

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de pós-graduação do Departamento de História

José Antônio de Souza Queiroz

IMAGENS DE UM BRASIL PROFUNDO

Uma história revisitada de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*

Belo Horizonte

2019

José Antônio de Souza Queiroz

IMAGENS DE UM BRASIL PROFUNDO

Uma história revisitada de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: prof^a. Heloisa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte

2019

907.2 Queiroz, José Antonio de Souza
Q3i Imagens de um Brasil profundo [manuscrito] : uma história
2019 revisitada de Vidas secas, Deus e o diabo na terra do sol e Os fuzis
/ José Antonio de Souza Queiroz. - 2019.
188 f. : il.
Orientadora: Heloisa Maria Murgel Starling.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia

1.História – Teses. 2. Cinema brasileiro - Teses. 3.Cinema
novo - Teses. 4.Literatura brasileira - Teses. I. Starling, Heloisa
Maria Murgel. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**"Imagens de Um Brasil Profundo: Uma História Revisitada de Vidas Secas,
Deus e O Diabo Na Terra do Sol e Os Fuzis"**

José Antônio de Souza Queiroz

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling - Orientadora
UFMG

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
PUC-Rio

Prof. Dr. Wander de Melo Miranda
UFMG

Belo Horizonte, 24 de maio de 2019.

*À Adilza e Paulo,
minha melhor parte.*

Agradecimentos

Durante muitos anos a Universidade Pública foi um sonho distante para mim e para muitos outros estudantes brasileiros, que não vislumbravam a possibilidade de entrar em uma instituição de ensino superior gratuita. Esse sonho se tornou realidade nos últimos anos – embora, nos tempos que correm, não tenhamos mais nenhuma garantia de que isso se mantenha. Gostaria de agradecer, antes de qualquer coisa, a todos aqueles que um dia acreditaram que lugar de pobre também é dentro das universidades. Desde 2011, quando ingressei no vestibular, vivo intensamente minha UFMG: um ambiente estimulante que incentiva o livre exercício de minha liberdade intelectual.

Agradeço à FUMP, pelo auxílio estudantil prestado durante os anos de graduação, sem o qual não teria condições de me manter na Universidade. Agradeço aos colegas da Biblioteca Central, onde estagiei por dois anos, e também a CAPES, por ter me proporcionado uma bolsa de estudos durante todo o Mestrado. Não poderia deixar de agradecer a todos os meus colegas de curso, professores e demais funcionários do Departamento de História. Em especial, à Adriane Vidal (com quem tanto aprendi sobre literatura e sobre América Latina), Kátia Baggio, Daniel Martins (do Departamento de Sociologia), Luiz Arnaut, Miriam Hermeto, Gustavo e Maurício Mainart (por estarem sempre disposto a nos ajudar com questões burocráticas do dia a dia). E, claro, aos queridos colegas do mestrado: Átila, Débora, Isabela.

Agradeço aos professores Wander Melo Miranda e Regina Horta, pela atenção que deram ao meu trabalho durante a qualificação. Aos meus colegas pesquisadores que passaram pelo Projeto República nesses últimos anos, contribuindo de forma decisiva para minha formação intelectual. Em especial, agradeço aos que ficaram e se tornaram pessoas muito queridas: Amato, Juliana, a insubstituível Alda Batista, Davi, Garzón, Kelly, Wilkie, Tião, Pauliane, Taciana. Sinto em cada linha desse trabalho a importância de vocês. Agradeço à Heloisa Starling, minha orientadora e coordenadora do Projeto República, com quem procuro aprender a fascinante tarefa de compreender o Brasil através de suas linguagens da cultura.

Gostaria de fazer um agradecimento especial a minha amiga-irmã Maria Cecília, que esteve comigo em todos os momentos dessa caminhada, dividindo as alegrias e o peso das frustrações que surgiram ao longo da travessia. Você ajudou a fazer tudo isso valer a pena – além, é claro, de me presentear com uma família que hoje considero um pouco minha também. Obrigado por tudo: esse trabalho é tão seu quanto meu. Gostaria de agradecer aos meus pais, Adilza e Paulo, que sempre fizeram de tudo para que seus filhos – e olha, são muitos – pudessem correr atrás de seus sonhos. Amo vocês, mais do que qualquer outra coisa. Agradeço aos meus irmãos e irmãs, cunhados e cunhadas – e, claro, a todos os meus sobrinhos e sobrinhas. Aos meus primos, por terem sido, sempre, grandes amigos. Agradeço, especialmente, aos que estiveram por perto durante o mestrado: Tatá e Patty, companheiras de todas as horas; ao Douglas, por ter cometido a irresponsabilidade de me incentivar a fazer história; ao Júnior, pela generosidade e carinho com que leu e revisou nosso trabalho; e ao Luan, por ter ajudado a despertar meu interesse pela literatura do sertão.

A responsabilidade pelas insuficiências desse trabalho segue sendo toda minha.

Porque afinal cada começo
É só continuação
E o livro dos eventos
Está sempre aberto no meio.

Wisława Szymborska

Resumo

A presente investigação histórica tem como objetivo esclarecer os termos em que se consolidou a aproximação entre as linguagens literária e a cinematográfica ao longo da primeira fase do movimento Cinema Novo. Para isso, centralizaremos nossa análise em três filmes profundamente literários: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Partimos da premissa de que foi a partir do diálogo com a literatura, principalmente, que esses diretores conseguiram realizar obras complexas em termos de temporalidade; na elaboração de imagens que abrem o passado histórico do Brasil em busca de referências para compreender as disputas políticas do começo da década de 1960. Defendemos a tese de que o Cinema Novo, na atuação de certos autores, descobriu na literatura não apenas elementos temáticos e de enredo, mas o impulso de sua militância política, a sensibilidade necessária para descobrir e discutir o Brasil em seus filmes.

Palavras-chave: Cinema Novo – Cinema Brasileiro – Literatura Brasileira - Cinema Moderno

Abstract

The present historical research aims to clarify the terms under which consolidated the rapprochement between the literary and cinematic languages throughout the first stage of the Cinema Novo movement. For this, the research will centralize the analysis in three deep literary movies: *Vidas Secas* (1963), by Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) by Glauber Rocha and *Os Fuzis* (1964), directed by Ruy Guerra. The premise is that, especially, from the dialogue with literature, these directors were able to carry out complex works in terms of temporality, in the elaboration of images that open the history of Brazil in search of references to understanding the political disputes of the early 1960. The thesis is that the Cinema Novo found in certain Brazilian authors, not just thematic elements and plot, but the thrust of political activism, and the required sensibility to discover and discuss Brazil in their movies.

Keywords: Cinema Novo – Brazilian Cinema – Brazilian Literature – Modern Cinema

Sumário

Introdução

O cinema e a literatura sob o olhar do historiador: alguns elementos para começo de conversa	11
--	----

Capítulo I – *Vidas Secas* e a procura pelo povo que falta

I. O “problema” de conteúdo do cinema brasileiro	29
II. O esplendor do insignificante: o neorrealismo chega ao Brasil	39
III. Uma história para os desterrados desta pátria	54

Capítulo II – *Deus e o Diabo* pede passagem

I. Você acredita em cinema na Bahia?	69
II. Quando as imagens abrem o tempo: o Cinema Novo em perspectiva	84
III. <i>Deus e o Diabo</i> sobre as cinzas de mil fogueiras	104

Capítulo III – O olhar estrangeiro de *Os Fuzis*

I. Ruy Guerra: Cinema Novo com sotaque	124
II. Por aqui não há revolução: uma análise de <i>Os Fuzis</i>	138
III. Retrato de um intelectual quando nunca	152

Conclusão

O sertão como relicário das esperanças e misérias do Brasil	168
---	-----

Fontes	175
--------------	-----

Referências Bibliográficas	178
----------------------------------	-----

Introdução

**Cinema e literatura sob o olhar do historiador: alguns elementos para
começo de conversa**

Cena I

O primeiro homem que aparece em *Os Sertões* está morto. Supõe-se que depois de sucumbir a uma luta corpo-a-corpo, ele tenha sido esquecido no campo de batalha, não tendo a sorte de ser enterrado em uma vala comum. Euclides da Cunha nos informa que, na entrada de Canudos, o corpo permanecia intacto. Murchara apenas. Seu tecido não havia sido maculado por nenhum verme durante os prováveis três meses que estava ali, “com seus braços longamente abertos, rosto voltado para os céus, para os sóis ardentes, para os luazes claros, para as estrelas fulgurantes”¹. Prelúdio entristecedor da seca, aquele homem – segundo Euclides da Cunha – era um aparelho que revelava de modo absoluto e sugestivo a secura extrema dos ares, simbolizando de forma poética as angústias vividas pelo martirizado povo sertanejo.

Cena II

É a “Canção do Sertão”, composta pelo maestro Heitor Villa-Lobos, que nos introduz em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Uma panorâmica descobre um imenso campo aberto, branco, seco, esturricado pelo sol, pontuado por arbustos e mandacarus. Abruptamente, um primeiríssimo plano nos coloca sob a queixada de um animal apodrecido, coberto por moscas. A câmera se desloca para o rosto do vaqueiro Manuel, que observa a carcaça em um resolutivo silêncio. Solenemente, ele se distancia enquanto a câmera acompanha sua partida, a cavalo, pela caatinga – que de pouco em pouco vai sendo descoberta por uma nova panorâmica. O vaqueiro é engolido pelo sertão. Por fim, a voz de um cantador invade sem cerimônia a serenidade clássica de Villa-Lobos e nos apresenta os personagens centrais da história: “Manuel e Rosa / Vivia no sertão / Trabalhando a terra / Com as própria mão [sic]”.

¹ CUNHA, Euclides Da. *Ciclo D'os Sertões*. In: *Obra Completa – Volume II*. Organização: PEREIRA, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: 2ª Edição, Nova Aguilar, 2009. Página 31 e 32.

Sessenta e dois anos separam a publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, do lançamento do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, em 1964. Entre as duas obras, a imaginação cultural brasileira não cessou de apropriar e de dar novos significados a uma ideia que desembarcou na América Portuguesa em forma de palavra e se transformou, nas mãos do próprio Euclides da Cunha, em uma poderosa chave interpretativa do Brasil. A principal proposta desse trabalho é investigar como os cineastas da primeira fase do movimento Cinema Novo se inspiraram em Euclides da Cunha e em outros autores clássicos da literatura brasileira para elaborar um novo projeto de cinema para o país. Para tanto, centralizaremos nossa análise nos três filmes que compuseram a chamada “Trilogia do Sertão”: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). A influência exercida pela literatura sobre esses filmes se expressa em diferentes níveis de intensidade. Nossa proposição é de que os diretores do movimento descobriram na literatura o impulso de sua militância política, a vontade de interpretar o Brasil, a sensibilidade necessária para descobri-lo e discuti-lo em seus filmes².

Para perceber as nuances da aproximação entre as duas linguagens, devemos estar diante desses filmes com um olhar apurado, atento não apenas ao que essas obras trazem de revolucionário, mas, também, a como elas dialogam com os textos literários, com a intenção de se conectar com a própria história do Brasil. Com esse objetivo, o Cinema Novo realizou um conjunto notável de adaptações: *Vidas Secas*, *O Padre e a Moça*, *Menino de Engenho*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Macunaíma*. Mas não foi apenas isso. Nas palavras de Ismail Xavier, o diálogo com a literatura possibilitou ao Cinema Novo “trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e as interpretações conflitantes do Brasil como formação social”³. Na seara de interferências entre as linguagens, os diretores foram capazes de realizar obras complexas em termos de temporalidade, com imagens que consolidam um movimento que vai em direção ao passado em busca de elementos que atribuíssem sentido às disputas políticas dos anos 1960.

² AVELLAR, João Carlos. *O chão da palavra, cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

³ XAVIER, Ismail. *Cinema Moderno brasileiro*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. Páginas 18 e 19.

No que diz respeito à análise fílmica, nossa preocupação central é refletir sobre que tipo de imagens do Brasil o Cinema Novo nos oferece. Para tanto, iremos mobilizar uma série de autores que se dedicaram ao estudo da temporalidade inerente às imagens. Para o filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, as imagens possuem uma capacidade de nos assombrar, uma natureza essencialmente fantasmática:

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus temores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto, é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva⁴.

Em diálogo com Gilles Deleuze, que dedicou duas obras fundamentais para se pensar as imagens do cinema⁵, Didi-Huberman continua sua análise afirmando que as imagens não estão *apenas* no presente, mas elas representam um conjunto de complexas relações temporais. Por isso, saber olhar uma imagem é, de certo modo, ser capaz de discernir “o lugar onde ela arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um sinal secreto, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”⁶. É preciso associar as imagens às palavras, ao universo cultural em que foram concebidas, em busca do tipo de conhecimento que elas nos têm a oferecer. E justamente nesse sentido creio que o encontro do cinema com a literatura tem muito a nos dizer: foi no diálogo transversal com um conjunto de escritores nacionais que os cineastas do movimento elaboraram a maior parte de seus filmes.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Página 210.

⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

⁶ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, página 215.

Embora nossa análise seja centralizada na “Trilogia do Sertão” – ou seja, até os primeiros momentos do golpe civil-militar de 1964⁷ –, optou-se por recuar o recorte temporal até o começo dos anos 1950, quando Nelson Pereira dos Santos começou a atuar como crítico de cinema, escrevendo na revista *Fundamentos*, ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCB). Em 1952, por exemplo, realizou-se o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Dentre os temas discutidos no Congresso, colocou-se a necessidade de estimular um cinema independente, em contraposição aos filmes produzidos pelos dois maiores estúdios da época: a Vera Cruz, baseada em São Paulo, e a Atlântida, no Rio de Janeiro. Esse encontro foi decisivo para se pensar problemas, desafios e diversas questões que pautaram o debate sobre o cinema nacional nos anos posteriores.

Creio que, de certa forma, esse evento foi o que possibilitou o surgimento de um novo cinema no Brasil, realizado fora dos grandes estúdios. Nesse Congresso, Nelson Pereira dos Santos apresentou a tese intitulada *O problema de conteúdo do cinema brasileiro*, que discutia a seguinte questão: como o conteúdo do filme poderia contribuir para a libertação do cinema e do povo brasileiro? Esse é o nosso ponto de partida, na medida em que o futuro diretor de *Rio 40 Graus* (1955) e de *Vidas Secas* (1963) foi um dos primeiros que defendeu a necessidade dos profissionais ligados ao cinema concentrarem seus esforços em conteúdos que seriam essencialmente nacionais, retirados da literatura e de nossa cultura popular.

Para entendermos a gênese e o desenvolvimento do Cinema Novo, existem dois caminhos complementares. Um deles aponta para os registros biográficos, memorialísticos e documentais deixados pelos seus integrantes. Para ficar em alguns nomes, vale destacar que temos à nossa disposição uma série de biografias e autobiografias de diretores como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues e Ruy Guerra. Todos eles, em menor ou maior grau, se esforçaram para sedimentar um lugar

⁷ Existe na historiografia mais recente um debate em torno do caráter do regime político instaurado com o golpe de 1964 – evidenciando, por exemplo, a possibilidade de usar a expressão “civil-militar” tanto para caracterizar o golpe quanto a ditadura. Para saber mais sobre o assunto, sugiro a leitura de: REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. Páginas: 58-62.

de destaque para o Cinema Novo dentro de nossa tradição cinematográfica. O outro caminho aponta para a literatura especializada, que talvez seja uma das mais abundantes em se tratando de cinema no Brasil. Pesquisadores importantes como Ismail Xavier, Fernão Ramos, Jean-Claude Bernadett, Raquel Gerber, René Gardies, Paulo Emílio Salles Gomes, José Carlos Avellar, Lúcia Nagib, Alex Vianny, Maria Rita Galvão, Marcelo Ridenti e Marcos Napolitano, para ficar entre os nomes mais decisivos, dedicaram parte de seus estudos ao movimento.

As discussões e análises ensejadas por esses autores, em que se pesem as diferenças e especificidades de cada proposta, cristalizaram a visão de que o Cinema Novo foi responsável por colocar a cinematografia brasileira em outro patamar, tanto em termos de qualidade estética quanto de comprometimento político e social. Teria sido um cinema revolucionário no sentido de que seus filmes travaram um diálogo intenso com as questões políticas não apenas inerentes ao Brasil do começo dos anos 1960, mas também ao barril de pólvora que era o Terceiro Mundo. Gostaria, não obstante, de colocar uma pergunta elaborada a partir das leituras de Gilles Deleuze e Henri Bergson: quais lençóis de passado correm por baixo das pontas de presente desses revolucionários filmes na primeira fase do Cinema Novo? Creio que ao direcionar nossa análise para a dupla temporalidade das imagens, podemos sugerir um novo olhar para essas obras, já tão debatidas e ressignificadas pela historiografia. Fundamentalmente, minha pesquisa almeja trazer algumas reflexões em torno dessa questão.

Antes disso, porém, gostaria de tecer alguns comentários acerca da utilização do cinema e da literatura enquanto fontes históricas. Não seria exagero afirmar que, de forma geral, os historiadores da primeira parte do século XX demoraram a acreditar no cinema: assim como outras fontes não escritas, os filmes não eram parte dos monumentos do passado que os historiadores elegeram como documentos⁸. O filme não fazia parte do universo mental do historiador – o que denota uma desconfiança que, talvez, tenha sido fruto da dificuldade em enxergar seu verdadeiro potencial. Isso começou a mudar à medida que o cinema se foi tornando um poderoso componente na

⁸ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. Tradução: FERREIRA, Irene. 2ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. P. 525-541.

configuração do que Marc Ferro chamou de “imaginário coletivo da sociedade”⁹. Em seus primórdios, o filme não era considerado um objeto cultural de valor artístico e sua principal função se restringia a reproduzir imagens do real. A inovação era que, dessa vez, as imagens tinham movimento: eram capturadas por grandes máquinas estáticas que encobriam o rosto de homens anônimos, considerados meros operadores, simples caçadores de cenas do cotidiano.

A história do cinema começou a mudar quando ele deixou de reproduzir o real e passou a constituir sua própria linguagem, tornando-se uma narrativa. Dois filmes que foram essenciais para essa virada, por questões técnicas: *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), do diretor norte-americano D. W. Griffith. Pela primeira vez, com a utilização do recurso da montagem, os filmes passaram a fazer mais do que simples fotografias animadas. Logo o cinema veio a ser considerado como uma forma legítima de arte. D. W. Griffith entrou para a história como o criador da “montagem paralela”, recurso técnico que conseguia dar conta de duas ações distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e de outra. Com a montagem o cinema passa a ter a possibilidade de contar uma história sob um ponto de vista particular, podendo criar um sentido que as imagens não guardavam isoladamente¹⁰. Dessa forma, tanto pelo conteúdo das imagens quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado.

Em relação ao uso do cinema como fonte histórica, não precisamos buscar nos filmes ilustração, confirmação ou o desmentido de outros saberes da tradição escrita, mas associá-los ao mundo que os produz e que os recebe. As significações do cinema extrapolam os limites do próprio filme e sua análise diz muito sobre o contexto em que foi concebido. Em muitos sentidos, a análise de Marc Ferro ainda me parece atual:

⁹ FERRO, Marc. Tradução: NASCIMENTO, Flávia. *Cinema e história*. Editora Paz e Terra: 1ª Edição. SP – São Paulo, 1992. Páginas 13 e 14.

¹⁰ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução: RIBEIRO, Eloísa de Araújo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. Páginas 67 e 68.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso da sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas.¹¹

Talvez o maior desafio de usar o cinema como fonte é lidar com sua poderosa *impressão de realidade*, que se deve à riqueza perceptiva dos materiais fílmicos. A utilização simultânea da imagem e do som possibilitou ao cinema a restituição do movimento, criando uma impressão de naturalidade por vezes difícil de contrapor. O desafio e a riqueza de analisar os filmes é demonstrar a artificialidade dessa impressão, que deixa camuflada todo um trabalho de produção em proveito de uma aparente neutralidade¹².

Segundo Marcos Napolitano, para decodificar e apreender o sentido dos filmes, os historiadores devem seguir dois eixos principais. O primeiro é de natureza técnico-estética, onde devemos refletir sobre as especificidades da linguagem cinematográfica, analisando os mecanismos formais mobilizados pelos cineastas na confecção dos filmes. O segundo é de natureza representacional. Nesse caso, o olhar crítico do historiador deve avaliar os eventos, personagens e processos históricos representados nos filmes, desvelando os “fatos” sociais e históricos encenados, direta ou indiretamente¹³. Dessa forma, podemos pensar o texto fílmico enquanto discurso significante, como uma “máquina social de representação”, desmontando a ideia bastante compartilhada de que o cinema é uma janela aberta ao mundo, transparente e sem nenhum tipo de filtro¹⁴.

Embora tenha constituído uma linguagem específica, o cinema não aprendeu a falar e a ser narrativo sozinho. Em inúmeras ocasiões, o “pai da linguagem

¹¹ FERRO, Marc. Tradução: NASCIMENTO, Flávia. *Cinema e história*. Editora Paz e Terra: 1ª Edição. SP – São Paulo, 1992. Página: 86.

¹² AUMONT, Jacques. *A estética do cinema*. São Paulo: Editora Papirus, 1995. Página 150-151.

¹³ PINSK, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. NAPOLITANO, Marcos. Capítulo oito: Fontes Audiovisuais. São Paulo, Editora Contexto, 2005. Página 238.

¹⁴ AUMONT, *Op. Cit.*, página 152.

cinematográfica” admitiu que foi na ficção de Charles Dickens que ele buscou os recursos elementares na realização de seus filmes. D. W. Griffith buscou construir seus planos cinematográficos tal como os cenários de *Grandes Esperanças* (1861); desde as tomadas gerais que descortinavam paisagens inteiras até aos planos mais aproximados, como uma chaleira fervendo ou uma fruta mordida¹⁵. Com as lições tiradas de Dickens, “esses planos diversos podiam e deviam ser combinados, do mesmo jeito que um escritor muda, de repente e sem explicação, o alvo de seu discurso, de um elemento ficcional para o outro”¹⁶. Mais do que o enquadramento, a própria montagem, de certa forma, buscou referências na narrativa literária. E mesmo depois que o cinema ganhou a autonomia técnica de uma câmera móvel, a literatura continuou interferindo de forma decisiva na cinematografia.

Consideramos privilegiado esse espaço de fronteira em que se encontram a história, o cinema e a literatura, onde as interseções permitem a realização de pesquisas transdisciplinares. Esse espaço começou a se configurar quando o historiador abriu seus olhos para novos objetos e questionou a própria natureza de sua narrativa. Pelos idos dos anos 1970 e 1980, alguns autores se apropriaram de conceitos da filosofia de Ludwig Wittgenstein para implodir as fronteiras entre linguagem e história, no que ficou conhecido como “Giro Linguístico” (*linguist turn*). Partindo do pressuposto da linguagem enquanto instância constituinte da realidade, nomes como Hayden White e Dominick LaCapra defenderam uma abordagem histórica mais diversificada, que abandonasse seu *status* supostamente científico¹⁷. Com isso, os horizontes da história se aproximavam dos da ficção, na medida que os historiadores passaram a admitir, sem maiores constrangimentos, o elemento ficcional e imaginário de suas obras. O emprego da teoria literária, a partir de uma abertura para os pontos de encontro entre história e literatura, ofereceria aos historiadores “uma maior sensibilidade

¹⁵ BRITO, João Batista. *Literatura, Cinema, Adaptação*. Graphos. Página 13.

¹⁶ BRITO, *Op. Cit.*, página 13.

¹⁷ WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001; KRAMER, Lloyd S. *Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra*. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ao inevitável perspectivismo da pesquisa histórica”, admitindo que “todas as descrições do mundo permanecem abertas à contestação”¹⁸.

Assim como acontece com o cinema, a literatura também pode ser considerada um tipo especial de fonte – e o historiador, um tipo especial de leitor. Nas palavras de Sandra Jatahy Pesavento, a obra literária:

Não é um mero dado ou documento, ela se constitui num *algo a mais*, inestimável para o historiador e que lhe fornecerá subsídios que ele não encontrará facilmente em outras fontes. Referimo-nos à questão da sensibilidade, ou da possibilidade de atingir aquela *sintonia fina* que permita captar o passado de outra forma e que deve obedecer ao que chamamos uma nova *pedagogia do olhar*¹⁹.

A educação do olhar permite ao historiador entender, através da literatura, o clima, o *ethos*, as sensibilidades e sistemas de valores, os indícios dos conceitos e noções que pautam a vida dos homens e guiam sua prática social. Impõe-se à literatura, assim como ao cinema, a constatação de que os textos não mantêm com a realidade uma relação de transparência: antes disso, a relação entre a literatura e a realidade é costurada segundo modelos discursivos e recortes intelectuais próprios de cada circunstância histórica. O historiador busca na literatura aquilo que ele não pode ver e nem sentir nas fontes mais tradicionais²⁰.

A história e a ficção são semelhantes na medida em que narram eventos e ações. Para Helena Bomeny, tanto em termos de estrutura narrativa quanto em seus detalhes, a história busca sempre a representação da realidade passada e, mais fundamentalmente, “pretende que a narrativa seja uma representação verdadeira”²¹. A ficção, por sua vez, não tem essa pretensão, fazendo com que as narrativas não se confundam, embora uma se alimente da outra. A estratégia do historiador é enxergar na literatura uma forma privilegiada de acesso à realidade, uma possibilidade de captar a

¹⁸ KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Páginas 159 e 160.

¹⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos de Clío ou a literatura sob o olhar da história a partir do conto O alienista, de Machado de Assis*. Revista Brasileira de História – São Paulo – v.16, n.31 e 32 – 1996. Página: 109.

²⁰ PESAVENTO, *Op. Cit.*, página: 110.

²¹ BOMENY, Helena. *Encontro suspeito: história e ficção*. Dados: Revista de Ciências Sociais (Interpretações e narrativas), p. 83-119, 1990. Página 89.

sensibilidade de uma época. Mas a literatura pode ir além, nos mostrando aquilo que não chegou a se realizar completamente. O olhar da literatura, por vezes, abre para a história uma outra dimensão – daquilo que foi esquecido, daqueles que não conseguiram falar. Assim fez Graciliano Ramos com os retirantes nordestinos; ou Guimarães Rosa, cuja obra retrata sob seu pano de fundo uma multidão de depauperados e de miseráveis, que se arrastam por um sertão do tamanho do mundo, sempre saindo em busca das grandes cidades²².

Em sua já mencionada comunicação no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, Nelson Pereira dos Santos insiste na necessidade de desenvolver temas extraídos da literatura, da história e do folclore brasileiro. Não estava, no calor daquelas discussões, muito preocupado com a forma, mas sim com o conteúdo dos filmes. Acreditava na necessidade de fazer da fraqueza técnica uma marca de fábrica a serviço de histórias de conteúdo nacional. Diz ele que “os produtores e escritores de cinema devem transpor para o cinema obras como as de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego e Jorge Amado”²³. Nos anos seguintes, essas discussões materializaram-se em um filme que representou uma verdadeira revolução dentro na história do cinema nacional: *Rio 40 Graus*. Em diversos depoimentos, Nelson Pereira dos Santos revelou que por trás do argumento do filme estava a história de *Capitães de areia* (1937), do baiano Jorge Amado²⁴.

Dessa forma, reiteramos a hipótese de que entre 1952 e 1964 o cinema brasileiro buscou seus temas na literatura e, mais do que isso, quis aprender a falar como a literatura havia falado aos brasileiros, dando uma expressão estética aos problemas do povo. A maioria dos estudiosos que se dedicam ao cinema nesse período, em um percurso que começa em *Rio 40 Graus* e vai dar em *Os Fuzis*, buscaram revelar o que existe de inovador e de revolucionário nesses filmes. O salto participante dado pelo cinema brasileiro, que esteve na linha de frente em nossa cultura e nas disputas

²² STARLING, Heloísa. *Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa*. IN: CASTRO, Marcílio França (coordenação de). *Ficções do Brasil. Literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.

²³ DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. São Paulo, Editora Com Arte, 2010. Página 90.

²⁴ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Página 6.

políticas dos anos 1960, foi impulsionado por uma tradição poderosa, revisitada e revelada na complexa textura dos filmes. A esse respeito, o pesquisador de cinema José Carlos Avellar nos diz que:

Para entender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam nos filmes; em que os escritores apanharam nos filmes e o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes voltam aos livros numa conversa jamais interrompida²⁵.

Entretanto, esse diálogo entre cinema e literatura não deixou de ser visto com certa desconfiança. Robert Stam apontou que determinada vertente dos estudiosos de cinema defendia que, ao realizar uma adaptação fílmica, o cinema prestava um desserviço à literatura. Essa percepção agarra-se à noção de fidelidade. Embora não deva ser descartada, tendo em vista que muitas adaptações não conseguem captar as características fundamentais da fonte literária, essa noção não pode ser usada como um princípio metodológico. A adaptação, afirma o autor, “não é tanto a ressuscitação de uma palavra original”, mas sim uma releitura, inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural. Assim como um texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, pode gerar uma série de diferentes adaptações, que “caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intelectuais, de textos que geram outros textos, num interminável processo de reciclagem”²⁶.

Existem filmes baseados de forma direta na literatura, como é o caso de *Vidas Secas*. Outros filmes, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, são profundamente literários sem adaptar um livro em específico. Para refletir sobre o papel desempenhado pela literatura em cada um desses filmes, precisamos estabelecer alguns

²⁵ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Página 8.

²⁶ STAM, Robert; E SILVA, Marie-Anne Kremer. *A literatura através do cinema: realismo magia ea arte da adaptação*. Ed. UFMG, 2008. Páginas 20 e 21.

pressupostos básicos que vão conduzir nossa argumentação. Em primeiro lugar, devemos pensar nossos cineastas como tipos específicos de leitores. Em um livro de ensaios chamado *O último leitor*, o escritor argentino Ricardo Piglia faz uma análise de como a leitura condicionou a existência de alguns personagens históricos que fizeram do ato de ler uma forma de viver e atribuir sentido ao mundo, passando por Jorge Luis Borges, Franz Kafka, James Joyce, Miguel de Cervantes e Che Guevara²⁷. Para esses autores, a leitura foi mais do que uma forma de prazer: representou a possibilidade de reinventar a própria existência e uma forma de enfrentar os desafios do mundo.

Uma das imagens de leitor mais instigantes é a de Che Guevara. Piglia retoma um dos momentos mais dramáticos de sua vida: ao desembarcar em Sierra Mestra os guerrilheiros foram surpreendidos pelas tropas mandadas pelo general Fulgêncio Batista e, dos pouco mais de oitenta rebeldes que embarcaram no *Gramma*, apenas 12 conseguiram escapar pela mata. Em seus diários Che Guevara contou que

[...] na mesma hora comecei a pensar na melhor maneira de morrer, naquele minuto em que tudo parecia perdido. Lembrei-me de um velho conto de Jack London, em que o protagonista, apoiado no tronco de uma árvore, toma a decisão de acabar com a vida com dignidade, ao saber-se condenado à morte, por congelamento, nas regiões geladas do Alasca. É a única imagem que me lembro²⁸.

Além disso, a edição brasileira estampa na capa de *O último leitor* uma fotografia de Che Guevara, em seus últimos dias, dependurado no alto de uma árvore na Bolívia, lendo em meio à desolação e à experiência terrível da guerrilha. Tem um fuzil ao seu lado, pois certamente estava vigiando o acampamento. Essas duas imagens simbolizam o tipo de leitor que era Che Guevara, um dos personagens históricos mais marcantes do século XX, que fascinou e fez a cabeça de toda uma geração:

O leitor, entendido como um decifrador, como intérprete, muitas vezes foi uma sinédoque ou uma alegoria do intelectual. A figura do sujeito que lê faz parte da construção da figura do intelectual no sentido moderno. Não só como letrado, mas como alguém *que enfrente o*

²⁷ PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁸ GUEVARA, Che. Passagens da guerra revolucionária. *Apud* PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Página 99.

*mundo numa relação que em princípio é mediada por um tipo específico de saber. A leitura funciona como um modelo geral de construção de sentido. A indecisão do intelectual é sempre a incerteza quanto à interpretação, quanto às múltiplas possibilidades de leitura. [...] Muitas vezes o que se leu é o filtro que permite dar sentimento à experiência; a leitura é um espelho da experiência, define-a, dá-lhe forma*²⁹.

Nosso outro pressuposto é de que as circunstâncias históricas que marcaram a virada dos anos 1950 para os 1960 direcionaram o diálogo estabelecido entre o Cinema Novo e a literatura brasileira, influenciando decisivamente na recuperação de determinados autores e temas. Quando João Goulart assumiu o país, ainda sob regime parlamentarista, no começo de 1962, a questão agrária já era colocada em pauta por diversos atores políticos. Era, também, um dos pontos cardeais dos estudos realizados pelo economista Celso Furtado, que evidenciaram o subdesenvolvimentismo e tornaram-se parâmetro para os programas econômicos de Juscelino Kubitschek e para as Reformas de Base de Jango. E quando se discute a questão agrária no Brasil, o nordeste (e o sertão que ele abriga) é um espaço, de fato, privilegiado: foi lá onde se estabeleceram grandes latifúndios, onde a concentração fundiária se tornou talvez mais acentuada e onde as relações de força entre trabalhadores rurais e proprietários de terra eram mais conflituosas.

Além disso, é claro, temos de destacar que, pelo menos desde Euclides da Cunha, a imaginação cultural brasileira se dedicou efusivamente a explorar o tema do sertão como forma de compreender e representar nossa formação nacional, conjugando de forma implacável o homem ao meio onde vive. Não apenas os filmes analisados em nossa pesquisa, mas a imaginação brasileira, em suas variadas linguagens, olhou atentamente para o passado e para o presente da região. A respeito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para ficar em um exemplo, Glauber pensou em muitos finais diferentes. Em um deles, o vaqueiro Manuel (interpretado por Geraldo Del Rey) entraria para as Ligas Camponesas depois de abandonar o cangaço. Embora essa não tenha sido a opção definitiva de Glauber, que no fim das contas se inspirou no fecho poético do

²⁹ PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Página 98.

filme *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959), o fato de ter cogitado essa possibilidade nos é bastante reveladora a respeito das pretensões políticas de sua obra.

Vidas Secas, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*, são imagens em movimento que se abrem para o passado e o presente do Brasil – e as ressonâncias dessa abertura são múltiplas. Como os três filmes foram lançados em um curto espaço de tempo, optou-se por não dividir os capítulos de forma cronológica. Com isso, acredito que temos melhores possibilidades de destacar a singularidade de cada filme, além de poder discorrer sobre a trajetória intelectual dos seus diretores e de ressaltar como cada um deles pensou e interpretou o Brasil em suas imagens. Assim, creio que podemos perceber a complexa trama em que cada filme foi concebido, o que muitas vezes fica obscurecido quando ficamos restritos ao confortável lugar-comum a que demos o nome de “Trilogia do Sertão” – denominação que obedece mais a demandas políticas do próprio Cinema Novo do que, propriamente, às similaridades entre os três filmes.

No primeiro capítulo iremos acompanhar o começo da trajetória intelectual do cineasta Nelson Pereira dos Santos até o lançamento de *Vidas Secas*, em fins de 1963 – destacando que o diretor foi um dos primeiros a defender a necessidade de estreitar os laços entre o cinema e a literatura brasileira. Para a análise fílmica, iremos nos apoiar principalmente nas teses desenvolvidas por Gilles Deleuze em suas duas obras dedicadas a pensar as potencialidades do cinema a partir da classificação das imagens: *Cinema I: a imagem-movimento*³⁰ e *Cinema II: a imagem-tempo*³¹. Cada uma delas desenvolve um regime de temporalidade específico das imagens, partindo do cinema clássico de Hollywood até o cinema moderno, inaugurado após a Segunda Grande Guerra. Defendemos a tese de que os filmes de Nelson Pereira dos Santos são responsáveis por inaugurar, no Brasil, o que o filósofo francês chamou de modernidade cinematográfica, que se caracteriza principalmente por uma nova forma de relação das imagens com o tempo. Essa “nova era” do cinema se consolidou a partir do neorrealismo italiano dos anos 1940 e da *Nouvelle Vague* francesa dos anos 1960, marcando de forma decisiva o surgimento do Cinema Novo.

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

³¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

Já no segundo capítulo, nossa atenção estará voltada para Glauber Rocha, alçado como principal talento e líder natural do movimento Cinema Novo. Antes disso, porém, destacaremos a formação intelectual do diretor na Salvador dos anos 1950, quando começou a atuar como crítico e fez parte do que ficou conhecido como “Ciclo de Cinema Baiano” – época em que produziu seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962). Depois disso Glauber Rocha desceu para o Rio de Janeiro e encabeçou a geração do Cinema Novo, que foi responsável, nas palavras de Marcelo Ridenti, por colocar o cinema “na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro”³². Para a análise fílmica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* iremos mobilizar a obra do filósofo Georges Didi-Huberman – uma das principais referências para se pensar, atualmente, o complexo temporal das imagens. Interessa-me, principalmente, o longo trabalho de ressignificação feita pelo referido autor da obra do historiador da arte Aby Warburg³³, responsável por criar instigantes teorias e conceitos para estar diante das imagens; como, por exemplo, a ideia de *nachleben* (vida póstuma) e a *pathosformel* (fórmula das emoções).

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado ao diretor moçambicano Ruy Guerra, que chegou ao Brasil em 1958 trazendo na bagagem o prestigiado curso de cinema do Insitute des Hautes Études Cinematographiques (Idhec). Dos filmes analisados em nossa pesquisa, *Os Fuzis* é, de longe, o menos estudado por especialistas. Seguindo o procedimento dos capítulos anteriores, iremos dedicar-nos à análise dos principais aspectos da formação cultural de Ruy Guerra, até o lançamento de seu filme em dezembro de 1964, já em um contexto de ditadura militar. Pelo fato de ser estrangeiro, o diretor ocupou um lugar muito particular dentro do Cinema Novo e enfrentou uma série de constrangimentos, principalmente provenientes de sua relação com Glauber Rocha, marcada por conflitos e embates. Em comparação a *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* é uma obra bastante particular, tanto em

³² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. SP, São Paulo, 2014. Página 70.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

aspectos técnicos e narrativos quanto em termos de enredo. Para sua análise, iremos retomar algumas teorias de Gilles Deleuze e de Georges Didi-Huberman, além de mobilizar o conceito de “rostos”, consolidado pela obra filosófica de Emmanuel Lévinas³⁴ e o de “compaixão”, utilizado aqui no sentido atribuído por Hannah Arendt³⁵. Por fim, o capítulo se encerra com uma reflexão a respeito da atitude intelectual de ir até ao povo e de falar em seu nome – a partir da própria condição de Ruy Guerra enquanto “intelectual expatriado”, nos termos propostos por Edward Said³⁶.

³⁴ A teoria do Rosto foi desenvolvida em várias de suas obras. Mas, vale destacar a mais importante delas: LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

³⁵ ARENDT, Hannah. *Homens em tempo sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³⁶ SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Capítulo I

***Vidas Secas* e a procura pelo povo que falta**

I. O “problema” de conteúdo do cinema brasileiro

No dia 21 de abril deste ano de 2018, aos 89 anos de uma vida quase que inteiramente dedicada ao cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos nos deixou – ou ficou encantado, como acreditava João Guimarães Rosa. Seja como for, falarei neste capítulo do diretor que mais reivindicou a necessidade de tornar nosso cinema popular – no sentido de ser atravessado por uma ideia de povo brasileiro. A história de Nelson Pereira dos Santos com o cinema começa pela família e passa pelo nome, que foi uma homenagem que seu pai fez a um de seus filmes favoritos da era do cinema mudo: o *The Divine Lady*, que foi lançado em 1927 pelo diretor Frank Lloyd e conta a história do Almirante Nelson. Na virada dos anos 1930 para 1940, nosso futuro cineasta começou a frequentar com seus pais as salas do Cineteatro Colombo, no bairro Brás em São Paulo. Como tantas outras famílias de imigrantes italianos, a sua nutria grande amor pelo cinema e acompanhou por décadas as sessões dominicais no Colombo. Naquela época havia um bom repertório de filmes internacionais para assistir – principalmente os *westerns* norte-americanos, que faziam sucesso no mundo inteiro. Os filmes nacionais, em contrapartida, eram ainda escassos e muito mal distribuídos, ocupando um espaço mínimo entre os exibidores¹.

O começo dessa história foi contado por Paulo Emílio Salles Gomes²: desde os primórdios do cinema nacional, a presença maciça dos filmes norte-americanos e a falta de investimentos estatais impossibilitaram o fortalecimento da produção cinematográfica no país, que se tornou descontínua e marcada pelos chamados “ciclos regionais”. O mais importante deles talvez tenha sido o “Ciclo de Cataguases”, que revelou o cineasta mineiro Humberto Mauro ao Brasil e nos brindou com uma produção relevante de treze filmes, feitos entre 1922 e 1931. Além disso, em março de 1930 foi

¹ SALEM, Helena. *Nelson Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987. Páginas 25 e 26.

² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Ed. Col. Cinema; v.8. 1980.

inaugurado no bairro carioca São Cristovão os estúdios da Cinédia – que entrou para a história de nosso cinema por ter produzido os chamados “filmusicais”.

Segundo a pesquisadora Lyra Bernadette, a exemplo de muitos filmes americanos da época, a estrutura narrativa dos filmusicais “se alicerça em uma história que apenas serve de pretexto para que danças e canções sejam encenadas”. Nesse sentido, a fórmula desses filmes permitiu uma rápida vinculação “com o rádio e com a indústria fonográfica, atuando, especialmente dentro de um modelo carnavalesco”³. O filme de estréia da Cinédia foi *Lábios sem beijos* (1930), obra assinada por Humberto Mauro que, na época, provavelmente era o mais reconhecido dos cineastas brasileiros. Todavia, o carro-chefe do estúdio eram os musicais, que faziam enorme sucesso de bilheteria, como foi o caso de *A voz do carnaval* (1933), *Alô, Alô, Brasil* (1935), *Alô, Alô, Carnaval* (1936) e *Banana da Terra* (1939), filme que marca a despedida de Carmen Miranda das telas brasileiras.

De certa maneira, as famosas chanchadas que povoaram o cinema brasileiro nos anos 1940 são um desdobramento desses filmusicais produzidos pela Cinédia, que havia revelado a fórmula para o sucesso diante das camadas mais populares. O nome chanchada carrega em si uma forte carga de preconceitos, que foi sedimentada pela crítica cinematográfica ao longo dos anos. Uma visão mais distanciada sobre os filmes nos permite pensar que o gênero diz respeito à necessidade de atender a uma demanda: o público alvo das chanchadas estava em busca de filmes populares e alegres, não importava se as fitas eram ou não bem acabadas profissionalmente. Esse foi o filão encontrado pela Atlântida Cinematográfica.

Fundada em 1941, a Companhia dominou a produção do cinema nacional por quase 20 anos, produzindo películas populares e baratas que falavam do Brasil de forma debochada e divertida. Uma das marcas registradas da Atlântida foi parodiar os filmes clássicos de Hollywood – principalmente depois que o sucesso de *Este mundo é um pandeiro* (1946) chamou a atenção de Luiz Severiano Ribeiro, então o maior exibidor de filmes do país. Isso foi fundamental para a longevidade da Atlântida, que

³ BERNADETTE, Lyra. *A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas*. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.6, n.11, Jan./Jun. 2007.

para não perder espaço nas salas de cinema precisou produzir filmes de forma acelerada. A margem de erro era pequena e as paródias garantiam grande aceitação popular. Levando para as telas a tradição do rádio, do circo e do teatro mambembe, as chanchadas relativizavam em suas histórias a ordem social do país: seus protagonistas foram os bêbados, os palhaços, os caipiras, os cantores, os malandros, o homem comum.

