

**UFPI – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CCHL – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA BRASIL**

JOSÉ LUÍS DE OLIVEIRA E SILVA

**Entre o belo e o trágico:
Abril Despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro.**

**Teresina
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SILVA, José Luís de Oliveira e
Entre o belo e o trágico: *Abril Despedaçado* e as representações do sertão no recente cinema brasileiro./José Luís de Oliveira e Silva.
Teresina: 2008.

Dissertação de Mestrado em História do Brasil, UFPI.

1. Cinema-História.
2. Representação do Sertão.
3. Abril Despedaçado.
4. Walter Salles.

JOSÉ LUÍS DE OLIVEIRA E SILVA

Entre o belo e o trágico:
Abril Despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro.

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

ORIENTADOR:
Prof. Dr. Helder Buenos Aires de Carvalho.

Teresina
2008

JOSÉ LUÍS DE OLIVEIRA E SILVA

Entre o belo e o trágico:

Abril Despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro.

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Helder Buenos Aires de Carvalho

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Helder Buenos Aires de Carvalho (UFPI)
Orientador

Prof. Dr. Francisco Alcides do Nascimento (UFPI)

Prof. Dra. Tanya Maria Pires Brandão (UFPE)

Às pessoas mais importantes na minha jornada e às quais nutro um grande amor e admiração: Teresinha Albano (minha mãe), Ana Mara, Elainy (a “pretinha”), Francisca Santos, Ívilla Barbosa, José Albano e Maria das Graças.

Agradecimentos

Preferiria não ter que agradecer a correr o risco de ser injusto, pois essa pesquisa não teria sido possível sem o apoio de algumas pessoas em especial. Desde já, desculpo-me àqueles que por acaso, por peça da memória, não prestei os devidos agradecimentos.

Primeiro a Deus, embora eu não mereça tanto, sempre me acompanhou e me deu a força necessária para seguir em frente nos momentos difíceis.

À amiga Luciana, a grande culpada por eu ter concorrido a uma vaga no Curso de Mestrado da Universidade Federal do Piauí.

À amiga e mestre, Prof. Dra. Áurea Paz, uma das pessoas a quem muito devo e sempre acreditou no meu potencial.

Ao meu orientador Helder Buenos Aires de Carvalho, uma das pessoas mais honestas que conheci na Universidade Federal do Piauí e a quem agradeço em especial pelo esforço de acompanhar de perto a luta dessa pesquisa.

À Jaison Castro, cujos quinze minutos de conversas há um ano foram fundamentais para o norte tomado por essa pesquisa.

Ao amigo Nilsinho, que sempre deu apoio e acreditou no sucesso de minha jornada acadêmica.

Aos amigos Dante e Marina, que tiveram que correr contra o relógio para revisar esse texto à tempo de “depositá-lo” no prazo.

Aos mestres João Junior e Valtéria, que sempre me socorreram quando precisei de base teórica.

Ao amigo Prof. Mauro Hebert, que soube “segurar a peteca” quando muitas vezes, devido os trabalhos do Mestrado, não pude cumprir os prazos de entregas de provas e planejamentos. Valeu!

À amiga e chefe Adriana, que contrariando seus superiores, foi absolutamente compreensiva e benevolente na hora de fazer “meus horários”.

Aos colegas de mestrado Andressa, Clarice, Joseana, Nalva, Pedro Pio e Rosário pela força, críticas e boas gargalhadas.

Em especial à minha família que sempre acreditou no meu sucesso.

A todos muito obrigado!

O mundo é minha representação. Essa é a verdade válida a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clareza de consciência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece Sol algum e Terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê o Sol, ou uma mão que toca a terra. Que o mundo que o cerca existe apenas como representação, isto é, tão somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. O fundamental não consiste em negar a existência da matéria [...], mas em corrigir a noção popular dela e em afirmar que a matéria não possui essência alguma independente da percepção mental, visto que existência e perceptibilidade são termos recíprocos.

Schopenhauer, O mundo como representação

Não, não posso pensar nisso. Não me largo desse sertão, se fugisse voltaria como fiz da primeira vez. Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro, seja como for. Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no sangue.

Teodoro, O Cangaceiro

Inferno, tempo quente. Inferno, lugar ruim. Inferno, lugar ruim, lugar ruim. Condenado. Onde é que tem o tempo quente. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno. Inferno.

Menino mais velho, Vidas Secas

Nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E sol daqui é tão quente...oi, mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho.

Pacu, Abril Despedaçado

RESUMO

A problemática que envolveu a pesquisa diz respeito às possibilidades de diálogo entre a História e o mundo das imagens, em especial das imagens cinematográficas. A pesquisa está relacionada com as práticas que enxergam o filme como produto cultural, como texto através do qual se expressam linguagens as mais diversas, e que por isso são suscetíveis a uma leitura histórica. Desse modo, faz-se uma análise das representações do rural em *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), descrevendo os modos pelos quais esse filme significa o sertão brasileiro. Respeitando a alteridade do filme, buscou-se compreender em que medida as representações encontradas em Salles se encontram presentes na estereotipia com a qual a sociedade brasileira historicamente significa o universo rural, destacando as permanências e rupturas entre as representações do rural construídas pela narrativa de *Abril Despedaçado* e as representações encontradas em filmes que lhe antecederam ou que lhe são contemporâneos. Para um melhor desenvolvimento e compreensão das idéias, optou-se pela organização da dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, as discussões giraram em torno das chaves conceituais que são tomadas no sentido de jogar luz sobre a problemática da qual parte a pesquisa e das possibilidades de aproximação entre a narrativa histórica e a cinematográfica. No segundo capítulo, tomando como exemplo os filmes *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), reflete-se sobre as formas como o sertão foi sendo significado e resignificado nos vários momentos da produção cinematográfica brasileira. Finalizando, no terceiro capítulo, foi feita uma análise mais centrada no filme *Abril Despedaçado*, tomando-o como indício das representações do rural elaboradas pela recente filmografia brasileira e da forma como a sociedade brasileira contemporânea significa o universo sertanejo.

Palavras-chave: Cinema-História. Representação do Sertão. Abril Despedaçado. Walter Salles.

ABSTRACT

The issue involving the search relates to the possibilities of dialogue between the history and the world of images, particularly of cinematographic images. The search is linked to the practices that see the film as a cultural product, such as text by which languages are expressed the most diverse, and so they are susceptible to a historical reading. Thus, it is an analysis of representations of the countryside in *Shredded April* (Walter Salles, 2001), describing the ways by which this film means the Brazilian countryside. Respecting the otherness of the film, sought to understand the extent to which the representations found in Salles are present in the stereotypy with which the Brazilian society historically means the universe rural, highlighting stays and breaks between representations of the rural narrative constructed by *Shredded April* and representations found in movies that preceded it or are contemporary. For better understanding and development of ideas, the organization of the dissertation was chosen in three chapters. In the first chapter, the discussions turned around key concepts that are taken to throw light on the issue of which part of the research and possibilities of rapprochement between the historical narrative and cinema. In the second chapter, taking as an example the movies *The Bandit* (Lima Barreto, 1953) and *Drought Lives* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), reflects on the ways in the countryside was meaning and the various moments of the Brazilian film production. Finally, in the third chapter, an analysis more focused in the film *Shredded April* was made, taking it as evidence of representations of rural compiled by the recent Brazilian film and how contemporary Brazilian society means the countryside-universe.

Keywords: Movies-History. Representation of the countryside. *Shredded April*. Walter Salles.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

1 e 2 – Imagens iniciais de <i>O Cangaceiro</i>	77
3 a 6 – Imagens de Galdino e seu bando em ação violenta contra a cidade	79
7 a 10 – Seqüência de câmeras objetivas em <i>O Cangaceiro</i>	85
11 a 14 – Seqüência de <i>Vidas Secas</i> e a denúncia dos temas abordados no filme	95
15 a 18 – Seqüência de câmeras subjetivas em <i>Vidas Secas</i>	98
19 a 22 – Seqüência inicial de <i>Vidas Secas</i>	99
23 a 24 – Água como metáfora no Cinema Novo	103
25 e 26 – Fabiano e seu contato com a cidade	105
27 e 28 – <i>Corisco e Dadá</i> : a antítese das profecias do Cinema Novo	117
29 e 30 – <i>Baile Perfumado</i> e o rompimento com a estereotipia do sertão	119
31 a 34 – A construção do sertão trágico em <i>Abril Despedaçado</i>	133
35 e 36 – A camisa ensangüentada e a metáfora da morte	138
37 a 40 – A bolandeira e suas metáforas	141
41 e 42 – Os Breves e a negociação da rapadura	145
43 e 44 – Chuva na fazenda dos Breves e as possibilidades de libertar-se	148
45 a 48 – Seqüência da morte de Pacu	149
49 a 52 – Seqüência final de <i>Abril Despedaçado</i>	150
53 e 54 – O mar como símbolo de redenção pessoal	154

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O início e o fim: percursos de uma pesquisa.	12
1 O início	13
2 O Historiador, suas fontes e seus métodos	15
3 O Problema	24
4 O Percorso	26
CAPÍTULO 1 – A narrativa cinematográfica como indício cultural: as possibilidades de pensar as representações do sertão a partir da narrativa cinematográfica de Walter Salles.	30
1 História e Cinema: tensões na construção de representações	31
1.2. Disputas representacionais: o sertão entre a história e o cinema.	38
2 Da construção do objeto à desconstrução da “Retomada”: um balanço do cinema brasileiro da última década	46
3 Salles: um cinema de autor ou a marca de um lugar?	55
CAPÍTULO 2 – A ética e a estética: representações e significações do sertão em <i>O Cangaceiro</i> (1953) e <i>Vidas Secas</i> (1963)	68
1 A busca das origens e a significação do sertão: a utopia de uma cultura genuinamente nacional	69
2 Vera Cruz e <i>O Cangaceiro</i>: o sertão como palco de dramas pessoais	73
2.1 O sertão sob o olhar da narrativa hollywoodiana	73
2.2 Lima Barreto e o ressuscitar do cangaço	76
2.3 A necessidade de um sertão distante.....	82
3 <i>Vidas Secas</i>: O Cinema Novo e o sertão como palco das lutas de classe	86
3.1 O sertão sob o olhar da narrativa neo-realista.....	86
3.2 O sertão como espelho do subdesenvolvimento: <i>Vidas Secas</i> e a mudança da perspectiva narrativa	93

3.3 Homens-bicho, animais humanos: as representações da família e sua identificação com a natureza.....	100
3.4 Não só a natureza oprime, a sociedade também: Fabiano, o coronel e o Estado	104
4. Representações do sertão em <i>O Cangaceiro</i> e <i>Vidas Secas</i>: aproximações e distanciamentos	
.....	
108	
CAPÍTULO 3 – Entre o belo e o trágico: <i>Abril Despedaçado</i> e as representações do sertão no recente cinema brasileiro	112
1 As primeiras lutas.....	113
2 Uma nova luta: imagens do rural no recente cinema brasileiro	114
3 Entre o papel e a tela: <i>Abril Despedaçado</i> e seu percurso da Albânia para o sertão nordestino	124
3.1 O Menino e as metáforas da tragédia.....	134
4 No sertão o tempo se arrasta: a bolandeira e as metáforas do tempo	137
5 <i>Abril</i> e o fardo do Cinema Novo: o sertão novamente como o lugar da exploração?	142
5.1 A modernidade não chegou aqui	142
5.2 O mar e a inversão do <i>telos</i>	142
6 Rompendo com a tradição	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
1 O problema e o percurso.....	157
2 Mas afinal, qual a representação do sertão em <i>Abril Despedaçado</i> ?.....	161
REFERÊNCIAS E FONTES	167

A mãe costuma dizer que Deus não manda fardo maior do que nós pode carregar. Conversa-fiada. Às vez, ele manda uns peso tão grande que ninguém güenta.

Pacu



Introdução

O início e o fim: percursos de uma pesquisa.

Meu nome é Pacu. É um nome novo, tão novo que nem peguei costume. Tô aqui tentando alembrar uma história. Às vez eu alembro...às vez eu esqueço. Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça.

(Imagem inicial de *Abril Despedaçado* – Pacu, o narrador, apresentando, em *Off*, a história do filme.)

1. O início

A história da pesquisa que agora se apresenta na forma de uma dissertação de Mestrado confunde-se com parte da história acadêmica e da própria construção do seu realizador. Desde 1999, quando ingressei no universo acadêmico, em especial a partir de 2000, período do meu ingresso no curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Estadual do Piauí, sou movido por interesses que flutuam entre a pesquisa histórica e o diálogo com novas fontes e temáticas que envolvem as mais recentes práticas dos historiadores. Muito desse meu interesse pela pesquisa e em especial pelos novos campos de diálogos possibilitados ao conhecimento histórico, é fruto de conversas informais, dicas e “puxões de orelha” que tive de amigos e mestres, aos quais devo boa parte da minha vida profissional e acadêmica. Isso justifica o porquê de utilizar, em minha escrita, verbos na segunda pessoa do plural em substituição à primeira pessoa do singular. Penso que dessa forma fica mais evidente o quanto a narrativa histórica, em especial a que aqui materializo, é sempre um fruto coletivo, do mesmo modo que presto o devido reconhecimento àqueles que me ajudaram.

A possibilidade de realizar uma pesquisa tendo como objeto algo resultante da relação entre a História e as imagens cinematográficas, veio, na verdade, unir o útil ao agradável. Ao escolher como objeto de pesquisa a análise das representações construídas pelo cinema nacional sobre o rural brasileiro, especialmente aquelas encontradas em *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), foi movido por três paixões que me acompanham já há algum tempo: a História, o Cinema e o universo rural brasileiro. Em especial essa última paixão, que acredito ser fruto de minha “origem sertaneja”, é o que talvez tenha sido responsável não apenas pela construção de parte da minha personalidade, como também pela escolha do recorte temático para a pesquisa. Desse modo, embora exista o compromisso de manter a coerência teórica e rigor metodológico nas análises aqui realizadas, reconhece-se que as mesmas serão cortadas por subjetividades, impressões e paixões pessoais, o que se acredita não se constituir em fator de comprometimento da qualidade do trabalho ora proposto, mas sim pré-requisito fundamental para a manutenção do fôlego necessário à realização de um trabalho com a responsabilidade e a qualidade que um trabalho em nível que um Mestrado exige.

Como já era de se esperar, a proposta inicial da pesquisa, em certo sentido, era substancialmente diferente do caminho que posteriormente fomos levados a trilhar. O até então sonho de ingressar no curso de Mestrado começa a se materializar em 2004 quando da conclusão da graduação em História e da possibilidade de fazer uma especialização em História do Brasil na Universidade Federal do Piauí. Movido pela especial atenção que sempre tive com a História do Brasil e unindo a motivação a mais de poder ingressar no programa de Mestrado em História do Brasil da mesma Universidade, inicio em março de 2004 a pós-graduação. Logo na primeira disciplina surge o problema: era necessário encontrar, literalmente como sugeria a conversa nos corredores entre os colegas de sala, um tema para posterior pesquisa, já que o trabalho final exigido para a obtenção do título de especialista em História do Brasil não era a elaboração da corriqueira monografia, mas de um projeto que possibilitasse concorrer a uma das vagas oferecidas pelo Mestrado em História do Brasil na mesma instituição.

É então que resolvo, com a ajuda de alguns colegas, pesquisar algo que agora, passados praticamente quatro anos e após muito amadurecer a temática, parece-me totalmente impossível de se apreender. Na época, a proposta era tomar como objeto de pesquisa as representações do rural no recente cinema brasileiro e, desse modo, em outubro de 2005, três meses após a conclusão da especialização, inscrevo-me para concorrer às vagas do Mestrado em História do Brasil da UFPI com um projeto que tinha como título: *As representações do imaginário brasileiro: o rural no cinema nacional da Retomada (1994-2004)*. Acredito ser desnecessário apontar todas as críticas, felizmente sempre construtivas, feitas pela banca examinadora na fase eliminatória da seleção do Mestrado.

Na ocasião, a banca entrevistadora, composta pelos professores Edwar de Alencar Castelo Branco (orientador do projeto ainda na especialização), Áurea Paz Pinheiro e Solimar Oliveira Lima, foi taxativa quanto às suas observações: o objeto necessitava ser melhor delimitado, o que passava pelo abandono da idéia de trabalhar com a categoria “Retomada”. Confesso que por um período significativo de tempo não consegui ter consciência do alcance de tão significativa observação. Só com o início das aulas, já como aluno do programa, pude, como parte de um processo que acredito ser natural, ampliar minhas leituras, me familiarizar com as discussões que envolvem História e Cinema e, finalmente, redefinir o objeto da pesquisa. Já no final da disciplina *Dissertação de Mestrado*, ministrada pela professora Áurea Paz, pude, com a ajuda do meu orientador, definir com clareza o objeto da pesquisa: as

representações do sertão no recente cinema brasileiro, tomando como mote *Abril Despedaçado*.

A escolha e o recorte do objeto, como sempre, não foi algo fácil. Por que, entre tantos filmes do recente cinema brasileiro, escolher *Abril Despedaçado*? Por que não tomar para a pesquisa filmes mais conhecidos do grande público como *O Quatrilho*, *O Alto da Compadecida* ou mesmo *Central do Brasil* que, assim como *Abril*, havia sido dirigido por Walter Salles? O fato de não ser um filme tão conhecido e discutido por críticos e historiadores me pareceu, agora confesso, um atrativo a mais para a pesquisa, já que me possibilitaria jogar luz sobre uma obra até então inexplorada. Outro atrativo de *Abril* é o fato de não retratar personagens típicos que corriqueiramente aparecem em filmes que, de algum modo, se relacionam com o sertão como, por exemplo, cangaceiros, coronéis ou retirantes. O filme de Walter Salles tem como personagens homens e mulheres comuns envolvidos em suas tarefas cotidianas. Por fim, *Abril Despedaçado* traz outros dois atrativos que justificam a sua escolha como filme norteador para a pesquisa: ser dirigido por um dos mais destacados cineastas brasileiros da atualidade e por isso, merecer, pelo alcance da projeção social de seus filmes, um tratamento especial; além disso, *Abril*, realizado a partir de uma narrativa fabular, tem entre suas marcas singulares a grande quantidade de metáforas que constitui sua narrativa, o que torna as análises ainda mais frutíferas, permitindo percorrer as fronteiras entre história e a ficção.

2. O Historiador, suas fontes e seus métodos

A tênue fronteira entre a história e a ficção não é marcada pelo vazio, por espectros que “não podem mais fazer mal nem falar”,¹ e sim por significados e tensões vibrantes que teimam em não se calar na acolhida da escrita. Se o “Outro é o fantasma da historiografia”,² o Outro dessa pesquisa é o sertão, o “lado” não urbano de nossa “brasilidade”, da forma como é representado pelas imagens filmicas. Respeitando a alteridade do “Outro” a que se busca compreender, deve-se estar atento ao que ele diz para, indo além, tentar compreender os seus silêncios, seus não-ditos. Contraditoriamente, nessa tentativa de compreender o “Outro” e na

¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 14.

² Ibid., p. 14.

busca de coerência narrativa, acaba-se por silenciar muitas de suas falas que, de algum modo, a arrogância e a necessidade de uma prática significante não conferiu a devida importância.

Em sua pesquisa, o historiador não parte de um fato *a priori*, dado como que naturalmente ao sujeito conhecedor. Ao contrário, o próprio “fato histórico” possui uma historicidade, é construído a partir das camadas de discursos que vão se coagulando e dando forma ao passado.³ O fazer historiográfico que serviu de espelho para essa pesquisa não se interessa “por uma verdade escondida que seria necessária encontrar”, mas por fabricar “cenários susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível”.⁴ Do mesmo modo como acontece com qualquer “fato histórico”, as representações, especialmente as representações incidentes sobre o sertão no cinema brasileiro, também possuem uma historicidade, mantendo às vezes um diálogo com as estruturas sociais e culturais sobre as quais foram construídas.

A problemática que envolveu a pesquisa diz respeito às possibilidades de diálogo entre a História e o mundo das imagens, diálogo esse só possível a partir do alargamento do campo objetual e epistemológico ocorrido no saber histórico durante as últimas décadas, o que significou “construir novos territórios ao historiador por meio da anexação dos territórios dos outros”.⁵ Esse alargamento leva-nos a indagar sobre os saberes e domínios que pertencem à prática do historiador. Não seríamos, nós historiadores, analistas de discursos e, por conseguinte, do discurso imagético? Se a História pertence às “Ciências Sociais” e o social construído a partir da linguagem entendida numa dimensão mais ampla do que apenas a falada ou escrita, não caberia ao historiador enveredar pelos campos objetais da linguagem cinematográfica enquanto experiência cultural dos homens no seu tempo?

Hoje, de forma cada vez mais visível, as ciências sociais já não podem se furtar das análises que envolvem as práticas de produção, circulação e recepção de discursos produzidos pela mídia, visto que esses discursos funcionam como mecanismos de criação, manutenção e, também, de questionamentos das representações, das identidades e das relações sociais na contemporaneidade.⁶ A cada dia há menos espaço para posicionamentos teóricos que neguem

³ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme e PORTOCARRERO, Vera (Org.) **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 120-121.

⁴ CERTEAU, op. cit., p. 18.

⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre a incerteza e a inquietude**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, p. 63.

⁶ PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

o fato de que as subjetividades são, em grande parte, produtos de processos que envolvem categorias polifônicas de discursos.⁷ Desse modo, já não cabe pensar os textos impressos, a pintura, a música, ou mesmo o cinema, como um simples entretenimento, deixando escapar o estudo de suas potencialidades na produção, circulação e recepção de discursos constitutivos e significadores da realidade.

As imagens, como produtos e produtoras de realidades sociais, são carregadas de sentidos, funcionam como indícios de experiências e expectativas históricas, forçando os historiadores a repensarem a relação com suas fontes. A fonte já não pode mais ser vista como um instrumento de prova, cuja função seria legitimar a veracidade de um saber, mas deve ser antes entendida como uma produção social, fruto de seleções e preconceitos culturais. Vale ressaltar que, se o trabalho com fontes imagéticas não é algo novo para as ciências humanas (a antropologia, principalmente, desenvolveu trabalhos pioneiros nesse sentido), atualmente ele resulta do movimento interdisciplinar de pesquisa que tem como campo objetual a investigação da “cultura visual”.⁸ Assim, o trabalho histórico que encontra suas fontes de pesquisa no mundo das imagens estará, forçosamente, sendo levado a uma confluência de saberes e teóricos, o que, antes de comprometer a coerência da pesquisa, garantirá a possibilidade de múltiplos e frutíferos olhares sobre o objeto. Desse modo, a multiplicidade de campos conceituais abordados nesse trabalho – embora, deliberadamente, optou-se por pautar as discussões em torno da chave-conceitual de *representação* da forma como a pensou Roger Chartier – longe de representar uma incongruência teórica que coloque à prova a coerência da pesquisa, denuncia a polifonia que já há algum tempo marca o saber histórico.

Nesse trabalho, privilegia-se um entendimento do filme como documento histórico, como produção simbólica que, em suas temáticas, gêneros e narrativas, deixa-se permear pelas marcas de um lugar, de um tempo, e que por isso será útil como indício não só de fatos realizados, mas também dos desejos, das expectativas e dos fatos não realizáveis da experiência humana;⁹ o cinema interessa à nossa pesquisa histórica como um indício, não mecânico ou direto, das tensões, expectativas e desejos de uma sociedade ou de um grupo social. Nessa perspectiva, o cinema será pensado como uma espécie de campo semântico sobre o qual se inscrevem múltiplos discursos e que se configuram como “portas entreabertas

⁷ GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

⁸ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia-PR, v. 8, n 12, p. 97-115, 2006.

⁹ QUEIROZ, Teresinha. Retrato do cinema quando jovem. In: QUEIROZ, Teresinha. **História, Literatura, sociabilidades**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998, p. 191

que permitem vislumbrar as virtualidades de um determinado tempo histórico, pelas quais podemos entrever aquilo que molda a percepção de um tempo, a sensibilidade de uma época”,¹⁰ e que por isso são capazes de auxiliar na construção do saber histórico.

As possibilidades de trabalhar historicamente com a narrativa fílmica, fonte privilegiada dessa pesquisa, assentam-se sob a combinação de pelo menos três aspectos no que diz respeito às possibilidades de sua análise: pensar a narrativa como *representação*, ou seja, a partir da forma como ela, através de seu potencial criador, “confere significação a um mundo ou conjunto de idéias”. A segunda possibilidade seria pensar a narrativa como *estrutura*, privilegiando o estudo do “modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado”, um universo que lhe é próprio. Por último, a narrativa pode ser estudada como *ato*, ou seja, como “processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor”.¹¹ Vale lembrar que a fabricação dos personagens, do cenário e da própria narrativa fílmica, não é apenas uma opção estética de seus produtores, mas questões pertinentes à própria significação da imagem, já que a estética é fundamental para a construção da mensagem ética do filme.¹² Desse modo, um estudo histórico que utiliza fontes fílmicas não pode prescindir da análise sobre as formas de construção e apresentação da história narrada.

A partir da possibilidade de tomar o cinema como porta entreaberta pela qual se pode entrever aquilo que molda a percepção de um tempo, especialmente das formas como o sertão foi sendo historicamente representado no cinema brasileiro, percebe-se que as representações do sertão e de seus tipos sociais, que marcaram a produção cinematográfica brasileira no século XX, estiveram permeadas pela necessidade de afirmar uma cultura urbana que, em última instância, foi percebida como oposta à sertaneja. Ao fazer uma análise das representações do rural em *Abril Despedaçado* busca-se “descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo de sentidos vinculados àquele produto”.¹³ A proposta consiste em seguir alguns passos para que se possa chegar aos indícios do social presente no discurso através do qual Salles significará o sertão em seu filme.

Para isso, o primeiro passo será a análise, que poderíamos chamar de “interna”, do discurso fílmico, das subjetividades e forças sociais com os quais se relaciona, sem perder a

¹⁰ SILVA, Jaison Castro. Imagem, tempo e cidade: a experiência tempo urbana do cinema de Walter Hugo Khouri. In. CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. et al. (Org.). **História: cultura, sociedade e cidade**. Recife: Bagaço, 2005, p. 245.

¹¹ BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005, p. 277.

¹² TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

¹³ PINTO, op. cit., p. 11.

desconfiança em relação à “letra do texto”, ou seja, a uma interpretação direta das possíveis mensagens transmitidas pelo filme. Possibilitador de olhares e contra-olhares, o sentido do filme nem sempre se deixa capturar pelo seu espectador. De outro modo, se os sentidos vinculados às imagens muitas vezes escapam às intenções de seu próprio diretor, os seus possíveis significados devem ultrapassar a leitura direta da obra, indo à busca da captura das subjetividades, individuais e coletivas, que atravessam sua construção.¹⁴

Um segundo passo dado no decorrer da pesquisa consistiu em trabalhar as representações filmicas de forma comparada, não se preocupando diretamente com o julgamento de seus conteúdos. A análise focou o processo de produção e circulação dos discursos na sociedade, vez que essa prática analítica não deve se limitar a uma interpretação semântica de conteúdos, mas uma análise de como e por que esses discursos circulam.¹⁵ Para isso não foi dispensável uma análise comparativa entre *Abril Despedaçado* e outros filmes, contemporâneos ou não, que abordam temáticas ligadas ao sertão justificando, desse modo, a construção do capítulo II, no qual é feita uma análise de dois filmes anteriores ao filme de Walter Salles, mas que são indispensáveis para uma análise da forma como esse cineasta reconstrói e significa o sertão em seus filmes.

Todo discurso é uma construção social que, embora carregue as marcas individuais de seu locutor, mantém relação, nem sempre direta, é verdade, com a sociedade na qual é construída. Desse modo, o discurso filmico deve ser analisado levando-se em consideração o contexto histórico-social de sua produção sem, contudo, tentar submetê-lo hierarquicamente ao seu contexto sócio-político. Ao entender o discurso como uma abstração que depende do todo concreto, ou seja, a unidade dialética de evento e significação na frase, para se revestir de significados, Ricoeur coloca que a tarefa de uma análise concreta do discurso consiste exatamente em pensá-lo a partir da dialética do seu contexto concreto,¹⁶ o que justifica pensar o discurso em relação a seu ato interlocucionário. Um dos aspectos caros à teoria do discurso é o fato que ele é endereçado a alguém, o que constitui a linguagem como comunicação, sendo o diálogo uma estrutura essencial do discurso.

O contexto ao qual se refere Ricoeur vai além da situação histórico-social na qual os discursos foram produzidos, referindo-se, também, à análise de outros textos pensados e produzidos na mesma época. É importante lembrar que a contextualização dos discursos não

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Edições 70, 1973.

significa encontrar uma relação direta de causa e efeito entre esses e suas respectivas sociedades. Essas duas esferas (discurso e sociedade), que na prática fundem-se em uma, mantêm uma relação dialógica onde uma exerce influência e se deixa influenciar pela outra.¹⁷ Os discurso cinematográfico não pode ser analisado dentro de uma relação de causa e efeito com seus respectivos contextos, e sim dentro de redes sociais responsáveis pela produção, controle e circulação desses discursos. Os discursos não são “corpos flutuantes” que se acomodam num contexto histórico, ao contrário, eles são históricos por estarem ligados a operações históricas e não poderem ser compreendidos fora da prática de que resultam.¹⁸

A proposta de Ricoeur para o processo interpretativo consiste em elaborar uma análise que, partindo de seu contexto, respeite a alteridade do texto, não submetendo-o totalmente à visão e às expectativas do leitor/intérprete. Como então proceder a uma leitura histórica das fontes filmicas? Que aspectos da narrativa deverão ser privilegiados? Quais os limites dessas leituras? A proposta é, respeitando o mundo próprio da obra e o tempo privativo do filme, chegar ao coletivo, às marcas da história que atravessam sua narrativa, que ajudam na construção de suas representações.

Ao respeitar a alteridade do filme não se estará fazendo apenas “crítica cinematográfica”, pois se “a estética traz consigo a ética”,¹⁹ os planos, as imagens, os sons e os campos narrativos de um filme são fundamentais para a construção e compreensão das representações que a obra pretende elaborar. A proposta metodológica a partir da qual se estrutura esse trabalho está pautado na necessária articulação entre as análises de procedimentos internos ao filme – estilo narrativo, locações, ponto de vista dos personagens, etc. – com fatores externos à obra, “para que se possa caracterizar seu sentido e efeito na representação de determinado universo”.²⁰ Se o filme, como produção cultural, mantém um diálogo com seu contexto, tomar isoladamente para análise os procedimentos internos ou o contexto histórico de produção do filme não seria caminho frutífero na busca das representações construídas pela obra.

