

UFRRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

**O NASCIMENTO DO CINEMA NOVO NO BRASIL E SUA
REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE SOCIAL – UMA
ANÁLISE FÍLMICA (1960-1964)**

THIRSO NAVAL COLVERO JUNIOR

SEROPÉDICA

2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O NASCIMENTO DO CINEMA NOVO NO BRASIL E SUA
REPRESENTAÇÃO DA MARGINALIDADE SOCIAL – UMA
ANÁLISE FÍLMICA (1960-1964)**

THIRSO NAVAL COLVERO JUNIOR

Sob orientação da professora

DR^a REBECA GONTIJO TEIXEIRA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de concentração: Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ

2020

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C727n Colvero Junior, Thirso Naval, 1980-
O nascimento do Cinema Novo no Brasil e sua
representação da marginalidade social - Uma análise
fílmica (1960-1964) / Thirso Naval Colvero Junior. -
Seropédica-RJ, 2020.
136 f.: il.

Orientadora: Rebeca Gontijo.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em
História, 2020.

1. Cinema Novo. 2. Análise Fílmica. 3. Brasil
República. 4. Marginalidade Social. 5. História do
Cinema. I. Gontijo, Rebeca, 1968-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-graduação em História III. Título.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



TERMO Nº 291 / 2020 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.051017/2020-18

Seropédica-RJ, 05 de outubro de 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ANEXO À DELIBERAÇÃO Nº 001, DE 30 DE JUNHO DE 2020
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

THIRSO NAVAL COLVERO JUNIOR

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre(a), no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 31 de julho de 2020

Dra. NATHALIA SANGLARD DE ALMEIDA NOGUEIRA, OUTRO Examinadora Externa à Instituição

Dr. WOLNEY VIANNA MALAFAIA, CPEI Examinador Externo à Instituição

Dr. JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS, UFRRJ Examinador Interno

Dra. REBECA GONTIJO TEIXEIRA, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 05/10/2020 13:17)
JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Depth/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1168132

(Assinado digitalmente em 05/10/2020 15:14)
REBECA GONTIJO TEIXEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
PROFHIST (12.28.01.00.00.79)
Matrícula: 1734363

(Assinado digitalmente em 07/10/2020 13:36)
WOLNEY VIANNA MALAFAIA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 598.664.977-04

(Assinado digitalmente em 05/10/2020 12:29)
NATHÁLIA SANGLARD DE ALMEIDA NOGUEIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 102.044.707-90

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **291**, ano: **2020**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **05/10/2020** e o código de verificação: **dc7bc1abc8**

Agradecimentos

Quando somos crianças, ao ingressarmos no ambiente escolar, não somos capazes de, sequer imaginar, o longo caminho que teremos pela frente, em busca do conhecimento.

A criança, ao aprender a ler, acredita ter conquistado o mundo. A vida, porém, mostra que o mundo é muito mais.

Após já ter concluído três graduações, ao decidir dar um passo além e submeter-me ao mestrado acadêmico, percebi que ainda tinha muito o que aprender; o caminho ainda estava lá, porém, os obstáculos pareciam maiores e, muitas vezes, intransponíveis.

Diante deste enorme desafio, pude contar com o apoio de diversas pessoas que me deram o suporte e o incentivo necessários para que pudesse seguir em frente.

Queria, então, agradecer:

Aos meus queridos pais, Thirso e Cida, por todo o cuidado e carinho que me dedicam, por me ensinarem a importância da educação e por não me deixarem desistir.

A minha estimada orientadora, Dr^a Rebeca Gontijo Teixeira, pela sua disponibilidade, seu apoio e pela paciência durante todo o processo de desenvolvimento da minha pesquisa.

Aos historiadores Dr José Costa D'Assunção Barros, Dr^a Nathália Sanglard Nogueira, Dr Wolney Malafaia e Dr^a Ana Maria Mauad por terem, gentilmente, participado das minhas bancas de avaliação, na qualificação ou na defesa, e contribuído para minha formação com seus vastos e valiosos conhecimentos.

Aos meus professores, que tornaram possível a minha evolução como aluno, como profissional e como ser humano.

Aos meus colegas, que estiveram ao meu lado durante o trajeto e com quem pude compartilhar as alegrias e frustrações da vida acadêmica.

e

A Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, que tornou o possível a realização deste sonho.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001*

*This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil –
(CAPES) – Finance Code 001*

RESUMO

COLVERO JUNIOR, Thirso Naval. **O nascimento do Cinema Novo no Brasil e sua representação da Marginalidade Social – Uma análise filmica (1960-1964)**, 2020, 136 p. (Mestrado em História; Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2020.

Considerando o filme não somente como instrumento para o entretenimento, mas também, e principalmente, como uma ferramenta capaz de expressar as ideias de quem o produz, através de uma articulação entre valores estéticos e ideológicos, que podem, eventualmente, transforma-se em um projeto político, esta pesquisa visa analisar e refletir a respeito de quatro obras cinematográficas produzidas no Brasil entre os anos de 1960 e 1964, identificadas dentro de um movimento cinematográfico moderno e de contestação, intitulado e reconhecido por seus realizadores como Cinema Novo. Assim, os filmes cinemanovistas : “Barravento” (Glauber Rocha, 1962), “Cinco Vezes Favela” (Farias, Borges, Diegues, Andrade, Hirzman, 1962), “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964) serão aqui analisados e debatidos dentro de seus universos simbólicos buscando identificar a forma como o tema da marginalidade social permeou esta primeira fase do movimento e de que maneira estas obras tentaram construir, através de suas narrativas, uma representação do Brasil no período em que estes filmes se inserem.

Palavras-chave: Cinema Novo, marginalidade social, cinema.

ABSTRACT

Considering the film not only as an instrument for entertainment, but also, and mainly, as a tool capable of expressing the ideas of those who produce it, through an articulation between aesthetic and ideological values, which can eventually become a political project, this research aims at analyzing and reflecting on four cinematographic works produced in Brazil between the years of 1960 and 1964, identified within a modern and contested film movement, titled and recognized by its directors as Cinema Novo. Thus, the films: "Barravento" (Glauber Rocha, 1962), "Cinco Vezes Favela" (Farias, Borges, Diegues, Andrade, Hirzman, 1962), "Vidas Secas" (Nelson Pereira dos Santos, 1963) and "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (Glauber Rocha, 1964) will be analyzed and debated within their symbolic universes, trying to identify how the theme of social marginality permeated this first phase of the movement and in what way these works tried to construct, through of their narratives, a representation of Brazil in the period in which these films are inserted.

Keywords: Cinema Novo, social marginality, cinema.

Lista de Figuras

Figura 1- Cartaz com a imagem de Lord Kitchener (Reino Unido, 1914).....	9
Figura 2 - Cangaceiros em foto de Benjamin Abrahão (1936 ou 37)	10
Figura 3- A atriz Faye Dunaway, trajada como Bonnie Parker, em 1968. Figurino inspirado nas fotos reais da parceira de Clyde Barrow, divulgadas originalmente na década de 1930.	11
Figura 4- Oscarito e Grande Otelo em "Matar ou Correr", de Carlos Manga. Uma paródia de um western americano realizado pela Atlântida em 1954.	36
Figura 5- Cartaz de Divulgação de "Sinhá Moça", de Tom Payne. Filme baseado na obra de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, lançado pela Companhia Vera Cruz, em 1953.37	
Figura 6 - Cartaz de Barravento (1962), com ilustração de Calasans Neto.	68
Figura 7- Cartaz de divulgação de “Cinco Vezes Favela” (1962).....	72
Figura 8 - Cartaz de divulgação de "Vidas Secas" (1963)	74
Figura 9- Cartaz para o mercado francês de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964) 77	
Figura 10- Maurício do Valle como Antônio das Mortes, entre o padre e fazendeiro, em cena icônica do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.....	81
Figura 11- Othon Bastos como Corisco. Caracterização do cangaço.	83
Figura 12- Maria Ribeiro e Átila Iório caracterizados como Sinhá Vitória e Fabiano em cena de "Vidas Secas". Uma representação naturalista do retirante nordestino.....	84
Figura 13- Cena do curta "Pedreira de São Diogo" em "Cinco Vezes Favela" que deixa claro o abismo social entre os personagens através da caracterização do alto funcionário e dos trabalhadores braçais.	104
Figura 14- Antônio Pitanga (de branco) e Aldo Teixeira (em primeiro plano) interpretando Firmino e Aruã, com uma caracterização clássica do malandro da cidade em oposição ao pescador da pequena aldeia.	110

Sumário

<i>Introdução</i>	1
<i>Capítulo I</i>	3
<i>Sobre a imagem e o filme como objetos de estudo histórico: uma síntese</i>	3
1.1 <i>A imagem como fonte histórica e sua agência</i>	3
1.2 <i>A iconografia</i>	14
1.3 <i>O Cinema: Uma Nova Linguagem</i>	15
1.4 <i>Cinema e História</i>	20
<i>Capítulo II</i>	32
<i>O cinema como entretenimento, indústria e a proposta do Cinema Novo</i>	32
<i>(1955 a 1964)</i>	32
2.1 <i>O cinema no Brasil</i>	32
2.2 <i>Cinema Novo</i>	37
2.2.1 <i>Duas influências europeias</i>	38
2.2.2 <i>A especificidade brasileira</i>	40
2.2.3 <i>O Cinema Novo como uma nova proposta</i>	42
2.3 <i>Debate historiográfico</i>	44
2.4 <i>Aspectos Contextuais</i>	47
2.4.1 <i>O PCB</i>	50
2.4.2 <i>JK e a Questão Agrária</i>	55
2.4.3 <i>Jânio Quadros e João Goulart</i>	57
2.4.4 <i>O subdesenvolvimento e a marginalidade social</i>	59
<i>Capítulo III</i>	63
<i>Descrição e análise dos filmes</i>	63
3.1 <i>“Barravento” (1962)</i>	64
3.2 <i>“Cinco Vezes Favela” (1962)</i>	68
3.3 <i>“Vidas Secas” (1963)</i>	72

3.4	<i>“Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964)</i>	75
3.5	<i>Descrição dos filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Vidas Secas” (1963)</i>	78
3.5.1	<i>“Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964)</i>	78
3.5.2	<i>“Vidas Secas” (1963)</i>	84
3.6	<i>Análise de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Vidas Secas” (1963)</i>	88
3.7	<i>Descrição dos Filmes “Cinco Vezes Favela” (1962) e “Barravento” (1962)</i> ..	98
3.7.1	<i>“Cinco Vezes Favela” (1962)</i>	98
3.7.2	<i>“Barravento” (1962)</i>	105
3.8	<i>Análise dos filmes “Cinco Vezes Favela” (1962) e “Barravento” (1962)</i>	110
3.9	<i>A Representação da Marginalidade Social</i>	122
	<i>Conclusão</i>	127
	<i>Fontes:</i>	129
	<i>Bibliografia</i>	130

Introdução

O cinema, uma arte possibilitada e facilitada pela evolução tecnológica, veio ganhando espaço nas últimas décadas não somente como uma mera fonte de entretenimento para as massas, mas também como instrumento de reflexão e discussão sobre as mais diversas culturas ao redor do mundo. Perceberemos a partir da leitura deste estudo, como é possível compreender, através de uma análise cuidadosa dos filmes, a mentalidade da sociedade que os produziu e, conseqüentemente, os consumiu.

Diversos estudiosos da sétima arte concordam que o cinema, ao longo de seus mais de 120 anos de história, foi capaz de entreter, informar e doutrinar plateias ao redor do mundo. De divertimento puro e ingênuo à instrumento de orientação política tanto por parte do poder estabelecido quanto dos movimentos de oposição, o cinema teria representado, como poderemos ver, uma ferramenta poderosa de difusão tanto de informações aleatórias quanto das mais diversas ideologias.

No primeiro capítulo desta dissertação, faremos uma reflexão sobre a imagem e a sua relevância para a historiografia, buscando compreender o seu trajeto como fonte e agente da história, desde as artes mais primitivas até seu encontro com o movimento, dando à luz ao filme cinematográfico.

No segundo capítulo, abordaremos o percurso do cinema dentro do Brasil, desde as primeiras películas filmadas e exibidas em território nacional, às diversas tentativas de se construir uma imagem do país através de sua filmografia.

A Cinédia, na década de 1930, a Atlântida Cinematográfica a partir da década de 1940 e a Vera Cruz, na década de 1950, foram algumas iniciativas que teriam representado tentativas de organizar o cinema nacional dentro de uma estrutura industrial e com uma qualidade estética inspirada nos filmes norte americanos e europeus que dominavam o mercado mundial, transformando o cinema em um negócio extremamente popular e lucrativo.

Em oposição a estes movimentos, e inspirados por uma tendência que surgia em um mundo pós- Segunda Guerra, alguns estudantes e intelectuais brasileiros, reunidos principalmente no Rio de Janeiro a partir da segunda metade da década de 1950, começaram a desenvolver projetos cinematográficos que iriam, segundo eles, seguir um caminho diametralmente oposto ao que vinha sendo produzido no Brasil de até então. Inspirados pelo naturalismo dos filmes neorrealistas italianos, pela valorização do cinema de autor, conquistado

pela Nouvelle Vague francesa e pelos debates latino-americanos sobre a necessidade de um cinema revolucionário que proporcionasse a chamada “descolonização cultural”, estes jovens cineastas deram início a uma tentativa de renovação cinematográfica no Brasil, que ficou conhecida como Cinema Novo.

Em uma primeira fase, estabelecida aqui entre os anos de 1960 e 1964, foram realizados alguns filmes dentro desta abordagem e que, apesar de contar com autores e temas distintos, encontravam certa homogeneidade em suas intenções.

O objetivo principal destes filmes seria o de proporcionar ao espectador uma reflexão sobre algumas questões nacionais, que estavam na pauta das esquerdas do Brasil pelo menos, desde a década de 1920, e que ganhavam projeção com a política nacional-desenvolvimentista que viria a seguir. Alguns destes temas, que ganham destaque em nosso debate, no presente trabalho, estão relacionadas a questão da terra, da migração do campo para a cidade e das novas organizações sociais.

No terceiro capítulo, iremos apresentar e refletir a respeito de quatro obras relevantes para a abertura do movimento cinemanovista. Os filmes analisados são produções que, apesar de elaboradas desde o início da década de 1960, só ganharam as telas a partir de 1962. São elas: “Barravento” (Glauber Rocha, 1962), “Cinco Vezes Favela” (Farias, Borges, Diegues, Andrade, Hirzman, 1962), “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964).

As quatro obras estudadas apresentariam, segundo nossa análise, uma construção de personagens baseada na marginalidade social dentro de uma perspectiva histórica-estrutural, ou seja, a marginalidade compreendida como uma inadequação dentro de uma lógica capitalista. Os personagens são trabalhadores sem uma função econômica estável e precisa e que não estão inseridos dentro da produção organizada.

Este trabalho visa, além de apresentar e desenvolver as questões descritas acima, fomentar o debate sobre a importância do Cinema Novo não só para a filmografia mas também para a história do Brasil, ao expor temas caros a uma grande parcela da população que não se via representada no cinema até então.

Capítulo I

Sobre a imagem e o filme como objetos de estudo histórico: uma síntese

Quando nos desafiamos a analisar uma obra fílmica dentro de toda sua complexidade, compreendendo sua criação a partir de um emaranhado de fatores técnicos e criativos, não podemos nos furtar de uma reflexão primeira que nos leva ao elemento que, de certa forma, fundamenta este produto: a imagem.

Este capítulo tem então o objetivo de refletir criticamente sobre a relevância da imagem para a historiografia a partir da apresentação de alguns estudos de notória importância para sua compreensão como fonte histórica, que permitam também um debate de ideias a respeito do percurso transcorrido pelas fontes visuais ao longo do tempo. Das formas mais primitivas às mais sofisticadas.

Em um segundo momento, trataremos do nascimento do cinema, quando a imagem, de encontro ao movimento, deu à luz uma nova forma de arte que trazia consigo uma nova linguagem, facilitada por uma revolução tecnológica.

A partir de então, serão apresentadas algumas teorias do cinema desenvolvidas por intelectuais, mais destacadamente, historiadores, que se debruçaram sobre as obras fílmicas nos últimos cem anos, a fim de melhor compreendê-las e buscar métodos de análise que facilitassem a produção de conhecimento histórico a partir dessas produções (áudio) visuais.

Abriremos, então, este estudo, com um capítulo assumidamente de viés teórico-metodológico que nos leve a conhecer melhor o uso da imagem pela historiografia e as formas mais pertinentes e seguras de explorá-las para a produção do conhecimento histórico.

1.1 A imagem como fonte histórica e sua agência

As imagens sempre ajudaram a contar a história; seja através de desenhos primitivos nas paredes das cavernas ou por meio dos elaborados hieróglifos egípcios, que após muito estudo descobrimos tratar-se de um intrincado sistema de escrita que, por muitos séculos, desafiou os egiptólogos mais persistentes e, apesar do tempo, ainda encantam e surpreendem. Não podemos nos esquecer das famosas ilustrações dos tapetes persas que, para além de seu alto valor de mercado, são mais valiosos ainda no que diz respeito à história e cultura que carregam em suas formas e cores.

Para a psicanálise, criada e difundida por Sigmund Freud a partir do século XIX, a arte já podia ser lida dentro de seu aspecto subjetivo, como um instrumento de comunicação entre o artista e o espectador porém, como o psiquiatra austríaco viria a destacar ao longo de sua obra, esta comunicação se daria, invariavelmente, de forma inconsciente.

Mesmo reconhecendo todo esse valor e importância que as imagens historicamente representam, até muito pouco tempo elas raramente apareciam em trabalhos acadêmicos. Como veremos neste estudo, este cenário viria a mudar, de forma gradual, somente a partir da década de 1970.

Nos livros didáticos de história, as imagens sempre estiveram presentes, porém, sabe-se que em muitos casos estavam ali apenas como meras ilustrações aleatórias. É o caso dos mapas e, principalmente, da reprodução de obras de arte do século XIX, como os quadros de Pedro Américo e Victor Meirelles,¹ que se tornaram nacionalmente conhecidos sem, contudo, terem sido devidamente problematizados dentro dos contextos em que haviam sido inseridos.

Os autores que participam do debate, apontam para o poder da imagem como forma de representação cultural, de construção de identidades e até identificam nelas o poder de doutrinação política. Podemos assumir que, apesar de todas essas características já serem passíveis de apontamento desde as primeiras ilustrações, a fotografia e o cinema, com seus inegáveis poderes de difusão, ampliaram o acesso às imagens.

Dentre as duas possibilidades de formato descritas acima, daremos uma atenção especial ao filme, e à sua forma clássica de exibição, o cinema. Traçando um panorama do que se discute na historiografia a respeito de sua linguagem e das maneiras como o cinema (enquanto arte, fonte e agente) pode ser abordado pelo historiador em sua pesquisa.

Segundo Ismail Xavier, em “O Discurso Cinematográfico” (1984), a “imagem”, que é assim chamada por remeter à imitação, significaria em sua primeira acepção algo que tenta se aproximar do real, mas que nos proporciona uma experiência visual diferente dele; ou seja, a pintura, por exemplo, seria a representação mental do objeto e não o objeto em si, como fica evidente ao observarmos uma pintura abstrata que representa algo (um objeto, uma pessoa, uma paisagem...) a partir da interferência da interpretação pessoal do artista.

Com o advento da fotografia, a interferência humana na apreensão visual do mundo foi consideravelmente reduzida pois, diferente das outras formas tradicionais da arte, um objeto

¹ Pedro Américo (1843-1905), artista paraibano conhecido por obras imagéticas de caráter histórico como: “Fala do Trono” (1873), “Independência ou Morte!” (1888), “Tiradentes Esquartejado” (1893) entre outras; e Victor Meirelles (1832-1903), pintor catarinense, responsável por quadros como “A Primeira Missa no Brasil” (1861), “Batalha dos Guararapes” (1879) etc.

viria a apreender a imagem de forma mecânica reduzindo substancialmente o processo criativo do artista.

Este debate entraria na pauta de teóricos do cinema desde os primórdios da arte cinematográfica, o que levaria a uma dicotomia entre o formalismo e o realismo na forma de se conceber e de se perceber o filme.

Segundo o francês André Bazin:

A fotografia, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. A pintura se esforçava, no fundo, em vão por nos iludir e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem, definitivamente, por sua essência, a obsessão de realismo. (BAZIN, 2018, p. 30)

Bazin e Xavier concordam que, diferentemente das outras formas de se reproduzir uma imagem, a fotografia nos trouxe a possibilidade de termos essa reprodução sem a interferência direta de uma pessoa, somente de uma máquina que, pela ação da luz sobre um material sensível nos traz algo comprometido com a verossimilhança do objeto.

Não existem registros de que na Antiguidade ou na Idade Média as imagens fossem estudadas ou utilizadas de forma a extrair delas um sentido cognitivo. O valor que lhes era atribuído seria puramente afetivo. Ulpiano Meneses (2003), ao fazer um levantamento histórico da História Visual, aponta que, nesses períodos prevaleceria o valor religioso ou político dos objetos visuais, que seriam utilizados principalmente com funções pedagógicas.

Segundo o autor, o primeiro campo do conhecimento que viria a considerar o valor cognitivo da imagem e a estudá-la de forma sistemática seria a História da Arte, já no século XVIII. No contexto da Revolução francesa a produção em larga escala de obras visuais difundiu os princípios revolucionários que os movimentos de então viriam a propagar.

Meneses concorda com diversos autores que apontam o amadurecimento e a aceitação da imagem como fonte iconográfica somente entre os séculos XIX e XX, sendo o nascimento da História Cultural um marco definitivo para este estabelecimento.

Apesar desses esforços da História Cultural em valorizar o objeto visual mais do que já havia sido feito por movimentos anteriores, o autor salienta que, dentre as ciências humanas, a Antropologia saiu na frente na exploração dessas fontes.

(...) vale notar que é preciso evitar ilusões: a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. Se examinarmos algumas obras de caráter introdutório, como a de Sophie Cassagnes, Christian Delporte, Georges Miroux e Denise Turrell, *Le document iconographique*

em Histoire, que expressa o padrão médio da formação universitária francesa no domínio, concluiremos que estamos ainda longe do patamar já atingido na sociologia e na antropologia. (MENESES, 2003, p. 21)

Apesar desta crítica contundente ao esforço da História, como disciplina, em explorar as fontes imagéticas de forma mais ampla, Meneses admite que existem algumas exceções, como é o caso da fotografia que, notadamente, mobiliza historiadores na construção de bancos de dados a partir da digitalização e informatização desses documentos. O autor também reconhece que o cinema vem despertando o interesse de historiadores e estimulando uma crescente reflexão sobre as relações possíveis entre o cinema e a História.²

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad foram responsáveis por um capítulo na coletânea “Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia” (1997), chamado “História e Imagem: Os exemplos da Fotografia e do Cinema”, onde discorrem a respeito da trajetória percorrida pela imagem desde sua aceitação no meio acadêmico até algumas formas de explorá-la no trabalho historiográfico.

Na urgência em demonstrar o reconhecimento da imagem como fonte, os autores relembram o historiador francês Fustel de Coulanges, que teria proferido a seguinte afirmação: “Onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a história”³, explicitando a importância das fontes, independentemente de seu formato. Seja ela escrita ou representada de outras formas, como através das ilustrações.

Cardoso e Mauad também atribuem o grande interesse por fontes consideradas não tradicionais ao movimento dos *Annales* que, já na década de 1920, propôs uma ampliação para a noção de documento e a prática interdisciplinar com o intuito de enriquecer o saber histórico.

Roger Chartier (2002), ao escrever sobre a História Cultural também reconhece a importância de Lucien Febvre e Marc Bloch, fundadores dos *Annales*, que no período entre as duas guerras, definiram novos caminhos para a escrita da história e estabeleceram o que viria a ser compreendido no meio acadêmico como História Intelectual.

Apesar do uso de imagens como fonte histórica ainda suscitar o preconceito em alguns historiadores que, presos a convenções do passado, acreditam em uma suposta superioridade da fonte escrita, temos a resposta do historiador Michael Pollak, quando questionado a respeito desta crença durante uma conferência proferida no CPDOC em 1988:

² MENESES, 2003, p. 20.

³ CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. In: CARDOSO, Ciro Flamarion VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401.

Na França, tivemos exemplo disso, em relação a assinaturas de manifestos. Quando o historiador positivista que acredita naquilo que está escrito, nas assinaturas que constam no manifesto, ouvir as pessoas que supostamente assinaram, ele vai levar um susto com o susto dessas pessoas. Isto porque, frequentemente, as pessoas que organizam os abaixo assinados não têm tempo de telefonar para todo mundo, contam com a concordância de um cidadão, colocam o seu nome e depois esquecem de avisá-lo. Este é um caso em que a fonte escrita não possui validade superior à da fonte oral. (Pollak, 1992, p. 212).

Pollak defende, no artigo “Memória e identidade social”, publicado na revista *Estudos Históricos*, que a crítica da fonte deve ser realizada pelo historiador independentemente do tipo de fonte utilizada. Apesar do historiador estar defendendo, especificamente, a utilização da fonte oral na pesquisa histórica, podemos transferir tal preocupação para a imagem que, assim como as fontes orais, esporadicamente sofre algum preconceito no meio acadêmico.

Entre os primeiros teóricos que descreveram a importância da imagem, nos séculos XIX e XX, Burke (2017) destaca Burkhardt (que pensou as imagens como testemunhas do desenvolvimento do espírito humano), Aby Warburg (que buscou produzir uma história cultural baseada em imagens e textos), Philippe Ariès (para quem as fontes visuais seriam evidências de sensibilidade e vida) e Raphael Samuel (que destacou o valor da fotografia para a história social do século XIX).⁴ Apesar de já haver uma movimentação no sentido de trazer a imagem para o primeiro time das fontes históricas, Burke se espanta ao constatar que, até a década de 1970, poucos trabalhos acadêmicos e revistas traziam imagens em suas páginas.

Ana Maria Mauad (2015) viria a afirmar que, somente com a renovação historiográfica do final dos anos 1970 a imagem seria reconduzida ao posto de importante ferramenta para o estudo da História. Paulo Knauss (2003) apontaria a renovação do interesse pelo estudo das imagens a partir da iniciativa de duas universidades norte americanas que teriam, na década de 1990, criado um campo interdisciplinar focado na investigação da cultura visual. Os dois programas citados pelo autor são: o Programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester (1989) e o Programa de Estudos Visuais na UCI, em 1998.

Tanto Mauad quanto Knauss destacam a “Virada Pictórica”⁵, proposta por William Mitchell, nos anos 1990 como um momento em que a discussão teórica sobre a imagem começou a ser realmente difundida no século XX.

Knauss acredita que, até a década de 1970, a prática do estudo da História estaria fortemente relacionada ao modelo de história científica que teria definido então, como padrão

⁴ BURKE, 2017, p. 22.

⁵ Termo utilizado por Mitchell em referência ao termo *linguistic turn*, cunhado pelo filósofo Richard Rorty que caracterizava a história da Filosofia como uma sucessão de reviravoltas, no final da década de 1950.

para a investigação histórica, as fontes escritas. Dessa forma, pouco se valorizava o potencial de comunicação das imagens que seriam, segundo ele, universais.

O autor defende que a imagem possuiria um registro abrangente baseado em um sentido da condição humana, a visão. Comparando com a escrita e a leitura que surgiram não de forma natural, mas a partir de um conhecimento especializado e construído, a imagem atinge todas as pessoas, em todos os níveis sociais.

Sobre a utilização de imagens no campo político, o historiador José Murilo de Carvalho contribui para o debate com o livro “A Formação das Almas: O Imaginário da República no Brasil” (2017). Segundo o autor, o pintor e revolucionário Jea-Louis David (1748-1825) teria sido, provavelmente, o primeiro a identificar a relevância na utilização dos símbolos na construção de um conjunto de valores sociais e políticos. Isso ainda no século XVIII, no contexto da Revolução francesa. Em 1792, David tornou-se participante ativo da Comissão de Educação Pública e de Belas Artes, na França, e empenhou-se em redefinir a política cultural através da criação de símbolos para o regime que despontava.

No Brasil republicano, Carvalho (2017) discorre sobre a forma como, para uma grande parcela do povo que não possuía uma instrução formal, o extravasamento das visões de República teria sido realizado não através do discurso político, mas através de sinais universais, como as imagens, os símbolos etc. Ele afirma que, “a elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político”⁶ e, assim, mostra como a tentativa de, por meio de símbolos representados por imagens, tentou-se desde o final do século XIX construir no imaginário popular o sentimento de nação através de uma construção imagética no país.

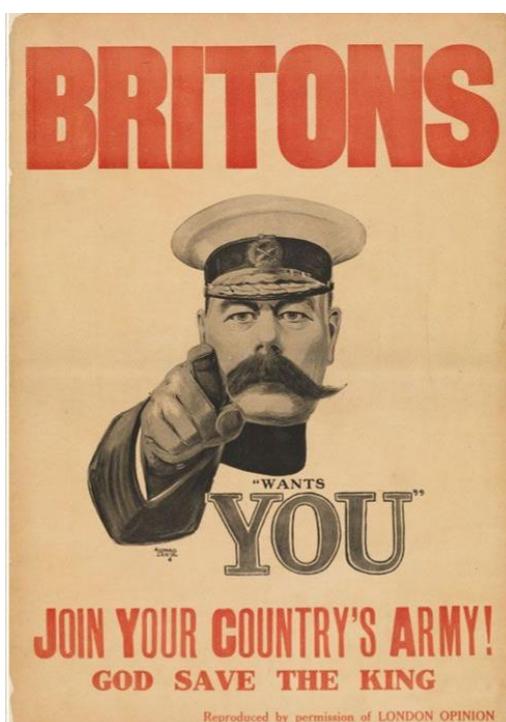
Ainda a respeito da utilização de imagens como forma política e de persuasão, no contexto europeu temos um texto de Carlo Ginzburg, publicado no livro “Medo, Reverência, Terror” (2008), chamado “‘Seu país precisa de você’: Um estudo de caso em iconografia política”, no qual relata a utilização, durante a Primeira Guerra Mundial, da imagem de Lord Kitchener, transformado em Secretário de Guerra da Grã-Bretanha e posteriormente explorado como “garoto propaganda” para o alistamento militar de jovens. Kitchener, pressuposto herói de guerra, foi retratado apontando seu dedo indicador para quem observasse o cartaz, com os dizeres “*Wants You*” (figura 1); Apelando para o sentimento patriótico do jovem como se a figura do militar, assim como toda nação, precisasse dele. Segundo Ginzburg (2008), o impacto do apelo de Kitchener que já era grande antes do lançamento do cartaz, se manteve igualmente

⁶ CARVALHO, 2017, p. 11.

relevante após a divulgação de sua imagem. Nas palavras de Ginzburg, “esse fenômeno maciço, destruiu por fim a distinção entre o Lord Kitchener do cartaz e o Lord Kitchener general, contribuindo para a vitória do primeiro sobre o segundo”.⁷

O curioso deste fenômeno é que, segundo a autora, durante vários anos, tal imagem foi reelaborada e novas versões foram realizadas ao redor do mundo. Nos Estados Unidos, a imagem de Kitchener foi substituída pela do lendário Tio Sam e, inclusive na União Soviética, era possível encontrar cartazes de Trotsky, repetindo o gesto criado com sucesso pelos britânicos anos antes.

Figura 1- Cartaz com a imagem de Lord Kitchener (Reino Unido, 1914)



Fonte: GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de Iconografia Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P. 62

Pocock, ao apresentar uma teoria sobre linguagens do ideário político, revela que “para cada coisa a ser dita, escrita ou impressa deve haver uma linguagem na qual ela possa ser expressa”.⁸ O autor não inclui em sua apresentação a imagem projetada, mas, podemos facilmente compreendê-la também dentro desta afirmação. O cinema trouxe uma linguagem que veio incorporar a imagem, até então estática, ao movimento e ao som; contribuindo para a

⁷ GINZBURG, 2008. p. 67.

⁸ POCKOCK, 2003, p. 64.

criação de uma nova forma de expressão que traz um discurso que precisa ser decodificado pelo espectador. A linguagem imagética apresenta jogos de linguagens, retóricas, regras, tom e estilo; características que Pocock aponta como constituintes de uma linguagem e que indubitavelmente merece ser reconhecida como tal e trabalhada pelo historiador.

No Brasil, temos o interessante caso de Lampião e seu grupo de cangaceiros que, segundo a historiadora Elise Jasmin (2017), consumido pela sua obsessão pela autoimagem, teria lançado mão da fotografia para construir sua imagem no imaginário popular e consolidar seu prestígio.

Entre as décadas de 1920 e 1930, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido e temido como “Lampião”, cangaceiro responsável por inúmeros ataques, roubos e sequestros no Nordeste brasileiro, cultivou o hábito de se fotografar e de registrar o cotidiano de seu bando de cangaceiros. Tais fotografias chegavam ao conhecimento do grande público e reforçavam a imagem dura que Lampião procurava reiterar. A utilização de tal ferramenta, surpreende Elise Jardim (2017) que, em seu artigo “A guerra das imagens: Lampião descobre a Fotografia”, publicado na coletânea “Conflitos”, de Alonso & Espada (2017), descreve como este aparato moderno de registro contrasta com a tradicional oralidade, tão comum naquela região e, principalmente, naquele período histórico.

As imagens, que abarcam um período que vai de 1922 até o ano da morte de Virgulino, em 1938, constituem um documento indispensável para quem busca compreender a vida desta figura histórica e, certamente, o cangaço no contexto geral. (*Figura 2*)

Figura 2 - Cangaceiros em foto de Benjamin Abrahão (1936 ou 37)

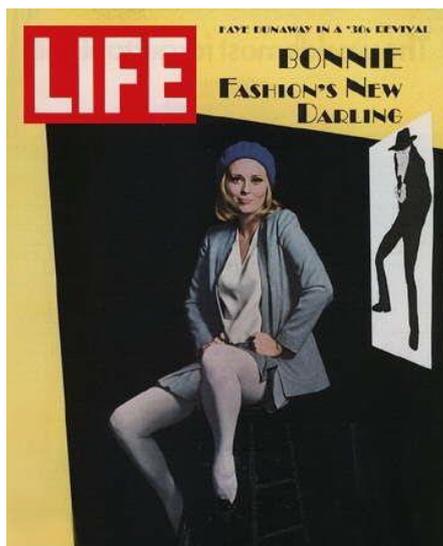


Fonte: JASMIN, Elise. A Guerra das imagens: Lampião descobre a fotografia. In: ALONSO, Ângela e ESPADA, Heloisa (Org). Conflitos. São Paulo: IMS, 2017, p. 291.

Mais surpreendente ainda é a constatação de que, em 1936, ainda segundo Jasmin, Lampião teria aceitado o convite de um fotógrafo e cineasta para que permitisse o registro cinematográfico do cotidiano de seu bando. As imagens, realizadas por Benjamin Abrahão, sobreviveram ao tempo e são um registro em movimento de um dos grupos mais mitológicos do nordeste brasileiro.

Durante o período conhecido como a Grande Depressão⁹, nos Estados Unidos, outro casal fora-da-lei já usava a fotografia como forma de autopromoção. Trata-se de Clyde Barrow e Bonnie Parker, ou *Bonnie e Clyde*, como ficaram mundialmente conhecidos. As fotografias que tiraram durante os anos em que eram foragidos da justiça, por causa de uma série de crimes, principalmente roubos a bancos, ajudaram a romantizar o casal perante uma grande parcela da sociedade. As fotos mostravam os foras-da-lei ora em poses românticas, ora brincando com armas, mas sempre elegantemente vestidos, apesar de não abrir mão de ostentar as armas de fogo que carregavam. Tais fotografias serviram de referência, anos depois, para vestir o elenco do filme “Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas” (1967) de Arthur Penn. Os trajes de Bonnie, incluindo sua clássica boina, voltaram à moda no final dos anos sessenta¹⁰, por ocasião do sucesso do filme nos Estados Unidos e no mundo. (*Figura 3*)

Figura 3- A atriz Faye Dunaway, trajada como Bonnie Parker, em 1968. Figurino inspirado nas fotos reais da parceira de Clyde Barrow, divulgadas originalmente na década de 1930.



Fonte: Life Atlantic Magazine. Vol. 44. Nº4. 04/03/1968.

⁹ Período de recessão econômica nos EUA que se iniciou em 1929 e persistiu até a década de 1940.

¹⁰ GREENE-EULA. Bonnie Fashion's New Darling/ The Importance of Being Bonnie. *Life Atlantic Magazine*, vol. 44, n. 4, p. 49-55, 04/03/1968.

Não obstante, Burke, em “Testemunha Ocular”, arrisca-se a afirmar que as imagens “constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas”¹¹ atribuindo às imagens um valor superior ao da escrita, representando uma quebra de paradigma entre os historiadores mais conservadores.

Mesmo aceitando esta proposição, o autor aponta, e podemos concordar com ele, a dificuldade em traduzir em palavras as mensagens que se escondem por trás de um quadro, de uma escultura ou de uma fotografia. Precisamos identificar e aceitar as fragilidades que o estudo da fonte apresenta. Nenhuma novidade para quem está habituado a trabalhar com textos pois, a crítica da fonte faz-se necessária em ambos os casos, independentemente da forma utilizada.

Para Peter Burke (2017), qualquer imagem está apta a servir de fonte, independentemente de sua estética, apesar de que, é preciso apontar a necessidade de se estabelecer um critério de acordo com seu formato.

Quanto à evolução tecnológica, o surgimento da imagem impressa e o da imagem fotográfica são duas “revoluções” que marcariam a história, trazendo mudanças significativamente grandes para quem se dedica ao ofício de historiador que trabalha com esses formatos.

Estas revoluções, possibilitaram uma maior circulação de imagens e o acesso por pessoas pertencentes às classes mais baixas da sociedade, que dificilmente teriam contato com tais obras em seus ambientes tradicionais como museus e castelos. Dentre as evoluções dentro desses formatos, podemos destacar o uso das cores, especificamente na fotografia. Burke lembra, citando McLuhan, que as imagens em preto e branco “apresentam uma forma mais serena de comunicação”, enquanto a imagem colorida traria uma mensagem mais “ilusionista”¹².

Podemos pensar também no sentido de crueza e realidade ao que a imagem em preto e branco é associada. Isso talvez evidencie a opção pela utilização desta estética até por cineastas do século XX e XXI como Steven Spielberg que filmou seu visceral “A Lista de Schindler” (1993) em preto e branco a fim de destacar o horror do nazismo e afastar a impressão de fantasia que a cor poderia trazer às imagens desviando, inclusive, a atenção do espectador para a mensagem do filme. É importante observar que, no ano de produção, a cor no cinema já era totalmente difundida e bem quista pelo público, enquanto o preto e branco já representava o

¹¹ BURKE, 2017, p. 24.

¹² BURKE, 2017, p. 29.

passado da arte, algo superado pela indústria e de baixa recepção popular, o que nos leva a acreditar que a opção por esta estética pode ter sido puramente ideológica, com o objetivo de causar impacto no público.

O preto e branco também foi amplamente utilizado no Brasil, durante a década de 1960, notadamente nos filmes do movimento “Cinema Novo”; filmes estes que se empenhavam em traduzir para as telas uma versão nua e cruel da realidade brasileira de grande parcela da sociedade naquele período.

Quanto à metodologia, Marc Ferro (2010) viria a escrever sobre a necessidade de se estudar os realizadores destas imagens, suas tendências e seus propósitos.

Dentro da perspectiva de se pensar uma forma de se ler uma fonte fotográfica, Cardoso e Mauad (1997) identificam neste ato um verdadeiro desafio para o historiador pois, coloca-se a necessidade de encontrar aquilo que não teria sido encontrado pelo olhar fotográfico. Os autores reconhecem a importância de se desvendar os signos presentes na imagem e como eles reagem sobre a realidade a partir da interação entre seus elementos.

Talvez um dos pontos mais importantes levantado pelos autores seja o da inevitabilidade de se pensar a fotografia como uma marca cultural. Eles destacam a importância de se “inserir a fotografia no panorama cultural, no qual foi produzida, e entendê-la como uma escolha realizada de acordo com uma dada visão de mundo”.¹³

Assim, as imagens ofereceriam material em um outro nível que não o da evidência. O historiador pode, através da análise crítica e da interpretação, reconhecer pontos que não encontraria de forma explícita na figura, mas subentendidos, se levados em consideração fatores externos a ela.