A ascensão inesperada e meteórica das chanchadas atraiu milhões de espectadores e gerou a ira dos críticos de cinema, incapazes de perceber naqueles filmes uma expressão cultural legítima. Em 1952, por exemplo, Salvyano Cavalcanti Paiva publicou na importante revista *A Cena Muda* um artigo intitulado “O cômico no cinema brasileiro”, alegando que as chanchadas eram “o pior tipo de comédia”, um “disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido (...), sobre influência do baixo teatro, da burla e do radiologismo mais ruim”. E ele vai ainda mais longe, ao afirmar que esses filmes tinham um efeito devastador sobre a imagem do Brasil projetada no exterior, fazendo parecer que “somos uma raça de malandros, de cabras da peste, que vivemos de capoeiras e rabos d’arraia, que nossa religião é baixo espiritismo”⁴.

Em contrapartida às chanchadas, a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na cidade de São Paulo, buscou conquistar o mercado e a preferência do público brasileiro seguindo outras estratégias. Criada em 1949, a Vera Cruz foi a tentativa mais consistente, até então, de se estruturar uma indústria cinematográfica no Brasil. Segundo o historiador Sidney Leite seu grande desafio era se modernizar, com o objetivo de realizar filmes essencialmente brasileiros com qualidade estética das produções estrangeiras⁵. Para entender o papel exercido pela Vera Cruz nesse cenário, é necessário levar em conta o crescimento da cidade de São Paulo e sua afirmação como pólo industrial e centro econômico do país. O desenvolvimento artístico da cidade foi patrocinado por uma forte burguesia industrial, que criou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989, página 24.

⁵ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. Perseu Abramo: São Paulo, 2005. Páginas: 75 a 88.

e o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948, a Cinemateca Brasileira em 1949 e a Bienal de Artes de São Paulo, em 1951⁶.

Nesse sentido, a “missão” da Vera Cruz era mudar o patamar do cinema brasileiro, colocando-o no nível de urbanidade e desenvolvimento que se pretendia vivenciar em São Paulo. Para tanto, era preciso se apoiar em um novo conteúdo que fugisse das comédias cariocas e lançar mão de uma qualidade técnica mais apurada, que deveria vir, naturalmente, de fora do país. Os recursos para isso estavam disponíveis. Então, para encabeçar seu projeto cinematográfico, a Companhia repatriou Alberto Cavalcanti, que havia saído do Brasil para fazer cinema na Europa em 1922, construindo uma carreira sólida atuando na *avant-garde* francesa e no documentarismo social de Londres. Trouxe consigo toda uma equipe técnica, originada de vários países europeus. O projeto mais bem sucedido da Companhia, em termos de sucesso ante ao público e também de projeção internacional, foi o filme *O Cangaceiro* lançado em 1953 e dirigido por Victor Lima Barreto.

O enredo do filme narra a trajetória de um bando de cangaceiros que percorre o interior do país, aterrorizando a população local e fugindo das autoridades públicas. Liderado pelo capitão Galdino Ferreira (Milton Ribeiro), o grupo é retratado sob a ótica da violência: os homens matam, roubam e sequestram pessoas indefesas. Teodoro, um dos subordinados de Galdino, logo se torna o protagonista da história por decidir desafiar o comando e deixar de ser cangaceiro. O filme, que teve os diálogos escritos por Rachel de Queiroz, colaborou decisivamente na fixação do tema do cangaço no cinema nacional. Um dos méritos de *O Cangaceiro* foi aplicar o consagrado estilo *western* a uma realidade específica do sertão, que pode ser entendida a partir da teoria do banditismo social elaborada por Eric Hobsbawm⁷. O autor britânico explica que o fenômeno do cangaço foi uma espécie de protesto social justificado, em parte, pela estrutura econômica e agrária do país. Entre os anos 1890 a 1940 atuaram os principais bandos sob lideranças de Antônio Silvino, Sinhô Pereira, Ângelo Roque, Jararaca, Lampião e Corisco. De qualquer forma, o sucesso do filme foi estrondoso: arrastou para

⁶ A esse respeito, sugiro a leitura de: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981. Página 67.

⁷ O banditismo social foi abordado em duas obras principais: *Primitive Rebels* publicado em 1959 e *Bandits*, de 1969.

as salas de cinema mais de 800 mil espectadores e venceu a categoria de melhor filme de aventura do ano no Festival de Cannes, assim como a de melhor trilha sonora com a canção “Mulher Rendeira”, atribuída a Lampião. Mas nada disso foi o suficiente para amortizar as dívidas acumuladas pela Companhia Vera Cruz, que decretou falência em 1954.

Como destaca Maurício Reinaldo Gonçalves, durante pouco mais de cinco anos de existência a Vera Cruz produziu dezoito filmes de ficção, nos quais se pode observar o esforço para representar a diversidade e a complexidade da sociedade e da cultura brasileira. Com esses filmes, a Companhia pôde colaborar para o inestimável aprimoramento técnico de nossas produções, “formando um número significativo de profissionais qualificados nas mais diferentes áreas da atividade cinematográfica”⁸. Assim, ao longo das décadas de 1940 e 1950, São Paulo com a Companhia Vera Cruz e o Rio de Janeiro com a Atlântida disputaram a hegemonia da produção cinematográfica do período, que ficou conhecido como “A Era dos Estúdios”. As propostas eram distintas: enquanto no Rio de Janeiro tínhamos a alegria do carnaval e a malandragem, em São Paulo os temas sociais regionalistas e “tristes” eram mais bem aceitos. Apesar dos filmes produzidos nesse decurso não terem conquistado um lugar ao sol dentro da crítica e estudos cinematográficos, não podemos negar que seus diretores lançaram olhares distintos para o Brasil, uma fonte inesgotável de inspiração.

Foi nesse cenário que Nelson Pereira dos Santos se formou intelectualmente e começou a trabalhar com cinema, participando dos debates em torno das produções da Vera Cruz. Como pontuou Paulo Salles Gomes, os paulistas de forma geral negaram as chanchadas e “rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio”⁹. Mas para o ainda jovem e incendiário Nelson Pereira dos Santos nada do que era feito naqueles anos se salvava. Era como se existisse um *problema elementar*, que ele expôs e discutiu em suas críticas de cinema e outros textos da época – um problema que, de certa maneira, ele tentou resolver em seus

⁸ GONÇALVES, Maurício Reinaldo. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração européia e discurso de brasilidade*. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.33, n.1, p. 127-144, jan./jun 2010.

⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Ed. Col. Cinema; v.8. 1980. Páginas 76 e 77.

projetos cinematográficos¹⁰. Em 1950 a Vera Cruz se preparava para lançar seu primeiro filme e Nelson Pereira dos Santos tinha apenas vinte dois anos; entretanto, já acumulava certa experiência cultural e política, em razão do Partido Comunista do Brasil (PCB), com o qual teve os primeiros contatos no tempo em que foi secundarista no Colégio do Estado de São Paulo.

Nelson Pereira dos Santos fez parte, junto com Alex Viany e Carlos Ortiz, do grupo que escreveu na *Fundamentos*, revista de cultura geral do PCB criada em junho de 1948. Defendiam a opinião de que o cinema brasileiro deveria nutrir-se dos costumes e tradições do nosso povo, tratando de sua vida, histórias, lutas e aspirações. A partir desse princípio, Nelson Pereira dos Santos escreveu dois artigos para a revista que de certa maneira se tornaram verdadeiros manifestos: *Caiçara: a negação do cinema brasileiro* publicado em janeiro de 1951 e a crítica ao filme *Ângela* (1951), em setembro daquele mesmo ano. São duas críticas cinematográficas violentas, que atacam diretamente a Vera Cruz e sua suposta pretensão antinacional e cosmopolita, que aliada aos interesses imperialistas era incapaz de retratar, na opinião do grupo, a realidade brasileira¹¹.

Muita expectativa foi criada em torno do lançamento de *Caiçara* (1950). Não era para menos: o filme que marcou a estréia da Cinematográfica Vera Cruz foi produzido por Alberto Cavalcanti e dirigido por Adolfo Celi, ator e diretor de cinema italiano e primeiro diretor do Teatro Brasileiro de Comédia. Boa parte da crítica se limitou a exaltar o nascimento da indústria nacional de cinema. Nelson Pereira dos Santos, em seu artigo sobre *Caiçara*, ressaltou que, além de ser lançado em 14 casas de espetáculos na cidade de São Paulo, o filme “prenunciava ser satisfatoriamente brasileiro desde o seu título”¹². Logo no começo de seu artigo, afirmou que o

Cinema brasileiro, na verdade, será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou

¹⁰ SALEM, Helena. *Nelson Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987. Página 44.

¹¹ GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Páginas 66 e 67.

¹² SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara: a negação do cinema brasileiro*. Revista *Fundamentos*. Janeiro de 1951.

do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda exploração, impostos pelas forças da reação. 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 a 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. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições. *Caiçara* é a negação de tudo isso¹³.

A partir dessa citação destaco alguns pontos. Em primeiro lugar, que Nelson Pereira dos Santos – e de forma geral o grupo ao qual pertencia – não considerava *Caiçara* um filme brasileiro. Mais importante do que isso: projetou para o futuro a existência de um cinema verdadeiramente nacional. Em segundo lugar, fica claro que o que mais preocupava Nelson Pereira dos Santos não era o “acabamento” estético e formal dos filmes, mas sim o conteúdo que retratavam. Esse assunto não deixa de ser polêmico e foi ganhando novas interpretações até que Nelson Pereira dos Santos passou de fato a fazer cinema. Àquela altura, acreditava que o conteúdo dos filmes e a opção formal utilizada para abordá-los deveriam ser duas aspirações diferentes. Antes de tudo, seria necessário discutir e abordar temas que fossem *essencialmente* nacionais, capazes de solucionar o *problema de conteúdo* de nosso cinema. Na consideração de Nelson Pereira dos Santos, a existência do cinema brasileiro era projetada para o futuro; porém, dependia, ao mesmo tempo, de que se voltassem os olhos para o passado em busca do que ele acreditava representar a essência do que nos caracterizaria como brasileiros.

Mas por que, afinal de contas, *Caiçara* seria a negação do cinema nacional, na medida em que teve por tema a vida de simples pescadores no litoral paulista? Não é possível responder essa questão sem levar em consideração o lugar político de onde ela saiu. Sob o viés da luta de classes, os textos de Nelson Pereira dos Santos viam a burguesia nacional como negativa – embora em determinados momentos o próprio programa do Partido Comunista do Brasil tenha defendido uma “burguesia

¹³ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara: a negação do cinema brasileiro*. Revista *Fundamentos*. Janeiro de 1951.

nacional positiva” aliada ao povo em sua luta contra o imperialismo¹⁴. Os financiadores dos projetos culturais de São Paulo não eram vistos com bons olhos, mas representavam uma “incursão de granfinos das famílias Lage, Vergueiro, Matarazzo e etc. na arte cinematográfica”. Por todas essas razões, sobretudo políticas, o filme *Caiçara* era considerado falso: “falso no sentido normal do termo: sem estrutura e sem nexos; e falso no sentido político, pois, aparentando apoliticismo, visto de perto, é mais um veículo para as ideologias e teses da classe dominante”¹⁵.

A crítica em torno de *Ângela* seguia um caminho parecido. Segundo Nelson Pereira dos Santos, as produções da Vera Cruz evidenciavam “um desprezo absoluto pela realidade em que vive o povo de nossa terra”¹⁶. Embora tenha destacado que o filme fosse formalmente bem feito, saindo do “infantilismo da fase anterior”, *Ângela* era intencionalmente cosmopolita. Mas não apenas isso:

Considerando a força do cinema, estaremos medindo o poder dessas armas que se encontram nas mãos dos inimigos da nossa cultura. Não podemos esperar, é fato, que uma empresa como a Vera Cruz, totalmente comprometida com o truste anglo-americano *Universal International*, produza obras que não cosmopolitas. [...] Os cineastas brasileiros, jovens em sua maioria, e todos aqueles que esperam o nascimento do verdadeiro cinema nacional têm, portanto, o dever de tomar posição decisiva nessa luta, em prol da utilização de assuntos que reflitam a realidade, os sentimentos e a vida do povo de nossa terra¹⁷.

Ocasionalmente, os integrantes da revista *Fundamentos* saudavam alguns filmes da Vera Cruz, embora com muitas restrições. Foi o caso, por exemplo, das películas *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça* (1953) que, na opinião do grupo reunido em torno da revista, levaram às telas “um pouco da vida da região sertaneja do nordeste com seus tipos e costumes”¹⁸. Seja como for, os intelectuais da *Fundamentos* e, mais especificamente, Nelson Pereira dos Santos, defendiam o argumento de que as realizações recentes do

¹⁴ GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Página 69.

¹⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Caiçara: a negação do cinema brasileiro*. Revista *Fundamentos*. Janeiro de 1951.

¹⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos. *Ângela*. Revista *Fundamentos*. Setembro de 1951.

¹⁷ SANTOS, *Op. Cit.*.

¹⁸ PEDROSO, Bráulio. *Um belo par: Cangaceiro e Sinhá Moça*. Revista *Fundamentos*. Setembro de 1953.

nosso cinema eram promovidas pela burguesia nacional e refletiam certo servilismo aos interesses imperialistas. Para eles, o cinema brasileiro era uma ficção de péssimo gosto.

Foi mais ou menos nessa época que Nelson Pereira dos Santos decidiu fazer cinema – embora não soubesse exatamente ainda o quê e como fazer. Em 1950 escreveu o roteiro para o documentário *Juventude*, que falava sobre os jovens trabalhadores de São Paulo. Dois anos depois, foi assistente de direção no filme *Agulha no Palheiro* (1953), de seu colega Alex Viány. Aos poucos, as propostas levantadas pelo grupo da revista *Fundamentos* começaram a ser sustentadas por alguns filmes que foram produzidos no início da década. Ainda em 1952, foi realizado em São Paulo um evento decisivo para essa virada: o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, do qual Nelson Pereira dos Santos participou apresentando uma Comunicação intitulada “*O problema de conteúdo no cinema brasileiro*”. Esse evento realizado entre 15 e 17 de abril de 1952 é uma consequência natural do trabalho político desenvolvido pelas esquerdas no campo da cultura, arregimentando o meio cinematográfico para analisar e discutir os problemas inerentes à produção nacional¹⁹.

Nas mesas-redondas eram abordados temas variados, passando pelos aspectos econômicos e comerciais da produção cinematográfica, os problemas enfrentados pelos profissionais da área e a necessidade de definir o que seria uma fita nacional. A abertura do I Congresso foi realizada na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e contou com a participação de celebridades como Anselmo Duarte, José Lewgoy e Alberto Cavalcanti. Em seu estudo sobre o evento, José Inácio Melo e Souza explicou que, no total, foram apresentadas 36 teses divididas em três blocos: o primeiro reunia as de viés econômico, o segundo as que abordavam aspectos técnicos e, por fim, vinham as teses que discutiam assuntos políticos e ideológicos. Nesse último tópico – que nos interessa mais – foram discutidas as mais importantes propostas do Congresso, que de forma geral atravessavam quatro assuntos: definição de filme nacional, medidas

¹⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005. Páginas 1 a 13.

de proteção ao cinema brasileiro, formas de arregimentação e defesa dos trabalhadores de cinema e maneiras de expressar o Brasil nos filmes²⁰.

Em sua Comunicação, Nelson Pereira dos Santos aprofundou algumas de suas críticas levantadas nos artigos sobre *Caiçara* e *Ângela*. Mas se antes sua preocupação era denunciar o caráter cosmopolita dos filmes, em seus trabalhos no Congresso estava mais interessado em apontar caminhos: insistiu na necessidade de desenvolver temas extraídos da literatura, da história e do folclore brasileiro, reiterando o princípio de que a forma pode ser negligenciada em favor do conteúdo. Era preciso fazer da fraqueza técnica uma marca de fábrica a serviço de histórias de conteúdo nacional: “os produtores e escritores de cinema devem transpor para o cinema obras como as de Machado de Assis, Aluizio Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego e Jorge Amado”²¹. Para Nelson Pereira dos Santos, “os espectadores das salas escuras querem ver e sentir o que as histórias dos filmes lhes contam [...], o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”²².

As ideias defendidas no I Congresso foram, de certo modo, usinas geradoras de inúmeras políticas cinematográficas. Além disso, a derrocada da Vera Cruz (que decretou falência em 1954) e a entrada crescente das obras do neorealismo italiano no Brasil impulsionaram o crescimento de um cinema independente, que tinha como proposta a realização de filmes a baixo custo e de forte apelo popular. A contribuição de Nelson Pereira dos Santos para isso foi inestimável. A que mais nos interessa aqui, talvez seja a que estendeu raízes mais profundas na forma de se fazer cinema no Brasil a partir de *Rio 40 Graus* (1955). Falamos da ocupação da *imagem* pela *palavra*, do crescente interesse em aproximar o cinema dos autores de nossa literatura para poder dar uma expressão estética aos problemas do povo. A questão estava levantada e o caminho, enfim, estava dado.

A preocupação de Nelson Pereira dos Santos em relação ao conteúdo dos filmes nacionais parecia se resolver se nosso cinema estreitasse suas relações com a

²⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005. Página 30.

²¹ SOUZA, *Op. Cit.*, página 32.

²² SOUZA, *Op. Cit.*, página 32.

literatura brasileira. Esse era seu grande trunfo e sua maior preocupação. Restava resolver o problema formal, tantas vezes negligenciado e que, no final das contas, é indissociável ao conteúdo. Era necessário buscar uma orientação técnica e estética que possibilitasse a realização desse projeto de “abrasileirar” o nosso cinema, muito marcado pela tentativa de competir com o que se produzia em Hollywood. E a solução viria do estrangeiro, onde desde o fim da Segunda Grande Guerra se desenvolvia o neorealismo italiano. Foi a conjugação destes dois fatores que possibilitou o surgimento de *Rio 40 Graus* (1955): a ampla formação literária de Nelson Pereira dos Santos e a utilização de alguns pontos primordiais do método cinematográfico italiano, que oferecia a fórmula para a “identificação do filme com o universo social circundante”²³.

II. O esplendor do insignificante: o neorealismo chega ao Brasil

Estudiosos de diferentes orientações consideram o neorealismo a última revolução do cinema mundial. Para o crítico André Bazin, o grande diferencial dos filmes italianos em relação ao que se produzia em outros países no imediato pós-guerra, era o caráter “humanista revolucionário” desses filmes. Obras como *Roma, a cidade aberta* (1945) e *Alemanha ano zero* (1948) de Roberto Rossellini ou *Ladrão de Bicicleta* (1948) de Vittorio De Sica se caracterizam por sua adesão à realidade, apresentando um documentário excepcional e tornando impossível separar seu roteiro sem considerar o terreno social em que se enraizou²⁴. Embora tenha tido uma vida relativamente breve dentro da Itália pós-guerra, onde nasceu, o neorealismo teve inflexão direta em todos os “Novos Cinemas” que frutificaram no mundo inteiro, com destaque para a Nouvelle Vague francesa, o Nuevo Cine Argentino, o Cine Imperfecto Cubano e, claro, para o Cinema Novo brasileiro.

Antes de chegar o Cinema Novo propriamente dito, ao longo dos anos 1950 foram produzidos uma série de filmes independentes, feitos com baixo orçamento

²³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Ed. Col. Cinema; v.8. 1980. Páginas 17 e 18.

²⁴ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Páginas 237-240.

e que já se aproximavam de algumas tópicas das produções italianas, como: *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni, *A Carrocinha* (1955), de Agostinho Martins Pereira, *Cara de Fogo* (1958), de Galileu Garcia – todos de temática rural. Havia também *A Estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio, *Agulha no Palheiro* (1953) de Alex Viany, *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos, todos filmes de crônica urbana que – segundo a pesquisadora Mariarosaria Fabris – abriram o caminho para um cinema nacional realmente engajado²⁵.

De forma ainda imprecisa esses filmes se inspiraram, principalmente, nas teses do roteirista e principal teórico do neorealismo, Cesare Zavattini. A coloração nacionalista que se procurava dar às discussões na época não permitia que as fontes estrangeiras utilizadas pelos cineastas fossem declaradas abertamente; porém, frases esparsas e questões pontuais do ideário de Zavattini foram amplamente empregadas nos filmes citados²⁶. Em seu estudo sobre a recepção do neorealismo no Brasil, Mariarosaria Fabris apontou que a literatura sobre o assunto era lida na revista *Bianco e Nero* e outros periódicos sobre o cinema europeu, além da prestigiada *Revista de Cinema* de Belo Horizonte que dava ampla cobertura ao movimento italiano. Volta e meia, havia algum artigo ou entrevista que aparecia em jornais ou na revista *Fundamentos*. Mas não era muita coisa: segundo indica a pesquisadora, “os *Cahiers du Cinéma*, nos quais André Bazin e Amédée Ayfre consagravam o neorealismo, ao que parece não eram lidos”²⁷.

Essa poderosa filmografia italiana levantou das ruínas da Europa pós-guerra. Se, nas palavras de André Bazin, os personagens desses filmes existiam como uma “verdade perturbadora”, o eram por terem recusado de forma implícita ou explícita, pelo humor ou pela poesia, a realidade social da qual se serviam²⁸. Essa negação da

²⁵ FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1994. Página 75.

²⁶ Para saber mais sobre Cesare Zavattini: OLIVEIRA, Joana Pires Mascarenhas. *O roteirista Cesare Zavattini: método e estrutura narrativa do filme Umberto D*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

²⁷ FABRIS, *Op. Cit.*, página 77.

²⁸ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Páginas 237-240.

realidade, entretanto, não deixa de ser paradoxal na medida em que o neorrealismo produziu filmes marcados pelo que Gilles Deleuze chamou de “*mais realidade*”, formal ou material. A busca pelo realismo foi quase que incessante ao longo da história do cinema, que caminhou para dar ao seu espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade. Do mudo ao falado, dos planos fixos ao uso da montagem, o cinema sempre objetivou a *mais realidade*, seja quando os filmes falam da carne e do sangue seja quando das fantasias da imaginação²⁹.

Nesse sentido, André Bazin e Gilles Deleuze consideravam que o neorrealismo italiano não foi de forma alguma uma regressão estética por ter buscado *mais realismo*, mas sim uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica. Para além dos temas tratados nos filmes, cabe destacar outras conquistas desse “cinema sem grandes meios”, como a filmagem em cenários reais, o recurso de atores amadores ou não profissionais e a elaboração de roteiros inspirados nas técnicas do romance americano. O neorrealismo italiano propunha enxergar a realidade sem embelezamento: era preciso levar as câmeras para as ruas e para a vida; embora, como tenha destacado Alex Viany, “a obtenção do realismo não está neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que quer contar”³⁰.

Embora não exista consenso, a maioria dos críticos aponta que o neorrealismo tenha existido entre 1945 e 1952, tendo se firmado na obra de seus três diretores mais importantes: Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio de Sica. O crítico de cinema francês Guy Hennebelle buscou sintetizar as características de estilo e de técnica da escola italiana em dez pontos principais, que podem nos servir de parâmetro para podermos pensar, mais detidamente, em nossos filmes:

- 1) A utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades.
- 2) A recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neorrealismo retoma o cinema lá, onde os irmãos Lumière o tinham deixado.
- 3) Uma imagem acinzentada, segundo a tradição do

²⁹ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Página 242.

³⁰ SADOUL, G. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª Ed. revista e atualizada por Alex Viany. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

documentário. 4) Uma montagem sem efeitos particulares. 5) A filmagem em cenários reais. 6) Uma certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso freqüente à improvisação. 7) A utilização de atores eventualmente não-profissionais. 8) A simplicidade dos diálogos. 9) A filmagem de cenas sem gravação de áudio, sendo a sincronização realizada posteriormente. 10) Utilização de orçamentos módicos³¹.

Muitos desses pontos podem ser observados nos filmes brasileiros citados, produzidos ao longo dos anos 1950. A realização das filmagens em cenário real foi talvez uma das maiores heranças do neorealismo italiano para nossa cinematografia. Essa estratégia foi amplamente explorada por Nelson Pereira dos Santos nos dois primeiros longas-metragens que dirigiu (*Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte*) e, também, em *O Grande Momento*, filme que produziu em parceria com Roberto Santos.

Se as personagens de Rossellini perambularam pelas cidades destruídas pela Guerra, as de Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* subiram e desceram os morros das favelas cariocas, revelando a realidade social degradante em que viviam milhares de cidadãos. Até então, esse olhar apurado sobre as dificuldades vividas pelo povo ainda não havia aparecido em nossa cinematografia – embora, como procuramos destacar, as produções da Atlântida e da Vera Cruz tenham expressado a realidade brasileira em suas variadas facetas, acredito que seus filmes não demarcavam uma posição política específica. Dessa forma, por duas razões, *Rio 40 Graus* foi considerado uma revolução dentro do cinema brasileiro. Primeiro pelo fato de ter sido realizado longe dos estúdios, com baixo orçamento e com parte do elenco formado por atores não profissionais. O cenário de *Rio 40 Graus* foi a cidade do Rio de Janeiro sob o olhar de cinco crianças negras do Morro do Cabuçu que vendiam amendoim nos principais pontos turísticos da cidade. A outra revolução foi de natureza política: o filme de Nelson Pereira dos Santos incorporou as discussões sobre o subdesenvolvimentismo, colocando em evidência e com um realismo até então inédito, o Brasil cindido pelas desigualdades sociais.

A ideia de fazer *Rio 40 Graus* não foi bem recebida pelo PCB. Para os comunistas do Partido, aquele não era o momento propício para fazer filmes. Tanto que,

³¹ HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. Página 67.

por conta de sua teimosia, Nelson Pereira dos Santos foi rebaixado da Comissão Cultural do Partido para a célula da Lapa em Santa Teresa. Como nenhuma produtora se dispôs a aceitar o projeto, Nelson Pereira dos Santos criou uma cooperativa baseando-se na venda de cotas em um esquema de produção independente, de sorte que o pagamento só seria feito depois do lançamento do filme. A câmera utilizada, como nos revelou sua biógrafa Maria Helena Salem, foi emprestada por Humberto Mauro – que na época trabalhava no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). As filmagens começaram em março de 1954 e duraram pouco mais de três meses. Os bastidores mostraram que dentro da equipe havia uma célula comunista. Em muitos momentos as gravações eram feitas em paralelo com os trabalhos de panfletagens e reuniões partidárias. Naqueles anos 1950, a decisão de mostrar as favelas, o povo de pé no chão vivendo seus dramas reais e usando a língua portuguesa de seu próprio jeito, foi uma postura considerada altamente subversiva. Por isso *Rio 40 Graus* foi censurado no dia 23 de setembro de 1955, praticamente um mês depois de ficar pronto³².

A ordem foi dada pelo coronel Geraldo de Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DESP), que censurou o filme antes mesmo de tê-lo visto, com base na opinião de um “amigo” que nunca foi revelado. Sabe-se que o Coronel assistiu ao filme no dia 26 de setembro, em uma cabine em que o próprio Nelson Pereira dos Santos estava presente:

Nós caímos na armadilha, concordamos em mostrar o filme sem os nossos advogados presentes. O Cortes estava com a mulher e mais uns caras da polícia. Quando terminou, ele se levantou, gritando: *É pior que eu imaginava!* Ele dizia que o filme tinha uma técnica perfeita igual à de dois filmes tchecos que ele tinha apreendido. Que eu tinha feito aquele filme porque era paulista, era um filme que não mostrava ninguém trabalhando [...] O problema dele era a ‘técnica perfeita’ do filme. Ele nunca tinha visto filme brasileiro antes, para ele aquilo só podia ser coisa de comunista e tcheco³³.

Os argumentos utilizados pela censura foram, na mesma medida, inventivos e desproporcionais: entre as objeções de Cortes, havia a de que o filme teria sido feito

³² SALEM, Helena. *Nelson Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987. Páginas 100-113.

³³ Entrevista concedida ao jornal *Diário Carioca*, 30/09/1955.

com o “dinheiro de Moscou”; que a cidade do Rio de Janeiro não fazia 40 graus na ocasião em que o filme foi gravado; e que a obra era realizada com “tal habilidade” que servia diretamente aos interesses dos comunistas do PCB – sim, os mesmos que na verdade não apoiaram a confecção do filme. Mais grave ainda do que tudo isso foi quando o coronel Cortes “descobriu” que a panorâmica na abertura do filme focalizava o Cristo Redentor justamente quando, ao fundo, ouvíamos Zé Kéti cantar: “eu sou o rei dos terreiros, sim senhor”³⁴.

Depois que a censura do filme foi decretada, começou uma verdadeira epopéia em defesa de sua liberação – algo que, tratando-se de cinema, nunca antes acontecera na história desse país. Com a ajuda de alguns jornalistas solidários com o filme, os debates se perpetuaram e ganharam a imprensa, gerando uma grande mobilização de intelectuais. Durante o tempo em que esteve fora dos circuitos, *Rio 40 Graus* foi visto em muitas sessões privadas como, por exemplo, em um ato na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), organizado por Alex Viany, José Carlos Burlle e Ciro Cury, que reuniu aproximadamente mil pessoas. Entre os espectadores, estavam jornalistas, escritores (entre eles Manuel Bandeira), pintores (como Jenner Augusto), artistas e astros do cinema e do teatro (como Eliana Lage, Oscarito, Anselmo Duarte e Eugenio Kuster). Entretanto, ninguém defendeu mais a liberação de *Rio 40 Graus* do que o escritor baiano Jorge Amado. Coincidentemente, anos mais tarde Nelson Pereira dos Santos revelou em uma entrevista que o livro *Capitães de Areia* (1937) exerceu uma influência decisiva dentro do filme³⁵.

No dia 27 de setembro de 1955, ainda no calor dos acontecimentos, o escritor mais popular da história da literatura brasileira escreveu um artigo explicando a necessidade de defender *Rio 40 Graus*. Na visão de Jorge Amado, o filme era uma espécie de “crônica cotidiana da cidade do Rio de Janeiro”, recheado de momentos singelos e marcantes, registros profundos e poéticos “dos conflitos da cidade imensa, das tristezas e alegrias de um povo”. A proibição feita pelo coronel Geraldo Cortes apontava para motivos políticos. Questões que realmente não incomodavam Jorge Amado, o qual se atinha, antes, aos “elementos marginais” do filme: os vendedores de

³⁴ *RIO 40 GRAUS*. Direção: Nelson Santos. Ano: 1955.

³⁵ PIRES, Luiz. *Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos*. Revista Cult, 24 de fevereiro de 2012.

amendoim, os moradores das favelas, os jogadores de futebol, os trabalhadores e os sócios das Escolas de Samba. Se mantida, a censura “não permitirá aos cineastas mostrar o povo em seus filmes, estão proibidos de criar sobre a vida do povo, seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças, sobre sua força, que resiste à trágica realidade em que vive”³⁶. Era impedir que os homens da cultura fossem o que deveriam ser: intérpretes da vida do país.

O que veio depois disso, talvez nem mesmo o próprio Nelson Pereira dos Santos esperasse. O filme foi liberado no dia 31 de dezembro de 1955 e lançado em março do ano seguinte em várias capitais do país. A publicidade gerada em torno da repercussão da censura, certamente colaborou para isso. Seja como for, em dois anos o filme se pagou e rendeu inúmeros prêmios ao diretor, além de ter dado popularidade e condição de tocar em frente mais dois projetos bem sucedidos: *Rio Zona Norte* e *O grande momento* – do qual foi produtor. Para Glauber Rocha, a estreia de Nelson Pereira dos Santos representou um divisor de águas no cinema brasileiro, foi “o primeiro filme revolucionário do Terceiro Mundo antes da Revolução Cubana”³⁷. Não se discute que *Rio 40 Graus* alterou a forma de se fazer cinema no Brasil, tornando-se a principal referência para o movimento Cinema Novo, que eclodiu no início dos anos 1960.

Embora Nelson Pereira dos Santos tenha estreado no cinema com *Rio 40 Graus*, não podemos perder de vista que o filme representou o coroamento de um longo processo, em que o diretor pensou, junto com o grupo da revista *Fundamentos*, as bases em que deveria se firmar o cinema brasileiro. O desejo tantas vezes anunciado era o de encharcar nossas imagens de povo e de Brasil, a partir do diálogo com a nossa literatura, folclore e história. A revolução causada por *Rio 40 Graus*, por vezes, obscurece o processo de discussão e fundamentação teórica que o antecedeu. As escolhas e os projetos dirigidos pelo diretor foram uma resposta ao que ele chamou de “problema de conteúdo” do cinema brasileiro. Essa nova proposta, porém, não se materializou de nada: buscou inúmeras correspondências com o cinema realizado na Itália entre 1945 e 1952, nas mãos de Luchino Visconti, Roberto Rossellini e Vittorio de Sica. A

³⁶ Jornal *Imprensa Popular*, dia 27 de setembro de 1955, *O caso de Rio 40 Graus*, Jorge Amado.

³⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. Página 394.

conjunção desses fatores possibilitou o surgimento de um tipo novo de cinema, com um novo regime de imagem e uma nova temporalidade: *Rio 40 Graus* colocou o Brasil na modernidade cinematográfica.

Os termos para essa discussão são dados por um dos autores que melhor tentou explorar as potências do cinema: Gilles Deleuze. O filósofo francês não estava interessado em fazer uma “história do cinema”. Ao invés disso, dedicou duas obras para tentar pensar uma proposta de classificação dos signos e das imagens: a primeira delas voltada para o cinema clássico (que teve como principal expoente o norte-americano Orson Welles, inventor da profundidade de campo) e a outra aquilo que ele denominou de modernidade cinematográfica (que teve como maior testemunha o italiano Roberto Rossellini, inventor de um “cinema do imprevisto”)³⁸. Entre essas duas grandes “eras do cinema” houve uma ruptura histórica proporcionada pela Segunda Grande Guerra, que impactou diretamente as escolas cinematográficas que surgiram posteriormente. Era como se o cinema respondesse, de forma desajustada e imprevisível, ao mundo em transformação.

Cada uma dessas “eras do cinema” se firmou em um regime específico de imagem. Dois regimes que não são de maneira alguma concorrentes, mas que podem e coexistem, muitas vezes, dentro de um mesmo filme. O primeiro deles, que predominou no cinema feito antes da Segunda Grande Guerra, foi o da *imagem-movimento*, que representa um tipo de imagem organizada segundo uma lógica sensório-motora, concebida como o encadeamento natural de outras imagens, formando um conjunto bem acabado de percepções e de ações. Em outras palavras, essa narração dita clássica resulta na composição orgânica das imagens – dando-lhes movimento contínuo e ação. As imagens do cinema, nesse regime, ganham vida quando encadeadas umas nas outras e não quando contempladas separadamente. Nas palavras de Gilles Deleuze, em resumo,

A imagem-movimento nos oferece o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985; DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir³⁹.

O tempo como um curso de um rio, ditando a medida do movimento e modulando o encadeamento das ações. Os filmes construídos sob esse regime de imagem são capazes de nos oferecer uma representação indireta do tempo: pelo recurso da montagem, as imagens são agenciadas em função de um todo e, ao mesmo tempo, esse todo desenrola-se aos poucos em cada imagem⁴⁰.

A expressão mais bem acabada do que Deleuze denominou imagem-movimento foi a *imagem-ação*. Esse teria sido, por exemplo, o modelo que consagrou o triunfo do cinema americano:

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação e com os outros personagens. [...] A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação, ou pelo menos sua primeira forma⁴¹.

Os filmes do gênero *western* talvez sejam os que mais nos ajudam a entender esse encadeamento de imagens em uma lógica sensório-motora, que representa a base da imagem-movimento. Não apenas John Ford, mas outros diretores do gênero criaram personagens-heróis profundamente ancorados em um ambiente que modula suas ações – “é um grande país, a única coisa ainda maior é o céu”, como diz um dos personagens de *Rastros de ódio* (1956), de Howard Hawks. E, ao fazer-se representante de certa coletividade, o herói torna-se capaz de uma ação que o iguala ao meio e restabelece sua ordem acidentalmente⁴².

³⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Página 322.

⁴⁰ CORDEIRO, Edmundo. *Actos de Cinema - Deleuze: cinema prático*. Covilhã (Portugal) – Universidade da Beira Interior, 2003. Página 13.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Páginas 162 e 163.

⁴² DELEUZE, *Op. Cit.*, página 167.

Para Deleuze, os filmes de Alfred Hitchcock constituem o ápice da imagem-movimento: uma grande força de equilíbrio, a integração total de todos os elementos. Alguns dos filmes do diretor, todavia, já apontavam os sinais de ruptura, do encaminhamento da imagem-movimento para a imagem-tempo, como *Janela Indiscreta* (1954) e *O corpo que cai* (1958). São dois filmes que nos trazem a refração do movimento, com personagens perdidas ou paralisadas: a bela mecânica da imagem-ação termina em situações de ruptura que coloca em crise toda lógica da imagem-movimento⁴³. Essa crise teria sido uma resposta do cinema às transformações radicais que o mundo viveu naqueles anos, em virtude da Segunda Grande Guerra e seus efeitos colaterais. Uma resposta, todavia, desajustada: da ação parte para fuga, indiferença e perambulação. Essa passagem de um tipo de regime de imagem para outro faz nascer o que Deleuze chama de *cinema moderno*, que se caracteriza, principalmente, por uma nova forma de relação da imagem com o tempo:

É pelo movimento que o cinema reproduz o passar *cronológico* do tempo. O tempo é o que passa, mas é também o que se mantém na passagem, ou a passagem daquilo que se mantém. A *passagem* do tempo não é um simples *deixar para trás*, como todos sabemos e experimentamos, não é um processo linear, não se trata de uma simples sucessão. E é em primeiro lugar por essa reprodução que o cinema se vai converter numa prodigiosa máquina de transformação do tempo, e, por isso, numa inédita apresentação de outras dimensões do tempo. Haveria, pois, o Movimento e o Tempo e eles haveriam de defrontar-se de uma maneira inaudita nessas imagens do cinema, reconfigurando o campo de batalha consoante um ou outro assumisse a supremacia: *imagem-movimento e imagem-tempo*⁴⁴.

A *imagem-tempo* seria, dessa maneira, uma representação *direta* do tempo – muito além de determinada cronologia ditada pela montagem e sequência de planos. Nas palavras de Edmundo Cordeiro, essa mudança acontece quando a imagem deixa de depender determinantemente do movimento e das ações, aparecendo enquanto imagem em um estado mais puro: trata-se de um cinema em que o principal deixa de ser o que há para

⁴³ RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: KASPER, Christian Pierre. Campinas: Editora Papirus, 2013. Página 120.

⁴⁴ CORDEIRO, Edmundo. *Actos de Cinema - Deleuze: cinema prático*. Covilhã (Portugal) – Universidade da Beira Interior, 2003. Página 6.

ver atrás da imagem, ou na imagem seguinte, mas antes o que há para ver na própria imagem⁴⁵.

Essa mudança foi levada a cabo, principalmente, pelo neorealismo italiano dos anos 1940 e pela Nouvelle Vague francesa nos anos 1960: para Deleuze, seus diretores inauguram o “cinema de vidente”. As personagens, nesses filmes, estão mais interessadas em registrar do que reagir. Por isso muitas eram crianças, pois estas, ao mesmo tempo em que são afetadas no mundo por certa impotência, têm maior sensibilidade para ver e ouvir. E em muitos casos, é o olhar das crianças de encontro à realidade que a torna insuportável, revelando sua brutalidade e insensatez, como em *Ladrão de Bicicleta*, *Alemanha ano zero* e também *Rio 40 Graus*. Em todos esses três filmes, o cotidiano se traduz em um espetáculo ambulante ao sabor de personagens que perambulam sem saber ao certo o que fazer, muitas vezes por não ter a capacidade ou a pretensão de sabê-lo. Na cena final de *Alemanha ano zero*, por exemplo, acompanhamos os passos da protagonista que pode ter 11 ou 12 anos que caminha despretensiosamente pelas ruínas da cidade de Berlim. Rossellini recusa qualquer recurso à simpatia sentimental: não sabemos, ao certo, o que a criança está pensando. Seguimos, apenas, seu olhar atento e enigmático sobre o mundo em ruínas, acompanhamos curiosos o desfecho do filme – um mistério que chega a nos dar medo.

⁴⁵ CORDEIRO, *Op. Cit.*, páginas 13-14.



Legenda: Cena final do filme *Alemanha, ano zero* (1948), do diretor italiano Roberto Rossellini.

São filmes em que o tempo passa mais devagar: as imagens já não são encadeadas com o intuito de fazê-lo correr ou para dar significado a um conjunto de ações. Há uma maior autonomização do tempo em relação ao movimento, ou – para ficarmos em termos cinematográficos – em relação à montagem. Seja diante da destruição causada pela Guerra, no caso da Europa, seja diante da condição social degradante, no caso do Brasil, falamos de personagens sobreviventes – ou que, pelo

menos, tentam sobreviver. O cinema moderno, construído em torno desse novo regime de imagem, ganha em vidência e perde em ação, tornando-se uma expressão artística de tempos desajustados – por isso, várias vezes, Deleuze retoma Shakespeare para falar de um “tempo fora dos eixos”. A subjetividade da imagem não se manifesta mais no motor e material, mas no temporal e espiritual. Vários filmes nos permitem pensar essa questão da temporalidade, mas o desaparecimento da imagem-ação em favor de uma imagem quase que puramente visual foi tarefa levada a cabo com preciosismo pelo diretor japonês Yasujiro Ozu (1903-1963). É o exemplo mais cristalino para entendermos, em termos práticos, o que Deleuze propôs com conceito de imagem-tempo. Embora tenha sofrido influência do cinema norte-americano, Ozu construiu no cinema japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras, principalmente em filmes como *Pai e Filha* (1949), *Primavera Tardia* (1949), *Também fomos felizes* (1951) e o incrível *Era uma vez em Tóquio* (1953).

O objeto principal de seus filmes é a banalidade do cotidiano, que muitas vezes é apreendida pelo tema das gerações opostas: o Japão antigo e tradicional em contraste ao país que parecia querer abraçar a modernidade econômica ocidental. Ozu acompanhou esse processo, uma vez que seus mais de cinquenta filmes correm um lapso de tempo que vai dos anos 1920 até início dos anos 1960. Nessas obras citadas, as câmeras estão sempre abaixo dos olhos dos atores, fixas, frontais ou em algum ângulo constante. Os movimentos são raros e os *travellings*⁴⁶ são quase que feitos em grandes blocos. Por sua vez, os roteiros desses filmes são construídos em torno de conversas aparentemente banais – das quais não escapa nem a morte e nem os mortos, objetos de um esquecimento natural. Assim, como sugere Deleuze, Ozu consegue em um mesmo horizonte “ligar o cósmico ao cotidiano, um só e mesmo tempo como forma imutável daquilo que se muda”⁴⁷.

Filmes como os de Ozu, em que as situações óticas não se prolongam necessariamente em ação, permitem que possamos nos apoderar do tempo de outra maneira: na imagem-tempo, o encadeamento e o reconhecimento das imagens não estão

⁴⁶ *Travelling* é todo movimento de câmera que se desloca no espaço – ao contrário dos movimentos de *panorâmica*, nos quais as câmeras apenas giram em torno de seu próprio eixo, sem se deslocar. O uso da câmera na mão é um exemplo de movimento em *travelling*.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Páginas 23-25.

mais atrelados ao movimento. Esse é um dos pontos essenciais para entendermos a complexidade da imagem-tempo, que nos oferece um sentido completamente novo de subjetividade. Para dar conta desses efeitos e poder atuar como uma apresentação direta do tempo, o cinema moderno inventou ou repaginou uma série de mecanismos como o *flashback*⁴⁸, o *faux-raccord*⁴⁹, a profundidade de campo e a dessincronização das imagens, fazendo com que elas não mais digam respeito a algum tipo de sucessão temporal das dimensões passado-presente-futuro, mas sim ao tempo não-cronológico, subjetivo e de dimensões coexistentes. Isso nos ajuda a entender o porquê que o cinema europeu defrontou-se muito cedo com um conjunto de fenômenos como a amnésia, hipnose, alucinação, delírio e pesadelo: era preciso buscar caminhos para atingir o mistério do tempo⁵⁰.