Desse modo, parte-se de um contexto não com a proposta de sobrepô-lo à narrativa filmica, mas tão somente com a preocupação de minimizar a polissemia das significações possíveis de um filme, já que as referências ao contexto é o complemento necessário à

¹⁷ Pensemos nas representações do rural construídas pelas músicas de Luiz Gonzaga ou os filmes do Cinema Novo. Com que legitimidade pode-se afirmar que essas produções culturais foram influenciadas pela sociedade na qual se originaram, vez que esses discursos, ao mesmo tempo em que sofreram influência social, também foram responsáveis pela estereotipia com a qual a sociedade brasileira passou a pensar o rural?

¹⁸ CERTEAU, op. cit., p. 32.

¹⁹ TOLENTINO, op. cit., p. 89.

²⁰ XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 150.

interpretação do texto fílmico.²¹ As imagens, embora possibilitem uma leitura do real, não mantêm com esse “uma relação de cópia ou identidade reflexa, pois são uma representação sua, representação esta que se localiza no campo do imaginário”.²²

Busca-se no contexto do filme o mundo construído por sua narrativa e que lhe é bem próprio, não necessariamente buscando coincidir esse mundo do filme com a realidade “externa” à obra, embora mantenham um diálogo. O contexto “externo” à obra servirá para uma leitura histórica dos padrões estéticos e representacionais que por ventura o texto venha a se aproximar, o que torna indispensável a leitura e a análise, mesmo que superficial, de outros filmes que com ela estejam relacionados histórica ou tematicamente. A função de uma leitura hermenêutica do filme não estaria nem na busca da genialidade do autor (como queriam os românticos) nem na busca das estruturas históricas (como o queriam os estruturalistas). A interpretação histórica da fonte fílmica deve estar relacionada à análise do mundo construído pela sua própria narrativa:

Se não podemos definir a hermenêutica pela procura de um outro e de suas intenções psicológicas que se dissimulam por detrás do texto; e se não pretendemos reduzir a interpretação à desmontagem das estruturas, o que permanece para ser interpretado? Responderei: interpretar é explicar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto. De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um dos meus possíveis mais próprios. É o que chamo de mundo do texto, o mundo próprio a este texto único.²³

Desse modo, a questão posta à análise fílmica é deslocar o problema “do texto em direção ao mundo que ele abre”.²⁴ Longe de remeter-se apenas à genialidade de seu diretor, o filme, no momento em que é posto ao consumo, torna-se autônomo em relação às intenções imediatas de seus produtores. Em outras palavras, o mundo do filme pode, e deve, fazer explodir/subverter o mundo do autor.²⁵ A arte pode transcender suas próprias condições pessoais de produção e se abrir às várias possibilidades de leituras situadas em contextos

²¹ RICOEUR, op. cit., p. 19.

²² PESAVENTO, Sandra Jatahy. De razões e sentimentos: *O Quatrilho* na tela. In: SOARES, Maria de Carvalho (Org). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 221.

²³ RICOEUR, op. cit., p. 56.

²⁴ Ibid. p. 45.

²⁵ Ibid.

históricos diferentes. O filme deve poder “descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler”.²⁶

O filme, como gênero narrativo, não é um ícone capaz de trazer em si a similitude do real, como se as imagens pudessem registrar objetivamente a realidade histórica da qual seria um produto.²⁷ A classificação dos signos em *ícone*, *índice* e *símbolo* na forma como foi proposta por Charles Peirce, parte do entendimento dos ícones como sendo cópias do mundo real cujos significados se dão a partir da similitude com os elementos que lhe serviram de modelo.²⁸ Dentro dessa mesma classificação, os signos enquanto índices da realidade operam pela contigüidade entre dois elementos, ou seja, embora bastante próximo em suas representações, o signo-índice não se confunde com a realidade à qual se liga. Mais simples nessa classificação é o entendimento do signo como símbolo, nele o símbolo funcionaria por regras convencionais que ligaria o signo ao seu significado.²⁹

Pensar o signo filmico apenas como um ícone da sociedade na qual ocorreu sua produção é pensar o filme como simples cópia, como uma reprodução direta da realidade:

É possível que o significado da imagem que se dá em primeiro lugar, ainda que apenas aos olhos de uma consideração ingênua ou apressada, seja a de cópia; para a imagem se deveria falar então de reprodução mais do que de produção, de relação de dependência de um modelo, esteja ele fisicamente ausente ou presente no ato de tal reprodução. Segundo essa opinião, a imagem mais não faria que aproximar de algum modo um objeto longínquo no espaço e/ou no tempo (e não nos perguntaríamos em que medida atualizar significa prolongar a sua vida num sistema, dando-lhe consistência e eficácia, nem tão pouco perguntaríamos se e como esta cópia é atribuída a uma vida independente do modelo). É fácil observar que num tal caso se estabeleceria uma profunda diferença entre realidade e interpretação, como se existissem algures modelos verdadeiros que depois são copiados (e essas cópias não poderiam ser senão exemplares empobrecidos desse modelo).³⁰

Embora não excluindo as outras possibilidades, preferimos pensar a imagem filmica como índice da realidade. O filme não deve ser pensado como sintoma direto daquilo que o produziu, pois, enquanto documento histórico, o filme “deixa de funcionar como o signo de uma verdade, quando a verdade muda de estatuto, deixa pouco a pouco de ser aquilo que se

²⁶ Ibid. p. 53.

²⁷ FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

²⁸ NOTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

²⁹ AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

³⁰ ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. v. 31, p. 178. Verbete: Imagem.

manifesta para tornar-se aquilo que se produz”.³¹ Pensar a narrativa cinematográfica como índice é pensá-la na sua capacidade de recriação do real, ou por outras palavras, em sua capacidade de criar um mundo que lhe é próprio.³² Ismail Xavier lembra que o aparecimento de um novo fazer historiográfico, onde a história passou a ser vista como um processo de produção, mudança e dissolução de representações invalida a apropriação do filme como signos organicamente ligados à sociedade e que por isso possibilitadores de verdade estáveis.³³

A tensão que envolve o ofício do historiador quando esse resolve trabalhar com imagens não é um problema que se refere apenas às imagens fílmicas, mas a todo tipo de imagem. Essa tensão tem início quando a imagem deixa de ser usada como “evidência histórica”, como prova incontestável de teorias previamente elaboradas, para a se tornar um indício através do qual pode se chegar ao conhecimento das “estruturas de pensamento e representações de uma determinada época”.³⁴ Outro aspecto que envolve essa tensão entre o ofício do historiador e a utilização de imagens diz respeito à mudança nos interesses que já há algum tempo moviam os historiadores: com a utilização da imagem como fonte, a história foi obrigada a se abrir aos estudos das mentalidades, do corpo, da cultura material e das representações.³⁵

Por último, e esse talvez se caracterize no maior campo de tensão que povoa a relação entre história e imagens, ainda há o problema no que se refere à consciência e possibilidade de submeter a imagem ao conhecimento histórico. Não pretendemos submeter hierarquicamente o filme à história como forma de “atingir zonas não visíveis do passado das sociedades”,³⁶ como se os produtos culturais estivessem numa posição de submissão aos seus contextos sócio-políticos. Pensar desse modo seria ir de encontro aos Novos Estudos Culturais no tocante às formas de percepção das representações sociais. Isso não significa dizer que o filme possa estar fora de seu contexto histórico, pois diretores, fotógrafos, atores e todos os que estão envolvidos na produção do filme são homens que vivem num determinado tempo e que por essa razão não estão imunes ao seu presente.

Do mesmo modo, a questão autoral, tão cara que foi às primeiras teorizações sobre o papel social do cinema, não será tratada como uma idéia balizadora e definitiva sobre o filme.

³¹ CERTEAU, op. cit., p 23.

³² ENCICLOPÉDIA EINAUDI. op. cit.

³³ XAVIER, Ismail. A alegoria Histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

³⁴ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagens. Bauru/SP: EDUSC, 2004, p. 13.

³⁵ Ibid.

³⁶ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 19.

Nesse trabalho, as falas de Salles, diretor de *Abril Despedaçado*, foco principal da pesquisa, serão tão somente parte constitutiva do texto maior que se propõe a ler: o filme e as representações por ele elaboradas. Busca-se evitar alguns erros hermenêuticos, entre eles o retorno ao pensamento romântico para o qual na interpretação da obra o “gênio” do leitor devesse coincidir com o do autor:

Não é a intenção do autor, que se encontra supostamente oculta por detrás do texto; nem é a situação histórica comum ao autor e a seus leitores originais; não são as expressões ou sentimentos desses leitores originais; nem sequer a autocompreensão que de si tinham como fenômenos históricos e culturais. Aquilo de que importa apropriar-se é o sentido do próprio texto, concebido de um modo dinâmico como a direção do pensamento aberto pelo texto. Por outras palavras, aquilo de que importa apropriar-se nada mais é do que o poder de desvendar um mundo, que constitui a referência do texto.³⁷

A idéia de desvelar o discurso do diretor para além de sua própria situação existencial não significa necessariamente compreendê-lo melhor “do que ele a si mesmo se compreendeu”, mas, indo além de suas impressões particulares, voltar a atenção para a percepção do filme como uma porta capaz de levar à percepção de um tempo, a sensibilidade de uma época,³⁸ e que por isso são capazes de auxiliar na construção de um saber histórico.

“Entender o autor melhor que ele a si mesmo se compreendeu”, assim como foi colocado pelos românticos, extravia a interpretação do leitor à medida que regressa à idéia de congenialidade, ou à comunhão entre os “gênios” do leitor e o do autor. Ricoeur coloca a impossibilidade de resgatar a idéia do autor, sendo que em alguns casos a preocupação excessiva com a autoria não só é inútil como também prejudicial à interpretação. É necessário passar da “intenção” do autor para o “sentido” da obra, tirando a compreensão do espaço psicológico do diretor e levando-a para o mundo do filme.³⁹

3. O Problema

A essa pesquisa interessa a narrativa, as imagens e as representações do sertão elaboradas no filme e não necessariamente as intenções do diretor. Admitindo as imagens

³⁷ RICOEUR, op. cit., p. 104.

³⁸ SILVA, op. cit.

³⁹ SILVA, op. cit.

filmicas como repositórios de informações históricas,⁴⁰ este trabalho procura analisar as representações do sertão elaboradas em *Abril Despedaçado*, do cineasta brasileiro Walter Salles. Busca-se compreender em que medida as representações encontradas em Salles se encontram presentes na estereotipia com a qual a sociedade brasileira historicamente significa o universo rural, buscando destacar as permanências e rupturas entre as representações do sertão construídas pela narrativa de *Abril Despedaçado* e as representações encontradas em filmes que lhe antecederam ou que lhe são contemporâneos.

A possibilidade de trabalhar com as representações do rural construídas pelo filme de Walter Salles tornou-se particularmente tentadora, visto que seu olhar é um olhar urbano que se propõe a representar um Outro que lhe é estranho, algo que é comum ao cinema brasileiro desde os primeiros filmes realizados pelo Estúdio Vera Cruz na década de 1950. O trabalho com *Abril* não invalidará igual análise das imagens recorrentes sobre o urbano, visto que as representações, como constituidoras de identidades,⁴¹ são elaboradas a partir do “choque” com as imagens de um “Outro” que lhe serve como modelo e de quem se deve aproximar ou afastar-se. Desse modo, ao levar o sertão e seus tipos sociais para as telas de cinema, cada filme, a seu modo e com objetivos particulares, está, na verdade, preocupado em fazer pensar, por aproximação ao distanciamento, o universo urbano.

Entendidas como categorias relacionais elaboradas a partir dos choques e negociações com o que lhe é diferente,⁴² as identidades funcionam como suturas que ligam os indivíduos às estruturas sociais das quais fazem parte, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, delimitam as subjetividades desses indivíduos. Desse modo, a atenção aos mecanismos de construção e significação das identidades contemporâneas será útil para pensar a representação identitária do sertão, com suas paisagens e tipos humanos, no cinema brasileiro. As identidades contemporâneas já não conhecem um porto seguro onde possam se auto-afirmar como portadoras de tradições capazes de assegurar uma relação confortável entre sujeito e sociedade. Fruto da fragmentação possibilitada pela paisagem cultural da dita pós-modernidade, referências como as de classe, gênero, sexualidade, nacionalidade e regionalidade, que por muito tempo serviram como um porto seguro para o homem moderno,

⁴⁰ CASTELO BRANCO, Edwar de A. e MONTEIRO, Jaislan O. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: NASCIMENTO, Francisco A. do. et. al. (Org.) **História e historiografia**: abordagens e fontes. Recife: Edições Bagaço, 2006, p. 37-46.

⁴¹ HALL, Stuart. **A identidade cultural a pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

⁴² SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice**: o social e político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2005, p. 135.

tiveram suas significações deslocadas, o que possibilita, como veremos mais adiante, compreender algumas mudanças na forma de significar o sertão e que já se encontram em curso no cinema brasileiro.

É a partir dessa problemática que o estudo refletirá sobre as seguintes questões:

1. Como o universo rural é representado em *Abril Despedaçado* de Walter Salles?
2. Quanto dessa representação coincide com a estereotipia que classicamente constitui o imaginário social sobre o sertão?
3. Com que intensidade as representações do sertão presente no filme dialogam com representações clássicas como aquelas do Cinema Novo?

Para a viabilidade da pesquisa, foi feita, sempre que o texto assim autorizou, uma análise comparativa entre as representações do rural presentes na obra de Walter Salles e as representações elaboradas pelo cinema brasileiro, especialmente em *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Nessa confluência de diálogos entre *Abril Despedaçado/O Cangaceiro/Vidas Secas*, busca-se refletir em que medida a obra cinematográfica de Salles é produtora de uma discursividade que resignifica o rural ou simplesmente se apropria de uma discursividade já existente.

Tomando como referência as considerações de Linda Hutcheon⁴³ sobre a arte contemporânea, pode-se perceber que uma de suas características é o que a teórica chamou de “presença do passado”. Para Hutcheon, as “vanguardas” contemporâneas fundamentam parte de suas posturas estéticas e conceituais a partir da herança dos movimentos artísticos da década de 1960. A princípio, reafirmando o diálogo entre posturas estético-conceituais da arte contemporânea e suas predecessoras, Walter Salles, em suas entrevistas, ressalta a influência da estética neo-realista e do Cinema Novo, sobretudo Nelson Pereira dos Santos, na construção imagética de seu próprio rural:

Os filmes iranianos me fascinaram pela procura de um humanismo que ainda é possível e pela simplicidade e qualidade do discurso cinematográfico. [...] mas, de todos os ciclos, aquele pelo qual tenho maior admiração é o Cinema Novo, pelo fato de que pela primeira vez tive a oportunidade e a possibilidade espetaculares de ver o rosto do Brasil na tela. Os cinema-novistas fizeram um pouco daquilo que os neo-realistas haviam feito alguns anos antes, e foram ainda além.⁴⁴

⁴³ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁴⁴ Walter Salles em entrevista para Lúcia Nagib. In: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 417.

É perceptível, pelo menos em suas entrevistas, a admiração e a influência do Cinema Novo sobre o pensar e o fazer cinema de Walter Salles. Resta analisar quanto das representações incidentes sobre o rural do Cinema Novo coincide efetivamente com as representações do rural na obra do diretor. Para Jean-Claude Bernardet, seria equivocada uma análise da atual produção cinematográfica brasileira, na qual se insere o filme de Salles, a partir do referencial estético-conceitual do Cinema Novo, por serem dois momentos históricos e com preocupações estéticas e políticas distintas. Para Bernardet, “o que ocorre hoje é uma grande nostalgia e até um certo fetichismo em relação ao Cinema Novo, que funcionaria como uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística”⁴⁵ para a nova geração de diretores brasileiros.

Claro que a admiração de Salles pelo Cinema Novo não fica limitada à simples cópia ou readaptação da estética cinemanovista nos seus filmes. Se a leitura é um processo dialógico e criativo que envolve o tempo do leitor com o tempo do próprio texto, será possível perceber um processo criativo que envolverá o diálogo entre as representações encontradas no filme de Salles e as representações pertencentes a filmes que lhe são anteriores. Questão maior a que se procura resolver é compreender que continuidades e rupturas podem ser observadas nas representações incidentes sobre o rural encontradas em *Abril Despedaçado* e quais fatores de ordem histórico-cultural podem ter influenciado nesse processo.

4. O Percurso

É pensando numa melhor forma de estruturar a pesquisa, que o texto foi organizado em três capítulos interligados pela proposta contida nos objetivos gerais do trabalho. No primeiro capítulo, *A narrativa cinematográfica como indício cultural: as possibilidades de pensar o rural a partir da narrativa cinematográfica de Walter Salles*, partindo do pressuposto que o conhecimento histórico deve ser reflexivo em relação à constituição de seus objetos e suas práticas de pesquisa, será feita uma apresentação tanto do objeto de estudo quando das chaves conceituais que balizarão as discussões propostas. Assim, no primeiro capítulo as discussões irão girar em torno das chaves conceituais que serão tomadas no sentido de jogar luz sobre a problemática da qual parte a pesquisa e das possibilidades de aproximação entre a narrativa histórica e a cinematográfica.

⁴⁵ Jean-Claude Bernardet em entrevista para Lúcia Nagib. In: NAGIB, Lúcia. Op. Cit., p. 112.

Justificando o recorte do campo objetual da pesquisa, ainda será feito no primeiro capítulo um balanço da produção cinematográfica brasileira na última década. O objetivo de tal análise é possibilitar a percepção de quão fragmentada em termos estéticos e de gêneros é essa nova produção do cinema brasileiro, impossibilitando, desse modo, qualquer pretensão de uma análise totalizadora de sua produção a partir do estigma de uma pretensa “retomada” da produção cinematográfica. Além dessa análise mais geral da recente filmografia brasileira, foi feita uma breve biografia da vida profissional de Walter Salles numa tentativa de perceber o local, o centro de onde emana as representações do sertão que são o foco da pesquisa; na oportunidade, aproveitou-se para discutir questões relacionadas à autoria no cinema e a impossibilidade de controle sobre as interpretações do filme, inclusive pelo seu próprio diretor.

No segundo capítulo, *A ética e a estética: representações e significações do sertão em O Cangaceiro (1953) e Vidas Secas (1963)*, será feita uma breve análise das representações incidentes sobre o sertão na filmografia nacional. Nesse capítulo, é feita uma descrição e análise da construção imagética do sertão em dois momentos ímpares da cinematografia brasileira: a “era dos estúdios” e o “Cinema Novo”. A proposta é mostrar como o sertão, tomando como exemplos os filmes *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*, foi sendo significado e resignificado nos vários momentos da produção cinematográfica brasileira e, desse modo, fazer perceber as possíveis aproximações e distanciamentos entre o filme de Walter Salles e as representações elaboradas por esses filmes.

Como parte das discussões do segundo capítulo, retomamos a análise da narrativa *hollywoodiana* e a forma como essa opção narrativa foi responsável pelo ressuscitar e resignificar o sertão no cinema nacional a partir da imagem do cangaço e de seus tipos humanos. O que fica em evidência nessas representações é que o sertão e o sertanejo, em especial o cangaceiro, é propositalmente pensado a partir de uma distância que o separa temporalmente e espacialmente do espectador que o assiste. Já a análise do filme *Vidas Secas* procura entender as representações do sertão a partir do ponto de vista da narrativa neo-clássica e de sua tentativa de transformar o cinema em mecanismo de denúncia e conscientização social.

Em todo o filme de Nelson Pereira, o que salta aos olhos do espectador é a preocupação de, mesmo focando a trama nos dramas de uma família de sertanejos, estender os sofrimentos e os problemas da família de Fabiano a todas as famílias sertanejas que se encontram em

situação parecida. Isso significou um novo posicionar-se frente às opções tanto da captura das imagens como da montagem do som. Aquela pretensão de estabelecer uma distância espaço-temporal encontrada no filme de Lima Barreto será invertida na forma de uma aproximação possibilitada por uma nova postura de utilização da câmera e uma mudança no estilo narrativo.

No terceiro e último capítulo será feita uma análise mais centrada do filme *Abril Despedaçado*, tomando-o como um exemplo possível das representações do rural elaboradas pela recente filmografia brasileira. Se o estilo narrativo, com suas imagens e metáforas, é uma construtora de sentidos e não uma simples opção estética⁴⁶ será feito um estudo dos aspectos narrativos presentes no filme de Walter Salles. A idéia é perceber como a narrativa de *Abril*, com sua linearidade e minimização das tensões sociais (as tensões são quase sempre particulares aos personagens), ajuda na construção de uma representação ambígua do sertão que, embora ainda marcado pela tragédia, pela seca e a opressão social, já se mostra menos agressivo para o espectador. *Abril*, como toda boa tragédia deve ser, é construído a partir do conflito que envolve uma situação humana limite⁴⁷ e que opõe de um lado um ambiente opressivo e do outro a beleza que reside na possibilidade de libertação pessoal através dos afetos e do amor.

Além disso, será feita a análise dos principais personagens da trama, com seus tipos físicos e psicológicos, demonstrando como os problemas que guiam o desenvolvimento da narrativa deixam de ser problemas sociais que envolvem a dureza da vida no sertão e passam a dar ênfase a problemas de ordem pessoal. A partir de um estudo do romance *Abril Despedaçado*, do escritor albanês Ismail Kadaré, que deu origem ao filme homônimo, buscase entender o porquê do rural brasileiro funcionar como uma espécie de catalisador de discursos, já que a história do romance se passa originalmente numa realidade espaço-cultural diversa daquela do sertão construído no longa-metragem de Walter Salles. Para a resposta a tal questão, recorreremos a Michel Foucault e seus estudos sobre a origem e as características da fábula, em especial a sua necessidade de dispor e alojar seus elementos constitutivos (personagens e acontecimentos) numa certa ordem capaz de criar um “efeito de real” no “interior das possibilidades míticas de uma cultura.”⁴⁸ A proposta é colocar sob suspeita os

⁴⁶ WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso**: ensaios sobre criticada cultura. São Paulo: USP, 2001.

⁴⁷ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁴⁸ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: FOUCAULT, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 210.

motivos que teriam levado Salles a buscar no sertão brasileiro o ambiente, os personagens e os acontecimentos que darão sentido e torna possível a aceitação da narrativa de seu filme.



Capítulo 1

A narrativa cinematográfica como indício cultural: as possibilidades de pensar as representações do sertão a partir da narrativa cinematográfica de Walter Salles.

As lutas de representações tem tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificação ou de delimitação não é, portanto, afastar-se do social, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Roger Chartier.

1. História e Cinema: tensões na construção de representações

O século XX foi um século de redefinição epistemológica para as ciências sociais, em especial para a História, com a crise da idéia de progresso e na proclamada “morte dos centros”, ou seja, das filosofias até então legitimadoras do saber histórico.⁴⁹ Nesse período, a problemática posta aos historiadores diz respeito à necessidade de ultrapassar uma “história-narração”, *événementielle*, em nome de uma história menos confortável. Não é confiável a História que tem por meta a construção de uma visão confortável/estável do passado, que o trata como anedota ou como espetáculo, que reelabora uma experiência inofensiva desse passado e que o toma como um fardo responsável por aprisionar o presente num contínuo que impossibilita a mudança.⁵⁰ Se o passado, ou sua parte cognoscível pelo homem, é reconstruído a partir do choque de duas temporalidades, a temporalidade das fontes históricas e dos historiadores, esse passado não pode ser uma narrativa confortável.⁵¹

As convulsões contemporâneas exigem um modelo de saber mais aberto à emergência de novas práticas sociais e estéticas, mostrando-se “urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientificistas para forjar novos paradigmas que serão, preferencialmente, de inspiração ético-estéticas”.⁵² Mais plural e cada vez menos tolerante com os maniqueísmos epistemológicos, o mundo contemporâneo passa a exigir um conhecimento que perca suas referências confortáveis que, embora lhe garantisse segurança, fechava-lhe num horizonte bastante restrito.

Recorrendo ao pensamento foucaultiano, Larrosa⁵³ não vê motivo plausível para que se continue com a separação entre um saber “Histórico” (pretensamente objetivo, real e verdadeiro) e outros saberes como a literatura e, por extensão, o cinema (pretensamente subjetivos, ficcionais e mentirosos). Para que o conhecimento histórico pudesse dialogar com outros saberes, teve que se redefinir o seu estatuto e a própria prática do historiador. Com menor ênfase nas fontes escritas e uma abertura a outros indícios, o historiador pôde debruçar-se sobre novos indícios que o auxiliam na construção do seu saber. Suaviza-se, embora não

⁴⁹ LE GOFF, Jacques. **A nova História**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁵⁰ WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso**: ensaios sobre criticada cultura. São Paulo: USP, 2001.

⁵¹ LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

⁵² GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas/SP: Papyrus. 1997, p. 18.

⁵³ LARROSA, op. cit.

desapareça, a clássica distinção que separava em campos opostos “conhecimento objetivo” e “conhecimento ficcional”.

Do mesmo modo que todo discurso é carregado de ficcionalidades e age a partir de critérios estabelecidos por uma “política de verdade”, as ficções também funcionam no interior de um sistema de verdades que lhe conferem, pelo menos, uma aceitabilidade social.⁵⁴ “Não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade, embora em outro nível”.⁵⁵ O que interessa de fato na questão é perceber as diferenças e aproximações entre duas modalidades de relação com o passado, já que a História, mesmo sendo uma narrativa que necessita de uma maior aproximação e policiamento no que tange à utilização de suas fontes,⁵⁶ não se distancia da ficção no que se refere à construção de imagens. A própria temporalidade sobre a qual o historiador se debruça, “o passado” é hoje aceito pela maior parte dos historiadores como “uma ficção do presente”,⁵⁷ no sentido de que, cada vez com maior unanimidade, não se aceita mais a “história dos historiadores” como uma versão definitiva dos eventos, mas como imagens parciais dos mesmos. Tem-se cada vez maior lucidez de que o historiador, como narrador de uma história, não parte da referência de um evento já seguro de sua existência, mas o constrói no interior de sua narrativa.⁵⁸

A narrativa histórica e a ficcional, embora mantendo suas singularidades, especialmente na particular relação que a história mantém com a experiência do passado, guardam entre si um núcleo comum: necessitam de uma unidade estrutural e a busca da aceitabilidade de seus enunciados como sendo verdadeiros. O núcleo unificador entre a narrativa histórica e a ficcional gira em torno da forma como se dá a experiência temporal do homem, já que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”, ou seja, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, ao passo em que a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.⁵⁹

O real que se inscreve na narrativa histórica é construído a partir do lugar de onde se dá a escrita do historiador, mantém relações com poderes estabelecidos em outra dimensão, apoiando-se não apenas em fatos passados. O historiador não encontra um fato dado *a priori*, sendo que o próprio “fato histórico” possui uma historicidade, mas é construído a partir dos

⁵⁴ LARROSA, op. cit., p. 133.

⁵⁵ RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Edições 70, 1973, p. 56.

⁵⁶ LARROSA, op. cit., p. 133.

⁵⁷ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 21.

⁵⁸ LE GOFF, op. cit.

⁵⁹ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas/SP: Papirus, 1994, p. 15.

interesses que movem o historiador em sua pesquisa, não possuindo assim uma verdade intrínseca a si próprio;⁶⁰ o passado, ao qual o historiador se agarra na tentativa de legitimar o seu discurso, tem a ver principalmente com as “técnicas concorrentes e às estratégias utilizadas”⁶¹ para legitimar sua narrativa entre seus pares. Desse modo, o historiador “parece contar fatos, enquanto efetivamente, enuncia sentido”.⁶²

A possibilidade, ou não, de se chegar a uma verdade histórica, levou a uma série de discussões referentes ao nível de racionalidade da narrativa histórica. A partir do século XIX e da absorção do modelo das ciências experimentais para o fazer historiográfico, a racionalidade histórica passou a ser considerada incompatível com sua capacidade narrativa e a prática narrativa passa a ser vista como um abandono da cientificidade histórica. A grande questão está localizada na possibilidade, ou não, de se identificar ou descrever um tipo específico de racionalidade que seja própria à narrativa histórica. A prática histórica de significar a experiência do homem no tempo se dá através de sua narratividade, desse modo, a prática de significação histórica está visceralmente ligada à lógica narrativa, pois a forma da narrativa, além de sua função estética, está ligada ao sentido e às possibilidades interpretativas e racionais do conhecimento histórico.⁶³ Essa afirmação, a princípio óbvia, traz no seu cerne uma carga de disputas paradigmáticas dentro da teoria da História.

Desse modo, a narrativa histórica funcionaria como uma produtora de sentidos para a história, articulando percepção, interpretação, orientação e motivação, de tal modo que “a relação do homem consigo e com o mundo possa ser pensada e realizada na perspectiva do tempo”.⁶⁴ A narrativa longe de se limitar à sua função estética, está relacionada com a construção de sentidos, uma vez que é determinada por “estratégias estéticas da poética” e a “retórica da representação histórica”.⁶⁵

Como afirma Hayden White,⁶⁶ essa pretensa oposição entre a narrativa histórica e a ficcional é fruto das disputas e tensões que permearam a construção do conhecimento histórico durante o século XIX. Para os historiadores daquele século, a História se apresentava frente aos outros saberes, inconscientemente, com um discurso ambíguo: questionada quanto

⁶⁰ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme e PORTOCARRERO, Vera (Org.) **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000, p. 120-121.

⁶¹ CERTEAU, op. cit., p. 21.

⁶² Ibid., p. 52

⁶³ RÜSEN, Jorn. **Razão histórica**. Brasília: UnB, 2001.

⁶⁴ Ibid., p. 155.

⁶⁵ Ibid., p. 156.

⁶⁶ WHITE, op. cit.

a eficiência de seus métodos e postulados, afirmava não poder esperar do conhecimento histórico o mesmo cientificismo do conhecimento matemático, porém, quando comparada à Literatura, a História quis se afirmar como uma semi-ciência. Nesse sentido, a tática dos historiadores era posicionar seu conhecimento na fronteira entre a arte e a ciência. O resultado dessa tática desastrosa foi o conhecimento histórico ter se estruturado como uma espécie de órfão da ciência e da arte, pois “excluir a história da primeira categoria da ciência não seria decerto tão desalentador se boa parte da literatura do século XX não manifestasse uma hostilidade para com a consciência histórica [...]”.⁶⁷

Também no século XX, o cinema aparece como expressão cultural própria da modernidade, destinada ao grande público e que servirá aos mais variados posicionamentos ideológicos como meio eficaz de construir e legitimar realidades culturais. Assim como ocorreu na historiografia, o século XX mostrou-se frutífero para reflexões sobre o fazer e o pensar cinema. Como nos lembra Aumont e Marie, “não existe teoria do cinema unificada que cubra todos os aspectos do fenômeno cinematográfico e universalmente aceita”.⁶⁸ O que existe, de fato, é uma babel de orientações teóricas.