Mesmo considerando esta possibilidade, Burke abre uma crítica que, de certa forma, inviabiliza para o historiador esta compreensão de que uma imagem pode representar a mentalidade de uma sociedade. Segundo ele:

Pode ser um equívoco visualizar a arte como uma simples expressão do espírito da época, “zeitgeist”. Historiadores culturais tem sido tentados a tratar certas imagens, especialmente trabalhos de arte célebres, como representativos do período em que foram produzidos. Nem sempre devemos resistir às tentações, porém, esta tem a desvantagem de assumir que períodos históricos são suficientemente homogêneos para serem representados dessa forma por uma única pintura. É certo que diferenças e conflitos culturais devem existir em qualquer momento histórico (BURKE, 2017, p. 51 e 52).

¹³ CARDOSO & MAUAD, 1997, p. 406.

Dessa forma, Burke desconstrói o argumento de que é possível identificar a mentalidade de uma sociedade a partir de uma obra artística produzida em seu contexto. Esta afirmação vai contra outros teóricos como Marc Ferro e Sigfried Kracauer, que defendem este panorama (quando escrevem sobre o cinema) e que serão discutidos logo abaixo.

Porém, um aspecto que Burke destaca encontra afinidade, ao menos com Ferro. Ele diz que, “no caso de testemunho de imagens, as testemunhas são mais confiáveis quando elas nos contam alguma coisa que elas – neste caso, os artistas - não sabem que sabem” (BURKE, 2017, p. 52). Para ilustrar esta colocação, o autor cita o curioso caso de cachorros que aparecem às dúzias em entalhes que reproduzem a cidade de Cambridge durante o século XVII. Tal detalhe despertou o interesse de historiadores que não saberiam da onipresença desses animais na vida social (incluindo no interior de igrejas) através de outro meio que não o da arte visual.

1.2 A iconografia

Uma metodologia desenvolvida com o objetivo de proporcionar a leitura de imagens é a iconografia. Este método consiste na compreensão da imagem a partir de seu sentido. Alguns autores utilizam o termo iconologia como sinônimo, porém, na obra do historiador de arte Erwin Panofsky, os dois termos tomariam sentidos distintos. Panofsky descreve a Iconografia como “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”¹⁴

Panofsky fazia parte de um grupo de iconografistas formados em Hamburgo na década de 1930. Para estes autores, a iconografia e a iconologia seriam uma reação às análises pouco profundas realizadas em obras de arte até então. Análises que recaiam unicamente em pontos objetivos das pinturas como cores e formas. Erwin Panofsky, em um ensaio de 1939, chamado *Studies in Iconology*, distinguia três etapas no processo de leitura da imagem. a imagem, para ele, deveria ser lida em sua complexidade e não somente observada superficialmente. A primeira etapa seria a “descrição pré-iconográfica”, que trata da observação de pontos objetivos (objetos, pessoas, cenário, além, é claro, das cores e formas); a segunda etapa é a “análise iconográfica”, que seria o sentido (dado mais objetivo) daquela imagem, do que ela se trata, o que está sendo ilustrado (por exemplo, reconhecer um homem numa cruz como Jesus no momento da crucificação); o terceiro ponto, este sim, de acordo com Panofsky, o ponto de interesse para o historiador é a “interpretação iconológica”, que consiste na identificação do

¹⁴ PANOFSKY, 1979, p. 47.

sentido, muitas vezes oculto, daquela imagem. A intenção do pintor e a mentalidade social incutida na obra. Segundo o próprio autor:

A descoberta e interpretação desses valores simbólicos (que, muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à ‘iconografia’ (PANOFSKY, 1979, p. 53).

Panofsky, para reforçar sua tese acerca da diferença entre a análise iconográfica e iconológica, até então invisível para outros autores, viria a dizer o seguinte: “Concebo a Iconologia como uma Iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame artístico preliminar”.¹⁵ O autor reconhece, portanto, que para se realizar esta análise iconológica, o pesquisador precisa estar sintonizado com o contexto em que tal obra foi produzida, além de ter um conhecimento histórico e literário a respeito das influências do artista.

Dentre as muitas formas de imagem que podem e devem ser analisadas pelo historiador, o cinema aparece como uma possibilidade infinitamente rica, pois agrega em suas características elementos das pinturas e das fotografias com o movimento e o som; além, é claro, de manter uma relação estreita com a literatura.

1.3 O Cinema: Uma Nova Linguagem

O cinema, modalidade artística e documental constituída no século XIX, cuja criação é oficialmente atribuída aos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, buscou desde sua concepção reproduzir imagens com a finalidade tanto de entreter como de documentar.

A primeira sessão de cinema registrada aconteceu em 28 de dezembro de 1895, no Salão Grand Café, em Paris¹⁶, onde a imagem de um trem que chegava a uma estação causou grande alvoroço entre algumas dezenas de espectadores que assistiam, comovidos, imagens que seriam meramente cotidianas mas que, na grande tela, tomavam uma nova e mágica proporção.

Logo depois desta primeira exibição, ainda na França, o produtor Georges Méliès iniciou a produção de diversos filmes de ficção utilizando-se de edição e trucagens e oferecendo ao mundo os primeiros filmes narrativos de que se tem conhecimento.

¹⁵ PANOFSKY, 1979, p. 54.

¹⁶ MOCELLIN, 2002, p. 7.

Segundo Gaeme Turner (1997), Méliès não só se tornou conhecido pelos filmes narrativos como foi um dos primeiros a explorar o cinema de forma comercial. Além disso, o produtor francês teria entre suas maiores contribuições, o feito de libertar o “tempo de tela” do “tempo real”, ou seja, através de sua montagem, Méliès permitiu que as histórias contadas em tela pudessem progredir cronologicamente independente do tempo do filme.¹⁷ A partir de então, o espectador poderia assistir eventos que duraram anos em poucos minutos de projeção.

Um dos aspectos mais interessantes do cinema e o que desperta um enorme interesse acadêmico no seu estudo é que, para além de uma obra artística e tecnológica, ele criou uma linguagem para que pudesse se desenvolver também como um meio de comunicação.

Segundo estudiosos da semiótica, a “linguagem” é composta por sistemas que possibilitam o contato entre elementos que, combinados, resultam na comunicação. A linguagem dentro desta perspectiva seria, então, um mecanismo que possibilitaria a cultura de produzir significados sociais.¹⁸

No livro “A Linguagem Secreta do Cinema”(1994), o teórico e roteirista francês Jean-Claude Carrière nos elucida o processo de criação e estabelecimento de uma nova linguagem, diferente de tudo o que se havia experienciado até a criação desta nova arte, batizada de “cinema”, trazida a público no final do século XIX e desenvolvida substancialmente nas primeiras décadas do século XX.

Carrière (1994) conta que, entre as décadas de 1910 e 1920, gestores franceses organizavam sessões de cinema na África com o objetivo tanto de entreter como o de demonstrar uma suposta superioridade europeia para um povo colonizado. Contudo, poucos podiam realmente compreender o que se passava na grande tela; na verdade, a grande dificuldade estava em associar, entre si, as diversas imagens que eram projetadas sucessivamente. Carrière alega que, para um povo habituado com uma cultura baseada principalmente na tradição oral, imagens silenciosas se tornavam, em um primeiro momento, de difícil compreensão. Aquele público precisava, então, do que o autor chama de “explicador”, alguém ao lado da tela que narrasse o que estava acontecendo, de forma a tornar a informação exibida em filme, acessível a todos.

¹⁷ Os primeiros filmes dos irmãos Lumière constituíam-se de fragmentos do cotidiano: a chegada de um trem na estação, a saída dos trabalhadores de uma fábrica etc. Estes pequenos filmes ainda não contavam com um processo de edição que permitisse uma manipulação do tempo projetado.

¹⁸ TURNER, 1997, p. 51.

Através de tal relato podemos perceber como o cinema representou algo totalmente novo no que diz respeito à linguagem e de como a sua leitura precisou ser aprendida, se não por todos, por uma grande parcela das sociedades da época de sua criação.

Na Europa, a comoção gerada pelo cinematógrafo havia sido grande, alguns anos antes. Sobre as primeiras projeções públicas em Paris, em 1895, existem alguns relatos curiosos.

Após alguns dias de sessões públicas, a multidão é imensa; mas a sala possui apenas cento e vinte lugares. No bulevar, assiste-se a incríveis atropelos, todos os dias há discussões, brigas e mulheres que desmaiam. (RITTAUD-HUTINET, apud MOCELLIN, 2002, p. 7).

Segundo Mocellin (2002), houve uma dificuldade inicial em se considerar o cinema como obra de arte por tratar-se de algo produzido mecanicamente, através de aparatos tecnológicos. Segundo o autor, a alcunha de “sétima arte” só teria sido proferida em 1911 pelo intelectual italiano Ricciotto Canudo,¹⁹ que defendia o cinema como algo que teria vindo para unir-se a outras formas como a pintura e a literatura.

Porém, até este período a linguagem cinematográfica que conhecemos hoje ainda não estava totalmente construída. Durante a primeira década do século XX, filmes eram basicamente esquetes soltas baseadas no popular teatro francês de Vaudeville.

Como bem lembra Carrière (1994), o cinema só apresentaria realmente uma nova linguagem no momento em que a montagem entrasse em cena. Momento em que os planos seriam cortados e encaixados de forma a construir a narrativa fílmica.

O autor aponta para algumas diferenças cruciais entre o filme e outra linguagem como a da leitura. Segundo Carrière, a leitura aceita pausas (o leitor tem a possibilidade de interromper e recomeçar a leitura), pois o sistema literário permite a utilização de capítulos temáticos e paradas estratégicas; já o filme (pensando no modo original de exibição, de forma coletiva, nos cinemas), coloca o espectador numa posição passiva, ele se deixaria “levar e ser arrastado” com o resto da plateia. Para o autor, se o diretor coloca uma pausa de forma proposital no filme, isto poderia ser considerado um ato autoritário e causar repulsa ao espectador. Enquanto na literatura, o leitor pode optar por parar ou não, no momento sugerido pelo escritor, no texto.

¹⁹ MOCELLIN, 2002, p. 8.

Ainda segundo Carrière (1994), o cinema teria se beneficiado de todas as outras artes anteriores a ele, lançando mão de escritores (oriundos da literatura), pintores, músicos e arquitetos quando lhe foi conveniente.

Assim, através da incessante efervescência técnica, que é sua marca registrada, o cinema [...] desempenhou um papel insubstituível na exploração de associações. Em primeiro lugar, porque vive exclusivamente de associações: entre imagens, emoções, personagens. Mas também porque sua técnica e sua linguagem particulares permitiram que ele empreendesse notáveis viagens exploratórias, as quais, sem que nós percebêssemos, influenciaram todas as artes próximas, talvez até mesmo nossa conduta pessoal. (CARRIÈRE, 1994, p. 34).

Inicialmente, os norte-americanos venceram a disputa pelo espaço no mercado com sua narrativa clássica, fundamentalmente baseada nas formas romanescas do século XIX, como aponta Francis Vanoye em “Ensaio sobre a Análise Fílmica” (2012), lembrando ainda da importância do diretor David W. Griffith²⁰ na elaboração de tal forma narrativa que, seria “subordinada à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático”²¹

Com a ascensão de Griffith na indústria cinematográfica, ainda na década de 1910, iniciou-se uma produção teórica a respeito do cinema.

Segundo J. Dudley Andrew (2002), o primeiro estudioso a publicar uma “teoria do cinema” teria sido Vachel Lindsey, com o artigo “*The Art of The Moving Picture*” em 1916.²² Neste texto, o autor explicitava como o filme se beneficiava de propriedades específicas de todos os outros tipos de arte para se construir como uma obra singular.

Quase que paralelamente, iniciava-se na França um movimento de entusiastas que comparava o filme com a música, considerando sua “capacidade de moldar o fluxo e a aparência da realidade”²³. Neste mesmo período, na Alemanha, o movimento expressionista²⁴ começava a tomar forma, pronto para ganhar as telas da Europa e do mundo.

²⁰ David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948): diretor de filmes estadunidense, responsável por centenas de filmes (entre curtas e longas) a partir de 1908. Em 1915 dirigiu um dos filmes mais icônicos e controversos da Era do Cinema Mudo, “O Nascimento de uma Nação” (COUSINS, 2013, p. 51-52).

²¹ VANOYE, 2012, p. 25.

²² ANDREW, 2002, p. 21.

²³ ANDREW, 2002, p. 22.

²⁴ Movimento artístico que migrou da pintura para o cinema no período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial. Sua principal característica é a representação dos sentimentos do autor em detrimento de uma realidade objetiva. Tecnicamente, o expressionismo explorava os contrastes entre luz e sombra e ficou internacionalmente marcado, principalmente, por filmes de suspense e terror. Um dos maiores clássicos produzidos sob este movimento é “O Gabinete do Dr. Caligari” (1920), de Robert Wiene.

Já na segunda metade da década de 1920, a atenção dos intelectuais e teóricos da sétima arte se voltaria para a Rússia que, desde 1920, já contava com uma Escola Estatal de Cinema onde se discutia entusiasticamente questões relativas principalmente à montagem do filme.

Um nome que se destacaria neste período é o do cineasta e teórico de cinema Sergei Eisenstein que defendia que o cinema seria, essencialmente fragmento e montagem. Eisenstein construía seus filmes não nos sets de filmagens, mas na mesa de montagem. A popular moviola.

O cineasta russo apostava em metáforas visuais que objetivavam provocar uma catarse no espectador. Eisenstein dirigiu grandes marcos do cinema russo que viriam a influenciar o cinema do mundo inteiro. “O Encouraçado Potemkin” (1925), “A Greve” (1925) e “Outubro” (1927) são exemplos de obras que provocavam tanto pela ousadia técnica como pelo forte teor político contido em suas narrativas..

O valor atribuído à montagem do filme contribuiu para criação de uma teoria do cinema que ficou conhecida como “Formalista”, onde seus entusiastas defendiam a manipulação através da edição da película, o que levaria o espectador a um sentimento específico, desejado pelo montador, desaguando em uma conscientização através da emoção.

Como forma de se contrapor à essa teoria, alguns intelectuais, entre eles o alemão Siegfried Kracauer e o francês André Bazin, defendiam um cinema “realista” onde o cineasta deveria interferir minimamente na realidade representada, apresentando uma obra mais imparcial e com o mínimo de manipulação por parte de seus realizadores. Esses “realistas” acreditavam na primazia do que foi filmado sobre a montagem que, para eles, não deveria instituir nenhuma significação essencial ao filme.

Apesar de, ainda hoje, a função da montagem ser constantemente discutida entre teóricos do cinema, podemos observar que, na prática, o realismo tornou-se o modo dominante, principalmente no cinema ocidental. A montagem “invisível”, que seria aquela edição quase que imperceptível, que não chama a atenção para si e dá, ao espectador, a impressão de continuidade de tempo e espaço dentro do filme está presente na grande maioria das obras que são produzidas atualmente.

A montagem, ou a manipulação do que era registrado de forma natural, incluindo nesta soma o som que, a partir do final da década de 1920 passou a compor a obra cinematográfica e agregar novos elementos à sua linguagem, representou o grande diferencial do cinema diante das outras formas de arte. A partir destes recursos, os cineastas puderam desenvolver muitas outras técnicas que possibilitaram ao filme ferramentas exclusivas de acesso ao espectador, provocando toda a sorte de sensações.

Segundo o historiador José D'Assunção Barros:

O cinema pôde, por meio de seus fantásticos recursos a serviço de uma nova gramática, operar verdadeiros milagres até então, impensáveis. Filmar o lento e gradual desabrochar de uma flor e depois passar essas imagens em câmera acelerada permitiram ao homem contemporâneo enxergar o que ninguém jamais havia visto. A filmagem em câmera acelerada, ou câmera lenta, por assim dizer, permitiu que, com o cinema, o homem se transformasse no senhor imaginário do tempo. Ele poderia comprimir o tempo à vontade, estendê-lo indefinidamente, interrompê-lo subitamente ao congelar a imagem de um atleta em pleno salto, examinar em movimento lento os lances de uma partida de futebol que conduzem ao gol, voltar o tempo de trás pra frente filmando ao avesso o milagre da vida. (BARROS,2012.P. 91)

1.4 Cinema e História

No campo da História, o reconhecimento do cinema como fonte documental começou a ser seriamente difundido a partir dos estudos do historiador francês Marc Ferro que, em 1973 publica seu artigo original: “O Filme - Uma contra-análise da sociedade?” na conceituada revista acadêmica de História *Revue des Annales*, na França.²⁵

Cardoso e Mauad (1997) revelam, todavia que, em 1961, um livro organizado por Georges Samaran já apresentava um texto sobre cinema, fato pouco lembrado e quase nunca citado na historiografia sobre o tema. Porém, os autores reconhecem que o artigo de Marc Ferro, publicado anos depois seria muito mais relevante para a historiografia, se considerada sua abrangência e complexidade ao discorrer sobre a temática.

Marc Ferro representou um marco e, desde então, diversos trabalhos foram realizados na tentativa de trazer prestígio histórico à arte cinematográfica.

Ferro afirmou, na década de 1970, quando construiu sua teoria, que o filme teria “direito de cidadania” tanto nos arquivos quanto nas pesquisas, após um longo período de subjugações. O autor nos mostra como, durante os anos sessenta, a Nouvelle Vague francesa²⁶ conseguiu atribuir ao cinema o status de arte, passível de estudos e análises elaboradas. Este movimento produziu não só filmes, mas uma rica literatura a respeito de seu valor histórico e artístico.²⁷

Marc Ferro também defende o estudo do filme em associação com o mundo que o produz. Ele afirma que o filme, quer se traduza em imagem ou não da realidade, documento ou ficção, é história. Desta forma, como documento, ele cria o acontecimento. Assim, Ferro

²⁵ MORETTIN, 2003, p. 13.

²⁶ A Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico nascido na França, logo após a Segunda Guerra Mundial. Os intelectuais do movimento defendiam um cinema de “autor”, ou seja, mesmo em se tratando de uma obra coletiva, o filme deveria refletir o pensamento individual de seu realizador.

²⁷ FERRO, 2010, p. 9 a 11.

compreende o cinema como agente da História. O filme, segundo ele, sob a aparência de representação, é capaz de doutrinar e glorificar. Dessa forma, os dirigentes de uma sociedade podem apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço.²⁸

Jorge Novoa, em “Apologia da relação cinema-História” (2012) também chama a atenção para o fato de que o cinema vai muito além do divertimento e da arte. Ele deve ser examinado, pelo historiador, como veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população pois ele teria se tornado um “insubstituível instrumento de produção e difusão não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do *status quo*”.²⁹

Novoa afirma que, desde o início da história do cinema, os filmes demonstram, de forma incontestável, uma notável eficiência como a gente da história, principalmente pela sua capacidade de formação de consciências.

Em “Cinema e História: Entre expressões e representações” (2012), José D’Assunção Barros ressalta como o cinema pode mostrar-se “um poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo uma arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing”.³⁰ Dessa forma, seria propício, ao historiador, estar atento à possível relação entre cinema e poder.

Barros descreve ainda como o cinema no Brasil teria servido de diversas formas ao governo, durante o Estado Novo, ou mesmo em oposição a ele. Os filmes teriam sido instrumentalizados como propaganda, através dos documentários realizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas e também utilizados para distrair e alienar o povo através das mais diversas produções ficcionais que eram difundidas na época. Em contrapartida, outros filmes, ideologicamente independentes, também se destacariam como instrumento de resistência ao regime de poder vigente.

Em contribuição à compreensão do cinema como fonte história, Barros, em sintonia com a teoria de Marc Ferro afirma que:

O cinema é produto da história e, como todo produto, um excelente meio para observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas, de indícios significativos da sociedade que a produziu. (BARROS,2012. P 67)

²⁸ FERRO, 2010, p. 15.

²⁹ NOVOA, 2012, p. 45.

³⁰ BARROS,2012, p. 63

Em sua abrangente obra “Cinema e História” (2010 [1993]), Marc Ferro entende o cinema como uma espécie de constructo, uma imagem-objeto, onde o cinema não estaria sendo considerado apenas como uma obra artística, mas como um produto, uma construção de sua época. O autor vê o cinema como uma construção, porém, o historiador vê também, por trás desta construção, uma “zona de realidade não-visível” que pode revelar, de forma subliminar, algo sobre uma dada realidade. E estes “lapsos” (fragmentos involuntários que escapam aos objetivos de quem produz o filme) seriam indícios ou formas de se chegar a um elemento real e oculto. Dessa forma, Marc Ferro afirma que o cinema seria uma “contra-análise” da sociedade.

Segundo Morettin:

Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta por seus seguidores, tanto o poder constituído quanto a oposição. (MORETTIN, 2003, p. 13).

Outro autor que apresenta uma tese reveladora a respeito de como o filme pode refletir a mentalidade de um povo através de suas representações é o alemão Siegfried Kracauer.

Kracauer realizou, na década de 1940, uma análise psicológica do cinema alemão da década de 1920 conseguindo identificar, em diversos filmes, tons que já anunciariam uma mentalidade que trazia à tona a ideologia nazista dos anos subsequentes.

Segundo Kracauer: “Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”.³¹ O autor alemão defende que os filmes refletem dispositivos psicológicos, ou seja, profundas camadas da mentalidade coletiva que se situariam abaixo da dimensão da consciência.

Retornando à metodologia de análise fílmica de Marc Ferro (2010), o historiador francês divide seu método em três dimensões: na primeira, “crítica de autenticidade”, busca-se entender se o filme não possui uma narrativa falseante, ou seja, se respeita as compreensões históricas já adotadas por outros historiadores; na segunda, “crítica de identificação”, procura-se identificar traços de reconstituição e modificação buscando a veracidade do filme; e a terceira, a “crítica

³¹ KRACAUER, 1988, p. 17.

analítica”, seria o estudo da fonte emissora, das condições de produção e recepção, além da análise da realização do filme.

No artigo “O Cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas”, de Eduardo Navarrete (2008), o autor/historiador discorre a respeito da importância atribuída ao cinema, como fonte histórica, a partir do estabelecimento da Escola dos *Annales*, que incorporou uma nova e variada gama de fontes como possibilidade para o fazer histórico.

Para José Milton de Almeida (1993), a partir da adoção da expressão “linguagem do cinema” tomamos o filme , como um sistema simbólico de produção/reprodução de significações acerca do mundo, o que o aproximaria da literatura:

O filme, como um texto falado/escrito, é visto/lido. Como num texto/fala que à primeira letra/som sucedem-se outros, formando palavras que se sucedem em frases, palavras, período até lermos/ouvirmos a última letra/som e termos o texto/fala completa, o primeiro quadro, os seguintes, as cenas, as sequências, o filme completo. O significado de um texto/filme é o todo, amálgama deste conjunto de pequenas partes, em que cada uma não é o suficiente para explicá-lo, porém todas são necessárias e cada uma só tem significação plena em relação a todas as outras. No entanto, essas relações são hierarquizadas; algumas mais significativas que outras, dependentes que são da escritura/montagem. (ALMEIDA,1993, p. 134).

Almeida acredita que as imagens, épicas ou dramáticas, reproduzidas nas telas são criações que o cinema opera sobre a realidade, portanto, não podem ser interpretadas como uma reprodução fiel da mesma. Segundo ele, “Os filmes são documentos da história do cinema, de uma visão cinematográfica sobre acontecimentos que provavelmente não teriam nada de belo, trágico, grandioso, horroroso, não fosse sua (trans) versão cinematográfica”³²

Almeida, além de atestar o aspecto inventivo do cinema, também problematiza a visão da produção cinematográfica como arte; pois esta subverteria o conceito tradicional que pressupõe um monopólio da autoria. O artista (pintor, escritor, escultor) estaria necessariamente presente e atuante em todas as fases de produção da obra artística; já o cinema, como uma construção coletiva, não permitiria esta prática. O processo criativo transita entre vários profissionais nas várias etapas de produção do filme. Por fim, o autor considera o cinema, como uma importante ferramenta para a educação que pode ser visto e interpretado em seus múltiplos significados.

Um outro direcionamento é assumido por Mariza de Carvalho Soares (1994) que apresenta o cinema, em sua obra, como um dos produtores de memória coletiva e social. Ao

³² ALMEIDA, 1993, p. 142.

citar Pierre Nora, Soares define este tipo de memória como “um conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mitificada, por uma coletividade viva de cuja identidade faz parte integrante o sentimento do passado”.³³ Para a autora, o cinema enquanto memória não seria um retrato real do passado, mas a sua própria manipulação de acordo com os interesses de grupos sociais específicos.

Podemos facilmente perceber como a “identificação da representação” aparece como finalidade de uma parte considerável dos estudos que visam a análise de filmes. Esta ideia de que as imagens, sons, a montagem e mesmo a *mise-em-scène* representem algo além do que um olhar desatento consegue absorver parece ter se difundido de forma ampla e irrestrita no meio acadêmico.

Para Henrique Codato, em “Cinema e Representações Sociais: Alguns diálogos possíveis”, o cinema, assim como todos os meios de comunicação em massa representam um importante papel na construção de uma realidade. Segundo o autor, essas obras podem tanto reproduzir uma realidade quanto modificá-la. Os filmes teriam o poder, então, de reconstruir uma realidade interferindo em diversos fatores como na sua dinâmica e em seu funcionamento

34

Sendo assim, podemos inferir que o filme é responsável por uma representação que pode ou não encontrar espelho na realidade. Segundo Jodelet, “as representações formam um sistema e quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade”³⁵

Ainda no campo das representações temos importantes contribuições de Roger Chartier, afirmando que estas não são discursos neutros, mas produzem estratégias e práticas inclinadas a apresentar uma autoridade e a legitimar escolhas.³⁶

A partir de uma hipótese de que o cinema reproduz (ou produz) uma realidade através de uma representação, podemos nos voltar ao campo do simbólico e procurar entender de que forma esta representação seria processada no inconsciente coletivo do público a quem a obra cinematográfica é direcionada.

O filme, como toda obra de arte, tem uma identidade. Através desta identidade, podemos reconhecê-lo como parte de um grupo quando identificamos entre várias obras, características semelhantes. Assim, a partir desta aproximação, que pode ser estética, política, artística ou

³³ SOARES, 1994, p. 2.

³⁴ CODATO, 2010, p. 48.

³⁵ JODELET, 2001, p. 21.

³⁶ CHARTIER, 2002, p. 17.

intelectual, o filme passa a fazer parte de um movimento.

Dentre os diversos movimentos que podemos apreciar na história do cinema mundial, temos o Expressionismo Alemão (que trazia a representação dos sentimentos do autor da obra, em detrimento de uma descrição objetiva da realidade), o Impressionismo Francês (que valorizava mais as imagens do que as palavras, imprimindo à película um tom poético e onírico), o Realismo Soviético (filmes com um tom realista, flertando com o documental), o Neo-realismo Italiano, a Nouvelle Vague francesa entre muitos outros.

Sobre o cinema brasileiro, Raquel Gerber³⁷ afirma que o mesmo sofreu sobre o marginalismo intelectual durante anos e só se firmou como parte da cultura nacional na década de 1960 com o Cinema Novo. A autora afirma que este movimento trouxe uma verdadeira expressão da cultura brasileira diferente da produção de períodos anteriores que reproduziam uma cultura importada.³⁸

Peter Burke (2017) dedica boa parte de sua obra discorrendo sobre a análise fílmica e aponta como, através do cinema, as pessoas comuns puderam acompanhar, ou imaginarem estar assistindo a eventos como a ascensão de Hitler na Alemanha, por exemplo.

O filme, construído a partir de uma montagem de fotografias, proporciona um sentimento de realismo e proximidade com o que está sendo projetado, algo que as pinturas e os entalhes não conseguiriam alcançar. Neste contexto, em que a imagem nos aproxima dos acontecimentos e nos provoca sensações de simpatia ou repulsa, podemos também pensar no papel de agente da história. Burke vai dizer que algumas imagens, além de fontes, seriam também agentes da história pois elas influenciavam como fatos eram vistos e podiam ser interpretados pelo público. A compreensão de que imagens seriam apenas registros cai por terra ao percebermos a força de manipulação que uma imagem pode exercer.

Siegfried Kracauer (1988 [1947]), ao analisar dois filmes de ficção³⁹ realizados na Alemanha de 1940, aponta o potencial propagandista dos mesmos e afirma que existia um interesse explícito por parte do Ministério de Propaganda Alemão de que tanto os cine-jornais quanto a produção ficcional trabalhassem em função da causa nazista.

³⁷ GERBER, 1977, p. 11

³⁸ Podemos identificar nesta afirmação de Raquel Gerber, a tentativa de uma construção de memória que viria a ser comum entre intelectuais brasileiros a partir da década de 1960, quando muitos críticos, a partir da experiência trazida pelo Cinema Novo, passariam a creditar àquelas obras uma autenticidade e originalidade que supostamente não estariam presentes no cinema brasileiro de até então. Esta compreensão será oportunamente discutida no capítulo a seguir, quando será abordada a história do cinema nacional.

³⁹ “Feuertaufe” (*Batismo de Fogo*) sobre a campanha da Polônia e “Sie gim Westen” (*Vitória no Ocidente*), sobre a campanha na França. Kracauer não fornece dados técnicos como o nome do diretor. Apenas informa que ambos foram lançados no ano 1940.

Kracauer identifica que o objetivo principal destes filmes não era o de informar, mas de causar uma forte impressão na plateia. Uma característica importante desses filmes-propaganda seria a aproximação ao que já havia sido utilizado pelo cinema russo que é a transferência do protagonismo de uma única pessoa para o coletivo. O herói que precisava vencer o inimigo não era um homem específico, mas toda a Alemanha. Desta forma, os nazistas tentavam manipular o povo alemão apelando para o sentimento em detrimento da razão.

Ferro (2010) aponta que mesmo os pioneiros da sétima arte já haviam descoberto o potencial do filme para intervir na história. Ele toma como exemplo cineastas como Jean Vigo, Louis Malle e Jean Luc Godard que, renunciando a correntes ideológicas dominantes, teriam proposto novas visões de mundo. Visões estas tão revolucionárias que abririam disputa com instituições estabelecidas como o Estado e a Igreja, que rejeitariam tais “novidades”, acreditando serem as únicas instâncias aptas a se expressar sobre determinados temas.⁴⁰ Ferro nunca se propôs a estudar o cinema brasileiro mas, podemos colocar nessa conta diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos entre tantos outros que, durante a década de 1960 levaram às telas filmes com fortes críticas sociais apesar da dura opressão cultural que o país enfrentava, levantando questões caras ao Estado brasileiro, como a miséria do nordeste (*Deus e o diabo na Terra do Sol*), a alienação política (*Terra em Transe*) entre muitas outras.

O filme, apesar de, academicamente, ter sido preterido enquanto fonte histórica durante várias décadas, representa hoje uma moderna forma de se compreender de maneira sociopolítica e cultural uma determinada sociedade. Quando defende o cinema como agente da história, Burke cita um filme apreendido pelos ingleses em 1945 e que foi utilizado como evidência nos julgamentos de Nuremberg. O negacionismo endêmico sobre acontecimentos históricos como o Holocausto também podem ser refutados através da exibição de filmes que atestam acontecimentos questionados por grupos ideológicos.

Burke, mesmo acreditando no potencial histórico do filme, traz algumas problematizações que precisam ser observadas:

Como no caso de outros tipos de documentos, o historiador precisa enfrentar o problema da autenticidade. Será que um determinado filme ou uma cena de um filme foram produzidos a partir da vida real ou foram montados no estúdio usando atores e modelos? [...] No caso do cinema, o problema de se detectar interpolações é

⁴⁰ Esta concepção está fundamentada na ideia de “cinema de autor”, muito difundida na década de 1960, quando se inicia uma tentativa por parte, principalmente, de grupos independentes, de retirar a obra cinematográfica da tutela dos grandes estúdios (cujo interesse no filme seria puramente econômico) e trazer independência aos diretores que frequentemente também assumiam a função de roteiristas e podiam imprimir uma identidade própria à obra. O “cinema de autor”, como ficou conhecido não seria necessariamente uma teoria mas, essencialmente, um método crítico de se fazer cinema.

particularmente crucial, dada a prática de montagem e relativa facilidade com a qual imagens de diferentes lugares e eventos podem ser introduzidas na sequência. (BURKE, 2016, p. 232).

Peter Burke (2017) traz como exemplo, um filme documental realizado pelo Ministério de Guerra Britânico que, com as dificuldades técnicas para registrar a batalha do Somme, no início do século XX, apresentaria na tela uma montagem de cenas de antes e depois da batalha com o intuito de ilustrar a ação, não se tratando, portanto, da própria batalha, mas de uma simulação dela. O autor também alerta para o poder que o filme tem ao iludir o espectador no sentido de fazê-lo acreditar que está testemunhando um determinado evento. É necessário, portanto, ter mente que o diretor do filme, ao contar uma história, não está necessariamente preocupado com os fatos tal qual teriam acontecidos, existe também o desejo de se produzir uma obra artística, redonda e coesa. Burke identifica então, a necessidade de, antes de se estudar o filme, procurar conhecer o diretor; suas tendências e interesses particulares na execução de determinada obra.

Burke traz a informação de que, em 1916 já existia a ideia de se defender o cineasta como historiador. Tal evidência seria encontrada em um livro, escrito por W. D. Gower, publicado na Inglaterra, chamado “The Camera as Historian”⁴¹. Burke defende ainda, que “os filmes são iconotextos mostrando mensagens impressas para ajudar ou influenciar a interpretação das imagens pelo espectador.”⁴² O autor também afirma que o título do filme seria um importante iconotexto por influenciar principalmente na expectativa do espectador quanto ao que será assistido.

Dentro desta perspectiva -o papel do cineasta como historiador- podemos encontrar na obra do americano-canadense Robert Rosenstone, um farto material de defesa.

Rosenstone, em seu livro “A história nos filmes/Os filmes na História” (2010), defende que alguns cineastas, mesmo não se reconhecendo, estariam assumindo um papel de historiador. O autor traz como exemplo, o diretor americano Oliver Stone que, ao longo de sua carreira, produziu e dirigiu, pelo menos, seis filmes⁴³ que retratavam a história recente dos Estados Unidos por diferentes aspectos. Rosenstone vai dizer que Stone demonstraria, assim, estar “obcecado e reprimido” pelo passado e, assim, insistiria em retornar sempre ao mesmo assunto

⁴¹ GOWER, H. D.; JAST, L. S. TOPLEY, W. W. *The Camera as Historian*. Londres: S. Low, Marston, 1916.

⁴² BURKE, 2017, p. 238.

⁴³ “Salvador – O Martírio de um Povo” (1986), “Platoon” (1987), “Nascido em 4 de Julho”(1989), “JFK – A pergunta que não quer calar” (1991), “Entre o Céu e a Terra”(1993), e “Nixon”(1995).

“não como uma fonte simples de escapismo ou entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós no presente”.⁴⁴

Quanto ao filme histórico (a tentativa de interpretação do passado pelo cineasta), Peter Burke (2017) identifica uma dificuldade em se encontrar filmes com fidedignidade histórica em produções que buscam retratar um período anterior ao século XVIII devido à dificuldade em reproduzir na tela mentalidades tão diferentes da nossa. Neste caso, os cineastas constantemente caem no anacronismo que, segundo o autor, são razoavelmente aceitos para que seja possível transformar o passado em algo compreensível para o público dos tempos atuais.

Burke destaca o filme “A Tomada do Poder por Luis XIV” (1966), do Italiano Roberto Rossellini, que teria sido feito a partir de um método que o autor chamaria de “testemunha ocular”. Rossellini rejeitou artifícios básicos da linguagem cinematográfica como a montagem e a utilização de atores profissionais buscando uma conexão com a realidade e realizando um filme educacional, acessível ao público do presente.

Rosenstone (2010) também daria um destaque a Rossellini em sua obra. Segundo ele, o diretor italiano teria chegado a se considerar um historiador ao realizar uma série de filmes sobre figuras históricas (entre elas, o já citado Luis XIV) de épocas que, segundo o diretor, representariam uma grande mudança no pensamento humano.⁴⁵

Robert Rosenstone vai concluir, então, que o cineasta pode ser considerado um historiador desde que dedique uma boa parte de sua carreira a criar significado a partir do passado, independente da mídia.

Outro filme destacado por Burke (2017) e também citado por Gizburg no livro “O fio e os rastros” (2017) é “O Retorno de Martin Guerre” (1982)⁴⁶. Durante as filmagens desta obra, uma historiadora americana, Natalie Davis, realizou a função de assessora no que diz respeito a veracidade histórica da obra. As observações de Davis a respeito de suas sensações ao acompanhar a reinterpretação dos fatos chamara a atenção de ambos os autores (Burke e Ginzburg), que assinalaram a importância da vivência no set de filmagens para os estudos da historiadora, que resultou na inspiração e posterior publicação de seu livro “O Retorno de Martin Guerre” (1983)⁴⁷. A experiência com o filme a teria feito repensar a história e cultivou um interesse em escrevê-la novamente, a partir de suas novas concepções.

Segundo Gizburg, que dedica o posfácio de seu livro à Davis:

⁴⁴ ROSENSTONE, 2010, p. 174.

⁴⁵ Os outros filmes são: “Sócrates” (1971), “Blaise Pascal” (1972), “Santo Agostinho” (1972) e “Descartes” (1974).

⁴⁶ “O Retorno de Martin Guerre”, dirigido por Daniel Vigne, França, 1982.

⁴⁷ DAVIS, Natalie Zemon. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

[...] Natalie Zemon Davis escreve ter sentido, no filme de Martin Guerre para o qual havia colaborado, a falta de “todos esses ‘talvez’ e desses ‘pode ser’ de que o historiador dispõe quando a documentação é insuficiente ou ambígua”. Entenderíamos mal esta declaração se distinguíssemos nela somente o fruto de uma prudência acumulada trabalhando em arquivos e bibliotecas. Ao contrário, diz Davis, é precisamente durante a finalização do filme, que ao ver, na fase de montagem, Rogen Planchon, experimentando diversas entonações para a fala do juiz [...] pareceu-me ter a disposição um verdadeiro laboratório historiográfico, um laboratório em que o experimento não gerava provas irrefutáveis, mas possibilidade históricas. (GINZBURG, 2017, p. 312).

Pelo o que podemos aferir, a partir do vasto debate historiográfico existente a respeito do cinema como fonte histórica, é que a chamada “sétima arte” tem representado um verdadeiro desafio para o historiador que busca trabalhar o filme através de sua linguagem e seu impacto em relação à sociedade que o produziu. Dentro da academia, novos nomes vêm se juntar a teóricos já clássicos como Marc Ferro e Siegfried Kracauer, numa tentativa de compreender e descrever a importância do Cinema não só como arte, mas também como fonte e agente histórico.

Podemos perceber, através do entendimento dos diversos autores que trabalham o tema, formas como o cinema pode representar uma cultura, refletir um momento político ou social de dada sociedade e até mesmo contribuir para a construção de uma identidade.

Independente da regularidade com que as imagens aparecem no trabalho do historiador, principalmente no meio acadêmico, podemos concluir a partir deste debate que as ilustrações sempre estiveram presentes, registrando, representando e interpretando o mundo a sua volta e que sua existência é de incontestável relevância para escrita e iluminação da História.

Os autores que aqui dialogam nos possibilitam enxergar além do lugar comum das tradicionais narrativas escritas e oralistas, vislumbrando uma narrativa histórica legítima através de imagens. Todas as imagens, independentemente de sua forma ou plataforma pela qual a acessamos.

Um fator importante que podemos apreender a partir deste estudo é que a linguagem imagética, embora possa parecer, não é universal. Apesar de possuir alguns pontos que sejam facilmente identificáveis em diversas culturas, a sua compreensão depende de uma leitura dentro de um determinado contexto sociocultural. Um bom exemplo são as charges em jornais e revistas; mesmo apresentando elementos gráficos facilmente reconhecíveis, suas interpretações necessitam de conhecimento de mundo e de uma realidade específica que só se mostrará compreensível a quem está inserido naquele espectro ou já possui informações a respeito dele.

Podemos também perceber o quão importante é analisar a imagem considerando tanto seu artista (sua história e suas ideologias) quanto a sociedade em que ela foi produzida (o ambiente social, político e cultural). Assim, aprendemos que nenhuma imagem é isolada de um contexto; até mesmo as chamadas “artes abstratas” são produzidas respondendo a uma demanda que pode e deve ser investigada.

