa para trás quando a sua função secundária se esgota; o assassinato do libanês. Com 1h18min30ses, ocorre a cena do último encontro de Benjamin Abraham com o coronel que o havia posto em contato com o bando. Desse encontro, além de uma síntese do que é o filme em sua linguagem narrativa, temos também os traços do personagem coronel que compõem o romance. A câmera abaixo da cintura olha para cima e mostra os dois, em primeiro plano, que estão sentados e conversam próximos um do outro, rosto a rosto, com a penumbra da luz reforçando o sigilo e a tensão da conversa. O coronel tem a cara fechada e embrutecida, enquanto Abraham está assustado e diz: "Desculpa coronel, nós não quer parecer assim... inconveniente. Mas coronel não pode ficar cobrando nós assim desse jeito, né?!". Então, o coronel responde de forma truculenta: "O senhor está sendo inconveniente, seu Abraham! É a terceira vez que o senhor vem aqui na minha casa essa sumana. Eu já alertei o senhor que não vou mais aturar suas precipitações". Abraham, em um tom de voz mais baixo do que o do coronel, se defende: "Não são precipitação, coronel. Nós ter acordo com cê e cê não

[75]ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 14.
[76] BAZIN, André. **O Cinema:** ensaios. São Paulo: Editora brasiliense, 1991, p. 204.
[77] Idem, 1991, p. 93.

ajuda nós em nada. Não tentar liberação da fita em Rio de Janeiro. Não usar sua influência junto à polícia. Cê abandona nós e ainda fica cobrando, ahn!!". A câmera permanece fixa e a tensão é exacerbada com a discussão, acompanhada de perto por um capanga que está por trás dos dois, quase imperceptível, na escuridão. O coronel ironiza: "Seu Abraham, o senhor deve estar muito cansado".

No contracampo, em close, apenas o rosto do coronel recebe luz, com detalhe do rosto de Abraham, em primeiro plano, desfocado, do lado esquerdo do enquadramento. O coronel continua ironizando: "Eu não tenho acordo nenhum com o senhor. Eu apenas ajudei o senhor a encontrar o capitão. Agora, se eu estou cobrando a dívida é porque ela não é pequena e o senhor, assim, comigo se comprometeu. Depois, volta e meia, o senhor vem à minha casa querendo aumentar sua dívida. Hahaha...". Uma montagem que lembra a análise de Glauber sobre Limite.

> (...) a filmagem obedeceu a tais regras que, quando se tratou de fazer o 'montagem', cada cena apareceu então relativamente 'curta', isto é, pequena de pouca ação, mais ou menos insignificante em si sob o ponto de vista dramático: um galho de árvore, uma expressão de dor, uma fonte jorrando água, nuvens, etc. Feito o 'montagem', depois de relacionadas umas com as outras, cada uma tomou então a sua verdadeira significação como parte de todo, apenas com valor estético próprio. Precisamente a técnica russa. Precisando o que Pondovkin ensina (ROCHA, 1963, p. 41).

Essa é a impressão que temos ao "filtrarmos" a narrativa cinematográfica do *Baile Perfumado*, onde cada seqüência é picotada por planos e ganha sentido na construção estética herdada da dramaturgia dos roteiristas norte-americanos. Uma história verídica, que ganha cadência e tensão romanceadas, reforçando a intenção do filme, como se percebe no encadeamento da seqüência a seguir.

No contraplano, o enquadramento é o mesmo, porém inverso, com o rosto de Abraham em close, de olho arregalado, fazendo ameaças para o coronel: “Sabe, coronel, pouco tempo atrás nós vivia cercado de amigos. Hoje, todos viram cara pra nós. Pode ser que aqui o amigo sinta seguro. Mas, lá no capital, nós tem certa influência no jornal, e nós pode falar o que num deve no jornal. Falar em todo lugar”. Abraham tem a fala cortada pelos gritos do coronel: “O senhor cale-se, seu Abraham”, e no contraplano o coronel continua gritando; “O senhor entra na minha casa, à minha revelia, inventando coisas que Deus sabe onde é que foi buscar”. O contraplano volta para Abraham, enquanto o coronel continua reprimindo-o: “O senhor acha que eu vou agüentar estas acusações desconsideráveis?”. O plano volta para o coronel afirmando que “se eu estou cobrando a dívida, é porque ela não é pequena, e o senhor assim comigo se comprometeu..... Agora, quanto às palavras, as palavras o senhor pode fazer o que quiser com elas. Mas tenha calma, tenha calma, seu Abraham, pois todo mundo sabe que o senhor vive encangado com o capitão. Se suas palavras pesam a chumbo, as minhas certamente terão as mesmas medidas”.

No contraplano, Abraham está calado e o silêncio apazigua o tom da conversa. Voltamos ao enquadramento de baixo para cima, com os dois em primeiro plano e o coronel volta a ironizar: “Seu Abraham, às vezes o senhor me surpreende. O senhor me parecia tão mais esperto!”. Olhando nos olhos do coronel, o libanês encerra a conversa: “Boa noite, coronel, nós não vai incomodar o cê nunca mais”. Fica um silêncio por alguns instantes entre os dois. Abraham levanta-se, sai de quadro e ouvimos apenas seus passos fora de campo, enquanto o coronel pensa em voz alta: “Eu tenho certeza”. Depois, faz um movimento sutil com a cabeça para o jagunço que está por trás dele e pergunta: “Tudo pronto?”. Entra na trilha sonora uma nota grave de piano elevando o suspense da narrativa. Assim, o *Baile* determina a personalidade e o personagem do coronel, agressivo e impiedoso. O filme atinge 1h21min54, e a conversa com o coronel selou o destino de Benjamin Abraham, que será esquartejado duas cenas depois. Mesmo sabendo que historicamente se atribui o assassinato de Abraham ao coronel, esse é o ponto da

narrativa mais próximo do histórico. No entanto, o clímax é atribuído ao grande feito do cangaço. Então, somos levados a questionar o filme sobre as suas características realistas, sobre a relação imaginação e real.