A década de 1960 representará o momento em que os estudos sobre cinema ganharão força, sobretudo, aqueles que o tomariam para além de uma sétima arte, chegando a pensá-lo como “capital simbólico” e expressão cultural peculiar de uma sociedade de massa.⁶⁹ Na academia, os estudos sobre cinema ganharam fôlego a partir das publicações de periódicos que orientaram as pesquisas na perspectiva de aproximá-las dos novos estudos culturais. Essa guinada dos estudos sobre o cinema, irá, não por acaso, coincidir com a emergência de um novo público, heterogêneo quanto ao gosto, menos preocupado com a teorização da estética do filme e mais apto à leitura visual. Esse novo público logo perceberá o cinema como um conjunto de linguagens, como um sistema de comunicação possibilitador de múltiplas significações.

Num primeiro momento, esses estudos se encontravam acolhidos no paradigma estruturalista e suas preocupações gravitavam em torno da tentativa de compreender a função social e psíquica do cinema junto à sociedade capitalista. Seguindo uma tendência dominante nos estudos culturais durante as décadas de 1960 e 1970, os estudos de cinema, sobretudo em

⁶⁷ WHITE, op. cit., p. 43.

⁶⁸ AUMOND, Jacques e MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papirus, 2003, p. 289.

⁶⁹ TUNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

países europeus, a exemplo da Inglaterra, tomaram três caminhos que tinham em comum a proposta de pensar o filme a partir da sua função social e como construtor de sistemas de representação. Destaca-se naquele momento, como modelos para se pensar o cinema na sociedade, o marxismo althusseriano, a psicanálise lacaniana e a semiótica metziana.⁷⁰

Não demorou muito, já na década de 1970, surgem as primeiras críticas aos estudos de cinema fundamentados sob o paradigma estruturalista. Ao mesmo tempo em que as idéias de Marx, Lacan e Metz se popularizavam entre os acadêmicos envolvidos com os estudos de cinema, outros teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Félix Guattari passam a influenciar novos estudos a partir de perspectivas epistemológicas renovadas; entre os especialistas e críticos de cinema, esses novos posicionamentos ficam conhecidos como Culturalismo. As críticas elaboradas pelo Culturalismo a respeito dos posicionamentos defendidos pelos estruturalistas recaíram, sobretudo, sobre a forma como esses teóricos percebiam o papel dos atores sociais (espectadores) frente às representações elaboradas pelo cinema.⁷¹

Ao contrário dos estruturalistas, os novos teóricos culturalistas vêem e entendem a cultura como uma multiplicidade de esferas que compõem o corpo social, configurando-se como um espaço de disputa e contestação entre diversos grupos sociais.⁷² Isso significou uma mudança na forma de análise da narrativa cinematográfica: no centro das discussões, estava a preocupação referente às múltiplas formas de como os leitores lêem e reelaboram os significados dos filmes, deslocando suas preocupações com o texto fílmico em si para as possibilidades de seus usos dentro de culturas e contextos históricos específicos. Menos deterministas, os teóricos culturalistas enxergavam um relativo grau de autonomia do espectador frente à mensagem transmitida pelo filme:

A maioria das abordagens culturalistas afirma que as pessoas não são iludidas pelo simbólico. Sua subjetividade não é constituída por completo pela representação, e elas não são mantidas em uma posição subjetiva estática de modo permanente; são, na verdade, agentes muito mais livres do que o admitido pela teoria da posição-subjetiva [teoria estruturalista]. Os culturalistas sugerem também que as práticas sociais são compreensíveis somente se consideradas em termos históricos. As versões da história oferecidas, no entanto, não são as “grandes narrativas” da maior parte da

⁷⁰ BORDWELL, David. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In. RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

tradição acadêmica, mas “micro-histórias” que investigam os discursos e as práticas dos agentes sociais em momentos específicos [...].⁷³

Nesse sentido é que consideramos, aqui, que as práticas e representações sociais influenciam nos modos de se fazer e pensar o cinema, e que, como fundador e difusor de discursividades, o cinema incide nas formas como uma sociedade elabora sua auto-imagem, suas subjetividades. Daí porquê pensar que as representações incidentes sobre o sertão no recente cinema brasileiro vai ao encontro dos novos estudos culturais em sua proposta de “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.⁷⁴ Desse modo, mais do que um trabalho sobre Cinema ou de História do Cinema, a pesquisa se desenvolveu no sentido de buscar na leitura das imagens cinematográficas a abertura de portas que possibilitem o conhecimento de fragmentos de uma realidade histórica. O filme, como texto histórico, será útil para se chegar aos “subtextos ideológicos que determinam as condições da própria possibilidade de produção ou de sentido”⁷⁵ das práticas culturais contemporâneas.

Seja qual for a perspectiva teórica sobre a qual o trabalho com imagens cinematográficas busque ancorar suas reflexões, não se pode perder de vista que a imagem é socialmente construída e suas leituras historicamente demarcadas. As representações visuais não ocorrem de forma isolada, necessitam de experiências sociais e individuais que lhe dêem significados. Assim, efetiva-se uma relação entre imagem e o ofício do historiador dirigindo o foco da pesquisa para a análise da imagem como representação visual, resultado de processos de produção de sentido a partir de contextos culturais definidos.⁷⁶

Seguindo a proposta dos estudos culturais, o cinema será pensado a partir de sua capacidade comunicativa e geradora de representações sociais. Numa perspectiva de aceitação dos processos maquínicos de construção das subjetividades,⁷⁷ o discurso cinematográfico não irá apenas representar, traduzir ou criar novas roupagens para os modos de significar a realidade. Ele é um dos elementos construtores da própria realidade:

⁷³ BORDWELL, op. cit., p. 36

⁷⁴ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990, p. 17.

⁷⁵ HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁷⁶ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia-PR, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

⁷⁷ GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

Os estudos culturais inicialmente analisavam os meios pelos quais os significados sociais são gerados pela cultura – o modo de vida e o sistema de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema, música e moda. [...]. A ‘cultura’ foi redefinida como processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural.⁷⁸

A princípio, o cinema foi estudado como produto e, ao mesmo tempo, prática social cujo valor pode ser encontrado tanto nos sentidos internos à sua narrativa quanto pelo que pode revelar sobre os sistemas e práticas culturais. Isso teria feito com que houvesse uma maior compreensão das especificidades do cinema como meio de comunicação⁷⁹ e, em consequência, uma maior atenção por parte dos historiadores dessa nova fonte histórica que nos foi possibilitada pela modernidade.

Essa aproximação entre a História e o cinema pode ser feita no sentido de buscar nas suas narrativas as potencialidades produtoras de representações sociais. O cinema, que tem no movimento de imagens, sons e personagens suas características marcantes, terá a necessidade, assim como a historiografia, de se utilizar da faculdade seletiva. As narrativas, sejam elas historiográficas ou cinematográficas, para costurar fatos e estabelecer uma unidade ao conjunto da narrativa, devem necessariamente selecionar o que irá pertencer ao conjunto da obra e o que ficará de fora, o que ganhará o destaque no primeiro plano e o que será jogado para uma posição secundária dentro da narrativa.

Como em todo processo de produção de representações, na narrativa cinematográfica, as lutas ocorrem no momento de decidir o que será e como será posto no conjunto final da obra - o filme - e o que será deixado de lado. Nesse processo seletivo, a narrativa terá um papel central no sentido de “aferrolhar a síntese dos movimentos na ordem dos tempos”,⁸⁰ o que garantirá coerência interna ao filme através da exclusão das imagens, sons e movimentos dissonantes. O último conflito a ser resolvido num filme é exatamente o desfecho da trama (roteiro) sobre a qual o filme se estrutura; nesse sentido, o final de um filme, independentemente de agradar o gosto do espectador, será sempre pensado como algo necessário à resolução da última dissonância da obra:

⁷⁸ TURNER. op. cit., p. 48

⁷⁹ Ibid., p. 49

⁸⁰ LYOTARD, Jean-François. O cinema. In: RAMOS, op. cit., p. 223.

O filme, essa estranha formação considerada normal, não é mais normal do que a sociedade ou o organismo. Seus objetos, que não são objetos, resultam todos da imposição e da esperança em uma totalidade efetuada, supondo que realizem a tarefa, razoável por excelência, que consiste na subordinação de todos os movimentos pulsativos parciais, divergentes e estéreis à unidade do corpo orgânico. [...] o problema central não é a disposição representativa e a questão, a ela vinculada, de saber o que representar e como, de definir ou boa ou verdadeira representação, mas na privação de tudo o que for julgado irrepresentável, por não ser recorrente.⁸¹

Com base nos referenciais teóricos da Nova História Cultural que trata da imagem, foram analisadas as representações construídas sobre o sertão no filme *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, e de que modo essas representações funcionam no interior das formas como a sociedade brasileira representa o universo rural. As dificuldades, comuns ao historiador que se propõe a trabalhar com novas fontes, como a fílmica, não são poucas. Tais dificuldades foram minimizadas a partir da escolha do método com o qual se propõe trabalhar e da análise das hipóteses elaboradas à luz de questionamentos formulados a partir de campos conceituais bem definidos.

Entre as dificuldades enfrentadas estão as de ordem hermenêutica, especialmente no que se refere à legitimidade e validade das interpretações do discurso fílmico. Polissêmico e fértil em suas possibilidades de interpretação, como estabelecer uma prática interpretativa do discurso fílmico? A função contextual da análise de discursos é filtrar a polissemia das imagens fílmicas, reduzindo a pluralidade das interpretações possíveis. A função da análise contextual é, se não superar, pelo menos reduzir o campo do mal-entendido e da não-comunicabilidade da experiência fílmica.⁸²

1.2. Disputas representacionais: o sertão entre a história e o cinema

Para se chegar a uma análise mais coerente das significações do sertão em *Abril Despedaçado*, algumas chaves conceituais serão particularmente úteis, especialmente a de representação. O referencial teórico para a “construção” dessas chaves gira em torno de Roger Chartier, com suas contribuições no campo das representações e apropriações, e Paul Ricoeur, com sua proposta hermenêutica para o trabalho com fontes ficcionais. A fluidez e polissemia

⁸¹ LYOTARD, op. cit., p. 226-227.

⁸² RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 28-29.

das fontes tomadas para estudo, como já foi colocado anteriormente, não dispensaram outros teóricos que, de algum modo, venham a contribuir para a pesquisa.

Nesse trabalho, as representações são tomadas no sentido de crenças produzidas e compartilhadas por indivíduos quase sempre de um mesmo grupo e que se referem a uma realidade social. O estudo das representações em História está relacionado ao entendimento das formas como as sociedades constroem sua auto-imagem através do tempo; trata-se de buscar a historicidade das estereotípias construídas pela sociedade como tentativa de significar e explicar o seu próprio mundo.⁸³ Para os Novos Estudos Culturais, que recorrem claramente ao pensamento de Schopenhauer, pensar “o mundo como representação” não significa negar a sua existência física, isso seria um despropósito, mas tão somente se livrar da noção já popularizada de que a matéria (o mundo na forma que o conhecemos) possui uma essência independente da percepção cultural através da qual o homem o significa.⁸⁴

Roger Chartier, teórico francês que se tornou referência em pesquisas relacionadas com História e representações, ao estudar o que ele chamou de “comunidades interpretativas” no Antigo Regime, afirma que as representações, embora construídas com aspiração a um caráter universal, são sempre socialmente localizáveis e podem funcionar como portas entreabertas para se chegar aos interesses dos grupos que as forjam. Ainda segundo Chartier, o estudo das representações elaboradas dentro de uma cultura devem sempre colocá-las “num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação”,⁸⁵ sendo essas lutas o local privilegiado para o entendimento das formas como uma cultura se constrói e se auto-significa. Essa percepção das representações como estando localizadas dentro de campos de competição justificará a construção do capítulo 2 a partir da análise de filmes anteriores a *Abril Despedaçado*, onde se busca compreender a forma como o sertão foi anteriormente representado no cinema nacional para só em seguida poder, com mais clareza, analisar as recentes representações do sertão no cinema brasileiro.

Embora Chartier tenha construído sua chave conceitual a partir da análise de obras literárias do Antigo Regime, consideremos que a transposição do entendimento de representação tal qual o entendeu Chartier não se configura em empecilho às análises feitas durante a pesquisa, uma vez que a literatura guarda particularidades em relação ao cinema,

⁸³ CHARTIER, op. cit.

⁸⁴ SCHOPENHAUER, Artur. O mundo como representação, apud. BARBOSA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

⁸⁵ CHARTIER, op. cit., p.17.

especialmente no que diz respeito à faculdade de construir imagens. O cinema, assim como a literatura, é um marco de “ancoragem e cristalização do imaginário social contemporâneo” e é responsável pela elaboração de um sistema de representação “que dá sentido à realidade e a que damos o nome de imaginário”.⁸⁶

As representações do mundo social são marcadas pelos locais através dos quais os indivíduos elaboram seus discursos, pelos seus interesses individuais e por anseios compartilhados por sua sociedade; se os discursos são elaborados a partir de um referencial, justifica-se a necessidade de relacioná-los com a posição social ocupada por seus locutores. Nesse sentido, embora não propondo uma retomada de um cinema autoral como o quiseram teóricos e cineastas das décadas de 1950 e 1960, será feita uma breve biografia do cineasta Walter Salles, diretor de *Abril Despedaçado*. A pesquisa partiu da possibilidade de trazer para o campo do conhecimento histórico as significações com as quais os indivíduos constroem seus mundos, especialmente as significações do sertão que foram elaboradas por Salles. Se as representações são determinadas pelos interesses do grupo que as forjam, sendo, desse modo, necessário relacionar os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza,⁸⁷ a construção de uma breve biografia de Salles, antes de funcionar como uma possível exaltação da genialidade daquele cineasta tem, na verdade, a função de delimitar o lugar de onde as representações em análise são construídas.

Para Chartier, a idéia de pensar o “mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam”,⁸⁸ permite articular três modalidades das relações dos indivíduos com o seu mundo social: a construção, através do trabalho de classificação e delimitação de configurações intelectuais, das formas como cada grupo elabora sua visão da realidade; a elaboração de formas institucionalizadas e objetivas através das quais torna-se visível a existência de grupos e, finalmente, as representações tornam possível articular as práticas que fazem “reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo”, de “significar simbolicamente um estatuto e uma posição”.⁸⁹

A articulação entre representação e a construção de identidades sociais é bastante útil para pensar a construção identitária do rural através do cinema brasileiro. Assim como as representações, as identidades são construídas a partir das lutas de auto-afirmação frente ao

⁸⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. De razões e sentimentos: O Quatrilho na tela. In: SOARES, Maria de Carvalho (Org). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 221.

⁸⁷ CHARTIER, op. cit.

⁸⁸ CHARTIER, op. cit. p. 23.

⁸⁹ Ibid., p. 23.

“Outro” (grupos sociais, culturas, sujeitos), e são elaboradas e reelaboradas a partir de estratégias que marcam e afirmam um “estar no mundo” próprio de uma comunidade ou de um indivíduo. Desse modo, para que se possa construir uma identidade para o universo sertanejo – delimitando características específicas para sua geografia, sua cultura e tipos humanos – é necessário que essa construção se dê e se reafirme constantemente em oposição a um outro universo que funcionaria como sua inversão: o urbano. É desse modo que a princípio pode-se perceber a construção imagética de identidades próprias para o rural e o urbano.

Para Isabel Guillen⁹⁰ as representações do sertão como unidade simbólica mais do que física, foram fundamentais para que, na passagem do século XIX para o XX, intelectuais e literatos buscassem forjar uma unidade identitária para a cultura brasileira. Naquele momento, foi sentida a necessidade de incorporar à civilização brasileira o sertanejo e, em consequência, o sertão. Em sintonia com essa necessidade, ocorreu no Brasil a valorização de disciplinas especializadas cujos saberes de algum modo serviram à tentativa da cultura urbana de se apropriar das representações do rural: a Geografia, a História, a Literatura e o Folclore. Até então, “sertão” era somente uma denominação vaga que desde a América Portuguesa tinha sido usada ao se referir ao interior das terras coloniais.

Como observa Vainfas,⁹¹ até o final do século XIX, quando ocorre a publicação do livro *Os sertões* de Euclides da Cunha, a palavra “sertão” não estava ligada às características geográficas, exceto à que remeter a terras interioranas. Na América Portuguesa, a nomenclatura não estava ligada à aridez do local; por vezes a palavra sertão fazia lembrar, a exemplo das terras de São Paulo e São Vicente, a lugares bastante úmidos. Entretanto, um significado possível para o termo já o arrancava do reino da natureza e lançava-o no espaço das representações sociais: naquele momento, o sertão é era significado como “espaço desconhecido, atraente e misterioso. A um só tempo, despertava o ímpeto do desbravamento, o sonho do enriquecimento rápido e fácil”, mas, contraditoriamente, “trazia o risco das forças destrutivas da ‘natureza rebelada’: onças e tigres ‘e outros bichos mui incômodos, desertos e miasmas, febres e peçonhas’, além das populações muitas vezes confundidas com a própria

⁹⁰ GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

⁹¹ VAINFAS, Ronaldo (Org). **Dicionário do Brasil Colonial – 1500-1808**. Verbete: Sertão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

fauna, ‘os negros da terra’”.⁹² É desse modo que, desde a gênese do território brasileiro, a natureza e a cultura do sertão se confundem e o local povoa o imaginário social como o lugar do desconhecido, do estranho.

David Harvey observa como uma das marcas da pós-modernidade as mudanças em relação à nossa experiência com o tempo e o espaço. Categorias básicas da experiência humana, as noções de tempo e de espaço são frequentemente pensadas como referenciais certos e auto-evidentes, como fica claro quando se leva em conta a historicidade do significado do sertão. No caso específico das significações incidentes sobre os espaços, algumas de suas representações mais cristalizadas na sociedade tendem a mostrá-lo de forma naturalizada sendo, desse modo, “tratado tipicamente como um atributo objetivo das coisas que pode ser medido e, portanto, apreendido”⁹³ como, por exemplo, sua direção, área, forma e distância. Essa naturalização dos espaços é responsável pela percepção, a partir de uma visão elaborada do exterior, de uma pseudo-homogeneidade entre as populações e culturas que se abrigam, constroem e moldam esses espaços, como se o simples fato de uma gama de povos habitarem a mesma região fizesse-os compartilhar das mesmas características culturais.

Essa percepção do espaço como um dado natural não ocorre sem que haja disputas durante o processo de significação dos mesmos pois, “sob a superfície de idéias de senso comum e aparentemente ‘naturais’ acerca [...] do espaço, ocultam-se territórios de ambigüidade, de contradição e de luta” que surgem “não apenas de apreciações subjetivas admitidamente diversas, mas porque diferentes qualidades materiais objetivas do espaço são consideradas relevantes para a vida social em diferentes situações”.⁹⁴ É exatamente esse conflito que norteou as primeiras representações do sertão na cultura brasileira.

Nascida da necessidade de auto-afirmação da cultura urbana brasileira em franca expansão no início do século XX, as representações do sertão feitas pela literatura e posteriormente pelo cinema, foram historicamente marcadas pelo caráter dualista, onde o rural foi pensado em oposição à cidade. Essas dualidades estão presentes também na construção e significação do sertanejo e de sua cultura, a partir do que ele teria de exótico aos olhos do homem urbano. Assim, foram sendo atribuídas à geografia e à cultura do sertão características antagônicas responsáveis pela estereotipação através da qual a sociedade brasileira enxerga o

⁹² VAINFAS, op. cit., p. 528-529.

⁹³ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 188.

⁹⁴ Ibid., p. 190.

rural: “ao mesmo tempo que é apresentado como lugar inóspito, onde a vida é difícil porque se trata de terra pouco povoada [...], [o sertão] é habitado por gente brava e desmedida: o heróico sertanejo”.⁹⁵

Essa visão dicotômica e estereotipada com a qual a sociedade brasileira historicamente significou o rural e o urbano traz consigo duas conseqüências: faz perder de vista o fato de que toda representação, embora se apresente revestida de uma naturalidade, dá-se no âmbito das lutas que configuram as estruturas culturais de uma época. Além disso, as representações fundadas em antagonismo são responsáveis por operacionalizar elementos simbólicos que possibilitam ao sertão uma existência além do sentido físico-geográfico. Desse modo, o sertão, enquanto lugar carregado de representações e frequentemente identificado com o nordeste, é significado a partir de sua oposição à urbanicidade da cidade:

A cidade é moderna, progressiva, representante de valores novos na qual a atividade política se desenvolve segundo os padrões da moderna democracia, usa-se a razão para convencer, há livre expressão e liberdade de opção. É o lugar da vivência e da atuação de cidadãos livres e conscientes. O sertão é arcaico, o lugar da ação do clientelismo político, dos coronéis, do populismo, da violência de onde não há possibilidade de ação política de cidadãos livres e conscientes.⁹⁶

Gilmar Arruda, ao estudar o processo de modificação e resignificação da memória do sertão paulista em conseqüência do avanço da modernidade urbana sobre o campo entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, processo que ele identificou como tendo ocorrido num “momento de transformação de representações”,⁹⁷ explica-nos que a necessidade de conhecer o interior antes genericamente chamado de “sertões” foi de fundamental importância para o posterior domínio da região e a construção de uma representação da cidade como o berço do progresso. Naquele momento, a sociedade brasileira, ainda que num ritmo lento, passa a abandonar as formas de pensamento que enxergavam o Brasil como sendo um país constituído unicamente por sua natureza, dando lugar a formas de pensamentos que o enxergavam como um país de contrastes entre a natureza (o sertão) e a cultura (as cidades). Não por acaso essa “transformação das representações” se deu no momento em que o país passava pelo primeiro processo de

⁹⁵ GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, op. cit. p. 8.

⁹⁶ ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. Bauru/SP: EDUSC, 2000, p. 13.

⁹⁷ Ibid., p. 17.

modernização de sua economia e política em decorrência da lavoura cafeeira e do nascimento da República.

Ao levar o conceito de representação para estudos que tratam da relação entre a História e as imagens, especialmente a imagem cinematográfica, faz-se necessário incorporar ao trabalho outra chave conceitual: apropriação. Essa chave conceitual será útil não na tentativa de analisar a aceitação ou os usos de *Abril Despedaçado* entre o grande público, o que não é objetivo desse estudo, mas para fazer perceber os diálogos, as leituras estabelecidas por Walter Salles sobre as discursividades, cinematográficas principalmente, previamente elaboradas e que foram responsáveis pela estereotipia do rural enquanto lugar de imobilismo temporal. Toma-se a proposta de Chartier no que ele chamou de “comunidades interpretativas”, ou seja, as competências de cada leitor ou grupo de leitores dentro de um universo sócio-cultural. A leitura é sempre uma reelaboração do texto original e estará marcada a partir de um local (social e/ou subjetivo), o que demonstra ter os leitores uma experiência ativa diante do texto, não aprisionado às intenções do autor.⁹⁸

Numa tentativa de contribuir com as discussões referentes à interpretação, Ricoeur nos convida a pensar numa contrapartida crítica à idéia de apropriação que é possibilitado pela *compreensão*. Sem a contrapartida da compreensão, a apropriação pode incorrer em alguns erros hermenêuticos, entre eles, o retorno ao pensamento romântico para o qual a apropriação deva coincidir o “gênio” do leitor com o do autor. A *compreensão* nos possibilita a faculdade de discernir sobre o que, num filme, deve ser apropriado. A apropriação deve se dar não em relação à intenção do autor, que se encontra supostamente oculta por detrás do filme, nem submeter de forma hierárquica o filme à situação histórica comum ao autor e a seus leitores originais. Aquilo que importa apropriar é o sentido do próprio filme, ou seja, o seu poder de desvendar um mundo.⁹⁹

Do mesmo modo, os textos, e seus respectivos códigos de leituras, levam a marca da cultura que lhe dá legibilidade: “nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de texto, não importa de que tipos, depende das formas com as quais ele chega ao seu leitor”.¹⁰⁰ Assim, as representações construídas pelo cinema,

⁹⁸ CHARTIER, Roger. Texto, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001., p. 214.

⁹⁹ RICOEUR, op. cit., p. 104.

¹⁰⁰ CHARTIER. In: HUNT, op. cit., p. 220.

como toda produção discursiva, são o resultado de uma intertextualidade onde os discursos tomam a forma de sentidos produzidos que constituem as relações e as identidades sociais.¹⁰¹

A interpretação de dados semióticos dentro de níveis de contextualização tem se mostrado um problema para as ciências sociais, sobretudo, pela prática de analisar separadamente texto e contexto, para só em seguida alinhar, de forma mecânica, as duas análises, o que faz chegar, quase sempre, a uma relação de causalidade direta entre texto e contexto. Os discursos não podem ser analisados dentro de uma relação de causa e efeito, e sim a partir de redes sociais responsáveis pela sua produção, controle e circulação:

A produção, a circulação e o consumo dos textos são controlados pelas forças socioculturais, mas os textos também constituem a sociedade e a cultura, do modo que podem ser tanto transformativos como reprodutivos, e a análise não pode separá-los. Esta relação e esse controle não são nunca mecânicos.¹⁰²

Em consonância com essa idéia, levando-a mais diretamente para os estudos em cinema, assim Ellsworth nos coloca a questão:

É difícil, por exemplo, discordar do argumento de que os filmes falam de algum lugar no interior das idéias, fantasias, ansiedades, desejos, esperanças e dos eventos atualmente em circulação – e de que esses ‘algum lugar’ possam ser localizados por meio de um exame de formas pelas quais certos personagens, vozes, pontos de vista, discursos e ações são visual e narrativamente privilegiados e recompensados em detrimento de outros filmes.¹⁰³

Seria pertinente voltar a atenção do trabalho para as possíveis influências das estereotípias já incidentes sobre o sertão nas suas construções imagéticas em Walter Salles. A pesquisa parte da premissa que a leitura feita por Salles de filmes que antecederam aos seus, não fica limitada a absorver de forma direta as representações já incidentes sobre o rural. Antes, essa leitura dar-se-ia a partir do choque entre duas temporalidades e códigos representacionais: a de Walter Salles e dos filmes que o antecederam. Desse choque, e da apropriação e interpretação que Salles faz das representações do sertão já elaboradas pelo

¹⁰¹ PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**: introdução à análise de discursos. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

¹⁰² PINTO, op. cit., p. 48.

¹⁰³ ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2001, p. 38

cinema brasileiro, nasceriam novas representações, não necessariamente idênticas às representações já existentes, uma vez que “as práticas e apropriações sempre criam usos ou representações muito pouco redutíveis aos desejos ou às intenções daqueles que produzem os discursos e as normas”.¹⁰⁴

Se o discurso é construído a partir de um processo dialógico que relaciona locutor e endereçado, não seria possível desvendar um sentido como que intrínseco ao texto, seus significados serão sempre fruto desse processo dialógico. Para Ricoeur,¹⁰⁵ a apropriação está próxima do que Gadamer chamou de “fusão de horizontes”, o choque entre a temporalidade do autor, através de seu texto, e do leitor no momento da leitura. A interpretação “apropriar-se” do que é “estranho”, “no seu último estágio quer igualizar, tornar contemporâneo, assimilar, no sentido de tornar semelhante”, [...] “a interpretação atualiza a significação do texto para o leitor presente”.¹⁰⁶

É desse modo que se justifica a construção do capítulo 2 a partir da análise de dois filmes que antecederam em quase meio século *Abril Despedaçado*. Se as representações são construídas ao sabor das disputas que as envolvem, faz-se necessário voltar a atenção para os discursos que inauguraram a temática do sertão no cinema brasileiro para, a partir daí, estabelecer as possíveis permanências e rupturas entre esses discursos e as representações do sertão presentes no filme de Walter Salles.

2. Da construção do objeto à desconstrução da “Retomada”: um balanço do cinema brasileiro da última década

Independente de juízo de valor que se faça em relação à qualidade ou características que a norteiam, a recente produção cinematográfica brasileira aparece envolvida numa teia de contradições que vão desse a expressão que lhe nomeia, “Retomada”, até os tipos de temáticas e as formas como são abordadas. O termo “Retomada” aparece na literatura especializada para designar a produção do cinema brasileiro a partir da década de 1990, mais especificamente o cinema produzido entre 1994 e 2004, e que teria como marco inicial o filme *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1994), primeiro filme após a extinção da Embrafilme a alcançar níveis consideráveis de bilheterias nos cinemas, e que ainda seria órfã de um marco final. O termo “Retomada” dá margem a duas interpretações

¹⁰⁴ ELLSWORTH, op. cit., p. 233-234.

¹⁰⁵ RICOEUR, 1973, p. 103.

¹⁰⁶ Ibid., p. 103.

aparentemente opostas: numa primeira interpretação, o termo leva-nos a crer numa continuidade que acompanha o processo evolutivo do cinema brasileiro, como se retomando uma tradição cinematográfica já existente. Por outro lado, o termo também pode dar margem a uma visão fragmentada do cinema brasileiro, como se sua produção tivesse sido marcada por ciclos, e que, após o fracasso de uma tradição anterior, o cinema brasileiro ressurgisse de cara nova.¹⁰⁷

Nas discussões aqui propostas será abandonada a pretensão de tomar a Retomada como um movimento cinematográfico, isso porque, como toda produção cultural, o filme constitui-se como mecanismo construtor de representações e dado a múltiplas leituras, oferecendo, em consequência disso, certa resistência à classificação dentro de uma linha evolutiva que possa capturar e controlar sua produção. A recusa de buscar na recente filmografia brasileira uma unidade, seja unidade temática, estética ou ideológica, deve-se, entre outros fatores, à multiplicidade de gêneros, estilos e abordagens verificáveis entre a maior parte dos filmes brasileiros produzidos na última década.

Seria prematuro apontar uma vertente estético-conceitual dominante na recente produção cinematográfica brasileira, sendo mais coerente aceitar a pluralidade como marca presente entre as películas recém-produzidas no Brasil.¹⁰⁸ Nesse recente cinema brasileiro, os locais de ambientação e a proposta narrativa dos filmes irão variar do sertão à metrópole, do melodrama à denúncia social, da metáfora à recusa dos padrões ético-estéticos do Cinema Novo.¹⁰⁹ A dificuldade própria à tentativa de se forjar uma totalidade estética ou ideológica através da qual se possa organizar as produções cinematográficas de uma época não é um problema singular à “Retomada”, mas à própria teoria do cinema, como demonstra o caso do Cinema Novo.