Para dar conta de toda essa dimensão temporal em que o cinema moderno está imbricado, Deleuze recorre à obra do filósofo Henri Bergson – principalmente ao livro *Matéria e Memória*, publicado pela primeira vez em 1939. O diálogo com Bergson permitiu a Deleuze refletir sobre o seguinte problema: se no cinema clássico norte-americano o tempo era agenciado pelas imagens em movimento, a qual significante se associa a imagem-tempo? Qual o sentido por trás da perambulação das personagens? A ação diante do presente não se apresenta como uma possibilidade, então o filme passa a existir quase que em uma espécie de circuito, em que a imagem é afetada pela mobilização autárquica do passado. Esse outro com o qual a imagem se conjuga confere-lhe cicatrizes que são, nada mais, do que as marcas de um passado que não cessa de sobreviver e nos assombrar – o que se aproxima com o que Bergson pensou sobre a *presença da lembrança*:

Mas a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. [...] *Imaginar* não é

⁴⁸ *Flashback* no cinema representa a interrupção de uma sequência cronológica narrativa, através da interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É uma forma de anacronia: ou seja, uma mudança de plano temporal.

⁴⁹ *Faux-raccord* é um efeito cinematográfica usado para gerar a dúvida no espectador, quando na sequência são apresentados dois planos aparentemente sem conexão entre si. Cabe, a ele, fazer a ligação dos planos.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Página 71.

lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem: mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente ao passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz⁵¹.

Deleuze está pensando com Bergson em um tipo de imagem mais complexa e bem acabada, a fina flor que se desdobrou da imagem-tempo e ganhou vida própria, a qual ele deu o nome de *imagem-cristal*. Em resumo, é uma imagem que mostra a *cisão* do tempo: o presente que passa e o passado que se conserva, coexistindo com o presente que é. Nas palavras de Deleuze, o que constitui essa imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo, “já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo”, fazendo com que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado. O cristal, assim, vive sempre no limite “entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é”⁵². Nessa relação com a memória, o cinema moderno é profundamente bergsoniano:

Não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flashback* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que se passam conforme o tempo cronológico. Trata-se ou de um **esforço de evocação** produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol do passado do qual, posteriormente, surgirão imagens-lembrança⁵³ [grifos nossos].

Nesse regime de imagem, os personagens não podem ou não querem reagir ao mundo, vivendo em uma condição dostoiévskiana⁵⁴. Com base nessa rápida apreciação das teorias de Gilles Deleuze sobre a imagem-tempo, minha proposta é pensar a literatura como base especular, como marca de memória e como uma presença insistente nos filmes *Vidas Secas* (1963) e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) – que iremos abordar no segundo capítulo. Normalmente, são filmes conhecidos e reconhecidos por terem colocado o cinema brasileiro em outro patamar, representando uma verdadeira

⁵¹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: NEVES, Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Página 158.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Páginas 102 e 103.

⁵³ DELEUZE, *Op. Cit.*, página 134.

⁵⁴ DELEUZE, *Op. Cit.*, página 157

revolução em nossas artes e pelo diálogo intenso que travaram com as questões políticas que marcaram o país no início dos anos 1960. Mas nosso interesse não é apenas esse.

III. Uma história para os desterrados desta pátria

Quando decidiu levar às telas o romance de Graciliano Ramos, publicado em 1938, Nelson Pereira dos Santos estava começando a ficar conhecido como “o cineasta de um filme só”. Desde a juventude sonhava em adaptar a obra do escritor alagoano. Chegou a escrever um esboço de roteiro para *São Bernardo* quando surgiu um grande problema: havia-se apaixonado pela personagem Madalena e queria mudar o destino traçado pela pena de Graciliano Ramos. Após enviar uma carta ao escritor revelando toda a angústia de suas pretensões, Nelson Pereira dos Santos admitiu que:

A resposta veio fulminante, e foi definitiva para mim em termos de adaptação. Na primeira parte da carta, Graciliano dizia que, se eu quisesse mudar o seu romance, que eu mesmo escrevesse a história. Era taxativo: não admitia modificações naquilo que escrevera. A segunda parte da carta foi uma verdadeira lição, pois Graciliano abordava a questão do condicionamento histórico do personagem (...). E Graciliano disse mais: que não escrevera *São Bernardo* daquela forma por um prazer literário, mas para reproduzir fielmente aquela realidade⁵⁵.

Naquele momento, a ideia de adaptar Graciliano Ramos foi interrompida. Mas a lição do mestre foi decisiva em sua formação: anos mais tarde criou coragem e decidiu fazer *Vidas Secas*. A possibilidade havia surgido no final de 1958. Mesmo depois de *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, Nelson Pereira dos Santos ainda não podia dar-se ao luxo de viver de cinema e, por conta disso, trabalhava na redação do *Jornal do Brasil*. Como correspondente, naquele ano estava em Juazeiro da Bahia filmando para o jornal os impactos da “Grande Seca de 1958”. Diante de tudo o que viu sentiu-se na obrigação de fazer um filme⁵⁶. No ano seguinte, após pedir licença do trabalho, voltou

⁵⁵ SALEM, Helena. *Nelson Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987. Página 151.

⁵⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos – entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Revista Estudos Avançados 21 (59), 2007. Página 330.

para Juazeiro da Bahia com parte de sua equipe de gravação. Porém, foram surpreendidos por um temporal de vários dias que caiu sobre o sertão, que fez o Rio São Francisco transbordar e alagar dezenas de cidades. Com a paisagem da caatinga modificada, Nelson Pereira dos Santos ainda teve tempo de escrever um roteiro rápido e gravar um projeto de circunstância, que havia criado naquele momento: o longa-metragem *Mandacaru Vermelho* (1961).

Mas Nelson Pereira dos Santos era teimoso. Dois anos mais tarde, retomou o tantas vezes interrompido sonho de levar *Vidas Secas* ao cinema. Dessa vez, o local escolhido foi a cidade de Palmeira dos Índios, terra de Graciliano Ramos no interior de Alagoas. Parte das gravações foi feita na própria fazenda em que viveu o escritor. Logo, Nelson Pereira dos Santos percebeu que não seria difícil alcançar uma luminosidade fotográfica que fosse capaz de reproduzir o efeito estético que Graciliano Ramos dava em seu romance. A geografia do sertão e os personagens que compuseram o livro estavam ao alcance da câmera – para Nelson Pereira dos Santos, esses eram dois elementos fundamentais para poder expressar o drama daquela realidade social. Em um ensaio intitulado “A evolução da linguagem cinematográfica”, André Bazin afirmou que existem, essencialmente, dois tipos distintos de diretores: os que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade⁵⁷. Creio que Nelson Pereira dos Santos encaixa-se perfeitamente na segunda categoria – o que não significa dizer que tenha dado pouca atenção as nuances estéticas em seus filmes. Muitos atores que participaram do filme foram descobertos pelo diretor. Dois deles, em especial, fizeram grande sucesso e merecem destaque. O primeiro foi Jofre Soares que, além de trabalhar em circo, era vaqueiro na região e acabou convocado para o papel de fazendeiro. Depois de *Vidas Secas*, trabalhou em mais de cem filmes. Já a cachorrinha Baleia foi comprada nos arredores da cidade e tornou-se celebridade, acompanhando Nelson Pereira dos Santos em diversas ocasiões, inclusive em festivais internacionais de cinema.

Ao longo dos primeiros minutos de filme, ouvimos o som incessante do carro de boi e observamos uma panorâmica que enquadra imagens típicas da caatinga, com suas árvores secas e retorcidas, chão endurecido, juazeiros, mandacarus. Lentamente, ao fundo, a família do vaqueiro Fabiano entra em cena por um leve

⁵⁷ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. Página 67.

travelling da câmera: junto dele estão Sinha Vitória, os dois meninos e a cachorrinha Baleia. Essa primeira cena, que nos apresenta as personagens e os créditos do filme, dura pouco mais de três minutos, em que escutamos o crescente e incômodo barulho de um carro de boi. A família segue caminhando pelo leito ressequido do que foi um rio, escapando da seca sem destino certo. Diante desse cenário, Nelson Pereira dos Santos contratou dois fotógrafos para *Vidas Secas*: Luís Carlos Barreto, que seria responsável por captar a luz natural do nordeste, e José Rosa que fazia o estilo mais tradicional – com a utilização de filtros e rebatedores.



Legenda: Cena de abertura do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

O fato de o livro ser narrado em terceira pessoa foi um facilitador para o processo de tradução intersemiótica – ou seja, de uma linguagem para outra, das palavras para as imagens. Isso porque a câmera assume esse papel com muita naturalidade: *Vidas Secas* pode ser lido como se o autor estivesse contando um filme

que viu⁵⁸. Além disso, pela forma como foi escrito, o livro já oferecia uma espécie de roteiro – principalmente por suas frases curtas e pela riqueza de imagens que oferece. José Carlos Avellar apontou que a estratégia narrativa de Graciliano Ramos parecia uma câmera enquadrando, cortando, deslocando-se livremente “das feições imediatas da vida e da natureza para o interior dos seres”⁵⁹. A respeito da linguagem do livro *Vidas Secas*, Antônio Cândido destacou que:

Esse medo de encher lingüiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada – o nada do qual extraía sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao que parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito⁶⁰.

Nelson Pereira dos Santos precisou lidar com o estilo de Graciliano para contar sua história, atravessando o filme em silêncios prolongados: estamos diante de personagens que falam pouco, com dificuldade, como se fosse preciso evitar qualquer desperdício de energia. Personagens que, como Graciliano Ramos, preferiam poucas palavras. Em alguns momentos, eles sussurram ou conversam por sons guturais e sem sentido, revelando o nível social degradante em que estão imersos. Fabiano está preso a sua realidade e nela as leis de convivência, os acordos e as relações sociais se fazem de modo singular. O filme nem mesmo tem uma trilha sonora. Nelson Pereira dos Santos procurou trabalhar com os sons descritos no livro, como o vento na caatinga, a chuva, os animais e o carro de boi: o sertão tinha mais som do que qualquer música.

Para Susan Sontag, essa obsessão pelo silêncio faz sentido dentro de uma elaboração mais ampla: sua proposta é de pensarmos a arte moderna a partir de uma verdadeira “estética do silêncio”. O caminho do silêncio, segundo a autora, teria feito Rimbaud partir para a Abissínia a fim de fazer fortuna com o comércio de escravos, Wittgenstein trabalhar como empregado de um hospital e Duchamp voltar-se para o

⁵⁸ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Página 47.

⁵⁹ AVELLAR, *Op. Cit.*, página 53.

⁶⁰ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Página 144.

xadrez. Cada um desses artistas “declarou que via suas realizações prévias na poesia, na filosofia ou na arte como fúteis, insignificantes”⁶¹. Outros artistas, como é o caso de James Joyce em seu romance *Ulisses*, teriam escolhido um hermetismo tão pronunciado que simplesmente o faria – como acreditava Jack Kerouac, “desistir de se comunicar com os outros homens”⁶².

Mas esse silêncio não deixa de ser contraditório na medida em que acrescenta força e até mesmo autoridade ao que foi interrompido: o repúdio à obra torna-se por vezes uma fonte de sua vitalidade. Ao artista moderno, estavam disponíveis muitos usos possíveis para o silêncio. Um deles no sentido de libertação, pois seria “o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra”⁶³. Outras vezes, o silêncio poderia ser uma *decisão*, o suicídio exemplar do artista que decide pela incomunicabilidade. Outro uso do silêncio – e que talvez seja o mais apropriado para pensarmos o livro de Graciliano Ramos – diz respeito à estratégia de auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade: quando as palavras são pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso e tornam-se quase palpáveis. Isso faz com que, segundo Susan Sontag, “a maioria da arte de valor do nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou a ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade)”. Assim, seria possível ao artista “limpar a nossa realidade atravancada de palavras – através da criação de silêncio ao redor das coisas”⁶⁴.

Este seria um dos aspectos que diferencia Graciliano Ramos dos outros romancistas “nordestinos” de sua geração: uma força que transcende o realismo descritivo para desvendar o universo mental de homens e mulheres incapazes de falar, devido à rusticidade extrema. Em favor deles, segundo Lúcia Miguel Pereira, Graciliano

⁶¹ SONTAG, Susan. A estética do silêncio. IN. *A vontade radical*. Editora Companhia das Letras, 2015. Página 13.

⁶² KEROUAC, Jack. *Diários de Jack Kerouac (1947-1954)*. Edição e Introdução: Douglas Brinkley. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2012. Página 95.

⁶³ SONTAG, *Op. Cit.*, página 14.

⁶⁴ SONTAG, *Op. Cit.*, páginas 27-30.

Ramos “elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio”⁶⁵, que se torna possível na medida em que o romance – diferente dos anteriores de Graciliano – é escrito em terceira pessoa, por meio do discurso indireto. Mas não apenas isso: a questão do silêncio também carrega consigo uma posição ideológica. Para Wander Melo Miranda, um dos fatores responsáveis pela atualidade do escritor alagoano foi a forma como lidou com o problema da representação do outro, motivo de constante reflexão e angústia. A distância proporcionada pelo silêncio opera como um artifício para não coisificar uma realidade que o escritor sabia não ser sua⁶⁶. Graciliano Ramos, pela forma como manipulou o uso do discurso em terceira pessoa, foi capaz de colocar-se em meio aos acontecimentos e fora deles. Assim, de dar voz aos que não tinham palavras para analisar as próprias dores e esperanças, ao mesmo tempo sendo capaz de abrir espaço para essa reflexão, que seria uma das pedras angulares de *Vidas Secas*: a desobstrução da fala de quem é impedido de falar⁶⁷.

Em diversos momentos ao longo de *Vidas Secas*, o narrador reflete sobre Fabiano e sua dificuldade diante das palavras:

Vivia longe dos homes, só se dava bem com os animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, guardava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas⁶⁸.

Direcionando essa discussão para os termos com qual Deleuze pensou o cinema moderno, a fala emudecida dos personagens de *Vidas Secas* seria um efeito colateral da rusticidade à qual estavam submetidos. Seria uma resposta desajustada ao intolerável,

⁶⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Boletim Ariel*, 1938. *Apud* CANDIDO, Antonio. Cinquenta anos de *Vidas Secas*. IN. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006. Páginas 145 e 146.

⁶⁶ MIRANDA, Wander Melo. Atualidade de Graciliano Ramos. In: DUARTE, Eduardo Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: Editora Universitária, 1995.

⁶⁷ MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. IN. CASTRO, Marcílio França (coordenação de). *Ficções do Brasil. Literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, p. 131-171, 2006. Página 141.

⁶⁸ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 29ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971. Página 55.

que nesse cinema moderno “não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana”⁶⁹. Acredito, enfim, que o delicado trabalho com o silêncio possa ser um dos fatores que nos permita ver *Vidas Secas* dentro das elaborações teóricas de Deleuze sobre a imagem-tempo.

Para lidar com essa questão inerente à prosa de Graciliano Ramos, foi preciso que Nelson Pereira dos Santos trabalhasse com o que Júlio Bressane chamou de *vazio* do texto, ou seja, lidar com os aspectos essenciais, medulares da prosa de Graciliano Ramos: aquela segura, a imagem branca e a escrita em pedra. Esse foi o maior mérito do diretor, por quanto soube adaptar um texto clássico da literatura sem cair no risco eminente de se amarrar a ele⁷⁰. O que Nelson Pereira dos Santos fez, apoiado em Graciliano, foi “uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto”, no sentido de prosseguir e ampliar sua fruição. Seria, enfim, “uma invenção livre e em perfeita sintonia com o romance porque a relação entre literatura e cinema só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria”⁷¹.

Em uma cena ainda no começo do filme, pouco depois de a família chegar a uma fazenda abandonada, Fabiano e Sinhá Vitória se encontram com uma esperança efêmera, traduzida em nuvens escuras que anunciavam a possibilidade de chuva. Graciliano Ramos nos diz que ele “tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol”⁷². Acompanhamos na cena construída por Nelson Pereira dos Santos a expressão angustiada dos personagens diante da possibilidade de chuva, a aproximação inesperada e o súbito afastamento de Sinhá Vitória e Fabiano, como se aquele tipo de intimidade lhes fosse completamente estranho. Seria esse o trabalho do cinema no *vazio* do texto. Depois disso, ambos

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Páginas 31-32.

⁷⁰ SARNO, Geraldo; AVELLAR, Carlos. *Conversa com Júlio Bressane: Vidas Secas, Miramar e o cinema no vazio do texto*. Revista Cinemais, número 6, 1997. Páginas 31 e 32

⁷¹ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Página 54.

⁷² RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 29ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971. Página 47.

“conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente”⁷³.



Legenda: Cena do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

⁷³ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 29ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971. Página 48.

Infelizmente Gilles Deleuze não viu *Vidas Secas* – ou, caso tenha visto, não fez referência ao filme ao longo de suas obras. Além do silêncio enquanto resposta desajustada ao mundo, a condição de retirante por si só já nos parece bastante sugestiva para poder pensar em um dos aspectos mais marcantes das personagens do cinema moderno: *o não saber o que fazer*. Retirante, nas palavras de Luís Câmara Cascudo, seria “o nome dado ao sertanejo que deixava o sertão, expulso pela seca prolongada”⁷⁴. O termo começara a aparecer na imprensa por volta da Seca de 1877. No ano seguinte, o crítico literário cearense Araripe Júnior publicou dois capítulos de um projeto inacabado chamado *O retirante*, nas páginas do periódico *O vulgarizador*, do Rio de Janeiro. Outras obras, como o romance *Os retirantes* (1879) de José do Patrocínio e *A fome* (1890) de Rodolfo Teófilo, ajudaram a traçar as primeiras linhas dessa chamada “literatura das secas” – que tem seus aspectos sociais, econômicos e estilísticos analisados recentemente na tese de André Luiz Scoville⁷⁵.

Não faz parte de minha proposta rastrear o começo dessa tradição, tampouco mapear seus pontos altos, que passam por autores como José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, o próprio Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Entretanto, deve-se considerar que a representação do retirante nordestino se tornou um *topos* importante em nossa literatura e em outras de nossas linguagens da imaginação. E, claro, tanto *Vidas Secas* livro quanto *Vidas Secas* filme estão associados a essa tradição. Com a publicação de *Os sertões* em dezembro de 1902, temos talvez a primeira grande inflexão dentro dessa tradição ainda emergente. O projeto literário de Euclides da Cunha elaborou uma interpretação sociológica sobre o Brasil, evidenciando a necessidade de descobri-lo por suas margens. Segundo a historiadora Heloísa Starling o escritor revelou à consciência republicana a existência dos *párias*, uma gente condenada ao absurdo de viver “*expatriada dentro da própria pátria*”, como definiu o próprio Euclides⁷⁶.

⁷⁴ CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Edição. São Paulo: Ediouro S.A, s/d. Página 778.

⁷⁵ SCOVILLE, André Luiz. *Literatura das Secas: ficção e história*. Curitiba – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, 2011.

⁷⁶ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *A República e o Sertão. Imaginação literária e republicanismo no Brasil*. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 82, p. 133-147, 2008. Página 136.

A existência dos *párias*, que foi denunciada por Euclides da Cunha, ganhou o rosto de Fabiano, Sinha Vitória e dos dois meninos. Dentro dessa perspectiva, Graciliano Ramos elabora uma *poética da escassez*, que oferece um ponto de fuga em relação aos textos literários do período, que estavam empenhados em desvendar socialmente o Brasil. A discussão em *Vidas Secas* desloca-se para um problema identitário e de integração nacional: Fabiano e sua família são desterrados dentro da própria pátria e esse nomadismo forçado ressalta a falta de lugar geográfico, social e político. O não-lugar – ou o *inferno*, como um dos meninos consegue decifrar. A interpretação de Brasil ensejada por Graciliano Ramos em *Vidas Secas* lança luz sobre as sombras, fissuras e deformações de uma nação que se projetava cheia de espaços vazios⁷⁷. E essa condição nos é revelada por Graciliano Ramos “no âmbito da vivência mais íntima dos personagens, de seus parcos desejos e continuadas frustrações”, onde o romancista encontra “uma promessa de felicidade, uma esperança de liberdade ou a certeza da danação”⁷⁸.

Em uma das cenas mais marcantes do livro e do filme, a ideia de sertão ganha concretude quando o menino mais velho pergunta para os pais o significado da palavra inferno. Primeiro procura Fabiano, que se guardou em silêncio como se a pergunta não fosse para ele, ou como se ela resultasse inútil. *O que é o inferno?* – insiste o menino para a mãe que tenta lhe tirar as dúvidas: “é um lugar para onde vão os condenados, cheio de fogueira, espeto quente”. O menino, curioso, indaga: “a senhora já foi lá, já viu?”. A resposta que Sinha Vitória lhe deu foi um bofetão. Em seguida, a câmera acompanha os passos do menino para fora de casa. Inconformado, ele associa as palavras de sua mãe ao chão seco, ao sol ardente e as árvores espinhosas do lugar onde viviam. Depois, a câmera recua para o interior do aposento, captando os murmúrios e o choro sentido de Sinha Vitória, de baixo para cima, atrás das labaredas do fogão à lenha, como se fosse um inferno. “Queria morrer para acabar com isso”, diz ela⁷⁹.

⁷⁷ MIRANDA, Wander Melo. *Vidas secas – Introdução crítica*. IN: SILVIANO, Santiago (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. II, 2000.

⁷⁸ MIRANDA, *Op. Cit.*, página 119.

⁷⁹ VIDAS SECAS. Diretor: Nelson Santos. Ano: 1963



Legenda: Cena do filme *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos.

A condição de pária aplicada aos retirantes nordestinos se aproxima em muitos pontos ao *status* de pária dos judeus assimilados, que Hannah Arendt analisou em um artigo publicado em 1940, chamado *O judeu como pária: uma tradição oculta*. Para a filósofa alemã, os párias são, antes de qualquer coisa, aqueles que recebem muito pouco do mundo e dos homens. Aqueles que, como os refugiados dos dias de hoje, “se viram destituídos, com a perda de cidadania, dos benefícios do princípio da legalidade, não puderam se valer dos direitos humanos, e não encontrando lugar – qualquer lugar – num mundo como o do século XX [...] tornaram-se efetivamente desnecessários”⁸⁰. O maior ferimento que a sociedade pode infligir e lhe inflige é “fazê-lo duvidar da realidade e da realidade de sua própria existência, reduzi-lo aos seus próprios olhos ao status de insignificância”⁸¹. Era exatamente isso o que Fabiano sentia:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado a guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

- Você é um bicho, Fabiano⁸².

Pouco mais adiante, Fabiano constata que a sina dele era correr o mundo, “andar pra cima e pra baixo, à toa, como judeu errante [...] um vagabundo empurrado pela seca”⁸³. Para Hannah Arendt a condição de pária, essencialmente, revelava “o quão ambígua é a liberdade que a emancipação assegurou e quão traiçoeira é a promessa de igualdade que a assimilação realizou”⁸⁴. Separados de seu próprio povo, os judeus haviam perdido o

⁸⁰ LAFER, Celso. *A reconstrução dos direitos humanos: a contribuição de Hannah Arendt*. Revista Estudos Avançados 11 (30), 1997. Página 58.

⁸¹ ARENDT, Hannah. O judeu como pária: uma tradição oculta. IN. *Escritos Judaicos*. São Paulo: Amarelly Editora, 2016. Página 513.

⁸² RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Editora Martins, 1971. Página 53.

⁸³ RAMOS, *Op. Cit.*, página 54.

⁸⁴ ARENDT, *Op. Cit.*, página 495.

contato com a simples vida natural do homem comum, pois a sociedade continua com o fingimento de que ela é alguém e que, o pária, não é *ninguém*. Como nos mostra Hannah Arendt, toda sua ambição é ter um lar, uma posição, um trabalho, ser membro de alguma comunidade. Porque, como estrangeiro, ele não tem permissão para gozar desses pré-requisitos óbvios da existência humana, não podendo se dar ao luxo de ser ambicioso⁸⁵.

Pois bem, o grande sonho de Sinha Vitória era ter uma cama para poder dormir como gente. Tanto para ela quanto para Fabiano – tão acostumados estavam a viver como animais, a referência de pessoa que vivia como gente era o seu Thomaz da Bolandeira. Ele se torna, ao longo de todo o livro, objeto de reminiscência. Sabe-se que era um homem conhecedor das coisas do mundo, que fazia contas na ponta do lápis, que queimava as pestanas lendo livros e jornais e que dormia em cama de verdade, feita por carpinteiro “num estrato de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado”, onde “podia um cristão estirar os ossos”⁸⁶. Mas seu Thomaz da Bolandeira também tinha sido vítima da seca e acabou se largando no mundo, assim como eles. Por isso Fabiano desconfiava tanto das palavras, dos livros e dos pensamentos, as quais não o haviam salvado. E haveria salvação?

Já caminhando para a parte final da história, quando Fabiano sai da prisão que sofrera injustamente, Nelson Pereira dos Santos criou uma cena que no livro havia-se passado apenas em sonho, na cabeça do vaqueiro: “entraria num bando de cangaceiros e faria estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo [...] não ficaria um para semente”⁸⁷. Do lado de fora da prisão, sem dizer uma única palavra, o antigo colega de cela se aproxima de Fabiano e coloca um cavalo e um fuzil em suas mãos. Em silêncio, seguem um caminho curto até chegar na boca de uma encruzilhada, quando finalmente Fabiano recebe o convite para fazer parte do bando de cangaceiro que poderia mudar o curso de sua história. Na bifurcação, os cangaceiros vão para o lado,

⁸⁵ ARENDT, Hannah. O judeu como pária: uma tradição oculta. IN. *Escritos Judaicos*. São Paulo: Amarellys Editora, 2016. Página 517

⁸⁶ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Editora Martins, 1971. Página 83.

⁸⁷ RAMOS, *Op. Cit.*, página 75.

Sinha Vitória e os meninos vão para o outro. A câmera, em um jogo de sombra e luz, pega Fabiano de baixo para cima, em um plano americano⁸⁸, com a arma na mão, indeciso entre o bando e a família. Até que ouvimos o som de um cencerro, como que lembrando Fabiano de sua condição de vaqueiro, fazendo-o entregar a arma e voltar com a família para casa. Para o seu inferno.

O episódio da prisão de Fabiano, um dos poucos em que Nelson Pereira dos Santos permitiu vãos mais livres para sua imaginação, coloca *Vidas Secas* em diálogo com uma das questões políticas mais importantes e polêmicas de seu tempo. Naquele começo dos anos 1960, sob a sombra da Revolução Cubana, a opção de pegar em armas para mudar o destino da nação já era considerada dentro das esquerdas. A resposta de Fabiano diante das injustiças do mundo foi diferente da resposta de Manoel, vaqueiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que matou o fazendeiro que o explorava e, mais tarde, optou por trilhar o caminho do cangaço junto com Corisco. Nesse sentido, um filme está enganchado no outro – como irei analisar mais adiante. Fabiano e a família seguiriam para o sul, metidos naquela esperança fugaz de chegar a uma cidade grande e civilizada, cheia de pessoas fortes, onde os meninos pudessem ir para a escola aprender coisas difíceis mas necessárias. Mas acontece que, na verdade, não haviam aprendido a sonhar direito: imaginaram ambos acabando velhinhos, “como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia”⁸⁹.

⁸⁸ *Plano Americano*: posicionamento de câmera que enquadra a personagem dos joelhos pra cima, mostrando mais naturalmente sua expressão. Muito utilizado nos filmes de *western*.

⁸⁹ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Editora Martins, 1971. Página 172.

Capítulo II

Deus e o Diabo pede passagem

I. Você acredita em cinema na Bahia?

As principais biografias escritas sobre Glauber Rocha são quase que memórias sentimentais reveladas por pessoas que conviveram de perto com o cineasta, ajudando a torná-lo uma espécie de semideus dentro de nossa tradição cinematográfica¹. Em um texto curto, escrito em meados de 1980, Pierre Bourdieu nos alertou que a escrita de uma vida obedece ao preceito básico de que nossa existência neste mundo parece seguir um caminho, uma estrada cheia de encruzilhadas, ardis e emboscadas. Esse percurso é “um deslocamento linear unidirecional, que tem um começo, etapas e um fim, no duplo sentido, de término e finalidade, um fim da história”². Essa concepção consagrou historiadores, jornalistas, memorialistas, romancistas e tantos outros narradores que acreditaram ter o poder de escrever sobre uma vida. Não obstante, essa empreitada pode gerar a ilusão do “desde já” e do “sempre”, que acontece quando seguimos os rastros do passado de uma pessoa para comprovar como ela será em um futuro que já conhecemos.

Muitas vezes essa concepção suprime o espaço do contraditório. Ao falar da infância de seu amigo Glauber Rocha, por exemplo, João Carlos Teixeira Gomes afirmou que

O fato de ter nascido numa cidade do interior, naquela época bastante isolada da capital, despertou nele um sentimento de profunda identificação com a terra, o meio rural, as coisas simples [...] Instintivamente, tomava o partido dos mais fracos. Esta foi uma inclinação que se manifestou desde muito cedo e que o acompanharia pelo resto da vida³.

Parece, por essa citação, que Glauber Rocha sabia “desde sempre” o que viria a se tornar. Como se sua vida fosse um projeto no qual deveria estar empenhado “desde já”. Faz parte da estratégia do biógrafo organizar os acontecimentos de uma vida de forma

¹ Duas dessas biografias, especialmente, são referências importantes entre os estudiosos de cinema: MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: juventude de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Objetiva, 2011; GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

² BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. IN. AMADO, Janaína e MORAES, Marieta (organizadoras). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. Página 183.

³ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997. Páginas 5 e 6.

inteligível, elegendo seu interesse primordial acima de todos os outros. É o que Bourdieu chamou de “postulado do sentido da existência narrada”⁴: para a história que João Carlos Teixeira Gomes quer contar, faria sentido esmiuçar a identificação de Glauber com sua terra e sua eventual postura de tomar partido dos mais fracos.

Pierre Bourdieu, em seu texto, suprime essa concepção compartilhada pelos biógrafos de que a vida é uma existência dotada de sentido e coerência. Antes disso, ele se apega à definição de vida como anti-história⁵ - ou seja, algo que escapa completamente do controle dos homens. É o que Shakespeare propõe ao fim da peça *Macbeth*:

A vida é só uma sombra: um mau ator
Que grita e se debate pelo palco,
Depois é esquecido; é uma história
Que conta o idiota, toda som e fúria,
Sem querer dizer nada⁶.

Serei mais modesto do que Pierre Bourdieu: admito o uso dessas escritas sobre a vida como referências importantes para a pesquisa, buscando eventos que ajudam a contar nossa história – com o cuidado de não recair na tentadora ilusão biográfica criada pelo “desde já” e pelo “desde sempre”. Nesse sentido, na primeira parte deste capítulo é abordado o período em que Glauber Rocha esteve comprometido com a cena cultural de Salvador, entre os anos de 1950 e início de 1960, antes de descer para o Rio de Janeiro e encabeçar o movimento Cinema Novo.

O primeiro contato com a literatura certamente pode ser considerado um dos acontecimentos mais importantes na vida de qualquer um de nós, ainda mais de leitores que fizeram do ato de ler a possibilidade de reinventar a própria existência. Glauber Rocha herdou o gosto pela leitura graças ao incentivo de sua mãe, Dona Lucinha. Nascido na cidade de Conquista no interior da Bahia no ano de 1939, Glauber

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. IN. AMADO, Janaína e MORAES, Marieta (organizadoras). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015. Página 183 e 184.

⁵ BOURDIEU, *Op. Cit.*, página 185.

⁶ SHAKESPEARE, William. *Hamlet – Rei Lear – Macbeth*. Tradução: Bárbara Heliodora. São Paulo: Editora Abril, 2010. Página 567

consumiu ao longo de sua infância e adolescência autores como Jorge Amado, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Rudyard Kipling, Érico Veríssimo e Raul Pompéia. Em diversas entrevistas, reiterou que o livro mais intrigante em suas leituras foi a Bíblia Sagrada e, mais especificamente, as histórias do Antigo Testamento. Talvez, isso seja um indicativo que ajude a entender sua fixação pelas imagens de Deus e do Diabo, um dos traços distintivos em muitos de seus filmes. Não foi por acaso e nem por obrigação que frequentou por alguns anos a Sociedade Evangélica de Moços do Brasil. E para quem perguntava, tinha a resposta na ponta da língua: quando crescesse queria ser pastor evangélico.

Seu pai era um caixeiro-viajante chamado Adamastor – com quem teve a possibilidade de viajar por todo o Nordeste e conhecer as grandes feiras dos poetas de Cordel e cegos violeiros, que contavam histórias de Lampião, Padre Cícero, Antônio Conselheiro. Essas viagens fizeram parte da rotina de Glauber ao longo de sua primeira infância, até que decidiram fixar-se em Salvador. A cidade que a família encontrou na virada dos anos 1940 para 1950 era uma metrópole que contava pouco mais de 400 mil habitantes. A “cidade da Bahia” – como era chamada pelos que viviam no interior – foi levantada por cima de uma grande escarpa que a cortou em dois planos separados: a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Para ir de uma parte a outra, os moradores tinham à sua disposição uma infinidade de ladeiras, como a poética Ladeira da Preguiça – que Elis Regina cantou com Gilberto Gil no começo dos anos 1970. A outra opção, que custava alguns centavos e demorava poucos minutos, consistia em pegar o Elevador Lacerda que ligava a Praça Cairu da Cidade Baixa à Praça Tomé de Souza, na Cidade Alta. Quando foi inaugurado em 1873, era o maior elevador urbano do mundo com seus 63 metros de altura; de seu topo descortina-se a impressionante vista da Cidade Baixa banhada pela Baía de Todos os Santos.

Apesar de tudo isso, até meados dos anos 1950, Salvador era uma pacata “cidade de uma rua só” – como comentavam os jornais de época. Além da movimentada Rua Chile, que concentrava a vida social da cidade, alguns prédios de arquitetura moderna e poucas residências sinalizavam a lenta chegada da modernidade à primeira capital do Brasil, que ainda não dispunha de uma infraestrutura urbana com sistemas eficientes de telefonia, energia elétrica e transportes. A pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho aponta que a chegada de Juscelino Kubitschek à presidência da república

em 1956 teve um impacto importante no contexto da cidade. Colocando em discussão temas como o subdesenvolvimentismo, a modernização econômica da região nordeste, os impactos da construção da nova Capital Federal e, claro, o desejo de renovar a vida cultural de Salvador⁷. A Bahia também aspirava a modernização que levaria ao progresso, conforme defendia a ideologia do desenvolvimento.

A cena cultural da cidade era oxigenada principalmente pelos talentos criativos que saíam do Colégio Estadual e da Universidade da Bahia, que desde o ano de sua criação em 1946, até 1961, foi liderada pelo Reitor Edgard Santos – cujos mandatos foram marcados pelo esforço de integrar a vida universitária ao que se produzia, em termos de cultura, fora de seus limites. Não de se ressaltar, principalmente, os esforços para a fundação de três escolas de artes vinculadas à Universidade da Bahia: a Escola de Teatro, a Escola de Dança e os Seminários de Música. Todas foram levantadas em meados dos anos 1950 e dirigidas por profissionais de renome, convidados pelo Reitor. Foi o caso do pernambucano Eros Martim Gonçalves, que assumiu a Escola de Teatro; da polonesa Yanka Rudska responsável pela Escola de Dança; e do musicólogo alemão Joachim Koellreuter que se encarregou dos Seminários. Da Escola de Teatro, por exemplo, saíram artistas do quilate de Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Helena Ignez, Sônia dos Humildes e Antônio Pitanga. Os espetáculos e estudos realizados dentro dessas três Escolas deram o tom da nova e movimentada vida cultural de Salvador. O cinema na Bahia só explodiu um pouco mais tarde⁸.

O contato mais significativo de Glauber Rocha com as artes começou nesse contexto, mais precisamente quando foi estudante secundarista no Colégio Estadual – mais conhecido como Central, a melhor escola pública de Salvador. A partir de então, isso em 1954, Glauber esteve acompanhado pelo cultíssimo João Ubaldo Ribeiro, pelo agitador político Joca Teixeira, pelo desenhista que puxava uma perna Calazans Neto (o Calá), e por mais três colegas que assim como ele viriam a trabalhar com cinema, Orlando Senna, Rogério Duarte e Paulo Gil Soares. Embora excluído da vida universitária, o cinema encontrou em instituições menores os meios para se consolidar. Mais do que isso, os meios para existir: não havia cinema feito na Bahia até

⁷ CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003. Página 51.

⁸ CARVALHO, *Op. Cit.*, páginas 62 e 63.

a virada dos anos 1950 para 1960. Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber nos contou que o estado não havia presenciado os “Ciclos de Cinema” como os de Cataguases, Campinas e Pernambuco.

Se por um lado a Bahia destacava-se desde sempre pelo teatro e pela poesia, por outro lado o cinema ainda era bastante incipiente naqueles anos 1950. Como o próprio Glauber Rocha afirmou, o cinema baiano “viveu e amadureceu de festivais, palestras e uma intensa crítica liderada por Walter da Silveira”, que no dia 27 de junho de 1950 inaugurou o Clube de Cinema da Bahia⁹. A proposta era oferecer um contraponto ao cinema que passava no circuito comercial da cidade. Funcionando como uma espécie de associação cultural, o Clube era sustentado por sócios que tinham interesse na obra de diretores pouco conhecidos no país, como Eisenstein, Vertov, Pudovkin, L’Herbier, Dulac, John Ford, Rossellini e De Sica. Antes das sessões, que normalmente eram realizadas nas manhãs do segundo e quarto domingo de cada mês, Walter da Silveira fazia uma exposição do filme e do diretor. Para encerrar, sempre eram realizados debates que, quando possível, eram enriquecidos pela presença de críticos e realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alex Vianny.

Além de dirigir o Clube, Walter da Silveira era militante do Partido Comunista do Brasil (PCB) e desempenhava o papel de teórico e crítico de cinema, colaborando com alguns jornais de Salvador e de outras partes do país. Em um de seus artigos publicado no Jornal *Diário de Notícias* no dia 8 de março de 1959, procurou sintetizar a proposta do Clube de Cinema no desenvolvimento cinematográfico do estado da Bahia:

[...] se destinou a cumprir um papel mais amplo, a exemplo dos cineclubes europeus, divulgando toda uma filmografia clássica ou moderna ignorada entre nós. Não obstante poder ter sido mais frequentemente um órgão de debates, exercendo uma função mais dinâmica na crítica dos filmes exibidos, o Clube de Cinema da Bahia permitiu o contato imediato com a história da arte cinematográfica,

⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Editora Cosac & Naify. 240 páginas. SP, São Paulo, 2003. Página 154.

sem o qual é impossível aos cineastas jovens uma percepção perfeita dos valores estéticos do filme¹⁰.

Muitas de suas formulações teóricas escritas ao longo dos anos 1950 podem ser cotejadas com as de Nelson Pereira dos Santos, que falava de cinema conquanto na cidade de São Paulo. Compartilhavam, por exemplo, a tese de que ainda não existia efetivamente o cinema brasileiro, apenas uma pré-história de filmes que não retratavam nossa nacionalidade.

Em outro artigo, dessa vez encomendado para a revista paulista *Anhemi* em setembro de 1959, a proximidade com Nelson Pereira dos Santos fica ainda mais evidenciada. Nele, Walter da Silveira argumentou que o cinema deveria seguir o caminho de outras linguagens para se firmar enquanto expressão cultural legitimamente brasileira:

Os exemplos de Alencar e José Lins do Rego no romance, de Gonçalves Dias e Jorge de Lima na poesia, de Almeida Júnior e Di Cavalcanti na pintura, de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri na música são dignos de meditação e aproveitamento pelo cinema brasileiro. Se a fonte do nacionalismo literário e artístico foi a romantização da paisagem, o cinema pode partir dessa romantização, dessa procura inicial de autêntico na natureza, a fim de elaborar uma escola que, sob o ponto de vista moderno da realidade, revele a identidade do homem¹¹.

Suas análises tinham como objetivo principal defender a existência e o desenvolvimento do cinema no papel de expressão cultural legítima. Em seus escritos posteriores e já trabalhando com um volume maior de produções, Walter da Silveira situou a cinematografia brasileira no interior da história do cinema mundial – como consta em seu livro póstumo *A História do Cinema Vista da Província*. Acreditava que a função da crítica de cinema era conscientizar o público da necessidade de ver na sétima arte uma linguagem artística de valor, decisiva no desenvolvimento cultural do ser humano: para

¹⁰ *Redenção: passado e futuro do cinema na Bahia*. Jornal *Diário de Notícias* (08/03/1959). IN. DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume, Página 74.

¹¹ O cinema brasileiro: pequena tentativa de compreensão. Revista *Anhemi* (Setembro, 1959). IN. DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume, Página 51.

ele, não haveria melhor forma de saber sobre a vida de nosso tempo senão através dos filmes.

Tudo isso torna difícil dimensionar a importância de Walter da Silveira, como também rastrear o tamanho de sua influência na formação de toda uma geração de atores e profissionais de cinema. Admirando, mas quase sempre discordando de seu incentivador, Glauber Rocha via o cinema por outra perspectiva: para ele a sétima arte nunca foi um amor sereno e contemplativo, mas arrebatador e estonteante. Motivado principalmente pelo sucesso do filme *Rio 40 Graus*, passou a privilegiar a questão do cinema nacional em suas análises e preocupações. Acreditava que o filme colocava nosso cinema em outro cenário e que filmes como o de Nelson Pereira dos Santos poderiam surgir pelos quatro cantos do país – inclusive na Bahia. Passando da crítica à realização fílmica, sua trajetória foi marcada “pela defesa veemente, muitas vezes até mesmo agressiva, da produção de um cinema brasileiro dito autêntico”¹².

Durante certo período de sua vida, vale a pena pontuar que Glauber Rocha esteve indeciso entre fazer teatro ou cinema. A resposta definitiva veio entre os anos 1956 e 1957, quando começou a acompanhar as atividades do Círculo de Estudos Pensamento e Ação (CEPA) – uma associação católica, nacionalista e anticomunista coordenada pelo professor Germano Machado, um notório membro do Movimento Águia Branca, criado por estudantes em 1952 e inspirado na antiga Ação Integralista Brasileira (1932-1937). Durante esse período, Glauber buscava recursos para encenar a peça *As mãos sujas*, do autor francês Jean-Paul Sartre. Esse evento nem sempre é lembrado em suas biografias, pois abre espaço para o contraditório: um evangélico que pouco tempo atrás queria ser pastor, participando de uma associação católica e anticomunista, com o intuito de representar a peça de um intelectual de esquerda. Toda essa mistura ideológica, claro, gerou tensões que acompanharam Glauber ao longo da vida – além de desorientar a caneta de seus biógrafos. Seja como for, nas palavras de Nelson Motta, Glauber Rocha virou a cabeça dos palcos para as telas e o responsável foi Germano Machado, que era um grande entusiasta do cinema. Perto de sair do grupo, foi

¹² CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003. Página 67.

presenteado com um projetor 16 mm e uma edição especial de *Os sertões* – por acaso ou não, uma das obras mais presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹³.