Outro ponto que merece destaque, é o poder político da imagem, como foi colocado por historiadores como Burke, Ginzburg e Ferro em suas respectivas obras sobre o tema.

Quanto ao cinema, podemos atestar como o debate sobre filme é amplo e complexo, nos possibilitando o seu estudo por diferentes ângulos e possibilidades. O cinema representou uma revolução no que se compreendia como imagem até o século XIX. A partir de então, à imagem foram acrescentados elementos como o som e o movimento, contribuindo para a criação de uma nova linguagem, que nasceu e amadureceu em relativamente pouco tempo, se formos comparar a outros tipos de arte como a pintura, que possui milhares de anos de história.

Também somos levados a pensar o filme não só como fonte primária, mas como agente da história. Nas palavras de Marc Ferro: “O filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização”.⁴⁸ Assim, podemos analisar um filme não só pelo o que ele representa da realidade, mas pelo efeito transformador que ele pode promover nas pessoas que o assistem, seja nas salas de cinema, seja no conforto do sofá de casa ou até mesmo pela tela de um computador.

Quanto à análise do filme, metodologia a ser explorada nos próximos capítulos, Avellar nos esclarece:

Analisar é anotar as características desta outra imagem do filme, a que não aparece na tela durante a projeção, a que construímos com ele durante e depois da projeção – e, às vezes, até antes da projeção, sugestão que vem do título, de um resumo da história, (...). Analisar um filme é projetar esta outra imagem, que embora inventada por cada um de nós, com formas que variam de inventor para inventor, é também uma imagem do filme, do provocador onírico. Analisar é dar forma a esta relação que estimulou a criação de um filme que fica passando na memória, projeção que não se acaba. (AVELLAR, 1995, p. 17).

Assim, ao buscarmos empreender a análise do filme, se faz necessária uma leitura ativa de tudo o que está presente no universo da obra. A atenção deve recair sobre cada elemento constitutivo da película: as imagens projetadas, o som, a direção de atores, de arte, de fotografia

⁴⁸ FERRO, 2010, p.10.

etc. Além disso, não podemos nos abster de formular hipóteses e especular sobre o significado de cada elemento e da evolução da narrativa.

A partir deste olhar técnico e com um prévio conhecimento dos cenários social, político, econômico e cultural dentro do qual a obra se insere, podemos identificar e analisar questões que se mostrarem relevantes dentro de nossa compreensão do que precisa ser destacado na obra estudada.

Diferentemente de um espectador normal, o historiador que pretende analisar um filme precisa assistir a ele de maneira ativa, racional e estruturada. Precisa perceber o que está além da tela. O intencional e o não intencional. Para isso, faz-se necessário um distanciamento afetivo da história que está sendo encenada e uma atenção especial para o que está nas entrelinhas: o que se discute através dos diálogos e como se desenvolvem as relações de poder dentro daquele contexto.

Reconhecendo a subjetividade que representa a análise de um filme dentro de uma perspectiva majoritariamente sociocultural, que vai além da mera descrição formal de planos e sequências, nos cabe, como historiadores, exercitar nosso olhar crítico e reflexivo sobre o que está sendo retratado, contando tanto com o conhecimento historiográfico sobre o tema projetado quanto com a contribuição que outras áreas do saber como a sociologia e a psicologia, em um processo intelectual continuamente colaborativo.

Capítulo II

O cinema como entretenimento, indústria e a proposta do Cinema Novo

(1955 a 1964)

Neste capítulo iremos abordar inicialmente, de forma sintética, o percurso do cinema nacional, desde o final do século XIX, representado por curtas-metragens que expunham fragmentos paisagísticos do Rio de Janeiro e suas precárias exibições proporcionadas pela falta de infraestrutura adequada mas que, devido à expectativa que seu ineditismo representava, sobreviveu durante anos até transformar-se em indústria com a criação da Cinédia, na década de 1930.

Mostraremos como, sobrevivendo ao tempo, o cinema nacional encontrou uma nova fórmula através da Atlântida Cinematográfica, em 1941, que trouxe a comédia nos moldes americanos, porém com elementos nacionais, e da Vera Cruz que, nos primeiros anos da década de 1950, produziu diversos filmes com um padrão de qualidade internacional mas que, devido aos altos custos de suas produções, foi mingando até encerrar seus trabalhos em 1955.

Na segunda parte deste capítulo, abordaremos o Cinema Novo, um movimento que nasce dentro e em oposição ao cenário cinematográfico brasileiro da década de 1950, influenciando e sendo influenciado por outros movimentos da América Latina e da Europa, e que sobreviveria até meados da década de 1970, abordando questões de viés político, caras a um restrito grupo de intelectuais, que concebiam a arte cinematográfica como ferramenta de luta popular.

Concluindo, faremos uma viagem pelo tempo a fim de compreendermos o contexto histórico dentro do qual o Cinema Novo surgiu e, marcado por este contexto, produziu algumas de suas principais obras.

2.1 O cinema no Brasil

O cinema brasileiro apresenta uma farta e complexa história que se iniciou ainda no século XIX, mais precisamente em 1898⁴⁹, mesmo refém de uma dificuldade técnica causada

⁴⁹ A data de 19 de junho de 1898, ficou marcada pela divulgação, na imprensa, de que Afonso Segreto havia captado as primeiras imagens cinematográficas em território nacional. O empresário teria filmado a Baía de Guanabara, a bordo do Transatlântico *Brésil*. Tal data é defendida como o nascimento do cinema nacional por autores como Sales Gomes e Celso Sabadin (2009), apesar de contestada por alguns outros (como Bernadet) devido à falta de maiores evidências sobre a sua real realização e posterior exibição.

principalmente pela insuficiência de energia elétrica no país, como relatado por Sales Gomes em “Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento”⁵⁰.

Vencendo as mais diversas dificuldades, as produções cinematográficas só tiveram um exponencial crescimento a partir de 1907, quando o Rio de Janeiro, já devidamente abastecido de energia, iniciou um processo de produção em grande escala, principalmente de pequenos filmes de cunho documental, onde a beleza natural da cidade era abundantemente explorada. A importância da cidade do Rio de Janeiro para o cinema ia além de sua fotogenia nas películas. O Rio se tornara, no início do século XX, um proeminente exibidor.

Segundo Alex Viany⁵¹, só na então Capital Federal, o ano de 1907 viu nascerem vinte e duas salas de exibição; enquanto algumas dessas salas eram construídas exclusivamente para este fim, outras provinham de estabelecimentos comerciais adaptados para receber e exibir os filmes. Nada original se pensarmos num espectro mais amplo, já que o hábito de adaptar teatros e salões de hotéis para a exibição das obras, desde o final do século anterior, era comum nas grandes cidades da Europa.

O sucesso financeiro proporcionado pelo cinema no Brasil, ficou evidenciado a partir de registros de sessões patrocinadas pelo empresário Enrique Moya, na rua do Ouvidor, Centro do Rio de Janeiro, entre março e maio de 1897. Segundo José Inácio de Melo Souza (2018), cerca de 55 mil espectadores teriam investido a quantia de mil Réis, por cabeça, para participarem da novidade que era a experiência cinematográfica, no período.⁵²

O apreço do brasileiro pela arte cinematográfica foi evidenciado por Heitor de Sousa, no *Cine-Journal* de Paris, em 1913. Segundo ele, citado por Viany em “Introdução ao Cinema Brasileiro”: “...o povo brasileiro, vivo, curioso, entusiasta, apaixonou-se por este gênero de distração, tão apropriado a seu temperamento”.⁵³

Porém, no que tange à produção, Sales Gomes afirma que, a partir de meados da década de 1910, o cinema nacional começou a perder força devido à grande investida do cinema internacional, principalmente o norte-americano que, ao produzir obras com grande rigor técnico e em escala industrial, culminou em um gradativo desinteresse do público brasileiro para com os filmes nacionais, que ainda eram realizados de forma quase artesanal.

⁵⁰ GOMES, 1996, p. 9.

⁵¹ VIANY, 1993, p. 24.

⁵² SOUZA, 2018, p. 23.

⁵³ VIANY, 1993, p. 24

Já no que diz respeito à inauguração de espaços de exibição, o território brasileiro continuava sendo tomado por novos teatros, como publicado no *Cine-Journal*, em 1913:

As grandes cidades, como o Rio de Janeiro e São Paulo, possuem salas de primeiríssima ordem, onde se comprime a população elegante e rica, mas há também cinemas em quase todas as cidades de menor importância e em muitas povoações, do litoral do oceano aos confins do Amazonas (LAPIERRE [1948] apud VIANY, 1993, p. 24).

As produções nacionais, mesmo sofrendo com uma concorrência desleal, não cessaram, mas buscaram alguns diferenciais. Segundo Maurício Cardoso⁵⁴, os filmes nacionais começaram, ainda na década de 1910, a apresentar alguns conceitos originais, reinterpretando as tradições estrangeiras e construindo novos gêneros. Entre os gêneros mais populares estavam as comédias de costume tipicamente cariocas e as operetas. Algum tempo depois, as adaptações de livros também se tornaram populares. José de Alencar seria um dos mais apreciados.

Neste período, embora os filmes ainda não fossem falados, multiplicava-se pelo país a técnica de se colocar atores por trás das telas a fim de que “dessem voz” aos filmes e surpreendessem o público com uma nova forma de apresentação da obra.

Na década de 1920, o cineasta mineiro Humberto Mauro, quase que um “franco atirador”, inicia a produção de uma série de filmes que retratavam, de forma quase poética, um Brasil distante dos grandes centros. Era um realismo regional que trazia um ar de “brasilidade” às telas. Brasilidade esta que, décadas depois, inspiraria os cineastas do Cinema Novo, que veriam nas obras de Mauro um “Brasil nu e cru”, poucas vezes projetado na grande tela.

Com o passar do tempo, os filmes de Mauro foram sendo cada vez menos consumidos, talvez por serem sofisticados demais e de difícil digestão por um público tão habituado à consagrada fórmula estrangeira de se criar entretenimento em forma de imagem. A demanda por filmes mais “industriais” trouxe ao Brasil tentativas de enquadrar o cinema nacional em um padrão internacional.

Em 1930, Adhemar Gonzaga fundou a Cinédia, que trouxe do exterior equipamentos e técnicos a fim de se produzir com uma qualidade pouco constatada em filmes brasileiros. A Cinédia não só produzia os filmes, mas se envolvia em todo o processo de difusão e divulgação das obras. Um gênero que a empresa inaugurou e difundiu foi o “musical de carnaval”⁵⁵ já

⁵⁴ CARDOSO, 2017, p. 17

⁵⁵ CARDOSO, 2017, p. 28.

lançando mão do advento do som, que desde o início da década de 1930 era amplamente utilizado nos filmes nacionais.

Junto à Cinédia, em um momento de crescimento pela demanda cinematográfica, surge no Brasil outro grande estúdio, a Brasil Vita Filmes. Este estúdio teria produzido, dentro do gênero “carnavalesco”, o primeiro filme a se passar numa favela carioca, mostrando não somente o belo, mas o trágico da cidade. O filme era “Favela de meus amores” (1935), dirigido por Humberto Mauro que realizava, na época, filmes para ambos os estúdios.

Em 1941, os estúdios precursores tiveram que enfrentar uma oponente de peso, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., que surgia reunindo nomes conhecidos do meio cinematográfico e que até então produziam de forma autônoma como Alinor Azevedo e Moacyr Fenelon.

A Atlântida se especializou em comédias musicais e trouxe para as telas a dupla de humoristas Oscarito e Grande Otelo, estrelando musicais em tom de farsa que levavam multidões ao cinema. O estúdio também foi o responsável por apresentar artistas que viriam se tornar grandes nomes do entretenimento nacional como Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo e o galã Anselmo Duarte, que viria a se tornar um dos diretores mais celebrados do país, ao ter seu filme “O Pagador de promessas” premiado com a Palma de Ouro em Cannes, em 1962 e com uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1963.

A Atlântida também apresentava cantores que o público só conhecia pela voz, através dos programas de rádio e que se materializavam nas telas. Entre os filmes de grande sucesso estão: “Este Mundo é um Pandeiro” (1947) e “Aviso aos Navegantes” (1950) de Watson Macedo e “Nem Sansão, Nem Dalila” (1954) e “Matar ou Correr”, de Carlos Manga. As comédias deste estúdio carioca, mesmo sendo sucesso de público, amarguravam duras críticas por parte dos intelectuais e jornalistas da época por utilizarem de formas e estéticas extremamente simples e importadas. A produtora permaneceu um sucesso até a década de 1950, quando uma outra iniciativa por parte da indústria cinematográfica começou a tomar forma.

Figura 4 Oscarito e Grande Otelo em "Matar ou Correr", de Carlos Manga. Uma paródia de um western americano realizado pela Atlântida em 1954.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
<http://www.bcc.org.br/fotos/826531>

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 pelo engenheiro italiano Franco Zampari, trouxe um certo protagonismo para São Paulo. O principal objetivo da Companhia era alcançar um nível técnico e artístico de ponta. Para isso, importaram o que havia de melhor na indústria cinematográfica mundial. A Vera Cruz tinha no cinema hollywoodiano sua maior fonte de inspiração e se apoiava no Teatro Brasileiro de Comédia, também idealizado por Zampari e que tinha como objetivo refinar a cultura nacional com peças pinçadas do repertório mundial.

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (1996), os produtores paulistas buscaram se afastar ao máximo do que era feito no Rio de Janeiro, ou seja, as comédias e os musicais carnavalescos. Assim, buscaram inspiração na literatura e no teatro clássico como forma de apresentar algo novo e sofisticado para a público brasileiro.

Mais tarde, os cineastas do Cinema Novo também considerariam os filmes da Vera Cruz como algo a ser evitado. Para eles “sua linguagem era considerada reacionária e burguesa, por não retratar o homem brasileiro, sua cultura, seus problemas, sua forma de falar, nem retratar o ambiente do país”.⁵⁶

Em 1955, devido aos altos custos de produção, a Vera Cruz fechou suas portas. Apesar de ter realizado filmes importantes como “Tico Tico no Fubá” (1952), de Adolfo Celi e “Sinhá Moça” (1953), de Tom Payne, o crítico Sales Gomes pondera que apenas Lima Barreto, com o

⁵⁶ SIMONARD, 2006, p. 35

“Cangaceiro” (1953), teria deixado uma marca duradoura na história da Companhia, criando um gênero que se manteve “vivo e fecundo”⁵⁷. A Atlântida Cinematográfica, sua rival no Rio de Janeiro, ainda se manteve viva com suas comédias de baixo custo e musicais carnavalescos até o início dos anos 1960.

Figura 5- Cartaz de Divulgação de "Sinhá Moça", de Tom Payne. Filme baseado na obra de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, lançado pela Companhia Vera Cruz, em 1953.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
<http://www.bcc.org.br/cartazes/449804>

2.2 Cinema Novo

O teórico de cinema Jean Claude Bernardet (2009) aponta que, até o início dos anos 1950, o Cinema Nacional sofria de uma certa carência de raízes cinematográficas brasileiras. O autor relata que, até este período, cada filme era um filme novo, sem precedentes.

Analisando as produções cinematográficas dos primórdios do cinema no país, Bernardet identifica duas tendências principais que polarizaram grande parte da produção nacional: o mimetismo e a diferenciação nacionalista.

O mimetismo seria, em sua análise, a emulação dos filmes norte-americanos, que já

⁵⁷ GOMES, 1993, p.77

estavam consolidados como sucesso de crítica e que se apresentava como referência de qualidade para o público brasileiro. Segundo Bernardet: “trata-se de reproduzir no Brasil, o produto importado”.⁵⁸

Na outra mão, havia um esforço em produzir filmes que trouxessem um conteúdo que o filme importado não poderia apresentar, algo que apelasse ao nacionalismo do público. Na época do cinema mudo, essa “novidade” era apresentada através das paisagens e de costumes particulares do país, focando, principalmente, nos costumes rurais e interioranos.

Nesse contexto da década de 1950, um movimento artístico e cultural começou a tomar forma no Brasil. Este movimento, defendido por muitos como algo diferente de tudo o que havia sido realizado até então, trouxe para as telas não uma representação puramente cultural ou estereotipada do brasileiro, mas uma representação carregada de protesto.

Os romances regionalistas da década de 1930 (representados por nomes como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado), que exerciam uma grande influência sobre os jovens intelectuais de esquerda da época, principalmente por representarem um “viés engajado”,⁵⁹ acabaram se tornando referência temática e estética para uma nova forma de se fazer cinema no país.

Era a hora do sertanejo, do favelado e dos menos favorecidos assumirem o protagonismo da história. Este movimento buscava, entre outras coisas, revelar uma identidade do Brasil que, no entender dos cineastas do movimento, raras vezes havia sido mostrada.⁶⁰ A arte já havia feito e a literatura também, chegou então, a vez do cinema.

Segundo Simonard (2006), os intelectuais que compunham este movimento possuíam, de certa forma, uma homogeneidade. Eles tinham a mesma idade, pertenciam a uma classe social remediada, com formação universitária (ou quase) e algum engajamento político. Além disso, o que os unia, acima de tudo, era o amor pelo cinema.

Frequentadores assíduos de cineclubes, esses jovens cultivavam uma grande admiração por movimentos cinematográficos considerados revolucionários, como o Neorealismo Italiano e a recém descoberta Nouvelle Vague francesa.

2.2.1 Duas influências europeias

⁵⁸ BERNARDET, 2009, p. 101.

⁵⁹ RAMOS, 2018, p. 38.

⁶⁰ Os intelectuais do Cinema Novo teciam diversas críticas à uma suposta alienação que os filmes de comédia produziam. Desta forma, acreditavam que os filmes realizados pela Atlântida seriam meras cópias do que realizava no cinema norte-americano e não representariam o Brasil real que seria retratado posteriormente em seus filmes.

Na devastação causada pela Segunda Guerra Mundial, os italianos se empenharam no desenvolvimento de uma nova estética e uma nova linguagem cinematográfica que se afastava do tradicional de até então.

Segundo Cousins (2013), o cinema italiano da década de 1930 havia sido, até certo ponto, propagandista de ideais fascistas, fortemente influenciados pela política do período.

Com a queda de Mussolini e uma nova visão de mundo, coube aos cineastas da Itália buscar outras formas de se apresentar ao mundo.

Aliado a isso, a escassez pela qual o país passou, sem os grandes estúdios que, na nova conjuntura, haviam sido transformados em quartéis, fez com que procurassem utilizar o mínimo de recursos possível. Assim, a câmera foi para as ruas mostrar a miséria do povo. Os protagonistas da vez eram os pobres, os desempregados, os idosos abandonados, as crianças sem rumo etc. Todos mostrados à partir de um filtro ideológico e buscando uma maior aproximação da realidade, coisa pouco usual para um filme da época.

Alguns filmes icônicos do movimento são: “Roma Cidade Aberta” (1945), de Roberto Rossellini; “Ladrões de Bicicleta” (1948), de Vittorio de Sica; e “A Terra Treme” (1948), de Luchino Visconti.

Em 1986, durante uma entrevista a Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos revelou: “(...) a grande influência que recebemos foi do neorealismo. A gente descobriu que podia fazer um cinema no Brasil sem estúdios gigantescos, sem grandes capitais, com equipamento leve. As histórias saíam da própria realidade (...)”.⁶¹

Um segundo movimento que serviu de inspiração aos cinemanovistas foi a Nouvelle Vague, que surgiu na França no final dos anos 1950. Este movimento, capitaneado por jovens cineclubistas (assim como os brasileiros do Cinema Novo) que escreviam críticas de filmes para a revista “Cahiers du Cinema”⁶², tomou o mundo de assalto ao propor um cinema tipicamente francês, liberto das amarras da estética norte-americana que dominava as obras de até então.

Segundo Marie (2009), a Nouvelle Vague pregava uma nova concepção estética e técnica que incluía a preferência por um “cinema de autor”, onde o realizador seria também o roteirista do filme. Tal decisão, traria uma maior liberdade de trabalho, pois o diretor não

⁶¹ VIANNY, 1999, p. 483.

⁶² Revista de críticas cinematográficas fundada na França, em 1951, por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. Dentre os autores que assinavam artigos em suas páginas estavam François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol e Éric Rohmer, que viriam a se tornar diretores de filmes e importantes nomes do cinema francês nas décadas seguintes, sendo alguns dos fundadores da Nouvelle Vague.

sofreria pressão de produtores ou dos grandes estúdios, realizando uma obra realmente autoral em que suas decisões estariam sob o perigo da influência externa.

A Nouvelle Vague, assim como o neorealismo, adotou a utilização de atores não profissionais e da câmera na rua. Uma diferença radical que pode ser observada é de que os filmes franceses, num direcionamento contrário ao neorealismo e ao Cinema Novo, privilegiavam uma representação da classe média, frequentemente burguesa, da França da década de 1960.

O historiador francês Michel Marie aponta a Nouvelle Vague e o cineasta ícone do movimento, Jean Luc Godard, como influências diretas no advento do Cinema Novo no Brasil. O estudioso revela que essa nova tendência na cinematografia brasileira seria uma forma de “descolonização cultural” e que seu maior representante seria o cineasta Glauber Rocha. Segundo Marie: “Glauber Rocha é o porta-voz do cinema novo e, ao mesmo tempo, polemista formidável, que maneja a caneta com uma desenvoltura provocadora tão grande quanto suas imagens”⁶³.

Apesar de movimentos como o Neorealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa terem sido de extrema importância para a formatação do Cinema Novo e serem, não sem justiça, constantemente relacionados a ele, é importante destacar que o movimento brasileiro estava diretamente vinculado a uma tendência latino-americana de se produzir filmes; um projeto que, mais tarde, viria a ser batizado de *Nuevo Cine Latinoamericano NCL*.⁶⁴

Sobre isso, Ignacio Del Valle Dávila (2013) aponta que haveria, por parte das esquerdas na América Latina, entre a segunda metade da década de 1950 e o início dos anos 1960, um interesse a nível continental de se produzir filmes que buscassem uma “renovação cinematográfica”. Assim, a preocupação dos cineastas latino-americanos estaria voltada para a realização de obras fílmicas que, além de representarem o nacional, buscariam se conectar a questões continentais. Estes filmes objetivariam, antes de tudo, a tentativa de uma “descolonização cultural” que colaborasse com uma revolução política nos países sul-americanos. Segundo Dávila, para este novo movimento a concepção de “novidade” seria tomada como uma característica revolucionária e não apenas como uma ruptura formal e geracional, como na maioria dos movimentos europeus.

2.2.2 A especificidade brasileira

⁶³ MARIE, 2009, p. 107.

⁶⁴ Apesar do movimento já vir tomando forma desde a década de 1950, o termo *Nuevo Cine Latinoamericano* só se tornou oficial a partir da realização do Festival de Cinema Latino-Americano de Viña del Mar, em 1967.

No Brasil, o contexto político e social aproximava-se da América Latina, no geral, porém, era bem diferente do europeu. Segundo Simonard⁶⁵, quando o Cinema Novo nasceu, o país havia acabado de sofrer um processo de industrialização que resultou em um crescimento urbano ocasionado pela inevitável migração dos campos para as cidades.

Neste universo, surgiram os debates, nos círculos intelectuais, a respeito do que seria o “social” e o “democrático”. Neste debate, estavam os jovens que viriam a formar o movimento cinematográfico que era, fundamentalmente, pautado por essas preocupações. Ainda segundo o autor, o argumento que prevalecia nesses meios, era o de que o país só conseguiria superar suas contradições se os ditos “setores progressistas”, formados basicamente pela burguesia industrial nacionalista em uníssono com o proletariado e a classe média, já “ideologicamente esclarecida”, formassem uma “vanguarda política capaz e bem organizada”.⁶⁶

Este argumento começou a tomar forma nos bares e cineclubes do Rio de Janeiro, inflados também pela forte influência cultural que o PCB (na ilegalidade desde 1947, mas atuante culturalmente) exercia sobre o meio intelectual do período.

Segundo Bernardet, em “Cinema brasileiro: Propostas para uma história” (2009), os cineastas do movimento do Cinema Novo, em vista do que era produzido até então, teriam sentido falta de “raízes cinematográficas” a partir do advento do som no cinema. As paisagens pictóricas e as descrições dos costumes não eram mais suficientes.

Simonard virá dizer que os jovens que discutiam uma nova forma de fazer cinema no Brasil não estavam preocupados em retratar a formação do povo, que já havia sido amplamente discutida pelo modernistas na década de 1920, mas ambicionavam definir as características deste povo através de um “mergulho na realidade sócio-política cultural brasileira”. Assim, lançaram mão de um forte discurso anti-imperialista que iria pautar praticamente todos os filmes do movimento. O objetivo do Cinema Novo, como aponta Vassoler, era indubitavelmente, a revolução social.⁶⁷

⁶⁵ SIMONARD, 2006, p. 24

⁶⁶ SIMONARD, 2006, p. 28

⁶⁷ O termo “revolução” foi conceituado por Caio Prado Júnior em “A Revolução Brasileira” (1966). Para o autor, uma revolução seria caracterizada por modificações tanto políticas quanto econômicas e sociais que resultariam numa transformação estrutural da sociedade implicando em um equilíbrio das classes e categorias sociais. Prado Júnior identificava aquele momento, a década de 1960, como um período de total ceticismo e descrença nas instituições e na forma como buscavam solucionar as demandas públicas. (PRADO JR, 2014, p. 12-13) Neste mesmo texto, o autor tece uma crítica à forma como o PCB conceberia a revolução brasileira. Para ele, a tese do partido estaria mais focada numa dinâmica feudal, historicamente europeia, do que na realidade brasileira que seria, segundo ele, capitalista.

Os cineastas deste movimento atribuíam a alienação brasileira ao cinema americano e buscavam criar um cinema genuinamente nacional. A autora salienta que, inicialmente, as obras contavam com signos já existentes (o populismo, o coronelismo) para, só depois romper com eles. Segundo Bernardet (2009), estes futuros cineastas queriam extrair do público uma visão crítica e uma análise dos costumes locais numa perspectiva sociológica.

2.2.3 O Cinema Novo como uma nova proposta

Um dos principais sintomas de que havia uma dominação colonial no cinema⁶⁸, segundo Simonard (2006), é observado no fato de que os filmes brasileiros eram desqualificados por seus próprios realizadores que, mesmo diante de grandes sucessos de bilheteria, não enxergavam um valor cultural naquilo que produziam.

Então, acometidos por um espírito revolucionário, Glauber Rocha e outros jovens da época como Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges e Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues iniciaram um debate para estabelecer uma nova forma tanto estética como técnica de se produzir cinema no Brasil, buscando uma identidade nacional através daquilo que não era mostrado nos filmes da Atlântida ou da Vera Cruz. O Brasil das telas deveria ser apresentado sem verniz, com um espírito regional, como Humberto Mauro já havia feito antes, mas que nos anos 1960, era pouco explorado midiaticamente.

Os cinemanovistas queriam, sobretudo, desalienar o brasileiro. Mostrar as feridas abertas que um povo colonizado culturalmente não podia, ou não queria enxergar.

Segundo registro de uma entrevista com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, no início da década de 1960, realizada e publicada por Alex Vianny em “O Processo do Cinema Novo” (1999), o movimento teria recebido este título a partir de uma reunião na ABCC – Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos – convocada por alguns intelectuais, incluindo o crítico Ely Azeredo que visava, então, fazer a aproximação entre alguns diretores brasileiros com o intuito de se editar uma revista que discutisse cinema.

O próprio Azeredo, segundo Glauber Rocha, teria sugerido o nome “Cinema Novo” para a publicação, que acabou não vingando, mas que batizou definitivamente o movimento cinematográfico que se desenhava no período.

⁶⁸ Importante ressaltar que, como nos relata Dávilla (2013), esta perspectiva de dominação colonial não era exclusiva dos realizadores cinematográficos do Brasil, mas podia ser identificada em outros países da América Latina que também teciam críticas a este respeito.

Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), ensaísta e crítico cinematográfico, forte defensor do cinema brasileiro desde meados da década de 1940, foi uma forte influência para os jovens cineastas.

Na década de 1960, Sales Gomes já havia produzido um farto material teórico em que apontava a delicada situação do cinema nacional perante uma hegemonia do filme estrangeiro. Seus escritos, principalmente os publicados no jornal “O Estado de São Paulo” entre as décadas de 1950 e 1960, cativaram os cineastas em formação que viriam a ratificar seu manifesto anti-imperialista. Uma das maiores críticas do autor dizia respeito à falta de legitimidade do cinema nacional, mesmo dentre seus realizadores. O cinema brasileiro seria, segundo ele, um marginal em seu próprio território.⁶⁹

Dentro da proposta do Movimento, muitos concordam que o filme “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, seria o marco inicial do projeto. Apesar do filme ser anterior à reunião do grupo, o mesmo já apresentava a temática e a estética que viriam a ser características desejáveis para o movimento.

Apesar de se enxergarem como um grupo, podemos notar uma considerável flexibilidade quanto à técnica e à estética entre suas produções. Inclusive, segundo Da Silva (2016), os cinemanovistas não conseguiram chegar a um consenso quanto a um manifesto que, apesar de ter sido amplamente discutido em 1960, não chegou a ser publicado.

Nelson Pereira dos Santos,⁷⁰ que, já em 1960, era um veterano na arte cinematográfica, nasceu em São Paulo, em 1928. Filho de um alfaiate italiano apaixonado por cinema, já frequentava as matinês da capital paulista desde muito cedo.

Em 1944, aos dezesseis anos já havia se filiado ao Partido Comunista e era frequentemente visto nos meios intelectuais da cidade, quando realizou seu primeiro filme, um documentário em 16mm chamado “Juventude”.

Na década de 1950, já formado em Direito, foi para o Rio de Janeiro realizar o sonho de trabalhar com Cinema. Atuou como assistente de direção para vários diretores até realizar seu primeiro filme de ficção como diretor, “Rio 40 Graus” (1955). Sendo muito admirado pelos

⁶⁹ Sales Gomes, com sua prolífica obra sobre o cinema brasileiro acabou se tornando, junto com Alex Viany, uma espécie de guardião da memória do cinema nacional. Grande parte dos trabalhos acadêmicos que se interessam por pesquisar o tema, dos anos 1960 até os dias de hoje o usam como referência e ponto de partida para se pensar a cinematografia brasileira. Viany já aparece nesta posição quando o assunto é especificamente o Cinema Novo. Este autor, foi muito ativo nas articulações sobre um projeto de cinema que pensasse o nacional através de produções independentes ainda no início dos anos 1950.

⁷⁰ PAPA, Dolores. (Org.) *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005, p. 17-22.

rapazes do Cinema Novo, por este e pelos filmes que viriam a seguir, como “Rio Zona Norte” (1957), Nelson começou a frequentar as reuniões do grupo e a trabalhar diretamente nos filmes. Inicialmente, foi montador do primeiro longa de Glauber e de um curta de Leon Hirszman, que entraria para a primeira empreitada cinematográfica do Centro de Cultura Popular da Une e que será exposto a seguir.

Pereira dos Santos, apesar de ser identificado como grande referência para os cineastas mais jovens do Cinema Novo e de ter colaborado com o movimento diversas vezes, possui um currículo muito extenso e diverso, que o aproximam de vários outros movimentos entre as décadas de 1950 e 1970, tais como o neorealismo italiano (“Vidas Secas”), mais do que os cinemanovistas esperariam e envolvendo-se em produções mais comerciais, seguindo um modelo mais clássico.

2.3 Debate historiográfico

Importantes autores, de diversos campos acadêmicos, apresentam relevantes estudos sobre o cinema nacional da década de 1960, mais especificamente, o Cinema Novo. Alguns deles buscam categorizar as obras, mesmo compreendendo que, apesar de algumas características semelhantes, os filmes possuem, entre eles, identidade própria.

Sobre o cinema brasileiro, Raquel Gerber afirma que o mesmo padeceu sobre o marginalismo intelectual durante anos e só se firmou como parte da cultura nacional na década de 1960 com o Cinema Novo. A autora afirma que este movimento trouxe uma verdadeira expressão da cultura brasileira diferente da produção de períodos anteriores que reproduziam uma cultura importada.⁷¹

Pedro Simonard (2009) afirma que o Cinema Novo foi um movimento artístico-cultural que tinha a intenção de “revelar” a identidade do povo brasileiro. O objetivo deste movimento seria o de fazer com que o cinema nacional reencontrasse o homem brasileiro e divulgasse uma visão crítica da realidade social pelo país afora.

Tais afirmações, apesar de coincidirem com o que muitos dos intelectuais do Cinema Novo defendiam, não representa a totalidade do pensamento que se constrói a respeito do cinema nacional, através da análise de seus diversos críticos.

Embora o Cinema Novo, sem dúvida alguma, tenha se destacado num panorama mais “revolucionário”, com seus filmes buscando uma estética diferenciada, mais realista, tentando

⁷¹ GERBER, 1977, p.11

fugir do verniz hollywoodiano que outros filmes da época apresentavam, não se pode afirmar que as tendências cinematográficas anteriores não representariam o Brasil de forma autêntica ou genuína. A Atlântida, com suas comédias musicais, por exemplo, mesmo acusada pelos cinemanovistas e seus defensores de produzir “filmes de gênero”, traziam para esta fórmula cinematográfica elementos da cultura nacional que agregavam novos valores à narrativa da obra. A Vera Cruz, com seu esforço em garantir que os filmes seguissem um “padrão de qualidade” internacional, levou para as telas obras da literatura e do folclore nacional, permitindo o acesso desse material por populares pouco ou nada habituados à leitura.

Segundo Fernão Pessoa Ramos (2018), as chanchadas, típicas da Atlântida, teriam representado um “abacaxi” para Glauber Rocha e para o Cinema Novo no geral, pois esses filmes obviamente traziam uma larga representação da cultura popular e a crítica direcionada a essas produções seria indício de um preconceito com o qual os intelectuais cinemanovistas precisariam lidar.

Alex Vianny só começaria a reconhecer publicamente a importância das chanchadas no final da década de 1960. Ainda que ressaltando seus “notórios defeitos”, o clássico autor indicaria em seus textos que esses filmes teriam servido para provar que o filme brasileiro poderia ser um bom negócio.⁷²

Dessa forma, podemos inferir que as críticas apresentadas por Gerber, Simonard e por outros defensores do Cinema Novo pode e deve ser relativizada dentro de uma perspectiva histórica.

A noção de Simonard, de que o movimento revelaria a “identidade do povo brasileiro” por ir ao encontro do “homem brasileiro”, pode e deve ser problematizada na medida em que nos deparamos com a complexidade da compreensão do que representaria o Brasil de forma legítima e definitiva.

Para Paula Regina Siega (2010), o Cinema Novo traria para as telas a já popular interpretação da fome que vinha se destacando na literatura, porém, traduzida pelo viés político pelos cineastas do período. Siega afirma também que “ao cinema seria delegada a passagem do caráter descritivo dos romances, em uma interpretação política da realidade brasileira”.⁷³

Quanto a essa colocação, podemos nos indagar se a literatura regionalista da década de 1930, tão admirada e referenciada pelos intelectuais cinemanovistas, já não trazia essa carga política e reivindicatória que a autora atribui, com certa exclusividade, ao movimento.

⁷² RAMOS, 2018, p. 22.

⁷³ SIEGA apud CARVALHO, 2012, p. 4.

Jean-Claude Bernardet (2009) traz outra importante contribuição para a discussão sobre o viés político dos filmes cinemanovistas. Para o autor, o Cinema Novo estaria, no contexto das décadas de 1950/1960, no limite do “espaço legal”, no que diz respeito a contrariar a ideologia do poder vigente do período. Este movimento, como afirma Bernardet, estava fortemente ligado ao ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros – uma estatal com uma proposta desenvolvimentista elitizante e que tinha como principais fontes financeiras a CAIC – Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica e diversos bancos, entre eles, o Banco Nacional de Minas Gerais.⁷⁴ Assim, tendo o financiamento de seus filmes patrocinados por instituições ligadas à burguesia industrial, os diretores evitavam as críticas a essa classe, focando mais claramente o sistema agrário, que aparentemente estaria fora do segmento de atuação principal dessas instituições.

Do ponto de vista temático, nos filmes do Cinema Novo percebe-se que a quase totalidade está voltada para a crítica do sistema agrário, a miséria do camponês, seu esmagamento, o latifúndio, os vários sistemas de opressão. E que a burguesia industrial, até 1964, não comparece nos filmes. Do mesmo modo que o operário não é personagem desses filmes (BERNADET, 2009, p. 70-71).

Uma exceção, que Bernardet faz questão de frisar, é o filme “Cinco Vezes Favela”, que foi produzido a partir da iniciativa de um órgão estudantil e não por estatais ou bancos. Por isso, o autor reconhece que essa obra, por seu ineditismo e ousadia, seria uma das produções mais importantes não só do movimento Cinema Novo, mas do Cinema Nacional.⁷⁵

Podemos aferir, a partir de uma análise cuidadosa das obras, que este panorama se encaixa perfeitamente na primeira fase do movimento, quando o sertão e a população marginalizada assumiam o protagonismo das histórias. Porém, a partir de 1964, o pequeno burguês passaria a ser cada vez mais problematizado nos filmes, como podemos conferir em “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, ou “Garota de Ipanema”(1968), de Leon Hirzman.

Assim, podemos compreender que, mesmo em se tratando de um movimento que se propunha revolucionário e contra o sistema, é possível que houvesse um limite reconhecido entre o que deveria ou não ser contestado nas telas. Pelo menos nos primeiros anos do movimento, poderia ter havido um acordo informal, baseado em questões econômicas que teriam definido os temas a serem desenvolvidos, pelo menos em parte das obras que

⁷⁴ BERNADET, 2009, p. 70.

⁷⁵ BERNADET, 2009, p. 71.

compuseram o repertório do Cinema Novo no período.

Wolney Vianna Malafaia (2012), em um importante estudo que abrangeu todo o período efetivo do movimento cinemanovista, aponta o surgimento, entre as décadas de 1950/1960, de uma perspectiva nacional popular entre os cineastas do movimento que passaram a se preocupar com “a afirmação da cultura brasileira em sua vertente popular, valorizando aquilo que é próprio do povo, que diz respeito a hábitos, costumes, visão de mundo e expectativas de futuro”.⁷⁶ Segundo ele, todas essas influências teriam contribuído para o surgimento de uma nova proposta estética e política para o cinema nacional.

Malafaia também periodiza os anos sessenta em três fases, no que diz respeito à produção cinematográfica: a primeira seria entre 1960 e 1964, período que esta dissertação contempla, quando teria havido uma crença no nacional-reformismo e os artistas, motivados por uma transformação social se empenharam em produzir trabalhos visando essa mudança; a segunda, entre 1964 e 1968, quando o sentimento de revolta aflorava e os artistas, de forma ostensiva, mantinham a proposta inicial de transformação ativa e operante, como forma de protesto; e, o último, a partir de 1968, com a imposição do AI5, quando teria havido uma desmobilização das atividades revolucionárias nas produções e as representações precisaram ser apresentadas de forma sutil, de modo a exigirem uma interpretação por parte do público para serem devidamente compreendidas.

Lançando mão da historiografia sobre o Cinema Novo, não é difícil concluir que o movimento retratou o subdesenvolvimento brasileiro e que buscou construir uma identidade própria através de uma técnica e de uma estética pouco exploradas na cinematografia nacional de até então. Diferente de outros movimentos, como a Nouvelle Vague francesa, que retratava os dilemas existenciais em detrimento dos sociais, o movimento brasileiro tentou construir sua obra, ao menos em sua primeira fase, compreendida aqui entre 1960 e 1964, em cima não de problemas individuais dos personagens, mas do sofrimento coletivo. O personagem principal passou a ser a fome, a pobreza e a violência, entre outros.

2.4 Aspectos Contextuais

Para que possamos analisar as fontes de forma válida e fidedigna, nos cabe empreender uma viagem no tempo a fim de que compreendamos o contexto histórico, político, social e cultural em que estas obras foram originalmente produzidas e para tomarmos consciência do ambiente

⁷⁶ MALAFAYA, 2012, p. 270.

responsável por suas demandas; ambiente este que, conseqüentemente tanto as produziu quanto as consumiu.