Sempre lembrado por sua lucidez e compromisso com as questões sociais, os filmes do Cinema Novo também trazem uma variedade temática e certa problematização na composição dos seus personagens, fruto talvez das angústias e dilemas das camadas médias da população, de onde saiu boa parte de seus diretores e para quem era endereçada boa parte de suas

¹⁰⁷ MELO, Luís Alberto Rocha. Gêneros, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

¹⁰⁸ LABAKI, Amir. **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 19

¹⁰⁹ Ibid.

mensagens.¹¹⁰ Se há na “Retomada” a ausência de um ponto comum que possibilite a visibilidade de um projeto unificador que possa anular ou minimizar as diferenças estético-ideológicas entre seus filmes e diretores, com o Cinema Novo não foi diferente.

A busca de uma visão totalizante que possibilite a unificação da produção cinematográfica brasileira da década de 1960 e 1970 (geralmente destacando o fundo político e de denúncia social dos filmes), solapa a diversidade estético-ideológica da produção da época, bem como o modo singular como os diretores pensaram e produziram seus longas.¹¹¹ Como nos lembra Ismail Xavier, se tomarmos Glauber Rocha, através de suas publicações e críticas apaixonadas, como um dos mentores do Cinema Novo, iremos perceber que o diretor em questão, ao olhar o passado e estabelecer cânones de comparação para a nova proposta de cinema brasileiro, está, na verdade, tentando inventar uma nova tradição que lhe interessava naquele momento.¹¹²

Se nas décadas de 1960 e 1970 o cinema brasileiro, pelo menos aparentemente, centrava sua produção na busca da “identidade brasileira” e no sonho de um cinema porta-voz da emancipação popular, na última década foi marcante o caráter multifacetado e assistemático quanto às temáticas, gêneros e representações da produção cinematográfica nacional. Essas características não são algo singular ao cinema brasileiro, ao contrário, são características presentes tanto no cinema feito na Europa como em outros países da América Latina. A marca do recente cinema latino-americano está na diversidade de sua produção e nas iniciativas de um renovado grupo de produtores de buscar um deslizar de temáticas em suas obras.¹¹³ Sintomático nesse sentido é o depoimento de Daniela Thomas, diretora de filmes como *Terra Estrangeira* (1995) e *O Primeiro Dia* (1999) e que mantém uma produção ativa com Walter Salles:

Acho que esse ‘renascimento’ [a diretora lembra a crise da produção nacional após a extinção da Embrafilme, em 1992] do cinema brasileiro reflete profundamente a vida aqui em todos seus aspectos políticos e culturais. É um cinema sem escola, um cinema sem nenhum vínculo ideológico, sem nenhuma discussão. É um renascimento quantitativo, ou seja, há filmes sendo feitos. Não existe um fórum de debates sobre cinema.

¹¹⁰ Para teóricos como Jean-Claude Bernardet, o Cinema Novo refletiria, com sua busca ora pela representação do rural ora pela imagem do urbano - especificamente da favela - as contradições próprias da classe média brasileira nas décadas de 1960 e 1970. BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. In. ORIOCHO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada** – São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 34.

¹¹¹ BUTHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. (Coleção Folha Explica).

¹¹² XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Cosac & Naify, 2003.

¹¹³ BUTCHER, op. cit., p. 42.

Simplesmente estamos fazendo filmes, e esse é o nosso único vínculo: estamos geográfica e temporalmente envolvidos em cinema. Esse grupo de cineastas é múltiplo, muitos têm vínculos com o passado, outros não. O tipo de cinema que está sendo feito é calcado na teledramaturgia, usa os atores globais, não busca a cara de um filme em rostos novos, desconhecidos.¹¹⁴

O depoimento de Daniela Thomas é sintomático para o entendimento da atual situação verificável no cinema brasileiro e traz a marca de um novo grupo de diretores que, cada um a seu modo, estão envolvidos num fazer cinema sem a preocupação de “filiação ideológica” com correntes estéticas ou políticas, pelo menos de forma explícita, como era muito comum no cinema das décadas de 1950 e 1960. Mesmo que não discordando da opinião da diretora, é necessário ter atenção nas relações de poder existentes nesse “discurso da diversidade” com que vem sendo caracterizado o recente cinema brasileiro. Falar de “diversidade” é falar de algo intrínseco ao próprio fazer cinematográfico e não uma característica singular da Retomada, e que pode servir a posturas não interessadas em perceber as forças dominantes ou os casos de transgressão à norma da nova produção cinematográfica brasileira.¹¹⁵

Desse modo, faz-se necessário lembrar que, neste trabalho, qualquer menção a algum “movimento cinematográfico” não tem a pretensão de enquadrar obras ou diretores em nenhum “movimento”. Falar em “Era dos Estúdios”, Cinema Novo ou na Retomada, não passa, na realidade, de uma tentativa de familiarizar-se com as discussões propostas e estabelecer diálogos com a literatura consultada.

É interessante observar como em algum momento a crítica especializada resolveu, intencionalmente ou não, eleger a diversidade como a marca desse recente cinema brasileiro e, desse modo, pode transformar o *vazio de significado* no próprio discurso significador da Retomada:

É sempre problemático tentar achar a unidade, tentar definir os contornos de um fenômeno tão abrangente quanto o cinema feito em um país ao longo de uma década; é sempre uma tentativa de organizar o que, por força natural, é não-organizado. [...] Não há cabimento algum em buscar uma tal definição no cinema brasileiro da última década, e justamente aí se alojou sua grande figura de recalque. Foi para espantar o vazio radical de discurso unitário – como se o cinema brasileiro precisasse se definir para existir – que a idéia de diversidade rapidamente se difundiu. Precisava-se de uma identidade para

¹¹⁴ NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 482.

¹¹⁵ CAETANO, Daniel e VALENTE, Eduardo. 1995-2005: histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (org). op. cit., p 11-47.

esse cinema, e ela acabou sendo fabricada exatamente na reversão de seu suposto ponto fraco: de um cinema amorfo e multiforme.¹¹⁶

Por algum tempo, a diversidade não apenas foi aceita como marca absoluta e a única possível dentro dessa nova produção cinematográfica brasileira, passando não só a ser aceita pela crítica como também valorizada e incentivada. A lógica era que, com a crise dos macro-referenciais na sociedade e na arte, cada diretor desenvolvesse projetos que se guiassem unicamente por suas vontades pessoais. Não negando a diversidade que envolve a produção cinematográfica recente e, ao mesmo tempo, desconfiando do discurso formador de uma “unidade pela diversidade”, acreditamos poder eleger algumas características para as quais irá convergir boa parte dos filmes brasileiros na última década.

Entre as características verificáveis na nova produção brasileira podem-se eleger seis como as principais: a busca, mesmo que sem as ambições do Cinema Novo, por desenhar a cara do país;¹¹⁷ a dependência em relação aos incentivos do Estado; a investida de “produtores” ligados diretamente ao mercado publicitário; a busca pela atualidade e agilidade das narrativas; a tendência ao trabalho com co-produções internacionais e as tentativas de desligar a narrativa dos problemas sociais em nome da valorização de tramas pessoais.¹¹⁸

Uma das características mais marcantes dessa nova produção, e que talvez repercuta diretamente em outras de suas características, é a dependência em relação aos incentivos diretos ou indiretos do Estado e a falta de uma política eficaz de distribuição e exibição dos filmes. Mesmo tendo havido um aumento progressivo da quantidade de filmes produzidos no Brasil durante a última década, o maior problema posto à produção nacional ainda persiste: a falta de uma política eficiente de distribuição e exibição dos filmes produzidos no país. Como nos lembra Luís Alberto Melo, “o que é ‘retomado’ no Brasil do período pós-Collor não é a atividade cinematográfica *em seu conjunto* (produção-distribuição-exibição), mas um determinado discurso político para legitimar a *produção de filmes*”.¹¹⁹ Essa política preocupada apenas com a produção e que esquece o outro lado da moeda (distribuição-exibição dos filmes), acabou por gerar um sentimento de eterna expectativa em relação às potencialidades futuras do cinema brasileiro e a necessidade constante, através de seus críticos

¹¹⁶ Ibid., p. 38-39.

¹¹⁷ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

¹¹⁸ CAETANO; VALENTE, op. cit..

¹¹⁹ MELO, op. cit. p. 67.

e realizadores, do cinema nacional estar se afirmando a partir da busca por uma linha evolutiva que o signifique e localize na História.¹²⁰

Sendo o cinema um entretenimento nascido e desenvolvido sob o capitalismo, não pode fugir totalmente das regras do mercado, o que significa que o sucesso de um filme junto ao grande público deve-se tanto ao marketing e às redes de distribuição, quanto ao talento de seus produtores e a qualidade de seu roteiro, imagem e diálogos. Em entrevista, Lírio Ferreira, diretor de *Baile Perfumado* (1997), um dos filmes mais significativos da nova produção brasileira e inovador na abordagem e nas representações sobre o sertão,¹²¹ dá uma noção exata do problema que envolve a distribuição e exibição dos filmes brasileiros, sobretudo os que são produzidos de forma independente ou por pequenas produtoras:

Baile Perfumado, embora seja um dos filmes dessa nova geração, chegou a 80 mil espectadores, o que é muito pouco em relação aos 150 milhões de habitantes do país, ou seja, ao potencial que se pode atingir. É preciso então bater na mesma tecla: se houve uma retomada que nos beneficiou, não houve uma modernização e não se atacou um problema crônico que é a distribuição e, por conseguinte, a exibição. É preciso registrar a cooperação da Riofilme, que é uma possibilidade clara de distribuição de filmes nacionais. Mas devido ao número de filmes e, por outro lado, ao compromisso que os exibidores tem com os filmes americanos, ficamos sem assistência e sem o lançamento esperado. Em Recife [na ocasião do lançamento de *Baile Perfumado*], gastamos com contatos, agências de publicidade e televisão, fizemos um lançamento muito interessante e tivemos a resposta esperada. O filme passou três semanas, bateu recorde de público, mas teve que sair, pois o cinema, para ter *Titanic*, tinha que passar *Vulcano*.¹²²

Para entender a recente fase do cinema brasileiro, é necessário avaliar o contexto sobre o qual se deu a extinção da estatal Embrafilme. Criada durante os governos militares instaurados no Brasil após 1964, a Empresa Brasileira de Filmes S.A (Embrafilme) tinha como principais objetivos patrocinar a produção e a distribuição dos filmes nacionais e, desse modo, assegurar sua fatia do mercado nacional. Após o fim do regime militar e da presidência de José Sarney, o governo recém-eleito de Fernando Collor, sob a influência da política neoliberal de supervalorização das leis do mercado e com a desculpa de tentar eliminar os

¹²⁰ CAETANO; VALENTE, op. cit..

¹²¹ O filme narra a história de Benjamin Abrahão, fotógrafo libanês que em 1936 entra pelo sertão nordestino para realizar um trabalho de registro filmico e fotográfico de Lampião e seu bando. O filme foi eleito por um júri de 40 críticos e pesquisadores de cinema, reunidos pela Revista de Cinema, como o quarto melhor filme produzido no Brasil entre 1994 e 2002. Disponível em: <www.revistadecinema.com.br/edicao34>. Acesso em: 08 jul. 2002.

¹²² Lírio Ferreira em entrevista para Lúcia Nagib. In: NAGIB, 2002, p. 141.

resquícios da ditadura militar no Brasil, extingue a Embrafilme. Além da extinção da Embrafilme, Collor rebaixa o Ministério da Cultura a uma simples Secretaria, o que deixaria clara sua posição de desvalorização da cultura nacional. Assim, em 1990, teve fim a era Embrafilme e os incentivos estatais diretos à produção cinematográfica brasileira.

Após o governo Collor foi criada, em substituição à empresa estatal, uma política de incentivos fiscais para tentar suprir as necessidades do cinema nacional, surgindo, nesse contexto, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Assim, o cinema brasileiro deixa de receber incentivo direto do Estado e o papel de investidor do cinema nacional ficou a cargo de empresas privadas que passaram a poder deduzir tais investimentos do Imposto de Renda.¹²³

Dessas novas medidas de incentivo ao cinema, talvez a mais importante, e que jogará luz sobre uma das principais características da nova produção cinematográfica brasileira da década de 1990, será a Lei do Audiovisual (1993). A lei passou a se preocupar principalmente com a viabilidade econômica dos novos projetos cinematográficos e com a ampliação das redes de exibição e principalmente distribuição dos filmes. O incentivo fiscal para dedução do Imposto sobre remessa de rendimentos possibilitou às produtoras multinacionais como a Fox, a Warner e a Columbia investirem na produção de filmes brasileiros, atuando como co-produtoras desses filmes.¹²⁴ Ao contrário do Cinema Novo, a nova geração de produtores brasileiros terá uma preocupação maior com a inserção de seus filmes no mercado mundial, embora nem sempre essa preocupação tenha se revertido em dados positivos.

A forma como a Lei do Audiovisual foi organizada não solucionou os problemas de financiamento e ainda criou uma espécie de ciclo vicioso que envolve diretores e financiadores. Um dos problemas inerentes à forma como a lei foi colocada em prática diz respeito à criação de empecilhos à organização de uma produção em larga escala para o cinema brasileiro: a lei não prevê a recuperação dos gastos de produção através da bilheteria gerada pelo próprio filme e o reinvestimento desses lucros na produção de novos filmes. Desse modo, toda vez que um diretor quer colocar em prática a filmagem de um novo projeto tem que recorrer a novos financiamentos, criando um ciclo vicioso que impede que o cinema brasileiro caminhe sem o auxílio direto do Estado.

Entretanto, essa nova safra do cinema nacional já pôde comemorar alguns números positivos: a cada ano, o Brasil lança de 30 a 40 filmes, o que representa 10% dos ingressos

¹²³ LEITE, op. cit., p. 123.

¹²⁴ Ibid.

vendidos nas salas de cinema espalhadas pelo país. Se, por um lado, essas estatísticas estão longe de alcançar as marcas de outros países, e mesmo das encontradas durante a era Embrafilme, quando a venda de ingressos para filmes brasileiros chegava a 35% do total vendido, por outro lado, é um salto em relação ao início dos anos 1990, quando a venda de ingressos para filmes brasileiros mal chegava a 0,5% do total vendido nos cinemas brasileiros.¹²⁵ Esses dados demonstram o quanto complicado é tentar fazer cinema no Brasil, especialmente para aqueles que necessitam de seus lucros para sobreviver.

Outra característica desse novo momento vivido pela filmografia brasileira, e talvez a mais importante para a busca de uma narrativa cinematográfica mais próxima do grande público, é a estréia, no cinema, de novos diretores, a maioria vindos da TV, do curta-metragem, da publicidade ou da produção de documentários.¹²⁶ O próprio Walter Salles, antes de se lançar na filmagem de longas-metragens, havia trabalhado na produção de *shows* musicais para a TV. Essa nova geração de diretores vindos da TV ou do curta-metragem, além de elaborar uma linguagem ágil e próxima à da teledramaturgia, propositalmente mais acessível ao espectador, dispensou uma maior atenção ao alcance mercadológico do filme, fazendo com que uma boa parte dos filmes optasse por atores globais já conhecidos e que funcionam como atrativo ao grande público.¹²⁷

Essa “invasão” de diretores de TV e publicitários no cinema brasileiro não foi bem aceita por todos do meio cinematográfico. As discussões referentes à entrada desses profissionais e a aceitação de sua linguagem e estilo no cinema brasileiro, não só é tema de debates calorosos entre críticos e realizadores como é um dado esclarecedor da ambigüidade que marcará esse recente cinema brasileiro. O que estaria por trás dessa discussão? A discussão, na realidade, busca delimitar os estilos narrativos de cada produção audiovisual. Os defensores de uma pureza de linguagem para o cinema brasileiro acabam por acusar, com certa razão, a linguagem da TV e da publicidade de serem elaboradas a partir de lugares comuns: superficialidade da narrativa, apelo ao humor, uso de clichês, alto grau de redundância disfarçada de novidade.¹²⁸ Entretanto, como sugere Oricchio, além da possibilidade de um diálogo frutífero e inovador entre as linguagens do cinema, da TV e da publicidade, não há como negar que o prestígio e o mercado que faltam aos filmes brasileiros

¹²⁵ Disponível em: <www.revistadecinema.com.br/edicao34>. Acesso em: 08 jul. 07.

¹²⁶ LABAKI, op. cit., p. 09.

¹²⁷ CAETANO; VALENTE, op. cit.

¹²⁸ ORICCHIO, op. cit.

dentro e fora do país, sobram em relação aos produtos televisivos e agências de propaganda, justificando, desse modo, o diálogo entre essas esferas da cultura nacional.¹²⁹

Outra característica do novo momento do cinema brasileiro são as produções em co-participação com produtoras internacionais. Bons exemplos dessas co-produções são os filmes de Walter Salles. Os maiores sucessos de Salles foram todos produzidos em parceria com produtoras internacionais em processo que muitas vezes possibilitou a união do capital estrangeiro com a linguagem televisiva, já que foram os canais de TV internacionais um dos maiores investidores de seus filmes: *A Grande Arte*, 1991 (co-produção Brasil e Estados Unidos), *Terra Estrangeira*, 1995 (co-produção Portugal e Brasil); *Central do Brasil*, 1998 (co-produção Brasil e França); *O primeiro Dia*, 1998 (co-produção Brasil e França); *Abril Despedaçado*, 2001 (co-produção Brasil, França e Suíça); *Diários de Motocicleta*, 2004 (co-produção Argentina, Brasil, Chile, Peru, Estados Unidos, Alemanha, França e Cuba).

Por último, entre as tendências mais fortes da recente produção cinematográfica brasileira, podemos encontrar as tentativas de desligar a narrativa dos problemas sociais, com o esvaziamento dos projetos de emancipação coletiva, em nome da valorização de dramas pessoais. Nos filmes da última década foi marcante a construção de personagens que aparecem impossibilitados de agir em espaços sociais delimitados pelos filmes. Esses personagens, pertencentes a classes sociais distintas, acabam por abandonar toda e qualquer ação política comunitária em nome de ações individuais e redenções pessoais¹³⁰ através da descoberta dos afetos.

É nesse bojo que encontramos a produção de Walter Salles. Em filmes como *Terra Estrangeira*, *O Primeiro Dia*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, embora inseridos num contexto maior, os personagens principais se movem a partir de problemas, sonhos e angústias pessoais, não estão preocupados em mudar uma estrutura ou com problemas sociais, são sempre guiados por questões inerentes às suas próprias vidas. Do mesmo modo, o sertão de Salles não será igual ao sertão do Cinema Novo, embora ainda mantenha um diálogo com ele. O sertão que Salles constrói em filmes como *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, não é fator determinante para o desenrolar da narrativa – o diretor não tenta fazer uma leitura do sertão, não tenta entendê-lo, explicá-lo ou fazer dele o sintetizador dos problemas brasileiros – o sertão passa a funcionar como cenário para o desenrolar de dramas pessoais.

¹²⁹ ORICCHIO, op. cit.

¹³⁰ EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno: a distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). op. cit.

3. Salles: um cinema de autor ou a marca de um lugar?

Os debates sobre a questão autoral, seja no cinema ou na literatura, remetem aos anos 1950 e alcançaram sua complexidade na década seguinte com as reflexões levantadas, sobretudo, pelo francês Michel Foucault e pelo próprio Roger Chartier. A partir de uma leitura intersemiótica do cinema, haja vista a aproximação de sua narrativa com a narrativa literária no que confere à capacidade de significação do real, pode-se situar o autor de cinema no mesmo patamar do escritor, do pintor ou do músico,¹³¹ e assim levar as questões levantadas pela autoria na literatura para os estudos cinematográficos.

Contudo, o problema maior que envolve os debates sobre a autoria no cinema diz respeito à possibilidade, sob a unicidade do estilo individual, de compor uma unidade lógica que agrupe o conjunto da obra do diretor. “Como atribuir vários discursos a um único e mesmo autor?” Essa é a pergunta inicial que Foucault faz em seu estudo sobre a questão da autoria. O teórico francês vai buscar na exegese cristã o mecanismo que, segundo ele, tornou possível esta prática classificatória: a exclusão. Para Foucault, o nome do autor não é um nome próprio como os outros: ele assegura uma função classificatória, permitindo agrupar certo número de textos ao mesmo tempo em que se excluem outros, caracterizando um modo de ser do discurso.¹³² Exclui-se da “obra do autor” suas produções “dissonantes”, usando para isso os critérios mais variados como o grau de importância, a coerência conceitual, teórica ou mesmo estilística dos fragmentos da produção.¹³³

Assim, o nome do autor só permite superar as fissuras internas da sua obra a partir do momento que assume uma postura exclusiva frente à multiplicidade de discursos presentes na totalidade da produção:

[...] manifesta a coerência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em

¹³¹ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

¹³² FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manoel Barros da Motta (organização e seleção dos textos). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

¹³³ Ibid.

uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos.¹³⁴

Foucault propõe pensarmos as características que, segundo ele, possibilitam o reconhecimento da função de autor. A primeira dessas características faz com que o autor funcione como “objeto de apropriação”. Desse modo, a partir da possibilidade de punição do autor, devido a possíveis transgressões de seus discursos, os discursos passam a pertencer a um “circuito de propriedades”.¹³⁵ A segunda característica do autor é a sua não universalidade, ou seja, historicamente foram sendo demarcados discursos que exigiam, ou não, o reconhecimento de seu autor. É desse modo que, até o século XVII, os discursos hoje tidos como ficcionais não precisavam de autoria definida para circular na sociedade, característica que sofre modificações a partir do século XVIII quando a autoria na ficção passa a ser indicativo da qualidade da obra.¹³⁶ A terceira característica desempenhada pela função de autor diz respeito à projeção da autoria a um indivíduo e que permite “superar as contradições que podem se desencadear numa série de textos”.¹³⁷ É nesse ato intencional e seletivo que se constrói o autor como ser dotado de razão.

No cinema, as discussões sobre autoria, ou a idéia de um “cinema de autor”, foram inauguradas pelo diretor francês François Truffaut, um dos ícones da *Nouvelle Vague* francesa, em artigo de 1954 publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, então uma referência nos debates sobre cinema. Em vez de identificar o filme como um produto industrial cooperativo, Truffaut, em clara oposição à política dos grandes estúdios norte-americanos que, segundo ele, podava a criatividade de seus diretores, defendia “a necessidade de uma visão ou estilo pessoal nos filmes de um diretor”,¹³⁸ mesmo que esses diretores estivessem ligados aos grandes estúdios. Desse modo, a polêmica surgida na *Cahiers* estava comprometida a pensar o cinema como uma arte de expressão pessoal. Edward Buscombe¹³⁹ defende a idéia de que a teoria do autor foi na verdade uma política do autor, isso porque as idéias defendidas acerca da autoria no cinema nunca se configuram como uma teoria eficiente através da qual fosse capaz de fazer uma análise do cinema, embora alguns teóricos e cineastas tenham trabalhado nesse sentido.

¹³⁴ FOUCAULT, op. cit., p. 274.

¹³⁵ Ibid., p. 275.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., p. 278.

¹³⁸ TURNER, op. cit., p. 44.

¹³⁹ BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). op. cit..

Para Francisco Teixeira,¹⁴⁰ a instituição do autor no cinema está intimamente ligada à construção de um sujeito moderno nos moldes do cartesianismo. Nesse sentido, a autoria pressupõe a existência de um sujeito cuja identidade é dada a partir de um modelo iluminista onde, ao invés de polifônico, esse sujeito mostra-se possuidor de uma identidade centrada, dotada de capacidade de razão e ação auto-consciente de seu papel de agenciador das grandes modificações sociais.¹⁴¹ Tendo o conhecimento científico como parâmetro para o verdadeiro conhecimento, os partidários de um cinema de autor engajado nas questões “pertinentes à sua época” desejam ultrapassar os limites da arte, reivindicando para si a vanguarda que uniria, sob um mesmo discurso, ciência, moral e arte:

[...] toda essa consistência que põe face a face artista, cientista e moralista, possui um molde: o autor de cinema que nela se consubstancia tem o estatuto do Sujeito moderno. Daquele sujeito que, calcado no cogito cartesiano, produziu enorme estardalhaço e duradoura carreira num solo da modernidade, assimilando-se à figura por excelência do revolucionário, do intelectual revolucionário de feição leninista, tal como o modelo reivindicado por Glauber, ou seja, enquanto consciência das ilusões burguesas e promotor de um mundo futuro transformado.¹⁴²

Ligada a uma tradição romântica de arte, a teoria de autores foi rapidamente se transformando numa espécie de culto à personalidade do autor. Visto como um sujeito de personalidade centrada, o autor foi arrancado de sua condição histórica, não no sentido de perceber possíveis aspectos de fuga em sua obra, mas com o objetivo de detectar no filme a genialidade de seu diretor. Para os defensores da autoria no cinema, “a história do cinema é uma história dos autores” Desse modo, “o reconhecimento das circunstâncias acaba sendo uma hipocrisia [...] não é difícil ver por que: se a personalidade é o critério de valor e pode ser alcançada a despeito das circunstâncias, não é tarefa do crítico [ou do historiador] preocupar-se com ela”.¹⁴³

Muito presente nas discussões entre cineastas e intelectuais brasileiros na década de 1960¹⁴⁴, a idéia de um cinema de autor valorizou o peso que as percepções particulares de cada diretor, diante da sociedade brasileira ou mesmo da prática do “fazer cinema”, deveria exercer na criação de seus filmes. Naquele momento, propunha-se a realização de um cinema

¹⁴⁰ TEIXEIRA, op. cit..

¹⁴¹ HALL, Stuart. **A identidade cultural a pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

¹⁴² TEIXEIRA, op. cit., p. 80.

¹⁴³ BUSCOMBE, op. cit..

¹⁴⁴ XAVIER, Ismael. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 09-11.

engajado, denunciador do fosso que historicamente separava a experiência política e a realidade social do país. O Cinema Novo pretendia ser um cinema denunciador da situação periférica em que se encontrava o Brasil e a América Latina frente às grandes nações capitalistas.¹⁴⁵ Buscava-se um cinema capaz de falar sobre a realidade nacional, mas, sobretudo, capaz de criar mecanismos que pudessem envolver o espectador no filme, fazê-lo desenvolver uma postura analítica frente à narrativa.¹⁴⁶

Hoje, em decorrência da crise pela qual passa a concepção de identidade fundada no paradigma do cartesianismo,¹⁴⁷ a idéia de um “cinema de autor” parece insatisfatória frente à complexidade da produção cinematográfica, denunciando a quase impossibilidade em se buscar uma unidade de estilo ou narrativa dentro da produção de um mesmo diretor. O filme, dada a complexidade de suas linguagens, é sempre uma obra coletiva, é heterogêneo e combina várias matérias de expressão (imagens, diálogos, sons, trilha sonora), sem falar da própria montagem. Desse ponto de vista, o diretor seria apenas mais um profissional responsável pela produção do filme.

A autoria não deve ser pensada como um dado que é feito e refeito a cada filme, como marca da onipotência e do controle do pensamento pelo propeio diretor.¹⁴⁸ Assim, não só seria incoerente, como também desnecessário, falar de um “cinema de autor”, principalmente em se tratando de Walter Salles e da sua geração. Salles antes de ser um sujeito singular e fundante de uma discursividade, é um sujeito atravessado pelo pensamento de sua época e cuja obra é resultado de um trabalho coletivo.¹⁴⁹

Desse modo, a biografia de Salles que se segue, longe de pretender ser uma exaltação ou apologia à genialidade do diretor, tem como finalidade mapear o local de onde se desenvolve seu discurso. Se as representações se enunciam em termos de poder e da luta por dominação, sendo essas lutas marcadas pelos locais de onde os indivíduos elaboram seus

¹⁴⁵ ROCHA, Glauber. **Uma Estética da fome**. Disponível em: <www.dhnet.org.br>. Acesso em: 12 ago. 07.

¹⁴⁶ Tomemos como exemplo das produções de Glauber Rocha. A intenção de se criar um cinema provocativo é, em grande parte, fruto de influências buscadas junto ao cinema soviético, especialmente em Eisenstein, e na *Nouvelle Vague* francesa.

¹⁴⁷ HALL, op. cit.

¹⁴⁸ TEIXEIRA, op. cit..

¹⁴⁹ Tomemos como exemplo a produção do filme *Abril Despedaçado*. O que a principio seria uma produção singular de um diretor já consagrado com o filme *Central do Brasil*, *Abril* é um exemplo claro do cinema como uma prática coletiva. Desde o primeiro contato com o romance homônimo de Ismail Kadaré – indicação de leitura feira pelo seu irmão, João Moreira Salles, e sua cunhada, Branca – passando pela escolha das locações e atores – que coube a uma equipe liderada por Sérgio Machado – e pela produção do suíço Arthur Cohn, até a montagem conjunta do roteiro que coube a Sérgio Machado, Karim Ainouz e ao próprio Salles, *Abril Despedaçado* mostrou-se como exemplo de um filme feito a “várias mãos”.

discursos¹⁵⁰ – entendido como seus anseios pessoais e interesses compartilhados por seu grupo – justifica-se a necessidade de uma breve biografia do locutor do discurso ora em análise.

O breve relato biográfico que se segue também não tem por finalidade esgotar a trajetória de vida de Walter Salles, do mesmo modo que, embora mencionando fatos de sua vida, os relatos aqui narrados não devem isolar socialmente o biografado como se ele fosse um alienígena em sua sociedade. Dentro das novas formas do fazer historiográfico, esse relato deve “pensar o indivíduo não como um ser isolado, fruto de uma perspectiva racional que gere uma explicação absurda para informações histórico-sociais, para fenômenos culturais”¹⁵¹ e sim como um indivíduo imerso no seu tempo. Salles deve ser pensado “como um sujeito que desempenha um papel, não como força autônoma, como se não houvesse inter-relações humanas”¹⁵² e culturais com sua época. Desse modo, a busca não será feita no sentido de encontrar a genialidade do cineasta, mas dos locais de onde um discurso é elaborado.

Fazer uma breve biografia de Walter Salles não significa relembrar fragmentos de uma vida, mas historicizar esse homem em seu tempo, em seu meio e em sua cultura. Os relatos da vida de Salles devem servir à tentativa de mapear o lugar histórico de onde esse diretor elabora suas representações. Desse modo, o propósito de narrar trechos de sua vida não está em buscar a essência de sua personalidade e sim pensá-lo a partir do contexto sociocultural de seu tempo. Pensar o diretor em seu tempo significa pensar e analisar a sua trajetória individual integrado a um sistema social.¹⁵³

Em 1956 nasce o carioca Walter Moreira Salles Junior, filho de Walter Moreira Salles - diplomata durante o governo Vargas na década de 1950 e futuro dono de um dos maiores grupos financeiros do país, o grupo Unibanco - e Elisa Margarida Gonçalves. Desse casamento, Salles ganha dois irmãos, Pedro Salles, e João Moreira Salles, esse último, assim como o irmão mais velho, segue a carreira cinematográfica dirigindo vários filmes e principalmente documentários. Muito do estímulo responsável pelo envolvimento dos irmãos no universo cinematográfico deve-se ao ambiente cultural em que cresceram. O pai, além de influente político e possuidor de uma excelente condição financeira, o que garantiria a formação acadêmico-cultural de seus filhos, era também amante da cultura e financiador de

¹⁵⁰ CHARTIER, op. cit., p.17.