Nesses anos em que frequentou, simultaneamente, o Clube de Cinema da Bahia do comunista Walter da Silveira e o Círculo de Estudos do Águia Branca Germano Machado, Glauber começou a trabalhar com crítica de cinema. Como evidenciou Maria do Socorro da Silva, nessa época Glauber escrevia em diversos veículos de comunicação da cidade, como no jornal *O momento*, órgão oficial do Partido Comunista na Bahia; no semanário *Sete Dias*; e no programa *Cinema em Close-Up*, da Rádio Excelsior¹⁴. Entre suas críticas diárias, Glauber Rocha também se dedicou a escrever ensaios, que permitiam maior espaço para reflexão. Um deles foi publicado em 1957 na Revista *Mapa*, intitulado “O romance de José Lins do Rego”. Nele, Glauber afirma que

Não floresceu no jovem do litoral a simpatia pelo homem brasileiro, pelo camponês, pelo vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com ele no bonde ou o estivador que lhe descarrega as importações [...] É vergonhoso que o romance brasileiro, principalmente o moderno, seja mais conhecido do público literariamente despretenso do que por quantos, auto-suficientes e envoltos de nossa literatura. Isso para não falar da inautenticidade em nosso teatro e cinema, para não dizer que o nosso sucesso popular apaixonou mais que a honestidade e a convicção de um dever, sacerdócio literário. Uma coisa é realizar uma obra bem feitinha e outra é realizar uma obra consequente: o Brasil está cheio de literato frustrado macaqueando prolixidades nas colunas dos suplementos literários¹⁵.

A respeito desse trecho, percebo duas coisas interessantes. Uma delas é que está implícito – e não seria exagero dizer naturalizado – para Glauber Rocha que existe no Brasil uma distância que separa o jovem do litoral do “homem brasileiro”, simbolizado pelas figuras do vaqueiro, camponês e seringueiro. Esse discurso de que o sertão preserva o que nossa nação tem de mais autêntico é reatualizado pela literatura brasileira pelo menos desde Franklin Távora, no prefácio de *Cabeleira* (1876). Glauber

¹³ MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: juventude de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Objetiva, 2011. Página 57.

¹⁴ CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003. Página 67.

¹⁵ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Página: 557.

está profundamente ligado a essa forma de olhar para o sertão. Outra constatação importante para a sequência da pesquisa é de que, para Glauber, o cinema brasileiro não fazia a devida reverência a nossa literatura.

Foi com a imersão nos romances de José Lins do Rego que Glauber Rocha se inspirou em algumas temáticas desenvolvidas em seu projeto cinematográfico: as antinomias do Nordeste, a luta do bem contra o mal, o misticismo dos santos e beatos, a violência dos cangaceiros, o clima extremo das secas e das chuvas torrenciais, os conflitos intermináveis entre o homem e o meio onde vive. Filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968) foram elaborados a partir de um poderoso suporte literário e documental, dissolvido em uma linguagem que extrapola em muito o realismo de um filme como *Vidas Secas*¹⁶. Retomando o fio de nossa meada, gostaria de reiterar que para Glauber Rocha, Walter da Silveira e Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro precisava, irremediavelmente, descobrir o Brasil.

Como procurei demonstrar no capítulo anterior, o filme *Rio 40 Graus* tornou-se um paradigma dentro de nossa cinematografia, evidenciando a possibilidade de se fazer com poucos recursos um cinema engajado à realidade social do povo brasileiro. Essa proposta foi profundamente assimilada entre os cinéfilos da cena cultural de Salvador. O resultado dessa assimilação ficou conhecido como “onda baiana de cinema”, um movimento cultural levado a cabo por um grupo de jovens liderados por Glauber Rocha, decididos a fundar uma cooperativa de cinema que veio a se chamar Yemanjá Filmes. Em busca de financiamento, eles espalharam panfletos pela cidade com o slogan: “você acredita em cinema na Bahia?”. Quem não acreditou, perdeu.

Entre 1958 e 1962, no âmbito mais restrito do chamado Ciclo de Cinema Baiano, além de um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos sete filmes de longa-metragem, todos de ficção [...] De repente, em um lugar sem nenhuma história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários de um pioneiro, surge um movimento que cria uma cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores. Tudo acontece muito rapidamente, quando em um breve

¹⁶ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Páginas 109 a 121.

intervalo de cinco anos essa *nova* onda baiana nasce, cresce, produz, ganha notoriedade e morre¹⁷.

A pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho incorpora ao Ciclo de Cinema Baiano filmes realizados na Bahia por diretores que vieram de outros estados. É o caso de Nelson Pereira dos Santos que dirigiu *Mandacaru Vermelho* (1961) no sertão da Bahia; de Anselmo Duarte, que conquistou com *O pagador de promessas* (1962) a Palma de Ouro do Festival de Cannes daquele ano; e, também, de Trigueirinho Neto com o filme *Bahia de Todos os Santos* (1960). Os longas-metragens feitos por cineastas baianos foram: *Redenção* (1959), *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no asfalto* (1962), todos dirigidos por Roberto Pires; e *Barravento* (1962), de Glauber Rocha¹⁸.

Ainda no calor dos acontecimentos, Walter da Silveira constatou que o cinema baiano emergente lembrava ao romance nordestino dos anos 1930, justamente porque “malgrado as vacilações e incoerências dos seus realizadores, tem havido nele um desejo de identificar-se com a autenticidade viva” dos problemas reais e presentes da Bahia¹⁹. Para Roberto Pires no filme *A Grande Feira*, por exemplo, o ponto de partida foi o episódio traumático da luta dos feirantes de Água de Meninos diante a ameaça de despejo por parte de uma grande imobiliária. Embora o filme seja atravessado por muitas referências, a cidade de Salvador parece ser mais do que o cenário por onde desfilam personagens de diferentes estratos sociais. A cidade foi a verdadeira protagonista da película; e a referência, claro, não deixa de ser o filme *Rio 40 Graus*. Logo nos primeiros minutos, quando começam a correr os créditos, acompanhamos o movimento de câmera que começa no Elevador Lacerda para revelar uma panorâmica da Baía de Todos os Santos sobre a Cidade Alta. Um corte abrupto nos leva para o interior da Grande Feira e, depois, para outros cenários que remetem imediatamente aos livros de Jorge Amado: o bar, o prostíbulo, os sobrados, e outros subterrâneos da cidade de Salvador, por onde desfilam personagens dos mais diferentes estratos sociais.

¹⁷ CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003. Página 74.

¹⁸ CARVALHO, *Op. Cit.*

¹⁹ Caráter do cinema Baiano. *Jornal O Estado de São Paulo* (16/11/1963). IN. DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume, Página 325.

Para Walter da Silveira, entusiasmado com a nova onda de cinema baiano, *A Grande Feira* era o primeiro filme característico de nacionalidade. Superava até mesmo o prestigiado *Rio 40 Graus*, na medida em que o filme de Nelson Pereira dos Santos concedeu “uma poetização gratuita a uma existência tragicamente sem poesia”²⁰. Uma das potências do cinema, como anunciou certa vez Marc Ferro, é a capacidade de desvendar o segredo, o avesso da sociedade, seus lapsos, atingir suas estruturas, mostrar mais do que aquilo que seria desejável mostrar: seus subterrâneos²¹. É isso que faz *A Grande Feira*, que parte de um acontecimento verídico para produzir uma crônica sobre a vida dos habitantes mais humildes da cidade de Salvador. A eminente destruição da feira Água de Meninos encontrou resistência em dois personagens marginais: o ladrão Chico Diabo (Antônio Luiz Sampaio) e sua companheira, a prostituta Maria (Luíza Maranhão). Eles são os maiores responsáveis por mobilizar os feirantes e alertá-los da eminente ameaça de despejo. Mas Roberto Pires também acrescenta outros personagens à trama, como é o caso do marinheiro “Sueco” interpretado por Geraldo Del Rey e uma jovem mulher rica e entediada chamada Ely, vivida por Helena Ignez.

Glauber fez uma opção diferente de Roberto Pires: decidiu-se por sair de Salvador e explorar outros cenários. Filmado em 58 dias entre outubro e dezembro de 1960, o filme *Barravento* foi gravado em Buraquinho, uma afastada vila de pescadores de paisagem deslumbrante, entre o mar e a lagoa, distante duas horas de jipe da capital. Foi o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, que dois anos antes estreara no cinema com o curta-metragem experimental *Pátio* (1958). A princípio ele seria apenas o produtor executivo de *Barravento*, trabalhando de perto com Rex Schindler e Roberto Pires. Luís Paulino dos Santos, colega de Glauber Rocha dos tempos em que frequentava o CEPA, dera o argumento do filme e fora escolhido para ser o diretor; entretanto se apaixonou pela atriz principal, Sônia Pereira, o que gerou atritos com os integrantes da equipe de filmagem. Como ambos foram afastados pela produção, a direção caiu nos braços de Glauber Rocha, que na ocasião era um jovem hiperativo que contava apenas 21 anos.

²⁰ *A grande feira: origem e significado*. IN. DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume, Página 295.

²¹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. Página: 86.

O argumento de Luís Paulino foi severamente modificado: o drama de amor entre uma branca e um negro se transformou em uma denúncia ao misticismo, a passividade e a miséria dos pescadores negros de Buraquinho. Glauber queria falar da Bahia profunda. É o que nos conta o letreiro que abre o filme:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xaréu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. “Yemanjá” é a rainha das águas, “a velha mãe de Irecê”, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. “Barravento” é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças [...]”²².

Após a abertura, o recurso de montagem paralela²³ intercala imagens panorâmicas da praia de Buraquinho com a cena expressiva de um negro alabê batucando canções do candomblé, enquadrado em plano americano²⁴. Os créditos do filme correm junto com ilustrações do talentoso gravurista Calazans Neto. Já sentimos nesses primeiros minutos que as canções ocupam um lugar de destaque dentro do texto. Na realidade, são o seu *leitmotiv*. Para o pesquisador francês René Gardies, os cantos de pescadores e do candomblé que invadem a trilha sonora de *Barravento*, “ultrapassam amplamente as cenas onde estão incluídos: ali se apóiam o misticismo e a realidade baianas [*sic*], fora das quais a história perderia sua seiva”²⁵.

O cotidiano da vila de pescadores é abalado com a chegada do personagem Firmino, interpretado por Antônio Pitanga. Apesar de ser filho daquelas terras, foi tentar a vida na cidade grande e voltou cheio de novidades para contar. Batiam às portas promessas de modernidade e progresso. Como se pode imaginar, Firmino é recebido com desconfiança pelos pescadores, como se fosse um estrangeiro de algum recôndito do Brasil. Se ele tinha pressa de viver, o tempo em Buraquinho

²² *BARRAVENTO*. Direção: Glauber Rocha. Ano: 1962.

²³ *Montagem Paralela*: método criado por D. W. Griffith para dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra.

²⁴ *Plano Americano*: posicionamento de câmera que enquadra a personagem dos joelhos pra cima, mostrando mais naturalmente sua expressão. Muito utilizado nos filmes de *western*.

²⁵ GARDIÉS, René. Glauber Rocha: política, mito, linguagem. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974. Página 78.

corria devagar, em um presente emaranhado com o passado místico e eterno que condicionava a vida da comunidade. O contraponto do revolucionário Firmino era Aruã (Aldo Teixeira): filho de Iemanjá, pescador obediente e de corpo fechado, uma das autoridades mais respeitadas dentro da comunidade.

Os trabalhadores do mar viviam uma condição típica de exploração: os lucros avultosos iam para o dono das redes de pesca, enquanto as migalhas eram divididas entre eles. Determinado a convencer os pescadores de que eram explorados, Firmino faz de tudo para sabotar as redes e pedir despachos para revelar a humanidade de Aruã. Queria mostrar que a verdadeira luta não era contra o mar, mas contra os homens exploradores, contra o sistema. Em uma das cenas mais vigorosas e detalhadas do filme, os trabalhadores carregam, compassivos, a imensa rede arrebitada por Firmino, dirigindo-se para a praia. Momento de silêncio absoluto, um dos raros sem a presença da trilha sonora. Como o cineasta russo Eisenstein, Glauber apreciava os cenários monumentais – mesmo que para isso fosse necessário atribuir grandiosidade épica a realidades pobres e aparentemente banais. Por isso a câmera passeia livremente, captando os gestos, as mãos hábeis, a expressão dos olhares, em enquadramentos que quase estouram de tão densos, “uma luminosidade que salienta, entumece, faz palpitar os volumes, os rostos apanhados em câmera baixa contra um céu repleto de nuvens”²⁶.

²⁶ GARDIÉS, René. Glauber Rocha: política, mito, linguagem. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974. Página 44.



Legenda: Cenas do filme *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha.

Firmino está possesso. Em um plano americano é enquadrado falando aos berros para os pescadores. Mas era como se estivesse falando diretamente para quem está do outro lado da câmera:

Trabalha, cambada de besta, trabalha. Preto veio para essa terra foi para sofrer, trabalha muito e não come nada. Menos eu que sou independente, já larguei esse negócio de religião. Candomblé não

resolve nada não. Precisamos é lutar, resistir. Nossa hora está chegando, irmão²⁷!

O personagem interpretado por Antônio Pitanga é o emissário da mudança. Sua ação provoca tensões e desequilíbrios: a natureza entra em convulsão e irrompe o barravento – uma reviravolta deflagrada, um transe geral, que precede a posse da filha ou do filho de santo pelo orixá. Em *Barravento*, Glauber Rocha afasta-se da idéia de uma Bahia exuberante, pronta para ser admirada e exportada pelo mundo afora: o filme é uma fotografia da miséria. É um cinema revolucionário, porque – nas palavras de René Gardies – “pega como matéria-prima, fermento e finalidade de seu empreendimento a realidade profunda do povo e do país com o qual e para o qual se dará a revolução”²⁸.

Com o material filmado em mãos, ainda sem montar, Glauber Rocha não gostou nem um pouco do que viu. Meses depois, desceu para o Rio de Janeiro com Roberto Pires, carregando as latas de *Barravento* debaixo do braço. Ainda não era um filme, propriamente dito. Como revelam seus biógrafos, Glauber virou madrugadas tentando montá-lo segundo seus conceitos não lineares, tornando-o cada vez mais intrincado. Nelson Pereira dos Santos se dispôs a salvar o material e assinou os créditos, como responsável pela montagem do filme. Em meados de 1962, Glauber Rocha viajou para a Tchecoslováquia com o objetivo de exibir *Barravento* no Festival Internacional de Cinema de Karlov Vary.

Foi uma viagem fundamental para amadurecer a ideia do tipo de cinema brasileiro que poderia transitar em território estrangeiro. O ambiente cultural europeu, de forma geral, era propício às realizações de um cinema independente e que dialogasse com os preceitos da *nouvelle vague* francesa e do neorealismo italiano. Por isso, talvez, Glauber voltou ao Brasil com o prêmio Opera Prima, ao passo que *Accattone* do italiano Pier Paolo Pasolini foi considerado o melhor filme do Festival. Depois disso, Glauber fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro. No fim das contas, nunca pretendeu que sua obra se encerrasse no Ciclo de Cinema Baiano: queria conquistar o Brasil e, se lhe dessem uma oportunidade, o mundo. Anos mais tarde, em uma entrevista concedida à

²⁷ *BARRAVENTO*. Direção: Glauber Rocha. Ano: 1962.

²⁸ GARDIÉS, René. Glauber Rocha: política, mito, linguagem. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974. Página 93.

Raquel Gerber, Glauber Rocha revelou o verdadeiro significado que *Barravento* teve dentro de sua cinematografia:

Confesso que a cada dia que marchava para a colônia de pescadores descobria a política. Foi um encontro orgânico visceral, verdadeiro. E vi que a crise do cinema é associada e consequente da crise geral de fome que nos envolve. Por isto em tese, o filme não pode ser *arte* tem que ser manifesto. Somente um clima de paz pode gerar a poesia pura que muitos homens estabelecidos procuram. Não me interessa o fato regional, logo pensei nas lutas da África e Argélia. Mas aquele convívio com os pescadores de xaréu abriu um horizonte novo sobre minha vida e digo humildemente que poderei fazer de *Barravento* um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo. E de amor. Mas fiz deliberadamente uma fotografia de miséria. Mas que pode ser o cinema além de um trabalho útil às necessidades da hora? Eu não posso amar Alain Resnais porque repentinamente sei que sou brasileiro.

Esta luta entre a poesia e o manifesto agora está decidida para mim²⁹.

II. Quando as imagens abrem o tempo: o Cinema Novo em perspectiva

As pontas de presente

Em uma entrevista concedida a Alex Viany, registrada no livro *O processo do Cinema Novo*, Nelson Pereira dos Santos comenta que foi a chegada de Glauber Rocha ao Rio de Janeiro que propiciou o nascimento do Cinema Novo³⁰. Isso graças a sua capacidade de arregimentar um grupo de pessoas em torno de um objetivo comum: revolucionar as bases em que se estabelecia o cinema brasileiro. Na capital carioca, Glauber estreitou suas relações com cineclubistas que se reuniam na redação do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e nos bares do centro da cidade: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Walter Lima Jr. e Arnaldo Jabor. Nelson Pereira dos Santos também fazia parte desse grupo, mas tinha uma relação peculiar com os demais integrantes: ele

²⁹ GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974. Página 26.

³⁰ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 86.

precedeu e influenciou o Cinema Novo – do qual também participou, ainda que tenha passado ao largo dele.

Atuando como um inventor de tradições, Glauber Rocha publicou em 1963 sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, na qual faz uma apreciação de nosso passado cinematográfico com o objetivo de esclarecer os princípios que legitimavam o movimento emergente. Glauber certamente foi o maior teórico do Cinema Novo e suas análises apontam dois antecedentes históricos: Humberto Mauro, que na década de 1920 realizou um cinema de poucos recursos na cidade de Cataguases, e Nelson Pereira dos Santos, que com *Rio 40 Graus* iniciou o cinema moderno no Brasil, a partir do diálogo com o neorrealismo italiano e a literatura brasileira. Com base nessas duas experiências, os filmes do Cinema Novo representaram um esforço de interpretação da realidade brasileira levando em conta suas margens e os problemas vividos pelo povo mais simples. A nova geração, como sintetiza Marcelo Ridenti, foi responsável por colocar o cinema “na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”³¹.

Embora tenha dedicado um capítulo inteiro de sua obra para examinar a Escola Baiana de Cinema, Glauber Rocha considera que a origem do Cinema Novo estava atrelada a uma série de curtas-metragens realizados na virada dos anos 1950 para 1960 no Rio de Janeiro, na Bahia e na Paraíba: *O maquinista* (1958), de Marcos Farias; *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni; *Um dia na rampa* (1960), de Luís Paulino dos Santos; *Pátio* (1959), de Glauber Rocha; *Aruanda* (1960), de Linduarte de Noronha. A origem do movimento é ponto pacífico dentro da historiografia. Não se problematiza os motivos que fizeram esses curtas-metragens serem eleitos como marcos fundadores do Cinema Novo.

Ainda no ano de 1962, em uma de suas críticas publicadas a respeito do filme *A Grande Feira*, Walter da Silveira alertou que não entendia muito bem o

³¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. SP, São Paulo, 2014. Página 70.

entusiasmo de muitos com esse “novo cinema” anunciado pelos curtas-metragens acima mencionados:

Alguns quiseram ver, em 1961, em certos autores de curtas-metragens o sinal de um novo cinema. *Aruanda* de Linduarte Noronha, *Arraial do Cabo* de Paulo César Saraceni, *Couro de Gato* de Joaquim Pedro seriam os principais exemplos dessa atitude. Talvez porque os seus criadores não passem de uns quase adolescentes, suscitaram um enorme entusiasmo da crítica, sobretudo dos que, mais velhos, vivem esperando longamente o cinema brasileiro que tarda tanto. Meu entusiasmo não foi igual. Os três documentários não me parecem uma tradução autêntica, seja como arte, seja como conceito, do que deva ser o cinema nacional. Nem percebi em qualquer desses curtas-metragens um espírito e uma forma verdadeiramente novos. Esse espírito e essa forma estão, para mim, em *A Grande Feira*³².

Não seria nenhum exagero pensar que *Rio 40 Graus*, *A Grande Feira* e tantos outros filmes que tematizaram os problemas do povo brasileiro e foram realizados de forma independente pudessem, a princípio, serem considerados como parte integrante do emergente Cinema Novo. Dois conceitos muito trabalhados dentro da vertente de História dos Intelectuais nos ajudam a refletir sobre o “mito de origem” do Cinema Novo: o conceito de geração e o de rede de sociabilidade, ambos formulados pelo historiador francês Jean-François Sirinelli³³.

Em linhas gerais, o conceito de geração está imbricado a uma sensibilidade compartilhada por um grupo de pessoas cuja trajetória foi marcada por determinados acontecimentos. Embora seja um conceito multiforme e até impreciso em certos pontos, a historiadora Adriane Vidal Costa reconhece sua importância para poder pensarmos experiências coletivas, embora seja necessário esclarecer que o conceito não desemboca em uma unidade de ideias e comportamentos³⁴. A noção de geração, muitas vezes compartilhada pelo senso comum, vai além de fatores biológicos e de idade: antes disso, deve ser pensada no sentido de envolvimento de certo grupo de pessoas em torno

³² *A grande feira: origem e significado*. IN. DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume, Página 294.

³³ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

³⁴ COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Editora Alameda, 2013. Página 25.

de motivos e causas em comum. Podemos citar, como exemplo, a famosa “Geração Perdida” que Ernest Hemingway popularizou em *Paris é uma festa*, reunindo uma série de escritores cuja sensibilidade artística foi marcada a ferro e fogo pela herança da Primeira Grande Guerra: Gertrude Stein, James Joyce, Ezra Pound, F. Scott Fitzgerald, John dos Passos, T. S. Eliot e o próprio Ernest Hemingway.

Como bem definiu Adriane Vidal Costa, “todo intelectual organiza-se em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultura comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”³⁵. A sociabilidade dos intelectuais, normalmente, ocorre em espaços estruturantes a que se conforma um núcleo central e estreito, onde os laços entre os participantes se atam. A essas estruturas Jean-François Sirinelli atribuiu o nome de “rede”, que pode ser a redação de uma revista ou de um jornal, alguma instituição ou universidade, alguma editora, os cineclubes, enfim, uma multiplicidade de espaços possíveis de sociabilidade entre os intelectuais³⁶.

Com suporte nesses dois conceitos, acredito que os filmes produzidos pelos cineastas do Cinema Novo devem ser considerados, essencialmente, trabalhos coletivos – destacando, claro, que isso não implica a supressão da individualidade e do traço autoral de cada realizador. Além disso, não podemos deixar de considerar a autopromoção do grupo como um dos fatores de legitimação do Cinema Novo. Os diretores escreviam uns sobre os outros, publicavam manifestos, propagandeavam seus filmes em festivais no exterior, organizavam debates e sessões comentadas, publicavam críticas favoráveis e, em certa medida, não eram receptivos às apreciações que vinham de fora. O fator de aglutinação dessa intelectualidade foi uma leitura subdesenvolvimentista da realidade brasileira. Assim, creio que o Cinema Novo foi um fenômeno de geração conformado por uma restrita rede de sociabilidade, que garantiu a consagração do movimento na crítica e também nos circuitos internacionais, embora não tenha conquistado prestígio perante o grande público. Esse fenômeno de geração e

³⁵ COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Editora Alameda, 2013. Página 22.

³⁶ SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. Página 248.

sociabilidade, por assim dizer, produziu filmes de forte teor político, profundamente engajados nas questões de seu tempo. Vamos, então, as principais delas.

Em outubro de 1960, a União Democrática Nacional (UDN) do jornalista Carlos Lacerda, que fez ferrenha oposição aos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, finalmente chegou ao poder. O candidato vencedor, todavia, não poderia ser mais controverso. Jânio Quadros tinha fama de administrador honesto e competente. Sua campanha foi articulada ao redor de um discurso moralista, que prometia combater a corrupção, a inflação e o desperdício de dinheiro gasto em Brasília. Defensor veemente da moral e dos bons costumes, Jânio Quadros costumava comer sanduíches de mortadela com os eleitores, espalhava caspas propositalmente no paletó e sempre aparecia aos comícios com roupas bastante gastas pelo uso. Tudo era encenado, puro espetáculo político. Para vice-presidente, o povo brasileiro reeleger João Goulart, principal herdeiro político do legado getulista – que se pese o fato de que, na época, o presidente e vice-presidente concorriam em candidaturas separadas. Pela primeira vez na história do país, o vice-presidente eleito era da chapa adversária à do presidente, como destacou a historiadora Heloísa Starling³⁷.

Jânio Quadros, todavia, foi presidente da República por menos de sete meses. Durante esse período, proibiu as rinhas de galo e o uso de biquíni nas praias, condecorou Che Guevara com a medalha de “Cruzeiro do Sul”, regulamentou o comprimento dos maiôs nos desfiles televisionados e cuidou de outras miudezas, completamente desproporcionais à importância do cargo que ocupava. Na ocasião da renúncia de Jânio Quadros – que ainda hoje não foi bem explicada –, João Goulart chefiava uma missão comercial brasileira na República Popular da China. O poder, assim, estava vago. Provisoriamente, o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli deveria assumir o comando do país até o regresso do presidente Jango. No dia 28 de agosto, apenas três dias depois da renúncia de Jânio, Mazzilli informou ao Congresso que os Ministros Militares não aceitavam o retorno do “comunista” Jango e que, caso ele pisasse no Brasil, seria imediatamente preso. A resistência veio do Rio Grande do Sul, onde governava Leonel Brizola, na época a principal liderança da ala

³⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. Páginas 429 e 430.

mais à esquerda do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Brizola exigia regresso urgente de João Goulart ao país:

O governador pôs em ação a poderosa Brigada Militar gaúcha e determinou a transferência dos estúdios da Rádio Guaíba para o subsolo do Palácio do Piratini. Ato contínuo, postou um destacamento da Guarda de Choque com três metralhadoras pesadas protegendo a antena transmissora e a torre, na Ilha da Pintada, a doze quilômetros de Porto Alegre. Fez o teste e mandou o locutor anunciar: “Esta é a Rádio da Legalidade, transmitindo dos porões do Palácio do Piratini, na capital do Rio Grande do Sul”. Com o microfone na mão, Brizola sublevou o estado e mobilizou o resto do país a agir em defesa da Constituição³⁸.

O nível de tensão atingiu o auge quando Orlando Geisel, chefe de gabinete do Ministério de Guerra, enviou uma mensagem para o general Machado Lopes, então comandante do III Exército baseado a duas quadras do Piratini. A ordem era clara: compelir Leonel Brizola a pôr termo à “ação subversiva”, nem que para isso fosse necessário bombardear o Palácio do Piratini. Na manhã do dia 28, uma multidão de mais de 100 mil pessoas, que se reunia ao redor do Palácio do Piratini, ouviu o discurso enérgico de seu governador: “esse palácio não será silenciado sem balas!”. Caminhando por entre a multidão que entoava o Hino Nacional, o general Machado Lopes seguiu em direção ao Piratini para se reunir com o chefe da resistência. Respeitando os princípios da Constituição Brasileira, evitou uma guerra civil e decidiu por aderir à Campanha da Legalidade³⁹.

Dias depois, João Goulart planejou a logística de seu retorno ao Brasil passando pelo Rio Grande do Sul. A proposta de Brizola era de que ele caminhasse por terra até Brasília, ao lado dos populares que aderiram à Campanha da Legalidade e dos 40 mil soldados do III Exército. Queria, também, que Jango dissolvesse o Congresso Nacional, assumisse o cargo de presidente com plenos poderes e, por fim, convocasse uma Assembléia Constituinte. Mas a decisão de Jango havia sido tomada em Montevideú quando se reuniu com exímio conciliador Tancredo Neves, aceitando sua

³⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. Páginas 434 e 435.

³⁹ Para saber mais sobre a Campanha da Legalidade, sugiro a leitura de: BARBOSA, Vivaldo. *A rebelião da legalidade*. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2002.

proposta de assumir o país sob o regime parlamentarista. Frustrado, Brizola conformou-se com a decisão. Assim, quando Jango assumiu o país com poderes reduzidos, o cenário político era completamente instável. O processo de democratização política e social que ele propunha era alavancado por uma crescente mobilização popular em defesa das Reformas de Base: agrária, educacional, tributária e outras que permitissem combater a fundo nossas desigualdades sociais.

Dentre todos os tópicos, a questão agrária foi a mais importante e controversa, sendo colocada em pauta por diferentes atores políticos. Era também um dos pontos cardeais dos estudos realizados pelo economista Celso Furtado dentro da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL), os quais evidenciaram o subdesenvolvimento latino-americano. Suas análises tornaram-se parâmetro para os programas econômicos de Juscelino Kubitschek e para as Reformas de Base de Jango. Nesse cenário, a maior parte das esquerdas estava relativamente reunida em um amplo e heterogêneo campo de atuação que apoiava as Reformas de Base: era o caso do Partido Comunista Brasileiro (PCB), da Frente de Mobilização Popular (FMP), das Ligas Camponesas de Francisco Julião, do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultrab)⁴⁰. E os diretores do Cinema Novo tomaram parte nessas disputas políticas. Não é coincidência o fato de que as primeiras películas do movimento são rodadas em cenários rurais, onde as discussões em torno da reforma agrária eram mais candentes.

Pesquisas do IBOPE da época apontavam que o projeto de reforma agrária havia conquistado um amplo apoio social para sua aprovação. Em julho de 1963, os números mostravam que mais de 60% da população brasileira se posicionava a favor de algum tipo de reforma agrária. Em cidades importantes como o Rio de Janeiro, Recife, São Paulo e Porto Alegre os índices chegavam a 70% de aprovação. Em tese, esses números demonstram que havia grande respaldo da sociedade brasileira para que as reformas se concretizassem. Mas, como nos mostrou Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira, pesou a incapacidade dos parlamentares para chegarem a algum tipo de

⁴⁰ FERREIRA, Jorge e GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

acordo, assim como os radicalismos que se faziam presentes por todos os lados⁴¹. Ainda que apertado tanto pelas esquerdas mais progressistas, que o viam como excessivamente conciliador, quanto pela parcela mais conservadora da população e de atores políticos, que temiam a “comunização” do Brasil, o presidente João Goulart equilibrou-se no poder até ser derrubado pelo golpe civil-militar de 1964.

No contexto internacional, Jango – assim como seu antecessor, Jânio Quadros – insistiu na defesa de uma política externa independente. Naquela época, o mundo vivia a Guerra Fria e parecia se dividir em três partes: o Oeste, dito capitalista e cada vez mais dominado pelas leis do mercado; o Leste, dito comunista, onde Estado conservava seus poderes mais alargados; e, no meio do caminho, o Terceiro Mundo, que englobava a maioria dos países da Ásia, África e América Latina⁴². Em uma abordagem bastante original, o filósofo italiano Vittorio Hösle recua à conquista da América no século XV para pensar uma das questões que está por trás da gênese do Terceiro Mundo: a violência da colonização mascarada pelo desejo manifesto das metrópoles de “ajudar” os nativos a alcançar um estágio de civilização mais avançado. Os termos e os tempos mudaram, evidentemente. Mas, para o filósofo italiano, permanecia a perspectiva de que a “assincronia da história humana” configurava uma relação hierárquica entre os povos e nações, que se diferenciavam pela mentalidade, pela cultura, pela técnica e pela força⁴³.

De acordo com o historiador inglês Eric Hobsbawm, seja como for que interpretemos o Terceiro Mundo, ele foi a “zona mundial da Revolução – recém realizada, eminente ou possível” e seu denominador comum era a instabilidade⁴⁴. Para muitos intelectuais da época, seria pela violência da revolução que os povos do Terceiro Mundo conquistariam sua segunda chance sobre a terra. Prevaleceu a visão de que os intelectuais deveriam tomar posição em relação às disputas políticas daquele tempo que

⁴¹ FERREIRA, Jorge e GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

⁴² Para saber mais sobre o surgimento da categoria Terceiro Mundo, sugiro a leitura de: VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: Conceito e História*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

⁴³ HÖSLE, Vittorio. ASSUMPCÃO, Gabriel Almeida (tradutor). *O Terceiro Mundo como um problema filosófico*. Griot – Revista de Filosofia – Bahia – v.8, n.2, dezembro/2013.

⁴⁴ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Página 421.

lhes foi dado viver. Foi a época de Jean-Paul Sartre. Em sua perspectiva, o intelectual deveria ter “a pena sempre alerta” e usá-la como se fosse uma arma: “enquanto puder escrever e falar, contínuo defensor das classes populares contra a hegemonia das classes dominantes”⁴⁵. O combate do intelectual se dá em esfera pública e Jean-Paul Sartre ocupou esse espaço de forma ampla, principalmente através da revista *Les temps modernes*. O engajamento de Sartre incidiu, sobretudo, na defesa do Terceiro Mundo: distribuiu panfletos nas ruas de Paris; assinou uma série de manifestos; defendeu o direito de autodeterminação dos argelinos; presidiu o Tribunal Russell; escreveu sobre o pensamento revolucionário do congolês Patrice Lumumba; prefaciou dois livros importantes – *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon e *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, do tunisiano Albert Memmi.

Glauber Rocha foi, certamente, um dos intelectuais brasileiros que mais incorporou as discussões sobre o Terceiro Mundo em seus manifestos e filmes. Por isso, para que possamos entender os termos de engajamento do Cinema Novo, é preciso pensar o Brasil de forma associada à conjuntura internacional. Só assim podemos entender o verdadeiro significado da V Rassegna del Cinema Latino-Americano, realizada na cidade de Gênova em janeiro de 1965. Foi um evento que contou com a importante participação de filmes do Cinema Novo: Leon Hirszman exibiu um documentário recém-terminado chamado *Maioria Absoluta* (1965); Nelson Pereira dos Santos o já famoso e premiado *Vidas Secas*; e Glauber Rocha, por sua vez, defendeu uma Comunicação que se tornou um manifesto, inicialmente intitulado “Cinema Novo e Cinema Mundial”. Em julho de 1965, o documento foi publicado no Brasil pela prestigiada Revista Civilização Brasileira, com o título *Uma Estética da Fome*. O manifesto me parece ser o documento mais importante para compreender o traçado político e revolucionário de filmes como *Barravento*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*. Assim como no prefácio escrito por Jean-Paul Sartre para o livro *Os condenados da terra* de Frantz Fanon, Glauber Rocha se dirige ao interlocutor europeu, que olha para a realidade da América Latina como um “dado formal de seu

⁴⁵ SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Editora Ática, 1994. Página 53.

campo de interesse”, já que o latino “não comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado e nem o homem civilizado compreende a verdadeira miséria do latino”⁴⁶.

Glauber não era apenas uma personalidade histriônica. Tinha sede de história. Por onde caminhou, seja pela obra de José Lins do Rego, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos ou Guimarães Rosa, percebeu que a violência se manifestava como que em resposta a uma condição social extrema, degradante. A fome sentida pelo latino-americano, incompreensível por quem a via de fora, não era somente um sintoma alarmante, mas o nervo da própria realidade do continente⁴⁷. Para Sartre, a violência do colonizado seria a forma para recuperar sua humanidade perdida pela exploração e pela subjugação, retomar o controle de seu próprio destino, conquistar a posse de sua liberdade: “nenhuma suavidade apagará as marcas da violência; só a violência é que pode destruí-las”⁴⁸. Glauber Rocha seguiu esse mesmo caminho. Para ele, a violência do latino-americano seria um efeito colateral da fome, um desejo profundo de transformação. Para explodir, a revolução tem que ser precedida de um crime, um massacre, como em *Canudos* ou em *Pedra Bonita*:

De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens fugindo para comer, personagens feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi essa a galeria de famintos que identificou o cinema novo [...] Sabemos nós – que fizemos esses filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.⁴⁹

Pensando o cinema a partir da condição histórica de pertencimento ao Terceiro Mundo, Glauber Rocha – e parte significativa da intelectualidade brasileira – acreditou que a revolução era iminente e pedia um cinema à altura daqueles desafios. O manifesto

⁴⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. Página 63.

⁴⁷ ROCHA, *Op. Cit.*, página 65.

⁴⁸ SARTRE, Jean-Paul. “Prefácio”. In. FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Página 14.

⁴⁹ ROCHA, *Op. Cit.*, página 65 e 66.

Estética da Fome e os filmes lançados durante a primeira fase do Cinema Novo não deixam de ser resultado imediato dessa leitura subdesenvolvimentista que os diretores fizeram da realidade brasileira. Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema brasileiro dos anos 1960 acertou o passo do país com as tendências estéticas e políticas da época.

Foi levando em conta essas disputas políticas e expectativas revolucionárias que os cineastas do movimento Cinema Novo produziram seus filmes, que devem ser percebidos como um feixe de contradições, dotados de sentidos políticos e ideológicos que nem sempre são redutíveis às intenções de seus criadores. Precisamos, dessa forma, ter o cuidado de não fazer desta pesquisa a crônica de uma morte anunciada. Atualmente, com o suporte de trabalhos historiográficos e jornalísticos sobre a ditadura militar, temos conhecimento de que pelo menos desde o segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954) as Forças Armadas estiveram empenhadas em tomar o Brasil de assalto, como nos mostrou a historiadora Heloísa Starling⁵⁰. Mas o golpe civil-militar de 1964 caiu como uma fria tempestade sobre nossos intelectuais, esperançosos de que o Brasil estava sedimentando o caminho para realizar sua própria revolução. Depois disso, foram colocados forçosamente em uma fase nova, de resistência. Os filmes realizados a partir de 1964, não puderam se furtar à autocrítica e a reflexão sobre a derrota das esquerdas. Realizados logo após o golpe, *Terra em Transe* (1965) de Glauber Rocha e *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni foram as primeiras respostas que o cinema brasileiro deu àquela nova conjuntura política. Já não era mais possível acreditar que a revolução se realizaria pela palavra.

Os lençóis de passado

Creio que ainda foi pouco debatido o fato de que os filmes da primeira fase do Cinema Novo não estão apenas em diálogo com o tempo presente, mas também revelam uma textura com múltiplas referências ao passado – e essa percepção é particularmente sugestiva quanto a se estar diante de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dentro dessa perspectiva, uma das propostas mais importantes foi a do sociólogo

⁵⁰ SCHWARCZ, Lília Moritz e STARLING, Heloisa. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

Marcelo Ridenti. Partindo das formulações teóricas de Michel Löwy e Robert Sayre⁵¹, muitos de seus trabalhos sinalizam um esforço de se pensar a cultura brasileira nas décadas de 1950 e 1960 pela utopia do “romantismo revolucionário”. Romantismo, nesse caso, é uma forma específica de crítica à modernidade, considerada uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista em nome dos valores do passado. Em sua dimensão revolucionária, representa a prática, a ação e a vontade de transformação histórica, resgatando o “homem novo” – que, no fim das contas, já existia no interior do Brasil profundo, ainda não contaminado pela modernidade capitalista.

Por isso as produções culturais do período teriam enfatizado a presença do sertanejo e do migrante que morava nas favelas, que seriam os representantes do que a intelectualidade entendia por “autêntico homem brasileiro”⁵². O grande mérito do sociólogo Marcelo Ridenti talvez tenha sido o esforço de se pensar uma “estrutura de sentimento”, em que os meios artísticos e intelectualizados de esquerda compartilhavam a ideia de que estava em curso uma revolução brasileira, para a qual deveriam dispor-se⁵³. Por outro lado, o sociólogo recebeu algumas críticas pelo fato de agrupar em uma única chave explicativa movimentos e produções culturais de diferentes orientações e influências, como o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da Une (CPCs), o Teatro de Arena e a Música Popular Brasileira (MPB)⁵⁴. Essas e outras ponderações, a respeito da aplicabilidade do conceito de romantismo revolucionário para se pensar os filmes do Cinema Novo, me fizeram seguir uma via alternativa a de Marcelo Ridenti.

Foi principalmente a partir de Gilles Deleuze que se começou a pensar o cinema pelo ponto de vista da complexidade temporal das imagens, que o filósofo francês teorizou com os conceitos de *imagem-movimento* e *imagem-tempo* – como procurei explorar ao longo do primeiro capítulo. Recentemente, essa proposta vem sendo repaginada e enriquecida pelos estudos de outro filósofo francês e também

⁵¹ LOWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* Petrópolis, Editora Vozes, 1995.

⁵² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. SP, São Paulo, 2014. Página 9.

⁵³ RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo Social, Revista de sociologia da USP, V.17, N.1. Páginas 81 e 82.

⁵⁴ Para refletir sobre as matrizes estéticas de cada uma dessas produções culturais, sugiro a leitura de: NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. Revista *Temáticas*, Campinas, 19(37/38), jan/dez. 2011.

historiador da arte, que recentemente vêm sendo mais conhecido e estudado no Brasil: Georges Didi-Huberman. Em um artigo chamado *Quando as imagens tocam o real*, o autor parte do princípio de que, assim como as palavras, as imagens também “tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus temores e suas próprias consumações”⁵⁵. Por isso, também devem ser consideradas objetos de conhecimento – e não um mero recorte ou álbum de retratos de realidade:

A imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes⁵⁶.

Em suma, a imagem é o lugar onde a *cinza* (ou o passado) não esfriou. Para Didi-Huberman, essa condição reside no fato de que elas não estão *apenas* no presente e, justamente por isso, tornam visíveis as sobrevivências, os anacronismos e os encontros de temporalidades contraditórias. Quer dizer, essa perspectiva tem por finalidade suspender nossas certezas quando estamos diante das imagens. A partir dessas indagações, vale a pena nos questionar: a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem, dada sua potencialidade de tocar não apenas o tempo presente, mas também os tempos velados?

Para responder a essa complexa questão, Didi-Huberman reviveu um personagem quase esquecido, que produziu uma obra esparsa, de difícil compreensão e pouco tranquilizadora entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX. Um personagem quase que completamente apagado pelo *mainstream* da disciplina história da arte, que na época era dominado pelos trabalhos de Erwin Panofsky e Ernest Gombrich. Um personagem, enfim, que assumiu uma postura pouco contemplativa diante das imagens, que em sua época eram pautadas pelos pressupostos de vida e morte, grandeza e decadência. A personagem é o fantasma Aby Warburg. Em síntese, sua contribuição para a renovação da disciplina foi assim resumida por Didi-Huberman:

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Página 210.

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, página 216.

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um modelo fantasmal de história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparição das formas⁵⁷.

Warburg buscou ampliar as fronteiras de uma História da Arte que na época era profundamente estetizante, feita em grande medida para a contemplação de “pessoas cultas”. Em suas formulações, a imagem se configura como um objeto cujos limites exatos não podemos determinar. Diante de uma imagem, para Warburg, estamos como que diante de um tempo complexo, provisoriamente configurado e sedimentado – por isso, torna-se necessário desenclausurar a imagem e o tempo que ela carrega em si. Como apontou o sociólogo Leopoldo Waizbort, Aby Warburg criou uma espécie de disciplina própria, a qual por vezes se referia como “ciência da cultura”. Uma disciplina sem método e teoria precisos, mas que aponta para um ampliado escopo de indagações, estimulantes tanto para historiadores da arte, como para os de cinema e imagem, para etnólogos, psicólogos, filósofos, antropólogos e assim por diante⁵⁸.

Para Warburg, a imagem constituía um fenômeno antropológico total, uma cristalização particularmente significativa do que era uma cultura no momento de sua história. Assim, ao analisar as imagens, precisamos incorporar o complexo das dimensões sociais e históricas em seu sentido mais amplo, esclarecendo o que o historiador alemão chamou de “força mitopoética da imagem”⁵⁹. Em sua tese de doutorado, defendida na Universidade de Estrasburgo em 1892, por exemplo, Aby Warburg procurou comparar as conhecidas pinturas do renascentista Sandro Botticelli (*O nascimento de Vênus* e *A primavera*) com obras correspondentes da literatura poética e na teoria da arte daquele tempo. Sua proposta é analisar a simbiose entre imagem e texto, demonstrando que a composição imagética das obras de Botticelli foi retirada de um conjunto expressivo de textos poéticos que circulavam em Florença, na segunda metade do século XVI. Não se trata, pois, de mera imitação dos modelos antigos. Para

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Página 25.

⁵⁸ WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Página 9.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, página 40.

demonstrar sua teoria, Warburg cotejou os detalhes expressivos das pinturas de Botticelli com trechos da poesia de Homero, Ovídio e Angelo Poliziano, evidenciando seu esforço de tentar captar imagens da vida em movimento com o auxílio das descrições poéticas, como podemos observar em sua tese⁶⁰.