Podemos dizer que os filmes, de um modo geral, consistem em um reflexo de seu tempo. Em alguns deles, porém, esta constatação parece mais óbvia do que em outros, como é o caso dos filmes do Cinema Novo, cujas obras são permeadas por uma temática que, como veremos a seguir, estava na pauta de alguns dos principais movimentos políticos e sociais do período do nacional desenvolvimentismo brasileiro em um diálogo direto com o que já se produzia em outras plataformas artísticas como na literatura, por exemplo.

As temáticas presentes não só nos quatro filmes analisados mas também em outros do mesmo período e movimento, são justificadas a partir de um processo que começou a tomar forma no país a partir do advento da chamada modernização através da industrialização e de seus vários desdobramentos que podem ser identificados nos anos adjacentes às primeiras produções do movimento.

Isso posto, remontaremos à história do Brasil a partir do início da década de 1950, com a volta de Getúlio Vargas ao poder depois de um regime ditatorial de mais de uma década, com um pequeno intervalo onde o presidente Dutra, empossado em 1946, preparou o terreno para o retorno de Vargas, dessa vez por vias democráticas, ao posto de presidente do Brasil.

Nessa segunda oportunidade, no mais alto posto do executivo nacional, Vargas consolidou-se através de uma política populista que pregava a necessidade da industrialização que, segundo sua análise, conduziria o país rumo à modernização.

Com o objetivo de “libertar o Brasil do subdesenvolvimento”, foi realizada uma política de industrialização baseada em grandes empresas estatais. Dessa forma, estabeleceu-se no país entre os anos de 1951 e 1954 a Eletrobrás, a Petrobrás e o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico.

Ainda em 1954, Celso Furtado publicaria “A Economia Brasileira” que, lançando mão da ideia de um país, até então, “subdesenvolvido” propunha um conjunto de reformas que deveriam ser perseguidas por um Estado forte que se propusesse a dar um fim às desigualdades sociais e econômicas. As tais reformas, que passariam a marcar presença no debate público e fomentariam a política a partir de então, tornando-se uma bandeira, principalmente das esquerdas brasileiras, seriam reformas fiscais, urbanas e agrárias, administrativas e até mesmo universitárias.

Segundo Schwarcz e Starling (2018), estas reformas que movimentariam a base do país, já vinham sendo discutidas pelas esquerdas⁷⁷ há alguns anos, porém, não teriam encontrado, até então, um suporte político no governo que desse abertura para sua implementação. Tal cenário viria a mudar em pouco tempo, com um ambiente, nos próximos dez anos, cada vez mais aberto para este debate.

Em 1956, passado o trauma gerado pelo inesperado suicídio de Vargas, Juscelino Kubitschek assume o posto de presidente do Brasil após um período conturbado de instabilidade política. Um dos grandes pontos que gerou essa instabilidade foi a candidatura e posterior vitória de João Goulart como vice-presidente, com um número de votos superior ao de Juscelino, que assumiria a cadeira principal naquele ano.

João Goulart havia sido o festejado Ministro do Trabalho no Governo de Getúlio Vargas e enfrentava uma forte oposição desde aquela época. Um dos acontecimentos que tentariam manchar sua carreira e prejudicar sua candidatura foi a famosa “Carta Brandi”, uma suposta correspondência entre Goulart e o argentino Juan Perón, enviada aos jornais ainda em 1955, cujo conteúdo indicaria uma tentativa de elaborar uma possibilidade de instauração de um movimento armado no Brasil que visaria a instalação de uma República Sindicalista. A comprovação de que era falsa, veio logo depois.⁷⁸ Tal fato foi apenas mais uma dentre as várias tentativas da oposição de relacionar João Goulart com grupos de esquerda que vinham sendo perseguidos e tendo sua reputação sistematicamente manchada por uma oposição conservadora alinhada ao bloco capitalista, capitaneado pelos Estados Unidos.

Passada a eleição, o governo de Juscelino Kubitschek conseguiu manter alguma estabilidade política com uma postura otimista e um conseqüente crescimento econômico.⁷⁹ Segundo Fausto, Juscelino “começou a governar enfatizando a necessidade de se promover o desenvolvimento e a ordem”.⁸⁰ Estes objetivos positivistas eram compatíveis com a ideologia das forças armadas, o que proporcionou um período de paz ao Governo, tendo em vista que, por enquanto, suas ações não representavam um alinhamento ao que os militares mais temiam e combatiam, o comunismo.

⁷⁷ Podemos compreender “as esquerdas” (das décadas de 1950 e 1960), nas diversas vezes em que serão citadas ao longo do texto, a partir de uma definição de Marcelo Ridenti, de que seriam as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida e que encontravam identificação com a luta dos trabalhadores pela transformação social (RIDENTI, 2000, p.17).

⁷⁸ FAUSTO, 2006, p. 421.

⁷⁹ FAUSTO, 2006, p. 422.

⁸⁰ FAUSTO, 2006, p. 424.

Para Vânia Moreira (2003), a aliança partidária entre o PSD de Juscelino, que possuía um perfil mais conservador e ruralista, com o PTB de Goulart, que defendia os interesses trabalhistas, teria dado à administração de Kubitscheck um aspecto mais centrista, colaborando para a sustentação política de seu governo.⁸¹

Ainda segundo a autora, a chamada “Operação Brasília”, que tomou forma durante o governo JK, teria facilitado a comunicação entre as regiões industrializadas do Sudeste e as zonas agro produtoras do interior do país.⁸² As estradas abertas a caminho da nova capital, proporcionariam uma melhor comunicação entre o urbano e o rural, beneficiando o desenvolvimento industrial, uma das metas de seu governo.

O PCB, Partido Comunista do Brasil,⁸³ estava na ilegalidade desde 1947, início da Guerra Fria, quando o Governo Dutra empreendeu uma perseguição aos partidários que eram acusados de serem regidos por uma potência estrangeira em um momento de forte polarização ideológica e política.

Mesmo com o registro cassado, o PCB manteve-se influente na política e notadamente na cultura brasileira, onde reuniu intelectuais que viriam a construir teorias que pautariam a arte nacional pelos próximos anos, entre outras coisas. Entre os intelectuais pecebistas ou meramente influenciados por eles estavam os cineastas que viriam a estabelecer uma nova forma de se produzir filmes no país, sempre alinhados com os ideais defendidos por aquela geração de pensadores. Dessa forma, faz-se importante uma síntese do que foi o PCB neste período e de como suas ideias, já na segunda metade da década de 1950, durante o Governo de Juscelino Kubitscheck, viriam a pautar o movimento do Cinema Novo no Brasil.

2.4.1 O PCB

Fundado em 1922, o Partido Comunista do Brasil teve uma longa e conturbada história, sofrendo perseguições e permanecendo por longos períodos na clandestinidade.

Segundo José Antônio Segatto (1995), a década de 1950, mais especificamente no período que se segue a 1958, o PCB viveria seu período mais áureo. O autor indica que, durante esses anos a relevância do partido, que já estava na ilegalidade, embora seus partidários permanecessem vivos na política utilizando-se de outros partidos para se elegerem, ganha muita

⁸¹ MOREIRA, 2003, p. 165.

⁸² MOREIRA, 2003, p. 177.

⁸³ O PCB foi fundado, em 1922, com o nome de Partido Comunista do Brasil e assim permaneceu até 1961 quando a denominação foi mudada para Partido Comunista Brasileiro (SEGATTO, 1995, p. 27).

força e uma importância crucial na política brasileira chegando a se colocar “como alternativa política e de poder no processo que se desenrolava”.⁸⁴

Este processo político cinquentista, na verdade, iniciou-se ainda em 1943, quando o PCB se organizou como forma de oposição ao governo estadonovista. Luis Carlos Prestes, então preso, é nomeado diretor nacional do Partido e sua presença, assim como a de ex-tenentes, teria avalizado o PCB e o colocado sob os holofotes mais uma vez, tornando-o relevante na política nacional.

Neste período, o partido teria se transformado, segundo Segatto, em um movimento mais popular e menos operário, preocupando-se mais com os problemas ditos da “nação” do que com os clássicos problemas de “classe”, que construíram sua identidade política em seus primeiros anos.

Em 1945, o PCB conquista a legalidade e começa a agitar as massas causando grande comoção, principalmente após a saída de Prestes, da prisão, e sua conquista de uma cadeira no senado (provavelmente influenciada pela sua então condição de mártir da ditadura varguista).

Porém, o governo Dutra, em 1947, reiniciaria uma perseguição ao partido quando, no início da Guerra Fria, os comunistas voltariam a representar uma ameaça ao *status quo* da política brasileira.

De volta à clandestinidade, o PCB lança um manifesto, em 1950, onde pode-se observar uma latente radicalização de suas posições. Tais posições preveem a organização de uma frente democrática de libertação nacional com o objetivo de derrubar o governo, considerado fascista e traidor, estabelecendo um novo governo mais democrático e popular, além de dar curso a uma revolução agrária e anti-imperialista.⁸⁵

A nova dinâmica política e a relativa estabilidade democrática, entre outros fatores, levaram o partido a fazer uma reformulação teórica e organizativa entre 1954 e 1958. Essa nova dinâmica acabou levando o PCB a, inclusive, apoiar as candidaturas de Juscelino Kubitschek e de João Goulart em 1955, acreditando que esta nova configuração seria favorável à democracia e ao progresso do país.⁸⁶

O novo projeto, que viria a ser definido como “Nova Política”, levado a cabo à partir de 1958, apontaria para o que ficou conhecido como “Revolução Brasileira”, um constructo intelectual que pautou os discursos mais inflamados do período e que seria, de forma sucinta, um movimento que deveria ser composto por uma frente única nacionalista e democrática,

⁸⁴SEGATTO, 1995, p. 19.

⁸⁵PRESTES apud SEGATTO, 2019, p. 251.

⁸⁶SEGATTO, 2019, p. 255.

incluindo aí desde o proletariado até a burguesia nacional, passando pelos trabalhadores rurais e a pequena burguesia. A articulação do partido, assim como o seu relativamente fácil trânsito dentro da sociedade civil fez com que o movimento ganhasse rapidamente apoiadores entre os sindicatos e entre os estudantes, exercendo também forte influência nas campanhas anti-imperialistas.

Para Caio Prado Junior, a “Revolução Brasileira”, alinhada a um conceito mais amplo de revolução, poderia ser sintetizada da seguinte forma:

A revolução brasileira, (...) se constitui do complexo de transformações em curso ou potenciais, que dizem respeito à estrutura econômica, social e política do país, e que contidas e reprimidas pela inércia natural a toda situação estabelecida, se desenrolam de maneira excessivamente lenta e não logram chegar a termo. Nem por isso, deixam de estar presentes, e se revelam e se fazem sentir através de perturbações que agitam a vida do país: desequilíbrios econômicos, desajustamentos e tensões sociais, conflitos políticos de maior ou menor gravidade e repercussão. Cabe precisamente à ação política revolucionária estimular e ativar aquelas transformações implícitas no processo histórico em curso e de que tais perturbações constituem o sintoma aparente e mais diretamente sensível. É a programação das medidas necessárias ou favoráveis a esse fim que forma a teoria revolucionária (PRADO JUNIOR, 2009, p. 209).

Segundo Segatto, havia a crença, por parte do partido, de que as metas revolucionárias poderiam ser alcançadas por meios pacíficos a partir de uma condução e direção das classes operárias no sentido do socialismo. Tal direção seria de responsabilidade do próprio partido, que trataria de manter a homogeneidade entre os diversos atores do movimento.⁸⁷

Napolitano, em uma contribuição para o tema, discorre como a política cultural, conhecida como “realismo socialista”⁸⁸ e adotada pelo PCB a partir do final da década de 1940, se solidificando no decorrer da década de 1950, buscou estabelecer certas características para as produções artísticas, definindo que essas obras deveriam ser realizadas a partir de uma linguagem simples e direta. Segundo o autor:

O conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas “do bem” deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas a luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte dos séculos XVIII e XIX. (NAPOLITANO, 2004, p. 24).

⁸⁷ SEGATTO, 2019, p. 260.

⁸⁸ Esta doutrina nasceu na União Soviética na década de 1930 e foi ratificada pelo PCUS no final da década de 1940 indicando as diretrizes de produção e difusão cultural do PC até a década de 1950.

Napolitano aponta como os mais diversos movimentos culturais dos anos 50 e 60 (desde Escolas de Samba, até a literatura e a dramaturgia) aderiram a tal proposta transformando o “realismo socialista” numa observável realidade.

Nessa nova realidade, podemos identificar, nas mais diversas manifestações artísticas, um reflexo do paradoxo que o Brasil vivia: ao mesmo tempo que buscava a modernidade, mantinha-se ainda como um país essencialmente rural e tradicionalista. Exemplos disso são as produções literárias de grande impacto do período como “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa, e “Gabriela Cravo e Canela”, de Jorge Amado. Todos lançados na segunda metade da década de 1950 e que pautavam a questão rural e sua conflituosa relação com a modernidade.⁸⁹

Abrindo um parêntesis para apresentar um novo conceito que se aplicaria ao meio intelectual do período, Marcelo Ridenti (2000), ao analisar o contexto cultural das décadas de 1950 e 1960, viria a apontar o que chama de “Romantismo Revolucionário”; um romantismo que, aplicado às esquerdas, não seria simplesmente uma volta ao passado como o termo pode sugerir, mas seria também, modernizador. As esquerdas estariam buscando no passado, elementos que proporcionassem uma modernização que não implicasse numa desumanização ou no consumismo e que visassem a construção do “homem novo”, que teria como exemplo o homem do povo, do meio rural, que se encontrava no passado e que ainda não havia sido contaminado pela “modernidade urbana capitalista”.⁹⁰ Para Ridenti, a essência deste tão almejado “homem novo” estaria no espírito do camponês e do favelado, estereótipos largamente explorados pelo Cinema Novo desde seus primeiros filmes.

Ainda segundo o autor, essa versão de “Romantismo Revolucionário” que permeou as diversas modalidades de esquerda a partir da década de 1950 encontraria reflexo em acontecimentos históricos daquele período, que apontavam para diversas revoluções de libertação nacional pelo mundo, marcadas tanto pelo ideário socialista como pela participação efetiva dos trabalhadores do campo. Alguns exemplos seriam a revolução cubana, em 1959; a independência da Argélia, em 1962; a guerra do Vietnã e as diversas lutas na África.⁹¹

De volta ao que concerne ao Partido Comunista Brasileiro e ao que influenciaria diretamente o cinema nacional, encontramos a figura de Carlos Estevam Martins, que em 1961, fazia parte do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e que era um entusiasta da arte

⁸⁹ CEDRO, 2019, p. 216.

⁹⁰ RIDENTI, 2000, p. 24 e 25.

⁹¹ RIDENTI, 2000, p. 33.

política.⁹² Martins já vinha defendendo a tese pecebista de que a alienação poderia ser superada com a tomada de consciência do povo através de ações transformadoras e a levou para o CPC da UNE em 1962, quando se tornou diretor do Centro de Cultura.

Em um manifesto elaborado por ele mesmo, dentro desta instituição (CPC), defendia que a arte popular deveria ser revolucionária e que o artista seria “a arma espiritual da libertação material e cultural do nosso povo”.⁹³

Este pensamento, de uma arte revolucionária, da consciência sendo desvelada pelo artista e pelos movimentos sindicais, seria aplicado no primeiro e único projeto cinematográfico do Centro de Cultura Popular da UNE, em 1962, o filme colaborativo “Cinco Vezes Favela”, que integraria a movimento do Cinema Novo, apesar de algumas discordâncias criativas.

É importante ressaltar que, apesar de “Cinco Vezes Favela” ter sido o único legado imediato do CPC dentro da cinematografia, outro filme já vinha sendo produzido paralelamente pelas mãos do cineasta Eduardo Coutinho.

O filme em questão, que era o que mais tarde ficou conhecido como “Cabra Marcado para Morrer”, seria uma reconstituição do assassinato do camponês João Pedro Teixeira, então líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, por latifundiários, em 1962.

Coutinho filmou algumas cenas com a própria família Teixeira, em um momento em que a esposa, Elizabeth, assumia uma posição de liderança dentro do movimento agrário da região. O tema, a questão agrária no nordeste brasileiro, assumia uma posição ainda mais perigosa que outros filmes, como Deus e o Diabo e Vidas Secas viriam a assumir pois tratava-se não de mera ficção, mas da denúncia de um crime que envolvia pessoas importantes da região e possuía um potencial efeito de revolta em uma comunidade que já possuía alguma mobilização, mesmo que constantemente reprimida.

Com o golpe de 1964, as filmagens tiveram que ser interrompidas e muito do material foi perdido. O filme só foi concluído em 1981/1982, quando de uma abertura no regime, Coutinho pode retornar a Sapé e, reencontrando as personagens do filme, reestruturou a obra e finalizou-a como um documentário, contando todo o seu percurso.

Apesar de Eduardo Coutinho já ter estabelecido uma ligação com o CPC e ter, inclusive, assumido um cargo administrativo na produção de “Cinco Vezes Favela”, seu primeiro filme como diretor só seria lançado em 1966,⁹⁴ sendo que “Cabra Marcado para Morrer” só ganhou as telas em 1985, fazendo uma contundente denúncia ao regime militar que chegava ao fim.

⁹² BARBEDO, 2013, p. 6.

⁹³ BARBEDO, 2013, p. 6.

⁹⁴ “O Pacto”, episódio incluído no longo “ABC do Amor” (1966).

O Cinema Novo, que já construía sua estética baseada fortemente no neorealismo italiano (que, independentemente, já pregava uma linguagem naturalista) trouxe também para seu arcabouço a visão soviética de realismo social, importada da Rússia e defendida no Brasil, pelo PCB. Mais do que a política e estética do realismo social, podemos também identificar nos primeiros filmes do movimento a ideia da Revolução Brasileira ou seja, uma intenção latente de informar e orientar o povo sobre as graves questões sociais que atingiam o país, destacadamente a exploração do homem pelo homem, as particularidades do nordeste e a miséria nos grandes centros urbanos.

Como bem observa Ismail Xavier:

Sabemos que Glauber Rocha, assim como outros artistas daquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular (XAVIER, 2007, p. 15).

Dentro do espectro ideológico que orientava os movimentos artísticos na década de 1950, é importante destacar também a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

O ISEB, um órgão criado em 1955 e vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, tornou-se uma referência no Governo JK ao desenvolver estudos complexos relacionados às ciências humanas e sociais, defendendo, com empenho, a mobilização social como forma de alcançar o progresso. O Instituto, que tinha como principal referência a política desenvolvimentista, foi o responsável pela construção de um conceito de cultura popular que influenciou e direcionou de forma contundente a produção cultural no período.

Segundo Mariana Barbedo (2013), os intelectuais do ISEB transformaram a cultura em um difusor de consciência crítica, acreditando na transformação através da conscientização da massa sobre a realidade do país. Segundo a autora, nessa perspectiva, foram lapidados conceitos que mais tarde foram exaustivamente debatidos no meio artístico, como “cultura alienada” e “colonialismo”.⁹⁵ O ISEB manteve-se atuante até o golpe militar de 1964, quando teve suas atividades abruptamente encerradas.

2.4.2 JK e a Questão Agrária

⁹⁵ BARBEDO, 2013, p. 8.

De volta à situação governamental dos anos 1950, Juscelino seguia a pauta desenvolvimentista sem muita turbulência política, porém, durante este período, as questões rurais começavam a ganhar protagonismo no país, seja pela adoção da causa pelo Partido Comunista ou mesmo pelo êxodo causado exatamente pelo crescente processo de industrialização.

Segundo Starling & Schwarcz (2018), a movimentação dos trabalhadores na cena pública não seria uma novidade dos anos 50, mas teria se iniciado ainda nos anos 1940,⁹⁶ devido principalmente ao processo de especulação fundiária e grilagem que vieram a expulsar o trabalhador rural do campo resultando em um grande processo de migração para os grandes centros e no crescimento das periferias e favelas.⁹⁷

Porém, na segunda metade dos anos 1950, durante o auge do nacional-desenvolvimentismo, os trabalhadores rurais conseguiram finalmente se mobilizar em organizações e ligas camponesas e a reivindicação de uma reforma agrária ganhou um corpo mais consolidado, com vozes homogêneas e destaque midiático.

Ainda em 1955, duas mobilizações a favor da questão agrária chamaram a atenção pública. A primeira foi o Congresso de Salvação do Nordeste, que trazia a bandeira da reforma agrária como solução para a questão do campo. A segunda, foi o I Congresso de Camponeses de Pernambuco, onde três mil trabalhadores rurais reivindicavam uma solução para o Estado. Este encontro, especificamente, foi duramente atacado pela imprensa que expunha e reforçava o seu caráter comunista ao batizar o movimento de “Liga Camponesa”, denominação que remetia a uma organização dos trabalhadores do campo dirigida pelo PCB entre 1945 e 1947, em um período de redemocratização. Os trabalhadores aceitaram a provocação e reapropriaram o termo, reconhecendo-se então, mais uma vez, como Liga Camponesa.⁹⁸

Este segundo Congresso, em Pernambuco, foi organizado pela SAPP (Sociedade Agrícola e Pecuária de Pernambuco), uma sociedade criada em 1954, a partir da mobilização dos trabalhadores da cidade de Galileia, próxima ao Recife, que teve a adesão de trabalhadores de outras localidades do estado de Pernambuco e se fortaleceu como potência na luta pela garantia de terras e de trabalho para a população rural. A partir da associação com o termo “Ligas Camponesas”, que remetia claramente a uma movimentação comunista, a SAPP

⁹⁷ STARLING & SCHWARCZ, 2018, p. 424.

⁹⁸ MONTENEGRO, 2019, p. 280.

passou a ser constantemente atacada pela imprensa que a acusava de “subversão da ordem e desrespeito ao princípio sagrado de propriedade”.⁹⁹

Segundo Montenegro (2019), a luta da SAPPJ junto com outras ligas camponesas que surgiram a seguir, assim como a criação da Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), criada pelo governo de Juscelino Kubitschek, a partir de um projeto do economista Celso Furtado, em 1959, teriam transformado a “indústria da seca” em tema central do debate nacional.

As operações das Ligas Camponesas tiveram apoio dos militantes comunistas e fizeram parte do PCB até 1961, quando radicalizaram com uma nova tese de Reforma Agrária a todo custo afastando-se assim do partido e de seus ideais.¹⁰⁰

O CPC – UNE, que não conseguiu entregar sua denúncia através de “Cabra Marcado para morrer, produziu e entregou em 1962 um *Long-playing*, intitulado “O Povo Canta”, que continha entre suas faixas, músicas de protesto como “Grileiro vem...”, de Rafael de Carvalho, “Zé da Silva”, de Genu Marcondes e Augusto Boal, além da faixa principal que se tornou famosa entre os estudantes da época: “O Subdesenvolvimento” ou “Canção do Subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Francisco Assis.¹⁰¹

Para Boris Fausto (2006), no início do governo Goulart haveria, por parte tanto dos intelectuais de classe média quanto do governo, a crença de que poderiam contar com a burguesia nacional, tanto para impulsionar a reforma agrária quanto para fazer frente ao imperialismo, pois acreditavam haver no país uma rejeição aos investidores estrangeiros, que seriam competidores desleais do capitalismo nacional. Para essas duas instituições, os brasileiros compreenderiam que as reformas de base causariam uma inserção da população rural na economia, gerando novas demandas para produtos industriais, porém, a história mostrou o contrário. A burguesia nacional em sua maioria manteve-se contrária às mudanças e, diferentemente dos sindicatos, que se mantiveram ao lado do governo, assumiu uma clara oposição a ele.¹⁰²

2.4.3 Jânio Quadros e João Goulart

⁹⁹ MONTENEGRO, 2019, p. 283.

¹⁰⁰ AZEVEDO, 1982, p. 92.

¹⁰¹ BERLINCK, 1984, p. 35.

¹⁰² FAUSTO, 2006, p. 449.

A aparente estabilidade política no Brasil começa a mudar a partir de 1961, com a posse de Jânio Quadros, antigo governador de São Paulo, que se elegeu apoiado em um discurso moralista e pautado pelo “combate à corrupção” que atraiu tanto a classe média quanto as classes mais populares. Como vice, veio novamente João Goulart que, através de seu segundo mandato, demonstrava seu forte apelo popular, apesar da desconfiança de uma parcela da população mais conservadora, que ainda o relacionava com o movimento comunista.

Segundo Carlos Fico (2017), a grande marca do governo de Jânio Quadros teria sido sua clara posição em relação à política internacional. Jânio tentaria manter uma política externa independente e com o princípio da “não intervenção”, apesar da tensão ocasionada pela disputa ideológica travada entre Estados Unidos e União Soviética, que cobravam um posicionamento claro dos outros países, principalmente nas Américas Central e do Sul, com Cuba adotando o comunismo como política oficial e ameaçando o controle dos Estados Unidos no continente Americano.¹⁰³

Um fato que incomodava a muitos era o da conhecida ida de Jânio à Cuba, em 1960, na qual condecorara Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul, numa tentativa de demonstrar a busca por uma terceira via entre os dois extremos e a independência do Brasil quanto a eles.¹⁰⁴

Poucos meses após ter assumido a presidência, Jânio Quadros surpreendentemente renuncia ao mandato enquanto seu vice, João Goulart, fazia uma viagem diplomática à China e colocava o país numa situação inusitada, quando o comando militar e parte da sociedade civil ainda enxergavam a ascensão de João Goulart ao poder como uma possível ameaça ao país.

Em setembro de 1961, o Congresso Nacional instituiu um regime parlamentarista com o objetivo de limitar os poderes de Jango, regime este que caiu em janeiro de 1963, através de um plebiscito, motivado entre outras coisas pela pressão da classe operária que demonstrava apoio irrestrito ao novo presidente que, inclusive, havia concedido um aumento de 75 por cento no salário mínimo, o que agradou a muitos e desagradou muitos outros demarcando ainda mais a polarização sobre sua pessoa.¹⁰⁵

João Goulart, apesar de não se posicionar politicamente de forma explícita, seguia uma pauta muito favorável às esquerdas, inclusive no que diz respeito ao debate da reforma agrária, que era a mais discutida dentre as reformas de base que o governo pretendia implantar, inclusive inspirando-se claramente no debate cinquentista do PCB sobre a questão.¹⁰⁶

¹⁰³ FICO, 2017, p. 42.

¹⁰⁴ FAUSTO, 2006, p. 439.

¹⁰⁵ FICO, 2017, p. 44.

¹⁰⁶ FICO, 2017, p. 46.

Segundo Boris Fausto (2006), estava claro que não havia a intenção de se implantar uma sociedade socialista. Para o autor, as reformas de base seriam apenas a tentativa de modernizar o capitalismo e trabalhar com o intuito de reduzir as desigualdades sociais. Porém, tais mudanças desagradavam as classes dominantes que não tardaram em se opor a elas.¹⁰⁷

A partir de 1964, com os ânimos acirrados entre militares, governo e sociedade civil, Jango dá partida ao que seria uma série de comícios pelo Brasil onde apresentaria seu projeto para as reformas de base. O primeiro e único comício aconteceu na praça da República, no Rio de Janeiro, no que ficou conhecido como “O Comício da Central”.

Durante seu discurso, Jango anunciou um decreto que sinalizava a Reforma Agrária, ao desapropriar terras nas margens de rodovias, ferrovias e açudes públicos. Disse também que pretendia regulamentar o preço dos apartamentos e residências desocupadas, o que causou espanto na classe média que enxergava nessa proposta uma aproximação ao comunismo.

Difundindo uma ideia de que Jango daria um golpe e implantaria uma “república sindicalista”, iniciou-se uma movimentação que uniu militares e camadas da sociedade civil resultando no golpe de março de 1964, quando João Goulart foi retirado do posto e deu-se início ao regime militar que perduraria até 1985.

2.4.4 O subdesenvolvimento e a marginalidade social

Para compreendermos a forma como se dava o entendimento de subdesenvolvimento na década de 1950 e no período que se seguiu, cabe-nos aqui lembrarmos da criação da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe das Nações Unidas (Cepal), em 1948, pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas, com o objetivo de estudar o subdesenvolvimento latino americano assim como estimular a cooperação entre os países membros desta organização.

A Cepal, representada por economistas como o brasileiro Celso Furtado, desenvolveu um método analítico que poderia ser descrito como método estrutural, dualista e histórico, o qual buscava compreender a questão econômica destes países ditos subdesenvolvidos dentro de uma perspectiva própria, observando seus históricos como países colonizados e dominados e, portanto, com um encadeamento histórico que divergia do das grandes potências europeias.

¹⁰⁷ FAUSTO, 2006, p. 448-449.

Celso Furtado¹⁰⁸, que representava um dos grandes expoentes do nacional desenvolvimentismo, acreditava na superação da condição de subdesenvolvido do Brasil através da industrialização e do fortalecimento do mercado interno, desde que houvesse uma intervenção pontual do Estado propondo-se a trabalhar no sentido de suprir as necessidades sociais, fator de grande relevância para o processo de desenvolvimento pois, na tentativa de modernização através de uma industrialização desenfreada, o país estaria deixando de lado as questões sociais que seriam inerentes a sua história e que não foram trabalhadas adequadamente como a concentração da riqueza, o desemprego e as desigualdades regionais. Furtado defendia as grandes reformas (política, administrativa, agrária e fiscal) como forma de combater o subdesenvolvimento.

A Teoria da Marginalidade que vamos adotar aqui, pode ser lida como uma interpretação histórica-estrutural, ou seja, a marginalidade compreendida como uma inadequação dentro de uma lógica capitalista em um país periférico, dito subdesenvolvido, com suas particularidades econômicas e culturais.

O cientista político Lucio Kowarick, em “Trabalho e Vadiagem: A origem do trabalho livre no Brasil” (2019 [1987]), traz um histórico das configurações que o trabalhador brasileiro já sofreu nas mãos das classes dominantes. O autor descreve como uma sociedade de cultura ainda escravocrata lida com o trabalhador brasileiro, que não está inserido de forma clara na lógica capitalista, procurando estabelecer o trabalho disciplinado e organizado como a modernidade, através do processo industrial, cobra do cidadão.

Segundo Kowarick, “(o trabalhador) Fugindo dos rigores da produção organizada, passou a ser visto pelos dominantes como corja inútil”.¹⁰⁹ Isso em um contexto pós abolição quando, segundo análise do autor, o povo livre ou liberto, não aceitaria o trabalho em condição análogas à escravidão a que já tinham sido submetido, com longas jornadas de serviço e produção controlada e sistematizada, buscando se dedicar a caça, a pesca, ao plantio e outras atividades que proporcionassem tanto a sobrevivência quanto um tempo para se dedicar ao ócio e ao lazer, trazendo uma sensação de liberdade e de ser dono do seu próprio tempo.

Porém, as terras onde este povo recém liberto viria a morar e trabalhar, acabavam inevitavelmente sendo apropriadas por senhores de terra que as incluíam em sua propriedade

¹⁰⁸ A construção teórica furtadiana pode ser compreendida através do livro “Formação Econômica do Brasil”, de autoria do próprio Celso Furtado, publicada pela primeira vez em 1959 e reeditada outras 33 vezes nos últimos sessenta anos, como evidência de sua relevância para a história econômica brasileira.

¹⁰⁹ KOWARICK, 2019, p. 118.

fazendo que os trabalhadores as abandonasse e, não raramente, se encaminhassem para uma vida nômade e/ou de mendicância o que viria a reforçar estereótipos de “vadiagem”.¹¹⁰

Portanto, temos aqui, dentro da abordagem histórico-estrutural, uma concepção do marginal social como o trabalhador sem função econômica estável e precisa, que foge dos rigores da produção organizada. Tanto os sertanejos que circulam pelo nordeste fugindo da seca e em busca de trabalho temporário, quanto o pescador que sai de casa sem saber se voltará com o mínimo para o sustento de sua família e o morador da favela que, diante da impossibilidade de se morar de forma melhor estruturada nos grandes centros urbanos se inserem em condições muitas vezes precárias de sobrevivência, seriam parte de um mesmo fenômeno, constituindo o grupo de brasileiros que não se acomodam na estrutura da ordem social e assim, são inevitavelmente marginalizados.

Ainda sobre a marginalização, Janice E. Perlman (2002) viria a afirmar, em seu livro “O Mito da Marginalidade: Favelas e Política no Rio de Janeiro” (1ª. ed. brasileira 1976, sobre pesquisa realizada entre 1968/69), que os conceitos de normal ou marginal não seriam pautados em cima do que é realizado por uma maioria ou minoria mas teria como referência ao que é feito especificamente pelas classes média e alta. Nas palavras de Perlman, “se os critérios de normalidade fossem fixados pela prevalência e não pela classe, então o jogo do bicho no Brasil seria considerado normal, enquanto, ir à Ópera, seria marginal”.¹¹¹

A autora conclui que o conceito de marginalidade só pode existir a partir de uma noção de igualdade. Segundo ela, o conceito de marginalidade nunca existiu em alguns sistemas como os tribais e os feudais pois, nas tribos não existia um conceito de superioridade e no sistema feudal, a posição hierárquica era perfeitamente aceita e incorporada pelos seus membros.¹¹²

Ao analisarmos os filmes do Cinema Novo, em seu primeiro momento, podemos perceber que a preocupação dos cineastas não se voltava especificamente para o proletariado brasileiro. Uma das teorias difundidas na época, era de que a origem do proletariado no Brasil seria essencialmente branca, baseando-se no fato de que muitos europeus haviam ocupado os postos de trabalho da ordem capitalista no período pós-escravidão.

Contrariando este tipo de concepção, Álvaro Pereira do Nascimento (2016) viria a apontar como, nas pesquisas voltadas para os séculos XX e XXI, a cor dos trabalhadores têm sido frequentemente invisibilizada e o debate sobre história do trabalho, embranquecido. O

¹¹⁰ KOWARICK, 2019, p. 114.

¹¹¹ PERLMAN, 2002, p. 125.

¹¹² PERLMAN, 2002, p. 127.

autor ressalta que esta suposta hegemonia do europeu branco na mão de obra operária, pode e deve ser reconsiderada.¹¹³

¹¹³ NASCIMENTO, 2016, p. 610

Capítulo III

Descrição e análise dos filmes

Neste capítulo, seremos apresentados a quatro obras inseridas dentro do movimento do Cinema Novo que, ora de forma coletiva (reconhecendo-se como parte de um mesmo movimento) ora de forma individual (respeitando suas particularidades e subjetividades) teriam, através de suas representações, projetado um Brasil, pautado pela marginalidade social de seus personagens. São elas: “Barravento” (Glauber Rocha, 1961), “Cinco Vezes Favela” (Farias, Borges, Diegues, Andrade, Hirzman, 1962), “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964).

Em um segundo momento, faremos uma análise destes filmes, descrevendo suas respectivas tramas e, através de uma leitura fílmica à luz dos contextos sociais, políticos e culturais dentro dos quais estas obras foram produzidas, buscaremos identificar elementos que explicitem a adoção sistemática, nesta primeira fase do movimento (1960-1964) de personagens na condição de marginais sociais, à partir de uma compreensão histórico-estrutural deste conceito.

Marc Ferro, o historiador francês que tomamos como referência para a análise destes filmes, afirmava em seu livro “Cinema e História” que o cinema, para além de seu *status* de obra de arte, deve ser lido como um constructo, um produto de sua época. Para o autor: “A leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado”¹¹⁴. Assim, a metodologia utilizada para a análise dos filmes, distancia-se da semiologia, da tentativa de identificar arquétipos e estereótipos dentro da narrativa e busca uma reflexão sobre as obras a partir dos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos dentro dos quais elas teriam sido pensadas e desenvolvidas, observando a representação de personagens da cosmologia brasileira, através de uma análise de conteúdo.

O método foi dividido em quatro etapas: a primeira delas foi assistir cada filme algumas vezes, decupando-os e descrevendo as cenas que pudessem ser relevantes para a análise. A segunda etapa, foi realizar um levantamento histórico do período, privilegiando aspectos políticos, sociais e culturais que pudessem ser articulados com as narrativas em questão, acompanhado de uma pesquisa sobre a conceituação da marginalidade social afim de que fosse associada ao que estava exposto nas obras. A terceira etapa foi a de traçar um paralelo entre os personagens, seus locais de ação e suas relações dentro das narrativas ao contexto histórico

¹¹⁴ FERRO, 1993, p.21

brasileiro e aos ideais do movimento do Cinema Novo. Na quarta e última etapa, foi realizada uma interpretação dos personagens e de suas tramas a partir do entendimento de marginalidade social associada à uma suposta falta de integração à estrutura de uma sociedade capitalista e das relações de poder provenientes desta problemática e de que forma esta condição permeava diversos personagens dessas produções, resultando em uma característica marcante dessas obras.

Neste capítulo, desenvolveremos então, uma análise dos filmes, integrando-os ao seu contexto histórico a partir da revisão bibliográfica sobre a história política e social do Brasil entre as décadas de 1920 e 1960, assim como da história do cinema brasileiro e dos movimentos culturais que teriam influenciado o nascimento do Cinema Novo.

Importante esclarecer que os filmes serão apresentados abaixo na ordem cronológica de produção, porém, no momento em que forem ser descritos e analisados, seguiremos a ordem oposta. Analisaremos “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Vidas Secas” em um primeiro momento e “Cinco Vezes Favelas” e “Barravento” na sequência, com o intuito de agrupá-los segundo afinidades temáticas e encaixa-los dentro de uma organização que siga os personagens em um movimento do sertão para cidade grande.

Filmes analisados.

3.1 “Barravento” (1962)

Glauber de Andrade Rocha, que viria a se tornar uma das mais polêmicas e respeitadas personalidades do meio cinematográfico brasileiro, nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em 1939. Diferentemente de uma parcela expressiva da população local, Glauber era uma criança privilegiada; seus avós maternos, prósperos latifundiários, viviam da comercialização de gado na região. Seu pai era proprietário de uma construtora de estradas de rolagem enquanto sua mãe dedicava-se exclusivamente a sua educação.

Segundo Humberto Pereira da Silva (2016), Glauber sempre esteve antenado ao meio cultural e ao que se desenvolvia nesses espaços, o que o levou a frequentar os cineclubes, já adolescente, quando sua família se mudou para Salvador.

Em 1957, ingressa na faculdade de Direito da Bahia, porém, é o seu talento na escrita de artigos para jornais que mais chama a atenção. Nesta mesma época, Glauber inicia seu trabalho no meio cinematográfico, ao fundar, junto com Fernando Péres, a cooperativa Iemanjá,

uma produtora de filmes que o levaria ao Rio de Janeiro onde teria seu primeiro contato com Nelson Pereira dos Santos que, na época filmava seu clássico “Rio Zona Norte”(1957) e que teria despertado no baiano o interesse pela direção de filmes.

Segundo Da Silva,¹¹⁵ desde sua primeira incursão no meio cinematográfico, no seu roteiro para “Senhor dos Navegantes”, Glauber já demonstrava o interesse em elementos culturais que o acompanhariam por toda sua carreira e se tornariam características indeléveis do Cinema Novo, movimento que ajudaria a criar e que o lembraria como um de seus principais expoentes. No roteiro supracitado, já se destacavam os contrastes brasileiros, expressos pelas religiões e nos meios sociais.

Para Barthélémy Amengual:

Glauber surge como o líder exemplar de um Cinema Novo. Ele é o mais representativo, o mais vigorosamente criador, e também o mais coerente na evolução deste cinema. Obstinado em preparar os caminhos para o que poderá vir a ser um dia a grande arte nacional de um povo finalmente dotado de sua identidade – e todos esses caminhos desembocam na História -, ele pressente o futuro através da tradição, instala a modernidade dentro das formas arcaicas de um passado ainda vivo. Começa propondo novamente raízes originais para a cultura original que quer para um Brasil libertado (AMENGUAL et al, 1974, p. 96).

Em 1962, não contendo a ansiedade de colocar a mão na massa e dar corda no movimento do Cinema Novo, Glauber levou sua própria produtora, a Iglu Filmes, a iniciar a produção de “Barravento” que, ainda segundo Da Silva, nasceu dentro do caos.

A direção seria de Luis Paulino dos Santos com um roteiro extremamente diferente do que foi levado às telas por Glauber, em 1962. Devido a um atrito dentro da equipe, causado pelo envolvimento amoroso entre Paulino (então diretor do longa) e Sônia Pereira (que seria a protagonista da história), os dois precisaram ser afastados, exigindo que Glauber assumisse a direção do projeto e desse um novo direcionamento a ele.