¹⁵¹ PINHEIRO, Áurea Paz. **Notas sobre história, memória e biografia**. Teresina: UFPI, 2002, p. 10.

¹⁵² Ibid., p. 10.

¹⁵³ Ibid., p. 16.

festas onde sempre estavam presentes nomes de destaque na cultura nacional e internacional da época.

Desde a infância, a vida de Walter Salles foi marcada por viagens, consequência da carreira política do pai, o que lhe possibilitou o acesso a uma grande variedade de experiências culturais. Logo cedo vai estudar na França e depois nos Estados Unidos. De volta ao Brasil, forma-se em economia pela PUC-RJ, saindo novamente do país para fazer mestrado em comunicação audiovisual na Universidade da Califórnia-EUA. Entre as décadas de 1980 e 1990, dirige para a televisão brasileira, de onde saíram muitos nomes do recente cinema brasileiro, vários especiais musicais para artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque e Marisa Monte.¹⁵⁴ Em 1985 funda com o irmão, João Moreira Salles, a produtora VideoFilmes, que é responsável por parte dos maiores sucessos de crítica e bilheteria do recente cinema brasileiro, além de desenvolver trabalho de incentivo a novos diretores brasileiros, sendo que a cada seis meses são escolhidos três projetos de diretores estreantes a serem totalmente financiados pela produtora.¹⁵⁵

Por ocasião de sua mudança ainda muito jovem para Paris, na época com apenas 7 anos de idade, logo encontra nas sessões de cinema um passatempo para suas horas longe dos estudos. Nesse momento, além dos *westerns* americanos, Salles se deixará encantar pelo Neo-Realismo alemão, segundo ele, uma de suas maiores inspirações tanto estética quanto ética que o levaram a pensar e fazer cinema. Um pouco mais tarde, com 13 anos, terá seu primeiro contato com a *Nouvelle Vague* francesa. Voltando ao Brasil, tem contato com filmes do Cinema Novo produzidos nas décadas de 1960 e 1970 e que seria o seu grande motivador para engajar-se de vez na produção cinematográfica:

Quais foram os filmes que me levaram ao cinema? “Vidas Secas” e “Memórias do Cárcere”, sem dúvida. “São Paulo S.A.”, “Deus e o Diabo”, “Pixote” e “Bye-Bye Brasil”, entre tantos outros. [...] tive a oportunidade de conhecer o neo-realismo e a *Nouvelle Vague* relativamente cedo, e de vivenciar o choque ético e estético que foi o Cinema Novo. Lembro até hoje o momento em que vi “Deus e o Diabo” pela primeira vez, ao lado do psicanalista Hélio Pellegrino. “Esse filme pega na jugular da brasilidade”, me disse ele; e pega mesmo. Só lembro que, no final, eu estava colado na cadeira, boquiaberto com aquilo que eu havia visto.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Entrevista cedida por Salles em fevereiro de 1999. In: NAGIB, 2002.

¹⁵⁵ Entrevista cedida por Walter Salles a Maria do Rosário Caetano. Disponível em <www.uol.com.br/revistadecinema>. Acesso em: 02 jul. 07.

¹⁵⁶ Ibid.

Após produzir e dirigir vários documentários e especiais para a TV, entre 1989 e 1991 produz seu primeiro longa-metragem, *A Grande Arte*, baseado na obra de Rubem Fonseca, filme que se revelou um fracasso de bilheteria e crítica e que o faz recusar esse filme como sendo sua estréia em longas. Levado pela crise do cinema brasileiro, agravada com o fechamento da Embrafilme e o fim de toda a estrutura legal de apoio ao cinema logo no início do Governo Collor, Salles volta às suas origens, a produção de documentários e especiais para a televisão, espécie de refúgio dos diretores afetados pela era Collor.

A volta do diretor às telas de cinema só acontece em 1995, quando lança o longa metragem *Terra Estrangeira*, em parceria com Daniela Thomas, cineasta com quem manterá frutíferos diálogos e projetos futuros. Ao contrário de seu primeiro filme, *Terra Estrangeira* revelou-se um sucesso de crítica. As temáticas presentes no filme como o exílio, a errância e a busca da identidade se revelarão uma constante nos trabalhos de Salles.¹⁵⁷ O filme fala de uma geração “que viveu a crise da virada da década de 80 para 90, no Brasil, e deixou de ter oportunidade dentro de seu próprio país, procurando uma solução fora dele”.¹⁵⁸

Terra Estrangeira contém o desejo de homenagear gêneros diferentes da história do cinema, que eram justamente aqueles que Daniela Thomas e eu havíamos visto na adolescência e de que gostávamos. Havia o desejo de homenagear o Neo-Realismo italiano, na primeira parte do filme; de homenagear Wenders, quando o filme ganha a estrada; de homenagear de alguma forma a urgência do Cinema Novo, o desejo de falar do país através da identidade brasileira, aquele movimento encabeçado por Nelson Pereira dos Santos. O filme é o resultado desse desejo e também da clara influência de Antonioni: os espaços vazios e o não-dito no filme deveriam ter a mesma importância do dito.¹⁵⁹

Um misto de melodrama, filme policial e *road movie*, a trama de *Terra* se desenvolve a partir do momento em que, Paco (Fernando Alves Pinto), após a morte da mãe e da falta de perspectiva decorrentes do pacote econômico imposto à população da classe média no início do governo Collor, resolve sair do país em direção à Europa. No velho continente conhece a também brasileira Alex (Fernanda Torres), garçonne que vive um conturbado relacionamento com um traficante. Fugindo cada qual de seus fantasmas particulares, Paco e Alex sentem o desenraizamento do sentimento de brasilidade. Em *Terra Estrangeira* “opera a interminável

¹⁵⁷ MOURA, Hudson. **Como tudo aconteceu**. Disponível em: <www.vidaslusofonas.com>. Acesso em: 02 jul. 07.

¹⁵⁸ Entrevista cedida por Salles em fevereiro de 1999. In: NAGIB, 2002.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 419.

questão da identidade brasileira, sua relação com o Outro e consigo mesmo, os limites entre o sentir-se estrangeiro em sua própria pátria e na dos outros”.¹⁶⁰

Entretanto, nada se compara, na carreira do diretor, ao estrondoso sucesso de *Central do Brasil* (1998), tornando-o nome recorrente nos círculos cinematográficos Brasil afora, ganhando várias premiações.¹⁶¹ As temáticas da errância e da busca da identidade reaparecerão nesse longa-metragem na forma de *road movie*. O filme narra a história de Dora (Fernanda Montenegro), ex-professora de primário, mulher solitária e de origem humilde que escreve cartas em nome de analfabetos que diariamente transitam pela estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Ao contrário do que imaginam seus clientes-narradores que pagam pelo serviço prestado, as cartas, em sua maioria, nunca chegam aos seus destinos, pois Dora as rasga para lucrar o dinheiro que seria gasto com a postagem.

Numa manhã como outra qualquer, Dora presta serviços a uma mulher cujo filho, Josué (Vinicius de Oliveira), desconfia da idoneidade de Dora. A intenção da mãe de Josué é reencontrar o pai do menino que estava morando no Nordeste. No dia seguinte, após ver sua mãe morrer atropelada por um ônibus, Josué passa a vagar pela Central do Brasil até ser acolhido por Dora em sua casa. Após vender o garoto para uma quadrilha de tráfico de órgãos, Dora se arrepende e resolve seqüestrar de volta o garoto, o que desperta a raiva da quadrilha obrigando-a a fugir do Rio de Janeiro. Não tendo para onde ir, a personagem sai em viagem pelo interior do país para tentar reencontrar o pai do garoto.

Em *Central*, pode-se perceber algumas características recorrentes em boa parte dos filmes brasileiros contemporâneos, especialmente os de Walter Salles. O filme não é tocado por questões políticas mais amplas, o que marca uma das suas principais diferenças em relação ao Cinema Novo. Além disso, os personagens, pelo menos Dora e o Menino, são atravessados por um individualismo profundo, marca de uma condição histórica que desconfia de soluções ou filosofias coletivas.¹⁶² No filme também pode ser percebido a oposição entre o campo e a cidade como locais de representações simbólicas distintas:

¹⁶⁰ ORICCHIO, op. cit. p. 71.

¹⁶¹ Entre as premiações, *Central do Brasil* ganhou: o Urso de Ouro e Prêmio do Júri Ecumênico, no Festival de Berlim (1998); o Golden Globe de Melhor Filme Estrangeiro (1999); Sundance Film Festival, prêmio Cinema 100 e NHK pelo roteiro (1996); BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro (1998); Margarida de Prata (1998) e o Prêmio APCA dos críticos paulistas de melhor diretor e melhor filme (1999). *Central* lhe rendeu ainda em Hollywood duas indicações ao Oscar: de Melhor Atriz e Melhor Filme Estrangeiro (1999).

¹⁶² ORICCHIO, op. cit. p. 71.

A cidade é o da violência, no qual uma pessoa morre friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. É onde crianças são raptadas e servem para comércio de órgãos, talvez a forma mais hedionda do potencial criminal humano. O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. [...] Num mundo globalizado e pós-industrial, é no sertão onde ainda se fabricam brinquedos de maneira artesanal. [...] O sertão aparece como terapêutica possível para uma nação doente. Porque o sertão, em *Central do Brasil*, é o lugar da conciliação. Lá, onde o Cinema Novo buscava a expressão máxima da divisão, do conflito, da dissonância, o novo cinema do Brasil busca confraternização, o apaziguamento dos contrários, a anulação das diferenças.¹⁶³

Lúcia Nagib em seu livro *A utopia no cinema brasileiro*, chama a atenção para o fato de que o “renascimento” cinematográfico brasileiro da década de 1990 acabou por incorporar a preocupação em explorar a geografia do país, o que despertou uma nova curiosidade de redescobrir os tipos humanos da cultura brasileira. Nagib nomeia um de seus artigos com as palavras chaves que norteiam sua discussão: *O centro, o zero e a utopia vazia*. Nele, a autora faz um estudo das permanências e rupturas presentes na recente produção cinematográfica brasileira com o que ela considera uma das mais fortes utopias do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970: a busca de uma identidade, de um lugar, de um povo e de uma cultura que seja capaz de marcar a singularidade do ser brasileiro.

Na busca por esse “ponto zero” da brasilidade, a maior parte dos diretores do Cinema Novo, como já abordado anteriormente, se preocupou em voltar suas câmeras para o sertão e o sertanejo, para o centro do país que, segundo uma crença da época, ainda não havia sido tocado pelos males da modernidade. É assim que a busca pelo pai de Josué pode funcionar como uma metáfora para a “busca da pátria nordestina perdida no passado do Cinema Novo”.¹⁶⁴ Nagib aponta ainda para o fato de que se essa “procura de um centro”, que acabou se tornando uma constante nas produções de diretores como Walter Salles, não se deu sem disputas e conflitos com caminhos anteriormente traçados por outros diretores, isso porque, para além de uma simples cópia de esquemas representacionais, os novos diretores foram obrigados a “reciclar” os zeros anteriores.

¹⁶³ ORICCHIO, op. cit., p. 138.

¹⁶⁴ NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 71.

Para a maior parte dos diretores da geração de Walter Salles, voltar a discutir/projetar o Brasil nas telas de cinema significa voltar ao Cinema Novo e aos seus dois pólos de miséria: a favela e o sertão:

Como em outros cinemas novos que os precederam, esses diretores, investidos da missão de ressuscitar o cinema nacional, se viram sob o imperativo do novo. Alcançar a novidade não era, porém, tarefa fácil, já que a volta ao zero não significava fazer tábula rasa do passado, mas, ao contrário, reatar com antigas tradições cinematográficas. Esse parecia o único caminho para se reformular projetos utópicos e atingir um almejado estatuto de 'brasilidade' [...].¹⁶⁵

Como ressalta a autora, a busca pela origem não é algo singular ao cinema brasileiro, mas um movimento perceptível em praticamente todas as culturas que buscam restabelecer uma produção cinematográfica após momentos de crise. Nessa busca, acaba-se por criar filmes não radicais em sua estética e que na verdade irão se apropriar de discursos e representações produzidas por filmes pertencentes a movimentos cinematográficos anteriores:

Central do Brasil reabilita o Nordeste desses três cineastas do Cinema Novo [Nelson Pereira, Ruy Guerra e Glauber Rocha] berço da 'brasilidade', invertendo o movimento do sertão para o mar, de Glauber, com personagens que retornam do litoral para o sertão nordestino animados pela curiosa utopia do paraíso no sertão.¹⁶⁶

O sucesso de suas primeiras produções ainda possibilitou a Salles dirigir filmes realizados em parceria com produtoras estrangeiras. Com essas parcerias Walter Salles irá dirigir *Diários de Motocicleta* (2003). Esse filme, primeiro do diretor em associação com produtoras estrangeiras, embora ambientalizado fora do Brasil e utilizando atores na sua maioria argentinos, não irá fugir das temáticas que acabaram por virar marcas de suas produções. Em *Diários de Motocicleta*, também um *road movie*, os personagens, à medida que irão tomar contato com uma paisagem física e humana de uma América Latina que lhes era até então desconhecida, passam por um sensível processo de modificação nas suas formas de pensar e agir.

O filme, para a decepção de muitos dos que foram ao cinema ou puderam locá-lo em DVD, não foi, pois essa não era a intenção do diretor, um filme-documentário sobre a vida do

¹⁶⁵ NAGIB, 2006, p. 62.

¹⁶⁶ Ibid., p. 65.

guerrilheiro e revolucionário “Che” Guevara. Na verdade, como o próprio título do filme sugere, a história irá girar em torno das memórias de viagem de dois jovens amigos pertencentes à classe média alta argentina, Ernesto Guevara de la Serna e Alberto Granado, que resolvem no início dos anos 1950 sair numa aventura despreziosa pela América Latina.

Em *Diários*, as questões sociais, como a miséria e os problemas enfrentados por parte dos latino-americanos, estão presentes em boa parte do filme, principalmente a partir da metade até o final do filme, mas não serão a tônica da história narrada. O que interessa a Salles e a equipe produtora do filme é humanizar os personagens, aproximando-os do espectador:

Eu sempre me interessei por histórias de personagens em busca de uma identidade perdida ou ainda não definida e que se rebatizam no transcorrer da narrativa. Você tem isso muito claramente em Terra Estrangeira, em Central do Brasil, mais claramente do que nos outros filmes. Aliás, os filmes que me são mais próximos e mais próximos, também, daquilo que eu gostaria que eles fossem, são esses que são baseados na questão da identidade. É uma questão que eu carrego muito fortemente dentro de mim. [...] o Che trazia essa questão não somente numa esfera do pessoal como também numa esfera muito mais ampla, que tinha a ver com a questão da identidade latino-americana. Quer dizer, o que é o filme? Uma viagem iniciática, tanto no emocional quanto no político - e me interessava falar disso nesse momento. Mas era também um projeto que transcendia isso, que partia à procura de um olhar latino-americano, entre aspas.¹⁶⁷

Se o filme conseguiu concretizar os objetivos iniciais da produção que era “não mistificar nem desmistificar os personagens [...] ao contrário, tentar ‘humanizá-los’, mostrando esses personagens naquele momento de suas vidas e de uma tal maneira que eles não carreguem consigo já uma percepção clara daquilo que eles viriam a ser”,¹⁶⁸ essa não é uma questão pertinente aos objetivos de nossas análises, embora, ao contrário do que acredita seus produtores, por mais que tenham agido em sentido contrário, *Diários* não conseguiu desligar o jovem Ernesto Guevara do futuro líder revolucionário cubano. O que nos interessa aqui é dar visibilidade a uma clara iniciativa do atual cinema brasileiro, em especial aquele realizado por Walter Salles, de mesmo abordando temáticas e personagens políticos levar a discussão para o campo das afetividades, das relações pessoais e identitárias.

Ainda em sua carreira internacional, Salles realiza em 2005 o seu primeiro filme *hollywoodiano*, a refilmagem do suspense japonês *Dark Water*. “O filme realizado para ser

¹⁶⁷ Entrevista de Walter Salles a Neusa Barbosa. Disponível em: <www.cineweb.com.br>. Acesso em 02 jul. 07.

¹⁶⁸ Ibid.

um *mega-hit-blockbuster* do verão americano de 2005, foi financiado pelos mesmos produtores de ‘*O chamado*’ 1 e 2 – também refilmagens de dois filmes do mesmo diretor japonês Hideo Nakata”.¹⁶⁹ Mesmo sendo totalmente falado em inglês e utilizando estrelas *hollywoodianas*, *Dark Water* não foge às temáticas de seus filmes anteriores¹⁷⁰: apresenta personagens ao mesmo tempo fortes e consternados por mudanças que marcam o fluxo de suas vidas, sem perder o viés realista e o clima de angústia e solidão passa a envolver não só os personagens como também o espectador. Uma última marca presente nesse suspense foi o desenvolvimento de uma narrativa que dialoga constantemente com o gênero documental ao mostrar situações cotidianas e personagens que, mesmo ficcionais, poderiam existir de fato.

Após esse breve passeio pelos trabalhos de Salles, voltemos então à problematização colocada no início dessa pesquisa: como o universo sertanejo é representado em *Abril Despedaçado* de Walter Salles? Quanto dessa representação coincide com a estereotipia que classicamente constitui o imaginário social sobre o universo rural, em especial com representações clássicas como aquelas do Cinema Novo? Se os filmes de Salles são marcados por suas subjetividades, também não deixam de manter diálogos com outros filmes e diretores. Desse modo, as temáticas recorrentes na cinematografia de Walter Salles como a errância, os conflitos pessoais e a busca da identidade, longe de serem marcas de sua singularidade, também serão encontradas em trabalhos de outros diretores.

Mais uma vez, deve-se deixar claro que a tentativa de localizar *Abril Despedaçado* dentro do conjunto da obra de Walter Salles não significa que as análises das representações incidentes sobre o sertão devam ser guiadas por uma lógica determinista que pensa seus significados a partir dos sentidos que lhe são postos pelo diretor. Dispensar atenção a Salles apenas serve à pesquisa no sentido de tentar localizar a origem das representações ora em análise, uma vez que essas representações, embora queiram adquirir caráter de universalidade, são elaboradas por um indivíduo e que de modo algum elabora discursos neutros sobre as percepções sociais.¹⁷¹ Do mesmo modo, aceitando as representações como “estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições e cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação”¹⁷², justifica-se a necessidade de fazermos agora uma discussão de como o sertão foi representado no cinema brasileiro antes da geração de Walter Salles.

¹⁶⁹ MOURA, op. cit..

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ CHARTIER, op. cit..

¹⁷² CHARTIER, op. cit., p. 17.

Essa “volta” a filmes anteriores a *Abril Despedaçado* não será feita com um fim em si mesmo, mas como um olhar consciente de que esses filmes guardam potencialidades úteis às nossas análises. Não se pretende no capítulo seguinte fazer uma “necrofilia cinematográfica”, mas fazer valer o passado como forma de estabelecer critérios válidos para que se possa melhor perceber as representações do sertão na atualidade. As análises a seguir podem ser justificadas, para aqueles que se perguntam “por que o passado deve ser estudado?”, recorrendo a Hayden White para quem a volta ao passado deve “fornecer uma dimensão temporal inerente à consciência de que o homem tem de si mesmo”.¹⁷³

¹⁷³ WHITE, op. cit., p. 61.



Capítulo 2

**A ética e a estética:
representações e significações do sertão em *O Cangaceiro* (1953) e *Vidas Secas* (1963).**

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam descansado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...] A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

1. A busca das origens e a significação do sertão: a utopia de uma cultura genuinamente nacional

A presença do sertão, seja na literatura, seja no cinema, ocorreu sempre que por algum motivo buscou-se estabelecer as bases de uma cultura genuinamente brasileira. Nesse percurso, que tem no final do século XIX um momento significativo na “transformação das representações”¹⁷⁴ sobre o sertão, encontra-se uma quantidade expressiva de discursos e práticas que tentaram de diversas maneiras se apropriar das representações do rural e que dialogaram com saberes que vão desde os científicos, com a utilização de conhecimentos especializados, até aqueles como a literatura, que tocam mais profundo na subjetividade humana.¹⁷⁵

O processo de caracterização anda lado a lado com a necessidade de conhecimento e domínio sobre esse território. O processo de conhecimento e significação dos sertões, como demonstra Arruda, tem a ver com o ideal modernizador do recém-proclamado governo republicano brasileiro e com a necessidade sentida na época pelas elites brasileiras de “atualizar” o Brasil ao ritmo das nações européias e dos Estados Unidos. Como desconhecido, o primeiro sentimento que o sertão irá despertar na população urbana é estranhamento comum ao primeiro contato com um mundo até então desconhecido ou, no máximo, conhecido através de folclore e lendas: “é o desconhecido que invade a realidade dos moradores da cidade, provocando estranhamento e perplexidade que resultam nas tentativas de explicação e reconhecimento”.¹⁷⁶ É desse modo que o sertão, ou o lado do Brasil até então desconhecido, vai sendo caracterizado em oposição à cidade, “como um espaço selvagem, bárbaro, inóspito, e seus moradores como rotineiros incivilizados, bárbaros ou mesmo selvagens”.¹⁷⁷

Esse processo de significação do sertão em oposição à cidade torna-se plenamente compreensível se levarmos em consideração as dificuldades de se classificar, conhecer um Outro, que nos é estranho, sem um modelo que nos sirva de medida para tal conhecimento.¹⁷⁸ Como falar de uma geografia, de um ambiente e de uma cultura na falta de sistemas de classificação? Como entender homens detentores de uma cultura que era estranha à cultura urbana? O melhor seria, na falta desse sistema de classificação adequado, situá-los em oposição, no limiar, da urbanidade e

¹⁷⁴ ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. Bauru/SP: EDUSC, 2000, p. 17.

¹⁷⁵ GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

¹⁷⁶ ARRUDA, op. cit., p.166.

¹⁷⁷ Ibid., p. 167.

¹⁷⁸ SCHÜLER, Donaldo. **Na conquista do Brasil**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.

longe do cosmopolitismo da vida urbana, chegando-se mesmo a excluí-los da civilização. Representado em oposição à cidade, ninguém estranharia que os habitantes dos sertões aparecessem como selvagens, incivilizados, violentos e atrasados.

Significar o rural a partir de referências do mundo urbano joga o problema para o campo da construção de identidades. O fato das identidades serem fruto de múltiplas ordens relacionais que se dão em redes materiais e afetivas, não se construindo de forma fechada em si mesma, mas sim a partir da existência de outras identidades,¹⁷⁹ demonstra como a construção de uma identidade para o rural requer a existência de uma outra, que a princípio poderíamos classificar como não-rural. Desse modo, “as ruralidades só podem existir e serem pensadas a partir de suas relações com algo que a cultura significa como não-rural”,¹⁸⁰ o que pode justificar a utilização da nomenclatura “sertão” e “rural” como sinônimos. Esses processos construtores de identidades são ao mesmo tempo produtores de auto-conhecimento e de mútuo reconhecimento entre os universos urbano e rural.

Para Moreira, o processo de construção da identidade rural no Brasil esteve ligado à emergência do mundo burguês sediado na cidade e na indústria. Desse modo, tais pólos foram sendo mais valorizados em seus significados projetados sobre o universo rural:

O rural subalterno que emerge dessa assimetria tem como pólo hegemônico e referencial o poder emissor de sentido da indústria e da cidade. É nesse sentido que as imagens hegemônicas do rural, em oposição aos sentidos atribuídos ao urbano carregam as noções de agrícola, atrasado, tradicional, rústico, selvagem, incivilizado, resistente a mudança etc.¹⁸¹

Exemplo desses discursos através dos quais o sertão foi aos poucos sendo incorporado ao imaginário social brasileiro foram as representações incidentes sobre o sertanejo e que são facilmente encontradas na literatura regionalista do início do século XX. Essa literatura, de forma direta ou indireta, teve papel de destaque e muito influenciou nas representações do sertão realizadas pelo cinema brasileiro. Flutuando entre uma visão romântica que o enxergava como ícone da brasilidade, e uma outra que guardava uma grande desconfiança em relação à degeneração racial da qual era acusado, encontramos o sertanejo de Euclides da

¹⁷⁹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

¹⁸⁰ MOREIRA, Roberto José. Ruralidades e globalizações: ensaiando uma interpretação. In: MOREIRA, Roberto José (Org.). **Identidades sociais: ruralidades do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 19.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

Cunha que, após mais de um século da publicação de *Os sertões*, continua sendo referência no que tange às discussões acerca da cultura sertaneja.¹⁸²

Com a publicação da obra euclidiana em 1902, apropriadamente com seu título no plural, “*Os sertões*”, tem-se o início de uma guinada nas representações que serviram de suporte para pensar o Brasil, em especial do sertão. Obra jornalística que narra a repressão de tropas federais ao movimento de Canudos no interior da Bahia em 1897, *Os sertões*, é obra inaugural do modelo dual com o qual se passou a representar imagetivamente o sertão. O sertão de Euclides da Cunha, que coincide com as representações encontradas numa quantidade expressiva de filmes brasileiros, já aparece com uma identidade marcada pela aridez, inospitalidade, imune à passagem do tempo, arcaico e anti-progressista e, por isso, oposta à civilidade e ao progresso urbano simbolizado pelo bandeirante paulista, um tipo aventureiro e dominador da natureza.¹⁸³ Em seu livro, Euclides da Cunha fixa o conflito entre o sertão e o litoral, evidencia o choque entre essas culturas¹⁸⁴ e, ao mesmo tempo, serve como indício para entender a crise da estrutura política e econômica provocada quando o Brasil, não por sua vontade mas por força de movimentos sociais, é obrigado a se redescobrir.

O pensamento de Euclides da Cunha, filiado ao evolucionismo e ao positivismo, influenciará fortemente a cultura e o cinema brasileiro, tornando-se um dos alicerces sobre o qual se deu a construção imagética do sertão a partir de suas pretensas contradições: o sertanejo, embora representando o sumo da brasilidade, ainda não contaminado pelos estrangeirismos que já tomara conta do sul do país, estava, dada a natureza inóspita que o cercava, muito próximo da imagem de um semibárbaro.¹⁸⁵ Conclui-se que, para Euclides, o sertanejo, embora forte fisicamente, era carente de moral e força psíquica.

Não é recente as várias tentativas realizadas pela cultura urbana de compreender a cultura sertaneja, e, desse modo, exercer controle sobre a sua representação. Essas tentativas transitam de Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa até chegar ao cinema brasileiro do início do presente século. Por mais heterogêneos, e até mesmo conflitantes entre si que possam ser os discursos elencados, como na verdade o são todas as “lutas de

¹⁸² GUILLEN, In: BURITY, op. cit.

¹⁸³ VAINFAS, Ronaldo. Verbete: Sertão. In: VAINFAS, Ronaldo (Org). **Dicionário do Brasil Colonial – 1500-1808**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

¹⁸⁴ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

¹⁸⁵ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

representação”,¹⁸⁶ esses guardam similitudes na forma de significar o sertão: em todos os casos, ele é pensado sempre através de suas contradições internas e antíteses em relação ao universo urbano.

Ainda em meados do século XX, quando o cinema brasileiro tentava dar os primeiros passos rumo a uma produção organizada em escala industrial e que mantivesse uma preocupação com a qualidade técnica dos filmes produzidos, os mais positivos resultados de bilheteria e crítica derivaram “de uma incursão na temática do banditismo rural brasileiro”.¹⁸⁷ Além do misto de admiração e repulsa, o rural era buscado pelo cinema brasileiro sempre que esse quis tocar no que se pretendia como sendo o cerne da brasilidade, sempre que, de algum modo, se objetivou voltar o olhar para um Brasil pretensamente puro, ainda não tocado pela civilização.¹⁸⁸

A busca de uma nacionalidade não é algo singular ao cinema, na verdade remonta a alguns dos maiores ícones da literatura brasileira ainda no século XIX. Naquela época, o índio havia sido resgatado como símbolo da brasilidade, em especial nos romances de Gonçalves Dias e José de Alencar, como tentativa de fuga de uma nova sociedade que se estruturara naquele século, cuja marca seria o processo de individualização, consequência dos progressos nas técnicas de produção em massa.¹⁸⁹ A obra de Alencar e de outros literatos da época, sobretudo no que se considera como sendo a fase dos romances históricos, também cumpriu um papel ímpar na necessidade sentida pelos seus contemporâneos de delimitar a singularidade cultural do Brasil frente a Portugal.

Espelhando-se nas pretensões do romantismo europeu de buscar “nos escombros medievais o que de melhor aí ficara da alma e da tradição de cada povo”,¹⁹⁰ os românticos brasileiros do século XIX se voltaram para a necessidade de representar o que na época seria a “nossa Idade Média”, a manifestação mais primitiva da cultura nacional: a cultura indígena. Como toda representação, as imagens do índio nos romances do século XIX não são construídas sem conflitos e não podem ser tomadas com pretensões de fidelidade histórica:

¹⁸⁶ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990, p. 23.

¹⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória do subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 32.

¹⁸⁸ TOLENTINO, op. cit.

¹⁸⁹ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 3. São Paulo: Global, 2004.

¹⁹⁰ Ibid., p. 259.

O que aí se encontra é uma intriga sentimental situada em quadro histórico e local bem estudado, dando lugar à descrição de costumes, às cenas de um pitoresco realista e freqüentemente familiar, à reconstituição de paisagens exatas, à evocação de figuras lendárias ou históricas com a maior precisão psicológica possível, todos esses elementos combinados [...] de modo a alcançar o objetivo precípua do romance histórico, que é o de afirmar e exaltar o passado nacional. Enquanto isso, o indianismo de Alencar pouco ou nada teria de historicamente exato, o local, os fatos, as personagens de modo geral, os índios de modo particular, sendo mais fantasia da imaginação do que tentativa de autêntico levantamento de nossas raízes mais profundas.¹⁹¹

Do mesmo modo que em momentos anteriores o índio havia sido resgatado como símbolo da brasilidade, o cangaceiro e o retirante (sujeitos sobre os quais incide boa parte da estereotipia do sertanejo) também foram resgatados pelo cinema brasileiro quando esse quis tratar a singularidade da cultura nacional. Assim, o sertão, desse a década de 1950, teve presença constante nas salas de cinema brasileiras e são exemplares nisso os filmes *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*.