> Mas, reciprocamente, é preciso que o imaginário tenha a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar sob a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear, com o campo/contracampo, a dificuldade de mostrar dois aspectos de uma ação (BAZIN, 1991, p. 60).

Com esse conceito, somos levados a sentir que o filme traz características da história, mas o seu compromisso é com o relato, que oscila entre a fabulação do cangaço e a tragédia do libanês. Uma narrativa que não incita o espectador a questioná-las, mas o conduz com toda certeza, e sem necessidade de reflexão, a uma situação dada, estabelecida. Porém essa situação não é posta a favor de um engrandecimento interior do individuo, na mesma medida em que a história se esgota por ela própria na sua aventura. Sabermos a história do único homem que filmou o cangaço é importante. Mas vamos dar a ela exatamente a condição que o filme lhe atribui, de história secundária. Nesse confronto, a mensagem edificante que chega aos espectadores é a de que o cangaço e o coronelismo são os verdadeiros donos da história. Porém, são colocados como incontestáveis, e sabemos também que uma das condições de um filme realista é justamente trabalhar com a dialética do real, o que escapa no *Baile Perfumado.*

5.5 Fábula do Mito

O filme aproxima-se do fim, 1h26min, quando a tela fica preta, entra a trilha sonora do grupo Nação Zumbi e em seguida, uma tomada aérea do sertão verde.

Em um corte, estamos deslizando em paralelo ao paredão do cânion com a trilha sonora eufórica, pulsante e arrebentadora. Com estas, são intercaladas imagens do documentário de Lampião caminhando entre os galhos da caatinga, sorridente, com o fuzil sobre o braço direito, até ficar em close. A câmera procura seu rosto, o Rei do Cangaço pronuncia algumas palavras.

Temos uma rápida inserção da tomada aérea do cânion. Voltamos para Lampião e retornamos a seqüência do cânion, agora com a imagem em preto e branco. As imagens do documentário voltam com a câmera na mão caminhando da direita para a esquerda, e os cangaceiros posando para ela como se posassem para uma foto. Com isso, questionamos, aqui, o conjunto dessa montagem final, que oscila entre imagens documentais, encenações e construção de sentidos com o propósito de sublimar Lampião. Uma variável de sugestões que nascem do sentido das imagens.

> Ao caráter do herói, corresponde um estilo de *mise-en-scène* em que a transposição ética aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto que sempre lembram o confronto entre o Homem e a Natureza. O western ignora praticamente o primeiro plano; ele se prende em compensação ao travelling e à panorâmica, que negam o quadro da tela e resistem à plenitude do espaço (BAZIN, 1991, p. 206).

As imagens, com uma trilha sonora extasiante, a cada cena reafirmam o mito. Na bricolagem de cenas, todos os cangaceiros estão sorridentes e penduram seus pertences em um gancho de árvore. No contraplano, eles caminham em fila pela caatinga. A narrativa transita, rapidamente, com flashes de *mise-en-scène* atuais aos registros documentais. Um cangaceiro segura alguns colares, enquanto uma mulher os bota no pescoço. Em outro momento, Maria Bonita penteia o cabelo de Lampião, que se perfuma e perfuma a companheira.

Por trás deles, uma tenda, com um chapéu pendurado em uma árvore à esquerda do quadro. Lampião e Maria Bonita olham para a câmera e sorriem. Ele joga perfume para a

câmera, cena reencenada por o *Baile*, acrescida das meigas e amorosas palavras de Maria Bonita: "Tá vendo como o bicho é manhoso, seu Abraham? Num é, Virgulino?".

Então, retornamos a seqüência aérea do cânion. Dessa vez, Lampião surge caminhando sobre ele e a imagem faz um giro de 360° em sentido horário. Continuam os flashes entre momentos do documentário com Lampião segurando a arma em meia altura e falando para a câmera, ou mostrando o punhal do tamanho de uma espada.

> Não duvidemos, é essa grandeza ingênua que os homens mais simples de todos os climas – e as crianças – reconhecem no *western*, apesar das línguas, das paisagens, dos costumes e dos trajes. Pois os heróis épicos e trágicos são universais. A guerra de Secessão pertence à história do século XIX, o *western* fez dele a guerra de Tróia da mais moderna das epopéias. A marcha para o Oeste é nossa Odisséia (BAZIN, 1991, p. 207).

A trilha sonora está em segundo plano contando a história do cangaço, num hibridismo de narrativas entre passado e presente do filme e da música, caminhando para um fim grandioso da figura de Lampião. Não há mais o que se contestar. O mito está posto, oferecendo mais emoções e aventuras para que ninguém esqueça que o cangaço foi uma rebeldia-anárquica.

6. CONCLUSÃO

6.1 Da Arte ao Artefato

A interrogação dos filmes constitui um corpus sobre o sertão, significado que cada obra artística nos revelou por parte: os hábitos, tradições, costumes e muitas "anedotas", que ora estão bem definidas, ora estão pardas e gracejantes. Uma região que para os leitores do movimento regionalista de 30 chegou antes que para os espectadores. No entanto, os filmes reforçaram ou re-significaram os mitos, tornando-os tão fortes e importantes para a cultura quanto os personagens dos livros.