O texto original trazia a história de amor entre uma moça branca e um rapaz negro que fugiriam de uma aldeia, rumo à cidade onde ela seria abandonada e, sem rumo, se entregaria à prostituição. Segundo Viany, Glauber sentiu a necessidade de modificar a história ao chegar na locação, em Buraquinho – BA, e perceber que a realidade era diferente do que havia previsto e que aquela narrativa não faria jus às grandes questões que poderiam ser exploradas naquele contexto.¹¹⁶

¹¹⁵ DA SILVA, 2016, p. 33.

¹¹⁶ VIANY, 1999, p. 49

O novo roteiro, que é a versão final levada às telas, traz a história de um pescador negro que, após anos longe de sua aldeia e, já revestido de uma cultura urbana, retorna e tenta, em vão, “abrir os olhos” dos outros pescadores a respeito da dependência religiosa e do trabalho exploratório ao qual eram submetidos.

“Barravento” foi muito bem recebido na Europa e foi premiado no Festival de Karlov Vary, na antiga Tchecoslováquia, o que trouxe um desejado prestígio ao movimento.

Sobre o filme, e essa primeira grande investida de Glauber, Alex Vianny, em uma de suas muitas críticas que permearam o movimento e muito o impulsionaram, revela:

Falhas há, e muitas, no roteiro como na direção, na cinegrafia como na sonografia. Mas, num primeiro filme, o que se procura é a promessa, o que se mede é o talento. E, num primeiro filme brasileiro, o que se exige é um completo e apaixonado entrosamento com os problemas de nossa atualidade (VIANY, 1999, p. 49).

“Barravento”, com suas falhas e acertos, estaria realizando os propósitos de Glauber, que seriam “conquistar público e crítica no Brasil por meio de um movimento de fora para dentro”.¹¹⁷

Tal colocação esbarra num ponto importante. Como aponta Simonard (2006, p. 43), o movimento do Cinema Novo seria um movimento “endógeno retroalimentado”, pois teria falhado em alcançar o grande público, sendo assistido apenas por estudantes e intelectuais que eram, basicamente, a parcela da população já esclarecida dos pontos centrais do movimento.

(...) o público, que era basicamente urbano, não ia ver os filmes do Cinema Novo. (...) o camponês, dificilmente ia ver um filme, brasileiro ou não, devido às suas condições materiais. (...) A burguesia e a classe média não viam por que não gostavam da imagem do Brasil que lhe era mostrada. (SIMONARD, 2006, p. 42)

Sendo assim, restava ao movimento uma legitimidade externa, o que aconteceu nos anos subsequentes, quando os filmes do Cinema Novo começaram a ganhar o mundo.

Para Da Silva, as filmagens de “Barravento” em Buraquinho, na Bahia, teriam levado Glauber a ter uma “consciência exata do país, dos problemas primários, da fome e da escravidão regionais. Com Barravento, Glauber viu que o cinema podia ser um meio de transmissão de ideias políticas e sociais”.¹¹⁸

¹¹⁷ DA SILVA, 2016, p. 51.

¹¹⁸ DA SILVA, 2016, p. 43.

Segundo Ramos (2018), Barravento, junto com “Arraial do Cabo” (1960), de Paulo César Saraceni / Mário Carneiro, e “Couro de Gato” (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, seriam os três marcos que representariam a ascensão das produções do núcleo carioca como Cinema Novo, em 1961. Ano chave quando esses filmes foram idealizados, produzidos ou lançados.¹¹⁹

A narrativa bem elaborada de Barravento expõe uma questão muito delicada, que caracterizou a primeira fase do Cinema Novo, que é a crítica à cultura popular e à religião, taxadas por Glauber e reproduzidas no filme como fatores potencialmente alienantes.

Segundo Ramos, esta crença na alienação das classes populares por meio da cultura popular, permeou o cinema nacional nos primeiros anos da década de 1960, em especial o cinema realizado pelo grupo com maior proximidade ao CPC carioca e teria persistido até o golpe militar de 64, quando teria se tornado algo a ser rechaçado e motivo de arrependimento por este mesmo grupo de artistas.¹²⁰ Isso não teria impedido que “Barravento” fosse caracterizado e continuasse sendo lembrado como um filme que acusa a utilização da cultura popular como fator altamente alienante.

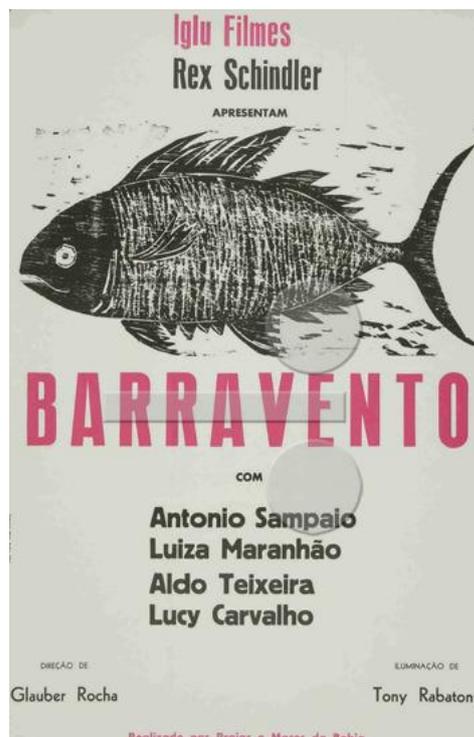
Sobre este ponto, é importante destacar e refletir sobre uma possível visão preconceituosa e limitante de alguns intelectuais do Cinema Novo sobre a cultura popular, que parece ser desqualificada diante de uma outra cultura que seria adotada como “oficial” e que, segundo eles, representaria o Brasil de uma forma mais legítima dentro de uma configuração de mundo defendida por eles.

Ramos também destaca que o movimento logo evoluiria para posições “mais maduras”. O filme “Ganga Zumba” (1963-1964), de Cáca Diegues, já seria um primeiro passo neste sentido. Aqui, a cultura popular e as tradições africanas seriam representadas de uma forma mais positiva e construtiva.

¹¹⁹ RAMOS, 2018, p. 36.

¹²⁰ RAMOS, 2018, p. 44.

Figura 6 - Cartaz de Barravento (1962), com ilustração de Calasans Neto.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira. <http://www.bcc.org.br/cartazes/451152>

3.2 “Cinco Vezes Favela” (1962)

Uma segunda empreitada importante para o movimento foi a mobilização de cineastas no Centro Popular de Cultura da UNE. O CPC, fundado em 1961 em São Paulo, associou-se à União Nacional dos Estudantes (UNE) e visava, através da arte, conectar o artista, engajado politicamente, ao povo alienado.

O grupo que movimentava o CPC, no Rio de Janeiro reuniu, entre 1961 e 1962, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade em um ambicioso projeto de levar a favela carioca às telas do cinema. A ideia era filmar cinco episódios, cada um contando uma história que envolvesse os moradores das favelas cariocas. Um dos episódios já estava pronto, era o curta “Couro de Gato” (1962), de Joaquim Pedro de Andrade, que já havia excursionado por festivais na Europa com uma ótima repercussão.

Os cineastas que fizeram parte deste projeto tinham histórias bem parecidas. Marcos Farias,¹²¹ nascido na cidade de Campos Novos, no interior de Santa Catarina em 1935, foi estudar Filosofia no Rio de Janeiro quando começou a frequentar um Cineclubes capitaneado

¹²¹ Dados biográficos de Marcos Farias e Miguel Borges foram consultados em entrevistas concedidas pelos próprios a Alex Viany, em 1983. (VIANY, 1999, p. 315-333).

pelo professor Plínio Sussekind.¹²² No curso de Filosofia conheceu Joaquim Pedro de Andrade e, num outro Cineclube, na Fundação Getúlio Vargas, aproximou-se de Miguel Borges, piauiense que migrou para o Rio em 1955 para estudar na Escola Brasileira de Administração (EBAD). Nos cineclubes, também conviviam com Leon Hirszmam, filho de poloneses, apaixonado por Chaplin desde criança e um grande entusiasta da obra de Sergei Eisenstein. Hirszmam seria, segundo Ramos (2018), aquele que apresentaria a militância comunista de forma mais nítida e consciente dentro do grupo de cineastas, naquele primeiro momento do Cinema Novo.¹²³ Juntos, começaram a fazer pequenos filmes de 16mm, de forma experimental, até a criação do CPC no Rio, em 1961, onde tiveram a primeira grande experiência na direção.

Carlos Diegues,¹²⁴ nascido em Vitória – ES, em 1940, filho de um antropólogo, professor e jornalista¹²⁵, mudou-se para o Rio ainda criança. Estudou no Colégio Santo Inácio, no bairro de Botafogo, participou da fundação de um Cineclube e da Academia Inaciana de Letras. Nessa mesma época, começou a produzir seus próprios filmes, em 16mm, no quintal de sua casa, em Botafogo quando, em 1961, seu colega Aldo Arantes, foi eleito presidente de UNE. Carlos então, já amigo de outros cineclubistas, tornou-se um entusiasta da criação do CPC e de seu núcleo de cinema, que viria a produzir “Cinco Vezes Favela” ainda em seu ano de criação.

Segundo Ramos (2018), Diegues teria chegado ao CPC através do periódico “O Metropolitano”¹²⁶ (ligado à PUC-RIO e aos grêmios estudantis), onde era colaborador, e não seria tão próximo às propostas políticas da esquerda do CPC quanto os outros colegas que aderiram ao projeto.

Joaquim Pedro de Andrade, nascido no Rio em 1932, apesar de também cursar Filosofia e participar do cineclube de Sussekind, tem uma origem bem diversa da de seus colegas. Filho de Rodrigo de Andrade, responsável pela criação, ainda na década de 1930, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) ao lado de nomes como Mário de Andrade e Gustavo Capanema, cresceu no meio de intelectuais e grandes nomes da cultura nacional. O escritor Manuel Bandeira, que seria tema de um de seus filmes, foi seu padrinho de crisma.

¹²² Plínio Sussekind Rocha, juntamente com Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, havia fundado um cineclube vinculado a FNFI (Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil) no final da década de 1920, inspirado principalmente pela vanguarda francesa dos anos 20 e pelo formalismo russo. Na falta de um curso de cinema, este cineclube funcionaria como formador de uma geração de críticos e cineastas no Rio de Janeiro. (SIMONARD, 2006, p. 68)

¹²³ RAMOS, 2018, p. 37.

¹²⁴ Dados biográficos de Carlos Diegues consultados a partir de entrevista concedida a Alex Viany, em 1986. (VIANY, 1999, p. 425-435).

¹²⁵ Manuel Diegues Júnior (1912-1991).

¹²⁶ Jornal estudantil mantido por Cacá Diegues e David Neves, onde boa parte dos cinemanovistas viriam a escrever. (RAMOS, 2018, p. 37).

Segundo Bentes (1996), Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Vinícius de Moraes e Sérgio Buarque de Hollanda eram figuras presentes na vida privada do jovem cineasta. Assim, Joaquim Pedro, fruto de um tipo de aristocracia intelectual, cresceu fortemente influenciado pelo modernismo e teve oportunidade de se desenvolver como artista desde muito cedo. O modelo dialético, cheio de contrastes que seria uma característica do Cinema Novo, já podia ser observado em seus primeiros filmes, realizados em 1959: “O Poeta do Castelo”, sobre Manuel Bandeira e “O Mestre de Apipucos”, sobre Gilberto Freire.¹²⁷

Joaquim Pedro era o único cineasta, entre os que participaram da produção de “Cinco Vezes Favela” que não fazia parte do CPC. O seu filme foi incluído, segundo Bentes (1996, p. 24), por influência de Miguel Borges. O filme “Couro de Gato”, que conta a história de meninos do morro que caçam gatos para serem entregues a um artesão que, com o couro do animal, confeccionará tamborins para Carnaval, foi filmado no Rio e Montado em Paris, sem a participação dos jovens do CPC. Os outros quatro curtas seriam realizados de forma coletiva, ressaltando o empreendedorismo do projeto.

Os outros quatro episódios foram: “Um favelado”, dirigido por Marcos Farias, que conta o drama de um morador de favela que, impossibilitado de pagar o aluguel, acaba por se envolver com o crime; “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges, que retrata a passividade dos moradores de uma favela em relação aos grileiros e o levante de um dos favelados no intuito de conscientizar a comunidade da injustiça a que são submetidos; “Pedreira de São Diogo”, dirigido por Leon Hirszman, nos apresenta a delicada situação de uma comunidade situada sob uma pedreira que, devido às constantes explosões de dinamites, está na iminência de um desabamento. O episódio mostra a união entre os trabalhadores da pedreira e os moradores da comunidade no intuito de organizarem uma mobilização que impeça a continuidade das explosões. Carlos Diegues dirigiu “Escola de Samba, Alegria de Viver”, com uma história simples onde trata da ascensão de uma pequena escola de samba de comunidade ao primeiro grupo do Rio de Janeiro.

Os diretores que faziam parte do projeto, e que já vinham debatendo a nova forma do cinema nacional, aplicaram, em seus respectivos filmes, tudo o que o ideal cinemanovista pregava. Levaram a situação das favelas às telas de uma forma como nunca havia sido feito: com um forte apelo político. A exploração, a grilagem, a violência, tudo era exposto a partir do olhar do realizador que selecionava aquilo que desejava mostrar utilizando-se de filtros próprios que apresentavam seu alinhamento ideológico.

¹²⁷ BENTES, 1996, p. 12,

Para Simonard (2006), havia uma grande diferença entre os objetivos do CPC e os do Cinema Novo. Segundo ele, o CPC tinha pressa no processo de desalienação e, por isso, não se preocupava tanto com a forma. A mensagem era o mais importante. Já o Cinema Novo dedicava-se à busca por uma nova forma de ser fazer cinema de maneira a contribuir não só para o aprendizado do povo, mas também para o realizador.

O livro de Manuel T. Berlink, “O Centro Popular de Cultura da Une”, publicado em 1984, deixa bem claro o direcionamento político assumido pelo grupo:

‘Cinco vezes...’ é um filme realizado pelo CPC e, como tal, representa dentro do movimento do Cinema Novo uma área particular de pensamento, uma área politicamente consequente e disposta a instaurar na cultura brasileira uma nova experiência. Por isso mesmo é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo e estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma escola ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político (BERLINCK, 1984, p. 31).

A tensão entre o CPC, como instituição, e os cineastas de “Cinco Vezes Favela” foi se tornando explícita na medida em que esses últimos não estavam de acordo com a forma como Carlos Estevam Martins, um dos fundadores e dirigente do Centro, concebia o que seria uma “arte popular revolucionária”. Martins acreditava que as classes populares não seriam atraídas ou se interessariam por obras tecnicamente muito elaboradas e fora de um padrão mais tradicional. Dentro desta perspectiva, escreveu, em 1962, um texto intitulado “Por uma arte popular revolucionária”, que dividiu opiniões e fez com que os cineastas que produziam dentro do CPC se aproximassem cada vez mais do Cinema Novo, rejeitando, por vezes, um viés cepecista.¹²⁸

Ambos os filmes, “Barravento” e “Cinco Vezes Favela”, foram lançados em 1962, ano este, considerado cabalístico para o cinema nacional em geral e, especialmente para o Cinema Novo. Viany (1999) viria a classificar 1962 como o “ano 1” do Cinema Novo. Neste período o cinema nacional estaria presente em quase todos os grandes festivais do mundo: Mar del Plata (Mandacaru Vermelho); Berlim (Os Cafajestes); Veneza (Três cabras de Lampião); o já citado “Barravento”, que ganhou espaço em Karlov Vary e, destacadamente, “O Pagador de Promessas”, de Anselmo Duarte, que retornou do Festival de Cannes com a Palma de Ouro, feito inédito para o Cinema Nacional e que até 2019, ainda não foi repetido. Em 1962, o cinema nacional alcançou outro ineditismo ao colocar no mercado cerca de 40 filmes brasileiros.¹²⁹ “O

¹²⁸ SOUZA, 2013, p. 137.

¹²⁹ VIANY, 1999, p. 22.

Pagador de Promessas”, de certa forma, eclipsou os filmes do movimento do Cinema Novo nas telas, devido à premiação em Cannes, uma das mais importantes do mundo e certamente uma das maiores vitrines na Europa. O seu realizador, Anselmo Duarte, antigo astro das chanchadas da Atlântida, transformado em um diretor de sucesso, nunca fez parte do Movimento. Apesar de “O Pagador de Promessas” ser claramente um “filme denúncia”, que traz à luz as mazelas do povo brasileiro dentro de um espectro sócio-cultural, esta realização, assim como seu diretor, nunca foram incluídos no movimento, talvez por Anselmo Duarte não ser engajado politicamente e, principalmente, por adotar uma estética tradicional e pouco inventiva do ponto de vista revolucionário que o movimento pregava.

Figura 7- Cartaz de divulgação de “Cinco Vezes Favela” (1962)



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0055287/mediaviewer/rm375067904>

3.3 “Vidas Secas” (1963)

Em 1963, com o sucesso que os filmes nacionais vinham obtendo, principalmente no exterior, os jovens do Cinema Novo ganharam novo fôlego e começaram a produzir de forma cooperativa.

Nelson Pereira dos Santos, considerado por alguns dos cinemanovistas como o pai do movimento, por “Rio 40 Graus” (1955) e “Rio Zona Norte” (1957), e que se apresentava muito atuante no grupo, inclusive tendo trabalhado como montador em “Barravento” e no curta “A

Pedreira de São Diogo”, presente no longa “Cinco vezes Favela”(1962), inicia seu projeto de levar às telas o romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, escrito em 1938.

O filme, numa impressionante fidelidade ao livro, narra o drama de uma família de retirantes, composta pelo pai (Fabiano) pela mãe (Sinhá Vitória), pelos dois filhos que, assim como no livro, não são nominados, e a cachorra Baleia.

A história se passa na década de 1940, durante um longo período de seca, quando a família precisa se deslocar pelo sertão nordestino em busca de trabalho a fim de que possam meramente sobreviver naquele ambiente inóspito.

O tema que já não era novo na década de 1930, se mostrava cruelmente atual nos anos 1960, fazendo com que o filme fosse uma plataforma perfeita para levar ao público as imagens de Brasil que os cinemanovistas procuravam explorar.

“Vidas Secas” não era entretenimento, longe disso, era um filme-denúncia. O drama do sertanejo já vinha sendo tema recorrente tanto na literatura quanto na arte, faltava a investida cinematográfica. O cinema, com seu grande poder de difusão e alcance não poderia se abster desta crítica.

Jean Claude Bernardet (2009) acredita que, para os cineastas do Cinema Novo, especialmente Nelson e Glauber, o objetivo desses filmes “sertanistas” não seria o de mostrar de forma fidedigna a vida do povo nordestino, mas o de fazer uma análise mais global da sociedade. Filmes como “Vidas Secas” seriam, então, uma tentativa de buscar uma compreensão da totalidade não somente da sociedade brasileira como de todo o “terceiro mundo”. Bernardet rejeita a ideia de que seriam filmes meramente regionalistas, muito pelo contrário, seriam o retrato de um universo muito maior.

Dentro dessa perspectiva, podemos identificar nos filmes do Cinema Novo características que podem ser destacadas no cinema latino-americano do período, como bem apontou Dávila (2013) ao descrever o movimento no *Nuevo Cine Latinoamericano*, que uniu, numa mesma demanda, obras fílmicas de países como a Argentina, o Uruguai e Cuba.

Podemos também relacionar o que acontecia na cinematografia brasileira e latino-americana com o surgimento de um cinema identitário em países africanos entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970¹³⁰, o que colocaria a América Latina em um grupo muito maior de países unidos por uma ideologia política semelhante no que tange ao cinema.

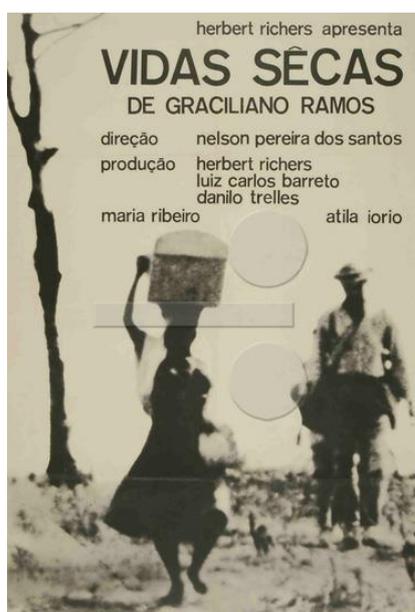
¹³⁰ Com a descolonização da África subsaariana, iniciou-se na região um movimento intelectual e artístico que visava repensar a arte africana, livre do colonialismo. Assim, em 1965, é lançado o primeiro filme da África negra (Senegal), realizado por um diretor africano: “*La noire de...*”, de Ousmane Sembène. (COUSINS, 2013, p. 315).

Ramos (2018) identifica “Vidas Secas” dentro de um subgrupo do Cinema Novo, que ele viria a chamar de “Trilogia do Sertão”, grupo este composto também por “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber e “Os Fuzis”, de Ruy Guerra. Os três filmes foram produzidos em 1963 e representam, de forma realista e quase uniforme, o nordeste seco, ainda distante e isolado. Segundo o autor: “o povo nordestino é figura nova, surgindo na condição de explorado, representado em sua miséria”.¹³¹

Ainda sobre “Vidas Secas”, o filme fez um enorme sucesso pelos festivais internacionais, chegou inclusive a fazer parte da competição oficial do Festival de Cannes, em 1964, ao lado de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha. Na imprensa nacional, podemos observar a interessante repercussão em uma crítica de José Lino Grunewald, publicada no *Jornal das Letras*, em novembro 1963, bem a data de seu lançamento, quando o jornalista apresenta uma contextualização do filme dentro do universo cinematográfico do período.

Vidas Secas – por que negar? – representa um marco em nosso cinema. Não tanto um marco de invenção como “Os Cafajestes”, mas uma afirmação poderosa do domínio do instrumento fílmico. Menos espetacular que “O Assalto ao Trem Pagador”, menos *successfull* que “O Pagador de Promessas”, menos corrido do que os filmes de cangaceiros – mas muito mais uno, conciso, depurado e, mesmo, despretensioso. Não estamos falando de uma obra prima, mas de uma obra séria e cuja emoção é primordialmente estética” (GRUNEWALD, 2001, p. 131).

Figura 8 - Cartaz de divulgação de "Vidas Secas" (1963)



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
<http://www.bcc.org.br/cartazes/449654>

¹³¹ RAMOS,2018, p. 69).

3.4 “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964)

Em 1963, Glauber Rocha lança o livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, onde defende que o principal procedimento revolucionário para a obra do artista é a autoria.¹³² Dessa forma, fica oficializada a teoria de que o movimento do Cinema Novo precisaria ter a identidade de seu realizador.

Nesta obra, Glauber escancara sua grande admiração pelo cinema de Humberto Mauro, considerado por ele como o primeiro “cinemanovista”. Mauro já defendia, desde a década de 1930, um cinema que representasse a raiz da cultura brasileira e produzia seus filmes de forma quase artesanal, mantendo-se distante de um movimento industrial que já se desenhava naquele período. Mário Peixoto também é constantemente citado e admirado por Glauber, porém, não representava um engajamento político e social tão forte e suas obras eram reconhecidas simplesmente pelo seu valor estético e poético.

Na época do lançamento do livro, Glauber já produzia um de seus filmes mais emblemáticos para o movimento e que é constantemente citado em diversos estudos desde então como uma fotografia do Brasil subdesenvolvido e violento.

“Deus e o Diabo na Terra do Sol”, que viria a ser lançado em 1964, foi concebido inicialmente como um filme de cangaceiros. Segundo Avellar (1995), Glauber teria se encontrado, nos anos 1950 com o Major José Rufino, volante responsável pela caça e posterior execução do cangaceiro Corisco em 1939. A história de Rufino teria impressionado Glauber de sobremaneira que este havia decidido realizar um filme sobre o cangaço. Um ponto na história era especialmente curioso: Rufino relatou que, ao matar Corisco, um casal que se encontrava com ele e sua companheira havia conseguido escapar. A identidade deste casal era desconhecida, o que inspirou Glauber a dar vida a essas pessoas nas telas. Sendo assim, nasciam Manuel e Rosa, personagens que conduziriam a história de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

A história que foi para as telas é, na verdade, a quinta versão de um roteiro que se baseava originalmente na repercussão da morte de Lampião e com o título: “A Ira de Deus”. A mudança de planos era uma constante na vida de Glauber. Segundo Avellar: “nenhum de seus filmes ficou pronto no roteiro ou na filmagem, nenhuma dessas etapas de trabalho foi apenas a execução mecânica de uma ideia surgida antes”.¹³³

¹³² Certamente inspirado pelos movimentos europeus que trouxeram ao cinema o conceito de “autoria”, que considera o filme como um reflexo direto da personalidade do diretor.

¹³³ AVELLAR, 1995, p. 37.

O filme, assim como “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, conta com grande influência de obras da literatura regional da década de 1930 que, para Glauber Rocha, são importantes por desnudar a miséria do povo brasileiro do ponto de vista social.

A história narra a saga de Manuel, um vaqueiro do sertão que, ao se perceber enganado por um Coronel, o mata e foge com sua mulher, Rosa, para Monte Santo, onde passa a seguir uma seita religiosa liderada por um homem conhecido como “Sebastião”. Com a morte de todos os beatos, levada a cabo por um “matador de cangaceiros” chamado Antônio das Mortes, o casal sobrevivente e continua a fugir pelo sertão até aderir ao cangaço, no bando de Corisco, um dos remanescentes do bando de Lampião.

Como seria característica dos filmes cinemanovistas desta primeira fase (1960-1964), os personagens são rasos, pouco explorados em sua individualidade. Eles representam, na verdade, um coletivo, são forças sociais. Como “Vidas Secas”, “Deus e o Diabo...” traz não o sertanejo Manuel, ou o nômade Fabiano, mas uma figura genérica do homem do sertão que precisaria ser exposta e discutida nas telas.

O longa, rodado inteiramente na Bahia, nas cidades de Monte Santo, Canudos, Canché, Feira de Santana, no deserto de Cocorobó e na capital, Salvador, trazia elementos principalmente da cultura nordestina e da história da região.

O tema do messianismo religioso (Canudos) e da resistência do cangaço durante o Estado Novo coloca elementos distantes no tempo dentro de uma mesma narrativa, como bem observa Da Silva em “Glauber Rocha: Cinema, Estética e Revolução”.

Para o autor, o momento em que “Deus e o Diabo” ganhou vida era favorável tanto do ponto de vista político quanto estético. O lançamento nos cinemas, em março de 1964, coincidiu com um momento de grande agitação política no país, que culminou com a tomada do poder pelos militares.¹³⁴

Segundo Raquel Gerber:

(...) “Deus e o Diabo” é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (Vidas Secas) uma liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através de seus fantasmas mais expressivos (GERBER, 1974, p. 27).

No ano de 1964, tanto “Deus e o Diabo na terra do Sol” quanto “Vidas Secas” ganharam festivais internacionais. Ambos os filmes estavam presentes na mostra oficial de Cannes

¹³⁴ DA SILVA, 2016, p. 55.

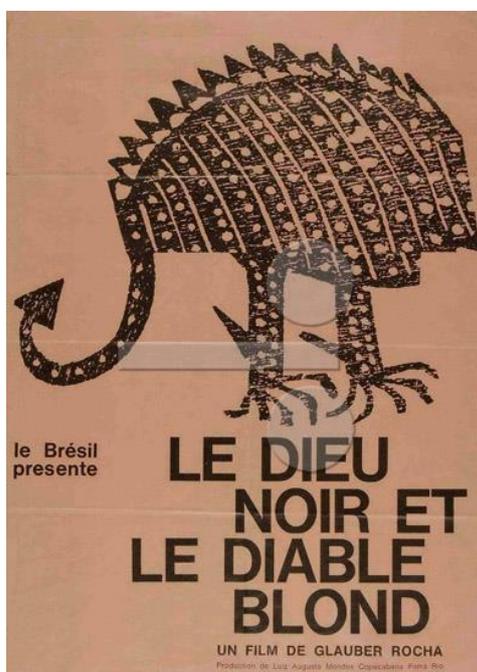
naquele ano, levando a cultura do nordeste para o mundo, como foi almejado pelo grupo de jovens sonhadores, que havia começado a se articular no Rio de Janeiro há tão pouco tempo.

Estes jovens não só se empenhavam nas filmagens, mas se comprometiam com todo o processo. O capital era levantado através do apoio de instituições públicas e privadas, da ação entre amigos e do empenho desses articuladores junto a movimentos sociais como o Centro Popular de Cultura da Une.

Podemos inferir que o ano de 1964 representaria, de certa forma, um marco para este movimento no sentido de que os filmes do Cinema Novo não só teriam ganhado o mundo de forma definitiva, como teriam sido avalizados pelo público internacional através de festivais de prestígio inquestionável, até mesmo por uma classe média nacional burguesa que, mesmo desprezando o cinema nacional e tudo o que ele representava, não podia fechar os olhos para a dimensão que ele estava tomando.

Enquanto outras produções mais comerciais eram exibidas nos cinemas brasileiros sem grande repercussão popular, esses dois longas faziam carreira no exterior e criavam uma grande expectativa no Brasil, sem terem ainda sido submetidos censura que começava a vigorar, de forma sistemática, no país.

Figura 9- Cartaz para o mercado francês de "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964)



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.
<http://www.bcc.org.br/cartazes/453027>

3.5 Descrição dos filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Vidas Secas” (1963)

3.5.1 “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964)

O filme abre com a imagem de um solo seco e rachado, com pouca vegetação. Nada é verbalizado sobre a localização, mas podemos facilmente identificar o sertão nordestino. O protagonista, Manuel, observa com ar de preocupação o cadáver de um gado em estado avançado de putrefação.

Na sequência, podemos observar ao lado de Manuel, montado em seu cavalo, o povo de Monte Santo colocando-se de joelhos para a passagem de uma figura messiânica, um homem negro, de vestes brancas e com um cajado nas mãos; trata-se de Sebastião, figura quase folclórica representando a fé na salvação daquele povo. A câmera acompanha a cena de forma trêmula e hesitante, como se pudéssemos observar do ponto de vista daquele povo que acompanha a peregrinação.

Na casa de Manuel, encontramos sua companheira, Rosa, e uma senhora de idade avançada. Rosa está exausta, com semblante triste, realizando movimentos repetidos em um pilão. Trabalho pesado, principalmente pelo calor nordestino, como podemos observar através da fotografia forte e propositalmente chapada, sem nuances de sombras, representando o sol em sua plenitude, na face dos personagens.

A expressão neutra de Rosa não se modifica nem quando Manuel afirma ter visto São Sebastião e de que teria ouvido dele que um milagre estaria por vir, para salvar o mundo. Neste momento, ficamos a par de planos mais realistas de Manuel, ou mais concretos, tento em vista que suas ambições dificilmente se concretizarão nas condições do sertão nordestino daquele período.

Manuel avisa que no sábado vai à feira fazer a partilha do gado com o senhor Moraes e tentar vender a ele duas de suas vacas, que seriam sua parte no negócio (o pagamento pelo serviço de vaqueiro), podendo assim, comprar um pedaço de terra para iniciar seu próprio negócio, uma roça. Rosa permanece descrente e, dessa vez verbaliza, mesmo que de forma extremamente objetiva e prevendo o que viria a acontecer: “não adianta”, diz a mulher.

No sábado, como prometido, Manuel vai e feira e, num diálogo com o senhor Moraes, típica figura que representa o estereótipo do coronelismo no Nordeste, descobre que, por terem morrido quatro vacas durante seu pastoreio, não receberá nada como pagamento.

Manoel fica inconsolável e tenta justificar a morte das vacas. Seu argumento não convence, argumento algum convenceria. O vaqueiro, então, demonstra, pela primeira vez sua revolta contra as leis dos homens que não o protegem. Admite que é pobre e que nada nem ninguém o ajudaria naquela situação de opressão e exploração. Nisso, o senhor Moraes, de forma surreal começa a chicotear Manuel nas costas, chamando-o de vagabundo. Manuel, então, se vira com um facão nas mãos e o crava no peito do fazendeiro, em um primeiro rompante de violência física, como correspondência da violência moral e física que acabara de sofrer.

Manuel foge a cavalo, sendo perseguido por dois jagunços portando armas de fogo. O vaqueiro, inadvertidamente, vai para casa, cenário onde ocorre um outro episódio de violência que viria a marcar a primeira transformação na vida dos personagens.

Manuel consegue pegar a arma de um dos capangas e o mata. O segundo jagunço corre em direção da idosa, um alvo mais fácil e sem possibilidades de apresentar resistência, a mantado a sangue frio. Manuel consegue matar o segundo homem sob o olhar apavorado de Rosa.

Após o enterro da senhora, Manuel avisa Rosa que eles precisam ir embora. Segundo o vaqueiro, a mão de Deus o teria levado ao diabo e, dessa forma, precisariam ir a Monte Santo, pedir a proteção de São Sebastião. “Não temos nada a levar, a não ser o nosso destino”, pontua Manoel.

Em Monte Santo, vemos Sebastião pregando para um numeroso grupo de fiéis. O profeta prevê cem dias sem chuvas e divaga sobre a existência de uma terra mágica, além de Monte Santo, onde existiria a fartura do céu. O profeta, em seu discurso, atíça o povo contra os donos de terra, acusando-os de terem tirado D. Pedro II do trono e tentado aniquilar todos aqueles que amavam o imperador. Discurso que encontra paralelo nos ideais de Antônio Conselheiro, também um saudosista do período monárquico e crítico feroz da república brasileira.

Entre as falas de Sebastião, na pregação, está a já conhecida “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” e outras de cunho político ou religioso como: “O homem não pode ser escravo do homem” e a promessa de riqueza ao lado de Deus. O profeta, porém, vai além das palavras. Podemos presenciar, na cena seguinte, a invasão de uma casa sob seu comando e o aparente linchamento de seus moradores, provavelmente representantes da elite regional. Durante este ato radical, Manuel aparece com uma arma na mão, dando tiros para cima enquanto os fiéis cantam a “Ave Maria”, numa referência aos jagunços que uma vez o haviam reprimido

e que agora, por ironia do destino, se identificava com eles. Se tornara um jagunço de Sebastião, o santo.

Em uma conversa em Monte Santo, Sebastião diz a Manuel que permanecerão por lá por mais um ano, à espera de uma “chuva de ouro”, quando então partirão para uma ilha e ficarão a observar toda a “república da desgraça” ser eliminada pelo fogo dos céus. Ao ser informado de que a ilha, na verdade, trata-se de uma metáfora, Manuel indaga ao mestre o porquê da espera tão longa e é reprimido pelo santo que cobra dele lealdade e proteção.

Rosa teme pelo seu futuro e de Manuel ao lembrar Canudos e a forma como aquela comunidade foi dizimada pelas forças do Estado. A personagem percebe a conexão entre as duas situações, mas, a realidade não comove Manuel, que mesmo tendo algumas recaídas, não aceita largar mão da sua fé em Sebastião.

Neste momento da trama somos apresentados a Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, como nos informa o narrador. Antônio é um mercenário que, financiado por grandes fazendeiros, procura exterminar o cangaço.

Antônio das Mortes está travando um diálogo com um padre e um fazendeiro. O padre reclama que, desde a chegada de Sebastião, a arrecadação da paróquia teria caído drasticamente. O fazendeiro, aquiescendo, afirma que a presença do profeta é prejudicial tanto para as fazendas quanto para a Igreja e faz uma crítica contundente ao governo que, segundo ele, não atua de forma a resolver a situação. O fazendeiro, que não é nominado, diz que naquela região só existem duas leis, a do governo e a da bala. Afirma que, naquele contexto, as eleições nunca foram resolvidas através dos votos.

Antônio acredita na vocação do profeta e precisa ser convencido pelos seus interlocutores. O padre chega a citar Antônio Conselheiro e a tragédia de Canudos. Conclama que os “fortes se unam” para acabar com Sebastião e chega a citar uma passagem bíblica em que Jesus Cristo expulsa os mercadores do templo, para justificar a caça a Sebastião. Depois de dobrada a oferta, seiscentos contos, Antônio finalmente é convencido a matar o novo profeta de Monte Santo.

Figura 10- Maurício do Valle como Antônio das Mortes, entre o padre e fazendeiro, em cena icônica do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/866538>

De volta ao núcleo dos religiosos, o profeta pede a Manuel que leve até ele, em um altar improvisado numa igreja em ruínas em Monte Santo, um bebê para o ritual de purificação de Rosa, que permanece na defensiva quanto à fé em Sebastião.

Manuel, convencido de que Rosa é uma pecadora e está possuída pelo mal, leva a mulher e a criança para o local, onde Sebastião crava um punhal na bebê, matando-o ainda no colo do vaqueiro. Com o sangue da faca, Sebastião marca a testa de Rosa. Ao perceber o acontecido, Manuel se desespera enquanto Rosa pega o punhal e o crava nas costas do profeta, executando-o.

Paralelamente a esse acontecimento, Antônio das Mortes chega a Monte Santo e mata todos os fiéis que aguardavam Sebastião, em oração. Ao ver que o líder já estava morto, vai embora, poupando da morte Manuel e Rosa, que permaneciam ao lado do corpo.

Manuel e Rosa vagam pelo sertão, à procura dos cangaceiros, grupo ao qual o vaqueiro pretende, então, se associar. Eles encontram Corisco e Dadá, acompanhados de mais dois homens que teriam sido os poucos sobreviventes do ataque que havia vitimado Lampião e Maria Bonita, três dias antes. Corisco divaga falando sobre a forma como espírito de Lampião permanecia presente dentro dele e de sua lealdade ao seu mestre. Assim como Sebastião, Corisco também repudia a República e diz ser conduzido por São Jorge para matar o Dragão da

Maldade, que “come o povo”. Os cangaceiros aparecem no filme como justiceiros sociais, aqueles vocacionados a libertar o povo das injustiças praticadas pelo Estado.

Manuel demonstra seu interesse em entrar para o bando de Corisco, se diz valente e diz que já tem experiência em roubar, tendo visto que já passou muita necessidade na vida. O cangaceiro batiza Manuel com o codinome “Satanás” e o leva até a casa de um representante da elite local, que seria “gente do governo”, a fim de realizar um derramamento de sangue como forma de vingar a morte de Lampião, que teria sido uma vítima do Estado.

O plano é levado a cabo, invadem a casa, onde ocorreria um casamento. Corisco agride e estupra a noiva, enquanto Satanás mutila o noivo, cortando seus genitais. Rosa, pela primeira vez, não parece incomodada ou preocupada. Observa toda a ação ao lado de Dadá, parceira de Corisco.

Dadá é a única preocupada com o futuro, chega a pedir a Corisco que mude de vida, o que nunca acontece. Corisco permanece fiel ao seu propósito de “fazer justiça”. Manuel parece incomodado e arrependido, dizendo não acreditar em fazer justiça através do derramamento de sangue.

O cangaceiro justifica a violência que haviam acabado de praticar devido a uma vingança pessoal contra o pai do noivo assassinado, que havia sido uma figura opressora de seu passado. Corisco não parece satisfeito ou aliviado com o crime, diz que nenhum sangue do mundo pode lavar o seu destino, que está mais morto do que vivo. Nesse ponto, Corisco repete uma frase que já havia sido proferida por Sebastião: “preciso arrumar as coisas até o sertão virar mar e o mar virar sertão”.

A cena que se segue, mostra Antônio das Mortes, contemplando o local onde Canudos foi erigida e destruída, profetizando para um andarilho cego o futuro do sertão. Segundo ele, haverá uma grande guerra no sertão e, para que ela comece de vez ele, Antônio, deveria matar Corisco e depois morrer. O mesmo cego avisa Corisco da proximidade de Antônio das Mortes que, mesmo com o apelo de Dadá resolve ficar e lutar. Será o enfrentamento de Deus contra o Diabo, segundo ele.

Corisco conta para Manuel sobre um suposto encontro entre Lampião e Sebastião há algum tempo, onde o profeta teria blasfemado contra Padre Cícero, protetor do cangaço, dizendo que o beato seria um inimigo de Deus. Sebastião teria dito então, que ele era o próprio Deus e que tiraria Lampião do Cangaço, substituindo suas armas por uma cruz. A tentativa foi duramente rechaçada pelo cangaceiro. Corisco conclui: “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com a cruz, é no rifle, no punhal.”