Para uma melhor compreensão das representações do rural presente no filme *Abril Despedaçado*, far-se-á uma breve análise dessas representações em filmes que também buscaram no sertão o espaço ideal para a acomodação de suas narrativas, em especial os filmes *O Cangaceiro* (1953) e *Vidas Secas* (1963). Os motivos pelos quais isso se torna pertinente estão relacionados à necessidade de um contra-olhar que possa auxiliar na compreensão das representações do rural em estudo; além disso, a opção por esses dois filmes, como será visto, não se deu ao sabor do acaso.

Embora o público-alvo e o contexto histórico em que ocorre a produção de cada filme estejam separados por décadas de história e mudanças sócio-culturais, *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*, além de terem inaugurado, cada um ao seu modo, a entrada do sertão na filmografia brasileira, nos fornecem, a partir das aproximações e distanciamentos de temáticas e representações, elementos significativos para a compreensão da narrativa e das representações do rural em *Abril Despedaçado*.

2. Vera Cruz e *O Cangaceiro*: o sertão como palco de dramas pessoais

2.1. O sertão sob o olhar da narrativa hollywoodiana

¹⁹¹ COUTINHO, op. cit., p. 258.

No Brasil, as primeiras tentativas de se construir uma rede de produção e exibição de filmes foram marcadas pelo padrão estético e narrativo do cinema *hollywoodiano*, ou seja, a nascente indústria cinematográfica brasileira teve como modelo a política dos grandes estúdios, processo que havia marcado a estruturação da indústria cinematográfica norte-americana no início do século XX. O cinema clássico *hollywoodiano* na era dos grandes estúdios, o que corresponderia às décadas de 1920 e 1960, estrutura-se sob alguns aspectos que podem facilmente ser percebidos na maior parte de seus filmes. Era como se o *star system*, como é conhecida a produção cinematográfica *hollywoodiana*, ancorada na política dos grandes estúdios, tivesse uma fórmula para que seus filmes pudessem alcançar o grande público.

O gênero narrativo desses filmes, em sua maior parte melodramas ou ficções populares, tem como eixo norteador a quebra da ordem/equilíbrio entre as personagens que se encontrava estabelecida no início da trama. O restante da história será marcada pela tentativa por parte da personagem principal de restabelecer a ordem quebrada. Desse modo, logo em seu início, a narrativa do filme trata de definir os traços comportamentais e qualidades pessoais da principal personagem da trama.¹⁹²

Na construção da narrativa clássica *hollywoodiana*, a causalidade é o princípio norteador e está subordinada ao movimento de causa e efeito:

Em termos de narrativa, a aposta no personagem como agente de causa e efeito e a definição da ação como perseguição de um objetivo são aspectos salientes do formato clássico. Na apresentação dos eventos, o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido. Na verdade, os manuais de roteiros *hollywoodianos* há muito insistem em uma fórmula que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador.¹⁹³

A narrativa clássica *hollywoodiana* é claramente influenciada pelos critérios narrativos neoclássicos: uma unidade definida de tempo (a história se passa num tempo contínuo ou com pequenas pausas), de espaço (local bem definido para o desenvolvimento da narrativa) e de ação (demarcação e dependência de causa e efeito como dispositivo provocador da ação das

¹⁹² BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

¹⁹³ Ibid., p.279.

personagens principais).¹⁹⁴ É tomando como modelo a narrativa *hollywoodiana* que *O Cangaceiro* se estrutura. No filme existe uma unidade definida de tempo (o filme segue uma perspectiva teleológica, o conflito entre as personagens centrais se instaura e todas as ações dessas personagens se organizam com vista à resolução desse conflito), de espaço (sertão nordestino, embora as locações do filme fossem localizadas no interior de São Paulo) e de ação (fica logo evidente a “cisma” entre Teodoro e Galdino em torno do amor de Olívia).

Nos primeiros filmes produzidos no Brasil de acordo com o modelo dos grandes estúdios, as histórias se desenvolviam a partir de uma narrativa linear e de fácil compreensão para o público, nos quais, desde o início, ficavam claramente definidos os mocinhos e vilões da trama, bem como os fatores motivadores de suas ações. É nesse contexto que irão nascer os primeiros estúdios cinematográficos brasileiros como a Cinédia (início da década de 1930), Atlântida (estúdio carioca fundado em 1941), e Vera Cruz (fundada em São Paulo no ano de 1949). Para Célia Tolentino, ao contrário do que ocorrera nas décadas de 1930 e 1940, a década de 50, com toda a ideologia desenvolvimentista que a envolvia, será frutífera para as discussões que de algum modo envolveram o fazer cinema no Brasil, sobretudo nos debates que se relacionavam com as possibilidades de unir ao cinema industrial dos grandes estúdios uma linguagem que fosse genuinamente brasileira.¹⁹⁵

Será em meio ao debate sobre a possibilidade de se construir uma linguagem genuinamente nacional que encontraremos as primeiras tentativas feitas pelo cinema brasileiro de buscar no universo rural a brasilidade que, achava-se, a arte nacional havia perdido. É nesse contexto que será lançado o filme *O Cangaceiro*, que seria um dos primeiros a levar o sertão para as telas de cinema. Porém, tão logo *O Cangaceiro* é lançado, críticas, principalmente daqueles que se tornariam num futuro próximo ícones do Cinema Novo, começam a aparecer. Essas críticas incidiram, principalmente, sobre o estúdio Vera Cruz. Os que criticavam o estúdio paulista afirmavam que, embora conseguindo estruturar uma indústria cinematográfica no Brasil, a Vera Cruz não conseguira chegar a uma linguagem capaz de levar para as telas o espírito da brasilidade que tanto afirmava procurar:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que hoje desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem câmara na mão, o

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ TOLENTINO, op. cit.

gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures [...] Como arte, o detestável princípio da imitação de grandes diretores americanos [...].¹⁹⁶

O que se pode concluir na crítica de Glauber? Talvez o rancor com o cinema paulista ou, mais provavelmente, a tentativa de afirmar os princípios éticos e estéticos do Cinema Novo, do qual o diretor baiano aparecerá como ícone. O certo é que as críticas de Glauber à Vera Cruz recaem sobre o fato de seus produtores não terem conseguido chegar a uma linguagem verdadeiramente nacional para o cinema brasileiro e da substituição, segundo ele, de diretores brasileiros por diretores italianos.¹⁹⁷ Em resposta às críticas, os diretores da Vera Cruz admitiam que o conteúdo da maior parte de seus filmes não era, em essência, nacional, mas que a busca pela brasilidade estava sendo realizada em filmes como *O Cangaceiro*. Para os dirigentes da Vera Cruz, o tema abordado no filme de Lima Barreto era “absolutamente nacional porque tratava do Nordeste e lá estaria o que ainda havia de brasileiro, uma vez que o Sul já se ‘contaminara’ pelo elemento estrangeiro”.¹⁹⁸

O fato é que, independente das discussões sobre a brasilidade de sua linguagem ou temáticas, o modelo industrial da Vera Cruz logo se mostrou insuficiente para garantir ao Brasil um sistema de produção, distribuição e exibição dos filmes nacionais. O mercado cinematográfico brasileiro continuava dominado por películas norte-americanas,¹⁹⁹ fato que ainda hoje persiste, pois, apesar das constantes reivindicações e tentativas de estímulos fiscais por parte dos governos, ainda não se conseguiu construir no Brasil uma rede eficiente de distribuição e exibição para filmes nacionais.

2.2. Lima Barreto e o ressuscitar do cangaço

A reconstrução imagética do sertão e de sua figura típica, o cangaceiro, em *O Cangaceiro*, não se aterá a uma análise sociológica ou aos fatos históricos,²⁰⁰ antes, estará

¹⁹⁶ ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 83.

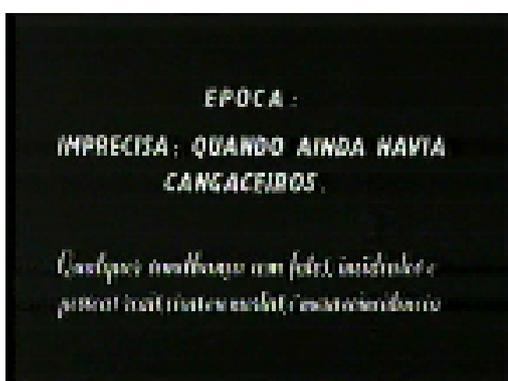
¹⁹⁷ ROCHA, op. cit..

¹⁹⁸ TOLENTINO, op. cit., p. 21.

¹⁹⁹ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

²⁰⁰ Como observa Ismail Xavier, o filme peca na contextualização histórica dos personagens que serão construídos e ambientados em cenários que mais lembram os de um *western hollywoodiano*. Exemplo disso são as cavalgadas constantemente presentes no filme e que contrastam com as longas caminhadas a pé que

mais preocupado em dialogar com uma representação social que já havia sido construída em torno daquela região. Por outro lado, como observou Ismail Xavier, ao iniciar seu filme com um texto onde aparecem os dizeres “Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros”, o diretor Lima Barreto eximiu-se espontaneamente de reconstruir, com fidelidade histórica, qualquer dos fatos narrados em sua história. Em *O Cangaceiro*, “os eventos narrados constituem figurações possíveis, exemplares, dentro de um determinado tipo de universo que, na representação, trata-se de caracterizar em essência”.²⁰¹ Desse modo, mesmo partindo de uma representação do sertão previamente aceita pelo imaginário social, Lima Barreto acaba por construir um universo sertanejo que é próprio de seu filme.



Imagens iniciais de *O Cangaceiro*.

O filme *O Cangaceiro* narra a perseguição do bando de cangaceiros liderados por Galdino (Milton Ribeiro) ao também cangaceiro e ex-colega de bando Teodoro (Alberto Ruschel), quando esse resolve fugir com uma mulher feita prisioneira por Galdino durante seu último ataque a uma cidade da região. Logo no início, ao mostrar seus créditos iniciais, o filme deixa claro a grande influência do estilo *hollywoodiano*: os créditos são mostrados ao som de uma orquestra cuja música lembra a virilidade, a emoção e a ação de uma trilha de *westerns*. Aos poucos, essa orquestra vai executando as notas musicais de *Mulher Rendeira*, música tema do filme.

A influência dos padrões estéticos de *Hollywood* não fica limitada à música de abertura. A primeira imagem mostrada no filme transforma a paisagem do que seria o sertão num quadro por onde desfila, no alto de uma colina, um grupo de cangaceiros perfeitamente

marcam a perambulância dos personagens de Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e de Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* já que, nesses filmes, os cavalos aparecem como propriedade dos coronéis donos das terras do sertão. XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²⁰¹ XAVIER, 1983, p. 125.

perfilados e cantando *Mulher Rendeira* sobre seus belos e imponentes cavalos. Nessa primeira tomada do filme, a luz é cuidadosamente pensada e trabalhada para não agredir o olhar do espectador, e o sertão é mostrado através de numa “paisagem-quadro” onde prevalece o sentimento de harmonia, lembrando que a quebra da ordem que motivaria a narrativa do filme ainda não havia ocorrido e não estava relacionada com problemas naturais. No sertão de *O Cangaceiro*, o sol nasce em cores suaves possibilitando uma luz não agressiva que ilumina uma vegetação rala e entrecortada por árvores e trechos de floresta fechada.

A violência que já dava o tom sobre a estereotipia com a qual a sociedade brasileira significava o sertão aparece no filme pela primeira vez quando Galdino encontra um funcionário do governo e impede que esse prossiga com as obras de construção de uma estrada. Na ocasião, o diálogo entre o cangaceiro, homem sertanejo, e o funcionário, representante da cultura urbana, marca, substancialmente, a diferença entre os dois:

Galdino: Boa tarde seu moço... o que que tão fazendo por essas bandas?

Funcionário: Somos funcionários civis do Rio de Janeiro.

Galdino: Tá querendo dizer que não é macaco fujão? Isso vejo logo.

Funcionário: Sou funcionário civil do Rio de Janeiro e fui mandado para fazer o levantamento de um traçado.

Galdino: Que instrumento é aquele? (Galdino olha para ferramenta de metragem de terra).

Funcionário: É um teodolito.

Galdino: Não perguntei de quem é o instrumento....perguntei para que que serve... É máquina de tirar retrato? (Aqui o cangaceiro demonstra sua ignorância frente à tecnologia da época).

Funcionário: É para medir terreno.

Galdino: Medir para que?

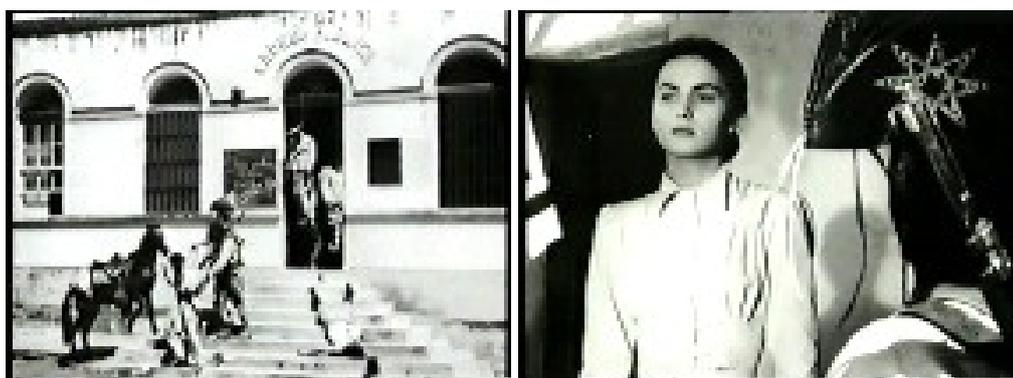
Funcionário: Para abrir estrada de rodagem.

Galdino: Então sua viagem acaba aqui...volte e diga lá para o seu governo que fique governando em suas governanças e não se meta no sertão onde mando eu. Enquanto o Capitão Galdino Ferreira for governador da caatinga aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, tirem no pé e saiam daqui, e deixem o tal de teodolito.

Numa perspectiva mais geral, a cena é responsável por elaborar boa parte das representações incidentes sobre o sertão que irão aparecer em todo o filme. A primeira dessas representações seria a responsável por identificar o sertanejo a partir do estigma da ignorância frente à tecnologia da época, quando o cangaceiro demonstra total desconhecimento do aparelho de metragem; uma segunda representação elaborada pela cena mostra o sertão como o lugar ainda não atingido pelas benesses da modernidade, cujo representante aparece na idéia da “rodagem”, e que ainda não havia chegado ao sertão. Indo além, o diálogo sugere que o

motivo desse atraso não se deve a uma possível inoperância do governo, já que ele até enviou funcionários do Rio de Janeiro para fazer o levantamento topográfico da região, mas à própria ignorância dos habitantes locais, como fica claro nas últimas palavras de Galdino: “Enquanto o Capitão Galdino Ferreira for governador da caatinga aqui não passa rodagem nenhuma”. Por último, o filme sugere a imagem do sertão como o lugar sem lei, onde o próprio governo não consegue governar e o poder estaria nas mãos de cangaceiros.

Em seguida, após humilhar o soldado que acompanhava o funcionário carioca, Galdino e seu bando se dirigem a uma cidadezinha próxima; é nessa cidade que fica mais explícita a ignorância e a violência gratuita e desmedida do bando. O próprio Galdino tem consciência e questiona irritado o fato de já ter saqueado toda aquela terra e mesmo assim não aparecer nenhum homem para lhe tirar satisfação. Na mesma cena aparece uma contradição: após a barbárie cometida contra a população, fica implícito que o cangaceiro tinha um acordo com o poder local: Galdino promete a um político da cidade os votos do sertão, mas faz questão de lembrá-lo que espera ser bem recompensado por isso.



Na seqüência de cima para baixo e da esquerda para a direita: fotografia 1- Galdino encontra funcionário da linha férrea; fotografia 2 – homem do bando de Galdino marca com ferro quente o rosto de uma mulher; fotografia 3 – bando de Galdino enfoca soldados na porta da cadeia local; fotografia 4 – professora é seqüestrada.

Após distribuir violência gratuita entre a população inocente da cidadezinha e fazer acordo com os políticos da região, o grupo de cangaceiros seqüestra a professora da escola local deixando um pedido de resgate em troca da vida da moça. Nota-se, que ao chegar à escola, o momento em que aparece a primeira imagem da professora é também o momento que marca o aparecimento de Teodoro, cangaceiro e membro do bando de Galdino, que até então tinha ficado anônimo no filme. Aliás, durante todo o filme, será a imagem de Galdino que aparece em primeiro plano, os outros cangaceiros, a exceção de Teodoro, estão sempre anônimos. Levada para o acampamento do bando, a professora Olívia (Marisa Prado) logo despertará o amor de Teodoro.

Apixonado pela professora que se fez prisioneira naquele ambiente hostil, do qual ele próprio, por ironia do destino, fazia parte, Teodoro arrisca a própria pele para salvar a amada que, embora a princípio desconfie e até repudie o seu benfeitor, logo será tocada pela paixão ao ponto de insistir para que o amado largue o sertão e vá com ela viver na cidade. Não é necessário uma análise mais detalhada do filme para que o espectador perceba que toda a trama irá girar em torno do drama particular do casal em sua fuga do bando de Galdino. A perseguição e os conflitos entre grupos de cangaceiros e as volantes recrutadas pelas forças do governo que tanto irá marcar a posterior produção cinematográfica brasileira, embora apareça, não será a tônica do filme de Lima Barreto.

O recrutamento da Terceira Volante, que tem no filme o objetivo de perseguir o bando de Galdino, terá, para além da criação de uma lógica interna ao próprio filme, duas outras funções que são fundamentais para construção da representação do sertão como local do atraso e da barbárie: a volante marca, por oposição, a diferença entre o barbarismo do grupo de Galdino e a justiça do Estado. Além disso, após a morte dos membros da volante, é encerrado o conflito menor que envolve governo e bandidos e a narrativa pode ser centralizada no conflito que envolverá Galdino e Teodoro. Essa representação do sertão como um local inóspito, devido à violência e a brutalidade que marcava a vida de seus habitantes, embora a princípio pareça contradizer a possibilidade do filme centrar sua história numa relação amorosa entre dois personagens, Teodoro e Olívia, contribuirá ainda mais para pôr em evidência o forte amor entre o casal.

Aliás, embora o conflito central recaia sobre Galdino e Teodoro, as mulheres lançadas na trama serão de grande importância não só para o desenrolar da narrativa (a quebra da ordem estabelecida ocorre quando Teodoro resolve desafiar o bando para tentar salvar a

amada e esse é o dispositivo que dará início ao conflito que deve se encaminhar para sua resolução no final), como também para a construção das personagens (até a ocasião do seqüestro da professora, o herói ainda não havia aparecido no filme, mas estava inserido de forma anônima no bando de Galdino e provavelmente compartilhasse de sua violência). A presença da mulher, embora vista como uma figura secundária ao cangaço, também foi responsável pela “divisão” do conflito entre um “conflito maior” (a perseguição da volante ao grupo de cangaceiros) e um “conflito menor” (a perseguição de Galdino à Teodoro).²⁰²

Desse modo, a personagem Olívia tem papel central para o desenvolvimento da trama e, sobretudo, para a representação do sertão como o lugar de uma cultura arcaica. Além de seu papel no desencadeamento do conflito central do filme e na construção de uma imagem arcaica do rural, a personagem Olívia, como veremos mais adiante, é responsável por aprofundar a oposição do tempo-espaço do espectador e o tempo-espaço da história narrada. Numa análise menos atenta poderia se pensar que, por ser educada (tanto no sentido da educação formal - ela é uma professora - quanto no que diz respeito a possuir bons modos) e fisicamente frágil, a personagem Olívia estaria destoando e até contradizendo a imagem rústica que se buscou construir do sertanejo. Uma personagem anacrônica é exatamente o que busca Lima Barreto ao pensar o papel de Olívia, pois é esse anacronismo da personagem que reforçará, por oposição, a imagem do sertão arcaico e incivilizado.

Envolvida no universo particular das personagens, a narrativa que configura as representações do sertão no filme de Lima Barreto não abrirá espaço para as questões de maior relevância social que poderiam envolver o contexto em que os personagens do filme estavam inseridos e do qual era fruto, tais como a miséria, a seca, a exploração do coronelado. Em nenhum momento as personagens do filme de Lima Barreto questionam suas condições sociais, pois, definitivamente, essa não era uma preocupação dos produtores do filme. Essa postura de Lima Barreto lhe rendeu severas críticas:

Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno, como rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma

²⁰² XAVIER, 1983.

estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra.²⁰³

Do mesmo modo que as questões sociais vão passar ao longe dos dramas e das angústias pessoais, o espaço físico do sertão – vale lembrar que as filmagens de *O Cangaceiro* foram feitas no interior de São Paulo – não será determinante na construção das personagens. Os campos abertos, a vegetação e a luz solar, cuidadosamente trabalhada para não fugir da harmonia buscada durante toda a obra, apenas servirá como pano de fundo para as representações do sertão e na tentativa de transformar em espetáculo a história narrada. Em *O Cangaceiro*, Lima Barreto, ao contrário do que foi feito posteriormente nos filmes do Cinema Novo, não se preocupou em construir a personalidade de suas personagens a partir de um determinismo geográfico, ou seja, *O Cangaceiro* não tenta justificar a violência gratuita de suas personagens a partir das dificuldades impostas pela natureza ou da exclusão social da qual eram vítimas. A violência do cangaço é justificada a partir da índole perversa dos cangaceiros. É desse modo que a câmera em nenhum momento se preocupa em “olhar” para as personagens a partir da luz incandescente do sol.

2.3. A necessidade de um sertão distante

As imagens do sertão e do sertanejo mostradas no filme *O Cangaceiro* estão dentro da perspectiva de representação estudada por Roger Chartier, ou seja, o filme, como todo discurso que pretende ser aceito como verdadeiro, busca naturalizar as representações que ele elabora a partir de um ato específico de posicionar-se diante do que está retratando.²⁰⁴ No caso do filme de Lima Barreto, o que irá acontecer é uma proposital naturalização do cangaço onde se buscou arrancá-lo da história e do contexto social que o tornou possível e projetá-lo como fruto da violência arbitrária e individual do sertanejo. Desse modo, o filme de Lima Barreto, utilizando a narrativa melodramática *hollywoodiana* como forma de capturar o público que torce por um final feliz para o casal de mocinhos, destacará em primeiro plano uma imagem do sertanejo fortemente marcada pelo pensamento naturalista de Euclides da Cunha. Prova disso pode ser encontrada no final do filme.

²⁰³ ROCHA, op. cit. p. 91.

²⁰⁴ CHARTIER, op. cit..

A morte de Teodoro é sinal de sua redenção, cumprimento de seu destino: o herói morre ao som de uma trilha sonora orquestral, bem diferente ao que ocorre com a cadela baleia, personagem de *Vidas Secas* que morre ao som distorcido das rodas de um carro de boi. Após ser baleado, Teodoro sai a cambalear até cair sobre um fio d'água que, diga-se de passagem, aparece de forma descontextualizada na cena. Após cair, Teodoro irá repetir, como se estivesse falando diretamente para sua amada e para o espectador, tudo o que já havia dito anteriormente. Recusando, durante a fuga do bando, o convite feito pela professora para ir com ela morar na cidade, Teodoro explica em tom filosófico: “não, não vou...não posso ir. Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro. Seja como for. Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no sangue”. Essas são as últimas palavras repetidas pelo herói antes de morrer.

Essa representação final do sertanejo personificado no herói Teodoro, além de facilitar a compreensão e agradar o gosto da maior parte dos espectadores já acostumados que estavam com os *westerns hollywoodianos*, funciona como mecanismo de controle e apropriação das representações do sertão pela cultura do urbano então em franca expansão no país:

Esse cangaceiro consistiria no protótipo do que vemos na tela. [...] esse filme torna a violência do cangaço estilizável, palatável e enquadrável nos padrões mínimos do que se entendia como bom cinema, abolindo os excessos desse rural intragável, civilizando-o [...].²⁰⁵

A construção imagética do sertão e de suas personagens típicas em *O Cangaceiro* nos faz pensar que a estética das imagens traz consigo a ética, o sentido do discurso elaborado,²⁰⁶ pois “as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros”,²⁰⁷ ao contrário, tendem a impor como universais visões de mundo que são fruto do interesse de indivíduos e/ou grupos sociais. Desse modo, ao buscar no *western* norte-americano um modelo narrativo que possa levar para a tela de cinema o sertão brasileiro, Lima Barreto optou por revestir o sertanejo dos mesmos ideais de liberdade e autodeterminação²⁰⁸ que estereotipou o *cowboy*

²⁰⁵ XAVIER, 1983, p. 82.

²⁰⁶ TOLENTINO, op. cit.

²⁰⁷ CHARTIER, op. cit., p. 17.

²⁰⁸ O princípio de liberdade e autodeterminação que a primeira vista pode ser entendido como contraditório dentro de uma sociedade marcada pela violência da forma como o sertão é mostrado em *O cangaceiro*, na verdade fica evidente dentro do estilo de vida possibilitado pelo cangaço e que é mostrado no filme. Embora violentos e anti-modernos, os cangaceiros não se submetem à vontade ou ao poder do governo, ao contrário, faziam suas próprias regras, tinham seus próprios “governadores”, com demonstra o diálogo entre Galdino e o funcionário enviado do Rio de Janeiro.

americano. Pensado como tipo ideal de uma sociedade que sustenta a idéia de que nem todos os indivíduos nascem dotados de qualidades como bondade e honestidade, “o herói do *western* norte-americano parte do pressuposto de que Deus quis dar mais talento a alguém, portanto, este terá mais oportunidade que outro”.²⁰⁹ O que o filme de Lima Barreto faz é apropriar-se desse modelo pré-esquemático da narrativa e da ética heróica norte-americana e aplicá-la ao sertão brasileiro, justificando, pela naturalização, a rusticidade e violência do sertanejo.

Além disso, o resgate que o cinema americano fez do *western*, particularmente nos filmes de John Ford, terá na verdade a função de delimitar as diferenças entre um tempo pretérito, marcado pela violência e a incivilidade, e o tempo presente no qual o progresso, agora vitorioso, foi capaz de extinguir da sociedade a herança dos tempos de barbárie:

[...] o imaginário do *western* promove, *a posteriori*, um reviver do mundo arcaico, do qual estamos separados, mundo que encarnou a idade heróica de preparação de um presente que é o lugar da justiça, estabilidade de bem estar social, em suma, da civilização. Superposta a essa moldagem do tempo, prevalece, no gênero, a impostação do conflito como um duelo renovado entre vilões e heróis, onde, de um lado tudo é mau e gera desordem, a injustiça, e de outro, tudo é bom e serve à ordem, à convivência pacífica de cidadãos amparados numa ordem jurídica incontestada. No limite, tal conflito particular, situado num contexto que tem referente histórico, é elaborado como ocasião para o confronto metafísico de princípios eternos – o bem do mal, conforme tradicional esquema maniqueísta.²¹⁰

Do mesmo modo como aconteceu nos Estados Unidos com o *western* do cinema *hollywoodiano*, no Brasil, o resgate do sertão e a exaltação de sua rusticidade e tipos humanos como meio de se buscar a origem da brasilidade só se torna possível e aceitável aos olhos do espectador a partir da oposição que pretensamente separaria a barbárie sertaneja da civilidade urbana do litoral, pois, “para além da suposta intenção de eleger o rural como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, está a leitura de que esse é o atrasado, o pré-desenvolvido, embora ofereça esteio de bravura para nossa gente civilizada”.²¹¹

A necessidade de se delimitar pela oposição o tempo-espaço do filme do tempo-espaço do espectador é buscada desde a primeira cena do filme quando, destacado pelo fundo escuro da tela, aparece a seguinte observação: “Época imprecisa, quando ainda havia cangaceiros”.

²⁰⁹ O Filme de cangaço. In: Revista Filme e Cultura. Ano III, n 17, nov./dez. 1970, p 42-49.

²¹⁰ XAVIER, 1983, p. 122.

²¹¹ TOLENTINO, op. cit., p. 84.

Esse aviso, aparentemente despretensioso, cumprirá papel significativo no desenrolar da trama, pois com esse recurso Lima Barreto não só ficará livre para construir sua própria representação do sertão, sem se prender a coerências histórica ou social, como a naturaliza, jogando-a num passado longínquo que, diga-se de passagem, não estava tão distante historicamente da época em que o filme foi lançado.

Como mecanismo utilizado para marcar esse distanciamento entre personagens e espectadores, o posicionamento da câmera será um recurso fundamental, não só para delimitar a distância, mas também e principalmente para colocar em relevo o exotismo com o qual é representado o sertão de *O Cangaceiro*. A câmera de Lima Barreto parece olhar sempre à distância, é sempre um olhar que vê o cangaceiro por um ângulo que não é o próprio dele. Nem mesmo nos momentos em que os cangaceiros aparecem humanizados, como nas tomadas que os mostram cantando e dançando nos acampamentos montados após o saque à cidade, sua cultura deixa de ser vista a partir do exotismo.



Na seqüência de cima para baixo e da esquerda para a direita: fotografia 1- bando de Galdino invade a cidade; fotografia 2 – primeira aparição de Teodoro no filme; fotografia 3 – bando de Galdino em momento de festa no acampamento; fotografia 4 – Teodoro em seus últimos momentos. Em todas as tomadas, a câmera se posiciona de forma objetiva, como se fosse o próprio olhar do espectador que observa os personagens à distância.

Outro artifício utilizado para marcar o distanciamento entre personagens e espectadores foi a criação da personagem Olivia. Assim como a câmera, o olhar da personagem Olivia será um olhar que enxerga o bando de Galdino, e até mesmo o seu bem-feitor Teodoro, sempre à distância. Nesse sentido o olhar de Olivia é, por afinidade e espanto, o olhar do espectador, como se a professora representasse a presença do espectador no filme e assim justificasse a forma como o universo sertanejo foi sendo significado a partir de seu pretense exotismo.