Cada Obra emana um olhar com lentes próprias marcando cada época de sua realização. Assim, encontramos em cada filme essa pequena parte, que, juntas formam o nosso objeto de pesquisa, baseado na verdade e representado de modo artístico.

6.2 Da Terra Ignota ao Retirante

O ponto de partida para a narrativa do filme *O Canto do Mar* é o sertão elaborado como espaço da seca, onde reina a ação devastadora do sol e sua conseqüente destruição vegetativa, animal e humana. A acepção começa a ser construída com as imagens pictóricas dos créditos de abertura do filme com telas que denunciam o assunto principal, a seca, tendo como fim a migração.

As referências pictóricas designam uma interpretação que faz a ligação telúrica do trabalhador com a terra, reforçando as imagens trágicas calcadas sobre índices de sertão. Pode-se dizer, por exemplo, que é uma ilustração dos acontecimentos históricos, como a seca de 1915 e sua tragicidade, com intenções realísticas e propósitos sublimadores da miséria.

A indigência, ao ser encenada e capturada pelo filme *in loco*, é posta como uma fatalidade ambiental e com fortes conseqüências biológicas narradas pela voz em *off*. Uma encenação sobre a qual a ação efetiva dos homens não tem nenhum poder, na mesma medida em que não é questionada. É a terra rachada, a caatinga seca, o gado morto, gente morta, os urubus aos montes, o céu que é apenas sol, seqüências que ganham a presença da voz "superior", dona da "verdade incondicional", a voz em *off*, ou voz de Deus. Essa locução "cria" uma interioridade para os personagens, o que tem por efeito limitar a interpretação deles e acaba sendo redundante

com as imagens: "Há muito tempo que não chove. A terra seca, virgem de água, racha-se até o horizonte. Não chove! O céu sempre azul".

Insistentemente a voz de Deus reduz a força das imagens e dos seus personagens: "A gente prepara-se para abandonar a caatinga seca. Quando se encontram, não falam. Não há necessidade de palavras para eles, pois bem sabem os dias que arrastam lentos", afirma o filme. Cavalcanti reconstrói traços de uma unicidade entre habitat, personagem e fotografia, botando o sertanejo como um homem arcaico, quase sem conversa, "que alguns 'cosmopolitas' tentam desviar nos condenando por um sentimento de inferioridade intelectual (ao qual se submetem tanto os europeus como os brasileiros), a permanecer prisioneiros da imagem européia".[78]

Os imperativos das imagens e da locução ausentes de questionamentos políticos, em *O Canto*, são posturas que a literatura regionalista de trinta já havia condenado e o Cinema Novo, bebendo em seus escritores, a endossará apresentando a miséria como fruto do latifúndio, da exploração e não apenas como um problema da natureza.

O olhar de Cavalcanti lembra o dos modernistas, lançando sua vista sobre o interior do Brasil, apresentando o personagem-esteriótipo. O retirante sisudo e rústico que simboliza a grande massa de trabalhadores rurais condenados a deixarem a terra horripilante em busca de uma sorte melhor no sul do País. Esta estranheza além litoral dos modernistas, como bem lembrou Raquel de Queiroz, acabou quando ocorreu o ponto de ruptura entre sulistas e nortistas, somente, após a Revolução de 1930. Essa "que representava o interesse pela realidade brasileira que o modernismo não tinha e um conhecimento do povo que nós tínhamos, e que os escritores do modernismo absolutamente não tinham",[79] salienta Raquel.

Não seria de todo estranho se situássemos o conhecimento do cineasta centrado na idéia modernista, uma vez que os questionamentos políticos e os valores morais do protagonista, embora contestados, só ocorram de fato quando o retirante se estabelece na beira-mar. Sobre essa postura do filme, Glauber afirma que "Cavalcanti, indiciplinadamente, encantou-se do exótico, e a luta do seu personagem – o rapaz que olha o mar e deseja partir para outros horizontes – romântica, abstrata e, se bem dissecada, de um sentimento antinacionalista".[80]

No entanto, Cavalcanti aborda outro assunto entre sertão e litoral, posteriormente retomado por Glauber, que é o paradigma: "O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão". Mas, no primeiro cineasta o personagem do retirante, mesmo fortemente individualizado em suas representações cinematográficas, distorce a simbologia de seu caráter literário, deixando-o

[78] COUTINHO, Afrânio. **O Processo da Descolonização Literária.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983, p. 232-233.
[79] Idem, 1983, p. 257-258.
[80] ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963, p. 53.

pejorativo. Ao passo que Glauber estende ao cinema a seguinte tradição literária da geração de trinta: "E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do modo e da coragem, e da gã que empurra tanta gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder".[81] Assim, esse personagem, como o de Glauber, tende a simbolizar a busca de todo o brasileiro, a aspiração a um estatuto estável e digno.

Então, podemos afirmar que "a partir dessa concepção, a arte se torna um instrumento de apreensão do real e da atividade humana e, ao mesmo tempo, uma ligação entre as faculdades psicológicas e as virtudes morais, segundo uma direção que é apontada pela verdade e a beleza divinas".[82] Fato que *O Canto* condena, por meio da fraude, seu protagonista romantizado e reforça uma representação do sertanejo pouco afetiva com ele. Talvés pela incompreenção completa de Cavalcanti sobre o sertão ou mesmo por sua rejeição.