Manuel vai, a pedido de Corisco, buscar saber quantos “macacos”¹³⁵ estão no seu encaço. Sozinho com Rosa, Corisco a beija de forma selvagem, sendo correspondido por ela. Ao retornar, Manoel avisa que não tem como fugir, são muitos soldados de tocaia, em todas as saídas possíveis.

Corisco decide ficar e entrega todo o ouro que carregava consigo a seus outros dois companheiros que vão embora tentar a sorte numa fuga.

Pela primeira vez na trama, Manuel consulta Rosa sobre se a companheira prefere ir embora ou ficar. Surpreendentemente Rosa decide ficar. Manoel promete que, se sobreviverem, terão um filho para unir ainda mais suas vidas.

Na última caminhada pelo sertão, Antônio das Morte os encontra e inicia-se um tiroteio entre caçador e cangaceiro. Dadá é ferida e Corisco é morto.

Mais uma vez, Manuel e Rosa são poupados da morte e correm em fuga pelo terreno árido. Rosa não aguenta, tropeça e cai. Manuel continua, sem olhar para trás. Em um truque de edição, o sertão dos personagens transforma-se em mar enquanto o narrador, em verso de cordel canta, concluindo: “assim mal dividido, este mundo anda errado; que a terra é do homem, não é de Deus nem do diabo.”

Figura 11- Othon Bastos como Corisco. Caracterização do cangaço.



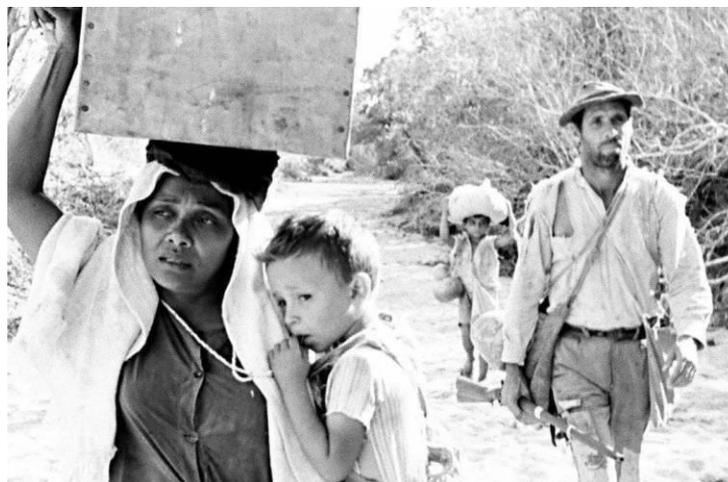
Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002154?page=8>

Fim do filme.

¹³⁵ Apelido dado aos soldados que participavam das voltantes designadas para capturar cangaceiros.

3.5.2 “Vidas Secas” (1963)

Figura 12- Maria Ribeiro e Átila Iório caracterizados como Sinhá Vitória e Fabiano em cena de "Vidas Secas". Uma representação naturalista do retirante nordestino.



Fonte: <https://ww2.uft.edu.br/index.php/ultimas-noticias/26134>

A paisagem árida do sertão toma a tela enquanto uma família composta por quatro integrantes aponta no horizonte. O único som é de um zumbido ensurdecedor, cuja procedência não conseguimos identificar. A raquítica cadela que os acompanha é a primeira a nos alcançar. Trata-se um animal raquítico, ironicamente batizado de Baleia.

Logo em seguida vemos sinhá Vitória, carregando uma caixa de madeira na cabeça e algumas trouxas de roupa nos braços. Fabiano, o pai, a acompanha alguns passos atrás, carregando além de trouxas, uma arma. Os dois meninos em tenra idade, cujos nomes não sabemos, seguem carregando trouxas de roupas e mantimentos, assim como os pais, porém, com mais dificuldade devido ao porte pequeno e magro de ambos.

A família dá uma pausa na caminhada para se alimentar com alguns farelos que Vitória tira do pequeno baú que carregava na cabeça. Um papagaio que está com eles insiste em emitir sons que parecem um lamento, até que sinhá Vitória, em um único movimento o mata e coloca sua carne para servir de acompanhamento à comida. Provavelmente, a única do dia.

A mulher, ao observar urubus ao longe, acredita estarem chegando a um lugar para repousar. O sol castiga a todos. O menino mais velho desiste da caminhada e cai no choro. O pai, na impossibilidade de convencê-lo a continuar, o carrega nas costas.

Chegam finalmente em uma casa de pau a pique que está abandonada. É uma casa muito simples, quase em ruínas, onde a família virá a se estabelecer por algum tempo. Percebemos que todos vestem trapos, a longa caminhada os castigou de diversas maneiras.

Fabiano acredita que irá chover e assim, os dias ficarão um pouco menos sofridos.

A cadela Baleia traz um pequeno animal entre seus dentes, animal este, que é festejado por Vitória, que terá mais uma vez uma proteína a dar de comer para sua família.

A esperada chuva finalmente cai, a família está dentro da casa, porém não existem móveis e todos se acomodam no chão. A alegria por terem encontrado um teto é latente.

Pela primeira vez, Fabiano e Vitória travam um diálogo, que mais parece dois monólogos de tão desencontrados. O fato de passarem muito tempo juntos, na rotina desgastante, sem grandes novidades para compartilhar compromete a comunicação do casal. Falam sobre uma pessoa que não conhecemos, senhor Tomás, alguém que não viam há algum tempo e que possuía uma cama de couro, um objeto inacessível que a família sonha em conseguir um dia. A posse de tal cama, significaria a certeza de uma humanidade que eles acreditavam haver perdido.

Um dia, aparece uma pessoa em sua porta, aparentemente um vaqueiro, seguido por sua boiada. Identificando-se como dono da terra onde a casa se encontra, pede que a família vá embora. Fabiano negocia para ficar e trabalhar para este homem, cobra apenas um bezerro por mês. O que é acordado entre eles. A família passa, então, a trabalhar com o gado. Todos estão envolvidos no serviço, inclusive as crianças.

O filme, até então, não tem música, diferente de “Deus e o Diabo”, tudo é ruído e silêncio.

Podemos perceber uma sutil melhora na qualidade de vida da família com o passar dos dias, com o novo serviço que lhes traz alguma dignidade. Apesar das dificuldades, as crianças se divertem entre cabras e bezerros. Momento em que o trabalho se confunde com a diversão.

O patrão de Fabiano, dono da terra, oferece cem mil Réis por cabeça, o que é aceito pelo homem, apesar de contrariado. Ele não tem voz para discutir. O patrão tem outros homens trabalhando para ele, nenhum deles parece ter voz para questionar o valor oferecido pelo trabalho.

Sinhá Vitória usa pedras para contar o dinheiro, única forma que conhece para fazer contas o que é muito útil na vida econômica da família que, através desse método, consegue se organizar minimamente.

Sinhá Vitória sonha em juntar dinheiro para comprar uma cama de couro. Diz que assim que conseguirem esta cama, passarão a “ser gente”.

Na casa do patrão, em um vilarejo, Fabiano testemunha uma vida muito diferente da que está acostumado. Apesar de não haver, propriamente, luxo, vemos que ele leva uma vida com

mais dignidade que seus funcionários. Pela primeira vez escutam música, vinda de um violino que é tocado por um músico dentro da casa do fazendeiro.

No acerto de contas, Fabiano percebe que foi enganado pelo patrão que o pagou a menos. O homem alega que é um desconto por causa de alguns juros cobrados em cima de empréstimos ao longo do período trabalhado. Acuado com a promessa de demissão, Fabiano aceita o pouco que recebeu sem mais questionamentos.

Ainda no vilarejo, Fabiano tenta vender carne de porco para complementar a renda. É surpreendido por um fiscal, acompanhado de um guarda, que cobra uma guia de imposto emitida pela Prefeitura. Supostamente, vendedores só podem comercializar produtos em posse dela. Fabiano, apesar de inconformado, se desculpa e vai embora. Mais uma vez, não tem voz frente à autoridade instituída.

No domingo, todos se vestem elegantemente, de forma que suas figuras se contrastam com a visível pobreza do sertão. Fabiano usa gravata, sapatos e chapéu. Sinhá Vitória, de vestido, porta uma elegante sombrinha. Vão à igreja. Evento que mobiliza todo o vilarejo. Do lado de fora acontece uma feira com muita música e diversão.

Fabiano sente os calçados machucarem os pés. Não está à vontade com toda a pompa. Sai sozinho e fica descalço na rua, enquanto Vitória e as crianças permanecem na igreja lotada, cumprindo com o ritual sagrado.

Fabiano chega em um bar e pede uma bebida, batizada com água, como vem a reclamar. Na rua, encontra com um guarda que o convida para jogo de cartas com apostas em dinheiro. Vitória sai da igreja com as crianças e não o encontra.

Ao tentar abandonar o jogo, Fabiano é gratuitamente agredido pelo guarda que dá a voz de prisão e o leva para a cadeia com a queixa de desacato à autoridade.

Fabiano é violentamente chicoteado nas costas e jogado na cela, onde passa a noite, enquanto Vitória e as crianças o aguardam na rua, em frente à igreja sem entender o que teria acontecido.

Um grupo de supostos jagunços chegam à cidade pela manhã e pedem a libertação de um homem “apadrinhado” que está na cadeia. São prontamente atendidos pelos poderosos da cidade que correm para resolver a situação. Na prisão, o patrão de Fabiano o reconhece e pede aos guardas que seu funcionário seja libertado.

Novamente unido a sua família, Fabiano segue de volta para casa e cruza com o temível grupo de jagunços em uma poça d’água onde se senta para lavar suas feridas. O rapaz que estava com o grupo e que foi companheiro de cela de Fabiano na última noite, oferece carona no

cavalo. Um dos homens do bando, possivelmente capanga de um influente fazendeiro, oferece trabalho a Fabiano, dizem que o “patrão paga bem”. Fabiano recusa, não é o trabalho honesto que está habituado a realizar.

Fabiano recebe os cuidados de uma curandeira em um interessante momento de sincretismo religioso, como é tão comum no Nordeste brasileiro. O menino mais velho pergunta o que é inferno. Palavra proferida várias vezes pela mulher. “É um lugar pra onde vão os condenados. Cheio de fogueira, espeto quente”, responde a mãe. “Você já foi lá?” pergunta o menino, que é repreendido violentamente. O menino repete a palavra “inferno” e “lugar ruim” diversas vezes, enquanto observa ao seu redor. -“condenado”, diz. Imagens da casa, da terra, do sol aparecem alternadamente enquanto a criança profere essas palavras.

Sinhá Vitória, em uma de suas muitas reflexões sobre sua vida, se compara com os bichos. Para ela, eles trabalham muito e não têm o que comer. Lamenta o dinheiro perdido por Fabiano no jogo e atenta para o fato de que a seca está voltando. O sofrimento de sinhá Vitória é latente. Diz que queria morrer para acabar logo com ele.

A água que a família dispõe para suas necessidades é agora retirada de uma poça barrenta. A sobrevivência é um desafio, mais uma vez.

Fabiano, na impossibilidade de ter a tão sonhada cama de couro, improvisa uma com galhos e gravetos. Vitória reclama do dinheiro gasto com o jogo e a bebida enquanto o marido reclama do dinheiro gasto com os “sapatos de verniz”. Terão que dormir na rede mais uma vez, a cama não ficará pronta. Sinhá Vitória atenta para os maus sinais “o sertão vai virar fogo”. A seca está chegando mais uma vez e talvez seja hora de partir.

Fabiano filosofa sobre a situação do sertão. Os pássaros bebem a água das poças, os gados morrem pela falta da água. Os pássaros voltam e comem a carniça. É tudo um ciclo. O ciclo da seca.

O pai da família conclui que a seca é iminente, não adianta esperar. Tenta saciar a sede do gado com pedaços de cactos. Mas não é o suficiente. Os urubus espreitam aguardando a tragédia iminente, o gado não sobreviveria por mais muito tempo.

O patrão chega para levar os gados que restaram e acertar as contas com a família. O pouco gado que resta vai para onde tem pasto. A família fica, agora sem o serviço que era o que garantia a sobrevivência de seus membros.

Fabiano encontra, perdido no meio do sertão, o guarda que o havia prendido e agredido. Com o facão na mão ensaia um golpe, mas não o leva a cabo. Não é um homem violento. Mostra

o caminho para o seu algoz e volta para casa a tempo de arrumar as coisas para, mais uma vez partir sem rumo, em busca de trabalho e sobrevivência.

A raquítica Baleia, cadela de estimação, não tem condições físicas de seguir viagem e precisa ser sacrificada pela arma de Fabiano. O primeiro tiro pega de raspão, aumentando o sofrimento do animal que agoniza no solo estéril do sertão, acompanhada pelo pranto das crianças.

A família parte enfim, sem um destino. Na dúvida se encontrarão um lugar tão bom ou melhor que da última vez, Vitória lamenta: “como não havemos de ser gente um dia, gente que dorme em cama de couro”. Diz que são “desgraçados”, fugindo no mato que nem bicho. Fabiano parece, em um primeiro momento, mais otimista, acredita que estão bem para caminhar e algo de diferente pode acontecer. A mulher se questiona sobre o que as crianças estariam pensando. Fabiano é enfático “Bicho miúdo não pensa”.

O casal segue em frente sonhando com uma nova vida com fartura e sustância para criar os meninos. Talvez a vida em uma cidade grande, onde as crianças poderão estudar e aprender a fazer contas como o “senhor Tomás”. “Um dia temos que virar gente”, pontua Vitória diante de um desacreditado Fabiano. A família segue, até ser engolida pelo sertão.

Fim do filme.

3.6 Análise de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964) e “Vidas Secas” (1963)

Segundo Janaína Amado (1995), o “sertão” seria uma das categorias mais recorrentes no pensamento social brasileiro, marcando presença, pelo menos, desde a poesia romântica do século XIX, tornando-se uma categoria essencial entre as construções historiográficas que articulavam sobre a nação brasileira até o início do século XX e sendo devidamente apropriada pelos sociólogos a partir dos anos 1950.

Na década de 1960 foi a vez do cinema, um meio de comunicação que se mantinha popular, apesar do advento da televisão, apropriar-se da temática e, inspirado tanto pela literatura regionalista quanto pelas produções historiográficas e sociológicas, levar o debate para as telas do mundo.

Com os filmes “Vidas Secas” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, podemos identificar claramente o debate sobre a questão agrária que vinha pautando a política e, conseqüentemente, os discursos intelectuais das décadas de 1950 e 1960. Somando-se a isso, a influência do cinema

soviético que vinha, desde o final da década de 1910, adotando o filme como uma ferramenta política, é claramente percebida nessas obras.

Em 1953, “Vidas Secas”, o livro de Graciliano Ramos, tornou-se leitura obrigatória nas escolas brasileiras e, cinco anos depois, a mídia noticiava uma grande seca que assolava o sertão nordestino, o que levou o debate para a esfera pública, forçando o governo a criar a Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) já em 1959.

Apesar da década de 1950 ter dado protagonismo às questões rurais, a problemática do padrão de vida dessa parcela da população já vinha sendo explorada pela literatura muitos anos antes. O próprio livro de Graciliano Ramos, no qual o filme “Vidas Secas” é inspirado, fora lançado em 1938, nos desdobramentos do movimento modernista que, já em sua segunda fase, voltaria sua atenção para o homem brasileiro em sua diversidade étnica e social, assumindo uma postura de denúncia das condições, muitas vezes desumanas, as quais esses brasileiros estavam submetidos, lutando pela sobrevivência, em suas próprias terras.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) afirma que, mesmo quando não são diretamente adaptados desses romances da geração de 30, os filmes de temática nordestina inevitavelmente buscam nesses livros as referências que teriam se tornado um padrão: o coronel, o jagunço, o trabalhador nos paus-de-arara etc. O autor destaca, todavia, que os filmes de Glauber Rocha, assim como alguns outros dentro do Cinema Novo, teriam conseguido fugir dessa regra, apresentando um Nordeste bem diferente daquele que vinha sendo representado no cinema de até então. As chanchadas e os filmes de Amácio Mazzaropi, por exemplo, levaram às telas um nordestino estereotipado, que raramente fugia às regras pré-estabelecidas por eles mesmos, um grupo de pessoas “caipiras” que representariam o oposto do grã-fino, do civilizado. Em suas palavras, “ele é a negação do cosmopolita, porque atesta a nossa pobreza física e mental”.¹³⁶

Dante Moreira Leite (2007), um expoente da psicologia social no Brasil, trouxe um estudo sobre as formas como o caráter nacional brasileiro seria refletido no meio intelectual até a década de 1970. Ao analisar a obra de Euclides da Cunha, “Os Sertões” de 1902, Moreira Leite identifica vários estereótipos estabelecidos pelo autor a respeito dos “vaqueiros”, que seriam: 1) bravo e destemeroso; 2) resignado e tenaz; 3) fixação ao solo; 4) impulsividade e aventura; 5) apego às tradições; 6) sentimento religioso levado ao fanatismo; 7) honra; 8) audácia e 9) força.¹³⁷

¹³⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 297.

¹³⁷ LEITE, 2007, p. 282.

Considerando os sessenta anos que separam a obra de Euclides dos filmes do Cinema Novo, podemos observar que muitos desses estereótipos permanecem, apesar de que, os diretores passariam a adotá-los de forma metafórica com o objetivo de levantar questões acerca da situação do país, o que viria a representar um certo ineditismo nestas representações.

Dentro dessa perspectiva de novidade na representação do nordestino, podemos identificar nas obras fílmicas analisadas, que Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos estão em posições sutilmente opostas. Talvez por ter optado por adaptar “Vidas Secas” respeitando a construção dos personagens realizada por Graciliano Ramos, Pereira dos Santos nos mostra um sertanejo mais submisso e, de certa maneira, conformado com sua situação. Diferente do Manoel, de “Deus e o Diabo na terra do sol”, que se revolta com sua condição de submissão ao poder estabelecido do coronel e busca uma solução radical, ora no misticismo, ora na subversão da ordem.

Fabiano, de “Vidas Secas”, recusa-se a percorrer o mesmo caminho. Ele tem a oportunidade de fugir daquela vida quando é convidado a se juntar aos jagunços, mas se recusa. Mais tarde, vê-se de frente ao seu algoz, o guarda que o levava preso e o submetera a uma sessão de tortura física de forma autoritária e injusta, estando dessa vez em uma posição de vantagem, armado e em lugar ermo onde poderia vingar-se utilizando da violência, mas também não o faz. Fabiano submete-se ao seu superego e se recusa a andar fora da lei, mesmo que essas decisões erráticas, se tomadas, talvez resultassem em uma grande mudança de vida.

Já Manuel não hesita em radicalizar e arriscar. Diferentemente de Fabiano, ele não se submete a um exame de consciência. Quando se sente explorado, mata o coronel e segue suas convicções, mesmo que sejam consideradas atos de loucura, como é alertado diversas vezes por Rosa, que tenta manter sua sanidade em meio a tantas adversidades. Manuel, busca alternativas, adere à religião, ao cangaço. Fabiano, não. Apesar de estar visivelmente insatisfeito com sua vida, segue nela.

Na última cena de “Vidas Secas”, vemos uma Sinhá Vitória otimista. Ela tem como referência um tal de senhor Tomás que, segundo ela, havia estudado e aprendido a fazer contas, e esse era o modesto futuro que almejava para seus filhos. Sinhá Vitória enxergava a si e aos seus como “bichos”, sonhava em um dia “ser gente”. Fabiano permanece desacreditado até o final do filme, pois ele não compartilha das mesmas ambições da mulher. Procura o próximo trabalho que lhe dê subsídios para sobreviver e dar de comer para seus filhos. O fato de Sinhá Vitória e, conseqüentemente, Fabiano e as crianças serem frequentemente comparados a bichos, representa um caráter zoomorfista da história, que está presente também no livro na qual ela é

baseada e fortalece o discurso de precarização daquela vida sertanista e de sua marginalização perante aqueles que tem alguma posse que os proporciona mais dignidade.

Tolentino (2000), em uma referência a Fabiano, afirma que:

É sua condição de despossuído que o torna vulnerável aos ciclos naturais e aos interesses dos proprietários rurais da região. Ele e sua família chegam a compreender esta situação, mas sabem que estão muito próximos de se equipararem aos bichos, já que vivem escondidos no mato pela primitividade do trabalho que exercem, além de excluídos de muitas coisas que a humanidade já alcançara (TOLENTINO, 2000, p. 150).

Percebemos que os dois protagonistas dos dois filmes, possuem muitas características em comum, características relacionadas principalmente às condições de vida impostas pelo sertão. Fabiano, porém, o personagem da década de 1930, criado por Graciliano Ramos, representa o nordestino desiludido e subserviente, enquanto Manuel, glauberiano, aparece já com a roupagem sessentista, fortemente influenciado pelos debates do PCB. Manuel não é o "sertanejo padrão" da literatura e do cinema. Ele tem ambições, luta contra sua condição de marginal e não hesita em radicalizar quando não encontra um caminho diplomático. Como ele mesmo percebe ao ser enganado pelo dono das vacas, a lei não está ao seu lado e, como tem ambições de melhora de vida, não se conforma com esta situação de exploração. O futuro que Manuel ambiciona para si, como vemos logo no início do filme, é o de ser proprietário de um pequeno terreno onde possa cultivar uma roça. Sonho este, que o leva às últimas consequências.

Podemos identificar em Manuel uma representação da luta das Ligas Camponesas. O personagem é um trabalhador rural que se percebe como marginal ao não ter seu esforço devidamente valorizado. Compreende que sofre uma injustiça e procura uma forma de reagir a ela. Une-se a outros grupos marginais, um deles, aparentemente pacífico, mas que se revela extremamente violento e alienante e o outro (os cangaceiros), supostamente justiceiros sociais, como mostram as falas de Corisco, mas que também não demoram a descambar para a violência que, em uma análise final, é rejeitada por Manuel.

Vemos em "Deus e o Diabo" e em "Vidas Secas", cada um a sua maneira, um sertão violento, seja no espectro simbólico ou na realidade nua e crua. As famílias não conseguem fugir de seus destinos.

Glauber Rocha (2004) viria a explicar a violência em seu filme como uma expressão revolucionária, distante de sua concepção primitiva, de puro ódio, como poderia parecer. Ela seria necessária, dentro da dinâmica colonial para que o colonizado seja percebido pelo

colonizador. Para o diretor, somente a partir do momento em que o colonizado mostra suas armas é que ele abandona a sua condição de escravo.¹³⁸

Ambos os filmes terminam com seus personagens caminhando em direção ao desconhecido. Fabiano e sua família vão atrás de um novo trabalho; Manuel corre a esmo, e continuará a correr até que “o sertão vire mar”, como o narrador anuncia e que podemos presenciar através de uma trucagem (sobreposição de imagens).

A expressão “o sertão vai virar mar”, repetida diversas vezes durante a projeção do filme, nas palavras tanto de Sebastião quanto de Corisco e sendo também proferidas pelo narrador, ao final do filme, relaciona-se à obra de Euclides da Cunha, “Sertões”. Segundo Nagib (2013), os versos imortalizados por Euclides, que tratava-se na verdade de “o sertão vai virar praia, a praia vai virar sertão”, teriam sido baseados em cadernos encontrados em Canudos, de autoria desconhecida, em uma referência ao litoral rico e inacessível ao povo sertanejo, sendo adaptado por Glauber e transformando-se em mar, que seria a principal figuração utópica do filme.¹³⁹

Sobre os filmes terminarem com os personagens caminhando rumo a um destino incerto, não temos como não captar uma referência aos filmes da Nouvelle Vague Francesa, que frequentemente utilizavam o mesmo recurso narrativo. Em “Os Incompreendidos” (1959), de François Truffaut, vemos o jovem Antoine Doinel que, após fugir do reformatório, segue sem rumo até alcançar o mar, que se transforma em seu último obstáculo. Na impossibilidade de seguir adiante, o personagem olha para a câmera como se pedisse uma ajuda sobre como e para onde ir. De certa forma, Manuel e Fabiano também seguem em direção ao mar, mas é um mar inalcançável. Em “Barravento” (1962), Glauber coloca seus personagens à beira-mar, mas igualmente perdidos, estagnados em suas condições socioeconômicas que não os permitem ultrapassar aquela barreira simbólica. Lucia Nagib (2013) viria a dizer que Glauber teria sido inspirado exatamente por esta concepção estética de “mar”, emprestada da Nouvelle Vague, onde a utopia marítima seria uma referência à noção de liberdade do personagem.¹⁴⁰

Quanto às protagonistas femininas, vemos uma inversão de papéis. Enquanto Rosa, mulher de Manoel, não acredita numa mudança, não demonstra ambição ou fé em um futuro melhor, Sinhá Vitória, mulher de Fabiano, tem ambições modestas e não se priva de sonhar; acredita que quando tiver uma cama “de verdade”, feita de madeira e couro, poderá considerar-se gente e fará parte de um seletivo grupo de pessoas que alcançaram a realização pessoal. Em

¹³⁸ ROCHA, 2004, p. 66.

¹³⁹ NAGIB apud BORGES e STARLING (orgs.), 2013, p. 15 e 16.

¹⁴⁰ NAGIB apud BORGES e STARLING (orgs.), 2013, p. 18.

“Vidas Secas”, inclusive, somos apresentados a uma personagem mulher consideravelmente mais forte do que o personagem masculino. Sinhá Vitória é quem toma à frente na caminhada, guiando a família, é quem percebe o erro do patrão no acerto de contas e é quem toma a decisão final de partir para um novo destino.

A imagem da mulher como o elo mais forte da família já vinha sendo explorada pelos filmes neorealistas italianos, também identificados com a própria cultura italiana que enxerga na “*mama*”, o eixo central da família, principalmente nas classes sociais mais baixas. A Nouvelle Vague francesa também trazia um novo perfil para as personagens femininas, porém eram mulheres urbanas que quebravam um paradigma moral mostrando-se independentes e sexualmente livres.

O Cinema Novo não chega, pelo mesmo em sua primeira fase, a levantar uma bandeira sequer análoga ao feminismo, o que seria pertinente se pensarmos em uma tendência artística, principalmente no cinema americano sessentista, de começar a trabalhar essas questões identitárias, que tomariam conta da sétima arte nas décadas seguintes. Essa lacuna pode ser explicada pela falta de uma figura feminina efetiva entre os realizadores do movimento. Mais tarde, a cineasta Helena Solberg chegou a ser associada ao Cinema Novo a partir de um documentário que dirigiu em 1966 (“A Entrevista”), porém, ela ainda não fazia parte do grupo que idealizou o movimento nos anos anteriores e não teve seu trabalho tão divulgado como o de seus colegas cinemanovistas.

Em ambos os filmes aqui discutidos, temos um visível contraste entre personagens masculinos e femininos, porém, em “Deus e o Diabo” vemos potencializações. Manuel não se conforma com sua posição de marginal social, age sem pensar nas consequências. Rosa está conformada e não apoia as decisões do marido por algum tempo, até reconsiderar e perceber que não havia mais um caminho de volta que fosse minimamente seguro.

Rosa, assim como Manuel, também age violentamente matando o profeta Sebastião. Porém, pode-se justificar que o suposto santo havia assumido uma posição vilanesca e imperdoável ao sacrificar um bebê. Era uma violência justificando outra. O sangue em suas mãos muda a personagem que, pela primeira vez, não contraria Manoel em mais uma atitude pouco louvável que seria a associação a um grupo de cangaceiros.

O cangaço aparece de forma destacada em “Deus e o Diabo”. Ao mesmo tempo que Corisco demonstra consciência social e alega lutar pelo seu povo, comete atos de extrema violência contra quem acredita antagonizar com sua causa. Corisco é a própria personificação da radicalização do espírito revolucionário.

Temos ainda Antônio das Mortes, conhecido como “matador de cangaceiros”. Um homem de quem pouco sabemos, sendo uma figura determinante para o destino de Manuel e Rosa. Antônio, convencido pelo padre da região e por um representante dos grandes fazendeiros, executa todos os fiéis de Sebastião em Monte Santo. Antônio hesita várias vezes e assim que o faz sente-se culpado e vaga pelo sertão em busca de Manuel e Rosa, os únicos sobreviventes do massacre, poupados por ele. Antônio mostra-se religioso e supersticioso, mas é convencido, especificamente pelo padre, de que aquele movimento pseudo-religioso representaria um perigo para a igreja. O padre cita Canudos em uma das várias referências ao episódio histórico ao longo do filme.

Percebemos, no discurso do padre e do fazendeiro, questões políticas que nos revelam uma inspiração nas classes dominantes do período em que o filme foi produzido. Enquanto o padre, em frente a um crucifixo fixado na parede, reclama que o movimento de Sebastião teria reduzido drasticamente as ofertas na igreja, o fazendeiro critica o governo que nada faz para proteger as propriedades rurais. Chega a afirmar que a política, naquele lugar, não é democrática; que nunca se venceu uma eleição através de votos.¹⁴¹

A imagem é icônica. Antônio, que aparentemente acredita na vocação do profeta, encontra-se entre o representante da bíblia e o representante da bala em uma sessão de convencimento, quando suas convicções são vencidas pelo dinheiro e pelos argumentos dessas duas autoridades, que claramente defendem interesses próprios.¹⁴²

Em “Vidas Secas” também vemos de forma clara a influência dos fazendeiros na política local, atuando pela força da bala.

Na manhã que se seguiu à prisão de Fabiano, quando este ainda estava na cela, presenciamos a chegada de um grupo de jagunços. Eles chamam o vigário e pedem que este solicite à autoridade local a soltura imediata do prisioneiro. Novamente vemos, dessa vez em um outro filme, a igreja e o coronelismo unidos em defesa de interesses obscuros. Mais uma vez, os representantes do conservadorismo da década de 1960 fazem-se presentes na dinâmica opressora de um filme cinemanovista. Em ambos os casos, o povo está à mercê dessas

¹⁴¹ Vemos aí uma referência à política baseada no apoio das elites oligárquicas que marcou o Brasil, pelo menos, desde o início do século XX com Campos Sales que, na impossibilidade de contar exclusivamente com os quartéis ou com a rua para se manter no poder, faria uma espécie de pacto com as elites agrárias para garantir sua governabilidade, o que proporcionou, entre outras coisas, a institucionalização do “voto de cabresto” (NAPOLITANO, 2018, p. 28).

¹⁴² Cinco anos depois, em 1969, Antônio das Mortes retorna, dessa vez como protagonista, em um novo filme de Glauber, “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, quando o diretor retoma o tema do coronelismo *versus* cangaço em uma nova fase do Cinema Novo.

autoridades e nada podem fazer para mudar este sistema. Como bem disse o fazendeiro em “Deus e o Diabo” e, essa fala caberia também em “Vidas Secas”: “aqui só existem duas leis, a do governo e a da bala. E nunca se resolveu uma eleição com voto.”

A fotografia em ambos os filmes é bem similar, estabelecendo, de certa forma, um padrão. Além de optarem pelo preto e branco, os diretores mostram um Nordeste bem próximo ao estereótipo já desenvolvido na literatura e nos filmes de anos anteriores. O chão rachado, judiado pela seca, o esqueleto do gado vitimado pela falta da água ou por picada de cobras, o céu chapado, sem nuances e sombreados e o sol que parece cegar o elenco em diversos momentos da projeção.

Uma característica da fotografia que chama a atenção, principalmente em “Deus e o Diabo” é a tentativa de emular a textura das xilogravuras, a arte de realizar ilustrações em relevo sobre a madeira, que foi e ainda é uma marca nordestina eternizada em revistinhas de cordel. Esse efeito é alcançado no filme com o preto e o branco bem marcado, resultando em uma impressão de descolamento do primeiro plano do fundo da imagem.

O filme representa muito bem, sem sombra de dúvidas, o “espírito histórico nordestino”, ou seja, os estereótipos da cultura do nordeste que já estavam presentes de forma marcante na música e na literatura da região, porém, como observa Ismail Xavier (2007), a obra não busca ser naturalista, mas utiliza de uma linguagem figurativa que atualiza a reflexão sobre os fatos. Mesmo sua narrativa estando concentrada na discussão de processos e lutas históricas, Glauber não se preocupa com uma reconstituição fidedigna dos fatos, afastando-se de uma premissa do cinema industrial, que prega uma aproximação da realidade através de diversos recursos visuais e sonoros.¹⁴³

A câmera na mão passeia pelas cenas sem preocupação com a estabilidade da imagem; um estilo mais despojado e uma consequência do solo acidentado, tendo em vista que o equipamento que permitiria a estabilização da câmera além do difícil manuseio, prejudicaria a experiência sensorial de realidade e o imediatismo que a câmera na mão provoca no espectador. A estabilidade através de trilhos, o *steadycam* que seria incorporado ao cinema anos depois e os efeitos como o *zoom*, são até hoje considerados artificiais demais para filmes que buscam transmitir um efeito de realidade. A câmera, se movimentando e compondo a *mise en scene* passa a se relacionar com o elenco, principalmente em “Deus e o Diabo”, onde os personagens parecem interagir constantemente com ela.

¹⁴³ XAVIER, 2007, p. 121.

Em “Deus e o Diabo”, assim como nos outros filmes de Glauber, a música ajuda a contar a história. O diretor opta pelo cordel, estilo tipicamente nordestino, cantado por um narrador anônimo que pontua as cenas e traz algumas explicações, principalmente sobre os personagens. Em momentos pontuais, Glauber lança mão de algumas peças musicais, de Villa-Lobos, aproximando-se ainda mais do modernismo e construindo a imagem de Brasil multicultural, que se apresenta harmoniosamente equilibrado entre o popular e o erudito.

Já em “Vidas Secas”, Nelson Pereira dos Santos optou por utilizar o mínimo de músicas durante a projeção. Na verdade, a música só aparece em algumas cenas da cidade, fazendo parte da cena. A música clássica na casa do dono da terra, que se pretendia erudito e a música popular nos desfiles folclóricos. Durante a maior parte do filme, o que captamos é um áudio que emula o som ambiente. Zumbidos ora estridentes, ora que pouco se fazem notar; o barulho dos passos e poucos diálogos. Tal opção do diretor encontra respaldo no próprio livro de Graciliano Ramos, onde percebemos poucos diálogos e a comunicação é realizada, muitas vezes, através de gestos, poupando os personagens das palavras.

Interessante notar que, assim como nos primórdios do cinema, a imagem nesses filmes torna-se tão forte que é possível a compreensão das narrativas mesmo se extraído todo o som. “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, mesmo sendo um filme extremamente verborrágico, se sustenta mais firmemente em suas imagens. Essa capacidade de se contar uma história através de imagens era muito valorizada entre os teóricos dos anos sessenta. François Truffaut, em uma análise, teria identificado esta capacidade no diretor inglês Alfred Hitchcock, que iniciou sua carreira de cineasta no cinema mudo e fez a transição para o cinema falado sem perder a mão de artesão para a delicada construção imagética nos seus filmes.

Albuquerque Júnior (2011), no que concerne ao Nordeste desenhado pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, viria a dizer:

O Nordeste seria uma realidade marcada pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem; seria um espaço do desolamento, da tristeza, do lamento expresso no ranger monocórdio de uma roda de carro de boi, como no filme Vidas Secas. Um mundo em preto e branco, de luz crua e causticante. Quase amorfo; um antiespetáculo do patrimônio cultural da miséria, do aboio triste e repetitivo (...). (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 311)

Temos, porém, dentro desta primeira fase do Cinema Novo, dois “Nordestes”. O verborrágico e combativo de Glauber e o silencioso de Nelson.

Para Oliveira & Pavão (2011), a opção pelo sertão como cenário para expor as teorias progressistas dos intelectuais do Cinema Novo estava relacionada à possibilidade que este

ambiente abre para se descrever a história da nação brasileira com todas as suas riquezas culturais e contradições, mesmo evidenciando a miserabilidade que eles acreditavam precisar ser superada.¹⁴⁴ Glauber utiliza personagens históricos como cangaceiros, coronéis e líderes espirituais de forma metafórica, representando questões chave para se compreender a problemática do país naquele período.

Podemos perceber nesses dois filmes aqui analisados como o Nordeste pode servir de metáfora para o Brasil com toda a sua diversidade. Os fazendeiros e a Igreja representando o movimento mais conservador da sociedade que explora, oprime e aliena o povo trabalhador, que precisa ser conscientizado do seu poder de mobilização para se libertar de sua condição de marginal e realizar a tão almejada revolução social preconizada pelas esquerdas brasileiras nos anos 1950 e 1960.

Xavier (2007) nos traz uma reflexão de que o filme indicaria uma desautorização tanto do messianismo como do cangaço como práticas revolucionárias em substituição aos padres e coronéis. O filme nos leva a crer que nenhuma dessas opções seriam capazes de gerar uma ordem humana justa.¹⁴⁵

O método revolucionário de mostrar o nordestino nestes filmes, principalmente em “Deus e o Diabo”, fica evidente a partir de todas essas observações que nos fazem percebê-los como agentes protagonistas de suas próprias histórias e não simplesmente como vítimas das condições de vida que lhes são impostas pelo lugar e pelo tempo. Todavia, pouco se percebe de diferente quanto à representação do Nordeste em linhas gerais. Ainda percebemos nas telas a região de forma estereotipada, como descreve Garcia (1984) em “O que é o Nordeste Brasileiro”:

Quando se fala em Nordeste, vêm imediatamente à lembrança uma região de extrema miséria, sujeita a secas periódicas que dizimam os rebanhos e frustram as lavouras, provocando o êxodo e a morte por fome e sede. Ou então, a truculência dos coronéis proprietários de terras, mandando surrar ou matar trabalhadores e tentando impedir que eles se organizem em ligas camponesas ou sindicatos (GARCIA, 1984, p. 7).

O autor nos apresenta este texto com o objetivo de chamar a atenção para a existência não de um único Nordeste, como a literatura e o cinema ainda insistem em representar, mas de vários Nordestes, com diferentes características climáticas, humanas e culturais, algo pouco explorado pelo Cinema Novo nessas primeiras representações da região. Veremos uma sutil

¹⁴⁴ OLIVEIRA & PAVÃO, 2011, p. 198.

¹⁴⁵ XAVIER, 2007, p. 126.

diferença em “Barravento”, que subverte levemente alguns destes estereótipos, porém entrega personagens e situações que são análogas a eles, como, por exemplo, o dono da rede de pesca no lugar do coronel, dono das terras, cumprindo a mesma função dentro de uma outra narrativa.

3.7 Descrição dos Filmes “Cinco Vezes Favela” (1962) e “Barravento” (1962)

3.7.1 “Cinco Vezes Favela” (1962)

Um Favelado, de Marcos Farias

O primeiro seguimento do filme conta a história de João, um emigrante nordestino, pai de família que encontra muita dificuldade em pagar o aluguel, provavelmente para um grileiro.

Na primeira cena vemos um homem, em um carro, incitando outros três homens a subirem o morro para fazer a cobrança. A presença desses prováveis capangas assusta os moradores que evitam o contato fechando as janelas dos barracos.

Os homens chegam à casa de João, forçam a porta e o agridem violentamente deixando claro que o aluguel deve ser pago até, no máximo, o dia seguinte. Caso contrário, ameaçam destruir o “barraco”, um pequeno imóvel sem nenhum tipo de luxo ou conforto.

Em um segundo momento, vemos João sentado à mesa com a esposa e o filho. A criança raspa uma panela enquanto o homem parece preocupado. Dalí, João vai até um canteiro de obras pedir dinheiro emprestado a um amigo que não pode ajudar. Todavia, o encarregado da obra fala na possibilidade de arrumar uma vaga de trabalho futuramente. João agradece, mas não tem tempo para esperar. Precisa arrumar o dinheiro em vinte e quatro horas.

A cena seguinte, toma lugar em um lixão onde mulheres e crianças dividem espaço com urubus. As mulheres se divertem com trapos que encontram em meio à sujeira. As crianças, comem lixo.

Após esse panorama da miséria, voltamos a acompanhar João, dessa vez, em sua caminhada por um centro urbano onde, inicialmente, ele observa frangos assados em uma vitrine, um luxo que não pode usufruir. Vemos que o personagem carrega um facão na cintura apesar de tentar ser discreto e não o exibir. Talvez não precise usá-lo.