Outro trabalho importante de Warburg, resultado de uma conferência realizada em Hamburgo em 1905, foi intitulado “Dürer e a Antiguidade Italiana”. Nele, Warburg comparou um desenho do pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528) representando o episódio da *Morte de Orfeu* a uma gravura sobre o mesmo tema, proveniente do círculo de Andrea Mantegna (1431-1506). Embora o desenho derive da gravura, esta, por sua vez, trazia na representação do Orfeu moribundo as ressonâncias de um gesto que já se encontrava nos vasos gregos antigos, como observou Warburg. Foi a partir desse trabalho que ele desenvolveu uma de suas noções mais discutidas, a “fórmula das emoções” [*Pathosformel*]. O conceito procura dar conta dos gestos intensificados nas representações pelo recurso a fórmulas visuais da Antiguidade Clássica, que atravessam o tempo em uma espécie de linguagem gestual das emoções⁶¹. Para Carlo Ginzburg, que recuperou o conceito de *Pathosformel* para pensar a iconografia política moderna,

A noção de *Pathosformel* ilumina as raízes antigas de imagens modernas e a maneira como tais raízes foram reelaboradas. Mas o instrumento analítico que nos foi legado por Warburg pode ser aplicado a fenômenos muito diferentes a que se destinava inicialmente⁶².

Warburg não chegou a criar um método, passou muito longe disso. Lançou, ao contrário, múltiplas hipóteses e foguetes teóricos sem jamais fornecer um sistema unificado de leitura. Foi um historiador inquieto com a forma de História de Arte de seu tempo, deixando uma obra fragmentária que ainda não foi potencialmente explorada. Outro conceito-chave para entender a obra de Aby Warburg e, também,

⁶⁰ WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Página 84.

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Páginas 75 e 76.

⁶² GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Página 12.

sobre a forma como concebeu a temporalidade das imagens é a *Nachleben*. Existem alguns termos em português que são costumeiramente utilizados pelos tradutores de Warburg para um entendimento aproximado do conceito, como “pós-viver”, “sobrevivência” e “vida póstuma”⁶³. *Nachleben* seria a reaparição de algo ou alguém do passado que sobrevive teimosamente, que volta sempre, reaparece de tempos em tempos, que não se faz esquecer, mas ao mesmo tempo não se permite reconhecer com clareza⁶⁴.

A *Nachleben* abre a temporalidade da imagem, que para Warburg era pensada como representação de um tempo não cronológico, mas sim sobrevivente. A constituição teórica da *Nachleben* se deu entre os anos de 1918 e 1929, período em que as concepções freudianas sobre o inconsciente estavam em evidência. Didi-Huberman aponta que Aby Warburg, completamente imerso nas renovações de sua época, fez mais do que um historiador da arte fazia, justamente por ter interrogado o inconsciente da história e das imagens, assim como um sismógrafo interroga o que se passa por debaixo da superfície⁶⁵. O resultado dessa indagação foi a percepção de que o tempo da imagem é difícil de decifrar, pois nele se cruzariam, incessantemente, movimentos de evolução com retornos recalcados de imagens anteriores: um presente que traz a marca de múltiplos passados, da indestrutibilidade de uma marca do tempo.

A sobrevivência das imagens, segundo Warburg, não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história, mas impõe uma desorientação até certo ponto temível: rejeita a ideia do historiador em uma posição de domínio do material temporal a ser exposto ou interpretado. As teorias que mais influenciaram a formulação da *Nachleben* são elucidativas a esse respeito; de modo que, para termos uma noção da amplitude do conceito, vale a pena destacar algumas delas. Com Charles Darwin, que escreveu em 1872 o livro *A expressão das emoções no homem e nos animais*, Aby Warburg percebeu que o gesto humano, nas sociedades mais complexas, carrega os

⁶³ Embora consigam expressar um sentido aproximado, as traduções resultam insuficientes. De tal sorte que faço a opção, nessa pesquisa, por utilizar o termo original, assim como outros historiadores que trabalham com o conceito em suas obras (como Carlo Ginzburg e Georges Didi-Huberman).

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Páginas 26 e 27.

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, página 244.

vestígios de um primitivismo que sobreviveu em suas formas fundamentais. Como, por exemplo, a expressão do pavor, que em alguns animais é quase idêntica à que conhecemos até hoje no ser humano.

Do etnólogo Edward B. Tylor, que escreveu um livro chamado *Anahuac* depois de cruzar o México a cavalo em 1856, Warburg teve acesso a uma ampla pesquisa que mostra o assombro causado no etnólogo pela mistura de coisas passadas e presentes nas comunidades indígenas – o que Tylor teorizou com o conceito de *Survival* (sobrevivência). Já o historiador Jacob Burckhardt, em seu livro *Cultura do Renascimento na Itália*, utilizou com muita frequência o termo *Lebensfähige Reste* – que seria o equivalente a “restos mortais” – para dar a dimensão das imagens residuais de uma vida passada como princípio de vitalidade do Renascimento. Por fim, Aby Warburg se apoiou no eterno retorno⁶⁶ de Friedrich Nietzsche para pensar – sempre na ótica da genealogia – o retorno ao presente das semelhanças antigas.

Com a *Nachleben*, Warburg está pensando em tempos moventes. Coloca-se diante de uma imagem não em busca, apenas, de seus valores estéticos; mas das temporalidades que a perpassam, configuram-na. Concebia a imagem como um todo complexo e em incessante movimento:

Parece claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma *memória inconsciente*. É essa, sem dúvida, a maior lição da *Nachleben* warburguiana, sua lição mais difícil de sustentar até hoje: o historiador e o historiador da arte não aceitam sem dificuldade que a própria evidência de seu trabalho, a história, seja de algum modo desnordeada, “barrada” por uma memória *zeitlos* [intemporal], uma memória insensível às continuidades narrativas e às contradições lógicas⁶⁷.

Justamente no período em que Aby Warburg publicou suas primeiras obras, o cinema nasceu e deu seus primeiros passos. Antes mesmo de se tornar uma linguagem, a sétima arte tem por princípio ser *imagem em movimento*. Não deixa de ser sugestivo considerar

⁶⁶ Para saber mais sobre o conceito, ver: NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. São Paulo: Editora Escala. 3ª Edição. Página 69.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Página 271.

que muitos dos termos e aspectos que depois se tornaram quase que inerentes à linguagem cinematográfica desfilam pela obra de Aby Warburg. Por exemplo, após ter desenvolvido o conceito de *Nachleben*, o historiador alemão constatou que era necessário inventar uma nova forma de coleção e exibição das imagens que não fosse mais classificatória: era preciso evidenciar o fluxo do tempo que ele tanto defendia. A isso deu o nome de *montagem*, uma forma que encontrou de dar continuidade temporal a *planos* descontínuos, dispostos em *sequência*. A montagem permitia a possibilidade de “expor visualmente a descontinuidade do tempo”⁶⁸. Com essa constatação, Aby Warburg acreditou ser possível criar uma forma que permitisse a constituição de um pensamento por imagens. Foi o que procurou fazer em sua obra mais importante, o monumental *Atlas Mnemosyne*.

O *Atlas Mnemosyne* foi um projeto em que Warburg trabalhou sem descanso, desde seu regresso da clínica psiquiátrica de Otto Ludwig Binswanger – em que ele ficou internado de 1921 a 1924 – até sua morte, no ano de 1929. Antes de qualquer coisa, o *Mnemosyne* é uma exposição imagética: impressões de papel extraídas de uma imensa coleção reunida por Warburg, que são coladas em grandes painéis de tecido preto e agrupadas por temas regularmente dispostos, uns ao lado dos outros. As imagens eram fixadas por pequenos prendedores e poderiam ser deslocadas pelo painel livremente, associando-se a outras referências e a outros temas. Uma mesma imagem, por exemplo, pode se deslocar no fracionamento repetido de seus detalhes, podendo ser explorada de longe e de perto – como um movimento de câmera em *travelling*. Com toda essa liberdade de disposição, passa-se de uma cultura a outra, do conhecido ao inquietante, de um museu a uma biblioteca, de um quadro renascentista a uma catedral.

A última versão do *Atlas Mnemosyne* montada por Aby Warburg tinha 63 painéis de 1,70 m por 1,40 m, com mais de mil reproduções fotográficas. O *Atlas Mnemosyne*, enfim, se apresenta como uma ferramenta caleidoscópica, capaz de nos fazer deslocar no tempo e no espaço:

Destinada a manter as intricações e, portanto, fazer perceber as
sobredeterminações em ação na história das imagens: permitia

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Páginas 399 e 400.

comparar com uma só olhadela, numa mesma prancha, não duas, porém dez, vinte ou trinta imagens⁶⁹.

Essa foi a forma que Warburg encontrou de dar visibilidade a *Nachleben*. Era, para ele, impossível contar a história da arte como se conta uma sequência de eventos. Era preciso buscar uma maneira de evidenciar a sobrevivência e o retorno das imagens, renunciando sua fixação com meros objetivos de contemplação. O que para o cinema é parte de sua essência (o deslocamento temporal pela montagem), foi para Aby Warburg uma complexa elaboração teórica que permitiu um trabalho de desdobramento, capaz de abrir a função memorativa própria das imagens da cultura ocidental⁷⁰.

Dentro do *Atlas Mnemosyne* uma imagem jamais deixa de se reportar a outra imagem. Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si e arranjam-se em constelações que são variáveis e ininterruptas. Vale destacar que o *Atlas* não oferece nenhum discurso de método: mas a exigência de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgir outras imagens, outras relações. Acredito que, nesse ponto, o *Atlas Mnemosyne* pode nos ser interessante para refletir sobre que tipo de imagem temos diante de nós quando assistimos à um filme. Aby Warburg foi, principalmente, um historiador da arte inquieto diante da forma como a disciplina era praticada em sua época. Podemos nós, diante dos filmes, seguir sua pista e deixar de lado nossas certezas tranquilizadoras; procurar tracejar à quais referências, tempos históricos, eventos, imagens e textos, os filmes se reportam. Com isso, acredito, ampliamos o exercício de olhar e percebemos que, no fim das contas, alguns filmes são assombrados pelas sobrevivências do tempo passado. E creio que essa inquietude pode nos propiciar novas interpretações acerca dos filmes do Cinema Novo – que, de forma geral, estão empapados de história do Brasil.

Uma das pranchas do *Atlas*, por exemplo, se chama “Eating God: Paganism within the Catholic Church”. Nela Warburg procurou demonstrar a “evolução do sacrifício”, a partir da análise dos ritos arcaicos do paganismo até a representação simbólica da Santa Missa. Para isso reuniu imagens como o quadro *A Missa em Bolsena*

⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Página 387.

⁷⁰ Atualmente o *Atlas Mnemosyne* pode ser acessado pela na internet, sendo disponível em: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?lang=eng#

do renascentista Rafael Sanzio; fotografias do Tratado de Latrão celebrado em julho de 1929 por Mussolini e o Papa Pio XI; xilogravuras anti-semitas do século XV (das *Profanações da Hóstia*). Ao associar as imagens, estabelece um laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade e um dogma teórico político de longa duração. Mas não apenas isso: observou que no ritual eucarístico, o sacrifício pagão é sublimado na transubstanciação divina, mas suas características sanguinárias originais são perpetuadas e ressurgem em milagres cristãos e em lendas, como destacou Didi-Huberman⁷¹.

O *Atlas Mnemosyne*, enfim, nos oferece uma nova possibilidade de estar diante da imagem. Não apenas de imagens, mas de textos e tantos outros registros históricos que muitas vezes estão fora do crivo do historiador – ou não são analisados de forma associativa:

As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação – de que o *Atlas Mnemosyne* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo. [...] Trata-se de uma forma de pensar: podemos dizer que Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu *Atlas* deveria demonstrar essa possibilidade⁷².

A partir dessas formulações teóricas, gostaria de propor uma leitura do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O mote já é bem conhecido: Glauber Rocha procurou fazer uma recapitulação das revoltas camponesas para ensinar que a revolução era o destino certo do sertão. Não foram poucos os críticos de cinema e historiadores que adotaram uma postura, até certo ponto, contemplativa diante dessa obra – que é uma das mais importantes da primeira fase do Cinema Novo. Minha proposta, apoiado nas teses de Aby Warburg, é indagar *Deus e o Diabo*, com o objetivo de evidenciar a complexa textura do filme e seu diálogo com diferentes obras literárias e cinematográficas.

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Página 212.

⁷² WARBURG, Aby. *História de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Página 18.

III. *Deus e o Diabo sobre as cinzas de mil fogueiras*

Câmera ligeiramente abaixada, respeitosa, como que diante de um ser superior, focalizando a cabeça do cangaceiro Corisco, interpretado por Othon Bastos. Plano fixo, imagem parada, sem qualquer movimento. Rosto tenso e com o olhar distante. Não parece Corisco, aquele Diabo Louro, anjo guerreiro que corta a cabeça dos inimigos e que não deixa pobre morrer de fome. Que gira em torno de si mesmo agitando o fuzil acima da cabeça com as duas mãos, tomado de fúria, arrancando um colérico “aaaaaaaaaaaaa” do fundo da garganta – e da alma. Não parece, enfim, o Corisco que se apresentou momentos antes no meio da caatinga, com Dadá e mais dois cabras. Definitivamente é outro, como ele mesmo anuncia:

Morreu Maria, mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeças pode consertar esse sertão⁷³.

Pelo sim e pelo não, o cangaceiro criado por Glauber Rocha tem duas cabeças. Uma cabeça, a de fora, é de Corisco, o Diabo Louro, feita para matar. A outra, de dentro, é de Lampião, o rei do cangaço. Foi feita para pensar. Assim como a personagem que criou, Glauber também atuou em duas frentes: em uma delas ajudou a promover uma verdadeira revolução dentro do cinema brasileiro; na outra, visitou a cultura popular nordestina, embaralhou o tempo, tentou abraçar a história em suas imagens. Nesse tópico, interessa-me a cabeça pensante de Glauber Rocha.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos a representação do que Ivana Bentes denominou de “o embrião da ira revolucionária”⁷⁴, através da conjugação de dois conceitos inseparáveis na cabeça de Glauber Rocha: a fome e a violência. O exercício de recapitulação do messianismo e do cangaço, a partir do crescente processo de desalienação do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) e de Rosa (Yoná Magalhães),

⁷³ *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Direção: Glauber Rocha. Ano: 1964.

⁷⁴ BENTES, Ivana. Derivas desterritorializantes: rural, urbano, global. IN: STARLING, Heloisa. BORGES, Augusto (org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Página 101/102.

opera um verdadeiro recorte no tempo. Ao condensar experiências históricas em torno de personagens-síntese, o tempo em *Deus e o Diabo* revela-se imemorial. Os heróis populares outrora adormecidos têm sua dignidade restabelecida, na medida em que são considerados essenciais para a realização de um projeto revolucionário do presente – que para Glauber não deveria se estabelecer no vazio, mas sobre as cinzas de mil fogueiras. Para construir uma narrativa fílmica capaz de falar desse tempo fora do tempo ou ainda de uma intemporalidade quase que absoluta, Glauber Rocha conversou com dois autores mestres na arte da subversão sintático-temporal.

Um deles foi o mineiro de Cordisburgo João Guimarães Rosa, autor da epopéia moderna *Grande Sertão: Veredas*, publicado em 1956. Uma das questões que mais chama a atenção no livro é a linguagem: a fala dos personagens foi inventada e através dessa invenção – que mistura aspectos da cultura erudita com a sertaneja – eles ganham voz. Uma narrativa atravessada por transgressões de toda ordem, com a criação de neologismos como “a bala beijaflorou” e “ela beladormeceu”. Não por acaso, essa experimentação linguística atormentou a cabeça de seus tradutores, além de fazer com que Rosa fosse comparado a James Joyce, escritor do hermético *Ulysses*. Sensível principalmente a questão do complexo temporal de *Grande Sertão: Veredas*, o moçambicano Mia Couto tracejou seu próprio caminho para entrar no universo de Guimarães Rosa:

Entre o autor e o seu texto existem caminhos, existem tempos. O caminho que separava Rosa do texto rosiano foi o da poesia. Os tempos foram os do Sertão. João Guimarães Rosa trilhou o caminho da poesia para poder sair de todos os existentes caminhos. Os tempos do sertão fizeram com que ele escapasse do tempo. Porque esse sertão, construído com poesia, não era da ordem da geografia. [...] O edifício que daí resulta é uma escrita que se deixa apropriar pela oralidade, uma escrita plural que se deixa inundar pela Vida. Uma escrita que não pode ser apenas lida. Mas precisa ser escutada. Porque ela é feita de vozes, de margens de veredas. [...] Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue

uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade⁷⁵.

Guimarães Rosa alcança essa dimensão temporal ao configurar sua narrativa em torno de um monólogo, onde o jagunço Riobaldo percorre os caminhos incertos de suas lembranças para rememorar a história de sua vida. O velho e cansado Riobaldo outrora havia percorrido o sertão mineiro e baiano junto com um bando de jagunços liderados por Joca Ramiro. Ao percorrer os rastros de suas lembranças, Riobaldo deixa nos leitores que conseguem vencer as primeiras cinquenta ou sessenta páginas do livro a sensação de que, muitas vezes, são as “horas antigas que ficam muito mais perto da gente do que outras de recente data”⁷⁶.

O outro escritor que ajudou Glauber a pensar a questão do tempo em *Deus e o Diabo* foi o norte-americano William Faulkner, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1949 pelo conjunto de sua obra – mas principalmente pelo clássico *O Som e a Fúria*. Desse romance, Glauber Rocha pegou emprestado o ritmo febril e a força verbal com que Faulkner escreve uma história fragmentada, não-cronológica, dividida em quatro partes contadas por quatro vozes diferentes. A narrativa de Faulkner foi objeto de estudo de Glauber, resultando em um artigo publicado pela revista *Ângulos*:

Não é como Guimarães Rosa, que parte da linguagem como início. Faulkner estabelece a fabulação (versão romanceada de uma seqüência de fatos) mais sobre a estrutura do que sobre a linguagem. *A Fable* é um excelente exemplo dessa intemporalidade ultrapassando o próprio absurdo de um real presente, acontecido em infinitos lugares, captado no ritmo crescente e na dinâmica verbal, procurando como que visualizar, pulsando todos os reais que acontecem agora. Não querendo negar as possibilidades da literatura, cremos que o cinema é o sistema estético mais armado para realizar essa existência plenamente imponderável do momento⁷⁷.

⁷⁵ COUTO, Mia. “Um caminho feito para não haver chão”. In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁷⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 14ª ed., 1980: página 77.

⁷⁷ Glauber Rocha: “Filme experimental: um tempo fora do tempo”, Revista *Ângulos*, Salvador, Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, nº13, jul/1958 Apud REBECHI JUNIOR, Arlindo. *Glauber Rocha, ensaísta do Brasil*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011. VII, página 142.

Para Glauber, o intemporal alcançado pelo cinema seria a realização visual dos fundamentos da escrita de Faulkner. Mais adiante, observa que existe uma tendência do cinema narrativo a se aproximar desse tipo de literatura que procurava renovar-se, introduzindo clima e ação cinematográficos. Na visão de Glauber, a literatura nutre-se do cinema e vice-versa. Ao cinema caberia realizar a ambição visual da prosa e da poesia, uma vez que tinha maiores recursos para materializar “essa existência plenamente imponderável do momento”. Para ele, alcançar essa complexidade era o grande desafio do artista moderno.

Deus e o Diabo, como bem observou Ismail Xavier, ocupa-se do passado para caracterizá-lo perecível, ao mesmo tempo que lhe atribui importância e grandeza para entender e enfrentar os desafios do tempo presente. O messianismo e o cangaço fazem parte de uma longa travessia, uma corrida em direção ao *télos* revolucionário⁷⁸. Esse trajeto, percorrido pelo vaqueiro Manuel e por Rosa, foi inspirado em *Rocco e i suoi Fratelli* (1962), do italiano Luchino Visconti. Como revelou Glauber, esse foi o filme que mais atuou em *Deus e o Diabo*: é perceptível a semelhança entre o vaqueiro Manuel e Rocco, interpretado por Alain Delon, ambos dispostos a se sacrificar em busca de um ideal que está acima de qualquer coisa – no caso de Rocco, a integridade de sua família. Paira o fantasma de Visconti ao longo de todo o filme. Retratando as relações humanas como se regesse uma grande ópera, o “tom da tragédia de Visconti” foi o que mais impressionou Glauber: a demonstração de que “é possível levar o cinema às últimas consequências, em termos de extroversão dramática”⁷⁹.

Para entender a construção da linguagem e do tempo narrativo de *Deus e o Diabo*, essas obras de Guimarães Rosa, William Faulkner e Luchino Visconti são imprescindíveis. No seu desenvolvimento geral, o filme possui uma organização linear, até o lance final com a corrida em direção ao mar. Organiza-se em torno da vida de Manuel e Rosa, abordando a condição social à qual estavam submetidos, seu universo de sensibilidades e representações, assim como duas das formas de contestação da ordem vigente: o messianismo e o cangaço. Em termos de análise, creio ser mais produtivo dividir o filme em três partes: na primeira, Manuel trabalha a terra de um

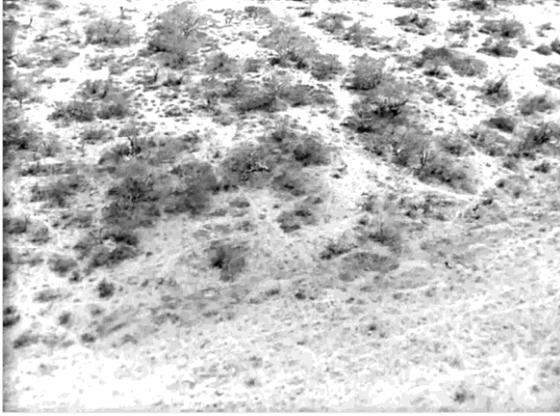
⁷⁸ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Páginas 69-71.

⁷⁹ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 69-70.

coronel, expressando uma condição elementar de exploração; na segunda, período em que entrega seu destino ao santo Sebastião; na última, quando segue o cangaceiro Corisco. São fases, até certo ponto, didaticamente delimitadas, cada uma delas nos oferecendo uma entrada para compreender a complexa textura do filme, como também uma possibilidade de evidenciar a reparação de passados que não cessam de sobreviver, como nos propôs Aby Warburg no espaço conceitual da *Nachleben*⁸⁰.

Somos introduzidos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pela “Canção do Sertão”, composta pelo maestro Heitor Villa-Lobos, enquanto acompanhamos a tomada aérea de uma terra branca pontuada por arbustos secos e mandacarus. Abruptamente, somos colocados em primeiríssimo plano sob a queixada de um animal apodrecido. Novo corte e um *close* no rosto desolado do vaqueiro Manuel, que observa a carcaça longamente, em absoluto silêncio. Levanta-se, distancia-se da lente da câmera e acompanhamos sua retirada a cavalo pela caatinga, que aos poucos vai sendo descoberta por uma nova panorâmica, enquanto observamos o vaqueiro ser engolido, gradativamente, pelo sertão. É a voz de um cantador, invadindo a serenidade clássica de Villa-Lobos, que apresenta os personagens: “Manuel e Rosa / Vivia no sertão / Trabalhando a terra / Com as própria mão [sic]”.

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. Páginas 26 e 27.



Legenda: Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha.

A primeira cena do filme conversa diretamente com Euclides da Cunha: em suas descrições sobre a seca, o jornalista destacou a existência dos “bois mortos há dias intactos, que os próprios urubus rejeitam, porque não rompem a bicadas sua pele

esturricada”⁸¹. Uma das maiores contribuições de Euclides ao pensamento social brasileiro foi identificar a ideia de sertão a uma forma de compreender nossa formação nacional, conjugando de maneira implacável o homem ao meio em que vive⁸². Não foi por acaso que Glauber Rocha gravou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no sertão da Bahia, em Monte Santo, a poucos quilômetros de Canudos. Com fama de sagrada, o vilarejo foi fundado no século XVIII pelo frei capuchinho Apolônio de Todi. Logo, Monte Santo tornou-se um importante centro de romaria, atraindo milhares de peregrinos principalmente durante a Semana Santa: entoando benditos e ladainhas, os fiéis percorriam três quilômetros do caminho de pedras até o santuário que parecia encostar o céu, 500 metros acima dos casebres. Euclides, que passou pela Vila quando se deslocava em direção a Canudos, observou que o templo religioso era um “monumento erguido pela natureza e pela fé, mais alto que as mais altas catedrais da terra”, por onde desfilava uma legião de miseráveis e penitentes nas datas religiosas⁸³. No alto do morro descortinava-se uma vista deslumbrante das chapadas e tabuleiros.

Cada detalhe do filme foi pensado com cuidado, para que Glauber Rocha tivesse a sua disposição todos os elementos para realizar seu drama épico. Monte Santo pode ser pensado como um espaço de sobrevivência, fantasmático, de tempo deslocado. Um espaço místico, como observou o roteirista Walter Lima Jr.:

Estranho ver uma localidade, mergulhada em profundo clima místico, abandonada à própria sorte, exibindo sua miséria de dentes amarelos, olhos injetados, barriga grande e dócil servilidade, sentir-se reconhecida em seu esquecimento. Mais estranho ainda vê-la despertar desse estado letárgico de lembranças de Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião, e testemunhar sobre a própria existência. Há ainda os que viram o passado glorioso, as tropas de Moreira César na praça enorme que une e separa, ao mesmo tempo, o reduzido aglomerado humano. Há os cegos, os velhos, as incelenças,

⁸¹ CUNHA, Euclides Da. *Ciclo D’os Sertões*. In: *Obra Completa – Volume II*. Organização: PEREIRA, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: 2ª Edição, Nova Aguilar, 2009. Página 112.

⁸² Para saber mais sobre o sertão como forma de pensamento: STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Um sertão do tamanho do Brasil*. IN. *Revista Trimestrale – Letterature D’America*, Sapienza Università Di Roma. Bulzoni Editore. Anno XXXVI, n°160, 2016.

⁸³ CUNHA, *Op. Cit.*, página 118.

os benditos, as lamúrias, a seca, o sol, as crianças e os bichos que contam estórias sem abrir a boca⁸⁴.

A gravação de *Deus e o Diabo* foi um “abrir de baús e de lembranças violentas”⁸⁵. O ar de Monte Santo estava impregnado de memória: alguns dos habitantes mais antigos da cidade lembravam-se dos tempos de Lampião e de Antônio Conselheiro. Era difícil separar passado e presente, ficção e realidade. Os bastidores de *Deus e o Diabo* revelam que, com a chegada da equipe de filmagem na cidadezinha, os habitantes despertaram de sua letargia, vivendo por algumas semanas a fronteira incerta que separa a realidade da imaginação. Quando Othon Bastos pisou na praça vestido de Corisco, por exemplo, houve uma correria geral, pois achavam que o Diabo Louro havia voltado para aterrorizar a cidade. Houve também quem acreditasse que o ator Lídio Silva – que interpretou Sebastião – fosse mesmo um beato⁸⁶.

A primeira parte de *Deus e o Diabo* é a mais realista do filme e, talvez por isso, nos remeta a *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos. Temos o chão esturricado, o boi morto, sol forte, a imagem branca. Aspectos típicos do conjunto de representações e significados que foram ao longo do tempo associados ao que conhecemos como sertão. Seria possível esmiuçar as representações a respeito do sertão e do Nordeste que atravessaram nossas linguagens da imaginação, desde Euclides da Cunha, pelo menos⁸⁷. Quanto ao mais, gostaria de retomar outra reflexão do sociólogo Pierre Bourdieu no esforço de desnaturalizar a noção de região, que deve ser pensada não como um recorte territorial preciso, mas como um espaço que para existir precisa ser *reconhecido* como realidade⁸⁸. Assim, mais do que uma região geográfica, o sertão é uma invenção: um lugar substancial e emocional, reconhecido como verdade mais do que verdade de se pegar com as mãos. Sob a aparência do terreno firme precisamos ver

⁸⁴ AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na Terra do Sol: linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995. Página 62.

⁸⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Viagem na Família*. IN. 100 poemas. Organização e Tradução: Manuel Graña Etcheverry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. Página 118.

⁸⁶ AVELLAR, *Op. Cit.*, páginas 62 e 63.

⁸⁷ Sobre a história do conceito de sertão: MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995; LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Editora Revan: IUPERJ. RJ, Rio de Janeiro, 1999; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. Editora Cortez: 5ª Edição. 2011.

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre. Tradução: TOMAZ, Fernando. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989. Página 118.

a região como “algo que se mexe com a história e a faz mexer, que traga e é tragada pela historicidade”⁸⁹.

Essas indagações nos permitem questionar: quais os sentidos atribuídos ao sertão em *Deus e o Diabo*? No filme, a terra do sol é mais do que o cenário onde se desenrola o enredo. Antes disso, configura uma estética que condiciona a ação dos personagens. O sertão de Glauber é uma terra em constante crise, que precisa, inexoravelmente, ser salva de si mesmo:

O sertão como metáfora do intolerável e da transformação iminente, onde à violência social se superpõe a violência geológica e onde a ideia de rebeldia e de revolta, de intolerável, é trabalhada em todos os níveis: personagens explodidos e destituídos, sem nada a perder, a terra barbaramente estéril e desregulada, capaz de sofrer mutações radicais, pronta para passar da extrema aridez a exuberância extrema, tendo como horizonte tornar-se mar, terra utópica e mítica. Estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera de mão⁹⁰.

Terra em que pesa a lei da gravidade, como cantou Belchior. Que fez Fabiano, Sinha Vitória, os meninos e milhares de outros retirantes tomarem o rumo da cidade grande. Mas fez o vaqueiro Manuel seguir o outro caminho da encruzilhada: tendo sua dignidade ofendida pela exploração à qual estava submetido, em um ato de fúria decide tirar a vida do patrão. Torna-se sujeito perseguido de morte. Até certo ponto, Manuel pensava como Fabiano e tinha consciência de que contra ele se cometiam injustiças e crueldades. Sua reação, entretanto, parece estar mais em consonância com as questões daquele tempo presente, do Brasil e do Terceiro Mundo: a violência como a mais nobre manifestação da fome. Matar o patrão, entretanto, foi apenas o primeiro passo – era preciso também matar Deus. E depois o Diabo.

A realidade brasileira, como assinalou René Gardies, frequentemente bate na vidraça dos filmes de Glauber Rocha. Ouvimos batidas impacientes por trás da

⁸⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. Editora Cortez: 5ª Edição. 2011. Páginas 36-41.

⁹⁰ BENTES, Ivana. Derivas desterritorializantes: rural, urbano, global. IN: STARLING, Heloisa. BORGES, Augusto (org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Página 113.

tela e interpretamos os arabescos derramados ou nervosos que desenha. Está ali alguma coisa que faz sinal para nós, segundo Gardies⁹¹. Diante disso, torna-se preciso trazer para si, colocar as ideias em movimento, historicizar o que nos é dado a sentir. Os personagens de Glauber se configuram como síntese, condensação de realidades e experiências históricas espaçadas no tempo e no espaço. Algo próximo do que Aby Warburg procurou demonstrar no escopo bastante amplo da *Nachleben*: palpitações espasmódicas de tempos que não cessam de sobreviver. O espectador tem diante de si uma imagem precisa e ao mesmo tempo geral, de difícil enquadramento. Esse duplo encaminhamento, justamente, a eleva ao plano do mito⁹².

Nessa perspectiva, o beato Sebastião foi transformado em um personagem multifacetado, extraído diretamente de elementos místicos e poéticos da cultura popular nordestina. As profecias de Sebastião, por exemplo, foram elaboradas por Glauber a partir da fusão de várias prédicas que acompanham movimentos milenaristas e sebastianistas, que de tempos em tempos reaparecem no sertão. Algumas delas Euclides da Cunha transcreveu em *Os sertões* a partir dos cadernos e anotações encontrados com Conselheiro, em Canudos, depois da guerra – como a mais enigmática de todas, “o sertão virará praia e a praia virará sertão”, que Glauber modificou poeticamente para “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”⁹³. Como apontou Ismail Xavier, Euclides da Cunha tem uma importância central no interior de *Deus e o Diabo*, pois Glauber se inspirou nele para trabalhar a questão de fundo do filme, “a relação entre a fome, religião e violência para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo”⁹⁴.

Outro escritor que atua decisivamente em *Deus e o Diabo* é o paraibano José Lins do Rego, provavelmente o autor que mais chamou a atenção de Glauber Rocha e o único a quem dedicou um estudo mais apurado – que resultou no ensaio

⁹¹ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito, linguagem. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, Brasil, 1974. Página 44.

⁹² GARDIES, *Op. Cit.*, página 45.

⁹³ CUNHA, Euclides Da. *Ciclo D'os Sertões*. In: *Obra Completa – Volume II*. Organização: PEREIRA, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: 2ª Edição, Nova Aguilar, 2009. Página 137.

⁹⁴ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. Página 19.

publicado em 1957, com o nome “O romance de José Lins do Rego”. Uma de suas obras foi dedicada ao massacre de Pedra Bonita⁹⁵, de onde Glauber tirou os moldes para a tipificação de muitos de seus personagens. Também, foi de onde tirou uma das sequências mais impactantes do filme: a matança dos romeiros nas escadarias de Monte Santo. Como indicou mais tarde, sua intenção ali foi fazer uma revisão da cena da escadaria de Odessa, do filme *O encouraçado Potemkin* (1925), do cineasta soviético Sergei Eisenstein. O episódio dura poucos segundos. A câmera em movimento frenético vem debaixo para cima: primeiro enquadra os pés correndo, depois focaliza por milésimos de segundos as expressões de dor e medo, as bocas desdentadas de velhos e crianças, que caem mortos e ensanguentados pelas escadas abaixo. Em seguida, doze imagens de Antonio das Mortes ao pé de uma cruz, sobrepostas em cortes rápidos, disparando quase ao mesmo tempo, de diferentes lugares da tela. A imagem é confusa, a câmera cria um grande tumulto, como se fosse o diabo na rua, no meio do redemoinho:

Pode parecer uma coisa pretensiosa, mas, ao citar as escadarias de Odessa, eu quis fazer uma revisão. A montagem de Odessa é uma montagem toda racional, equilibrada, evolutiva, clara, orgânica, matemática, determinada: e aquela montagem que eu fiz foi uma montagem toda contrária. Há certo tom eisensteiniano na composição, mas é só questão de *mise-en-scène*⁹⁶.

Em *Os sertões*, Euclides nos conta que diante da seca, o sertanejo tenaz e resignado “encara de fito a fatalidade incoercível; e reage”. Seu primeiro amparo é a fé religiosa: “sobraçando tantos milagreiros, cruzeiros alçadas, andores erguidos, bandeiras do Divino flutuando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras – não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça, pedras dos caminhos”⁹⁷. A retórica de Sebastião e de outros profetas de carne e osso prometia um mundo restaurado onde não existiria mais fome e miséria. Uma vida em suspenso, um pensamento que colocado diante da própria impossibilidade

⁹⁵ Pedra Bonita era um arraial localizado em Serra Formosa, no sertão de Pernambuco. Um grupo de fanáticos sebastianistas, liderado por João Antônio dos Santos, fundou uma espécie de comunidade mística com leis próprias, diferentes do resto do país. Nas suas pregações, dizia que Dom Sebastião voltaria se Pedra Bonita fosse banhada com sangue de pessoas e animais. Entre 14 e 18 de maio de 1838, morreram 87 pessoas, em um massacre comandado por José Antônio dos Santos. Tempos depois, o arraial foi completamente destruído pelas forças militares do Império.

⁹⁶ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 70.

⁹⁷ CUNHA, Euclides Da. *Ciclo D'os Sertões*. In: *Obra Completa – Volume II*. Organização: PEREIRA, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: 2ª Edição, Nova Aguilar, 2009. Página 135.

extrai sua maior potência. Essa impossibilidade é uma das condições essenciais com que Gilles Deleuze pensou cinema moderno. Embora *Vidas Secas* talvez seja o filme brasileiro mais deleuziano, apenas um de nossos cineastas é analisado – mesmo que de forma breve – em seus estudos, justamente pelo viés da “catolicidade revolucionária”: Glauber Rocha.

Em seus filmes, temos a sensação que os personagens estão em constante estado de psicose, uma condição de ruptura evidenciada pela percepção de algo intolerável no mundo. É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu – nesse caso, a fome sentida pelos latinos, mas incompreendida por quem a via de fora; sistema nervoso de nosso continente, de onde saem espasmos de rebeldia e revolta. Essa condição de “vidente” chamou a atenção de Gilles Deleuze: não se trata de uma tomada de consciência, mas consiste no passo anterior, a necessidade de fazer tudo entrar em transe: o povo, as personagens, a câmera.

Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsações numa sociedade perfeitamente atual⁹⁸.

A experiência religiosa do beato Sebastião dentro de *Deus e o Diabo* tem um sentido paradoxal: a um só tempo, tira os camponeses de um sistema de produção baseado na exploração do homem pelo homem e, em seguida, os coloca em uma posição de passividade, esperança purificadora que define os eleitos no momento do cataclismo. Esse cataclismo não nos é dado a sentir: cuidadosamente, Glauber Rocha subverte os sentidos, de tal forma que as profecias de Sebastião se tornam profundamente ambíguas, remetendo por vezes à sensibilidade política da época.

Entre as esquerdas dos anos 1960 era amplamente compartilhada a percepção de que o misticismo aparece como uma modalidade de reação dos “pobres do campo” – como falava Lênin – a um sistema latifundiário e econômico exploratório. São experiências que, em muitos casos, desempenham um papel ativo e impulsionador da luta emancipadora local, como ocorreu no Crato cearense, que entrou em ebulição

⁹⁸ DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. Página 261.

com a atuação do Padre Cícero. Um dos livros mais consumidos a esse respeito foi *Cangaceiros e Fanáticos*, do sociólogo marxista Rui Facó. Publicado em 1963, o livro faz uma releitura das experiências religiosas e políticas do Nordeste, a partir das esperanças e expectativas de seu próprio tempo:

Da mais poderosa das armas, uma arma que não possuíam antes: vão ganhando consciência de sua situação de míseros explorados e oprimidos e organizam-se como jamais se organizaram os trabalhadores do campo no Brasil⁹⁹.

Glauber compartilhava essa leitura e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* traceja justamente esse percurso de conscientização: Manuel-vaqueiro, passando pelo Manuel-religioso e desembocando no Manuel-cangaceiro. Três estágios de luta, até a imolação completa do individual que corre em direção ao mar mostrando que o destino pode ser maior do que a morte. Tudo isso em nome de uma revolução que, como nos mostrou Daniel Aarão Reis viria a “faltar ao encontro”¹⁰⁰.

A longa cena em que Manuel, de joelhos, sobe as escadarias de Monte Santo carregando uma pedra imensa na cabeça dilata-se até a exasperação. Os bastidores do filme nos revelam que Geraldo Del Rey quis dar o máximo de expressividade à cena, por isso escolheu a maior pedra que pôde encontrar e a carregou por todo o percurso: o sangue que escorre pelo seu rosto e das suas mãos machucadas é real¹⁰¹. A câmera estabelece um contato estreito com o esforço do personagem. Acompanha pacientemente enquanto o vaqueiro se arrasta, cai e levanta-se para tornar a cair: como no mito de Sísifo ou no livro de Jó, as convicções de Manuel precisam ser testadas até o limite. A narrativa explora, pelo uso das panorâmicas aéreas, a topografia de Monte Santo, cristalizando a ideia de confinamento e de proximidade com o céu, acima do mundo e das vontades dos homens. No fim, pouco antes de Rosa apunhalar o beato Sebastião e Antonio das Mortes irromper em cena para o massacre dos fiéis,

⁹⁹ FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009. Página 236.

¹⁰⁰ REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

¹⁰¹ Sobre os bastidores do filme, ver: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 355.

Manuel pergunta a si mesmo, aos sussurros: “porque andar sofrendo até o fim da vida?”.



Legenda: Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha.

Depois de malograda a experiência com o beatismo, Manuel e Rosa entram para o cangaço para seguir os passos de Corisco, o Diabo Louro, braço direito de Lampião. Vale a pena de ressaltar aqui uma anedota. A ideia de fazer *Deus e o Diabo*

na *Terra do Sol* surgiu na cabeça de Glauber Rocha por volta de 1958 para 1959, antes mesmo de estrear no cinema com *Barravento*. Inicialmente, era um filme sobre Corisco, chamado *A Ira de Deus*. Mais tarde, virou um filme sobre Lampião; mas, em seguida, resolveu colocar fogo em tudo e fazer uma obra sobre o beatismo, mudando de ideia apenas mais tarde, ao abordar ambas as matérias. As histórias contadas sobre Corisco, porém, jamais saíram de sua cabeça. Em uma entrevista concedida em 1967 à revista francesa *Positif*, Glauber faz revelações importantes sobre a composição do personagem:

Todo o episódio de Corisco em *Deus e o Diabo* foi tirado de quatro ou cinco romances populares, e a sequência da morte de Corisco segue a decupagem de uma canção. Quando conversei com alguns cegos e também com o homem que matou Corisco, eles me contaram mais ou menos a mesma história, mas cada um misturando à verdade detalhes inventados. O major Rufino que vemos em *Memórias do Cangaço* de Paulo Gil Soares, e que me inspirou o personagem Antonio das Mortes, contou-me três vezes de maneira diferente como ele matou Corisco. E no filme de Paulo Gil ele conta uma quarta maneira¹⁰².

É mais ou menos como dizem os cantadores no Nordeste: “vou contar uma história que é de verdade e imaginação, ou então é imaginação verdadeira”¹⁰³. A complexidade do personagem Corisco reside, justamente, na releitura criativa de Glauber a respeito das histórias que se contam sobre sua vida. É isso que faz a literatura de Cordel. O gênero nasceu na Península Ibérica no século XVIII e contava histórias de amor, de aventuras, dos príncipes e princesas. No Brasil, o Cordel fincou suas raízes na cultura popular nordestina, virou tradição oral nas improvisações dos repentistas e tradição imagética nas criações dos gravuristas¹⁰⁴.

A estrutura da literatura de Cordel é fantástica: coisas que pertencem ao mundo material concreto, histórico, misturam-se e reinventam-se pela imaginação e pela poesia. Essa forma de contar uma história é particularmente característica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como admitiu reiteradas vezes Glauber Rocha. Normalmente as histórias de Cordel são encadeadas em um tempo longo, que de repente explode em uma

¹⁰² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. Página 114.

¹⁰³ ROCHA, *Op. Cit.*, página 114.

¹⁰⁴ CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em Cordel*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ação muito rápida para novamente recair na longa duração. Essa é uma das sensações causadas por *Deus e o Diabo*. Além, claro, da forma de falar dos personagens, que os remete a um tom poético que vem diretamente da cultura oral nordestina. Por tudo que já foi exposto, podemos pensar que o filme de Glauber é um modo muito particular de tradução, uma vez que não se relaciona de forma direta com a literatura e com as outras manifestações culturais. Glauber toma uma via oblíqua que passa por Guimarães Rosa, William Faulkner, José Lins do Rego, Euclides da Cunha, Visconti, Truffaut, Godard, Eisenstein, pelo barroquismo de Augusto dos Anjos e também de Gregório de Matos, pelo classicismo de Villa-Lobos e pela imaginação verdadeira da literatura de Cordel.

A cena da morte do Corisco simboliza esse esforço criativo de Glauber Rocha. O miolo da história quem lhe deu foi o matador de cangaceiro, major José Rufino. Em uma de suas versões, ele contou que Corisco

Vomitava as tripas, o bucho aberto a bala: do pé de Dadá saltou uma lasca de osso. E eu tinha gritado antes: “se entrega Corisco”; e ele respondeu: “Não me entrego não”. E eu ordenava e recebia fogo na resposta. Pois bem, escapou Dadá, fugiu também pra sempre o cabra Dourado e a menina que ia com ele, mas Cristino [nome de Corisco] ficou lá no chão, ferido. Não morreu logo na hora: pegamos, metemos no caminhão, mas já de noite deu febre, derrame de sangue. Cortei o braço, a cabeça, botei numa lata de querosene e enviei pra capital¹⁰⁵.