6.3 Sertão Oculto

A mesma geografia, a mesma natureza e o mesmo sol que esturrica a terra da seqüência inicial do filme *O Canto do Mar*, com o seu personagem-tipo, o retirante, abrigaria, 10 anos mais tarde, a narrativa e os protagonistas de *Vidas secas*. Aqui, o sertão representado permanece pobre e rural, mas passa a ser denunciado como resultante de um sistema latifundiário que perpetua as injustiças. A denúncia, entre tantas, é a de uma família que, após percorrer léguas e mais léguas à pé, chega a uma casa abandonada, no entanto para fazerem moradia dela Fabiano precisa enfrentar o coronel. Um confronto, um convencimento difícil, que não é de briga, e sim dos valores persuasivos, de que ele, Fabiano, é um bom trabalhado, sabe da lida com o gado. Aquele homem que implora para trabalhar e se abrigar com a sua família, do sol e da errância de retirante, é o protagonista da narrativa. Uma mostra do quanto subjugado à "ordem social" está o retirante sertanejo. Até mesmo humilhado, emerge de modo dramático, simples e rápido, denunciando a exclusão social do País. Com o acordo de trabalho fechado entre coronel e vaqueiro; Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos, o mais novo e o mais velho, passam um ano de inverno, de fartura, trabalhando e morando em "uma casa segura, de tijolo, com alpendre", como assegura a matriarca.

---

[81] GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 98.
[82] ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil:** a questão da Identidade da arte brasileira. 2º Edição. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1997, p. 105.

Para Bernardet, a representação, em *Vidas secas*, desse personagem-tipo do sertão uno, que se torna duplo, o retirante tornando-se vaqueiro, representa um "passo fundamental na conquista da representação do homem brasileiro na tela (...) verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil".[83] O fato do filme ser desnudado de todos os vícios folclorizantes, de ter sucessivamente, embora brevemente, confrontado Fabiano aos diferentes representantes do poder (coronel e posteriormente o soldado, representantes do Estado), de ter tratado a religião como um puro ritual mecânico, permitiram-lhe atingir um grau de universalidade mais intenso: "Fabiano deixa praticamente de ser um homem particular, com problemas específicos, para tornar-se o homem brasileiro esmagado pela sociedade (...) Ele é tanto o sertanejo quanto o pequeno-burguês citadino, e talvez mais o segundo que o primeiro".[84]

Ora, essa observação de Bernardet resume os propósitos dos jovens cinemanovistas. Trata-se da ambição de renovar totalmente a própria expressão, ou seja, de elaborar uma imagem nacional com elementos da cultura, e, na outra vertente, a de contribuir para o inventário e para a denúncia do subdesenvolvimento. *Vidas secas* é, antes de tudo, um meio de expressão a serviço da cultura e participa da criação dos costumes autenticamente brasileiros, tomando como referência o que havia animado o romance brasileiro pós-modernista.

Nos momentos analisado no filme, os retirantes encontraram uma casa e trabalho, estão em um momento de "equilíbrio" pobreza-social-econômica. Nesse instante da narrativa, o espectador é convidado a dialogar com outra parte do sertão, que não apenas a geografia, a vegetação, as características físicas e as injustiças da ordem econômica, e sim o comportamento mental da família. Um olhar interior jovial do menino mais velho incita a atenção com o seu elo entre o sonho em ser proprietário de um boi e a curiosidade aguçada que conduz o espectador até a ambigüidade do real. É por meio dele que somos levados a conhecer a lida de Fabiano e a sua conseqüente assimilação dos sentidos e valores do vaqueiro.

Aqui, o sertanejo é apresentado como um lutador estóico, ou mesmo heróico, capaz de afrontar as maiores secas tanto quanto os maiores desafios; na transfiguração por que passa no momento de perigo e "opera um milagre", em face dessa prova, atravessando um novo ciclo.

A partir desse sentido o menino mais velho é o embrião do personagem-tipo do sertão, a certeza de um moço "sol nascente" que está tão atento à realidade quanto rápido para não perder o momento de apreendê-la ao modo de sua formação. Ao mesmo tempo que a lida de Fabiano é automática, mecânica como a religião, ressalta-se uma diferença entre ambas: a sua labuta sacia, ainda que no limite, a fome de todos, enquanto a religião os mantêm alheios a "ordem" social. A

[83] BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 67.
[84] Idem, 2007, p. 71.

atenção apreensiva, admiradora do menino mais velho sugere o discernimento entre as duas coisas. Além de convidar o espectador a conhecer, com suas descobertas inquietantes diante da vida, uma possível promessa de mudança nesse cenário.

Primeiro, como as raízes do lugar vão se tornando uma extensão de suas forças. Do pai domando o cavalo e tornando-se o seu herói à admiração dos objetos de vaqueiro que Fabiano vai se desfazendo enquanto o menino mais velho os admira como troféu; o gibão, o peitoral, as esporas, as perneiras, o chapéu. Uma descoberta tão jovial e tão bonita, mas que logo irá marcá-lo com uma perda sentida pelo coração: a morte de Baleia, que o resigna e, ao mesmo tempo, agrupa elementos constitutivos do homem tenaz sertanejo em formação.

Vidas secas une ao retirante-vaqueiro o menino que com seu olhar dialético da realidade sugere um futuro diferente. Desse modo, mais uma vez, vai às raízes da região para alcançar os problemas brasileiros do descaso com o trabalhado rural ou urbano irresolutos; a criança do trabalhador injustiçado está condenada a rezar automaticamente e repetir mecanicamente a vida de trabalho dos seus pais? O menino mais velho dá todos os indícios que não.