A homenagem que *O Cangaceiro* faz ao sertão é uma homenagem feita a partir de uma distância que delimita e separa o tempo-espaço das personagens do filme do tempo-espaço dos espectadores urbanos ao qual o filme é destinado:

[...] o filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o 'outro' num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distância que se anuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso. [...] Em *O cangaceiro*, o sertão é o mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, o que resta é transformar as peculiaridades de seu comportamento em espetáculo. Dele distante, o narrador procura marcar o abismo que os separa, pois faz questão de se instalar do lado de cá, no terreno da história, num presente que é civilizado por oposição a esse passado pitoresco mas definitivamente extinto.²¹²

A necessidade de separar o tempo-espaço do filme do tempo-espaço de seus espectadores não foi uma particularidade do cinema *hollywoodiano* ou brasileiro na década de 1950. Nesse sentido, a narrativa que constitui *O cangaceiro* mantém um estreito diálogo com a literatura regionalista do início do século XIX: além do distanciamento espaço-temporal, e o conseqüente distanciamento entre o narrador e o objeto/sujeito que tem suas características narradas, outros traços marcantes como a supervalorização do elemento pitoresco, que no filme pode ser visto nas músicas e danças sertanejas, a exaltação do sentimento nativista de apego e pertencimento à terra natal compartilhado pelos protagonistas, são marcas do diálogo com a literatura regionalista brasileira no século XIX.²¹³

3. *Vidas Secas*: O Cinema Novo e o sertão como palco das lutas de classe

²¹² XAVIER, 1983, p. 124-125.

²¹³ Ibid.

3.1. O sertão sob o olhar da narrativa neo-realista

Após o fracasso do modelo industrial fincado na política dos estúdios, tem início no Brasil debates que envolvem produtores, diretores e intelectuais sobre os rumos a serem tomados pela produção cinematográfica nacional. Essas novas discussões gravitaram em torno de temáticas que iam desde o papel do Estado no financiamento da produção nacional até a retomada dos debates sobre a necessidade de elaborar uma narrativa cinematográfica que fosse marca da cultura brasileira. Entre esses debates, um tema que esteve no centro das preocupações foi a defesa de uma postura mais agressiva dos diretores no processo de produção de seus filmes.

Para a nova geração de diretores e produtores que apareceu após o fracasso da Vera Cruz, a fonte maior de inspiração foi, sem dúvida, o neo-realismo, marcadamente o italiano e o alemão. A proposta do neo-realismo era, em meio às dificuldades financeiras, fazer do cinema uma arma política. Não por acaso, essa proposta estética surge na Itália e na Alemanha no final dos anos 1940, época de crise econômica e instabilidade social em consequência da Segunda Guerra Mundial:

O êxito do neo-realismo reside principalmente no fato de ter conseguido levar para as telas de cinema com realismo nunca alcançado até então – os atores não eram profissionais e os cenários eram reais – [medidas que além da função estética tinha, também, uma função prática, pois barateava a produção] as chagas e os dramas sociais de uma Europa devastada economicamente no pós-guerra [...] apesar das dificuldades de produção e das precariedades técnicas, [os diretores] conseguiram retratar com grande dose de realismo as duras condições de vida das classes subalternas italianas, produzindo filmes plenos de significação social, política e cultural.²¹⁴

A proposta neo-realista casava perfeitamente com as necessidades e desejos dos jovens diretores brasileiros: poder fazer cinema a baixo custo, de forte apelo social e rompendo com a narrativa clássica *hollywoodiana*. Acompanhando uma conjuntura internacional desejosa de revalorizar as temáticas nacionais, o Cinema Novo brasileiro passou a ter como objetivo primeiro encontrar o homem brasileiro, o homem do povo sem “malabarismos estéticos ou narrativos”.²¹⁵ Outra temática recorrente nas discussões da época dizia respeito à relação dessa nova produção nacional com o mercado cinematográfico. Esse novo cinema “tentou

²¹⁴ XAVIER, 1983, p. 93.

²¹⁵ Ibid., p. 94.

problematizar sua inserção na esfera da indústria cultural, apresentando-se no mercado, mas procurando ser sua negação e seu questionamento, procurando com tal perspectiva sua inserção na tradição cultural erudita”.²¹⁶

O próprio Glauber Rocha, em seu manifesto *Uma estética da fome*, apresentado em Gênova por ocasião da Resenha do Cinema Latino-Americano em janeiro de 1965, convida os cineastas latino-americanos “a enfrentar o comercialismo” e se colocar “a serviço das causas importantes de seu tempo”. Como nos lembra Francisco Teixeira em seu estudo sobre as formas de subjetivação no cinema, a tentativa realizada pelo Cinema Novo de desviar seus filmes dos padrões do sistema produtivo não pode ser creditado apenas à precariedade das condições de trabalho enfrentadas por produtores brasileiros. Além dessas precariedades, houve a busca por novos padrões éticos e estéticos para o cinema brasileiro, a tentativa proposital de fugir do sistema produtivo e, principalmente, a proposta de se realizar no Brasil um cinema de autor que trouxesse a marca do lugar onde foi produzido.²¹⁷

Na opinião de Glauber, ao ter o dever de se posicionar ao lado da verdade e dos compromissos sociais e políticos de sua época, o “Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração” e a do Cinema Novo é de dar “ao público a consciência de sua própria miséria”.²¹⁸

O Cinema Novo funcionou à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição. Tal fato se deu em grande medida por opção ideológica. Os diretores cinemanovistas não acreditavam que filmes concebidos segundo paradigmas da indústria cultural tivessem capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político quanto estético, pois os dois projetos implicavam, entre outros aspectos, a experimentação de tempo e uma outra lógica para o pensamento, estranhas aos filmes de apelo comercial, voltados em sua maioria para a gratificação e o entretenimento.²¹⁹

Ao pretender refletir nas telas de cinema os problemas sociais e políticos de sua época, os diretores do Cinema Novo, voluntariamente, buscaram uma posição marginal em meio à indústria cinematográfica, já que, como várias vezes afirmou Glauber, um dos porta-vozes do

²¹⁶ Ibid., p. 96.

²¹⁷ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poética de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

²¹⁸ ROCHA, Glauber. **Uma Estética da fome**. Disponível em: <www.dhnet.org.br>. Acesso em: 08 ago. 07.

²¹⁹ Ibid., p. 103.

movimento, o compromisso maior do Cinema não deveria ser com o espetáculo, mas com os movimentos de conscientização das massas:²²⁰

De um lado há a questão do diagnóstico referido à sociedade: nele, o subdesenvolvimento ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena situada em 'outro lugar', nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. De outro há a questão do diálogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta face à ausência de diálogo com o grande público. A eficiência do mercado fora questionada no início dos anos 60, quando a idéia do cinema de autor ganhara uma formulação antiindustrial e uma postura de cinema político tornara opostos arte e comércio.²²¹

Para os cinemanovistas, pensar o cinema a partir da indústria cinematográfica, como o fazia os grandes estúdios preocupados apenas com os resultados das bilheterias, minava as possibilidades de se construir uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira, já que copiava ideais estéticos estrangeiros, particularmente o norte-americano.²²² Desse modo, a proposta de uma narrativa inovadora, de uma política de diretores mais agressiva para o cinema brasileiro e o questionamento da relação entre produção e mercado da forma como era feita pelo modelo *hollywoodiano*, seja talvez um dos pontos singulares do Cinema Novo na década de 1960/70.

Embora mantendo a temática sertaneja em muitos dos seus filmes, sobretudo daqueles a quem a crítica geralmente classifica como pertencente ao que seria a sua primeira fase, o Cinema Novo surgirá com uma proposta ética e estética que se quer radicalmente contrária à proposta de filmes que a antecederam, como foi o caso de *O Cangaceiro*. Através de uma nova estética, os diretores cinemanovistas acreditavam poder chegar a uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira que fosse capaz de falar ao espectador das mazelas que atingiam a sociedade da época, numa clara proposta de fazer do cinema um mecanismo de conscientização política. Fortemente influenciados pelo neo-realismo que tomava conta da

²²⁰ Ibid.

²²¹ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 10.

²²² XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

arte européia da época, os novos diretores buscavam, com o *slogan* “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, um cinema porta-voz dos problemas do país.²²³

Em *O Cangaceiro* – filme produzido tendo como referência o *star system* *hollywoodiano* e suas fórmulas narrativas para alcançar o grande público – logo de início, há uma definição clara e direta dos tipos psicológicos e comportamentais de suas personagens, tendo sua narrativa estruturada a partir da lógica da causalidade que se desenvolve no sentido de buscar restabelecer um equilíbrio entre as personagens, que havia se rompido logo no início do filme.²²⁴ Buscando romper com a proposta cinematográfica da Vera Cruz, a maior parte dos diretores do Cinema Novo atuou “muito mais como intelectuais, militantes de uma causa, do que como profissionais do cinema, concebido como indústria cultural”.²²⁵

Dono de uma linguagem quase sempre hermética e metafórica, o Cinema Novo, mesmo recebendo críticas positivas e reconhecimento internacional no que diz respeito às suas contribuições para a renovação da linguagem cinematográfica, afastou-se do grande público acostumado com a impressão de naturalidade e linearidade transmitida pela narrativa *hollywoodiana*:

As produções do Cinema Novo tinham perspectivas mais ambiciosas. Em vez de propor ligações racionais entre planos ou dimensões distintas típicas do cinema *hollywoodiano*, os diretores filiados direta ou indiretamente ao Cinema Novo investiam numa linha marginal, que paradoxalmente une e separa esses mesmos planos. Os filmes eram realizados por pequenas produtoras e exibidos em poucas salas. A criação de mecanismos de proteção para o cinema nacional pelo regime militar, em fins dos anos 1960, deu sobrevida ao movimento. Porém, as novas condições não levaram à sua renovação. No início da década de 1970, o Cinema Novo vivia muito mais dos feitos do passado do que de realizações do presente. Em última instância, pode-se sustentar que a rica experiência dos jovens cineastas estava terminada.²²⁶

A grande diferença entre o cinema pensado pelos diretores cinemanovistas e a proposta da Vera Cruz foi a preocupação com seu compromisso ético e a busca de uma linguagem que melhor se adaptasse à carência de recursos materiais. Desse modo, o Cinema Novo procurava envolver “um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz

²²³ Ibid.

²²⁴ XAVIER, 2001, p.279.

²²⁵ LEITE, op. cit. p. 104.

²²⁶ Ibid., p. 103.

‘brasileira’ sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social.”²²⁷

Partindo de uma lógica dialética e dualista, responsável por separar em campos opostos explorados e exploradores, colonizados e colonizadores,²²⁸ o Cinema Novo logo percebeu a complexidade que envolvia as representações do sertão e de seus tipos humanos. Tomemos momentaneamente a construção imagética do cangaço em Glauber Rocha, embora não seja esse diretor, nem seus filmes, o objeto desse estudo. Querendo romper com o que ele classificou de “metafísica da violência”, termo pejorativo com o qual classificava a postura de diretores como Lima Barreto frente à temática do cangaço, em nome de uma proposta mais agressiva que ele chamou de “dialética da violência”, Glauber, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O santo guerreiro contra o dragão da maldade* (1968), buscou levar para as telas de cinema todas as contradições que envolvem, para além da oposição urbano/rural, barbárie/civilização, a construção do sertão como espaço constituinte da cultura e da sociedade brasileira.²²⁹

O sertão do Cinema Novo não mais será o sertão exótico e harmonioso cujos conflitos ocorrem a nível pessoal, da forma que encontramos em *O Cangaceiro*. O sertão visível na trilogia do sertão²³⁰ será um sertão marcado pela contradição e, desse modo, um potencial aliado do proletário em sua futura revolução. A maior parte dos diretores cinemanovistas já não sentia a necessidade de criar um abismo separando o tempo-espaço da narrativa fílmica do tempo-espaço do espectador. Ao contrário, o objetivo era usar o sertão com sua natureza e tipos humanos como metáfora capaz de fazer perceber o país real, atrasado e submisso aos interesses do Primeiro Mundo, construindo uma narrativa dialética que unisse passado e presente em nome de uma futura mudança social. Desse modo, a narrativa desenvolvida em boa parte dos filmes do Cinema Novo organizava o tempo no sentido de se chegar a um *telos*, no sentido de que a sucessão de fatos só ganharia sentido a partir de um “ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o coroamento orgânico de todo um processo”.²³¹ Esse fim, dentro de uma perspectiva de macro-mudança social, só seria alcançado quando as críticas e o reconhecimento das mazelas sociais fossem

²²⁷ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, 2003, op. cit., p. 10.

²²⁸ XAVIER, 1983.

²²⁹ XAVIER, 1983.

²³⁰ O termo faz referência ao lançamento, na primeira metade da década de 1960, das três obras que, segundo a crítica especializada, seriam inauguradoras do Cinema Novo: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos - 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha - 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra - 1964).

²³¹ XAVIER, 1985, p. 12.

integradas num mesmo universo representacional possibilitado pelo cinema, o que justifica o fato do Cinema Novo buscar a “integração entre o homem do sertão, da favela, do subúrbio dos vilarejos do interior, da praia e do estádio de futebol.”²³²

É desse modo que, assim como o *cowboy* nos Estados Unidos e o samurai no Japão, o cangaceiro passa a ser visto pelo cinema brasileiro como o herói da nação, porém, um herói construído a partir de um contexto radicalmente distinto. Ao contrário das outras personagens que claramente se colocam ao lado do bem (*cowboy*) ou da honra (samurai), o cangaceiro não poderia ser pensado a partir do maniqueísmo entre o bem e o mal, ao contrário, o cangaceiro do Cinema Novo vive em meio ao caos permanente e, como fruto desse caos, está à margem da sociedade: “O cangaceiro, um pouco individualista, um pouco sociável, é o mais realista de todos. Não aceitou a sociedade, não se vende, está fora, à margem, sempre caçado pelos ‘macacos’, desagravando os sofrendores, vingando os oprimidos”.²³³

Além das mudanças de perspectiva em relação à estética narrativa e às representações dos tipos sociais sertanejos de seus filmes, os diretores cinemanovistas também buscam romper com a distância temporal entre as histórias narradas e o mundo do espectador. Para tornar possível essa aproximação, os filmes do Cinema Novo não negaram as diferenças que separariam o universo e a cultura urbana da rural, porém, evitando cair, como já foi visto, no dualismo maniqueísta entre civilizado/incivilizado. A grande mudança possibilitada pelo Cinema Novo está na forma como essas diferenças serão trabalhadas no desenrolar da trama: não se buscava a espetacularização do sertão como elemento exótico e pertencente a um passado distante da sociedade brasileira, e sim o resgate do sertão como metáfora possibilitadora da construção e compreensão de uma consciência do estado de espoliação histórico à qual estaria submetido o povo brasileiro.

Desse modo, a maior parte dos filmes ligados ao Cinema Novo, especialmente os produzidos na primeira metade da década de 1960, estabelecem em suas narrativas uma série de continuidades com as representações já cristalizadas sobre o sertanejo, ao mesmo tempo em que romperam com outras, numa clara relação de poder que envolvia representações conflitantes. Entre essas continuidades será constante a presença da atmosfera violenta que marcaria a vida dos sertanejos, seja a violência explícita do cangaço como nos é apresentada em *Deus e o Diabo na terra do sol*, ou a violência “indireta” que é fruto das práticas

²³² TOLENTINO, op. cit., p. 139.

²³³ O Filme de cangaço. In: Revista Filme e Cultura, op. cit., p. 46.

cotidianas que controlam e roubam a dignidade humana como é visto em *Vidas Secas*. De todo modo, o sertão aparece no Cinema Novo como o espaço privilegiado para a percepção dos conflitos de classes e sintetizador das mazelas sociais fruto do estágio pré-capitalista em que se encontrava boa parte da sociedade brasileira.

A proposta do Cinema Novo era fazer do filme e das representações do sertão, um mecanismo de denúncia social capaz de levar o povo a se encontrar historicamente em meio à sua condição de exclusão:

De Aruanda a *Vida Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção de Festivais do Itamarati, pela Crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este não suportando as imagens da própria miséria.²³⁴

É o que o próprio Glauber chamou de “estética da fome”, que permeará a composição de todas as suas personagens em oposição à “estetização do social” e o “elogio à miséria” que, segundo o diretor, caracterizava o cinema pré-Cinema Novo.²³⁵ A “estética da fome” se definiria a partir da representação metafórica da história tendo como eixo norteador a violência que envolve o universo das personagens.

Outra modificação do Cinema Novo em relação ao cinema feito a partir do modelo do *star system* foi a relação das personagens com a natureza. No Cinema Novo, os aspectos constitutivos da vida e da personalidade sertaneja, embora não adotando um determinismo geográfico inocente, estão intimamente ligadas às características climáticas e geográficas do sertão. “Fugindo dos longos períodos de estiagem, do abandono, da condição de indigência e exploração”, o homem sertanejo era obrigado “a viver quase como bicho no sertão nordestino”.²³⁶ Seus sentimentos, pensados a partir das dificuldades impostas pelo meio físico (a seca) e social (o latifúndio e o coronelado), variavam entre a irracionalidade do fanatismo religioso e uma revolta latente que via no cangaço, essa “mais nobre manifestação cultural da fome”,²³⁷ um mecanismo de exteriorização da violência sertaneja. Por ser a natureza, devido às secas prolongadas, hostil à vida, o sertanejo, para resistir a seu meio, necessariamente teria

²³⁴ ROCHA, 2003.

²³⁵ Ibid., p. 74.

²³⁶ TOLENTINO, op. cit., p. 145.

²³⁷ ROCHA, 2003.

de ser forte e se embrutecer junto com a natureza. Desse modo, não cabe uma análise da personagem ancorada somente na sua personalidade como que desligada de seu meio.

3.2. O sertão como espelho do subdesenvolvimento: *Vidas Secas* e a mudança da perspectiva narrativa

Os primeiros filmes brasileiros que tomaram o sertão como espaço para suas narrativas, pouca ou quase nenhuma atenção dispensaram ao papel da natureza e dos problemas sociais na construção de suas personagens; ao contrário, o sertão aparece nos filmes da década de 1950, dos quais *O Cangaceiro* é um exemplo, apenas como pano de fundo para dramas pessoais. Além disso, foi visível a oposição estabelecida entre o tempo-espaço do filme e o tempo-espaço do espectador, sendo que a homenagem rendida pelo cinema ao sertão é uma homenagem só possível porque o barbarismo apresentado na tela estava preso ao passado e já não oferecia perigo àqueles que o assistem. A homenagem que o cinema brasileiro da década de 1950 fez ao sertão é uma homenagem póstuma, que só servirá na prática para demonstrar como a sociedade contemporânea era mais civilizada e melhor que a pretérita.

Contrário a essa visão e propondo uma renovação estética, Nelson Pereira dos Santos filmará em 1963 *Vidas Secas*, filme que levou às telas de cinema o romance homônimo de Graciliano Ramos publicado pela primeira vez em 1938, onde se propôs pensar o sertão a partir de outra perspectiva que não aquela realizada por Lima Barreto. Graciliano pertence a uma geração de romancistas que reuniram suas temáticas em torno da problemática da terra e da necessidade de uma denúncia urgente da degradação e injustiça às quais estavam expostos os despossuídos de terra.²³⁸ O romancista constrói sua narrativa “dura e seca” no sentido de que ela possa se aproximar do efeito que ele busca construir. Isso motiva a ambientalização da história no sertão afetado pela seca e “dentro dela se movem circularmente as personagens Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia”.²³⁹ É importante observar que mesmo buscando como temática os problemas da seca, já exaustivamente abordada no romance brasileiro, Graciliano Ramos inova ao estabelecer um contato mais direto com o ambiente e as personagens que busca retratar, o que também será feito no filme de Nelson Pereira.

²³⁸ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. vol. 5. São Paulo: Global, 2004.

²³⁹ *Ibid.*, p. 404.

O sertão que Nelson Pereira foi buscar em Graciliano foi o sertão da seca e do coronelado e a partir de uma ótica que se adequasse às discussões políticas da época: a reforma agrária e um movimento político de conscientização das massas. Algo muito parecido ao que ocorreu com o filme de Lima Barreto, também ocorre com o filme de Nelson Pereira, pelo menos no que diz respeito ao diálogo com os anseios de suas épocas. Assim como o diretor de *O Cangaceiro* levou para seu filme representações do sertão que, por oposição, ressaltava o progresso e a democracia da sociedade brasileira da década de 1950, Nelson Pereira pensa o sertão como espaço cuja imagem deveria ser resgatada pelo cinema nacional em toda sua crueza. Se a miséria e a opressão levariam às mudanças sociais, caberia ao cinema fazer com que, através de sua linguagem, as representações do sertão refletissem o subdesenvolvimento ao qual estava exposto o Brasil.



Logo no início, o filme *Vidas Secas* se posiciona quanto ao espaço e aos personagens que trabalhará em sua narrativa: é o sertão da seca, dos retirantes e do sol causticante.

No início da década de 1960, o sertão estava no alvo do cinema brasileiro: além de *Vidas Secas*, outros dois filmes mereceram destaque na época: *Os Fuzis e Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O percurso de Nelson Pereira até decidir adaptar ao cinema o romance de Graciliano Ramos demonstra como, para um jovem grupo de diretores semi-amadores, era urgente estampar nas telas de cinema as mazelas do sertão. Antes de produzir *Vidas Secas*,

Nelson já havia produzido cinco longas-metragens. Esses três primeiros trabalhos guardam em comum o fato de se preocuparem com o Brasil urbano, à exceção de *Mandacaru Vermelho* (1961), que na verdade foi fruto de imprevistos – fortes chuvas, naquele ano, haviam mudado a paisagem da caatinga, fazendo a equipe de filmagem aproveitar as locações preparadas para a filmagem de *Vidas Secas* para a produção de *Mandacaru Vermelho*.

Antes disso, Nelson Pereira dirigiu o documentário *Juventude* (1950), em que tentou captar as condições de vida da juventude operária paulista. Nos seus segundo, terceiro e quarto trabalhos, *Rio 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962), a preocupação foi em retratar também a cidade, mas a partir de um olhar sobre a favela. Essa preocupação em captar a cidade a partir de suas margens – a favela, o sambista, o marginal – será uma das tônicas do cinema novo que se organizará logo depois dos primeiros trabalhos de Nelson Pereira dos Santos: ‘tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior e da praia’.²⁴⁰

No conjunto, o filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira nos faz pensar a íntima relação entre ética e estética cinematográfica e o poder das representações de construir e significar o mundo social²⁴¹, pois, mesmo não se transformando num filme panfletário, ainda que assuma claramente um lado social dentro de sua narrativa, *Vidas Secas*, por suas imagens, falas e silêncios, toma para si a função de denunciador das mazelas sociais que historicamente oprimem o povo brasileiro. Esse lado denunciador de injustiças sociais a que se propõe o filme fica evidente logo na mensagem em tom de aviso que aparece ao abrir da câmera:

Esse filme não é apenas a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.

Quais são as conclusões que se pode tirar desse aviso? Em primeiro lugar, ao afirmar que não se trata de uma simples transposição literária para o cinema, mas de um depoimento acerca das condições de vida de boa parte da sociedade brasileira, Nelson Pereira confere caráter documental à sua narrativa em abismo, ou seja, o filme busca se legitimar conferindo *status* de verdade a uma dupla ficção: a do filme e do romance no qual é baseado. Além disso,

²⁴⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória do subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1980, p. 96.

²⁴¹ CHARTIER, op. cit..

ao conjugar seus verbos no presente – “escravizar, ignorar” – o filme transpõe a distância que pretensamente separaria o tempo da narrativa do tempo do espectador, lembrando ainda que o depoimento é sobre uma “realidade social de nossos dias”. Por último, essa passagem faz um convite ao espectador para romper com seu imobilismo, já que a realidade que está sendo denunciada “nenhum brasileiro digno pode mais ignorar, o que faz do filme um instrumento marcadamente político”.

Desse modo, seguindo um caminho inverso ao de Lima Barreto, ao invés de tentar naturalizar as representações do sertão, jogando suas personagens para fora da história, Nelson Pereira, propositalmente, joga o seu filme na história, mais precisamente na história do tempo presente. Contudo, a simples utilização dessa frase não será suficiente para alcançar os fins propostos pelo diretor; além desse aviso, serão utilizados mais dois recursos que tem a ver diretamente com a estética narrativa do filme. O primeiro desses recursos foi a utilização da “câmera subjetiva”, ou seja, em vários momentos do filme, os olhos das personagens serão utilizados como câmera através da qual o espectador terá contato com o universo da personagem, para a percepção da natureza, do cotidiano e do folclore que constituíam o universo sertanejo. Ao fazer dos olhos das personagens a câmera que captura a imagem, Nelson Pereira faz, ao mesmo tempo, com que o espectador se projete no filme tendo a sensação que são seus próprios olhos que estão a ter contato com aquela realidade.

Logo na primeira seqüência do filme, o espectador, ainda como observador que se posiciona distante daquela realidade, vê a terra seca coberta de pedras e ao centro uma árvore morta e de galhos retorcidos. Esse recurso estético, aos poucos, vai obrigando o espectador a sentir a seca e o calor que marca o ambiente hostil do qual faz parte a família de retirantes sobre os quais se desenvolve o filme. Enquanto a câmera permanece estática a fazer da imagem um quadro, escuta-se ao fundo o som distorcido e estridente das rodas de um carro de boi, efeito que garantirá uma maior sensação de incômodo à cena. Logo em seguida a cachorra baleia aparece correndo em prenúncio de que logo atrás viriam seus donos, retirantes expulsos da terra pela seca que se abatera sobre a região. Até essa altura do filme, o silêncio entre as personagens será a tônica da narrativa; é quando a família pára para fazer o que seria sua refeição: farinha seca, que é passada de mão em mão através de uma cabaça. O silêncio da família é interpelado pelo barulho feito pelo “louro”, que será sacrificado pela mãe para servir de alimento à família, sob a justificativa de que “não servia para nada”, já que nem sabia falar.

Passada essa primeira seqüência, o espectador, até então um observador que se coloca espacialmente distante daquela realidade, é levado a se posicionar dentro da narrativa ao acompanhar a paisagem a partir da câmera subjetiva que capta a paisagem através dos olhos do menino mais velho e de Sinhá Vitória. O menino mais velho, em seu silêncio, olha para o alto e vê o sol esturricado entre galhos retorcidos da vegetação seca e, à sua frente, as pernas do pai. Em seguida será a mãe que emprestará seus olhos à câmera subjetiva. Sinhá Vitória tem à sua frente uma paisagem não muito diferente da do seu filho: um leito de rio arenoso e cercado de terra e vegetação seca, além de urubus que prenunciam a morte. É desse modo que a natureza, antes exótica em *O cangaceiro*, passa a ser sentida de forma concreta e diretamente pelo espectador que não só poderá olhar pelos olhos das personagens, como será levado a sentir na pele a dureza da caminhada.



Na seqüência de cima para baixo e da esquerda para a direita, três exemplos de câmeras subjetivas utilizadas em momentos diferentes do filme: fotografia 1- olhar do menino mais velho durante a migração inicial; fotografia 2 – olhar do menino mais novo a admirar o pai; fotografia 3 – olhar do prefeito da cidade a observar a apresentação folclórica; fotografia 4 – menino mais novo olha, no final do filme, o caminho seco que terá que percorrer em sua nova migração.

Algo parecido acontece na ocasião da segunda ida de Fabiano à cidade, episódio em que ocorre a prisão do vaqueiro e seu espancamento pela polícia. A câmera subjetiva, agora através dos olhos do coronel, irá guiar o olhar do espectador em direção à apresentação de

uma dança típica, artifício responsável por eliminar qualquer contorno exótico que por ventura a apresentação pudesse ter, já que, a partir do olhar de um sertanejo, a dança também se aproxima e se torna familiar ao olhar do espectador. Nesse aspecto também se percebe uma mudança de perspectiva entre *Vidas Secas* e *O Cangaceiro*. No filme de Nelson Pereira, a dança cumprirá um papel significativo na denúncia da exploração e situação de miséria da qual era vítima Fabiano: as imagens da família abandonada dormindo ao relento e de Fabiano gemendo na prisão após a surra levada contrastam com a alegria e a fartura de bebidas e comidas em que se encontravam o coronel e sua parentela ao assistir à exibição de grupo folclórico.²⁴²



Plano-seqüência inicial do filme. A câmera se posiciona ao lado da família de retirantes apenas acompanhando seus passos.

O segundo mecanismo responsável pela eliminação da distância que separaria as personagens da ficção de seus espectadores foi a utilização da narrativa em estilo indireto livre. O estilo indireto livre consiste em evitar o descritivismo através da superação do paisagismo e do pitoresco. Esse efeito é conseguido quando a câmera, mesmo quando não se confunde com os olhos das personagens, acompanha o ritmo dessa, ou seja, a câmera respeitará o tempo da personagem, não se antecipa à descoberta realizada pela família de

²⁴² XAVIER, 1983.

retirantes e, desse modo, o espectador também não se antecipará à narrativa; irá aos poucos junto com os retirantes se defrontando com as situações mais inusitadas.²⁴³ A câmera está posicionada para acompanhar o cotidiano da família de retirantes e não para lhes conferir significados externos.

De modo geral, a valorização da natureza hostil e a manutenção da narrativa em estilo indireto livre serão os mecanismos utilizados em *Vidas Secas* para pensar o sertão a partir dos problemas e de uma lógica que lhe são próprias:

Esse contracampo evidencia a regra de *Vidas Secas*: a natureza se faz objeto de atenção na medida em que seu movimento deixa de ser mero espetáculo, para se afirmar como fator de produção, instância limite do desafio à sobrevivência. Apesar de quase sempre observá-los ‘de fora’, a narração segue a experiência dos personagens, não se antecipando a elas na introdução de novos dados nem fornecendo contextuais que escapem da família de Fabiano.²⁴⁴

3.3. Homens-bicho, animais humanos: as representações da família e sua identificação com a natureza

Após o caminho percorrido, finalmente Fabiano, Sinhá Vitória e seus dois filhos encontram um lugar para se instalar, uma casa abandonada que, com o desenrolar da narrativa, o espectador irá descobrir o motivo de seu abandono: a seca. Chegando ao local, Fabiano sai desconfiado à procura de seus moradores enquanto que sua mulher e filhos descansam momentaneamente à sombra de uma árvore próxima. Embora já venha acompanhando a família de retirantes há algum tempo, será por ocasião da chegada a essa velha casa abandonada que o espectador pela primeira vez encontrará uma leve expressão de alegria nos rostos de Sinhá e dos meninos.

Voltando à sombra da árvore onde descansava sua família, Fabiano profetiza que a chuva não demoraria a chegar ao sertão e, após ver o céu coberto de nuvens carregadas, Sinhá Vitória se aproxima do marido numa rápida sugestão de afeto entre o casal. Não demora muito, quando Sinhá se dá conta de sua aproximação, se afasta do marido como se o afeto lhe fosse algo impossível ou distante da sua realidade. Na verdade, o retrato da vida cotidiana que o filme pretende fazer de uma família de retirantes não permite tamanho melancolismo. Em seguida a cachorra baleia se aproxima trazendo na boca um pequeno roedor que havia caçado

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ XAVIER, 1983, p. 145.

enquanto a família reconhecia o local. A alegria da família ao ver a “pequena conquista” que havia trazido ao grupo remete o espectador à lembrança da fome que, como um fantasma, ainda perseguia aquela família. Além de lembrar que o problema da fome ainda não estava resolvido para Fabiano e sua família, a cena faz pensar sobre a função da cachorra Baleia como metáfora para entender a situação da família de retirantes em meio à seca.