A cena foi pensada nesses termos, com algumas adaptações. Major Rufino conta que, pouco antes de ser atingido, Corisco gritou: “Mais fortes são os poderes de Deus”. Glauber, porém, adaptou a frase para um sentido revolucionário: “Mais fortes são os poderes do povo!”.

¹⁰⁵ AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na Terra do Sol: linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995. Página 29.



Legenda: Cena do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha

A forma como o filme terminou foi objeto de muitas discussões e polêmicas. Em dado momento, durante a corrida em direção ao mar, Rosa tropeça e cai. Manuel segue seu caminho sem ela. A respeito disso, foram criadas algumas especulações; mas a verdade, como Glauber revelou, aconteceu que o rolo de filme estava acabando e não dava para refazer a cena. Foi apenas um acidente. Um dos fechos pensados para *Deus e o Diabo* foi a possibilidade de Manuel e Rosa entrarem para as

Ligas Camponesas de Francisco Julião. Mas no fim das contas, foi feita a opção por um fecho poético, inspirado no filme *Os incompreendidos* (1959) de François Truffaut.

A cena final, que mostra a exaustiva corrida de Manuel e Rosa em linha reta, define e reforça uma projeção de futuro – a certeza da transformação radical assumida pela profecia de Conselheiro: o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão. Pelo recurso da montagem, o mar invade a tela e sobrepõe a caatinga, reiterando que a revolução é urgente e a esperança é concreta. Existe também outra substituição, quando a música erudita de Villa-Lobos toma o lugar da voz do cantador, representando o movimento inverso da abertura do filme – o que revela uma simetria essencial entre a começo e o epílogo de *Deus e o Diabo*. O fecho do filme foi esteticamente pensado por Glauber a partir de François Truffaut. Entretanto Lúcia Nagib nos sugere pensar um pouco adiante: o mar como um *tropo* no interior de nossa cinematografia nacional. Segundo ela, “o sertão-mar mítico de Glauber é o sentimento desse país utópico que poderia ter sido, mas fadado a não se realizar desde o descobrimento”¹⁰⁶. E o final de *Deus e o Diabo* pode ser pensado como um resgate dessa dialética essencial:

Essa obsessão é que marca toda a evolução de Manuel: no final ele corre. Corre pra onde? Corre em direção ao mar, que é o que tem na cabeça como obsessão mística. Quem chega ao mar sou eu, com a câmera, mostrando o mar como uma abertura de tudo aquilo que pode significar, inclusive a explosão revolucionária propriamente dita. Assim, o mar tem uma significação de liberdade ampla [...] O negócio não é uma pregação de caráter panfletário objetivo, mas de emulação¹⁰⁷.

O sacrifício do eu em nome do coletivo, em nome de algo maior e que não está completamente sob nosso controle. A cena final de *Deus e o Diabo* evidencia o caráter político e revolucionário do filme, em sintonia com o tempo em que foi lançado. Como anuncia o cantador nos momentos finais do filme, o mundo não pode ficar assim mal dividido, pois “a terra é do homem, não de Deus nem do Diabo”. Mas também o filme de Glauber é um tecido de sobrevivências – e essa foi a leitura que tentei propor aqui.

¹⁰⁶ NAGIB, Lucía. *A utopia do cinema brasileiro – matrizes, nostalgias e distopias*. São Paulo, Cosac Naify, 2006. Página 33.

¹⁰⁷ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Páginas 62 e 63.

Podemos estar diante de *Deus e o Diabo* como Aby Warburg esteve diante de suas imagens, ao pensá-las como um todo em movimento, articulado a outras imagens, textos e referências espaçadas no tempo. A imagem como resultado final de um material sedimentado, contaminado, cheio de impurezas que a percepção de um tempo meramente cronológico não é capaz de nos revelar. Para Warburg materializar em imagens seu enorme esforço teórico, foi preciso levantar tecidos em sua Biblioteca para poder montar e colocar em movimento suas gravuras, com o objetivo de demonstrar a ideia de fluxo do tempo. Pelos recursos técnicos disponíveis, isso o cinema é capaz de fazer sem muita dificuldade: basta que estejamos atentos e inquietos para ver *através* das imagens – ao invés de apenas contemplá-las, admirados.

Capítulo III

O olhar estrangeiro de *Os Fuzis*

I. Ruy Guerra: Cinema Novo com sotaque

Na ocasião em que foram celebrados os quinhentos anos da descoberta do Brasil, colocou-se em evidência a necessidade de fortalecer os laços entre os países de língua portuguesa. Uma série de eventos acadêmicos e publicações propuseram novas perspectivas para se pensar a história compartilhada entre Brasil, Portugal e os países africanos lusófonos. O objetivo desses eventos não é obscurecer o fato dessa história ser impregnada de violência, de ponta a ponta, principalmente pela prática da escravidão e suas sequelas; antes disso, é que eles nos permitiram perceber que esse passado em comum também possui pontos luminosos. O historiador e diplomata Alberto da Costa e Silva esteve ativamente envolvido na missão de propor novos olhares que nos permitam ver o que de África vive no Brasil e o que de Brasil vive em África:

A nossa experiência africana foi distinta da portuguesa, ainda que tenha sido também demorada e intensa. Ao contrário dos portugueses, não chegamos à África; saímos dela e a trazemos inconscientemente na memória. A África ficou dentro do Brasil e do brasileiro – como coisa íntima e não como realidade externa. Como um espaço mítico, fora da geografia e da história¹.

Ainda que os países falantes de língua portuguesa tenham um passado e uma história que lhes é particular, existem pontos em que elas se vinculam entre si, intercalando-se ao longo dos séculos – em histórias enfeixadas e comunicantes. Todavia, a busca por nós mesmos no tempo e no espaço tende mais para como nos imaginamos do que para o que realmente somos: procuramos sempre referências que nos permitem ver reflexos de nossa imagem, com todas as suas zonas de conforto e proximidades. Nesse processo de reconhecimento, acontece de negarmos a herança africana – afastamos o olhar de uma história tão cheia de remorso. Remorso, mas também um pouco de desconhecimento: a verdade é que quase nada sabemos da outra margem do Atlântico. Até pouco tempo, a história da África não era contemplada nos

¹ SILVA, Alberto da Costa e. Brasil, Portugal e África. IN. *Das mãos do oleiro: aproximações*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005. Página 179.

conteúdos escolares. Assim, lembramos do oceano que nos separa e nos esquecemos do grande rio que outrora nos uniu.

Existe uma história em comum, entre o cinema brasileiro e o moçambicano, para que ainda pouco nos atentamos. Diversos diretores transitam no espectro do que o pesquisador iraniano Hamid Naficy denominou *accented cinema*², que traduzindo para o português significa “cinema com sotaque”. Esse conceito designa um conjunto de diretores que produziram filmes de realidade transnacional, mesmo que formados no interior de uma cinematografia anfitriã. Para o intelectual marfinense Mahomed Bamba, cinema com sotaque é aquele que “nasce e se afirma nos interstícios sociais e culturais”, devendo sua existência a experiência do “exílio voluntário ou forçado de cineastas”³. Esse conceito nos ajuda a entender, por exemplo, as particularidades na trajetória do cineasta brasileiro Licínio de Azevedo em Moçambique e do moçambicano Ruy Guerra no Brasil, que veio a se tornar um dos diretores mais importantes do Cinema Novo. Seus filmes, é bom que se diga logo, elevaram consideravelmente o nível técnico do que era produzido no país naquele começo de anos 1960. Mais do que isso: o olhar estrangeiro de Ruy Guerra para a realidade brasileira nos oferece outra perspectiva sobre nós mesmos e sobre nosso destino.

O fato de ser um estrangeiro e atuar em uma conjuntura que na época era bastante tonificada pelo discurso nacionalista não permitiu a Ruy Guerra, em nenhum momento, estar aqui de todo. O cineasta tornou-se um *outsider* entre os demais diretores brasileiros e essa condição de ser intelectual-imigrante rendeu-lhe uma série de polêmicas e constrangimentos. Antes de qualquer coisa, pensar sobre Ruy Guerra e sua obra é um exercício que nos permite abrir uma nova janela para compreender as disputas políticas e os dilemas vividos pelos intelectuais brasileiros no começo dos anos 1960. Sua filmografia nos oferece uma perspectiva muito distinta, por exemplo, de filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Intencionalmente ou não, muitas análises dedicadas à “Trilogia do Sertão” colocaram *Os Fuzis* em um lugar subalterno, bastante secundário em relação às outras duas obras. Em comparação com

² NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

³ BAMBÁ, Mahomed. *Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes*. Palíndromo – Processos Artísticos Contemporâneos 2011 / n°5. Páginas 170 e 171.

Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, Ruy Guerra é de longe o diretor que menos se estuda nas universidades brasileiras. Poucas teses, dissertações ou trabalhos de maior fôlego foram dedicados a ele e sua obra cinematográfica, principalmente antes do período da ditadura militar. Parte dessa lacuna foi preenchida em agosto de 2017, quando a editora Boitempo publicou uma longa biografia do cineasta, intitulada *Ruy Guerra: paixão escancarada*, da pesquisadora Vavy Pacheco Borges⁴. É uma obra importante para nos informar, por exemplo, sobre a formação intelectual de Ruy Guerra em Moçambique e na Europa.

Como se dizia antes da descolonização dos países africanos, Ruy Guerra era um “português de segunda categoria”. Isso porque nasceu em Lourenço Marques, capital da ilha de Moçambique, no dia 22 de agosto de 1931. O estigma de ter nascido em uma colônia africana transformou-se, com o passar do tempo, em um forte traço identitário: Ruy Guerra reiterou, em diversas ocasiões, ter a convicção inequívoca de ser alguém em trânsito. Essa condição de ter a nacionalidade fragmentada é essencial para entender o propósito de seu projeto cinematográfico. Ao se tornar adulto, cumpriu como tantos outros portugueses a fatalidade de sair mundo afora:

Porque não dá mais pra fingir que sou moçambicano, se não voltei para as acácias rubras da minha infância, se não aceitei o cotidiano feroz da Independência. E, no entanto, sei que sou moçambicano.

Porque não dá mais pra fingir que sou brasileiro, mesmo se acumulei décadas de verde-amarelo na carne, mesmo se tive filhas e paixões brasileiras, mesmo se é nas águas do Tuatuari onde eu gostaria que fossem lançadas as minhas cinzas, num amanhecer de brumas. E, no entanto, sei que sou brasileiro.

Porque não dá mais pra fingir que sou português, se sempre fugi dessa metrópole distante que marcou minha juventude, a ferro e desprezo, cinco quinas no peito e braço estendido na Praça Mouzinho de Albuquerque. E, no entanto, sei que sou português⁵.

Em maio de 1949, quando tinha dezessete anos, Ruy Guerra escreveu ao jornal *Notícias* uma crônica intitulada “Lourenço Marques, uma cidade moderna”⁶. Para

⁴ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

⁵ GUERRA, Ruy. Crônica – *Esta Janela* (1996). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>

⁶ GUERRA, Ruy. Crônica – *Lourenço Marques: uma cidade moderna* (maio de 1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>

tanto, percorreu a cidade de uma ponta à outra, destacando seus principais atrativos, como o imponente Museu Álvaro de Castro, construído em estilo neo-manuelino entre 1931 e 1933; a Praia da Polana e o Clube Naval, com a brancura de seus barcos de velas; as belezas da Estrada Marginal; as docas dos pescadores, margeadas pelas filas de palmeiras; os bairros Polana, Maxaquene, Alto Mahé e Malhangalene. Dois anos depois, Gilberto Freyre também passou por Moçambique. Deslumbrou-se na profusão de cores e ruídos, com o português amaciado pelo sotaque, pelos trajes e culturas em combinação e conflito. Mas ficou especialmente desconcertado com as mulheres daquela Ilha dos Amores: nelas, acreditava que a mestiçagem alcançava “vitórias esquisitas de beleza e graça das formas, nas cores, no sorriso, na voz e no ritmo de andar”⁷.

Os pais de Ruy Guerra eram personagens bastante atípicos. Mário Guerra, pai de Ruy, era um convicto maçom anticlerical. Já sua mãe, Clara Guerra, era uma católica no estilo mais tradicional. A única filha do casal, Maria Clara, estudou em um colégio de freiras: com ela, Ruy Guerra aprendeu a rezar o pai-nosso, a ave-maria e ficou por aí mesmo. Ao contrário dos outros portugueses da colônia, a família não tinha uma vida social muito intensa. Nunca chegaram, por exemplo, a se associar ao elegante Clube Naval, localizado à beira do Índico. Gostavam mesmo de viajar costumeiramente para as termas da África do Sul. Tanto Mário quanto Clara Guerra incentivaram e investiram pesado na formação intelectual de Ruy: foi com parte do que seria sua herança que mais tarde decidiu estudar cinema em Paris.

Clara Guerra foi sua grande incentivadora. Era uma portuguesa morena, de olhos castanhos escuros e rosto magro, de aparência frágil e personalidade forte. E também era hipocondríaca – sempre se supunha doente e temia morrer de câncer a qualquer momento. Apesar de ser portuguesa e de morar na África, era completamente fascinada pela cultura do extremo Oriente: tanto que tinha o estranho costume de tomar chá vestida de quimono chinês, em meio à fumaça dos incensos perfumados que chegavam para ela de longe, por encomenda. Clara Guerra apreciava os romances russos do século XIX e também a obra do francês Honoré de Balzac; foi a responsável

⁷ Sobre a viagem de Gilberto Freyre para Moçambique, ver: FREYRE, Gilberto. *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

por iniciar o filho em Dostoievski, deixando-o por dias sem poder dormir direito, como revelou um dos amigos de Ruy Guerra⁸.

No mesmo ano em que Ruy Guerra nasceu, foi inaugurado em Lourenço Marques o Cinema Scala. Construído na parte baixa da cidade, o edifício ainda mantém parte de sua estrutura original, uma arquitetura simples e alegre que ofereceu ao país uma brisa de progresso e modernidade. Por muitos anos foi considerado o cinema mais importante de todo o continente e era capaz de receber até mil e trezentos espectadores de uma só vez. Até 1949, a cidade tinha meia dúzia de salas e um teatro. Os filmes disponíveis, por questões de distribuição, vinham direto da África do Sul. Eram basicamente obras de Hollywood, que já chegavam censuradas pelo puritanismo sul-africano. Vavy Pacheco Borges revela que “em Moçambique, os cartazes eventualmente apresentavam borrões para esconder partes do corpo feminino”⁹. Vez ou outra tinham a sorte de assistir alguma película francesa ou italiana. Curiosamente, Ruy Guerra não teve a possibilidade de viver, em Lourenço Marques, uma cultura cinematográfica como Glauber pôde presenciar nos cineclubes de Salvador e Nelson Pereira dos Santos tanto nas cenas de São Paulo quanto nas do Rio de Janeiro. Mas apenas ele teve a oportunidade de ir a Paris e se formar no mais prestigiado curso de cinema da época, no Insitute des Hautes Études Cinematographiques (Idhec).

O cinema não foi para Ruy Guerra uma paixão fulminante. Em diversas entrevistas, revelou que por muito tempo desejou escrever um romance. Isso nos faz pensar que sua formação intelectual passou muito pela Livraria Minerva, que havia sido fundada em 1908 e trabalhava principalmente por encomendas. A biógrafa de Ruy, Vavy Pacheco Borges, revela que toda a literatura política e também os clássicos marxistas vinham direto do Brasil – já que os códigos coloniais não favoreciam a existência de editoras no país. No pacote, chegavam livros de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, que eram os autores brasileiros mais consumidos na cidade. Desembarcava, também, algumas revistas brasileiras, como *O Cruzeiro*, *A Cena Muda* e *Alterosa*, que falava da literatura feita em terras mineiras. Foi assim que o Brasil entrou

⁸ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Páginas 50 a 52.

⁹ BORGES, *Op. Cit.*, página 68.

na vida de Ruy Guerra e de seu grupo de amigos. Um deles, Rui Knopfli, se tornou poeta e revelou em um artigo que

A juventude que despertava para os mistérios da vida nesse pós-guerra de 1945 afeiçoou os seus sonhos na esperança ingênua de um mundo melhor, tema tratado, com um mínimo de variantes, em dezenas de laudas, em prosa e verso, que todos cometemos. O afluxo de uma arte e de uma literatura de valor deliberadamente humanístico, o impacto e a surpresa causados pelos grandes afrescos sociais da mais viva literatura brasileira dessa época – Graciliano Ramos e Lins do Rego –, a segura lapidar do novo conto americano – Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Gold, Saroyan – e a ascensão vitoriosa do movimento neo-realista português tiveram sobre nós influência marcante e decisiva¹⁰.

Ruy ficou em Moçambique até fevereiro de 1951, quando decidiu estudar cinema na Europa. Poucos meses depois, sua mãe faleceu em um acidente aéreo. Só retornou ao país em 1975, convidado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) para comemorar a Independência e ajudar a criar uma cinematografia para o país. Mas, no fim das contas, não havia muito a comemorar: o contexto pós-revolucionário foi extremamente difícil para os moçambicanos. Naqueles anos 1970, a região estava completamente arrasada, como procurou nos mostrar Mia Couto, em seu romance *Terra Sonâmbula*. Por alguns anos, Moçambique carregou a sina de ser o país mais pobre do mundo. Mas em meio à destruição, arrumou-se jeito de fazer cinema: de 1975 até 1984, Ruy Guerra realizou uma série de filmes e documentários que lhe foram encomendados pela FRELIMO¹¹. Como já havia se fixado no Brasil, ficou na África durante alguns curtos espaços de tempo. O retorno a terra natal foi uma oportunidade de tentar reatar os laços interrompidos desde sua partida para a Europa. Como revela Vavy Pacheco Borges, durante o tempo em que esteve em Moçambique, Ruy Guerra atuou principalmente no Instituto Nacional de Cinema (INC), na preparação de quadros e adequação para a produção de filmes, compra de máquinas e outras questões técnicas¹². O cineasta é considerado um dos responsáveis pelo nascimento da cinematografia moçambicana.

¹⁰ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 67.

¹¹ São eles: *Operação Búfalo* (1978), *Mueda: Memória e Massacre* (1979), *Um povo nunca morre* (1980), *Os comprometidos: actas de um processo de descolonização* (1984) e *Danças Moçambicanas* (1979).

¹² BORGES, *Op. Cit.*, páginas 80 a 85.

A decisão de fazer cinema na Europa oferecia a Ruy Guerra quatro possibilidades. A primeira delas era um curso teórico oferecido na Sorbonne; a outra era o Centro Sperimentale de Cinematografia em Roma, onde estudaram Michelangelo Antonini, Pietro Germi, Marco Bellocchio e Tomás Gutierrez Alea; havia, ainda, a Escola de Lodz, na Polônia, onde Ruy poderia arriscar vencer a barreira do idioma polaco e estudar cinema por seis anos, o que lhe possibilitaria ter sido colega de Andrzej Wajda. Entretanto, desde pequeno Ruy Guerra foi ensinado pelo pai que um homem que ama a liberdade tem duas pátrias: a sua e a França. Isso certamente o influenciou na escolha por Paris, principalmente pela maior proximidade cultural e porque a cidade era conhecida como a capital do cinéfilo.

Naquele começo dos anos 1950 devemos considerar que o cinema tradicional francês sofria forte impacto das discussões em torno das concepções sobre “Cinema de Autor”. Eram os primeiros ares que gerariam a *Nouvelle Vague*. A esse respeito, o moçambicano revelou em uma entrevista que:

Esse período foi o momento em que os jovens cineastas atuavam contra a indústria cinematográfica francesa. Havia o grupo encabeçado por Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol e que estava concentrado em *Cahiers du Cinéma*. [Tinham] aquela proposta de se contrapor à indústria com uma estética totalmente diferente. Vi todo surgimento *Nouvelle Vague*, era um debate muito persistente nos anos 1950, foi uma coisa que certamente me marcou [...] por uma nova linguagem, uma nova postura autoral [contra um cinema] que esmagava os novos talentos¹³.

Ruy Guerra teve a sorte de estar em Paris em uma época de procura incessante pela renovação da linguagem cinematográfica. Graças principalmente à revista *Cahiers du Cinéma*, discutiu-se a fundo a questão do cinema de autor. A nova geração criou o conceito de “diretor-autor”, que pretendia ser um contraponto ao tipo de cinema mais tradicional que se fazia na França. Os filmes integrantes da *Nouvelle Vague* se pautam pela rapidez de produção, improvisações, utilização de elenco desconhecido e amador, tomadas inusitadas e ampla liberdade de criação. Dois autores franceses são simbólicos desse estilo cinematográfico: François Truffaut e Jean-Luc Godard.

Segundo o especialista Eduardo Portanova Barros,

¹³ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 128.

Diretores autorais têm em comum a urgência da expressão pessoal. O cinema, para ele [Godard], é, ao mesmo tempo, formador e forma de sua personalidade. O autor *é* o filme. Para diretores como Godard, não seria possível fazer cinema de um jeito que não fosse o dele. O mesmo pode-se afirmar em relação a vários outros cineastas, contemporâneos ou não¹⁴.

Estava enraizada a ideia entre os franceses de que era preciso defender o cinema e difundi-lo ao mundo. A fundação do Idhec em 1944 vem ao encontro desse pensamento: o curso era um dos pontos altos da renovação cinematográfica francesa e tinha o objetivo de oferecer formação teórica e artística, procurando mais incentivar os alunos a serem criadores do que técnicos. A duração era de dois anos, mais os estágios obrigatórios com respectivos relatórios. Ruy Guerra fez parte da nona turma da Escola, de setembro de 1952 até meados de 1954. Durante esse período, a coordenação ficou por conta do cineasta Marcel L'Herbier e Ruy teve por professores nomes como Georges Sadoul, Jean Mitry, Yves Baudrier, Stelio Lorenzi e Madeleine Rousseau¹⁵.

Um dos trabalhos que Ruy Guerra realizou no Idhec foi um roteiro intitulado *Catembe*, feito em homenagem à povoação de pescadores que fazia fronteira a Lourenço Marques, do outro lado do Estuário do Espírito Santo. Vavy Pacheco Borges nos conta que a base desse roteiro foi um conto que Ruy Guerra escrevera anos antes em Moçambique chamado “Negro João há de morrer no mar”¹⁶, que na época foi associado pela imprensa aos romances do baiano Jorge Amado. Nas orientações para filmagem, Ruy Guerra explica que

O filme tem uma parte nitidamente documentária, da vida de uma povoação de pescadores. A decupagem em toda essa parte deve ser reescrita e orientada segundo as exigências da filmagem para atingir um máximo de veracidade. A outra parte, de ficção, deve ser cuidadosamente preparada tendo sempre em vista que se trata de uma porcentagem quase total de exteriores. As poucas cenas de estúdio

¹⁴ BARROS, Eduardo Portanova. *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade*. Porto Alegre – Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social (PUC-RS), 2009. Página 162.

¹⁵ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Páginas 131 e 132.

¹⁶ GUERRA, Ruy. Conto – *Negro João há de morrer no mar* (29/05/1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/contos.php>.

devem ser reconstituídas com especial cuidado sob o ponto de vista do *décor*, para um acordo com a realidade exterior¹⁷.

Contudo, a avaliação não foi boa. Em parte porque, das dezenove páginas do roteiro, metade era redigida em português, apesar de os professores terem achado o tema e as coordenadas da história “inteligentemente escolhidos”¹⁸. Em compensação, seu trabalho de conclusão de curso, um curta-metragem de 10 minutos chamado *Quand Le Soil Dort* (Quando o sol dorme, 1954), foi muito bem avaliado pelos professores. A história se passa durante a II Grande Guerra e acompanha um grupo de soldados alemães que vigia prisioneiros da resistência italiana. Impressionado desde os tempos de Lourenço Marques pelo neorrealismo italiano, Ruy Guerra se inspirou no romance “Homens e não”, de 1945, do siciliano Elio Vittorino, sobre a resistência ao nazifascismo em Milão.

Um dos professores chegou a dizer que *Quand Le Soil Dort* anunciava o filme *Paisà* (1946), do diretor italiano Roberto Rossellini. Talvez, na época, não fosse possível receber um elogio melhor do que esse. No tempo em que esteve na França, Ruy Guerra correu atrás de vários empregos enquanto ia desidratando a conta bancária de sua herança antecipada. Atirou para todos os lados atrás de pontas, participações, trabalhos temporários e qualquer outra coisa que lhe sustentasse. Com o diploma do Idhec, conseguiu algumas oportunidades de trabalho. Foi assistente de câmera, fotógrafo de documentários, assistente de direção com Jean Delannoy em *Chiens Perdus Sans Collier* (1956). No filme de aventura *S.O.S Noronha* (1957), Ruy Guerra também foi assistente de direção e ainda interpretou o papel de um brasileiro em algumas cenas filmadas em Córsega, que na película representava Fernando de Noronha.

Ruy Guerra ainda tentou a sorte na Espanha e na Grécia, onde procurou sem sucesso rodar o primeiro argumento do filme antimilitarista *Os Lobos* – que depois se transformaria em *Os Fuzis*. Foi por essa época que recebeu o convite de Vanja Orico (com quem contracenou em *S.O.S Noronha*) para dirigir um filme no Brasil, que nunca veio a ser finalizado:

¹⁷ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 134.

¹⁸ BORGES, *Op. Cit.*, página 134.

Ruy tentou de todas as maneiras realizar seu cinema na Europa. Desde Moçambique, quando ele e seu grupo descobriram o mundo e a arte, o Brasil exercera neles enorme atração. Era tradicional e genérica a atração portuguesa pela antiga colônia. Desde 1954 ele escrevia sobre sua intenção de vir ao Brasil ao pai, ao irmão, a Rui Knopfli. Com amigos e colegas de trabalho brasileiros em Paris, a remota possibilidade se tornou mais concreta. Ruy escreveu ao irmão, meio ameaça/meio desejo: “se nada der certo, parto para o Brasil, nem que seja unicamente para trabalhar na Televisão”¹⁹.

No dia 8 de julho de 1958, finalmente Ruy Guerra chegou ao Brasil. Tinha 27 anos e trazia a passagem de volta no bolso. Nesse primeiro momento, manteve contato com os brasileiros que conhecera em Paris e com os franceses que aqui viviam ou estavam de passagem – caso, por exemplo, de Marcel Camus, que na época filmava o premiado *Orfeu Negro* (1959), baseado em uma peça de Vinícius de Moraes.

O Brasil que Ruy Guerra encontrou no ano de 1958 tinha acabado de conquistar sua primeira Copa do Mundo, jogada na Suécia; tinha visto o Teatro de Arena encenar a peça *Eles não usam Black-tie*; João Gilberto revolucionar a música brasileira ao lançar o álbum “Chega de Saudade”; e, também, o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, surgir. Ademais, Brasília levantava do chão em ritmo acelerado, pela eficiente e obscura administração do presidente “bossa nova”, Juscelino Kubitschek. Para o uruguaio Ángel Rama, a cidade representava “o mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos”²⁰. Aquele ano de 1958 foi, também, o da Grande Seca: milhares de nordestinos desceram para o sul em busca de sobrevivência – ou então se tornaram candangos, emprestando seu suor e lágrimas para a construção da Nova Capital da República. Só para o Planalto Central, desceram cinco mil retirantes.

Nos primeiros anos em que estive no Brasil, Ruy Guerra não teve uma residência fixa. Era um mochileiro que vivia de casa em casa: todos seus amigos lhe emprestaram, nesse período, ou uma cama ou um sofá velho no canto da casa. Viveu quase sempre perambulando pelos bairros da zona sul do Rio de Janeiro. Pelos bairros e pelos bares. Como, por exemplo, o “Ponto Elegante” em Copacabana, onde se ligou a

¹⁹ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 159.

²⁰ RAMA, Ángel. Tradução: Emir Sader. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015. Página 21.

alguns músicos como Luiz do Bando da Lua e Luiz Bonfá – que viria a trabalhar com ele em *Os cafajestes* (1962). Em sua rota estava também o bar “Zumzum”, onde tocavam Baben Powell, Nara Leão (com quem viria a namorar) e Vinícius de Moraes.

Foi nesses ambientes noturnos que Ruy Guerra conheceu a turma do Cinema Novo. Na virada dos anos 1950 para 1960, antes mesmo da mudança definitiva de Glauber para o Rio de Janeiro com o filme *Barravento* debaixo do braço, boa parte dos jovens cineastas já se reunia e conspirava renovações para a linguagem cinematográfica do país. A recepção, todavia, não foi muito calorosa: poucos integrantes do grupo facilitaram para o moçambicano que vinha da França diplomado pelo Idhec. Nelson Pereira dos Santos foi um deles. Cacá Diegues foi outro que se aproximou de Ruy e se tornou um companheiro de toda a vida. Mas foi o argumentista Miguel Torres o grande aliado de Ruy Guerra no Brasil e, a respeito disso, também nos conta Vavy Pacheco Borges. Segundo a biógrafa, Miguel era

Um baiano do interior do estado, notório entendedor do Nordeste. Tinha sido marinheiro, radiotelegrafista e depois ator. Para Alex Viany, “o primeiro grande argumentista do Cinema Novo”. Ruy o descobriu ao procurar atores para *Joana Maluca*. Miguel acrescentou à criatividade do moçambicano com formação europeia o olhar e a experiência de um brasileiro, algo destacado por Glauber Rocha na revisão crítica que fez do cinema brasileiro. Para Ruy, Miguel “era um homem de grande sensibilidade no nível da linguagem, tinha uma grande acuidade e um senso de observação impressionante”. Mais velho poucos anos, foi ator em filmes sobre o cangaço, temática presente no cinema brasileiro desde o início dos anos 1950 e pela qual era apaixonado. [...] Convidado para o filme [*Vidas Secas*] no papel do protagonista Fabiano, não aceitou para poder ser assistente de direção em *Os fuzis*²¹.

A primeira grande oportunidade de Ruy Guerra no Brasil foi trabalhar com Carlinhos Niemeyer, figura marcante das praias e noites cariocas, além de coordenador do cinejornal *Canal 100* e sobrinho do arquiteto mais importante do país. Conheceu Ruy em 1960 e logo o contratou como roteirista e diretor para o *Canal*, que vinha se dedicando à produção de curtas-metragens e documentários. Foi uma oportunidade que Ruy teve para conhecer outras partes do Brasil: o Polígono das Secas, por exemplo. Não demorou muito para que convencesse Carlinhos Niemeyer a produzir

²¹ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Páginas 190-191.

um projeto sobre o Candomblé, no começo de 1961, que se chamava *O Cavalo de Oxumaré*. Durante meses, Ruy Guerra e Miguel Torres estudaram a fundo o tema do Candomblé, passando por Pierre Verger e pela obra de sociólogos e antropólogos. O roteiro da trama era complexo e trabalhava o tempo de forma subjetiva, girando em torno de uma mulher branca interpretada pela atriz argentina Irma Álvarez que se converte à religião. Depois de rodados cerca de 60% do filme, o projeto veio abaixo e a produção foi suspensa. A biógrafa Vavy Pacheco Borges nos conta que um dos sócios era contra o filme; que se cogitou trocar a equipe de filmagem no meio do processo; que a Igreja Católica, através do cardeal dom Jaime de Barros Câmara, fez forte pressão política contra a película.

Mas a história não acaba aí. No dia 1º de abril de 1961, pouco antes de o projeto ser abandonado, a revista *O Cruzeiro* estampou em sua capa uma imagem impressionante: com a cabeça completamente raspada e ligeiramente abaixada, Irma Álvarez cerra os olhos com força, enquanto quatro mãos seguram um cabrito degolado sobre seu corpo. O sangue escorre, quente e fresco pelo rosto da atriz argentina de reputação internacional, toda vestida de branco. A capa da revista causou grande alvoroço. Lá da Bahia, Glauber Rocha protestou contra “esse moçambicano que se metia nas tradições brasileiras”. Seus biógrafos contam que ele ficou possesso: acusou Ruy Guerra de plagiar sua história, *Barravento*, que havia sido gravada em Buraquinho poucos meses antes. Em 1980, perto da morte, Glauber Rocha redigiu em Portugal uma série de minibiografias de personagens importantes da cultura brasileira – sobretudo, de pessoas ligadas ao cinema. A respeito desse episódio, recordou que

Em 1960 Ruy apareceu na Bahia para filmar um roteiro de Miguel Torres, *O Cavalo de Oxumaré*, produção de Carlos Niemeyer com Irma Álvarez. Falei com ele no Hotel Bahia e depois segui uma filmagem noturna diante dos azulejos da Igreja de São Francisco, onde ele comandava um travelling com sotaque português *moteur*. Eu preparava *Barravento*. Ruy raspou a cabeça de Irma. Achei que era invasão indébita em minha tribo, denunciei a cena como plágio pedi expulsão do alienado franco-moçambicano luso-colonialista. Nem por isso ficamos inimigos²².

²² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. Página 427.

Tampouco chegaram a ser bons amigos. A relação entre eles sempre foi conturbada, até que a ruptura definitiva se deu em 1974 – ocasião em que Glauber escreveu do exílio a polêmica carta “Abaixo a Mistificação”, publicada pela revista *Visão* no dia 11 de março. Nela, o cineasta elogiou a escolha do general Ernesto Geisel para comandar o país, dizendo que ele “tem tudo para fazer do Brasil um país forte, justo e livre”. E foi ainda mais longe. Afirmou que “os militares são os legítimos representantes do povo” e que o general Golbery Couto e Silva era “um gênio”, o “mais alto da raça ao lado do professor Darcy [Ribeiro]”²³. Tudo isso pegou muito mal entre as esquerdas da época. Muitos cineastas fizeram vista grossa, de tão acostumados estavam com as inúmeras polêmicas envolvendo Glauber. Para Ruy Guerra, aquilo era politicamente muito sério. Inegociável.

Seja como for, em razão do fracasso de *O Cavalo de Oxumaré*, Ruy Guerra estava perto de completar trinta anos e seu diploma ainda não havia lhe rendido muita coisa. Não conseguira emplacar nenhum projeto e começava a ficar conhecido como diretor maldito, que não gostava de terminar os filmes que comandava. Sua sorte começou a mudar quando Nelson Pereira dos Santos lhe apresentou no bar Amarelinho o ator bom de briga Jece Valadão. Com ele, Ruy Guerra costurou uma parceria cheia de tensões, mas que o ajudou a levar a cabo seu primeiro longa-metragem de sucesso, *Os Cafajestes*. Eles se conheceram em meados de 1961, quando o Cinema Novo começava a se tornar conhecido nos meios intelectualizados, ainda por conta dos curtas-metragens produzidos por Marcos Farias, Paulo Saraceni, Linduarte de Noronha e outros jovens diretores. No ano seguinte, foram lançados *Barravento* de Glauber Rocha; *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra; *O Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni; e, por fim, *Garrincha: alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade. É muito importante não perdermos esse panorama de vista, pois em meio a tantos filmes importantes e valorosos para a cinematografia nacional, talvez nenhum deles tenha feito mais sucesso junto ao grande público do que a película de Ruy Guerra – o que, tratando-se de Cinema Novo, merece ser ressaltado.

Filmado principalmente em Cabo Frio, *Os Cafajestes* foi uma produção concebida nos moldes da Nouvelle Vague francesa. Dois amigos chantagistas,

²³ ROCHA, Glauber. *Abaixo a Mistificação*, Revista *Visão* (SP), 11 de março de 1974. Página 153.

cafajestes, sem grana, maconheiros e loucos por carro, andam descontraidamente pelas ruas de Cabo Frio. Essas características nos remetem a muitos filmes franceses produzidos na época, como *À Bout de Souffle* (Acossado, 1960) e *Une femme est une femme* (Uma mulher é uma mulher, 1961), ambos dirigidos por Jean-Luc Godard e que valorizam o caminhar aparentemente desprezioso das personagens pela cidade. *Os Cafajestes* é um filme que fala sobre os comportamentos insurgentes, sobre a liberdade e o erotismo. Tinha de ser uma produção barata, com poucos atores e locações exteriores. Foi todo rodado durante o dia, pela falta de meios para filmar à noite; por isso, as cenas noturnas foram feitas com filtro, técnica fotográfica conhecida como “noite americana”²⁴. Para não sair do campo de luz, os atores precisaram se movimentar o mínimo possível em algumas cenas. Todas essas nuances, de certa forma, contribuíram para que o filme de Ruy Guerra se tornasse uma obra bastante peculiar dentro de nossa cinematografia. Não foi por acaso que no meio de tantas boas opções, o filme foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Berlim em 1962.

Vavy Pacheco Borges destaca que “*Os Cafajestes* prolongou uma seara de escândalo em torno de Ruy, iniciada com *O Cavalo de Oxumaré*”²⁵. Principalmente em razão da cena de nu frontal protagonizada por Norma Bengell – a primeira na história do cinema brasileiro. A sequência é emblemática e dura ao todo sete minutos, sendo que quatro deles transcorrem sem cortes, enquanto o carro gira em torno da personagem que, constrangida, procura se esconder. Ouvimos o ruído estonteante do jipe que gira em círculos, a gritaria dos dois homens, quase que em estado selvagem. Em dado momento, são inseridos planos-detelhes que mostram as mãos de Jece Valadão, com a pulseira e os trajes íntimos roubados da atriz. Rapidamente, a cena transita da sensualidade para a perversidade, até a saturação. Em uma entrevista, Ruy revelou – sem deixar de esconder seu agrado – que em algumas sessões o público gritava: “Basta! Basta! Chega de mulher nua!”²⁶. A câmera não explorou eroticamente o corpo de Norma Bengell, transformando o que seria uma cena sensual em algo violento

²⁴ *Noite Americana*: consiste em gravar uma cena à luz do dia de modo com que ela pareça ter sido gravada à noite, criando um efeito de falsa realidade noturna. Isso possibilita inúmeras vantagens econômicas (energia, locação, montagem, refletores, dentre outras coisas).

²⁵ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 195.

²⁶ Entrevista de Ruy Guerra concedida a Pedro Bial no programa “Conversa com Bial”, no dia 1 de dezembro de 2017.

e repulsivo. A respeito do filme e de sua repercussão dentro do Cinema Novo, Ruy Guerra declarou ao pesquisador Eduardo Portanova Barros que *Os Cafajestes*

É um filme que trata dos valores morais e da dissolução desses valores da família. A tradicional família mineira, por exemplo, se junta e impede que a Norma Bengell faça um filme em Minas Gerais. A maconha, por exemplo, só existia nos guetos (Belfort Roxo); ainda não tinha entrado na sociedade, na zona sul. Outra ousadia foi a ideia do nu da Norma Bengell. Estava clara. Foi um *take* único [...] Muitos se recusam a considerá-lo o primeiro filme do Cinema Novo, aliás, porque é urbano e é feito por um estrangeiro²⁷.

Pelo fato de ser estrangeiro, Ruy Guerra era visto com desconfiança pelos diretores do Cinema Novo, que em certa medida se sentiram ameaçados por esse novo autor que emergia de forma estrondosa na cena brasileira. É o que o diretor sugere na citação acima e em muitos outros momentos, como em sua entrevista concedida a Alex Viany no livro *Processo do Cinema Novo*²⁸. Acredito que seus primeiros projetos no Brasil nos autorizam a apontar essa possibilidade. Principalmente se levarmos em conta as polêmicas envolvendo Glauber Rocha e o fato de *Os Cafajestes* não ter tido, entre os pares do diretor, o devido reconhecimento. Mas a condição de estrangeiro também lhe ofereceu o benefício da distância: a possibilidade de ver de longe o que, para muitos, está perto demais do coração. É o que fica claro em *Os Fuzis*, o filme que encerra a trinca que consagrou a primeira fase do Cinema Novo.

II. Por aqui não há revolução: uma análise de *Os Fuzis*

Nordeste, 1963. O filme começa com a imagem estourada de uma luz branca que desce diretamente do sol, captada pela câmera do fotógrafo argentino Ricardo Aronovich. Seguimos uma procissão. O pano de fundo de *Os Fuzis* é a sonoridade das rezas e ladainhas, entoadas por uma multidão de fiéis que perambulam sem rumo por Milagres, uma cidadezinha cravada no sertão da Bahia e que enfrenta um

²⁷ BARROS, Eduardo Portanova. *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade*. Porto Alegre – Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social (PUC-RS), 2009. Página 162.

²⁸ “1984 – Ruy Guerra”, em: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999.

duro período de seca e de escassez de alimentos. A respeito do cenário, Ruy Guerra nos conta que

Milagres é uma pequena aldeia na beira da estrada Rio-Bahia, entre Jequié e Feira de Santana. A parada, misteriosamente chamada de Coréia pelos frequentadores, resumia-se a dois postos de gasolina e seus respectivos cafés, invadidos por renitentes porcos sem-cerimônia enxotados a berro e pancada, um hotelzinho vagabundo de paredes internas a meia-altura separando a fila de quartos com um único banheiro sem água, e umas poucas casas de comércio descaracterizadas. [...] Uma imensa praça de areia batida, de onde sai, de uma ladeira íngreme de terra e pedras, para uma outra pracinha desconjuntada, no alto, esta, sim, com uma igreja. Em volta, o sertão. Um sertão cortado de lajeados esparsos, com as suas catingueiras, umbuzeiros, cabeças-de-frade, mandacarus e mais toda uma flora oculta. Mais além, mas para isso já tendo de andar um tantito [sic], uma imensa gruta santa. E depois casas. A quase totalidade delas vazias, que Milagres só é praticamente habitada em tempo de romaria. Casas com paredes dialogando com o tempo, com as mesmas marcas que se viam nos rostos dos raros velhos e velhas que assomavam às portas para espreitarem aqueles incompreensíveis bárbaros barulhentos, de tronco nu e lenços na testa, que pareciam absurdamente exultantes de tanto abandono, estigma, solidão²⁹.

Em *Os Fuzis*, a cidade está cheia. A fé, a um só tempo, é o alimento e a paralisia dos habitantes: todos estão à espera de um milagre do Boi-Santo. Logo nos primeiros minutos do filme, Ruy Guerra nos apresenta os três principais componentes de sua *mise-en-scène*: o povo como uma massa letárgica e inerte em seu próprio abandono; os soldados do exército, que vão ao povoado para manter a ordem e assegurar a proteção dos armazéns de um comerciante local; o caminhoneiro Gaúcho, interpretado por Átila Iório e que está de passagem pela cidade. A estrutura de *Os Fuzis* está ordenada em torno de duas narrativas que se intercalam e se complementam, de uma cena a outra, sem muita cerimônia. A primeira delas é de caráter documental e se dedica a registrar as expressões, os rostos e os aspectos místicos e religiosos dos habitantes. A outra é o próprio enredo, centralizado na figura do personagem Gaúcho, que vê com desconfiança a presença do exército na cidade. Uma esfera passa fome e a outra é completamente estranha à escassez.

²⁹ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 202.

Primeiro, gostaria de tecer alguns comentários a cerca do aspecto documentário de *Os Fuzis*. Roberto Schwarz foi certo ao constatar que sua principal diferença em relação a *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, é que o filme de Ruy Guerra não estava empenhado em compreender a miséria, mas filmá-la como uma aberração³⁰. Para tanto, foi preciso tomar distância. Tentar ver de longe: focalizar o rosto e escutar a voz do outro – que no caso, é aquele que vive uma vida precária. No começo do filme, temos duas pequenas entrevistas com moradores da região: uma mulher e um homem, ambos cegos, que contam sobre suas misérias e esperanças em torno da chegada da chuva. Temos, também, uma série de belíssimas imagens que cortam todo o filme focalizando o rosto dos habitantes da cidade de Milagres, no sertão da Bahia, em uma profusão de expressões que parecem nos indagar.