Quando a seca retorna ao sertão e volta a desorientar os caminhos dos injustiçados, o coronel retira a lida de Fabiano e ordena que ele deixe a fazenda. Mais uma vez a denúncia do subdesenvolvimento da ordem estabelecida volta a marcar a vida de Fabiano e de sua família, sendo atribuída não apenas à seca, mas ao latifúndio. Nesse instante, acrescenta-se a narrativa a personalidade forte e decisiva no núcleo familiar, Sinhá Vitória, que tem a hierarquia de quem sabe fazer as contas, "que é boa da cabeça",[85] dando as ordens. Não um mando autoritário, mas uma consciência do quanto contribuíram para o patrão e o quanto é importante "mudar de manhãzinha, antes que o patrão chegue! Vá buscar o bezerro da vaca laranja. A viagem pode ser longa", fala Sinhá Vitória a Fabiano. A esposa, nesse momento, é mais racional e pensa calculado na sobrevivência da família, assim como será Rosa na maior de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tentando acordar Maneul de seu transe.

Um ponto marcante do drama do filme *Vidas secas* é quando o menino mais velho e o mais novo são levados para a penumbra da casa por Sinhá Vitória, numa tentativa de protegê-los de sua primeira perda sentimental: o assassinato de Baleia que embora doente provoca um vazio no menino mais velho e, ao mesmo tempo, traz uma re-significação da luz do sertão sentida por ele dali para a frente. O retorno do ciclo de retirante, ao sol nascer, com os parcos pertences na cabeça e a racional decisão de Sinhá Vitória formam a personalidade do menino mais velho. Um

[85] Fala de Fabiano durante o ajuste de contas com o coronel.

convite ao espectador para a ambigüidade do real, com personagens que são concebidos e ganham densidade, talvez pela primeira vez, veridicamente representados no cinema brasileiro.

6.4 Simbiose Sócio-religiosa e Errância do Transe

O sertão de Glauber tem vários personagens históricos, dos quais o retirante-vaqueiro de *Vidas secas*, com seu interior dilatado, é em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um personagem revolucionário conduzindo a narrativa. Homem do povo, que servilmente trabalhou e se calou diante do coronel por séculos, nesse filme é incitado a buscar sua liberdade: sonha com a própria terra, em trabalhar para si e soltar-se dos mandos e desmandos do seu opressor. O protagonista que não era um escravo dos poderosos coronéis, mas fora explorado e tolhido em sua opinião, recusa-se a permanecer submisso e a alimentar as riquezas dos poderosos.

O vaqueiro supera a linguagem lacônica de *Vidas secas* e enfrenta o coronel durante a partilha das vacas: “Mas seu Moraes, as vacas tinham o ferro do senhor... Não pode ser logo as minha. Sou homem pobre. Foi azar, mas é verdade, as cobra mordeu as reses do senhor”. O coronel poderoso e arrogante, outro personagem-tipo, nesse caso tipicamente brasileiro e não apenas do sertão, lança sua defesa: “Já disse, tá dito, a lei tá comigo”. Manuel não se conforma, insiste numa partilha justa, quando o coronel parte para a agressão física e chibatea seu “submisso”, num ato de autoritarismo. Manuel reage e mata-o.

O vaqueiro, em *Deus e o diabo na Terra do Sol*, sai da condição de semi-escravo abrindo frente à proposta revolucionária de Glauber de libertação do oprimido. O homem do povo, que numa reação inesperada toma uma atitude revolucionária, agora, paga sua atitude. Primeiro a morte de sua mãe e, depois, é obrigado a fugir em buscar de proteção para sua vida e a de sua mulher no messianismo, força histórica, que enfrentou a ordem estabelecida no sertão, prometendo ao povo fartura e igualdade para todos.

Manuel liberta-se de seu opressor físico, mas cai nas amarras religiosas austeras que o manterão como um eterno errante em transe. Um emaranhado religioso que emerge no início do filme quando o personagem fala a sua mulher sobre a intuição, antes mesmo de matar o coronel, de ter encontrado um salvador na figura do beato Sebastião. Guia messiânico junto a quem Manuel - contra a vontade de sua esposa, Rosa – busca proteção e salvação da alma após matar o coronel. Nesse momento seu transe é agravado, passando por vários rituais; das promessas do catolicismo à magia negra.

A dimensão histórica do religiosismo recusa qualquer exotismo. Então, o personagem de Sebastião é uma superposição do beato José Lourenço, do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, e de Antônio Conselheiro, de Canudos. O personagem Sebastião, que representa de modo sintético todos eles, é o alvo que a tríade (coronel, Igreja, político) precisa eliminar como o fizera na história real. Assim, a Igreja atravessa a vida do trabalhador tão fortemente quanto a ordem político-econômica, negando a liberdade do povo, uma vez que ele não lhe rende mais riquezas.

Quando os beatos são assassinados pela força da tríade em pleno Monte Santo, e São Sebastião é morto por Rosa na tentativa de tirar Manuel de seu transe, a revolulção se apresenta tolhida, eliminada. Mas restam seus resquícios, Manuel e Rosa que ficaram vivos "para contarem a história".

Novamente o vaqueiro é obrigado a buscar proteção em outra força de dimensão histórica que enfrentou a ordem social, porém sem propostas revolucionárias populares, o cangaço, que também é fruto do sistema sócio-político latifundiário e da injustiça.

O cangaço recebe o homem do povo, Manuel, que aceita mais um ritual ao ser batizado de Satanás por Corisco. Desse modo, o vaqueiro ingressa em sua terceira fase, no sincretismo religioso do cangaço com característica da cosmogonia cristã e ibérica, permanecendo refém de seu transe.