Mais à frente, João observa, em uma banca de jornais, um homem contar dinheiro. São várias cédulas. Tantas quanto ele precisa para pagar o aluguel. Olha com aflição, observa as

peçoas ao seu redor, talvez pensando em cometer uma loucura. Contêm-se e segue em frente. Ainda tem uma esperança.

De volta à favela, procura um amigo conhecido como “Pernambuco”. Percebemos que ele, apesar de pobre, tem uma vida um pouco melhor do que João. Sua casa tem mais móveis e, aparentemente, mais conforto. João pede um empréstimo e o amigo alega não ter; porém, oferece a João um “trabalho”, o que veríamos tratar-se, na realidade, de um assalto.

Como uma última alternativa, João segue Pernambuco até o asfalto onde combinam, com um terceiro homem, a estratégia da ação. Pernambuco pede para João parar um ônibus e distrair o motorista pedindo uma informação enquanto ele e o terceiro elemento encostariam de carro e fariam a limpa.

João vai, nervoso, em direção ao ponto. Observa um guarda que está por perto. A tensão aumenta, porém, já é tarde para voltar atrás.

João para o ônibus e trava uma conversa com o motorista, que está impaciente, porém tenta responder. O carro de Pernambuco se aparelha ao ônibus e, se esgueirando pela janela, o ladrão pega alguma coisa do motorista, que reage imediatamente gritando repetidamente: “ladrão!”

O carro com os dois homens vai embora e João fica sozinho na calçada. É imediatamente perseguido por vários transeuntes que o alcançam com facilidade. Em uma tentativa desesperada de fuga, retira o facão da cintura, mas não consegue usá-lo. Tenta pular um muro, mas fere gravemente as mãos e cai, sendo violentamente espancado pelas pessoas que o seguiam até ali. A violência só cessa com a chegada da polícia que o leva embora, provavelmente para a cadeia. A história se encerra com um samba emoldurando a tragédia do rapaz.

Zé da Cachorra – Miguel Borges

O curta abre de forma didática, quando um narrador resume o que veremos a seguir: “Uma família chega a uma favela grilada em busca de casa. O grileiro é, ou se diz o dono do morro, está esperando a valorização dos terrenos antes de construir ou lotear. Já mandou fazer um barraco para guardar materiais, que é o único barraco vago em toda a favela.”

Uma família, composta de pai, mãe e quatro filhos chega a uma favela, empurrando um pequeno carrinho de madeira com seus poucos pertences. O povo, nas janelas das casas apinhadas observa de forma curiosa e desconfiada.

O pai da família diz, então, para um homem da comunidade que foi despejado e que está à procura de um lugar para morar. Esta fala logo desperta uma reação em cadeia nos outros moradores, que afirmam não poder recebê-lo pois existe uma espécie de acordo informal com o grileiro, que não os incomoda desde que não permitam mais moradores naquele espaço.

Inesperadamente, a família consegue o apoio de alguns poucos homens, liderados por Zé da Cachorra, que assume para a si a responsabilidade de acolhê-los. Zé vai além e, em um tom desafiador, afirma que vai alojá-los no barraco do grileiro, utilizado até então como depósito de materiais. Segundo o homem: “Tá no morro, é do morro”.

Na cena seguinte, vemos uma casa grande e luxuosa onde Bruno, o grileiro, recebe um telefonema avisando do ocorrido. Na tentativa de encontrar uma solução, Bruno liga para um tal de Dr. Ferreira que viremos a saber, tratar-se de um homem que, por pretensões políticas, mantinha um contato próximo com aquela comunidade.

Bruno explica a Ferreira que foi desmoralizado pelos moradores e que confia em uma situação diplomática para resolver o problema tendo em vista que, se o povo se unir, ele não terá força para recuperar o que considera ser seu.

Com a oferta de uma boa quantia em dinheiro para a sua campanha, Ferreira vai até a favela tentar, por meios políticos, convencer os moradores a expulsar a família invasora. Consegue reunir um pequeno grupo que, mesmo contrário à remoção da família, aceita ir até a casa do grileiro para discutir o assunto.

O grupo convida Raimundo, o pai da família e principal interessado, a se juntar a eles. Raimundo recusa, não quer ou não sabe como se envolver.

Na mansão, Bruno, em um discurso aparentemente apaziguador, se diz sensibilizado com a situação da família e que não pretende enriquecer com a miséria alheia, porém, precisa defender seus interesses. Propõe que a família saia em duas semanas. O grupo de favelados não consegue contrapor-se e volta à comunidade para expor a decisão de Bruno para Zé da Cachorra, até então, o único morador que não havia abaixado a cabeça para a autoridade do grileiro.

Zé da Cachorra diz que a família não será expulsa, que ele não permitirá. Porém, Raimundo, de forma submissa e demonstrando novamente sua passividade e medo, revela querer ir embora. Não tem ou não quer ter força para lutar contra o grileiro, mesmo com o apoio de Zé da Cachorra.

Zé, então, contrariado e sem conseguir disfarçar sua decepção, aceita a decisão de Raimundo e pede que ele saia com a família naquele mesmo momento. Em uma última tentativa

de continuar lutando e resistindo à autoridade de Bruno, informa aos outros que vai, ele mesmo, ocupar aquele barraco da discórdia e que ninguém vai conseguir tirá-lo de lá.

Em uma última cena vemos a família indo embora, pelo mesmo lugar em que chegou. Provavelmente em busca de um novo lugar para morar onde, utopicamente, não precisaria enfrentar nenhum outro poder instituído.

Couro de gato – Joaquim Pedro de Andrade

Talvez por ter sido realizado isoladamente e incluído no filme posteriormente, *Couro de Gato* apresenta uma estrutura e uma narrativa bem diferente dos outros curtas que compõem o *Cinco Vezes Favela*.

O cenário ainda é uma favela do Rio de Janeiro (provavelmente na zona sul, tendo em vista que enxergamos o mar em várias tomadas), às vésperas do carnaval. Vemos várias crianças, ainda muito pequenas, carregando latas e caixotes. Eles descem o morro para trabalhar. Uns como engraxates, outros vendendo amendoim. Eles preenchem as ruas da cidade em busca de clientes. Eles circulam por bares, onde encontram homens sozinhos e distraídos. Clientes em potencial.

Um narrador nos explica que, durante o carnaval, os tamborins, instrumentos essenciais para a folia, são muito procurados e conseqüentemente, valorizados. Na falta de um material melhor, esses instrumentos são confeccionados com couro de gato.

Vemos imagens das mesmas crianças que trabalham no asfalto perseguindo gatos pela favela. Se capturados, eles serão vendidos e, conseqüentemente, executados para que sua pele sirva de matéria prima para os tamborins que animarão os bailes.

Um menino observa, pela fresta de um portão, uma madame que toma sol em seu jardim, enquanto brinca com um felino de um pelo branco reluzente. Ela o vê e, sem desconfiar de suas intenções, convida a criança para entrar. O menino, então, aproveita a oportunidade, pega o gato e sai correndo. A mulher entra no carro e o segue pela cidade na desesperada tentativa de recuperar o animal.

Em um restaurante, outra criança observa um gato transitar entre as mesas enquanto recebe comida de um dos clientes. O menino aproveita uma oportunidade e leva o gato consigo, sendo perseguido pelo garçom do estabelecimento.

Outras crianças caçam gatos em um parque público e são seguidas por um guarda. Outras ainda, em uma estratégia engenhosa, atraem gatos com uma isca de peixe.

Inicia-se uma perseguição. A madame, o garçom e o guarda na tentativa de recuperar os bichanos chegam até o pé do morro, onde recebem um olhar de hostilidade de um dos moradores e preferem não continuar.

Durante a perseguição, várias crianças perderam seus gatos. Uma, porém, a criança que havia pego o gato branco no quintal da mulher, afeiçoa-se ao animal e resiste em entregá-lo. Brinca com o animal e divide com ele sua comida, um pedaço de pão. Percebendo que precisaria alimentar o animal, pondera e percebe que não poderia ficar com ele, entregando-o, com tristeza, ao fabricante de tamborins.

O filme não tem diálogos, a compreensão da trama se dá através da montagem.

Escola de Samba, Alegria de viver – Carlos Diegues

O filme começa com Dalva, uma mulher negra, militante sindicalista, descendo o morro o com panfletos na mão, possivelmente dirigindo-se a alguma ação de conscientização política, sendo hostilizada por moradores da comunidade, que a cercam cantando e dançando, fazendo com que derrube seu material. Os homens que a observam parecem se divertir com aquilo, com exceção de Gazaneu, seu companheiro, que parece preocupado, porém, não reage à provocação a que a moça é submetida.

Gazaneu e outros homens discutem sobre o desfile de Carnaval que se aproxima e sobre a preocupante situação da comunidade, que ainda não conseguiu se organizar para o evento. Resolvem eleger uma nova diretoria, destituindo Babaú, e empossando Gazaneu sob protesto do antigo dirigente.

Em casa, Gazaneu discute com Dalva. Ele reclama que ela não se envolve com questões da comunidade, não participa do Carnaval, evento que anualmente mobiliza a todos. Ela, empenhada em sua militância política, não entende a alienação do companheiro, que só pensa na festa e parece não se preocupar com os problemas coletivos que transcendem aquela favela.

Os dois rompem o relacionamento, Dalva é quem paga pelo barraco e pede que Gazaneu saia de lá.

Na comunidade, todos trabalham incessantemente na confecção de fantasias, adereços, na coreografia e na composição do samba enredo. Gazaneu, como novo diretor de carnaval, negocia um empréstimo com agiotas para que o desfile aconteça. Compromete-se a pagar em até duas semanas. O agiota, que faria negócio em outra comunidade, aceita a oferta e entre 40 contos.

A festa que toma conta do morro, com todos comemorando entusiasticamente o porvir, se contrasta com o semblante cansado e desanimado de Dalva, que sobe o morro depois de mais um dia de trabalho.

Chega o dia do desfile, a comunidade desce o morro cantando e dançando enquanto Gazaneu vai se encontrar com os homens que vieram, em nome do agiota, cobrar a dívida do empréstimo. Como Gazaneu não tem o dinheiro, pede a prorrogação do prazo e, com a negativa, inicia-se uma briga. Vários ficam feridos, a bandeira da escola é queimada. Os dirigentes do desfile acabam nocauteados enquanto a comunidade alienada sobre o endividamento e as condições do financiamento do bloco vão para a pista, aproveitar a folia.

Na última cena, vemos um personagem sem nome, um rapaz que, desde o início observava de fora os acontecimentos que levaram a este desfecho, despir-se da fantasia e subir o morro, tomando o caminho oposto ao da festa, talvez desiludido ao dar-se conta do preço pago pela alienação que aquela festa proporcionava.

Pedreira de São Diogo – Leon Hirszman

O cenário desse último curta é uma pedreira, localizada logo abaixo de uma comunidade com muitas casas. A empresa responsável pelo empreendimento realiza explosões sistemáticas que derrubam as encostas aproximando-se cada vez mais das casas que já estão à beira de um precipício. A tragédia pode ser tomada como certa.

Os trabalhadores, homens simples, muitos deles moradores daquela comunidade, percebem o perigo e sofrem por isso. A empresa, não. Apesar do encarregado perceber o perigo, não se mobiliza para evitá-lo, ordenando que as explosões continuem.

A corneta, que avisa da explosão toca. O homem que segura a tocha, responsável pelo fogo que acionará a dinamite se preocupa e hesita. Porém, precisa fazer o serviço e o som da explosão assusta os moradores.

Durante o recolhimento das pedras, o representante da empresa analisa a situação da encosta e incredivelmente pede que, na próxima explosão, aumente-se a carga dos explosivos.

Os trabalhadores ficam inconsoláveis, não sabem como agir diante desta situação, até que um deles ganha voz e decide que alguma coisa precisa ser feita para impedir o desastre.

Em uma reunião improvisada concluem que não podem simplesmente interromper o trabalho pois, como um deles lembra, isso já aconteceu outras vezes e a empresa simplesmente substitui os trabalhadores, que não tem estabilidade e o trabalho continuou.

O homem da tocha, assumindo uma posição de liderança, sugere uma estratégia ousada. Ele subiria até a encosta e convenceria os moradores a irem até a beirada da pedreira, assim, a empresa vendo pessoas e não mais casas em perigo, não poderia mais estourar as dinamites.

O próprio trabalhador se propõe a subir até a comunidade e assim o faz. Lá, pede a uma mulher que mobilize os outros moradores para que venham até a beirada.

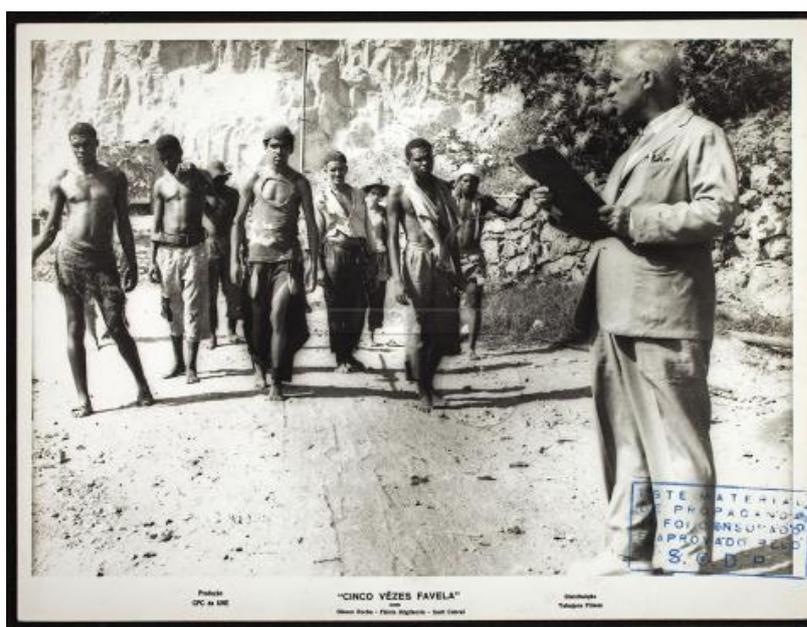
Do lado de baixo, os outros trabalhadores esperam ansiosos para que o plano dê certo, pois a hora da explosão se aproxima.

A corneta toca. A tocha é acesa. Por um momento, parece que o movimento não teria adesão, até que os primeiros moradores se aproximam da encosta, forrando sua beirada de ponta a ponta.

Diante da impossibilidade de explodir o morro com pessoas nele, o representante da empresa que explora a pedreira vira as costas para o morro, sinalizando o cancelamento da explosão, diante de uma discreta comemoração por parte dos trabalhadores.

Fim do filme.

Figura 13- Cena do curta "Pedreira de São Diogo" em "Cinco Vezes Favela" que deixa claro o abismo social entre os personagens através da caracterização do alto funcionário e dos trabalhadores braçais.



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/818050>

3.7.2 “Barravento” (1962)

Temos um primeiro contato com a trama a partir de um texto que toma a tela nos primeiros segundos de exibição. Na primeira parte, o texto parece extremamente didático, explicando o que iremos ver a seguir, sem confiar na capacidade interpretativa do espectador. Porém, esse texto foi incluído no início do filme provavelmente para apresentar alguns aspectos da cultura brasileira para um público internacional, tendo em vista que o filme circulou por diversos festivais mesmo antes de ser exibido em território nacional.

“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. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos, contudo, existem (...)”.

A abertura do filme dá-se, propriamente, com a tomada da tela pelo mar, sendo acompanhado por uma música africana com seus atabaques característicos.

Uma fila com dezenas de pescadores recolhe a rede do mar. Em contraste com a simplicidade dos trabalhadores, vemos um homem de terno branco, que observa todo o movimento a partir de um farol, às margens da praia. O grupo de pescadores segue puxando a rede com certa dificuldade, mas o batuque e o canto que emanam aparentemente tornam a atividade um pouco menos penosa. Na praia, mulheres e crianças unem-se a eles. São muitos peixes, o resultado da pescaria, certamente, foi positivo.

O homem do terno branco é Firmino, ex-pescador que foi viver na “cidade” e retorna à vila aparentemente mudado. Os antigos colegas zombam de sua aparência portando roupas finas e um relógio, que se torna objeto de admiração por aqueles que não possuem acessórios tão caros. Firmino explica-se, diz que, para se vestir daquela forma, precisou “descarregar muitos navios e fugir da polícia”, num prospecto que temos de sua vida fora do vilarejo.

Durante sua primeira conversa com os pescadores vemos seu novo ponto de vista sobre a situação em que aqueles homens se encontram. Diz que eles arrastam a rede todos os dias para “meter dinheiro na barriga de branco”. Alega que outros estão ricos às custas daquele trabalho e que, com sua nova percepção da vida, não mais se permitirá ser explorado daquela forma. Lembra que todos os pescadores são iletrados e, por isso mesmo, fadados a viver na miséria.

Firmino reencontra uma mulher, Cota, sua antiga namorada, a quem presenteia com um relógio, o bem precioso que trazia do “ambiente civilizado”. Também vemos pela primeira vez a jovem Naína, moça angustiada e apaixonada por Aruã, pescador protegido pelo mestre e apadrinhado por Iemanjá, gerando a expectativa de, um dia, substituir o mestre em sua função de guiar aquele povo.

Sendo uma das únicas de pele branca na comunidade, Naína, não se sente legitimada dentro daquele grupo e está constantemente preocupada com seu pai, um pescador já idoso que, dependendo exclusivamente de seu trabalho para sobreviver, não pode deixar de trabalhar, apesar das limitações da idade.

Os pescadores falam sobre a necessidade de comprar uma nova rede, pois a atual já não aguenta o peso dos peixes e está quase furada. A rede que, que é o instrumento de trabalho deste povo, não pertence a eles, eles sequer têm condição de comprar uma nova. O proprietário dela, que só aparece no filme através de citações ou da figura de seus representantes, não tem interesse em trocá-la pois não enxerga vantagem financeira nisso, acredita que os próprios pescadores precisam atuar com as ferramentas que têm.

Nesse diálogo, percebemos a importância do “mestre”, integrante do grupo de pescadores, que tem sua posição legitimada com bases religiosas, seria o escolhido por Iemanjá, e que é o único a negociar questões relacionadas ao trabalho com o dono da rede.

Aruã começa a questionar se trabalhar para os outros não seria fazer “papel de besta”. Um outro pescador diz que ele não deve ir na conversa de Firmino que, apesar de não ter suas convicções totalmente aceitas pelo grupo, já começa a fazê-los questionar suas posições dentro daquele sistema de exploração capitalista.

As cenas de trabalho são intercaladas por cenas de canto e dança. A sensualidade das mulheres é constantemente explorada através de seus colos e quadris destacados pela câmera.

Em um momento de romance com Cota, onde os dois namoram sob o gramado, a mulher questiona Firmino sobre seu interesse por Naína, que despertava o interesse do jovem Aruã e que, por força de seu papel naquela sociedade (o futuro mestre deveria manter-se puro), não

poderia envolver-se com ela. Firmino nega e diz que não vai enfrentar Aruã e, em seu discurso, demonstra uma ponta de inveja sobre o que o jovem pescador é e sobre o que representa para aquelas pessoas. Aruã, filho de Iemanjá, tem o “corpo fechado” e é protegido pelo mestre, talvez assuma essa posição um dia. Conta que sua relação com o pescador sempre foi problemática, desde muito novo, e que a comunidade sempre se colocou contra ele quando os dois brigavam.

Firmino procura uma mãe de santo na esperança de conseguir realizar algum trabalho contra Aruan. É prontamente repreendido pela senhora que diz não fazer trabalhos contra protegidos de “Iemanjá”. A frustração não permite que ele continue tentando derrubar o jovem pescador que o incomoda, principalmente, por representar, a seu ver, a alienação dos outros pescadores que o seguem acreditando em sua vocação espiritual para guiá-los.

Naína é levada a um terreiro a fim de descobrir sua ascendência espiritual. O ritual nos é apresentado em uma cena longa e detalhada. Naína é identificada como filha de Iemanjá, mas, inicialmente, se recusa a passar pelo processo de reconhecimento da entidade, que inclui um longo retiro espiritual, que a afastaria do convívio social e também de Aruã.

Firmino procura por “Pai Tião” com a finalidade de realizar um despacho que estrague a rede dos pescadores e destrua Aruã definitivamente. Não vemos o que acontece a seguir, mas, devido à imagem de galinhas mortas e oferendas amanhecidas na areia da praia, podemos concluir que o despacho foi devidamente realizado.

Na próxima cena, vemos os pescadores apavorados, ainda no mar, dizendo aos gritos que a rede havia arrebentado e Aruã teria se afogado. A notícia causa grande comoção entre as pessoas na praia. Firmino observa satisfeito e é confrontado por Cota, que compreende o que aconteceu e repreende a atitude, diante de um Firmino eufórico pelo resultado de sua ação. Firmino diz não acreditar nesses instrumentos espirituais, mas que realizou uma tentativa que, aparentemente, obteve sucesso.

A alegria de Firmino dura pouco, a notícia de que Aruã sobreviveu logo chega à praia, reforçando sua imagem de protegido pela “rainha das águas” e de provável líder espiritual daquele povo. Firmino se revolta contra o despacho que não deu certo. Promete nunca mais apelar para o misticismo, mas buscar realizar atitudes mais concretas que levem o povo a abandonar de uma vez por todas o misticismo que, segundo ele, os leva a ser constantemente explorado.

Um representante do dono da rede exige que os pescadores consertem suas avarias e voltem a entregar os peixes. O mestre diz que dará um jeito, que a remendará. Momentos depois, os pescadores já estão, obediamente, trabalhando no remendo. Firmino, em mais

um discurso acalorado, diz que o preto veio para essa terra para sofrer, que trabalha muito e não come nada. Coloca-se como uma exceção, um homem independente que já se livrou das amarras da religião. Diz que o Candomblé não serve para nada, que é preciso resistir. Seu discurso não comove nem convence e o homem engole sua revolta para pensar em seu próximo movimento.

Firmino aproveita, então, um momento em que não há ninguém por perto e rasga a rede com uma faca. Cota o observa, porém, sem reprová-lo. Firmino revela para a mulher sua verdadeira vida na cidade, diz que não conseguiu se estabelecer financeiramente, que vive com muita dificuldade e que é considerado, pela polícia, como “elemento subversivo”. Afirma que, se tivesse em uma melhor condição, procuraria se assentar com Cota e viver tranquilamente. Cota diz que a única oportunidade que já teve para ir viver na cidade foi através de um convite à prostituição e que, lá, no pequeno vilarejo de pescadores, tem uma boa condição financeira graças as duas jangadas que herdou. Sugere a Firmino que volte de vez para lá e que viva com ela. Firmino rejeita a oferta, diz que nunca voltará a ser pescador, que não é índio e que “aqui não é África, é Brasil”. Ele alega que, na cidade, o homem já percebe sua situação de subserviente e se justifica por ter cortado a rede para que aqueles pescadores também se percebam assim. Ainda afirma que, para ele, a princesa Isabel é uma ilusão.

Na manhã seguinte, os pescadores encontram a rede danificada e ela é definitivamente recolhida pelos representantes do dono da rede. O mestre, de forma passiva e resiliente, diz que eles voltarão a pescar sem rede, como se fazia antigamente, apesar dos perigos e da maior dificuldade. Firmino se revolta com esta passividade e ensaia uma briga com Aruã, mas é impedido pelos outros pescadores.

Um grupo de pessoas reflete sobre as novas condições de trabalho e os perigos da pesca em jangada. Falam sobre a violência do barravento que pode derrubá-los e afogá-los. Lembram-se que, com o advento das redes, o perigo teria passado apesar de terem perdido a propriedade dos peixes que pescavam. Uma das mulheres conclui que eles não sabem fazer nada além de pescar. Compara a situação atual com sua vida pregressa na seca do norte. Diz que foi em busca do mar acreditando que a vida seria melhor. Porém, afirma que é tudo igual. A fome maltrata em qualquer lugar.

As mulheres falam ainda sobre o poder de Aruã como protegido de Iemanjá, observando que, se ele quiser, consegue muitos peixes, mesmo sem a rede.

Os pescadores contam a história de Aruã, que foi trazido pelo mestre da cidade, quando ainda era muito pequeno. O mestre teria difundido a crença de que o rapaz serviria a Iemanjá e

que por isso não poderia se envolver com mulheres, convencendo a todos de que o menino poderia sair de jangada e apanhar peixes no fundo do mar. Segundo um dos pescadores, seria a hora de Aruã provar sua proteção. Aruã, que escutava sua história com atenção e um aparente distanciamento, propõe-se a se empenhar para honrar a confiança que seu povo tem nele.

Em outra cena, Naína questiona uma velha baiana sobre a possibilidade de se casar com Aruã. A mulher conta que a rainha do mar é ciumenta e que Aruã, assim como o mestre, precisa permanecer virgem e solteiro para que possa trabalhar pelo bem da aldeia.

Aruã vai para o mar e lidera os pescadores no trabalho, o mar se acalma e Firmino se apavora com a possibilidade da autoridade de Aruã ser legitimada e os pescadores se conformarem, mais uma vez, com aquela situação.

Durante a noite, na praia, Cota, sendo observada ao longe por Firmino, entra no mar completamente nua, provavelmente numa tentativa de provocar Aruã, que também a observa e não resiste entregando-se a ela e violando definitivamente sua condição de santidade.

O pai de Naína é acordado por Firmino, no meio da noite, e ele lhe diz ter visto Iemanjá no mar e que ela chamava por ele. Inicia-se o temido temporal. Vicente, um outro pescador e Cota morrem em uma cena dramática e com poucos elementos que nos permitam compreender a condição da morte de cada um deles. Os dois homens no mar perdem a vida no mar e a mulher, na praia.

Aruã, após ter se entregado a mulher e desonrado seu compromisso com Iemanjá passa a ser, finalmente, desacreditado pela comunidade. Esse argumento é defendido por Firmino ainda na praia, irritando Aruã e comovendo os outros pescadores. Em um jogo de capoeira, Aruã é finalmente derrotado por Firmino.

Após o velório dos corpos, Naína, acreditando que Aruã não mais detêm a proteção de Iemanjá e não precisa mais manter-se puro, aceita se submeter ao ritual de entrega à rainha do mar para estar apta a, enfim, unir-se em casamento ao jovem pescador.

Durante o tempo deste ritual, que poderá durar um ano, Aruã tem um último encontro na praia com a moça e lhe diz que irá para cidade, trabalhará e retornará com uma nova rede. Aruã finalmente concorda com Firmino, que eles precisam de independência. O pescador se vai, atravessando o farol que demarca o limite da praia.

Fim do filme.

Figura 14- Antônio Pitanga (de branco) e Aldo Teixeira (em primeiro plano) interpretando Firmino e Aruã, com uma caracterização clássica do malandro da cidade em oposição ao pescador da pequena aldeia.



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/845457>

3.8 Análise dos filmes “Cinco Vezes Favela” (1962) e “Barravento” (1962)

Os dois próximos filmes a serem analisados, mesmo participando do mesmo movimento criativo e temático dos dois anteriores, procuram mostrar a eminência da marginalidade social associada à miséria e à exploração em um diferente espaço geográfico. Esta decisão procura evidentemente demonstrar que os problemas sociais não estão localizados no sertão nordestino, mas que são uma ferida que se alastra pelo país. A fome e a miséria estão presentes tanto no solo seco quanto à beira mar ou mesmo nos grandes centros urbanos. O clima e a geografia podem potencializar os problemas, mas o cerne da questão está na estrutura econômica. Na dinâmica capitalista.

“Cinco vezes Favela”, lançado em 1962, a partir de um trabalho colaborativo dentro do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) foi logo identificado com o Movimento do Cinema Novo, apesar de algumas diferenças bem marcadas. O filme do CPC adotaria os ideais revolucionários na sua temática, porém, não na estética. Isso devido a

uma conceituação de arte revolucionária concebida por Carlos Estevam Martins, que deveria ser tecnicamente simples para que alcançasse o público com uma maior facilidade.¹⁴⁶

Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que se inspiravam em movimentos cinematográficos mais modernos como o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague Francesa,¹⁴⁷ que vieram a romper com esses padrões estéticos mais tradicionais, não aceitavam esta flexibilização no movimento e foram, aos poucos, trazendo para junto deles os cineastas do CPC.

Na realidade, o CPC produziria este único filme não necessariamente por uma debandada de seus cineastas, mas por que o próprio Centro Popular de Cultura teria vida curta a partir dali, sendo fechado dois anos depois em decorrência do golpe de 1964.

O que aproxima “Barravento” e “Cinco Vezes Favela” nesta análise é tanto o afastamento do foco na temática sertanista, como a apresentação de personagens que influenciam a trama a partir de suas experiências nos centros urbanos e o protagonismo de personagens negros fugindo dos estereótipos anteriormente estabelecidos pela literatura e pelas chanchadas, com a sua ancestralidade e sua cultura de matriz africana sendo trabalhadas com maior cuidado, mesmo que ainda distante do ideal, ao permitir resquícios de preconceito, principalmente no que diz respeito à religião, interpretada no roteiro de “Barravento” como fonte de alienação, adotando o popular discurso marxista de que ela seria o ópio do povo, um meio de limitá-lo e dificultar a conscientização de sua condição social.

Ainda sobre a questão de valorização da cultura negra nos filmes, podemos perceber que Barravento, apesar de uma crítica pesada ao candomblé, ainda entrega um maior protagonismo ao negro do que “Cinco Vezes Favela” (1962), que apresenta atores brancos interpretando os papéis principais na maioria dos curtas, com algumas exceções que serão descritas oportunamente.

Podemos notar, em “Barravento”, uma clara inspiração no filme italiano “A Terra Treme” (1948), de Luchino Visconti; um clássico neorealista que discute a exploração de um grupo de pescadores da Sicília que, adaptado para o Brasil da década de 1960, trouxe outras questões pertinentes à realidade brasileira, como a herança escravagista e a cultura negra, em uma interação com a mesma condição exploratória que Visconti denunciava na Itália do período pós guerra e que atravessava o Atlântico se mostrando ainda atual. Glauber ainda incluiria a

¹⁴⁶ SOUZA, 2013, p. 137.

questão do negro como marginalizado, uma especificidade que o Brasil não compartilharia com a Itália daquele período.

Estes dois filmes, “Barravento” e “Cinco Vezes Favela”, aparentemente não levam a questão do negro para além da expressão das desigualdades sociais, algo que pode e deve ser problematizado. Carolinne Mendes da Silva (2017) nos traz uma boa observação neste sentido ao afirmar que, na maioria das vezes, os negros são colocados nas tramas com o único objetivo de representar marginalizados sociais, fugindo de um discurso racionalizado que dê as eles uma maior visibilidade.¹⁴⁸

De forma a concluir sobre a posição de marginalizados sociais que os negros ocupavam na sociedade cinquentista, Da Silva cita uma pesquisa realizada pela UNESCO naquela década com o objetivo de averiguar a tese da suposta democracia racial, que algumas pessoas defendiam haver no Brasil. A conclusão de Florestan Fernandes, que participou ativamente do projeto, ao analisar a assimilação do negro na ordem competitiva de São Paulo, teria sido a de que esta parcela da população ainda representava a permanência da antiga ordem escravagista, o que dificultava consideravelmente a sua integração na ordem capitalista vigente.¹⁴⁹

Esta concepção da época, do negro como marginal social, assim como a mesma visão dispensada ao trabalhador rural, mais notadamente, o do sertão nordestino, pode ter inspirado os idealizadores do Cinema Novo a explorar estes personagens nos filmes da primeira fase do movimento, acolhendo e defendendo estas causas.

David Neves, um conhecido crítico e incentivador do Cinema Novo defendeu, na década de 1960, a posição antirracista dos filmes do movimento. Mesmo não incluindo entre seus representantes, diretores negros, o autor aponta como, em “Barravento”, por exemplo, o personagem principal, Firmino, negro, veio a servir de porta-voz para o diretor, que era branco. Além de que, nos filmes do movimento, os personagens negros proporcionavam uma identificação direta com o público, independente da cor.¹⁵⁰

Carvalho e Domingues (2017) viriam a refletir sobre a colocação de David Neves a respeito de “Barravento” e concluíram que o Cinema Novo, diferentemente de outras correntes cinematográficas nacionais anteriores, teria abordado o negro livre dos preconceitos, que haviam se tornado comuns na cinematografia brasileira, como a indiferença, o exotismo ou o racismo.¹⁵¹

¹⁴⁸ SILVA, 2017, p. 17.

¹⁴⁹ SILVA, 2017, p. 14.

¹⁵⁰ NEVES, 1968, p. 77.

¹⁵¹ CARVALHO & DOMINGUES, 2017, p. 384.

“Cinco Vezes Favela”, como o próprio título entrega, nos mostra cinco situações que ocorrem em diferentes comunidades do Rio de Janeiro.

Pensando no contexto histórico, podemos observar que, assim como as questões rurais, as favelas estavam na pauta política do país em um crescendo desde 1940, quando a especulação fundiária, o sistema de grilagem e, posteriormente a política desenvolvimentista dos centros urbanos de JK levou a um crescimento desordenado das periferias e ao aumento rápido e significativo dessas comunidades.

O êxodo rural trouxe para os grandes centros urbanos mais pessoas do que eles poderiam comportar. A política não encontrava uma solução para esta problemática e a falta de formação para o trabalho nas indústrias, assim como o desemprego, deixavam este povo fora do sistema capitalista criando, aos olhos de uma elite urbana, o mito de uma marginalidade social.

Apesar de ser difícil precisar o momento em que surgiram as primeiras favelas no Rio de Janeiro, Gonçalves (2013) nos elucidam que o termo “favela” tem sua origem relacionada à Guerra de Canudos (1896-1897). “Favella” seria um morro localizado na região baiana próximo de onde se deu o conflito. O nome do morro, por sua vez, seria inspirado por uma planta que tomava o seu contorno, a *Jatthropa Phyllaconcha*, conhecida na região exatamente como favella.¹⁵²

Segundo Prudente (1995), a dificuldade deste vegetal em nascer e sobreviver sob as duras condições climáticas do sertão nordestino serviria de analogia à luta pela sobrevivência dos habitantes de uma favela nos centros urbanos.¹⁵³

Os soldados que retornavam da Guerra de Canudos passaram a se estabelecer, com a tolerância do Exército, no Morro da Previdência que ficava na região do então Ministério da Guerra, que passou a ser chamado, na época de “Morro de Favella”, termo que se popularizou e passou a designar outras comunidades estabelecidas de forma similar.¹⁵⁴

Segundo João Carlos Rodrigues (2011), a descrição mais antiga de uma favela que se tem notícia no Brasil, seria a crônica de João do Rio “A Cidade do Morro de Santo Antônio”, de 1908. O autor relata que, desde esta publicação, algumas características que se tornariam estereótipos dessa comunidade já seriam exploradas: o homem honesto e trabalhador, sambista e oprimido pela violência das autoridades.

¹⁵² GONÇALVES, 2013, p. 44.

¹⁵³ PRUDENTE, 1995, p. 153.

¹⁵⁴ GONÇALVES, 2013, p. 44.

Na década de 1920, as favelas teriam chamado a atenção dos intelectuais modernistas que, debruçando-se sobre expressões culturais nacionais em busca de uma identidade para o povo brasileiro, teriam encontrado nestes redutos cariocas um verdadeiro berço de cultura popular, defendendo-as como um símbolo puramente nacional de estética.¹⁵⁵

Segundo os estudos de Janice E. Perlman (1977), que realizou um trabalho de campo em, pelo menos, seis favelas no Estado do Rio de Janeiro na década de 1960, um terço da população do Rio vivia nessas comunidades, incluindo nesta conta tanto favelas como outros assentamentos semelhantes.¹⁵⁶

Um dado curioso que autora nos traz é de que, no recenseamento de 1920, temos o primeiro registro de uma favela no Rio de Janeiro. Neste documento foi registrada uma aglomeração de 839 casas no Morro da Providência, organizadas originalmente por soldados da Guerra de Canudos.¹⁵⁷

Pouco tempo depois, na década de 1930, a população das favelas cresceria rapidamente devido a um grande fluxo migratório vindo do Nordeste. As favelas continuariam a crescer no decorrer dos anos, porém, segundo Perlman, seria um erro afirmar que os migrantes seriam, em sua maioria, nordestinos. Suas pesquisas demonstraram um número quase igual de pessoas vindas do Nordeste, de Minas Gerais, do Espírito Santo e de outras regiões do Rio de Janeiro. O crescimento se deu de forma tão acelerada que, na década de 1970, 32 por cento da população carioca já morava nas favelas da cidade.¹⁵⁸

Lacerda & Sendra (2017) desenvolveram uma pesquisa que visava analisar o filme “Cinco Vezes Favela” (1962), que foi realizado por diretores que não moravam nestas comunidades, em comparação com a produção “Cinco Vezes favela: Agora por nós mesmos” (2010), que apresentava curtas-metragens produzidos por moradores destas comunidades e que, portanto, supostamente possuiriam mais intimidade com os temas a serem retratados na tela. Os autores notaram que algumas das representações dos moradores se repetiam; especificamente as representações de pessoas trabalhadoras e as dificuldades financeiras as quais esses personagens estavam submetidos, se mantiveram as mesmas.

¹⁵⁵ GONÇALVES, 2013, p. 82-83.

¹⁵⁶ O Boletim Oficial da Secretaria de Serviços Sociais do Brasil, descreve uma favela como um grupo de moradias com alta densidade de ocupação, construídas desordenadamente com materiais inadequados, sem zoneamento, sem serviços públicos e em terrenos usados ilegalmente sem o consentimento do proprietário. (PERLMAN, 2002, p. 40).

¹⁵⁷ PERLMAN, 1977, p. 40.

¹⁵⁸ PERLMAN, 1977, p. 94.

Segundo esta pesquisa, o filme de 1962, que é nosso objeto de análise, apresenta seis cenas onde personagens favelados são representados como trabalhadores e, em três situações, seus problemas financeiros são abertamente retratados. O desemprego e a fome, causada principalmente pela falta de recursos financeiros, também é retratada, assim como uma provável solução para este problema através do crime.¹⁵⁹

No primeiro curta que compõem “Cinco Vezes Favela”, dirigido por Marcos Farias, já temos a referência estereotipada do migrante nordestino na cidade grande. João, é um pai de família que veio do Nordeste, provavelmente Pernambuco, para tentar a vida no Rio de Janeiro e encontra-se desempregado, em apuros para pagar o aluguel do barraco em que vive. A miséria dos personagens fica evidente quando o diretor, através da montagem, opta por mostrar cenas em um lixão, onde essas pessoas trabalham e adquirem meios de sobrevivência, inclusive, alimentando-se de lixo.

Vemos a autoridade que exerce o poder sobre ele personificada em três homens que sobem o morro para exigirem o pagamento de forma violenta. Podemos notar que aqueles três homens, representando provavelmente o grileiro, figura que vemos somente de relance, dentro de um carro, dando as ordens, que provoca medo não só em João, mas em toda a comunidade, que fecha as janelas e saem do caminho para não serem envolvidos na situação.

Situação semelhante vemos no segundo curta, “Zé da Cachorra”, dirigido por Miguel Borges, onde parte da comunidade hesita ou se recusa a acolher uma família de retirantes por medo do grileiro. A cena em que se fecham as janelas se repetem, desta vez não para os capangas do “dono do morro”, mas para seus iguais.

Nestas cenas desses dois segmentos, podemos identificar o processo de solidão pela qual o marginalizado está submetido quando o individualismo e/ou medo de seus semelhantes os impede de intervir para, pelo menos, tentar melhorar a situação que está se desenrolar.

No primeiro curta, intitulado “O Favelado”, João não recebe nenhum tipo de apoio efetivo, nem para impedir que seja agredido, nem para ajudá-lo a conseguir uma forma socialmente aceita de levantar recursos para pagar sua dívida. O personagem hesita, mas descamba no crime, levado por outro “favelado”, seu conterrâneo que, no final das contas, o abandona e o deixa a sua própria sorte.

Já no segundo curta, somos apresentados a Zé da Cachorra, um morador da comunidade que levanta sua voz para proteger a família necessitada mesmo que isso implique em provocar a ira do grileiro.

¹⁵⁹ LACERDA & SENDRA, 2017, p. 7.