Oportunamente, gostaria de retomar algumas reflexões feitas pelos pesquisadores César Guimarães e Cristiane da Silveira Lima, que escreveram juntos o artigo intitulado *A ética do documentário: o Rosto e os outros*³¹. Para princípio de conversa, os autores afirmam que, ao contrário dos filmes de ficção, o documentário está imbricado em uma postura ética, assumida nos procedimentos expressivos ao longo do processo de representação do *Outro*. Dizem os autores que:

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e des-naturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social³².

³⁰ SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Páginas 30 e 31.

³¹ GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Revista *ContraCampo*, V.2, N.17, páginas 145-162. Ano 2007.

³² GUIMARÃES; LIMA; *Op. Cit.*, página 147.

Fundamentando-se no documentário do século XX, Fernão Ramos aponta a existência de três campos éticos distintos³³ que são, na verdade, posturas assumidas pelos cineastas durante a construção fílmica. Um desses campos foi denominado por “ética do recuo”, que me parece ser a que mais se aproxima da narração de *Os Fuzis*. Nessa perspectiva, o diretor se coloca como um observador afastado, adotando o princípio de intervir pouco na realidade filmada – diferente, por exemplo, do que fez Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado Para Morrer*. Esse tipo de documentário propõe jogar para o espectador as ambiguidades e complexidades referentes à dimensão ética e política que implica o encontro com o outro.

Em torno dessas questões, surge a *teoria do rosto*, cujo desenvolvimento teórico-filosófico deve principalmente às investigações de Emmanuel Lévinas³⁴. Foge de nossas pretensões esmiuçar suas complexas formulações. Mas, vale ressaltar aqui que, para Lévinas, o rosto representa o estatuto originário da alteridade:

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar³⁵.

O rosto é significação sem contexto, continua Lévinas: ele é o que não se pode transformar em conteúdo – o incontível. O rosto revela a precariedade do outro, convidando-nos a assumir um laço moral de responsabilidade. É como dizer: eis-me aqui³⁶. Naturalmente, temos de ressaltar que *Os Fuzis* não é um documentário, mas um filme de ficção que se aproxima de algumas de suas premissas – e essa relação foi particularmente forte dentro do Cinema Novo.

³³ Primeiro, a *ética da missão*; segundo, a *ética do recuo*; por fim, a *ética participativo-reflexiva*. Para maiores informações, ver: RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, p. 159-226, 2005.

³⁴ A teoria do Rosto foi desenvolvida em várias de suas obras. Mas, vale destacar a mais importante: LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

³⁵ LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 1988. Páginas 77 e 78.

³⁶ LÉVINAS, *Op. Cit.*, página 89.

Para Gilles Deleuze, o que está em jogo na relação entre o rosto e a imagem é uma operação cinematográfica complexa, que foi amplamente explorada por cineastas como Sergei Eisenstein, D. W. Griffith e Ingmar Bergman. A isso, Deleuze deu o nome de imagem-afecção:

O rosto é esta placa nervosa, porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados³⁷.

O rosto nos oferece, dessa forma, uma dupla possibilidade: o primeiro plano-rosto é ao mesmo tempo a face e o seu apagar, superfície e profundidade. Giorgio Agamben também dedicou um texto a esse respeito, intitulado “O rosto” e reunido em seu livro *Meios sem fim: notas sobre a política*. Na mesma perspectiva de Gilles Deleuze, Agamben afirma que o rosto é “o ser irreparavelmente exposto do homem e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura”³⁸.

Como apontou Roberto Schwarz, existe uma diferença brusca entre a expressão facial dos que passam fome e dos que estão de passagem por Milagres. Nestes últimos, que são os que chegam de longe, temos a expressão do medo, do desejo, do tédio, dos propósitos individuais e da liberdade; ao contrário do rosto opaco e dos olhares profundos, e quase sempre abaixados, dos habitantes³⁹. O rosto em primeiro plano não é um simulacro, no sentido de algo que dissimula e encobre a verdade: o rosto é a paixão da revelação. Quando colocado em primeiro plano por Ruy Guerra, o rosto dos habitantes de Milagres ganha uma dimensão particular dentro do restante da obra. Para Deleuze, essa particularidade é o afeto – talvez, uma das únicas revoluções possíveis. Em diálogo com o crítico húngaro Béla Balázs, ele destaca que quando estamos diante de um rosto em primeiro plano, não temos nada a acrescentar através do

³⁷ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Páginas: 114 e 115.

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Davi Pessoa (trad.). Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2015. Página 88.

³⁹ SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Página 31.

pensamento; é como se estivéssemos, de repente, de cara com o outro⁴⁰. É colocar-se no aberto, expor-se e resplandecer na aparência.



Legenda: Imagens do filme *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Página 124.

A segunda característica que nos ajuda a pensar o traço documentário de *Os Fuzis* é o tratamento dado à história do Boi-Santo – que, até então, não havia aparecido no cinema brasileiro. O pesquisador Luiz Câmara Cascudo dedicou um de seus verbetes do importante *Dicionário do Folclore Brasileiro*⁴¹ para nos contar esse fenômeno, ocorrido no Ceará entre as décadas de 1910 e 1920, mas com repercussão em outras regiões nordestinas. A história começou quando o homem mais rico do sertão, o industrial Delmiro Gouveia, presenteou o Padre Cícero com um novillo zebu que carregava o nome Mansinho. O animal ficou aos cuidados de um de seus servidores, o negro José Lourenço.

Em pouco tempo, ele encantou-se pela beleza de Mansinho e começou a fazer-lhe promessas e dirigir-lhe orações – Lourenço convenceu-se de que, milagrosamente, a presença do Padre Cícero pairava ao redor do boi. Com o passar dos anos, Luiz Câmara Cascudo nos conta que “o culto espalhou-se, os fiéis multiplicaram-se, as romarias apareceram e Mansinho virou boi Ápis [touro sagrado do Antigo Egito], comendo em manjedoura enfeitada, usando fitas nos chifres, cauda e testículos, coberto de rosários”⁴². Não demorou muito para que José Lourenço transformasse em relíquia os excrementos, urina, baba, pêlos, raspas dos cascos e fragmentos dos cornos. Tudo dava dinheiro forte. Luiz Câmara Cascudo nos conta que não faltou quem acreditasse que as fezes do boi, quando ingeridas ou esfregadas no corpo, eram remédio para curar qualquer doença do mundo.

A repercussão foi tanta que o deputado Floro Bartolomeu da Costa, chefe político de Juazeiro, onde residia Padre Cícero, mandou sacrificar o Boi-Santo. A carne seca foi distribuída para os mendigos do Crato, pois nenhum romeiro cometeu o sacrilégio de servir-se de um naco⁴³. O Boi-Santo abre e encerra *Os Fuzis*, completando um percurso que vai de sua adoração pelos fiéis até ser devorado pelos mesmos. O fecho do filme é extremamente violento e expressivo. Primeiro, o profeta barbudo ameaça: “Se não chover logo, você vai deixar de ser santo, e vai deixar de ser boi”⁴⁴.

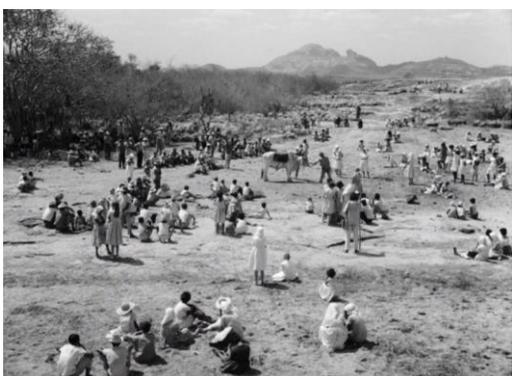
⁴¹ CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Edição. São Paulo: Ediouro Publicações S.A, s/d. Página 170.

⁴² CASCUDO, *Op. Cit.*, página 170.

⁴³ CASCUDO, *Op. Cit.*, página 170.

⁴⁴ *OS FUZIS*. Direção: Ruy Guerra. Ano: 1964.

Ato contínuo: uma panorâmica abre o vasto campo aberto e nos revela uma multidão de fiéis, relativamente espalhados ao redor do Boi-Santo, que ocupa o centro da tela. Em seguida, um homem chega perto e lhe desfere um golpe fatal. Os moradores, que até aquele momento permaneceram inertes ao longo de todo o filme, se aproximam aos poucos. De repente, avançam por sobre a carcaça do Boi-Santo como um cardume de piranhas. É a conflagração da fome, a explosão da revolta e da passividade em um ato de violência contra o símbolo religioso. Acompanhamos o movimento da câmera nos detalhes; nas mãos retirando os grandes nacos de carne, nos pés sujos afogados nas tripas ainda quentes do animal, esparramadas pelo chão.



Legenda: Cena do filme *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra.

Ao trazer a história do Boi-Santo para seu filme, Ruy Guerra o enriquece de cor local e qualidade de documentário. Nessa ancoragem histórico-religiosa ele encontrou alguns dos elementos necessários para ensejar sua interpretação política sobre o momento histórico vivido pelo Brasil no começo dos anos 1960. Não podemos perder de vista a dupla temporalidade dos filmes analisados na presente pesquisa, empenhados na mobilização autárquica do passado para atribuir sentido às disputas políticas do presente. O moçambicano Ruy Guerra chegou ao Brasil em 1958, ou seja, haviam sido transcorridos cinco anos na ocasião em que gravou *Os Fuzis*. Não temos em seu filme, por exemplo, a proposta de releitura histórica e revolucionária do passado que vemos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; tampouco acompanhamos as esperanças diáfanas de Fabiano e sua família em *Vidas Secas*. Em *Os Fuzis*, Ruy Guerra faz um deslocamento dessa discussão ao colocar no centro dos acontecimentos não o homem sertanejo, mas sim a atuação do braço armado do Estado. Troca-se o retirante e o camponês pela autoridade, contra a qual Ruy lança seus dardos sem misericórdia.

Vamos, então, ao enredo, a segunda linha narrativa que atravessa o filme. A chegada dos soldados portando um armamento pesado, como se estivessem indo participar de uma guerra fratricida, configura o principal pólo de tensões e embates ao longo da película. Os militares são recebidos com a desconfiança e curiosidade dos habitantes. Já o caminhoneiro Gaúcho, que também havia sido parte do Exército, não vê com bons olhos sua presença ostensiva na cidade. Ele está de passagem e vive a expectativa de ir embora logo – o que lhe dá naquele contexto um olhar distanciado e, ao mesmo tempo, uma dinâmica que se opõe à situação letárgica dos habitantes de Milagres. Em um diálogo com o soldado Mário, interpretado pelo ator Nelson Xavier, essa tensão torna-se clara. Gaúcho avalia os seus prejuízos enquanto espera pelo conserto de seu caminhão: sua carga de cebola está apodrecendo. Diante dessa situação de calamidade, Mário lhe pergunta: “Quem mandou largar a farda?”. Gaúcho lhe responde com dureza que suas cebolas estavam podres, mas que o soldado estava com a farda podre e que ele mesmo “está ficando podre e não está sabendo”⁴⁵. O filme foi montado às vésperas do golpe civil-militar de 1964 e a proposta antimilitarista de *Os*

⁴⁵ *OS FUZIS*. Direção: Ruy Guerra. Ano: 1964.

Fuzis está presente desde seus primeiros esboços, quando se chamava *Os Lobos* e Ruy tentara gravá-lo na Europa.

O conceito de compaixão, formulado pela filósofa Hannah Arendt em seu livro *Homens em tempos sombrios*, nos ajuda a compreender a posição do personagem Gaúcho dentro de *Os Fuzis*. A história dessa forma de afeto dentro do campo da política (mais precisamente, no republicanismo⁴⁶) remonta ao século XVIII: para Jean-Jacques Rousseau, a natureza comum a todos os homens se manifesta não na razão, mas na compaixão, essa descoberta da sensibilidade diante da dor do outro. Hannah Arendt destaca que através da compaixão e da empatia, “o humanitário com ideias revolucionárias do século XVIII almejava a solidariedade com os infelizes e os miseráveis – um esforço que equivalia a penetrar no próprio domínio da fraternidade”⁴⁷. A politização desse afeto permite aos homens mitigar a distância que os separa, dado que a compaixão abre o coração do indivíduo no instante em que ele se depara com o sofrimento de seu semelhante, por mais estranha que aquela dor lhe seja. Ao se sensibilizar com os miseráveis de Milagres e indagar a necessidade da presença ostensiva do Exército na região, o personagem Gaúcho assume uma posição política, vence parte da distância que o separa daqueles homens.

Mas a compaixão também pode resultar em uma forma de ação. Nesse sentido, vale a pena recuperar uma passagem memorável de Didi-Huberman, em seu texto *Que emoção! Que emoção?*⁴⁸, inicialmente destinado a uma Conferência realizada em 2013. Nela, o autor se propôs a fazer um vôo raso sobre teorias de importantes pensadores ocidentais a respeito das representações de nossas emoções, cristalizadas ao longo do tempo em obras de arte que vão desde esculturas antigas até aos clássicos do cinema moderno. Investigando a etimologia da palavra emoção, Didi-Huberman destaca a dimensão do *movimento* (uma moção) que nos coloca para fora de nós mesmos:

Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois quando a

⁴⁶ Para saber mais sobre republicanismo: BIGNOTTO, Newton (Org.). *Matrizes do Republicanismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

⁴⁷ ARENDT, Hannah. *Homens em tempo sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Páginas 14 e 15.

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos⁴⁹.

Isso quer dizer que as emoções passam por gestos que fazemos sem notar e que vêm de muito longe no tempo: a forma como rimos, gritamos de pavor e choramos, por exemplo. Os gestos e as expressões das emoções têm uma história – e essa história, reflete em nós. As obras de arte, de forma geral, são como que cristais concentrados que transmitem a expressão dessas emoções ao longo do tempo. Essa reverberação da história nos é revelada, por exemplo, nos ensaios que compõem o livro *Medo, terror e reverência*⁵⁰, de Carlo Ginzburg.

Em uma cena recuperada por Didi-Huberman, temos uma sequência de *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Nela, acompanhamos a transformação da tristeza do luto – quando as mulheres choram e se reúnem diante do cadáver do marinheiro assassinado – em cólera surda – quando as mãos enlutadas se tornam punhos cerrados. A exaltação se transforma em ato revolucionário: nossos olhos acompanham a conversão de um povo em lágrimas a um povo em armas. Algo parecido acontece em uma sequência de *Os Fuzis*: Gaúcho está em um armazém, tomando cachaça e matando o tempo junto com outras pessoas – entre eles, um soldado. Eis que entra um pai de rosto esquelético, carregando nos braços uma criança morta. Pede um caixote vazio, pois não queria enterrá-la direto no chão esturricado do sertão. A seu lado, Gaúcho observa tudo em respeitoso silêncio. Até que pergunta: “morreu de quê?”. O pai responde que foi por não ter mais o que comer. Nesse instante, o caminhoneiro grita aos berros: “Seu filho morreu de fome e você não faz nada? Nada?”⁵¹.

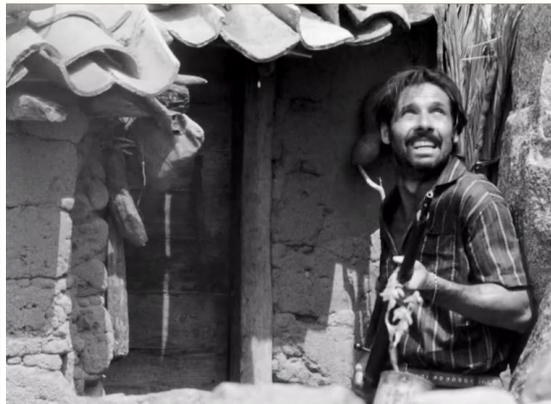
A compaixão de Gaúcho, nesse exato momento, transfigura-se em revolta. Então, enquanto é acompanhado de longe pela câmera, Gaúcho corre em direção a um caminhão de mercadorias – o qual é vigiado pelos soldados e está prestes a sair da cidade levando comida. Em seguida, começa uma perseguição no melhor estilo *western*: Gaúcho corre pela cidade se escondendo e atirando nos soldados que o perseguem. A câmera é confusa: registra a correria desordeira dos habitantes, os

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, página 26.

⁵⁰ GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

⁵¹ *OS FUZIS*. Direção: Ruy Guerra. Ano: 1964.

soldados correndo exauridos em direção contrária, o caminhoneiro procurando esconder-se. Ele está sozinho, apenas com sua revolta. Depois de ferir um dos soldados à bala, Gaúcho é alvejado pelas costas, para em seguida ser completamente varado por uma carga de fuzil. A imagem é pesada: algo de se virar o rosto. O soldado Mário, que o conhecia dos tempos de Exército, entra em pânico e tenta acudir o colega morto – era como se, naquele momento, tivesse percebido a violência e a brutalidade daquilo tudo.



Legenda: Cena do filme *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra.

Ruy Guerra retoma as pontas soltas deixadas por *Os Fuzis* em 1977, com o filme *A Queda*. Dessa vez, o protagonista é o personagem Mário, que depois do episódio traumático de Milagres trabalha em uma obra na cidade grande. Essa é uma característica da obra de Ruy Guerra: muitos de seus filmes são interligados. O fecho de *Os Cafajestes*, por exemplo, anuncia *Os Fuzis* na última cena, quando Jandir (interpretado por Jece Valadão) ouve pelo rádio de seu conversível a notícia de uma marcha da fome, causada pela seca nordestina. Ruy Guerra dedicou *Os Fuzis* à memória de Miguel Torres, com quem escreveu o roteiro. No último dia do ano de 1962, quando os dois procuravam locações para o filme, o jipe em que eles estavam capotou, na região de Cajazeiras na Paraíba. Dez anos depois, Ruy Guerra voltou àquela região, procurando sem sucesso o lugar onde Miguel Torres tinha sido enterrado. Em uma crônica dedicada ao amigo, ele nos conta que

Tudo que sei sobre o cangaço e o nordeste aprendi com Miguel, em intermináveis caminhadas pelas noites do Rio e nas andanças de jipe pelos sertões. Nesses momentos a palavra lhe chegava fácil, as imagens povoavam seu imaginário e os olhos pardos brilhavam como os de um felino. Miguel tinha um rosto talhado à faca, a silhueta magra, o que lhe valera o convite de Nelson Pereira para interpretar o Fabiano de “Vidas Secas”, papel que recusou para me acompanhar como assistente de direção de “Os fuzis”, que ajudou a escrever. [...] Todos os amigos choram por ele, e eu, egoísta, até hoje choro por mim, pela sua falta⁵².

O filme demorou quatro meses para ser gravado e nove para ser montado. Nesse espaço de tempo, Glauber Rocha lançou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o Brasil entrou na ditadura. Vavy Pacheco Borges nos contou que a montagem demorada e controvertida de *Os Fuzis* gerou inúmeros constrangimentos com o produtor do filme, Jarbas Barbosa, e prejudicou a aceitação do filme ante a classe cinematográfica. O lançamento foi demolidor para Ruy e para *Os Fuzis* – aprovações e elogios, somente por parte de Alex Viany⁵³.

Em uma entrevista concedida à Revista Piauí, em 2011, o diretor e montador Eduardo Scorel fala sobre o sectarismo que predominou entre os integrantes

⁵² GUERRA, Ruy. Crônica – *As três paixões de Miguel Torres* (dia 11 de novembro de 1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>.

⁵³ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 207.

do Cinema Novo, principalmente nos primeiros anos de sua existência. Nas intermináveis reuniões do grupo pelos bares, fervia o bairrismo, o machismo, a xenofobia: “que o digam Walter Hugo Khoury, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Luis Sérgio Person e o próprio Jean-Claude Bernadet, todos vítimas daqueles papos de botequim”⁵⁴. A respeito da celeuma com Glauber Rocha e com alguns integrantes do Cinema Novo por ocasião da produção de *Os Fuzis*, o diretor moçambicano revelou que

O pessoal do Cinema Novo se comportou comigo de uma forma muito intransigente. Se eu sou intransigente, eles foram mais ainda. Quando *Os Fuzis* saiu, a briga com Glauber foi inexplicável. Quando eu fui filmar *Os Fuzis*, Glauber também estava no Nordeste. Quando ele terminou a filmagem [de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*] passou por Milagres, que era o caminho natural de Salvador para o Rio, e deixou um bilhete muito simpático: “*Deus e o Diabo* pedem passagem...”⁵⁵.

A consagração do filme não veio por parte dos pares de Ruy no Brasil, mas do exterior: *Os Fuzis* ganhou o Urso de Prata no Festival de Berlim de 1964 – o mais politizado da Europa – e foi selecionado pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma* como um dos dez melhores filmes da história do cinema mundial⁵⁶. Em depoimento à Vavy Pacheco Borges, Jarbas Barbosa revelou que ainda estava vendendo “cópias legendadas nas mais variadas línguas” e que até hoje consegue viver com a as vendas do filme para as televisões do exterior⁵⁷.

Dos filmes que compõe a Trilogia do Sertão, o de Ruy Guerra talvez seja o que melhor sintetiza a *Estética da Fome*: na cena da criança morta, percebemos nitidamente como a fome pode desdobrar a violência – e a emoção, revolta: como nos mostrou Didi-Huberman. A posição de Gaúcho – e de Ruy Guerra – é ética e verbal, mais do que qualquer outra coisa. Sua inquietação nasce a um só tempo da paralisia dos esfomeados, que se limitam a esperar pelo milagre do Boi-Santo, e da atitude dos soldados, que protegem os donos de armazéns para “manter a ordem”. O filme mostra a miséria de fora e também de frente:

⁵⁴ ESCOREL, Eduardo. *Jean-Claude Bernadet*. Questões Cinematográficas – Revista Piauí – dia 3 de outubro de 2011.

⁵⁵ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 381.

⁵⁶ PAPA, Dolores. *Ruy Guerra: filmar e viver*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006. (Catálogos)

⁵⁷ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 208.

Essa distância é o contrário da filantropia: aquém da transformação não há humanidade possível; ou, da perspectiva da trama: aquém da transformação não há diferença que importa. A massa dos miseráveis fermenta, mas não explode⁵⁸.

O protagonista Gaúcho está para os habitantes tal como os moradores das grandes cidades estão para os flagelados: dessa distância inseparável, como apontou Roberto Schwarz, “resulta a eficácia visual de *Os Fuzis*”⁵⁹. O que a câmera nos mostra quando passeia pelos rostos abstrusos dos sertanejos é o salto que não foi dado, a ausência da explosão, a internalização de sua própria miséria e abandono. Os soldados, em contrapartida, parecem deuses malditos, que podem tudo e não dependem dos milagres do Boi-Santo para sobreviver. São homens quase livres, intocáveis, completamente estranhos à fome vivenciada pelos habitantes da cidade. No fim das contas, é como se os miseráveis fossem invisíveis para eles. É o que nos dá a entender a sequência em que os militares estão descansando e decidem matar o tempo tentando atirar em uma cabra. A cena se concentra no rosto dos soldados, até que a tensão aumenta depois de um tiro: após um momento de silêncio, um plano rápido nos mostra o corpo de um homem estendido no chão.

III. Retrato de um intelectual quando nunca

Gostaria de partir do personagem Gaúcho de *Os Fuzis* para pensar duas questões que acredito serem pertinentes para encerrarmos este capítulo. A um só tempo, presumo que ele encarne e represente as contradições da intelectualidade brasileira no começo dos anos 1960 e, mais precisamente, nos informa muito sobre o lugar ocupado pelo próprio Ruy Guerra dentro do Cinema Novo. Assim como o personagem Gaúcho estava de passagem por Milagres, o diretor moçambicano também vinha de fora – e procurava fazer um filme sobre uma realidade que não era a sua. Assim como os intelectuais, Gaúcho não passava fome, mas procurou, e no seu caso deu a vida por isto, abrir os olhos do povo e incitá-lo à revolta. Essa era a tônica da arte engajada do período: cineastas, compositores e demais artistas procuraram, mediante suas produções

⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Página 31.

⁵⁹ SCHWARZ, Roberto. *Op. Cit.*, página 31.

culturais, conscientizar o povo de que a revolução estava no horizonte político do país. Gostaria de propor algumas reflexões a respeito dessa atitude intelectual de ir até o povo e de falar em seu nome. Para isso, torna-se necessário visitar algumas obras importantes em busca de elementos que nos permitem elucidar as contradições enfrentadas por aqueles que recusam o país existente e o imaginam diferente do que ele, de fato, é.

Para Sérgio Buarque de Holanda essa percepção se configurou em um “invencível desencanto face as nossas condições reais”, que oferece ao brasileiro a constante sensação de ser um *desterrado em sua própria pátria*⁶⁰. É o que nos conta logo no início de *Raízes do Brasil*:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra⁶¹.

Como destaca o autor, um dos fatores que ajuda a explicar nossas condições é o contraste essencial que se estabeleceu entre a cultura que importamos do estrangeiro e nossas condições naturais. Foi com base nesse incessante convívio de contrários que Sérgio Buarque procurou compreender as raízes do destino histórico do Brasil e dos brasileiros, em seu clássico de 1936. Mas não apenas ele: obras importantes do pensamento social latino-americano, como por exemplo, *Facundo: civilização e barbárie* (1845) de Domingo Sarmiento e *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, colocaram em discussão o embate de dois pólos inconciliáveis dentro de suas respectivas nações.

Sem desviar dessa questão, que diz respeito aos contrastes, Flora Süssekind procurou realizar duas empreitadas em seu ensaio *O Brasil não é longe daqui*. Primeiro, investigou os termos em que se consolidou, ao longo do século XIX, uma historiografia literária nacional. Em seguida, revelou os meandros dos debates

⁶⁰ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Edição. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011. Página 166.

⁶¹ HOLANDA, *Op. Cit.*, página 31.

acerca da noção de origem, ou seja, o desejo de identificar o começo da literatura brasileira em suas “marcas inconfundíveis de brasilidade”⁶². Sabemos que foi no romantismo – e, mais especificamente, com a atuação de José de Alencar – que a literatura brasileira se firmou enquanto elaboração nacional; embora, ainda no século XIX, críticos como Santiago Nunes Ribeiro⁶³ e Ferdinand Denis⁶⁴ salientassem que a poesia árcade já trazia em si traços distintivos locais e elementos que a particularizava em relação ao que se produzia em outros cantos do mundo.

Em *O Brasil não é longe daqui*, entretanto, Flora Süssekind elege como figura central de sua pesquisa os narradores-viajantes das décadas de 1830 e 1840, que percorreram o país e ajudaram a descobri-lo ao mundo. Autores como Auguste de Saint-Hilaire, George Gardner, Spix e Martius, Peter Lund, Richard Burton e Barão de Eschwege ajudaram a descrever vistas de nossa exuberância tropical e, também, cenas pitorescas do cotidiano que foram em grande medida recuperadas pelos autores românticos da segunda metade do século XIX. Mas não apenas isso:

Diferem os perfis, mas o diálogo persistente com o relato de viagem e o paisagismo parecem sugerir, entre outras coisas, que essas figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar-de-fora e de uma exibição de certa “sensação de não estar de todo” na sua composição. Necessidade que funciona como indicador prévio de deslocamento, distância, desenraizamento, marcas registradas – ora presentes sem que seus autores se apercebam disso, ora trabalhadas propositalmente por eles – da escrita de ficção brasileira⁶⁵.

É como se o narrador literário procurasse incorporar às suas letras essa “sensação de não estar de todo”, acreditando ser recomendável e até mesmo necessário ter de tomar distância para apurar seu olhar sobre o mundo. Essa necessidade de olhar-de-fora, segundo Flora Süssekind, funciona como um indicador prévio de deslocamento – o que se tornou uma das marcas registradas da escrita de ficção brasileira.

⁶² SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Página 16.

⁶³ Para saber mais sobre Santiago Nunes Ribeiro, ver: RIBEIRO, Santiago Nunes. *Da nacionalidade da literatura brasileira*. IN: COUTINHO, A. Caminhos do pensamento crítico. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

⁶⁴ Para saber mais sobre Ferdinand Denis: DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CESAR, Guilherme (org.). *Historiadores e críticos do Romantismo: a contribuição européia: Crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1978.

⁶⁵ SUSSEKIND, *Op. Cit.*, páginas 20 e 21.

Existe um fio de meada que podemos explorar, na medida em que esses viajantes – como nos mostrou Flora Süssekind – ajudaram a assentar uma postura crítica dos intelectuais diante de nossas condições reais: a necessidade de olhar-de-fora para ver melhor. Nessa mesma toada cabe destacar que, já no século XVIII, o poeta árcade Cláudio Manoel da Costa deixou registrado em muitos de seus versos a sina de se sentir “na própria terra peregrino”⁶⁶. Essa percepção se tornou uma espécie de *topos* no interior de nossas letras, que nos ajuda a pensar sobre os “olhares distanciados” que o pensamento social e a literatura brasileira lançaram para o Brasil. Ao que nos interessa aqui, me parece que existe uma discussão profícua que vêm sendo realizada em torno de como a intelectualidade brasileira dos anos 1960 e, mais precisamente o Cinema Novo, pensou a grande questão política daqueles tempos: o Brasil enquanto nação subdesenvolvida. Arrisco dizer, inclusive, que em certo sentido, ser intelectual em um dos países com maior desigualdade no mundo, que sempre conviveu com elevados índices de pobreza e analfabetismo, é ser espécie de estrangeiro. É estar “desterrado em sua própria pátria”, para usarmos os termos de Sérgio Buarque de Holanda.

Tendo por base esses elementos, gostaria de direcionar nossa análise para a vida intelectual brasileira dos anos 1960, orientada em grande medida por conceitos e ferramentas teóricas provenientes de autores marxistas clássicos, cujas teses foram adaptadas a nossa realidade. Em um artigo publicado na revista “Temáticas” em 2011, Marcos Napolitano procurou esmiuçar a influência exercida naqueles anos por autores como Antônio Gramsci, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Georg Luckács. Pensando na interação entre arte e política, Napolitano propõe uma reflexão sobre o papel que as artes deveriam assumir no processo revolucionário de construção do socialismo. No caso do Cinema Novo, por exemplo, o conceito que exerceu maior influência sobre os cineastas foi o de cultura “nacional-popular”, cunhado por Gramsci na década de 1920:

Gramsci o define [o conceito] como uma espécie de síntese entre o universal e o particular. O termo define a busca do idioma cultural e político ideológico que constituía um espaço simbólico situado entre o “dialeto-folclórico” (ou seja, entre as culturas das classes populares) e

⁶⁶ STARLING, Heloisa. *Ser republicano no Brasil Colônia: a história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Página 101.

o “humanista-universalista” (das elites burguesas internacionalizadas), fundamental para a partilha de interesses que seria o cimento das alianças progressistas de uma dada sociedade concreta⁶⁷.

A tarefa primordial dos artistas engajados – dotados de talento e tendo bom trânsito na cultura universalista – seria o que Antônio Gramsci definiu por: “todo o movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma ida ao povo”⁶⁸. Ou seja: era preciso que os cineastas, a partir de valores humanistas, recuperassem elementos da cultura popular em suas obras, empreendendo o que Gramsci considerou como “ida ao povo”. Já nos Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE, podemos perceber a preponderância do conceito de *agitprop* (agitação e propaganda) e de certo realismo socialista (principalmente no curta *A pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman). Já em *Eles não usam Black-tie* (1958), do Teatro de Arena, é flagrante a influência do *proletkult* (cultura proletária).

Essa “ida ao povo” de que fala Gramsci nos remete a um questionamento: de que povo eles estavam falando naqueles anos 1960? A palavra *povo*, segundo o filósofo Giorgio Agamben, tem duas acepções possíveis: nas línguas européias modernas e no léxico político, de forma geral, denomina tanto o conjunto de cidadãos como corpo político unitário (Povo) quanto os pertencentes às classes inferiores (povo)⁶⁹. Fazendo alusão à Revolução Francesa, quando essa ambiguidade da ideia de povo foi colocada em debate, Hannah Arendt lembrou que “a própria definição do termo havia nascido da compaixão e a palavra tornou-se sinônimo de azar e infelicidade – *le peuple, les malheureux m’applaudissent* [o povo, os infelizes me aplaudem], costumava dizer Robespierre”⁷⁰.

Ou seja, o termo povo, para Giorgio Agamben, é uma oscilação dialética entre dois pólos: um que remete ao conjunto político integral que detém a soberania de uma nação; outro, aos necessitados e excluídos. Afinal de contas, para Agamben, “o povo traz sempre em si a fratura biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser

⁶⁷ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. *Apud* NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. Temáticas, Campinas, 19 (37/38): 25-26, jan/dez. 2001. Página 33.

⁶⁸ NAPOLITANO, *Op. Cit.*, página 33.

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Davi Pessoa (trad.). Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2015. Páginas 35 e 36.

⁷⁰ AGAMBEN, *Op. Cit.*, página 36.

incluído no todo do qual faz parte e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído”⁷¹. Nas democracias modernas, o desenvolvimento econômico é um dos elementos que opera a cisão entre “Povo” e “povo”, apontada por Giorgio Agamben. Essa lógica ajuda a explicar o contexto geopolítico, o qual costumeiramente hierarquiza as nações conforme suas riquezas. Mas ela também se perpetua no interior dos países. Por isso, no caso do brasileiro, as artes elegeram os moradores das favelas e os sertanejos como os representantes do povo, no sentido *infeliz* do termo: afinal de contas, representavam a parcela da população que sentia mais fundo os impactos de nossa estrutura social subdesenvolvida.

Herdamos de Euclides da Cunha a percepção de que o sertanejo, especialmente, representa o que o autor considerava nosso núcleo, nossa raça em estado original. Representa o atraso e, ao mesmo tempo, a autenticidade do brasileiro. Esse pensamento teve grande repercussão na *intelligentsia* nacional do século XX, contribuindo de forma poderosa para a composição de um imaginário social do qual se alimentou nossas artes. E aqui podemos afirmar que essa percepção foi comum nas diferentes linguagens de uma arte considerada engajada. Os retirantes nordestinos, por exemplo, passaram pelas obras de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida no chamado “Romance de 1930”; pelos quadros de Cândido Portinari nos anos 1940; pelos versos de pedra do pernambucano João Cabral de Melo Neto na década de 1950; e, claro, pelos filmes da primeira fase do Cinema Novo.

Temos, assim, esboçada uma idéia de povo. Mas por que nossos intelectuais achavam necessário ir até ele? Para responder a essa pergunta, precisamos considerar antes de tudo que a vida intelectual brasileira gravitava em torno do Partido Comunista Brasileiro (PCB), pelo menos desde fins meados dos anos 1950 até o golpe civil-militar de 1964. O “Partidão”, que desde sua criação seguiu à risca as diretrizes de Moscou, defendia naqueles anos a revolução brasileira pelas vias democráticas; o partido deveria considerar de máxima importância a participação nas eleições através de coligações políticas. Em meados de 1960, no auditório da Associação Brasileira de

⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Davi Pessoa (trad.). Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2015. Página 37.

Imprensa, foi realizado o V Congresso do PCB. Em uma de suas diretrizes, o Partido salientou que:

Nas condições atuais, entretanto, o Brasil tem seu desenvolvimento entravado pela exploração do capital imperialista internacional e pelo monopólio da propriedade da terra em mãos da classe dos latifundiários. As tarefas fundamentais que se colocam hoje diante do povo brasileiro são a conquista da emancipação do país do domínio imperialista e a eliminação da estrutura agrária atrasada, assim como o estabelecimento de amplas liberdades democráticas e a melhoria das condições de vida das massas populares. Os comunistas se empenham na realização dessas transformações, ao lado de todas as forças patrióticas e progressistas, certos de que elas constituem uma etapa prévia e necessária no caminho para o socialismo⁷².

Na leitura história do PCB, a estrutura agrária do Brasil guardava resquícios semifeudais a serem removidos pelo avanço do capitalismo no campo e pela superação do subdesenvolvimento. É como se o sistema capitalista carregasse o germe de sua própria destruição: era preciso se desenvolver para depois implodir. Isso nos ajuda a entender, por exemplo, o amplo respaldo que os comunistas deram às Reformas de Base propostas pelo presidente João Goulart.

Na citação anterior, a ideia de “povo brasileiro” não deixa de preservar a dubiedade do conceito, salientada por Giorgio Agamben. Embora a palavra seja extensiva ao conjunto de cidadãos, a ideia de povo defendida pelo Partidão é claramente marcada pela clivagem da luta de classes. Nem todo brasileiro era povo: mas tão somente suas “forças patrióticas e progressistas”. Dentro da perspectiva histórica daqueles anos, as artes tinham um papel importante a ser exercido. Na Diretriz de número 26 desse mesmo V Congresso, temos a seguinte informação: “a unidade dos intelectuais de diversas tendências políticas e ideológicas pode ser alcançada em torno de objetivos comuns como a defesa da cultura nacional e seu desenvolvimento”⁷³. Se havia acordo em relação à necessidade dos intelectuais voltarem suas atenções para a

⁷² Diretrizes do V Congresso foram publicadas no jornal *Novos Rumos* (17-23 de Junho de 1960). IN. SANTOS, Raimundo (org.). *Questão agrária e política*: autores pecebistas. Seropédica, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996, p. 67-73.

⁷³ SANTOS, Raimundo (org.). *Questão agrária e política*: autores pecebistas. Seropédica, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1996, p. 67-73.

defesa da cultura nacional – o que Gramsci definiu como “ir até o povo” –, a forma como isso deveria ser feito, todavia, nunca foi ponto pacífico.

Um dos embates mais acirrados e que nos ajuda a entender a complexidade dessas discussões teóricas se deu entre os cineastas dos Centros Populares de Cultura (CPCs) e do Cinema Novo. O primeiro CPC foi criado no Rio de Janeiro, em fins de 1961. Tudo começou quando o Teatro de Arena encenou a peça *Eles não usam Black-Tie* na capital carioca. Alguns membros do grupo, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho, decidiram permanecer no Rio de Janeiro por mais um tempo, de sorte que criaram, junto com a União Nacional dos Estudantes (UNE), a peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. A repercussão foi enorme. No fim das contas, o grupo entrou em contato com Carlos Estevam Martins, que trabalhava no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e criou o Centro Popular de Cultura da UNE, com o objetivo de dar continuidade àquela mobilização. Em pouco tempo, com a atuação da Une-Volante (uma espécie de caravana que percorria o país para estabelecer contatos entre os estudantes), foram criadas outras onze filiais do CPC por todo o país. Inspirada nas diretrizes do PCB, a ideia do grupo era divulgar uma arte de conteúdo nacional-popular por meio de quatro departamentos: o cinema, que tinha nomes como Eduardo Coutinho e Leon Hirszman; a música, que tinha Carlos Lyra; o teatro, com Paulo Pontes, Vianinha e João das Neves; e a literatura, principalmente com Ferreira Gullar⁷⁴.

Em relação ao departamento de cinema, que mais nos interessa no momento, o CPC se notabilizou por duas importantes produções: *Cinco Vezes Favela* (1962) e *Cabra marcado para morrer* – lançado apenas em 1984, devido a interrupção das gravações em decorrência do golpe civil-militar. Para os integrantes do Cinema Novo, o grande pecado dos artistas do CPC foi simplificar a arte na esperança de se aproximar do povo: havia uma preponderância do projeto político-ideológico sobre os valores formais e estéticos. O CPC tentava ir diretamente as classes oprimidas, acreditando ser preciso produzir obras acessíveis, que facilitassem o entendimento e a conscientização do povo. Era, declaradamente, fazer mais política do que arte. Leon Hirszman, que colaborou com os dois grupos, destacou que

⁷⁴ Para saber mais sobre os CPCs da Une, sugiro a leitura de: BARCELLOS, Jalusa. CPC: uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994 e ARAUJO, Maria Paula. *Memórias estudantis: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro; Relume Dumará/Fundação Roberto Marinho, 2007.

[...] uma das grandes qualidades do Cinema Novo, artisticamente, foi que ele não simplificou, assumiu a complexidade e a diversidade de suas posições, e a partir daí tentou crescer. Um crescimento que não tinha direção no sentido de uma proposta ideológica⁷⁵.

Isso não significa que não havia ideologia nos filmes do Cinema Novo, mas a citação de Hirszman aponta que ela podia ocupar espaços diferentes no fazer artístico. Como já vimos, um dos pressupostos do projeto cinemanovista era a centralidade do conceito de “cinema de autor” importado da França, que permitia maior espaço para a liberdade e a pluralidade dos pontos de vista dos diretores. Isso fazia dos filmes muito mais uma manifestação artística do que manifesto ou programa político. Os diretores jamais tiveram de seguir uma linha política pré-determinada – o que, de forma alguma, resulta em certo descompromisso com a realidade social. A respeito disso, Glauber Rocha afirmou que:

Fazer cinema é contribuir para essa revolução. Todavia, recuso o enquadramento do homem em esquemas, recuso a colocação do homem como peça de uma mecânica sem nervos. Mas, em última hipótese, nos dias de hoje, o importante é fazer filmes de todas as espécies, para imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução⁷⁶.

O Cinema Novo acreditava que a utilização de elementos da cultura popular criaria a ponte para atingir ao povo: partir das raízes culturais nacionais do povo e apresentar-lhe, de forma artisticamente bem elaborada, aquilo que já lhe pertence. Nessa reelaboração é que os cineastas acreditavam poder contribuir para a conscientização do povo. O preço pago foi que os filmes do movimento – muitos deles considerados herméticos – fizeram enorme sucesso nos festivais internacionais sem jamais alcançar o grande público, pouco acostumado com esse tipo de produção. Para os integrantes dos CPCs, isso era um equívoco: como falar ao povo em uma linguagem que ele não entende?

De qualquer maneira, nem os integrantes dos CPCs e tampouco os do Cinema Novo eram parte do “povo”, mas todos esses intelectuais procuravam falar em nome dele. Como apontaram Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernadet,

⁷⁵ GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Página 149.

⁷⁶ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999. Página 26.

Nos anos 1950 e 1960, a idéia de um cinema popular no sentido de feito pelo povo é puramente retórica. O fato de que os filmes deverão ser sobre o povo é o ponto pacífico, e a discussão se concentra no para o (*sic*) povo: como dirigir-se a ele de forma que a obra que lhe é dirigida possa ser considerada popular⁷⁷.

Afinal de contas, seria possível conciliar o engajamento político com a criação artística? Era preciso simplificar a arte para o povo? Ou a linguagem não deve ser subalterna no tocante à política? As contradições saltam aos olhos nessa seara de disputas políticas e ideológicas. Não existe uma resposta definitiva para essas perguntas. O que podemos fazer é apontar os caminhos trilhados.

Creio que de todos os filmes produzidos pelo Cinema Novo, *Os Fuzis* foi o que incorporou de forma bastante sugestiva essas discussões e contradições. O personagem Gaúcho, que passa pela cidade de Milagres em uma época de seca e escassez de alimentos, tenta a todo custo incitar o povo à revolta. Mas nada os faz sair da letargia – apenas a morte do Boi-Santo. O filme, nesse sentido, não carrega as expectativas revolucionárias de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; nem mesmo a esperança fugaz que alimentou Fabiano e sua família quando sonhavam com a cidade grande, em *Vidas Secas*. O Gaúcho é como se fosse o próprio intelectual. Não é retirante, tampouco camponês. Como apontou Marcelo Ridenti, sua rebeldia

[...] expressa bem os dilemas ético-culturais e político-morais, o dilaceramento existencial que era de fato do intelectual engajado de classe média do período, que se via compelido ao desafio de pegar em armas em nome dos deserdados da terra⁷⁸.

O filme retrata os dilemas da classe intelectual antes e depois de 1964, quando ela passou a refletir sobre a derrota ocorrida na madrugada do dia 1º de abril. E Ridenti vai um pouco mais além:

O filme profetiza de modo condensado a caçada que viria a executar, anos depois, o guerrilheiro Carlos Lamarca, no sertão da Bahia. Também ele morreu isolado socialmente, enquanto fugia desesperado de seus algozes e militares. Mais impressionante ainda, a cena já referida – na qual um camponês vai pedir na mercearia um caixote

⁷⁷ GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Página 142.