Corisco relembra os momentos de guerra em que esteve ao lado do "Rei do Cangaço" e incorporando Lampião jura vinga-lo, e Satanás se põe à disposição: "Eu morro pelo senhor, capitão. Num é tudo a mesma coisa, Sebastião e Virgulino?". A comparação deixa corisco indignado e sua reposta e bravura reaviva a identidade do cangaceiro forte, próprio do sertão guerreiro, ao qual Manuel se agarra em busca de justiça.

Agora, o ex-vaqueiro é incitado diretamente por um líder a mudar o destino pelas próprias mãos, ainda que no rifle e no punhal. E, no confronto final do cangaço, Corisco dispensa seus cabras e pergunta a Satanás se ele vai enfrentar Antônio das Mortes ou vai embora. Manuel não encontrou a sua certeza e, no limiar da morte, recorre à consulta de Rosa, até antes renegada em suas decisões. A esposa, que durante todo o filme foi mais racional, responde dizendo que "estou com você para termos um filho, uma família". Assim, o vaqueiro volta a assumir os tregeitos de Manuel, que atravessou o messianismo e o cangaço imbuído da cosmovisão incidida por Glauber: tomar seu destino em suas próprias mãos e a desenvolver sua consciência política, mas não a alcança.

Então, em uma corrida desalentada, que não lembra nada do enfrentamento da ordem, Manuel vai alcançar o mar, com um repentista cantando: "O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão/ tá contada a minha história, verdade imaginação/ Espero que o senhor tenha tirado uma

lição/ Que assim, mal dividido, esse mundo anda errado/ Que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo/ Não é de Deus nem do Diabo".

Assim, os personagens históricos que a cultura popular, por meio do cordel já havia transformado em mitos, são retrabalhados de modo sintético. A religião que atravessa a história do messianismo ao cangaço volta a alimentar a fé em Manuel, que mais uma vez, não alcança a consciência e se vê enredado no transe. Mesmo com um fim que não assegura a liberdade ao protagonista, a alternativa apresentada por Glauber não é mais representada pelo sudeste, como em *O Canto do Mar* e *Vidas secas,* mas pela força combativa e consciente do homem em modificar, ele próprio, seu mundo.

6.5 Rubrica do Cangaço à Aventura

O cangaceiro é o epicentro da narrativa do *Baile Perfumado*, um protagonista característico do sertão, internacionalmente conhecido, mas bem diferente da tipologia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Paulo Caldas e Lírio Ferreira criaram um drama de aventuras convencional, ilustrado pelas míticas figuras de chapéus de couro e estrelas de prata. O cangaço, como fenômeno de rebeldia não é situado com suas origens no sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas. A referência histórica do registro cinematográfico do bando de Lampião, filmado por Abraham Benjamin , são as referências históricas e a base para a narrativa.

É um filme que tem no mito de Lampião a função de retomá-lo e consagrá-lo como o verdadeiro herói do sertão. Em uma narrativa inquietante, a personalidade extrovertida e simpática do rei do cangaço e do bando emerge como fábula reforçada com a vitória invariável do cangaço sobre as investidas das volantes. Cenas dos registros de Abraham Benjamin são reencenadas sobressaindo-se o charme, o perfil de gangue fora-da-lei e o heroísmo de Lampião. Entre uma vitória e outra diante das volantes, Lampião e Maria Bonita vão ao cinema e ouvem música tocada por um grupo ao vivo e exclusivo em uma canoa em pleno Rio São Francisco. O Lampião que faz acerto de contas com o coronel na beira do rio, enquanto joga cartas e bebe, é o mesmo que desconfia de tudo e de todos. Eis aí um sertão representado de forma paradoxal transmitindo uma visão luxuriante da região com os cangaceiros rindo e contando vitórias à medida que estendem seus domínios sobre as planícies sertanejas. Um filme de cangaço com enraizamento e, ao mesmo tempo, com estética de exportação.

O sertão é um pomar verde distanciado da realidade mais áspera nordestina. Essa narrativa negligencia o aspecto essencial do cangaço: suas dimensões sociais e econômicas, que

se traduzem pela oposição clássica entre os cangaceiros e os coronéis, a luta por justiça e sobrevivência. Esses aspectos estão presentes como um pano de fundo para colocar em cena histórias de charme e heroísmo de Lampião. Assim, ao mesmo tempo em que seus cabras fazem o acerto de contas a pedido do coronel, Lampião faz festa regada a uísque, dança e desfile de simpatia segurando a tônica do romance. A aventura enaltece o "governador do sertão", que chega ao imaginário grandioso no momento em que Lampião alcança o cânion do São Francisco. Em uma tomada aérea de 360 graus, o sentido da imagem é reforçado pela trilha sonora catártica do Nação Zumbi, afirmando a heroicidade do protagonista.

O coronel é o homem impiedoso com as características históricas, como sempre foi.Vale-se do cangaço para eliminar seus inimigos e usa de seu abuso e arrogância para ordenar que seu jagunço execute quem o perturba, determinando a morte de Abraham. O romance é agradável em seu diálogo ficcional, com as narrativas cinematográficas modernas que tramam registros históricos audiovisuais, e traz uma concepção contemporânea do cangaço. Um impulso que reforça o imaginário popular na indústria cultural ao fazer uma representação entre o ficcional e fragmentos documentais.