Zé da Cachorra representa, sem sombra de dúvidas, a parcela esclarecida da população brasileira que, segundo teoria das esquerdas sessentistas, assumiria o papel de conscientizar a outra parcela de sua condição de explorada e conduziria a luta em direção a um movimento que transformaria este cenário de miséria humana.

O personagem, porém, não encontra um apoio efetivo em seu ato revolucionário.

A comunidade ainda tenta negociar com o “dono da terra” e resolver a situação de forma diplomática em uma cena onde o abismo entre as classes fica evidente e os favelados não conseguem argumentar contra o grileiro que os leva a acreditar em sua empatia e solidariedade para com os problemas da família e dos outros moradores da favela. A ofensiva burguesa e capitalista vence no discurso sem que haja um debate. Zé da Cachorra, que seria o único a confrontar o grileiro, não está presente e os outros favelados deixam a mansão do grileiro convencidos de que é melhor expulsar a família do local.

De volta à favela, Zé da Cachorra tenta reagir à decisão, se disponibiliza a lutar pela permanência dos novos moradores. O pai da família, porém, se nega a lutar, percebe-se como o lado fraco da corda e conforma-se com uma condição de inferioridade.

Zé da Cachorra, vendo-se vencido, incapaz de mobilizar as pessoas através consciência de classe, também desiste da família, em um final melancólico.

João, de “Um Favelado” não teve a mesma sorte de Raimundo, de “Zé da Cachorra”. Ele não encontrou uma voz que falasse por ele, quando precisou e, provavelmente terminou numa cela de prisão. Raimundo seguiu com sua família para um destino incerto, da mesma forma que Manuel de “Deus e o Diabo” e Fabiano de “Vidas Secas”, em um recurso dramático que pontuou grande parte dos filmes nesta primeira fase do Cinema Novo.

O terceiro segmento de “Cinco Vezes Favela” é “Couro de Gato”, de Joaquim Pedro de Andrade.

Curiosamente, “Couro de Gato” apresenta uma estrutura diferente dos outros filmes, apesar de encontrar pontos em comum como a ambientação na favela e a marginalização social dos personagens.

O filme apresenta poucas falas, uma narração em *off* e nenhum diálogo. A câmera acompanha um dia na vida de crianças do morro que saem à caça de gatos para vendê-los a alguém que transformará seus coros em tamborins para o carnaval.

Mesmo com a constatação desta trama cruel, percebemos que, a condição de vida destas crianças também é cruel, sendo obrigados a descer o morro diariamente para ganhar a vida no

asfalto. São crianças muito pequenas, que trabalham vendendo salgados e engraxando sapatos entre parques e bares da cidade.

O contrato social está o tempo todo presente: temos a mulher de classe média alta, que passa seu tempo tomando sol no jardim de sua luxuosa casa; temos o garçom trabalhador que, por ter um trabalho, mesmo que seja assalariado, ainda está em uma posição superior a das crianças, porém muito a baixo da condição da mulher, que aparentemente não precisa trabalhar para sobreviver; e temos o guarda municipal que está presente para manter a ordem pública.

Os três seguem as crianças com o objetivo de recuperar os gatos roubados, porém, não conseguem ultrapassar o limite do morro, espaço supostamente hostil àquelas três classes representadas, ou assim interpretadas por eles.

As crianças marginalizadas sobem o morro e entregam os gatos. Quase todas. Uma delas se afeiçoa ao animal e tenta mantê-lo consigo. Todavia, as condições em que vive falam mais alto e ela percebe que não pode sustentar o gato. A sobrevivência ali é individual, ela não tem o que dividir a não ser um último pedaço de pão que guarda em suas vestes.

Neste curta, a dinâmica do capital vence novamente: impossibilitado de dar o que comer ao gato, o menino finalmente o entrega para virar tamborim.

O quarto curta que compõem o filme é “Escola de Samba- Alegria de Viver”, de Carlos Diegues, um filme que traz novamente a temática do carnaval mas desta vez elaborando uma crítica ao próprio evento que aparece na tela como uma forma de alienação popular, pelo menos no contexto em que é trabalhado pelo diretor.

O filme tem como protagonistas Gazaneu e Dalva, inicialmente um casal, mas que tem a relação abalada por conflitos ideológicos. Interessante notar que, pela primeira e única vez em “Cinco Vezes Favela”, vemos uma mulher com um papel de real destaque na trama.

Dalva é uma trabalhadora inserida no sistema formal de trabalho, tem um emprego em uma fábrica, porém, não é uma operária politicamente alienada, é uma sindicalista e se empenha em militar pela sua causa, o que descamba em diversos conflitos.

Inicialmente, vemos que Dalva é hostilizada na comunidade em que vive exatamente por valorizar mais sua militância do que as atividades culturais que acontecem na favela. Enquanto todos estão empenhados no desfile de carnaval que se aproxima, Dalva está ocupada em fabricar faixas para utilizar como forma de protesto no trabalho.

Gazaneu, seu namorado, é o oposto. Um homem dedicado à comunidade e ao Carnaval, tornando-se o responsável por fazer o desfile do ano acontecer. O embate entre os dois mostra

o consciente e o alienado convivendo dentro da mesma favela e a observável incompatibilidade de ambos, sendo possível traçar um paralelo com “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges.

Vemos Gazaneu negociando com um agiota o levantamento de recursos para que o desfile aconteça. Gazaneu está tão euforicamente envolvido com a preparação do evento que não percebe a impossibilidade de se pagar a dívida, assim como toda a comunidade, que dança e canta, sem se dar conta, ou se preocupar com endividamento.

Neste segmento, vemos Gazaneu e outros homens da comunidade sendo agredidos pelo agiota e seus comparsas enquanto o desfile desce o morro.

Os únicos personagens que seguem em direção oposta ao desfile são Dalva, voltando de um dia duro de militância, e um personagem sem nome que aparecia desde o início como um observador durante toda a projeção do filme.

Como lembra Barbedo (2013), o curta:

(...) busca cristalizar uma tese sobre a realidade: a escola de samba é a expressão da alienação da comunidade e essa alienação pode ser superada a partir da tomada de consciência da realidade e da ação transformadora, com a militância sindical. Tese esta que fora elaborada no interior do CPC (BARBEDO, 2013, p. 6).

Desta forma, podemos identificar, nos filmes da primeira fase do Cinema Novo, a tentativa de estabelecer uma relação entre expressões populares e alienação. O outro filme seria “Barravento” (1962), de Glauber Rocha, que traça este paralelo não com o Carnaval, mas com a religião, especificamente, o Candomblé.

No filme de Glauber Rocha vemos uma tentativa de explorar a dedicação ferrenha à religião e a crença em fatores místicos como uma forma de afastar o homem humilde do progresso e da percepção de si como um marginal da sociedade.

Em “Barravento”, primeiro longa-metragem de Glauber, a questão da marginalidade social é explorada através da relação entre os dois protagonistas, Firmino e Aruã.

Firmino é um homem negro, de origem humilde que tem a oportunidade de sair de seu vilarejo, uma vila de pescadores no interior da Bahia, para tentar a vida na cidade grande. Apesar de ter se mantido como um marginal social, como relata em uma conversa com sua antiga namorada, Cota, acredita que a experiência fora daquele pequeno lugar o teria transformado e o ajudado a enxergar uma suposta banalidade da crença religiosa.

Firmino relata que a vida na cidade é dura e que tem problemas com a polícia. Aparentemente, teria vivido este tempo na cidade utilizando-se de certa “malandragem” para sobreviver. O personagem demonstra consciência de classe, faz alguns discursos denunciando

a exploração daqueles pescadores por um homem que é o dono da rede e que fica com todo o lucro da pesca. Todavia, percebemos que Firmino também viveu a exploração na cidade grande ao contar sua história como estivador e sobrevivente da perseguição policial.

Em um discurso permeado por preconceitos, Firmino alega que os pescadores, por conta da condição de iletrados, não conseguirão livrar-se da exploração.

Entre os moradores da vila, vemos o testemunho de uma mulher que revela ter vindo do sertão nordestino em busca de uma vida melhor no mar e que seus planos foram frustrados ao encontrar uma nova forma de miséria. Ela é taxativa: “a fome maltrata em qualquer lugar”, diz.

A fúria de Firmino se volta para outro personagem central, Aruã, um pescador muito simples que, acredita-se, tenha sido escolhido por Iemanjá, a rainha das águas, para guiar aquele povo na luta pela sobrevivência. Segundo a crença, difundida pelo mestre, um líder entre os pescadores, Aruã seria o responsável pelo sucesso da pesca desde que se mantivesse fiel à Iemanjá e isso incluiria, não se relacionar com nenhuma mulher.

Firmino, na sua tentativa de provar o que considerava uma enganação, tenta boicotar Aruã, utilizando-se inclusive, e de forma incoerente, do próprio Candomblé.

Rodrigues (2011) viria a apontar esta incoerência ao afirmar que “Barravento”, mesmo sendo um filme abertamente contra o Candomblé, mostra-se fascinado por ele.¹⁶⁰

Glauber, numa tentativa de autocrítica, viria a negar, anos depois, tratar-se de um filme contrário à religião de matriz africana, porém, no filme, fica nítido seu incômodo com ela. Ele chega, inclusive, a apresentar um letreiro na abertura da película afirmando que o Candomblé seria, em sua análise, um misticismo trágico e fatalista.

Glauber, agressivo em suas colocações como era e pendendo para um radicalismo em suas concepções ideológicas, não teria a mesma sutileza de Carlos Diegues, que havia tratado da questão sobre a alienação através da cultura popular em “Cinco vezes Favela” de uma forma um pouco mais delicada.

As personagens femininas em “Barravento”, como era costume nos filmes do diretor, aparecem como um contraponto para a obstinação masculina.

Cota é uma mulher marginalizada pela sua origem humilde e pelo preconceito racial, porém, é independente, ganha seu próprio dinheiro através de duas jangadas que herdou e não precisou sucumbir à prostituição, como afirma para Firmino. Cota tenta mostrar a ele que existe dignidade fora da cidade.

¹⁶⁰ RODRIGUES, 2011, p. 99.

Naína, outra personagem feminina é uma das únicas pessoas brancas do vilarejo e, apaixonada por Aruã. Acreditando na impossibilidade desta união, ela tenta ser aceita na religião, provavelmente de forma a buscar a possibilidade de alguma barganha junto à rainha das águas para que se torne digna de Aruã.

O último curta que compõem o longa “Cinco vezes Favela” é “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirzman. Um filme perceptivelmente engajado na política pecebista.

Leon nos mostra um dia de trabalho de um grupo de homens que realizam uma atividade com o potencial de destruir sua própria comunidade, que já se encontra a beira de desfiladeiro. O trabalho desses operários consiste em explodir a encosta do morro e remover as pedras. Os personagens não têm nome, provavelmente representado a massa de trabalhadores brasileiros que, diariamente, cavam sua própria cova sem a possibilidade ou as ferramentas necessárias para mudar seus destinos.

Percebemos que esses trabalhadores entendem o que está acontecendo na encosta, sabem do perigo que correm e se preocupam com isso. Porém, continuam as atividades sem saber como agir. Provavelmente entendem que a pedreira tem um dono, o dono do capital que paga seus salários e muito provavelmente não se enxergam como proprietários daquele território que ocupam com suas moradas, mas não conseguem reivindicá-lo para si.

Com o pedido do encarregado da pedreira para que se aumente a carga dos explosivos, um dos trabalhadores, preocupado, resolve agir. É a voz que destoa, como o Zé da Cachorra no seguimento homônimo, que é o único a se levantar contra a autoridade estabelecida. Em Pedreira de São Diogo, porém, o trabalhador assume uma liderança e media uma pequena reunião onde os outros operários opinam sobre o que fazer para impedir a demolição iminente.

Este líder sem nome faz o trabalho de conscientização que Firmino tentou fazer em “Barravento”. Porém, o trabalhador da Pedreira de São Diogo está entre iguais, demonstra empatia e uma liderança democrática. Fala e escuta, diferentemente de Firmino, que chegou à pequena vila de pescadores portando a armadura de um suposto saber que haveria adquirido na cidade grande, sendo desacreditado e hostilizado pelo grupo que não o reconhecia mais como um dos seus.

Os trabalhadores da pedreira chegam à conclusão que não adiantaria pararem o serviço pois seriam logo substituídos por outros trabalhadores que não se recusariam a concluir o trabalho. Certamente não se encontravam sob um sindicato ou qualquer outra organização que avalizassem um ato de rebeldia.

A solução é convocar o povo a boicotar a explosão colocando-se como um escudo humano. O trabalhador precisa escalar a encosta para avisá-los, uma bela analogia sobre a dificuldade para se alcançar a consciência das massas.

Chegando ao topo, o esforço foi recompensado. Os moradores aderiram à proposta e se colocaram à beira do precipício de modo a serem vistos e impedir a explosão. Interessante notar que, antes da escalada, os moradores de cima viviam e trabalhavam próximos à encosta, escutavam as explosões, mas, aparentemente, não se davam conta do perigo que corriam. Bastou um dos seus tomar a iniciativa e empreender o processo de chamar a atenção para a condição em que estavam para que, finalmente, pudessem agir a respeito e vencer o adversário de forma racional e pacífica. Uma metáfora para o que vinha sendo discutido nas rodas intelectuais de esquerda, nas quais Leon Hirszman era um entusiasmado atuante e que teorizavam sobre uma revolução social baseada na conscientização das massas.

Em “Barravento”, a conscientização da massa não acontece. Firmino falha em sua tentativa de livrar aquele povo do que considerava uma alienação por meio da religião e, seu empenho, motivado por um latente rancor, acaba resultando em mortes e decepções. Um dos pescadores, porém, o próprio Aruã, então desmoralizado, depois que Firmino conseguiu desmoralizá-lo frente à aldeia retirando do jovem sua suposta proteção mística, larga a vida na pesca e resolve ir para a cidade, conquistar sua própria rede e retornar um dia como um homem independente. Aruã sai pelo mesmo lugar onde Firmino havia entrado dias antes, sinalizando um ciclo que pode se perpetuar. Talvez seja Aruã o próximo Firmino que, um dia, voltará para aldeia e tentará combater a exploração ou, quem sabe, na posse de uma rede, tornar-se o próprio explorador.

Quanto às intenções políticas neste primeiro momento do Cinema Novo, Bartélémy Amengual viria a concluir:

Ainda em 1962, o cinema político tem ideias simples e claras: o bem é a razão, a solidariedade, a consciência de classe; o mal é o irracional, a religião, a tradição, a resignação. Barravento termina com a imagem de um farol erigido como símbolo político: Luz, poder e justiça prometidos aos trabalhadores se eles se conscientizarem de sua força e de sua unidade (AMENGUAL, 1977, p. 99).

A tentativa de explorar o processo revolucionário em “Barravento” difere-se do que vemos em “Cinco Vezes Favela”, principalmente na intensidade de Firmino que o aproxima de um radicalismo, de uma necessidade iminente de iluminar a todos a sua volta sobre suas condições.

Gomes (2012) viria a afirmar que existe, em “Barravento”, uma observável influência hegeliana pois, pelo ponto de vista de seu protagonista, o processo revolucionário teria um sentido progressivo, violento e necessário.¹⁶¹ Firmino não mede esforços para atingir seu objetivo. Ele faz um trabalho espiritual a fim de prejudicar Aruã e chega a comemorar sua morte, quando acreditou nela, além de ter rasgado a rede dos pescadores com o intuito de que não voltassem a pescar, quando percebeu que seu discurso de libertação não teria causado o efeito esperado. Atitudes desesperadas que flertavam o tempo inteiro com o radicalismo. Percebemos que seu objetivo falha em todas as tentativas, fazendo, inclusive, com que o povo reafirmasse suas convicções consideradas por Firmino, como alienadas. Um dos exemplos é a forma como o mito de Aruã renasce mais forte quando ele sai do mar com vida, após uma tempestade, supostamente invocada por Firmino em um trabalho junto a um pai de santo.

Glauber viria a dizer, em “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, ainda em 1963, que, com “Barravento”, o gênero “filme negro”¹⁶² encontraria uma nova roupagem a partir de uma ruptura com o que se conhecia até então no cinema nacional. Para ele, o filme traria um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros, o que ainda não era devidamente explorado nas telas brasileiras.¹⁶³ Assim, percebemos a intencionalidade de se interpretar e retratar a “miséria” neste filme assim como nos outros filmes analisados. Apesar da questão étnica aparecer somente com “Barravento”, podemos identificar como a exploração da miséria está pautada nos outros três filmes, seguindo uma mesma cartilha ideológica: a do homem marginalizado a partir de sua relação com o capital dentro de uma lógica capitalista.

3.9 A Representação da Marginalidade Social

Quando buscamos compreender uma tentativa, pelo Cinema Novo, de representar personagens socialmente marginalizados em seus primeiros filmes, precisamos reconhecer que a definição de “marginalidade social” não é unânime dentro da sociologia e que ela inevitavelmente varia no tempo e no espaço em que é empregada.

Porém, Manoel T. Berlinck (1975) viria a apontar que algumas ideias básicas sobre a questão podem ser identificadas entre diversos autores, principalmente se focarmos na construção do termo no período em que os filmes foram realizados, entre as décadas de 1950 e

¹⁶¹ GOMES, 2012, p. 2.

¹⁶² Para Glauber, “Barravento” representou uma ruptura na forma como a cultura negra vinha sendo retratada nos filmes brasileiros de até então, ao trazer um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua suposta passividade mística. (ROCHA, 2003, p. 160)

¹⁶³ ROCHA, 2003, p. 60.

1960. Nesse contexto, temos um entendimento constante de que a marginalidade teria tomado forma em decorrência de uma particularidade de toda a América Latina, qual seja: o desenvolvimento de um processo de urbanização sem a concomitância de um processo de industrialização capaz de absorver uma grande oferta de mão de obra, que se apresentava disponível a partir da segunda metade da década de 1940.

A secretaria da Cepal, segundo Berlinck, corroboraria com esta ideia, ao afirmar, em 1966, que a formação da população marginal teria sido um preço pago pelas grandes cidades na tentativa de conciliar as altas taxas de crescimento populacional com uma ainda defasada estrutura econômica.¹⁶⁴

Tal entendimento, compreendendo a marginalidade social mais especificamente dentro de um contexto urbano e tendo como consequência a proliferação das favelas, teria criado, dentro da sociedade brasileira, uma gama de estereótipos, ou seja, tentativas de categorização social deste grupo através de características comuns, ignorando as singularidades das pessoas que o compõem. Segundo Perlman (1977), existiria, durante a década de 1960, um imaginário popular de que as cidades teriam sido “invadidas” por grupos provenientes das zonas rurais e que, estes grupos seriam incapazes de se adaptar à vida urbana, resultando em uma desorganização social que exporia sintomas como a criminalidade e a promiscuidade.¹⁶⁵

Podemos observar, em “Vidas Secas”, a ambição manifesta de Sinhá Vitória em viver na cidade, onde seus filhos poderiam estudar e ter uma vida mais humanizada, deixando de ser “bichos”, como ela mesma diz.

Em “Cinco Vezes Favela” (1962), vemos personagens que alegam serem migrantes nordestinos, como no episódio, “Um Favelado”, onde João, no desespero de não ter dinheiro para pagar o aluguel de sua casa, apela para um conterrâneo, que o conduz ao crime. Ambos os personagens acabam confirmando o estereótipo que constrói o mito da marginalidade dentro deste entendimento.

Encontramos nos filmes, especialmente (mas não somente) em “Cinco Vezes Favela”, a marginalização dos personagens apontada a partir de um problema de integração à estrutura da sociedade, especificamente pela condição financeira inferior. Os personagens apresentados não se inserem completamente na estrutura geral da sociedade e acabam por ter uma participação meramente periférica.

¹⁶⁴ BERLINCK, 1975, p. 12.

¹⁶⁵ PERLMAN, 1977, p. 28.

Tal concepção nos leva à adoção do termo “marginalidade” pela psicologia social que, segundo Robert Pack, em um artigo de 1928, citado por Perlman em “O Mito da Marginalidade”, passaria a considerar um marginal uma espécie de “híbrido cultural”, ou seja, alguém que compartilha vidas e tradições de povos distintos sem romper com nenhum dos dois, estando, portanto, à margem de duas culturas e duas sociedades que nunca se fundem.¹⁶⁶

Pensando em uma noção histórico estrutural, que foi defendida por Celso Furtado, um notório cepalino, a marginalidade social pode ser melhor compreendida se considerarmos a especificidade dos países chamados periféricos, nos quais o desenvolvimento teria gerado uma estrutura composta por dois aspectos conflitantes, um deles seria o núcleo neocapitalista dependente, moderno e dinâmico que rivalizaria com um outro núcleo formado pelos desempregados ou subempregados. Ambos os núcleos cresceriam proporcionalmente ocasionando um conjunto muito complexo de relações.¹⁶⁷

Tal estrutura pode ser observada em todos os filmes analisados. Em cada um deles é desenvolvida uma dinâmica entre classes sociais distintas, onde quem detêm o capital exerce um poder coercitivo e opressor sobre quem não o possui ou, mais especificamente, sobre quem não está inserido no sistema capitalista. Tal relação aparece tanto de forma prática como simbólica.

Em “Deus e o Diabo”, temos Manuel e Rosa, que estão, inicialmente, submetidos ao poder do dono do rebanho que não oferece uma retribuição justa pelo trabalho realizado. Os personagens são depois submetidos a Sebastião, que possui um simbólico capital religioso, que prende o casal sob uma promessa de prosperidade através da entrega espiritual. O grupo religioso no qual Manuel e Rosa se encontram é dizimado a partir da intervenção de Antônio das Mortes, que tem sua consciência “negociada” pelo representante dos fazendeiros e pelo padre, representante da força de coerção religiosa que, vinculada ao poder do dinheiro, decretou o fim do grupo messiânico, grupo este, que é forte no convencimento mas que não contava com o apoio financeiro que, em última instância, definiu o conflito.

Em “Vidas Secas”, Fabiano e sua família são marginalizados tanto pela miséria quanto pela submissão ao coronel que, sentindo-se protegido pela lei arbitrária do sertão e pelo privilégio concedido pelo dinheiro, explora Fabiano sem ressentimento algum. Neste filme, especificamente, podemos notar como a marginalização social dá-se no nível mais baixo de submissão. A família sertaneja está em posição inferior a todos os outros personagens

¹⁶⁶ PERLMAN, 1977, p. 131.

¹⁶⁷ BERLINCK, 1977, p. 23.

apresentados, desde o coronel, passando pela polícia e pelos jagunços. Tal constatação e a impossibilidade de movimentação nesta pirâmide de classes faz com que eles se percebam mais como bichos do que como seres humanos. Fabiano não demonstra capacidade de argumentação em nenhuma de suas desventuras; não consegue receber o valor justo pelo seu trabalho e nem se livrar da tortura e da prisão. Toda a sua jornada é definida por terceiros, precisa de alguém que interceda constantemente por ele.

Em “Cinco Vezes Favela” também conseguimos enxergar a característica da submissão ao capital ou ao seu representante em todos os segmentos.

Em “Um Favelado”, João é marginalizado por não poder pagar o aluguel; em “Zé da Cachorra”, a comunidade é oprimida pelo grileiro que é reconhecido por este grupo como alguém gentil por “conceder” a ela o direito de moradia naquele espaço. O grileiro, no final, é quem decide pelo destino da família desabrigada, mesmo sob protesto de uma única voz destoante que estava disposta a lutar pelo direito da permanência.

Em “Couro de Gato”, percebemos o processo de marginalização das crianças que, ao invés de serem mostradas estudando ou brincando, estão em busca do capital, trabalhando no asfalto submetidos à toda sorte de perigos. O episódio é pontuado com a decepção de um dos meninos ao perceber que, mesmo com todo o seu esforço, não seria capaz de manter um animal de estimação. O alimento que garantiria a vida do gato, comprometeria a sua própria sobrevivência.

Em “Escola de Samba – Alegria de Viver”, vemos toda uma comunidade inerte na magia do Carnaval, sem parecer se preocupar em como aquele evento poderia ser financiado. Temos também uma única personagem consciente de sua condição de explorada por um sistema opressor e que termina por ser uma das únicas a se recusar a fazer parte de uma festa alienante, como o Carnaval naquele contexto.

Em “Pedreira de São Diogo”, testemunhamos, pela primeira vez neste filme, uma conscientização coletiva e uma estratégia de superação. Os trabalhadores se unem para impedir a explosão e o conseqüente desabamento de uma encosta que eliminaria uma comunidade inteira. A marginalização, aqui, aparece como uma possibilidade de superação através da mobilização de classes.

O filme “Barravento” apresenta a marginalidade em várias nuances. A questão da relação com o capital é evidenciada desde a exploração dos pescadores pelo dono da rede como através da própria relação entre os personagens principais. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) viria a identificar no filme a própria questão da divisão de raças na sociedade

baiana. Firmino, segundo o autor, representaria a própria sociedade capitalista, o homem que vem de fora, que “renega o trabalho e se pauta pela ética da malandragem”.¹⁶⁸ Enquanto Aruã representa a tradição que mantém os pescadores unidos, Firmino, em sua representação da modernidade, procura desestabilizar aquela comunidade ainda acomodada pela rotina e supostamente alienada de sua condição de explorada.

Prudente (1995) viria a chamar a atenção para a condição do negro em “Barravento”, que, segundo ele, aparece sujeito às relações de subordinação coercitiva, mantendo viva as tristes marcas da escravidão.¹⁶⁹ As marcas da escravidão, inclusive, são constantemente lembradas no decorrer do filme, aparecendo no discurso de Firmino como algo análogo ao que aqueles pescadores estariam vivendo naquela aldeia.

Como podemos perceber, a marginalidade social permeou todos os filmes analisados, não só de forma tangencial, mas de maneira central em cada uma das narrativas. Sendo assim, é possível aferir que tal problemática representou um traço estrutural do movimento do Cinema Novo em um período que pode ser compreendido entre 1955 e 1964. O tema da marginalidade social, todavia, não foi escolhido de forma aleatória pois, como vimos, já estava presente nos debates intelectuais da época, especificamente, nas rodas da esquerda brasileira, das quais os realizadores destas obras faziam parte de forma atuante, fazendo com que seus filmes transcendessem a esfera de simples obras de arte e fossem transformados em manifestos políticos e sociais. Tal instrumentalização política do cinema pode ser compreendida em um movimento mais amplo, que teria tomado forma inicialmente na União Soviética ainda na década de 1910, e que foi adaptado pelo resto do mundo nas décadas subsequentes, chegando ao Brasil nos anos 1950 através do Cinema Novo.

É importante ressaltar que o movimento brasileiro, em uma aproximação maior com as questões da América Latina do que com o resto do mundo, optou por trazer para o debate a marginalização social permeada pela questão agrária, pela migração para os grandes centros e pela exploração do trabalho em uma analogia ao seu passado escravagista.

¹⁶⁸ ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 313.

¹⁶⁹ PRUDENTE, 1995, p. 179.

Conclusão

Como podemos perceber, o cinema brasileiro, ao longo do século XX não pode ser caracterizado por uma ou duas tendências; ele transitou pelos mais diversos caminhos conquistando, em diferentes momentos, o reconhecimento tanto do público quanto dos críticos.

Os filmes nacionais, de Humberto Mauro a Glauber Rocha, passando pelas chanchadas da Atlântida e pelas comédias de Mazzaropi, proporcionaram ao público brasileiro tanto a diversão quanto a reflexão. Diante deste panorama, dificilmente conseguiríamos elencar aqueles filmes que teriam contribuído de maneira mais efetiva para a construção de uma memória do povo brasileiro nas telas de cinema.

O movimento do Cinema Novo, porém, através de seus mais diversos teóricos, parecia reivindicar a posição de detentor de uma nova forma de se fazer filmes que, de certo modo, revelaria uma suposta “identidade do povo brasileiro”.

Apesar de reconhecermos sua forma diferenciada de realização cinematográfica, podemos inferir, através deste estudo, que o Cinema Novo, mesmo representando uma ruptura no que vinha sendo produzido até então, principalmente no que diz respeito à estética e à forma de desenvolver os temas, teria apresentado uma nova maneira de se representar o povo brasileiro nas telas, não sendo a única ou a mais relevante, tendo em vista que, desde o início da cinematografia nacional já haveria uma clara identificação do público com o que era projetado nas salas de cinema Brasil a fora.

Isto posto, nos empenhamos em analisar quatro filmes produzidos pelo Cinema Novo em um momento em que o cinema brasileiro recebia esta novidade, a fim de identificarmos alguns pontos em comum entre estas obras que poderiam, de certa forma, representar uma característica marcante do movimento em sua gênese.

Utilizando-se do método de análise que defende o estudo do filme em associação com o mundo que o produz, buscamos no contexto histórico do Brasil nas décadas que antecederam o movimento, elementos que teriam influenciado os realizadores destas obras de acordo com os ambientes sociais, políticos e culturais nos quais eles estavam inseridos.

Assim, pudemos aferir que o debate público, principalmente as pautas das esquerdas no período, aparecem como fatores determinantes na escolha das temáticas destas quatro produções.

Dentro dos debates sobre a dura realidade dos trabalhadores rurais, da dependência religiosa das classes mais baixas e dos problemas de habitação gerados pelo processo de

urbanização, podemos identificar o protagonismo de personagens acometidos pelo estigma de “marginais sociais”.

Os personagens principais de “Barravento”, “Cinco Vezes Favela”, “Vidas Secas” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” representam uma classe marginalizada, se considerarmos a marginalização social como uma condição delineada pela pobreza e pela estratificação econômica-ocupacional (considerada inferior dentro de uma lógica capitalista).¹⁷⁰

Dentro desta perspectiva de marginalização, podemos identificar, nas obras analisadas, que vaqueiros, retirantes, emigrantes, mercenários, cangaceiros, pescadores, engraxates, trabalhadores braçais e outros sem uma função bem definida dentro da sociedade capitalista podem ser caracterizados como marginais sociais, sendo seus principais campos de atuação nestes filmes o sertão, o litoral nordestino e as favelas.

Nesta mesma dinâmica, podemos identificar alguns representantes do poder autoritário e arbitrário que é caracterizado pelos patrões, guardas e grileiros, confirmando o interesse dos realizadores em expor as problemáticas desenvolvidas nas obras a partir do debate sobre a luta de classes no país.

A análise dos filmes do Cinema Novo, através da observação de suas narrativas e estéticas, assim como da forma como as relações entre seus personagens foram construídas dentro de um espectro marginal, nos permitiu perceber que o cinema é capaz de identificar e consolidar uma memória a partir da representação de fenômenos socioculturais presentes na sociedade em que seus realizadores e possíveis consumidores estão inseridos.

Apesar de o movimento do Cinema Novo ter sobrevivido até meados dos anos setenta e de ter diversificado sua temática, muito da imagem que as pessoas ainda tem a respeito dele refere-se ao sertão e a favela, mesmo tendo sido produzidas obras relevantes sobre a classe média burguesa como “ O Desafio”¹⁷¹ e “Terra em Transe”¹⁷². A representação da pobreza ainda é uma referência muito forte não só para o Cinema Novo mas para a imagem do cinema nacional como um todo, principalmente no mercado internacional que constantemente consome e premia produções como “Central do Brasil”¹⁷³ e “Cidade de Deus”¹⁷⁴, que ainda trazem personagens principais inseridos no espectro da marginalidade social, assim como acontecia na não tão distante década de 1960.

¹⁷⁰ KOWARICK, 1985, apud ALVES & SCOREL, 2011, p. 103

¹⁷¹ Filme de Paulo César Saraceni, 1965

¹⁷² Filme de Glauber Rocha, 1967

¹⁷³ Filme de Walter Salles, 1998. Indicado em importantes categorias ao Bafta, Globo de Ouro, Oscar e vencedor do Urso de Ouro, em Berlim.

¹⁷⁴ Filme de Fernando Meirelles, 2002. Indicado em quatro importantes categorias do Oscar.

Fontes:

Filmes:

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha; Roteiro: Glauber Rocha e José Telles de Magalhães, baseado no argumento de Luiz Paulino dos Santos; Produção: Rex Schindler e Braga Neto; Fotografia: Tony Rabatony; Montagem: Nelson Pereira dos Santos. 80 min, p&b. Horus Filmes Ltda, 1962. Disponível no Brasil em DVD, pela Versátil. 2008

CINCO Vezes Favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman . Produção: Marcos Farias, Leon Hirszman e Paulo César Saraceni. 1962. 90 min, p&b. Centro Popular de Cultura, Brasil,1962. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JTcisAwgMM8&t=2140s_. Acesso em: 10 de novembro de 2019

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha; Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr; Fotografia: Waldemar Lima; Montagem: Glauber Rocha e Rafael Valverde; Produção: Luis Augusto Mendes; 125 min, p&b. Copacabana Filmes, 1964. Disponível no Brasil em DVD, pela Versátil. 2002

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos; Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Graciliano Ramos; Produção: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles; Fotografia de José Roca e Luiz Carlos Barreto; Montagem: Rafael Valverde e Nelo Melli. 103 min, p&b. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963. Disponível no Brasil em DVD, pela Bretz Filmes. 2017

Bibliografia

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011

ALMEIDA, Milton José de. Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). *Coletânea lições com Cinema*. São Paulo: FDE, 1993.

ALVES, Hayda; ESCOREL, Sarah. *Massa marginal na América Latina: mudanças na conceituação e enfrentamento da pobreza 40 anos após uma teoria*. Physis - Revista de Saúde Coletiva, vol. 22, núm. 1, enero-marzo, 2012, pp. 99-117 Universidade do Estado do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, Brasil

ALVIM, L. (2015). A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha dos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 42(44), 100-119. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103205>

AMADO, J. Região, Sertão, Nação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, V. 8, n. 15, 1995, pp. 145-51.

AMENGUAL, B. e outros. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

ANDREW, J.D. *As principais Teorias do Cinema: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002

AVELLAR, J. C. *Deus e o diabo na terra do sol. A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BARROS, José D'Assunção e NOVOA, Jorge. *Cinema- História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BAZIN, André .*O que é Cinema*. São Paulo: Ubu editora, 2018

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro: A revolução Intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

BERLINCK, M.T. *Marginalidade Social e Relações de Classes em S. Paulo*. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1977

BERNARDET, J.C. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, A.C.; STARLING.H.M. *Imaginação da Terra: Memória e Utopia no Cinema Brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG,2013

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência Histórica*. Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Unesp, 2017.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.401-417.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1994.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARVALHO, J. D.. *Godard e o Cinema Novo: breves apontamentos acerca da aproximação cinemanovista da obra godardiana*. In: Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural - Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar. Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, 2012. v. 1.

CARVALHO, N.; DOMINGUES, P. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. Estud. av.*, São Paulo, v.31, n. 89, p. 377-394, Abril. 2017. Disponível em:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100377&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 15 Nov. 2019.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. 2ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr., 1991, p. XXXX.

CODATO, H. *Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis*. Verso e Reverso, v. 29, n. 55, 2010, p. 47-56.

COUSINS, M. *História do Cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Traduzido por Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DA SILVA, Humberto Pereira. *Glauber Rocha: Cinema Estética e Revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

FERRO, M. O Filme: Uma Contra-Análise da Sociedade? In: FERRO, M. *Cinema e História*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 25-47.

GERBER, R. e outros. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de Iconografia Política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOMES, H. S. *Política e Engajamento: Reflexões acerca da Religiosidade em Barravento, de Glauber Rocha*. Encontro Regional (ANPUH-MG), XVIII, Mariana, MG: UFOP. Anais, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340642588_ARQUIVO_TextoCompleto-ANPUH2012-Politicaeengajamento.reflexoesacercadareligiosidadeemBarraventodeGlauberRocha.pdf. Acesso em: 15 Nov 2019

GONÇALVES, Rafael Soares. *Favelas do Rio de Janeiro: História e Direito*. Rio de Janeiro: Palhas: Ed. PUC-Rio, 2013

JODELET, D. *As representações sociais*. Rio de Janeiro, UERJ, 2001.

JASMIN, Elise. *A Guerra das imagens: Lampião descobre a fotografia*. In: ALONSO, Ângela e ESPADA, Heloisa (Org). *Conflitos*. São Paulo: IMS, 2017.

KNAUSS, Paulo. *O Desafio de Fazer História com Imagens: Arte e Cultura Visual*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, Jan/jun. 2006

KOWARICK, L. *Capitalismo e marginalidade urbana na América Latina* 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Um estudo psicológico do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACERDA, I.; SENDRA, C. *A favela de quem vê e a favela de quem vive: Um estudo comparativo entre a representação social da favela exibida nos filmes Cinco Vezes Favela (1962) e Cinco Vezes Favela -Agora por nós mesmos (2010)*. Revista Anagrama: revista científica interdisciplinar da Graduação. Ano 11. Volume 1. Janeiro-Junho de 2017.

LEITE, D.M. *O Caráter Nacional Brasileiro: História de uma ideologia*. 7 ed. rev. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: O cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas - CPDOC, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2012.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. 3ed. Campinas, SP, Papirus Editora, 2009.

MARQUES, C. B. C. & DOMINGUES, E. *A identidade Nacional brasileira em teses e dissertações: Uma revisão bibliográfica*. *Psicologia Política*, v.14, nº31, set-dez. 2014, p. 465-480.

MAUAD, A. M. *Sobre as Imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas*. *Revista Maracanan*, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol 12, n.14, p.33-48 jan/jun 2016.

MENESES, U.T.B. *Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3 , n. 45, pp 11-36, 2003.

MORAIS, Julierme. Os estudos Históricos e os Filmes: Chaves teórico-metodológicas. *Revista Fato & Versões*, *Revista de História*, v. 9, n. 17, 2017, p. XXXX.

MOCELLIN, Renato. *O Cinema e o ensino da História*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

MORETTIN, Eduardo Victório. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, n. 38, 2003, p. 11-42.

MOREIRA, V. “Os Anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”, em Jorge Ferreira e Lucília Delgado (Orgs.), *O Brasil Republicano*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NASCIMENTO, A. P. Trabalhadores Negros e o “paradigma da ausência”: contribuições a história social do trabalho no Brasil. *Est. Hist.* (Rio de Janeiro) [online]. 2016, vol.29, n.59, pp.607-626.

NAPOLITANO, M. *História do Brasil República: Da Queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação*. São Paulo: Contexto, 2018

NAVARRETE, E. O Cinema como Fonte Histórica: Diferentes Perspectivas Teórico- Metodológicas, *Revista Urutágua*, Maringá, UEM, nº 16, 2008, p. 21-26.

NEVES, D. E. *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição, Rio de Janeiro, ano 10, n.47, p.75-81, 1968.

OLIVEIRA; PAVÃO. *Arte e Política no Cinema de Glauber Rocha: Uma Análise do Filme Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Revista tempos Históricos. Volume 15. 1º semestre de 2011.p.191-202.

PAPA, Dolores. (Org.) *Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Onze do Sete, 2005.

PERLMAN, J.E. *O Mito da Marginalidade: Favelas e Política no Rio de Janeiro*. Tradução de Waldívia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

PRADO JUNIOR, Caio. *A revolução brasileira: A questão agrária no Brasil/ Caio Prado Junior; entrevista Chico de oliveira; Pósfacio Lincoln Secco e rubem Murilo Leão Rêgo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PRUDENTE, C. *Barravento: O negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha*. São Paulo: Editora Nacional, 1995

QUIJANO, A. *La Economía popular y sus caminos en America Latina*. Mosca Azul, 1998

RAMOS, Fernão Pessoa. *Nova História do Cinema Brasileiro/ Fernão Pessoa Ramos; Sheila Schvarzman*. São Paulo: Edições SESC, 2018

RIDENTI, M. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, J.C. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil – Uma Biografia*. Lilia Moritz Schwarcz e Heloísa Murgel Starling. São Paulo: Companhia das letras, 2018

SILVA, Caroline Mendes da. *O Negro no Cinema Brasileiro: Uma análise fílmica de Rio, Zona Norte e A Grande Cidade*. São Paulo: LiberArts, 2017

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema*. Ed. MauadX, 2016.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinema*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

SOUZA, M.G. *Cinema Novo: A cultura Popular Revisitada*. História, Questões e Debates, Curitiba, n.38, p 133-159, 2003. Editora UFPR

TURNER, G. *Cinema Como prática Social*. São Pulo: Summus, 1997.

VASSOLER, Regiane M. C. *A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha: proposta para uma nova identidade*. Disponível em http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_d_e_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf. Acessado em 08/09/2017

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.