⁷⁸ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. Editora UNESP. SP, São Paulo, 2010. Página 125.

sem uso para enterrar o filho – antecipa um acontecimento relatado no diário de Carlos Lamarca em agosto de 1971, pouco antes de ser assassinado: “ontem morreu uma criança, a mãe deu graças a Deus publicamente – detalhe, hoje partiu outra. Temos e vamos mudar isto, custe o que custar – não importa nada”⁷⁹.

A tônica do filme não está na tentativa de mobilizar os próprios camponeses, mas na impossibilidade de mostrar-lhes que aquela luta era, na verdade, a luta deles. *Os Fuzis* faz uma denúncia sobre a miséria e aponta o Estado como responsável por aquela condição; por isso, em comparação com as outras dois filmes da Trilogia do Sertão, é um filme bastante particular, pois trabalha não com a expectativa da revolução, mas com sua impossibilidade.

Para entendermos melhor o olhar perspicaz do moçambicano Ruy Guerra para a realidade brasileira, precisamos refletir um pouco melhor sobre sua condição de intelectual estrangeiro. O fato de ser estrangeiro, por si só, não explica tudo. Mas estamos falando de Ruy Guerra: um diretor cuja obra está profundamente configurada em torno da reflexão de si mesmo e de sua condição de intelectual em trânsito. Vamos à nossa segunda e última empreitada neste capítulo. Em um artigo publicado pelo “*Journal for Brazilian Studies*”⁸⁰, os pesquisadores Anderson Silva e Regiane Ribeiro se propuseram a analisar a trajetória de Ruy Guerra a partir dos conceitos de hibridização cultural e identidade diaspórica, tendo como referência os estudos contemporâneos de Homi Bhabha⁸¹ e Stuart Hall⁸².

Embora minhas preocupações não sejam exatamente essas, o artigo me parece sugestivo para pensarmos a obra de Ruy Guerra como um reflexo de sua identidade fragmentada: uma característica tão marcante que, na opinião desses pesquisadores, ultrapassa a tela e chega a ser o seu *modus operandi* de fazer cinema⁸³. O ponto de partida dos estudiosos é a negação do sentido de originalidade e de plenitude, que o próprio Ruy Guerra já deixou claro em muitas entrevistas e crônicas. Em certa

⁷⁹ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. Editora UNESP. SP, São Paulo, 2010. Página 125.

⁸⁰ SILVA, Anderson Lopes e RIBEIRO, Regiane Regina. *O cinema brasileiro e as identidades híbridas em Ruy Guerra: o olhar latino-africano de um cidadão da vida*. Brasiliana – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n. 1, Julho de 2014.

⁸¹ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

⁸² HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

⁸³ SILVA, *Op. Cit.*, página 442

ocasião, chegou a admitir que “não se sentia com nacionalidade” e que sempre se viu pertencente apenas à língua portuguesa, pois “não dá pra ficar fora do idioma”⁸⁴. Por valorizar e considerar a miscigenação como parte inseparável de sua trajetória, Ruy Guerra aboliu para si o limitado conceito de pátria e se autoneomeou latino-africano, uma forma de “iludir essa ausência de uma raiz profunda e única”⁸⁵.

Com a certeza inequívoca de ser alguém em trânsito, Ruy Guerra dedicou boa parte de sua obra à reflexão sobre sua identidade fragmentada. Quase todos os seus filmes carregam a inconfundível obsessão do emigrado sensível ao seu próprio destino. Em uma de suas crônicas, que escreveu enquanto esteve em Lisboa, Ruy Guerra declarou que:

Daqui desta janela, quando a noite chega e Lisboa se anula com as suas luzes anônimas de grande cidade - mesmo se me posso imaginar em Maputo, Rio, Havana ou qualquer outro ventre - sei agora que não posso mais enganar-me, porque estou inexoravelmente só, com a minha esquizofrênica latino-africanidade. Como é doloroso ser um eterno esquarterado, um eterno estrangeiro dentro de si mesmo. "Amarrado ao próprio cadáver"⁸⁶.

Por vezes, a vida de um expatriado se revela carregada de angústia – o não pertencimento. Mas ainda assim pode nos mostrar o privilégio de ser um cidadão do mundo, no sentido mais amplo que o termo comporta. Para se pensar o exílio enquanto forma de atribuir sentido ao mundo, gostaria de dar a conhecer algumas reflexões feitas pelo intelectual palestino Edward Said, talvez um dos autores contemporâneos mais sensíveis ao tema. Nascido em Jerusalém em 1935, Said frequentou escolas no Cairo até se firmar nos Estados Unidos, onde ocupou a cadeira de Literatura Comparada da Universidade de Columbia por quase quarenta anos. Ativista da causa palestina, Said notabilizou-se pela publicação, em 1978, do livro *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*, considerado um clássico dentro da historiografia e também na área de literatura comparada. Em outros livros, Said se dedicou a refletir sobre os

⁸⁴ BARROS, Eduardo Portanova. *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade*. Porto Alegre – Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social (PUC-RS), 2009. Página 261.

⁸⁵ BARROS, *Op. Cit.*, página 464.

⁸⁶ GUERRA, Ruy. Crônica – *Esta Janela* (1996). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>.

mundos contraditórios em que cresceu e sobre sua própria condição de intelectual palestino residente nos Estados Unidos.

Sem demora, cabe aqui uma distinção de termos que por vezes são tidos como sinônimos. Em seu ensaio intitulado *Reflexões sobre o exílio*, Edward Said reiterou que existe algumas nuances importantes entre a condição dos exilados, a dos refugiados e dos expatriados. A prática do exílio está relacionada ao banimento, que desde os tempos antigos fez com que suas vítimas carregassem o estigma de serem forasteiros. Já o termo refugiado tem história mais recente: é uma invenção do século XX, que sugere grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada, que precisa de ajuda internacional urgente. Os expatriados, por sua vez, são aqueles que optaram viver voluntariamente em outro país, seja por motivos pessoais, seja por motivos políticos – como foi o caso de Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald. Embora tenhamos de cuidar das nuances de cada termo, eles não são categóricos: por vezes, os expatriados, por exemplo, podem sentir a mesma solidão e alienação dos exilados, embora não necessariamente sofram suas rígidas interdições⁸⁷.

Nos termos propostos por Edward Said, Ruy Guerra poderia ser qualificado como um intelectual expatriado, na medida em que saiu voluntariamente de Moçambique para a França e depois da França para o Brasil. Mas a categoria expatriado nunca lhe soou muito bem. Gostava mais de dizer que pertencia a vários lugares do que a lugar nenhum. Estava *sempre* em trânsito. Por exemplo: quando a editora Francisco Alves reuniu uma coletânea de textos de Ruy Guerra, decidiu publicá-la com o nome *Vinte Navios* – que era o nome de um dos textos que compunha o livro e falava sobre a situação dos *balseiros*⁸⁸ cubanos. Na ocasião, declarou que:

Estou feliz porque é uma crônica sobre Cuba, uma das minhas grandes paixões. A maior? Não sei. Sou um homem de paixões e isso minimiza cada uma delas. Todo mundo quer ser exclusivo. Sempre amei Cuba. Quando a Revolução começou. Quanto ela ganhou. E amo Cuba agora quando está fora de moda. Fidel pode ser o que seja hoje, velho como eu, meio pobre como eu, também o acompanhei na idade,

⁸⁷ SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Página 54.

⁸⁸ O termo *balseiros* refere-se aos cubanos que emigram ilegalmente em embarcações precárias para os países vizinhos, principalmente para os Estados Unidos, pelo Estreito da Flórida. O auge dessa crise foi o êxodo de Mariel, ocorrido nos anos 1980.

é inesquecível. É difícil para mim, dentro da lógica moçambicana e portuguesa, levantar essa bandeira. Hesitei, mas não hesito mais. Sou brasileiro de trinta anos, quase metade de minha vida espartilhada em vários continentes e países, e me dou o direito de me sentir latino-americano, latino-africano, latino-português, todos com orgulho de quem viveu o sentimento da dor⁸⁹.

Theodor Adorno definiu com precisão a condição do exilado em um dos fragmentos de sua *Minima Moralia*: “em rigor, já não é possível o que se chama habitar”⁹⁰. O exilado vive constantemente em um estado intermediário: nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo; cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade. Atribuir sentidos à experiência da solidão e do desenraizamento que atinge ao exilado é quase que uma estratégia de sobrevivência.

Como ressaltou Edward Said, não raro acontece de o exilado “sentir-se feliz com a idéia de infelicidade” e fazer disso não só um estilo de pensamento, “como também uma nova morada, ainda que temporária”⁹¹. Em meio ao desassossego e à calamidade, a condição do exílio por vezes desemboca em ápices criativos que resultam em grandes obras. No caso de *Os Fuzis*, lançado em dezembro de 1964, sentimos que Ruy Guerra soube trabalhar com perfeição o benefício da distância que seu viver enquanto intelectual estrangeiro lhe proporcionava. Como vimos, o filme possui uma dupla narrativa: uma que segue os princípios de um documentário e a outra é o enredo em si, centralizado na história do personagem Gaúcho. Ruy Guerra está ciente das implicações morais da distância e, por isso, vai à contramão dos outros filmes da primeira fase do Cinema Novo ao não colocar o povo no centro das atenções. Sabe que não era um deles – nem mesmo era apenas um brasileiro.

Portanto, esta é uma das riquezas de *Os Fuzis*: um olhar desapassionado e realista sobre aquele pedaço profundo do Brasil. Como disse Edward Said,

Ver “o mundo inteiro como uma terra estrangeira” possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a

⁸⁹ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Página 290.

⁹⁰ ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 1951. Página 28.

⁹¹ SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Página 61.

uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música — é contrapontística [...]. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva⁹².

O contraponto que Ruy Guerra estabelece em *Os Fuzis* é sua trajetória itinerante: tirou benefícios de sua condição de expatriado para mostrar que o sertão de Milagres não era plenamente dado aos sentidos de Gaúcho. Era, para o diretor moçambicano, uma terra estrangeira como as outras, inacessível para quem vinha de fora, como ele e os próprios intelectuais do Cinema Novo.

Está dada a última volta do parafuso. *Os Fuzis* encerrou a primeira fase do Cinema Novo e compôs a aclamada “Trilogia do Sertão”, ao lado de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha e *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos – trilogia que rendeu dezenas de prêmios internacionais e que ajudou a elevar o patamar da cinematografia nacional. Como procurei mostrar, são três filmes bastante distintos entre si e que nos abrem diferentes janelas para um Brasil cheio de esperanças, contradições e expectativas em relação ao futuro que parecia de se pegar com as mãos. Talvez pouca gente imaginasse que a realidade que desabou sobre o país na madrugada do dia 1º de abril de 1964 fosse durar 21 anos – período em que o cinema passou a conviver com uma nova realidade e os diretores do Cinema Novo não se furtaram a uma profunda autocrítica da derrota. Talvez Ruy Guerra tenha antecipado isso em *Os Fuzis*. Talvez não. O que sabemos é que os filmes do diretor permitiram uma nova mirada para a vida política e social brasileira, um olhar distanciado e desapaixonado, mas não menos carregado dos quilos e mais quilos de medo que – como cantou Tom Zé em “Senhor Cidadão” – fazem uma tradição.

⁹² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Página 59.

Conclusão

O sertão como relicário das esperanças e misérias do Brasil

Em 1927 o escritor paulista Mário de Andrade realizou uma longa viagem de estudos, passando por vários estados das regiões Norte e Nordeste. Essa experiência ganhou a forma de um livro apenas em 1943, com o título de *O Turista Aprendiz*. Entretanto, foi um acontecimento essencial para que o paulistano pudesse pensar a nação brasileira como um encontro de diferentes épocas, espaços, imagens e vozes – os quais compõem o clássico *Macunaíma*. Em *O Turista Aprendiz*, o autor criou um termo específico para designar a “cor psicológica” dos sertanejos que vinham do sertão para o Recife, fugindo da estiagem. O termo, a que deu o nome de “tristura”, contempla tanto a aridez da paisagem quanto a miséria dessas pessoas que estão associadas a ela. Mário de Andrade afirmou que se recusava a fazer literatura de toda aquela “tristura”.

Eu tenho coragem de confessar que gosto de literatura, tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandezas que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo... É melhor parar. Meu coração está penando por demais¹.

Mas, ao contrário do que queria Mário de Andrade, nossas letras não cessaram. Em suas diferentes dimensões, a ideia de sertão se tornou um tema quase que onipresente na imaginação cultural brasileira, em suas mais variadas linguagens. Dentro da literatura, especificamente, temos um conjunto de autores e autoras que seguiram o rastro que Euclides da Cunha deixou em *Os sertões*, com a possibilidade de olhar o Brasil por suas margens. Muitos deles, como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e José Lins do Rego, ampliaram o entendimento da categoria sertão e ajudaram a galvanizar seu lugar no percurso da imaginação literária brasileira.

Como procuramos mostrar ao longo da pesquisa, o Cinema Novo também é tributário dessa longa tradição, que começou a se consolidar nas mãos de Euclides da Cunha no começo do século XX. Através do diálogo com a literatura, os diretores do movimento foram capazes de realizar obras complexas em termos de

¹ ANDRADE, Mário De. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN, 2005. Página 338.

temporalidade, densas em termos de história, engajamento e discussão política. Parafraseando o poeta Manoel de Barros, o cinema realizou a ocupação da imagem pela palavra². Essa necessidade de aproximação com a literatura, como vimos, foi levantada por Nelson Pereira dos Santos no começo dos anos 1950, antes mesmo de sua estreia como diretor em *Rio 40 Graus*. Com o correr dos anos essa proposta amadureceu e encontrou outros defensores, como Glauber Rocha e Walter da Silveira, na Bahia. O Cinema Novo, enfim, consolidou um longo período de debates e discussões em torno da necessidade de “abrasileirar” o tipo de cinema feito no Brasil, associando os filmes a outras linguagens da cultura, como a música, o teatro, as artes plásticas e, principalmente, a literatura.

Toda essa interferência deu aos filmes muito mais do que inspirações temáticas e de enredo: a literatura foi o caminho escolhido pelos diretores para se conectar à história profunda do Brasil. Depois de trabalhos importantes como os de Candice Vidal³, Durval Muniz Albuquerque⁴ e Nísia Trindade Lima⁵, pudemos ver com maior clareza a importância do lugar ocupado pelo conceito de sertão em nossas produções culturais e no interior do pensamento social brasileiro. Um fator, particularmente, merece ser destacado por configurar um complexo denominador comum: o sertão sempre foi pensado em oposição a alguma coisa. Dentro dos dicionários portugueses antigos, nos relatos de viajantes e descobridores, nas crônicas, diários e textos narrativos de ordem diversa, a palavra sertão aponta para duas possibilidades: uma espacial de *interior* e uma social de *deserto*⁶. Não é muito difícil perceber isso quando partimos de alguns exemplos concretos.

Desde o século XIV, os portugueses empregavam o termo sertão para referir-se a áreas situadas dentro de Portugal, porém distantes de Lisboa. Com o avanço das grandes navegações, a palavra também passou a ser usada para nomear espaços

² BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. Página 215.

³ VIDAL, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. Editora Cortez: 5ª Edição. 2011.

⁵ LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Editora Revan: IUPERJ. RJ, Rio de Janeiro, 1999.

⁶ MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995. Página 2.

vastos, interiores, situados dentro das posses recém-descobertas⁷. Pero Vaz de Caminha, assim que pisou no Novo Mundo, fez um relato sobre a terra nova afirmando que: “pelo sertão nos parece, vista do mar, muito grande, porque a estender d’olhos não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa”⁸. Frei Vicente de Salvador, já no século XVII, utiliza-se do termo para dizer sobre a existência de um espaço ainda esvaziado de política e de colonização: “da largura que a terra do Brasil tem para o sertão não trato, porque até agora não houve quem andasse por negligência dos portugueses”⁹. Devido a sua polissemia essencial, o que definia a palavra sertão era a forma como era usada, fazendo referência a uma coisa (espaço interior) ou outra (vazio político), conforme a ocasião exigisse.

Mais do que em oposição ao litoral, foi em contraste com a noção de região colonial que o imaginário sobre o sertão começou a ser construído: era o oposto do mundo segundo da ordem estabelecida por duas instâncias de poder, o Estado e a Igreja. Antítese da região colonial, o sertão era o território do vazio, domínio do desconhecido, espaço ainda não preenchido pela colonização¹⁰. Nesse sentido, como aponta a historiadora Heloisa Starling, a própria formação de Minas Gerais (a capitania mais rica e mais populosa na América portuguesa no século XVIII) está associada a essa duplicidade:

Minas é o rosário das cidades interligadas por caminhos do ouro e dos diamantes, a região em contato constante com o mar, o mundo da ordem onde a metrópole se transpôs ao interior. Já os Gerais são outra coisa: o interior, a inexistência do ouro, a ausência de governo, o abismo do desconhecido, o espaço vazio, a fronteira aberta, a possibilidade de expansão¹¹.

⁷ AMADO, Janaína. *Região, Sertão, Nação*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 15, 1995. Página 147.

⁸ CAMINHA, Pero Vaz De. *A carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 2003. Página 2.

⁹ SALVADOR, Frei Vicente de. *História do Brasil* – nova edição revista por Capistrano de Abreu. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora Weiszflog Irmãos. Página 19.

¹⁰ MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995. Página 13.

¹¹ STARLING, Heloísa Maria Murgel. *A República e o Sertão: imaginação literária e republicanismo no Brasil*. Revista Crítica de Ciências Sociais, 82, Setembro de 2008. Página 134.

Naquela altura, a palavra sertão já carregava consigo uma alta carga de sentidos ambíguos, que foram atribuídos por aqueles que o observavam desde *litoral*, onde estavam concentradas as instituições da colonização.

Essas duas categorias, sertão e litoral, se forjaram ao mesmo tempo como opostas e complementares: opostas porque uma expressava o reverso da outra e complementares porque, como em um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra¹². São categorias que se tornaram centrais dentro do pensamento social brasileiro, em análises que realizam “um movimento pendular entre o familiar e o estranho dentro de um mesmo país, repetindo a incômoda e persistente constatação de que o Brasil não reconhece o Brasil”¹³. Enquanto o litoral é quase sempre dado por conhecido, o sertão, por sua vez, viria a se tornar objeto e razão do mito nacional, preservado em algum lugar do imaginário e da vivência concreta dos brasileiros. Como nos afirma Candice Vidal e Souza, o sertão é como se fosse um relicário que conserva “o passado e o futuro daquilo que faz o nosso sentido de pátria”¹⁴.

Pelos idos do século XIX, a palavra já estava de tal forma arraigada na língua falada no Brasil que os viajantes estrangeiros em visita ao país a registraram de forma abundante em seus relatos. Curiosamente, com o correr dos séculos, sertão continuou sendo usado em Portugal de forma simplificada, referindo-se aos espaços do interior, longe da costa. No Brasil, ao contrário, a palavra foi percorrida por novos conteúdos e significados, transformando-se em uma categoria essencial para o entendimento da nação. Embora uma palavra esteja delimitada por um conceito, às vezes acontece um transbordamento semântico: essa transformação se dá à medida que a totalidade de circunstâncias políticas e sociais, nas quais e para as quais essa palavra é usada, passam a fazer parte dela, não mais como realidade externa, mas como coisa íntima¹⁵:

¹² AMADO, Janaína. *Região, Sertão e Nação*. Revista Estudos Históricos, v. 8, n. 15, p. 145-152, 1995. Página 148.

¹³ VIDAL, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. UFG. 1997. Páginas 39 e 126.

¹⁴ VIDAL, *Op. Cit.*, páginas 39 e 126.

¹⁵ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Página 9.

A palavra “Sertão” aclimatou-se bem no Brasil. Desenvolveu novos sentidos, concentrou inúmeros significados e, na medida em que o tempo avançou, também passou a condensar a experiência dos diversos contextos históricos e literários onde foi utilizada – virou conceito. Seu sentido tornou-se combinado e múltiplo. “Sertão” pode indicar a formação de um espaço interno, a perspectiva do interior. Mas, a palavra serve igualmente para apontar uma realidade política: a ausência de povoamento, a inexistência de leis, a precariedade dos direitos. Por conta disso, Sertão não significa apenas um ponto extremo do mapa ou a indicação de um espaço geográfico vazio. Se prestarmos ouvidos à palavra ela mesma, sua significação apresenta os elementos típicos de uma situação de ambivalência: Sertão é ao mesmo tempo, o abismo do desconhecido e a fronteira aberta; e é o potencial de liberdade e o risco da barbárie. O Sertão não se vê a olho nu. Só se revela re-inventado. E, como o Brasil que o abriga, Sertão são muitos¹⁶.

Nas mãos de Euclides da Cunha, a idéia de sertão se transformou em um conceito chave dentro de sua obra, que gira em torno de um motivo central: a necessidade de descobrir um Brasil a partir de suas margens¹⁷. Sua estréia na literatura com o lançamento de *Os sertões* em dezembro de 1902, foi um sucesso e ainda hoje representa um dos maiores êxitos editoriais do Brasil, emplacando mais de cinquenta edições¹⁸. Em grande medida, essa repercussão se deve à narrativa altamente expressiva e imagética do livro, contrabalanceando a utilização exagerada de termos técnicos e científicos. Uma das maiores contribuições de Euclides da Cunha para o pensamento social brasileiro foi ter feito da ideia de sertão uma forma de compreender nossa formação nacional, conjugando de forma implacável o homem ao meio onde vive.

Para Euclides da Cunha o sertão não era um espaço físico delimitado, mas aquilo que está à margem da escrita da história. Por isso, ao longo de sua obra, a palavra faz referência a paisagens geograficamente distantes e fisicamente opostas, como o seco arraial de Canudos no interior da Bahia e o Alto do Purus na floresta amazônica, que o autor visitou em missão de reconhecimento no ano de 1905. Em seu

¹⁶ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Um sertão do tamanho do Brasil*. IN. Revista Trimestrale – Letterature D’America, Sapienza Università Di Roma. Bulzoni Editore. Anno XXXVI, n°160, 2016. Página: 6.

¹⁷ LIMA, Nísia Trindade. Euclides da Cunha: o Brasil como sertão. IN: BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Página 107.

¹⁸ VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Página 224.

argumento, sobressai a imagem de *deserto*, solidão, isolamento e perda, que traduz a configuração de uma realidade política: condição de desterro, ausência de leis e precariedade de direitos. Dessa forma, transcendendo uma limitação espacial precisa e se tornando uma forma de interpretar o Brasil, a palavra *sertão* passou a carregar dentro de si um conjunto de significados, capazes de produzir um novo *topos* no interior da tradição literária e sociológica brasileira, possibilitando que novas gerações de intelectuais e escritores viessem a pensar e dizer o Brasil através do sertão.

Deslocando essas reflexões para o cinema, podemos afirmar que essa tradição também se faz sentir em um conjunto de filmes notáveis, que de tempos em tempos parecem palmilhar o fio de meada aberto por Euclides da Cunha. Nessa pesquisa, analisamos apenas três deles, uma pequena amostragem da centralidade do conceito de sertão dentro da cinematografia nacional. Em *Vidas Secas*, chama a atenção a forma como Nelson Pereira dos Santos procurou ser fiel ao estilo de Graciliano Ramos: temos um filme atravessado por silêncios prolongados. A paisagem do sertão configura-se em um lugar de fuga social, repleto de sombras, fissuras e deformações de uma nação que se projetava cheio de espaços vazios¹⁹. Um lugar que revela a existência dos párias, uma gente retirante que foge para o litoral, expulsos do sertão pelas secas prolongadas. Personagens que falam pouco, como que para evitar qualquer desperdício de energia. Homens e mulheres imersos em uma rusticidade extrema; que vivem no “inferno”, como bem definiu um dos meninos, cheio de fogueiras e espetos quentes.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos a representação do que a pesquisadora Ivana Bentes denominou de “o embrião da ira revolucionária”²⁰: em um exercício de recapitulação das revoltas do passado, temos a conjugação implacável de dois conceitos inseparáveis na cabeça de Glauber Rocha, a fome e a violência. Em um diálogo transversal com José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, Sergei Eisenstein, Luchino Visconti, William Faulkner e muitos outros autores, temos uma obra rica em referências históricas e citações. O sertão emerge como espaço de

¹⁹ MIRANDA, Wander Melo. *Vidas secas – Introdução crítica*. IN: SILVIANO, Santiago (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. II, 2000.

²⁰ BENTES, Ivana. *Derivas desterritorializantes: rural, urbano, global*. IN: STARLING, Heloisa. BORGES, Augusto (org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Página 101/102.

redenção, em que o povo brasileiro – representado pelas figuras do vaqueiro Manuel e de sua companheira Rosa – caminha como sobre as brasas ardentes de sua própria história, guardada em um passado que não cessa de sobreviver e bater nas vidraças do tempo presente.

Já em *Os Fuzis* temos outra perspectiva, menos alentadora que a de *Deus e o Diabo*. Sob a câmera de Ruy Guerra, a distância que separa aqueles que passam fome dos que não passam, é implacável. Pelo benefício da distância, no tocante ao olhar para as profundezas do Brasil, o latino-africano Ruy Guerra nos alerta que todo exercício intelectual, em grande medida, é uma impossibilidade. Para ele, a miséria não é uma estética; mas sim, antes de tudo ou antes de qualquer coisa, uma aberração. O Estado não é inoperante; mas, sim, o principal responsável – assim como todos nós. *Os Fuzis* não nos tranquiliza. Ruy Guerra nos mostra que, por vezes, falamos em nome do povo sem a ele pertencer e de uma forma que ele não compreende. Por isso é preciso recuar a câmera, respeitar uma dimensão ética diante de um universo social que, definitivamente, é estranho aos que não passam fome.

O filósofo Sérgio Cardoso, certa vez, destacou que existe uma diferença substancial entre ver e olhar. Ver conota certa passividade, discrição, reserva. Uma postura dócil, quase desatenta, que desliza os olhos sobre as coisas, as espelha e registra, reflete e grava. Já o olhar, é outra coisa: remete a uma ação que perscruta, indaga a partir e para além do que é visto. Entre ver e olhar, a própria configuração do mundo que se transforma²¹. O mundo, em nossa pesquisa, é do tamanho do sertão: um espaço físico e imaginado que desde a época colonial vem sendo grafado por cronistas, viajantes, pintores, historiadores, escritores e cineastas. Um espaço migrante, polissêmico, constantemente rasurado, que recusa conceituações homogêneas e delimitações geográficas precisas. O sertão é como o palimpsesto. A rasura não suprime totalmente a grafia anterior: os discursos do passado assombram e se misturam às vozes do presente, as temporalidades se confundem e, na nova superfície, restam sempre traços diversos das escritas anteriores. Assim é o sertão: aquele lugar que, nas palavras de Candice Vidal, se procura sempre, mas não se amansa nunca.

²¹ CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). IN. NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FONTES

Filmografia

VIDAS SECAS. Ano: 1963. Direção e Roteiro [extraído do romance *Vidas Secas*]: Nelson Pereira dos Santos. Local: Palmeira dos Índios, em Alagoas. Fotografia: José Rosa e Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde. Técnico de som: Geraldo José. Produção: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas / Herbert Richers / Danilo Trelles / Sino Filmes. Tempo: 103 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Átila Ilório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima e Genivaldo Lima, cachorra Baleia.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Ano: 1964. Direção e Roteiro: Glauber Rocha. Local: rodado em Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché e Canudos. Produção: Luiz Augusto Mendes / Banco Nacional de Minas Gerais / Copacabana Filmes. Tempo: 119 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Antonio Pinto, Geraldo Del Rey, João Gama, Lídio Silva, Marron, Maurício do Valle, Milton Roda, Othon Bastos, Roque, Sônia dos Humildes, Yoná Magalhães.

OS FUZIS. Ano: 1964. Direção: Ruy Guerra. Local: Milagres, Bahia. Produção: Copacabana Filmes / Daga Filmes. Tempo: 123 minutos. Cor: Preto e Branco. Elenco: Maria Adélia, Joel Barcellos, Leonidas Bayer, Paulo Campos, Ivan Candido, Hugo Carvana, Billy Davis, Maria Gladys, Átila Ilório, Hugo Kusnetzoff, Maria Ligia, Mauricio Loyola, Paulo César Peréio, Antonio Pitanga, Ruy Polanah, Cecil Thiré, Nelson Xavier.

Obras literárias

CUNHA, Euclides Da. *Ciclo D'os Sertões*. In: *Obra Completa – Volume II*. Organização: PEREIRA, Paulo Roberto. Rio de Janeiro: 2ª Edição, Nova Aguilar, 2009.

RAMOS, Graciliano Ramos. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

REGO, José Lins. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Entrevistas, artigos e livros

Nelson Pereira dos Santos

Manifesto por um cinema popular. Entrevista concedida a Marcelo Beraba, 1975.

Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos, 2007.

Caiçara – negação do cinema brasileiro. Artigo publicado na Revista *Fundamentos*, Ano III – N° 17 – Janeiro, 1951.

O problema de conteúdo do cinema brasileiro. Comunicação apresentada no I Congresso Paulista de Cinema Nacional, realizado em 1952. Disponível na Cinemateca/RJ.

Caiçara: a negação do cinema brasileiro. Revista *Fundamentos*. Janeiro de 1951.

Ângela. Revista *Fundamentos*. Setembro de 1951.

Jornal *Imprensa Popular*, dia 27 de setembro de 1955, *O caso de Rio 40 Graus*, Jorge Amado.

Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. *Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema*. Revista *Estudos Avançados* 21 (59), 2007. Página 330.

Glauber Rocha

ROCHA, Glauber. Prefácio: XAVIER, Ismail. *O século do cinema*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

O romance de José Lins do Rego. Revista *Mapa*, Salvador – Ano I; n°2, páginas 59-77, 1957.

Romance Brasileiro – 57. Revista *Ângulos*, Salvador – Ano VII; n°12, páginas 128-136, 1957.

A importância de Nelson Pereira dos Santos. *Jornal da Bahia*, Salvador – 3° Caderno, página 3. 21-22 de dezembro, 1958.

Abaixo a Mistificação, Revista *Visão* (SP), 11 de março de 1974.

Filme experimental: um tempo fora do tempo, Revista *Ângulos*, Salvador, Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, nº13, jul/1958.

Ruy Guerra

Entretien avec Ruy Guerra: à propôs des “Fusils” et du cinema Brésilien. Le Mond, 1967. Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/entrevistas.php>.

Entretien avec Ruy Guerra: par Jean-André Fieschi et Jean Narboni. Cahiers du cinema, Paris, 1966. Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/entrevistas.php>.

Entretien avec Ruy Guerra: Robert Benayoun, Michel Ciment, Jacques Demeure, Michèle Firk et Paul-Louis Thirard. Revista *Positif*, 1966. Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/entrevistas.php>.

O homem que matou Corisco. Publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1993 e reproduzido no livro *20 navios*, de Ruy Guerra, publicado pela editora Francisco Alves em 1996.

Ruy Guerra, o cineasta da palavra. Entrevista concedida à Rafael Antunes e Antonio Costa, Lisboa, 2011. Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/entrevistas.php>.

Ruy Guerra abre o verbo. Entrevista concedida à Ivalda Freitas, Henrique Faulhaber e Caio Rubens, Revista *Cine-Olho*, Rio de Janeiro, 1976. Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/entrevistas.php>.

Ruy Guerra cidadão de várias pátrias, passageiro de diferentes revoluções. Entrevista concedida à Rita Chaves e José Luís Cabaço, 2012.

Entrevista de Ruy Guerra concedida a Pedro Bial no programa “Conversa com Bial”, no dia 1 de dezembro de 2017.

Crônica – Ruy Guerra – *Esta Janela* (1996). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>

Crônica – *Lourenço Marques: uma cidade moderna* (maio de 1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>

Crônica – *As três paixões de Miguel Torres* (dia 11 de novembro de 1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/cronicas.php>.

Conto – *Negro João há de morrer no mar* (29/05/1949). Disponível em: <http://www.ruyguerra.com.br/contos.php>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dissertações, Artigos e Teses:

AMADO, Janaína. *Região, Sertão e Nação*. Revista Estudos Históricos, v. 8, n. 15, p. 145-152, 1995.

ANDRADE, Maria Bevenuta Sales. *A transposição da rigidez em Vidas Secas: do livro ao filme*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, 2011.

AUGUSTO, Isabel Regina. *Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960*. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 31, n. 2, 2008.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi. Antrophos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, v. 5, 1985. Página 320.

BAMBA, Mahomed. *Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes*. Palíndromo – Processos Artísticos Contemporâneos 2011 / nº5.

BARROS, Eduardo Portanova. *O cinema de Ruy Guerra: um imaginário autoral na pós-modernidade*. Porto Alegre – Tese (Doutorado) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social (PUC-RS), 2009.

BERNADETTE, Lyra. *A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas*. Revista Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.6, n.11, Jan./Jun. 2007.

BOMENY, Helena. *Encontro suspeito: história e ficção*. Dados: Revista de Ciências Sociais (Interpretações e narrativas), p. 83-119, 1990.

BRITO, João Batista de. *Literatura, cinema, adaptação*. Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras. João Pessoa, v. 1, n. 3, p. 9-28, 1996.

CAPOVILLA, Maurice. *Cinema Novo*. Revista Brasiliense, São Paulo, nº41, p.182-186, maio - jun, 1962.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

ESPIG, Márcia Janete. *O conceito de imaginário: reflexões acerca de sua utilização pela História*. Textura (Canoas), Canoas, vn, v. 9, p. 49-56, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do sertão*. Estudos Avançados, v. 18, n. 52, p. 375-394, 2004.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração européia e discurso de brasilidade*. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.33, n.1, p. 127-144, jan./jun 2010.

GUARANHA, Manoel Francisco. *Literatura e cinema: da palavra à imagem – adaptação e recriação*. Cinema, literatura e história. Santo André: UniABC, p. 25-47, 2007.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Revista Contracampo, V.2, N.17, páginas 145-162. Ano 2007.

HÖSLE, Vittorio. ASSUMPÇÃO, Gabriel Almeida (tradutor). *O Terceiro Mundo como um problema filosófico*. Griot – Revista de Filosofia – Bahia – v.8, n.2, dezembro/2013.

JUNIOR, Olavo Brasil de Lima. *Quando a ficção se historiciza e a história se ficcionaliza*. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 55-82, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. *Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos*. Revista Estudos Históricos, v. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.

LAFER, Celso. *A reconstrução dos direitos humanos: a contribuição de Hannah Arendt*. Revista Estudos Avançados 11 (30), 1997.

LOVEJOY, Arthur. *Reflexiones sobre la historia de las ideas*. Prismas, Revista de historia intelectual, n. 4, 2000.

MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995.

MELO, Adriana Ferreira. *O lugar-sertão: grafias e rasuras*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais / Instituto de Geociências, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. Temáticas, Campinas, 19 (37/38); 25-56, jan/dez. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *A arte engajada e seus públicos (1955/1968)*. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *Bandeirantes e pioneiros: as fronteiras no Brasil e nos Estados Unidos*. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, v. 37, 1993.

- OLIVEIRA, Ricardo de. *Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo*. Revista Brasileira de História, v. 22, n. 44, p. 511-537, 2002.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, nº1, Páginas 51-87, jan/abr. 2008.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o diabo na terra do sol*. Revista Lua Nova, São Paulo, 74: 11-34, 2008.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Com os olhos de Clio ou a Literatura sob olhar da História a partir do conto O alienista, de Machado de Assis*. Confrontos e perspectivas- Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH/Contexto, v. 16, n. 31, p. 32, 1996.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário*. Revista brasileira de História, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- PIRES, Luiz. *Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos*. Revista Cult, 24 de fevereiro de 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. *Teoria contemporânea do cinema*, v. 2, p. 159-226, 2005.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.
- RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo social, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *História como literatura*. Modos de saber, modos de adoecer, p. 129-135, 1999.
- SARNO, Geraldo; AVELLAR, Carlos. *Conversa com Júlio Bressane: Vidas Secas, Miramar e o cinema no vazio do texto*. Revista Cinemais, número 6, 1997.
- SCOVILLE, André Luiz. *Literatura das Secas: ficção e história*. Curitiba – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, 2011.
- SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1976.
- SILVA, Anderson Lopes e RIBEIRO, Regiane Regina. *O cinema brasileiro e as identidades híbridas em Ruy Guerra: o olhar latino-africano de um cidadão da vida*. Brasiliana – Journal for Brazilian Studies. Vol. 3, n. 1, Julho de 2014.

SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. Revista *achegas.net*, n. 9, 2003.

SOUZA, Vanderlei Sebastião. *O naturalismo de Euclides da Cunha: ciência, evolucionismo e raça em os sertões*. Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz, 2010.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *A República e o Sertão. Imaginação literária e republicanismo no Brasil*. Revista *Crítica de Ciências Sociais*, n. 82, p. 133-147, 2008.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Um sertão do tamanho do Brasil*. IN. Revista *Trimestrale – Letterature D’America*, Sapienza Università Di Roma. Bulzoni Editore. Anno XXXVI, n°160, 2016.

Obras gerais

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Davi Pessoa (trad.). Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2015.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. São Paulo: Editora Cortez: 5ª Edição. 2011.

ANDERSON, Benedict; BOTTMAN, Denise. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2008.

AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.

ARENDT, Hannah. O judeu como pária: uma tradição oculta. IN. *Escritos Judaicos*. São Paulo: Amarilys Editora, 2016.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempo sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

AVELLAR, José Carlos. *Deus e o Diabo na Terra do Sol: linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

BHABHA, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. IN. *O local da cultura*. 2ª Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BASTOS, Mônica Rungai. *Tristezas não pagam dívidas – cinema e política nos anos da Atlântica*. São Paulo, Olho d'água, 2001.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Tradução: ROUANET, Sérgio Paulo. *Obras Escolhidas – Volume I: Magia e técnica, arte e política*. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, págs. 165-196. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª Edição, 1987.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: NEVES, Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª Edição, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Paz e Terra, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Tradução: TOMAZ, Fernando. *O poder simbólico*. Editora Bertrand Brasil S.A. RJ, Rio de Janeiro, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. IN: AMADO, Janaína e MORAES, Marieta (organizadoras). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

BOLLE, Willi. *Grande sertão.br*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar Soluções Gráficas, 2005.

CAPELATO, Maria Helena. MORETTIN, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos. SALIBA, Elias Thomé (org.). *História e Cinema – Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Editora Alameda, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). IN. NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana – cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2003.
- CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª Edição. São Paulo: Ediouro Publicações S.A, s/d.
- CATANI, Afrânio Mendes e Souza. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 1950*. São Paulo, Panorama, 2002.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/EMBRAFILME, 1976.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. IN. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- CORSEIUL, Anelise Reich. *Literatura e Cinema*. IN. BONNICI, Thomas. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Editora da Universidade Estadual, 2003.
- COSTA, Antônio. Tradução: LOUZADA, Nilson Moulin. *Compreender o Cinema*. Editora Globo S.A: 2ª Edição. SP, São Paulo, 2003.
- COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. Belo Horizonte: Editora Alameda, 2013.
- CORDEIRO, Edmundo. *Actos de Cinema - Deleuze: cinema prático*. Covilhã (Portugal) – Universidade da Beira Interior, 2003.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil – Ensaios sobre ideias e formas*. São Paulo. Expressão Popular, 2011.
- COUTO, Mia. “Um caminho feito para não haver chão”. In: ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em Cordel*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- DARNTON, Robert. História Intelectual e Cultural. IN. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

- DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional*. São Paulo, Editora Com Arte, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- DIAS, José Umberto. *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2006. II Volume.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido – O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DÍDIMO, Marcelo. *O cangaço no cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2010.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. IN. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2017.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2009.
- FALCON, Francisco. *História e representação*. In. CARDOSO, Ciro F. & MALERBA, Jurandir. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2001.
- FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Editora UFMG. MG, Belo Horizonte, 2008.
- FERREIRA, Jorge e GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERRO, Marc. Tradução: NASCIMENTO, Flávia. *Cinema e história*. Editora Paz e Terra: 1ª Edição. SP – São Paulo, 1992.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2ª Ed. Col. Cinema; v.8. 1980.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HARDMAN, Francisco Foot. *A vingança da Hileia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Minas Gerais: Editora da UFMG, 1999.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos – o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Edição. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LE GOFF, Jacques. Tradução: LEITÃO, Bernardo. *História e memória*. Documento/Monumento. Editora Unicamp. São Paulo, Campinas, 1990.

- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Ed. Universitária/FUNAPE/UFPB, V.1. 1982.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. Perseu Abramo: São Paulo, 2005.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Editora Revan: IUPERJ. RJ, Rio de Janeiro, 1999.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MIRANDA, Wander Melo. A arte política de Graciliano Ramos. IN. CASTRO, Marcílio França (coordenação de). *Ficções do Brasil. Literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais, p. 131-171, 2006.
- MIRANDA, Wander Melo. *Vidas secas – Introdução crítica*. IN: SILVIANO, Santiago (org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. II, 2000.
- MIRANDA, Wander Melo. Atualidade de Graciliano Ramos. In: DUARTE, Eduardo Assis (org.) *Graciliano revisitado*. Natal: Editora Universitária, 1995.
- MOOG, Clodomir Vianna. *Uma interpretação da literatura brasileira e outros escritos*. Vol. 10. São Paulo: Editora Delta, 1966.
- MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: A juventude de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Objetiva, 2011.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980): cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Contexto, 2001.
- NAGIB, Lucia. *A utopia do cinema brasileiro – matrizes, nostalgias e distopias*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

- NETO, Lira. *Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.
- NEVES, David E. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NOVAES, Adauto; AGUIAR, Flávio. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAPA, Dolores. *Ruy Guerra: filmar e viver*. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2006.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo, Ática. 1990.
- PERICAS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros*. Editora Boi Tempo. São Paulo, 2010.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy e LEENHARDT, Jacques (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. São Paulo: UNICAMP, 1993.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINSK, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. NAPOLITANO, Marcos. Capítulo oito: Fontes Audiovisuais. São Paulo, Editora Contexto, 2005.
- RAMA, Ángel. Tradução: Emir Sader. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Boitempo, 2015.
- RAMOS, Alcides Freire. Imagens da sensibilidade revolucionária do cinema brasileiro nos anos 1960. IN. RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens na história*. São Paulo, Hucitec Editora, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: KASPER, Christian Pierre. Campinas: Editora Papyrus, 2013.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. *Intelectuais e estado: roupa suja se lava em casa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. SP, São Paulo, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. Editora UNESP. SP, São Paulo, 2010.
- RUSSEL-WOOD, John. Fronteiras do Brasil Colonial. IN. *Histórias do Atlântico Português*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SADOUL, G. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª Ed. revista e atualizada por Alex Viany. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1987.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. “Prefácio”. In. FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Madrid: Fundación Mapfre; Rio de Janeiro, Objetiva, 2012. V.4. Olhando para dentro – 1930-1964.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa. *Brasil: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. Editora Brasiliense S.A: 4ª Edição. SP, São Paulo, 1999.
- SILVA, Alberto da Costa e. *Das mãos do oleiro: aproximações*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- SILVA, Humberto Pereira. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

- SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- SONTAG, Susan. A estética do silêncio. IN. *A vontade radical*. Editora Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.
- STAM, Robert; E SILVA, Marie-Anne Kremer. *A literatura através do cinema: realismo magia ea arte da adaptação*. Ed. UFMG, 2008.
- STARLING, Heloisa. BORGES, Augusto (org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Editora UFMG. MG, Belo Horizonte, 2013.
- STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.
- STARLING, Heloísa. *Margens do Brasil na ficção de Guimarães Rosa*. IN. CASTRO, Marcílio França (coordenação de). *Ficções do Brasil. Literatura e identidade nacional*. Belo Horizonte: Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.
- STARLING, Heloisa. *Ser republicano no Brasil Colônia: a história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2001.
- VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora E Consultoria, 1999.
- VIDAL, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. UFG. 1997.
- VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: Conceito e História*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WARBURG, Aby. *História de Fantomas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.