A conotação heróica de Lampião é nuançada com a história de Abraham, de modo a despertar a sensibilidade do espectador. Este, já habituado aos paradoxos de bem e do mal que encontramos nos *westerns*, empaticamente acolhe o filme aplaudindo o charme e heroísmo do cangaço. Habilmente, o filme transfigura o realismo paradoxal dos realizadores e espectadores jovens, que "inquietos vão mudar o mundo".[86]

6.6 Modulações de Realismos

Por razões inerentes à essência dos modos de expressão artística, a natureza da representação do sertão se encontra transformada nos quatro filmes interrogados. *O Canto do Mar*, de 1953, aborda a geografia e o habitat inóspitos exprimindo um registro realista descritivo-naturalista. *Vidas secas*, de 1963, introduz um tratamento crítico no âmbito da universalidade tornando significativo e complexo o fenomênico próprio de uma situação histórica, tornado mais agudo com o monólogo interior. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, proclama, além do mal-estar político e social apresentado por *Vidas secas*, a libertação do homem que deixa de ser lacônico pela via do realismo épico revolucionário para o enredar nas

[86] Fala de Abraham no final do filme

interrogações metafísicas. *Baile Perfumado*, de 1997, buscou preservar a memória coletiva elaborada ao longo do século resgatando um mito, que ao abordá-lo em uma nova paisagem "dos sonhos" alimentou o espetáculo juntamente com a dimensão sonora e o poder sugestivo da montagem ao embaralhar filmes de épocas diferentes para dinamizar sua narrativa.

Quatro filmes e duas representações distintas. Os filmes do Cinema Novo propuseram uma estética nacional-universalista e por isso mesmo "(...) um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade: foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 1930, foi agora fotografado pelo cinema de 1960; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político", diz Glauber em seu manifesto *Estética da Fome.* Por outro lado, *Baile Perfumado*, ao buscar o realismo alegórico paradoxal – ao mesmo tempo enraizado no sertão, distante de colocações sociais, mas com efeitos de exotismo -, lembra *O Canto do Mar* ao tender para o descritivismo das manifestações folclóricas com suas performances de exportação. Essa estética encontra fácil aceitação no imaginário coletivo do espectador. O resultado é que esse universo, em função de suas particularidades distintas das do conjunto do País, renova o seu vigor cinematográfico a cada filme.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

O Canto do Mar

A história de retirantes da seca que foram para o litoral, primeira etapa da migração em direção ao sul, encontrando uma sina de loucura, miséria, traições e desesperança da qual o menino-protagonista deseja escapar. Uma das famílias compõe-se do pai envelhecido, inválido e um pouco desequilibrado, da mãe lavadeira, do filho, ainda jovem, mas já encarregado da subsistência dos seus. Seu irmão pequeno morre sem assistência. A irmã vê a miséria acabar com os seus sonhos. A procura de uma saída favorece a desintegração dessa família.

Ficha Técnica

Título Original: O Canto do Mar
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 124 min.
Ano de Lançamento (Brasil): 1954
Estúdio: Maristela
Distribuição: UCB.
Direção: Alberto Cavalcanti
Assistentes de Direção: Adalberto Vieira, Bartolomeu Andrade e José S. Alencar
Argumentos: Alberto Cavalcanti
Roteiro: Alberto Cavalcanti e José M. Vasconcelos
Diálogos: Hermilo Borba Filho
Produção: Kino Filmes, Luiz Andrade, Osvaldo Katalian e Romeu Estelita
Música: Guerra-Peixe
Fotografia: Cyril Arapof e Paulo Lavale
Assistentes de Fotografia: C. P. Chavan e Georg Pessis
Câmera: Delson Lima e Paulo Reali
Sonografia: Hilário Marcelino
Assistente de Som: Ricardo Sievert
Desenho de Produção: Hilário Marcelino
Montagem: José Canizares
Assistente Montagem: José Gonçalves

Elenco

Margarida Cardoso - Cacilda Lanuza - Aurora Duarte - Antônio Martineli - Ernani Dantas - Fernando Becker - Luiz Andrade - Alberto Vilar - Rui Saraiva - Alfredo Oliveira - Débora Borba - Gláucia Bandeira - Maria do Carmo Xavier - Mirian Nunes

Vidas secas

Família de retirantes, Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia, que, pressionados pela seca, atravessam o sertão em busca de meios de sobrevivência.

Ficha Técnica

Título Original: Vidas secas
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 103 min.
Ano de Lançamento (Brasil): 1963
Distribuição: Sino Filmes, Riofilme e Sagres Vídeo
Direção: Nélson Pereira dos Santos
Roteiro: Nélson Pereira dos Santos
Produção: Luís Carlos Barreto, Herbert Richers Nelson Pereira dos Santos e Danilo Trelles
Música: Leonardo Alencar
Fotografia: Luís Carlos Barreto e José Rosa
Desenho de Produção: João Duarte
Edição: Nello Melli e Rafael Justo Valverde

Elenco

Átila Iório (Fabiano) - Genivaldo Lima - Gilvan Lima - Orlando Macedo (Soldado Amarelo) - Maria Ribeiro (Sinhá Vitória) - Jofre Soares (Fazendeiro) - Pedro Santos - Maria Rosa - José Leite - Antônio Soares - Clóvis Ramos - Gilvan Leite - Inácio Costa - Oscar Souza - Vanutério Maia - Arnaldo Chagas - Gileno Sampaio - Manoel Ordônio - Moacir Costa - Walter Monteiro

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Ficha Técnica

Título Original: Deus e o Diabo na Terra do Sol
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 125 min.
Ano Lançamento: 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro
Diretor: Glauber Rocha;
Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.
Argumentista: Glauber Rocha;
Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.
Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares
Bitola: 35mm, preto e branco
Companhia Produtora:Copacabana Filmes
Distribuição: Copacabana Filmes
Produtor: Luiz Augusto Mendes
Produtores Associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha
Diretor de Produção: Agnaldo Azevedo
Direção de Fotografia e Câmera: Waldemar Lima
Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares;
Letreiros: Lygia Pape
Gravuras: Calasans Neto
Cartaz: Rogério Duarte
Música: Villa-Lobos
Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra)
Violão e Voz: Sérgio Ricardo;
Continuidade: Walter Lima Jr.

Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA);

Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antônio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Júlio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

Baile Perfumado

Um jovem libanês radicado no Nordeste sai em busca de recursos a fim de realizar seu grande sonho: capturar com sua câmera imagens do bando do cangaceiro Lampião. Com Duda Mamberti, Luís Carlos Vasconcelos e Chico Diaz.

Ficha Técnica

Título Original: Baile Perfumado
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 93 minutos
Ano de Lançamento (Brasil): 1997
Estúdio:
Distribuição: Riofilme
Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira
Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda
Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade
Música: Fred 04, Chico Science, Lúcio Maia, Paulo Rafael e Sérgio Siba Veloso
Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis
Desenho de Produção: Adão Pinheiro
Direção de Arte: Adão Pinheiro
Figurino: Mônica Lapa
Edição: Vania Debs

Elenco

Duda Mamberti (Benjamin Abraham)- Luiz Carlos Vasconcelos (Lampião) – Aramis Trindade (Tenente Lindalvo Rosas) - Chico Diaz (Coronel Zé de Zito) - Jofre Soares (Padre Cícero) - Cláudio Mamberti (Coronel João Libório) - Germano Haiut (Ademar Albuquerque) - Giovana Gold (Jacobina)

BIBLIOGRAFIA E FONTES

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes.** São Paulo, Ed. Cortez e Ed. Massangana, 1999

ANDREW, Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**. Uma introdução, trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar Editor, 1989

ARAÚJO, Luciana. **A Crônica do Recife dos Anos 50**. Recife: CEPE – Companhia Editora de Pernambuco, 1997

ASHURTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**. O pensamento pragmatísta e a estética popular. São Paulo, ed.34, 1998, 99-142.

AUMONT, Jaques. **As Principais Teorias dos Cineastas**. São Paulo, Papirus Editora, 2004

BAZIN, André. **O Cinema – ensaios**, trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajetória Crítica**. São Paulo, Editora Livraria-Editora Polis LTDA, 1978

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade.** Rio de Janeiro, Editora Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 2ª Edição, 1953

DEBS, Sylvie. **Cinema e Literatura no Brasil.** Os Mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional. Fortaleza, Interarte, 2007

DA RIN, Sílvio. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico**. Rio de Janeiro, ECO/UFRJ, 1995

DE ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo, Editora Cortez e Editora Massagana, 1999

ECO, Humberto. **A História da Beleza**, trad. Eliana Aguiar: Rio de Janeiro, Record, 2004

DE ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. São Paulo, Duas Cidades, 1976

DE BRITO, João Batista. **Imagens Amadas**. São Paulo, Editora Ateliê Editorial, 1995

FABRIS, Mariarosária. **Um Olhar Neo-Realista?** Nelson Pereira dos Santos. São Paulo, Editora EDUSP, 1994

FURNAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1976

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986

HENNEBELLE, Guy. **Os Cinemas Nacionais contra Hoolywood**, trad. Paulo Vidal e Viriato de Medeiro. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: O passatempo do tempo passado. In: _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991

JOLY, Martine. **A Imagem e sua Interpretação.** Lisboa**:** Edições 70, 2003

LUKÁCS, Georg. **Realismo Crítico Hoje,** trad. Ermínio Rodrigues. Rio de Janeiro. Coordenada-Editora de Brasília. 1969

LUKÁCS, Georg. **La forma clásica de la novela histórica**. In: _____. *La novela histórica*. México: ediciones era, 1966

MOURÃO, Maria Dora & Labaki Amir. **O Cinema do Real**. São Paulo, Editora. Cosac Naif, 2005

NETO, José Paulo, org. **Lukács**, coord. Florestan Fernandes. São Paulo, Editora Ática, 1981

NOVAES, Adauto. **Muito além do Aspetáculo.** São Paulo, Editora Sesc, 2005

NOVAIS, Teixeira In:
_____, **A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50.** Recife: Fundarpe, 1997, p. 23

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Razões da Crítica.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, col Artes

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário - história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Editora Cosmos, 1999

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** Rio de Janeiro, 71ª Ed. Editora Record, 1996

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro, 1° Ed. Editora Civilização Brasileira, 1963

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos** – Um sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1987

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as Imagens do Brasil.** São Paulo, Editora Unesp, 2004

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**, trad. Fernando Mascarellho. São Paulo, Papirus Editora. 2003

XAVIER, Ismail; org. **A Experiência do Cinema.** São Paulo, Edições Graal. 1° Ed. 1983

Vários autores, **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Paz. 1974

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil:** a questão da identidade da arte brasileira. 2º Edição. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1997

Revista

Revista Civelização Brasileira. Editora Civilização Brasileira. Dir. Responsável, M. Cavalcanti Proença. Ano I/N° 2. Maio. Rio de Janeiro. 1965

Revista Civelização Brasileira. Dir. Responsável, M. Cavalcanti Proença. Editora Civilização Brasileira. Ano I/N° 5-6. Março. Rio de Janeiro. 1966