A cachorra Baleia é introduzida na narrativa como um membro da família: acompanha o grupo em todas suas ações – viagens, trabalho, caça – e ainda é protagonista de boa parte dos momentos de alegria vividos pela família: as relações de afeto que o espectador não vê entre Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos, encontra a todo instante entre esses e o animal de estimação. Não é à toa que quando perguntado sobre sua gente, Fabiano responde ao fazendeiro que é só ele, a mulher, os meninos e a cachorra. Exatamente por se tratar de um membro da família é que o sacrifício do animal, no final do filme, terá um significado e uma carga emocional tão grande.

Essa aproximação entre homem e bicho, numa espécie de “classificação animalizante”²⁴⁵ dos tipos humanos, não é uma característica peculiar ao filme, estando presente de forma evidente na maior parte dos romances de Graciliano Ramos. Em *Vidas Secas*, homem e bicho se igualam, prova disso é a divisão dos capítulos que compõem o livro: dividido em treze capítulos, o romance destina capítulos inteiros para a caracterização de cada personagem e onde os problemas são postos igualmente para todos. Assim, do mesmo modo que existem capítulos destinados à caracterização de Fabiano, de Sinhá Vitória e dos meninos, o nono capítulo tratará exclusivamente de Baleia. Nesse capítulo, Baleia é apresentada com características e sentimentos humanos, ao mesmo tempo em que é reforçada a animalização dos membros da família:

Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três [Baleia e os meninos], para bem dizer não se diferenciavam, rebojavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.²⁴⁶

No momento de descrição da morte da cadela, mais uma vez, há a humanização do animal, inclusive sugerindo que a cadela conseguira idealizar uma espécie de paraíso:

²⁴⁵ COUTINHO, 2004, p. 404.

²⁴⁶ RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 85-86.

[...] tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a importância em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. [...] Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.²⁴⁷

Voltemos à narrativa do filme. Após profetizar a aproximação da chuva, Fabiano sai, junto com baleia à procura de comida para o grupo: enquanto Fabiano cava a terra seca em busca de raízes, Baleia cerca sua caça dentro de um espinheiro, ação que pela primeira vez provoca um sorriso no vaqueiro. Voltando para o meio de sua família, Fabiano é surpreendido pela chuva e vai se acomodar no interior da casa abandonada. Já acomodados dentro da casa e protegidos da chuva, ocorre o primeiro diálogo esperançoso e fraterno entre a família, onde a mãe – tendo ao fundo o barulho da água batendo no telhado – lembra que o ponto (a casa e o pasto) é bom e que seus filhos poderão engordar. Nota-se que mais uma vez é reforçada a idéia que a preocupação e o problema maior da família é com a fome.

A água aparecerá no filme como metáfora ilustrativa da esperança e da humanização da família, sempre que a água aparece ou está próxima a aparecer é sinal que algo de bom está prestes a acontecer àquela família. Essa metáfora da água não será comum apenas ao filme *Vidas Secas*. Glauber, com sua repetitiva frase “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, chama a atenção para a necessidade de virar aquele universo pelo avesso invertendo seus valores.

Durante a chuva falam a um só tempo Fabiano e Sinhá Vitória, o que apropriadamente Célia Tolentino chamou de “conversa de surdos”,²⁴⁸ já que cada um, imerso nas suas lembranças e esperanças particulares, embora tente falar ao outro, só consegue falar a si próprio. Ele narra a história de um certo “Senhor Tomaz” que, aparentemente com recursos financeiros (proprietário de bolandeira e engenho de açúcar) e estudo (“capaz de fazer conta a lápis”), não foi poupado pelo flagelo da seca. As memórias de Fabiano sobre o Sr. Tomaz cumprem na narrativa um duplo papel: essas lembranças delimitam a idéia de que, para ser sertanejo, mais do que estudo, vale a força e a resistência já que, como o próprio Fabiano lembra ao final do filme, todo o estudo acumulado pelo conhecido de nada adiantou, pois ao ser expulso de suas terras pela seca, o Sr. Tomaz não conseguiu andar duas léguas. Por outro lado, o drama do Sr. Tomaz frente à seca faz universalizar a história contada e lembra que o

²⁴⁷ Ibid., p. 90-91.

²⁴⁸ TOLENTINO, op. cit., p. 161.

drama da fome e a condição de retirante não é algo restrito à família do vaqueiro, mas à maior parte das famílias da região.



A água como metáfora: no Cinema Novo, a água será a alegoria mais utilizada para marcar uma mudança na vida das personagens. Em *Vidas Secas* no momento da chuva encontra-se um dos poucos exemplos de afetividade entre o casal Fabiano e Sinhá Vitória.

Entretanto, as memórias que Sinhá Vitória guarda sobre o mesmo Sr. Tomaz caminham em outra direção. Ela lembra da cama de couro que era propriedade de Tomaz e fala insistentemente do desejo de ter uma cama parecida; para a esposa do vaqueiro, dormir em cama de couro era o maior sinal de que a família finalmente teria virado gente. As memórias e o desejo de Sinhá Vitória de possuir uma cama de couro na qual o casal pudesse dormir, funcionará no filme como metáfora para denunciar a exploração e a alienação da família frente ao fruto do próprio trabalho. Mesmo sendo uma família de vaqueiros, a esposa não conseguia realizar o seu maior e mais simples sonho: possuir uma cama feita da matéria-prima que ela mesma produzira, o couro. Com a partilha mal feita do gado e a cobrança de juros desonestos pelo fazendeiro, nenhum dinheiro sobrava para comprar o material para a confecção da tão sonhada cama.

Passado rapidamente esse momento de esperança e sonho da família, o grupo, juntamente com o espectador, é obrigado a lembrar que continuam à mercê da natureza e da exploração dos latifundiários: com a esperança trazida pela chuva volta também o dono das terras e os seus antigos trabalhadores. Já no primeiro contato entre Fabiano e o coronel, fica clara a tensão que marcará durante todo o filme a relação entre ambos: tão logo encontra o retirante, o dono das terras ordena sua saída imediata daquele lugar. Fabiano só consegue permanecer nas terras do coronel porque sua gente é pouca e ele está disposto a se submeter a um pagamento modesto. Passado esse choque inicial entre Fabiano e seu novo patrão, o filme

parece chegar a uma estabilidade da narrativa com a vida da família parecendo ter encontrado seu propósito.

Mais uma vez são acentuadas as diferenças éticas e estéticas entre *Vidas Secas* e *O Cangaceiro*. Em alguns aspectos, as representações do sertanejo nos dois filmes se assemelham: são homens embrutecidos, rudes, ligados à terra, entretanto, algumas modificações já são evidentes. Em primeiro lugar, há um deslocamento na condição do tipo sertanejo que se deseja representar: sai o cangaceiro e entra o trabalhador humilde. Essa mudança do tipo sertanejo a ser apresentado não é acidental, mas está ligada diretamente aos objetivos que cada filme busca alcançar junto ao seu público e à sua época. O filme de Lima Barreto tem a intenção de tomar o sertão pelo que ele tem de mais exótico e antagônico à sociedade brasileira da década de 1950. Desse modo, o sertão resgatado em *O Cangaceiro* será o sertão dominado pela violência e o exotismo do cangaço. Lançado uma década após *O Cangaceiro*, o filme de Nelson Pereira já não teve os mesmos objetivos, ao contrário, a proposta de *Vidas Secas* não é separar em universos opostos o rural do urbano, e sim fazer emergir uma consciência que una esses dois espaços exatamente a partir do que eles têm em comum: a pobreza decorrente da situação periférica na qual vivia a sociedade brasileira em meio ao capitalismo da época.

Nesse sentido, a citação de Graciliano Ramos ao final de *Vidas Secas* ganhará importância impar: “O sertão continua mandar para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos”. Com a escolha desse final, Nelson Pereira não só aproxima fisicamente o sertão da cidade, como liga os dois espaços a partir das conseqüências dos problemas que afetarão diretamente o sertanejo. Contudo, a relação de causa e efeito entre a pobreza do sertão que incha as cidades em conseqüência do êxodo rural não é suficiente para marcar a oposição ética/estética de *Vidas Secas* em relação a *O Cangaceiro*. A diferença maior está na forma como a vida cotidiana do sertanejo é narrada em cada filme. Nelson Pereira tem o cuidado de aproximar os hábitos de suas personagens, ou pelo menos deixá-las menos estranhas aos olhos do espectador através da técnica da câmera subjetiva.

3.4. Não só a natureza oprime, a sociedade também: Fabiano, o coronel e o Estado

Até aqui acreditamos já ter ficado clara a ótica através da qual se pode fazer uma leitura do filme *Vidas Secas* a partir da busca imagética do sertanejo marcado pela luta pela sobrevivência, mesmo que para isso fosse necessário submeter seus sentimentos às

dificuldades impostas pelo meio à família de retirantes que a câmera se propõe seguir. A primeira dificuldade a ser superada pela família é o drama da seca, entretanto, mesmo que as personagens do filme não se dêem conta disso, aos poucos Nelson Pereira irá mostrar que o maior problema não é a seca, e sim a desigualdade em relação à posse dos meios de produção, o que não tornava possível uma vida digna a Fabiano e sua família. Interessante observar que, enquanto a família de retirantes se encontrava na fazenda, os seus problemas pareciam ter uma origem ligada diretamente à natureza, só depois que a família chega à cidade é que os problemas de ordem social irão aparecer.

A primeira vez que, no filme, Fabiano aparece na cidade, é por ocasião do acerto de contas entre ele e seu patrão. O vaqueiro, saindo da fazenda, pega carona em carro puxado a boi cujo som distorcido de suas rodas, já ouvidos no início do filme, irá contrastar com o som suave do violino que é tocado no interior da casa do coronel para a admiração de sua família. Na ocasião, Fabiano olha a cena admirado, fazendo lembrar que aquele não era seu mundo. Nessa primeira passagem de Fabiano pela cidade, o vaqueiro sentirá na pele a exploração do particular, seu patrão, e do Estado. O diálogo entre Fabiano e o coronel durante o acerto de contas anual cumpre no filme um papel central na denúncia da espoliação da qual é vítima o sertanejo pobre: na cena, o coronel paga valor inferior ao devido a Fabiano alegando ser a cobrança dos juros do ano. Na ocasião, Fabiano quer esboçar uma ação de revolta e logo, com medo da ameaça de demissão feita pelo seu patrão, baixa a cabeça e aceita o valor inferior ao que ele sabe ter direito.



Fabiano e seu contato com a cidade. Seja com o coronel ou com os representantes do governo, a relação de Fabiano com a cidade é sempre traumática. A cidade aparece como o local onde prevalece, mais do que no sertão, a lei do mais forte

Ao sair da casa do coronel, Fabiano inicia uma peregrinação de porta em porta na tentativa de vender a carne de um porco que havia matado para, com o dinheiro da venda, complementar o orçamento familiar. Ao tentar vender a carne de seu porco, o sertanejo é

abordado de forma hostil por um fiscal da prefeitura que, observado de perto por um soldado, quer taxar a carne com impostos. Alegando que desconhecia a obrigatoriedade de pagar o imposto, Fabiano acaba sendo humilhado pelo cobrador e, num tom ao mesmo tempo ingênuo e irônico, responde ao fiscal que não sabia que a prefeitura poderia dispor e ter parte do seu próprio trabalho.

O segundo contato de Fabiano com a cidade não é menos traumático. Por conta dos festejos da cidade, o vaqueiro e sua família deixam a fazenda e vão em direção à cidade vestidos em suas melhores roupas. No caminho, a dificuldade para calçar e caminhar com as botas novas lembra que, embora tentando se vestir bem, aqueles trajes modernos não eram os que o vaqueiro tinha costume de usar no seu dia-a-dia. Chegando à cidade, Sinhá Vitória e os dois meninos vão à missa, enquanto Fabiano, aproveitando-se da concentração da esposa, sai do culto e segue em direção ao bar onde reencontra o soldado que outrora havia sido conivente com o abuso do cobrador de impostos. Pressionado pelo soldado, Fabiano aceita, com desconfiança, participar de uma roda de aposta, ocasião em que perde o dinheiro que havia ganho com seu suor.

Desnortado com a perda, o vaqueiro resolve sair do jogo, ato que não é aceito pelo soldado que sai à sua procura para humilhá-lo. O soldado, ao pisar propositalmente nos pés de Fabiano, machucados pelo uso das botas, recebe do sertanejo um empurrão acompanhado de xingamentos; vale lembrar que o tipo físico inferior do soldado é compensado pela arrogância da farda que distingue o militar, “fardado”, do civil, “paisano”. Sabendo não poder enfrentar sozinho Fabiano, o soldado chama reforço policial que prende o vaqueiro e, na cena mais humilhante do filme, Fabiano é despido e apanha até largar o couro de suas costas.

Tempos depois, quando Fabiano se preparava para novamente seguir o caminho dos retirantes, o vaqueiro, agora no seu habitat, reencontra o soldado responsável pela sua humilhação e espancamento. Com um facão em punho, o vaqueiro caminha em direção ao soldado que se afasta com olhar fixo e amedrontado. Ao perceber que Fabiano começa a vacilar e que não terá coragem de lhe agredir, o soldado recupera a arrogância e Fabiano novamente se humilha tirando chapéu e baixando a cabeça justificando que “governo é sempre governo”. Como muito bem observou Célia Tolentino ao analisar o momento em que, Fabiano, no meio da caatinga e com condições de retribuir o insulto e a surra que injustamente havia levado na cidade, deixa o soldado ir embora, afirma que isso só é possível devido à contradição que marca no filme as relações do sertanejo com o Estado:

Podemos pensar que, para o vaqueiro, até o governo tem de ter materialidade, ainda que seja num soldado fracote, que precisa da violência para fazer valer sua autoridade. Mas qual a necessidade de Fabiano ter respeito ao governo representado pelo soldado amarelo se seu destino está, ainda que aparentemente, regido pela natureza e seus humores? [...] o mundo circunscrito do sertão faz do homem sertanejo um ser pertencente a alguém: gente do coronel fulano. [...] Talvez pudéssemos dizer que, ao deixar o coronel para quem trabalha e converter-se novamente em retirante, Fabiano precisa acreditar na necessidade de governo, senhor, diretor de destinos, ainda que se materialize no soldado amarelo. Em direção aos debates do período, entretanto, serve para sugerir que o camponês é um homem de extrema dignidade que quer manter seu ofício em paz. Mas as condições sociais, agravados pelo desmando e extrema exploração, podem levá-lo, justificadamente, a tomar armas para combater o governo, ainda que na figura do soldado amarelo.²⁴⁹

Após perder toda a renda no jogo, ser preso e apanhar injustamente, Fabiano e sua família voltam para a fazenda. Parecendo prenunciar que dias ainda piores virão, o menino mais velho indaga à mãe e ao pai sobre o que é o inferno. Após receber uma resposta vazia de sentido da mãe, o menino, movido por sua curiosidade, pergunta à mãe se ela já tinha ido ao inferno para saber o que estava descrevendo. Irritada com a irresponsabilidade de Fabiano que havia perdido no jogo e na bebedeira todo o dinheiro que deveria servir para comprar sua cama de couro, Sinhá Vitória toma como insolência a pergunta do menino e lhe bate na cabeça. Após apanhar da mãe, o menino sai de casa e vai sentar à sombra do tronco de uma árvore seca onde inicia, na companhia de Baleia, uma série de meditações sobre o inferno, comparando-o ao seu mundo numa espécie de pré-consciência.

A partir dos olhos do menino mais velho vemos novamente a terra seca e quente, o sol por entre galhos retorcidos ao mesmo tempo em que o personagem medita em *off* sobre as explicações e caracterização do inferno que haviam sido feitas pela mãe. Ao mesmo tempo em que o menino mais velho medita sobre o inferno, dentro da casa a mãe, como que tocada pelas perguntas de seu filho, lamenta a sua vida comparando-a à vida de animais já que “trabalha tanto e nem dá para comer”. Movida pelo desespero e talvez pela frustração de não ter conseguido realizar o sonho de possuir uma cama de couro onde pudesse dormir feito gente, Sinhá Vitória sentencia que “o sertão vai pegar fogo” e que o melhor mesmo era morrer para acabar logo com aquele sofrimento.

²⁴⁹ TOLENTINO, op. cit., p. 167.

Nesse momento do filme, como prenúncio de que a fuga da seca está cada vez mais próxima, parece ficar mais evidente a luta direta com a natureza pela sobrevivência: a seca volta e a imagem de uma vaca agonizando de sede, enquanto os urubus à espreita na copa de uma árvore, materializa o drama que a família está prestes a enfrentar novamente. Com a volta da seca, volta também o dono da terra para recolher os animais, incluindo o cavalo que servia de montaria para Fabiano, e levá-los para outras regiões onde ainda houvesse pastagens. Mas é na hora em que a família sai de casa para pegar a estrada que encontramos o momento mais dramático da narrativa.

Ao sair de casa para pegar a estrada, a família vê que a cachorra Baleia está doente e tem que ser sacrificada. A cena, a mais longa do filme, com uma duração de aproximadamente 7 minutos, funciona como metáfora cuja função é anunciar o sofrimento e o drama da peregrinação que novamente se aproxima e com um agravante: se era Baleia a responsável pela alegria e pelos raros momentos em que os membros da família pareciam humanos, o que acontecerá com a família na sua ausência? Após ser baleada por Fabiano e se refugiar embaixo do carro de boi, a cachorra, olhando fixamente para o que antes era sua caça e a casa onde vivera, parece saber que seu fim havia chegado. Após a morte de Baleia, completando o clima de desolação, aparecem os peões do coronel levando as últimas cabeças de gado embora. Baleia morta, os patos selvagens fugindo da seca e a família pegando a estrada, são com essas imagens que se encerra a estadia da família de retirantes nas terras do coronel.

Já na estrada, é estabelecido o último diálogo entre Fabiano e Sinhá Vitória no filme. Sinhá, aparentemente recupera suas esperanças num futuro melhor para ela e sua família: encontrar uma roça que mesmo “dando pouco”, desse para comer o ano inteiro e que não precisasse repartir o gado Indo além, Sinhá sonha em ir para a cidade grande educar os filhos e ver as coisas bonitas que lá existem para se ver com seus olhos que, segundo a mesma personagem, só estão acostumados a ver desgraça. O filme tem fim de modo muito parecido de como se iniciou: a família em retirada ao som distorcido de um carro de boi. A diferença são os olhos que servirão de câmera para o espectador: no início do filme, o menino mais velho, no final, os olhos do menino mais novo em conformidade com a idéia que o sofrimento daquela família e de tantos milhares de retirantes ainda irá continuar.

4. Representações do sertão em *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*: aproximações e distanciamentos

Ao final dessa análise sobre as representações do rural em dois momentos distintos da história do cinema brasileiro, a era dos estúdios e os primeiros trabalhos cinemanovistas, especialmente nos filmes *O Cangaceiro* (1953) e *Vidas Secas* (1963), podemos chegar à conclusão que se trata de duas obras cujas narrativas comportam os mundos de suas produções. Em ambos os casos, o estilo narrativo e as técnicas utilizadas nos vários momentos dos filmes, desde a escolha dos roteiros e locações até a preferência por uma trilha sonora ou por simples ruídos do cotidiano sertanejo, mais do que uma simples opção estética, são fundamentais para a compreensão do mundo aberto pelo filme. A função da narrativa nesses filmes não se limita à celebração da linguagem em si mesma, desempenha uma função referencial. Com o estilo narrativo é trazido à linguagem aspectos e valores da realidade que não poderiam ter acesso à linguagem fora do jogo de imagens e sons que transgride as regras de significação usuais das palavras.²⁵⁰ A realidade, inacessível de forma direta, pode ser redescrita, significada e resignificada de forma metafórica através do jogo de sons e imagens apresentadas.

O filme não é só um caso particular de comunicação inter-humana, é uma espécie de comunicação à distância, ou seja, o momento em que a mensagem é transmitida, ou que o espectador tem contato com o filme, nem sempre os significados atribuídos pelos espectadores correspondem com a idéia inicial do cineasta. Por essa razão, o filme revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana: ele é uma comunicação na e pela distância,²⁵¹ e desse modo sujeito a várias interpretações, não sendo útil uma leitura dos filmes a partir dos depoimentos dos produtores, se assim o fizéssemos, teríamos, por exemplo, de creditar a *O Cangaceiro* sua eficiência na busca pela brasilidade, pois assim o via seus produtores. A leitura feita buscou deslocar o problema do filme segundo a visão de seus produtores em direção ao mundo que ele abre.²⁵²

Respeitando o mundo aberto pelo filme e mesmo sem pretender subordinar de forma hierárquica esse mundo ao contexto histórico de sua produção, chegou-se à conclusão que os estilos narrativos, as locações, as imagens e os sons escolhidos em cada filme foram responsáveis não só por descrever, mas por representar/significar de formas diferentes o sertão. Essas representações, em diálogo não hierarquizado com seu contexto, são frutos de

²⁵⁰ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas/SP: Papyrus, 1994.

²⁵¹ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 44.

²⁵² *Ibid.*, p. 45.

possibilidades históricas e técnicas de uma época e, como toda representação, se constrói a partir do conflito entre seus elementos constitutivos.²⁵³

Dessa forma é que, naquela que seria sua primeira fase, caracterizada pelo lançamento do que se convencionou chamar de *trilogia do sertão*, o Cinema Novo foi marcado pelo pensamento que privilegiava, acima de tudo, a mudança social, na construção de suas narrativas e personagens, bem como a ambientalização dos roteiros no sertão brasileiro, destacando o arcaísmo e misticismo da região. Nesse momento, em consonância com a proposta neo-realista, “a produção tenta colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado”.²⁵⁴ Tentando fugir do modelo *hollywoodiano* que tão fortemente havia influenciado o cinema brasileiro da década de 1950, especialmente a filmografia comprometida com as representações do sertão, o projeto defendido pelos cinemanovistas partia da tentativa de localizar uma linguagem cinematográfica genuinamente brasileira, não a tomando como fim, mas como instrumento denunciador da situação de miséria sob a qual ainda vivia boa parte da população brasileira.

Para os diretores que dialogaram com as propostas do Cinema Novo, seus filmes deveriam servir como “instrumento político conscientizador e desmascarador da ideologia dominante”.²⁵⁵ Nota-se que em *Vidas Secas*, o sertão continuará como espaço privilegiado para o desenvolvimento das narrativas. As modificações em relação a *O Cangaceiro* foram em relação às opções estéticas com as quais o sertão foi construído e as representações que incidiram sobre ele.

Ao tomar para análise as representações do sertão em dois filmes que guardam dez anos de distância um do outro, tem-se uma boa visão do que Gilmar Arruda chamou de “transformação das representações”.²⁵⁶ Tomada em seu mundo, a narrativa produzida por Lima Barreto acaba por construir uma representação do rural perfeitamente localizável nos interesses da sociedade brasileira da década de 1950. Naquele momento, resgatar o sertão, em especial o sertanejo na figura do cangaceiro, era fundamental para singularizar a cultura urbana como cultura do progresso e da civilidade e para mostrar como o brasileiro, mesmo

²⁵³ CHARTIER, op. cit..

²⁵⁴ LEITE, op. cit., p. 98.

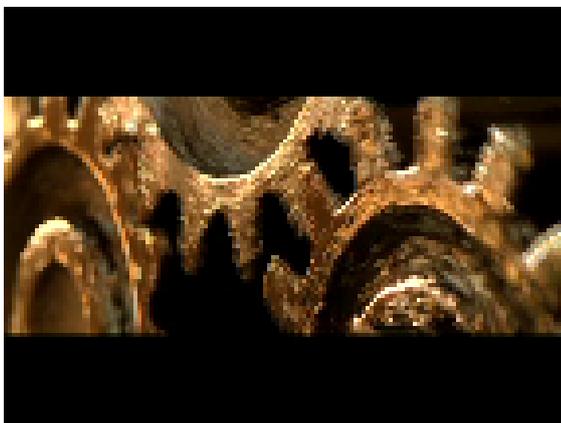
²⁵⁵ TOLENTINO, op. cit., p. 139.

²⁵⁶ ARRUDA, op. cit., p. 17.

sendo um herdeiro, já não tinha mais porque temer a selvageria do sertão, já que este havia ficado num passado que a cidade e o progresso trataram de engolir.

Por outro lado, o sertão de *Vidas Secas* é um sertão localizado historicamente e que procura tomar partido em meio às lutas político-sociais da década de 1960. Desse modo, o sertão reconstruído por Nelson Pereira não é o sertão que havia ficado no passado, ao contrário, é nossa herança de exploração e subdesenvolvimento que nos persegue e que temos que eliminar. Resumindo, o sertão de *Vidas Secas* não deve ser aquele que se separa do espaço-tempo do espectador, ao contrário, ao aproximar sertão e espectador pelas técnicas da câmera subjetiva e da narrativa ao estilo indireto livre, evitando o descritivismo e superando a representação paisagística e pitoresca, Nelson Pereira pôde cumprir uma das propostas singulares do Cinema Novo: fazer um filme político que aproximasse e fizesse nascer uma consciência social entre o sertão, espaço do filme, e a cidade, espaço do espectador.

Após essa caracterização, vale voltar à pergunta inicial desse trabalho: como o universo sertanejo é representado em *Abril Despedaçado*? Quanto dessas representações coincide com as representações encontradas em filmes como *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*? Iniciaremos nossas discussões tendo em vista que mais de meio século separam os três filmes e que se as representações de um não podem ser sobrepostas às representações dos demais, ainda sim, desde que respeite a alteridade de cada filme, é válida uma comparação entre as representações que cada um incide sobre o sertão e seus tipos sociais. Do mesmo modo que as análises feitas dos dois primeiros filmes não tentaram submetê-las hierarquicamente à história, embora mantivessem um diálogo com ela, será feita uma análise de *Abril Despedaçado* tomando como ponto de partida o entendimento da lógica que norteia o universo singular construído pelo filme.



Capítulo 3

Entre o belo e o trágico:

***Abril Despedaçado* e as representações do sertão no recente cinema brasileiro**

As pessoas que acham o sertão feio, normalmente são da zona da mata ou são da cidade, então são habituados a um tipo de beleza que é mais ligada à graça. A zona da mata é bonita também, mas a beleza da zona da mata é mais ligada ao gracioso. A beleza do sertão é ligada ao grandioso. Ele é grandioso e terrível em certos momentos, o que dá à beleza dele uma conotação muito diferente, muito estranha, mas muito forte.

Ariano Suassuna.

1. As primeiras lutas

Nos capítulos anteriores, foi feita uma breve análise não apenas do momento em que se encontra a produção cinematográfica brasileira, do qual *Abril Despedaçado* faz parte, mas também de obras que, cada uma a seu tempo, a seu modo e com sua devida importância, foram responsáveis pela construção da estereotipia com a qual se convencionou pensar, especialmente no cinema, o universo rural brasileiro. As análises colocaram em choque as representações incidentes sobre o sertão e que foram elaboradas pelos filmes *O Cangaceiro* (1953) e *Vidas Secas* (1963). A análise dessas representações mostrou como, mesmo não se submetendo à história de sua época, cada filme dialogou com sua época e pôde, ou não, levar para as telas de cinema as expectativas sociais dos contextos sociais dos quais fizeram parte.

Esperamos ter deixado claro como, por exemplo, o rural arcaico e anti-moderno da forma como foi significado em *O Cangaceiro* pode ser pensado a partir da necessidade sentida naquele momento de opor o tempo-espaço do espectador ao tempo-espaço da história narrada. Para alcançar esse objetivo, Lima Barreto construirá um sertão ahistórico, onde a violência de suas personagens não será explicada pelas condições sociais que marcam o seu meio, mas por uma idéia de que o sertanejo, em oposição ao homem urbano, é um ser incivilizado e, por isso, predisposto à violência. O que o filme pretende é aumentar ainda mais a distância entre o universo do filme e o universo do espectador e, desse modo, a construção das personagens, a trilha sonora do filme e o posicionamento da câmera concorrerão para alcançar esse objetivo.

Em oposição a essa representação de *O Cangaceiro* é que o sertão será significado em *Vidas Secas*. Os dez anos que separaram as produções dos dois filmes serão responsáveis pela busca de uma outra imagem do sertão. O filme de Nelson Pereira dos Santos não quer mais distanciar o espectador e a história narrada mas, ao contrário, aproximá-los. As representações do sertão elaboradas em *Vidas Secas* dialogam com os objetivos propostos pelo “movimento” do Cinema Novo, qual sejam, o de posicionar o cinema ao lado da verdade e dos compromissos sociais de sua época, dando ao público a consciência histórica da miséria à que estão submetidos,²⁵⁷ o que Glauber Rocha chamou de “estética da fome”. *Vidas Secas* dialoga com um fazer cinema comprometido com as causas sociais, com uma macro-mudança social,

²⁵⁷ ROCHA, Glauber. **Uma Estética da fome**. Disponível em: <www.dhnet.org.br>. Acesso em: 08 ago. 07

o que só seria possível quando houvesse uma consciência capaz de unir os marginalizados do terceiro mundo: o sertanejo, o favelado.²⁵⁸ Desse modo é que o sertão enxergado por Nelson é o sertão também marcado pela fome, pela violência e por injustiças sociais, enfim, é um sertão também arcaico, anti-moderno mas não no sentido em que foi representado em *O Cangaceiro*. Atrás do sertanejo não é posto em *Vidas Secas* para massagear o ego de uma cultura urbana em franca expansão, ao contrário, o que se pretendeu foi mostrar que o sertão miserável e arcaico é o espelho da urbanidade civilizada e que um, mesmo que não queira, acaba por afetar o outro, como se vê na mensagem que finaliza o filme: “O sertão continua mandar para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos”.

Foi a partir dessa prática analítica que se pôde chegar à conclusão que os dois filmes não faziam apenas representar o sertão nas telas de cinema, foram além, o significaram, e que essas significações servem como indícios das “estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um ser-apreendido constitutivo de sua identidade”.²⁵⁹ Esse ser que em ambos os filmes se buscou apreender era exatamente o sertão com suas paisagens e tipos humanos.

2.

U

ma nova luta: imagens do rural no recente cinema brasileiro

A partir de uma proposta metodológica ancorada nos pressupostos da prática hermenêutica de Paul Ricoeur,²⁶⁰ busca-se, para uma melhor análise de *Abril Despedaçado*, uma contextualização tendo como foco uma amostra de filmes produzidos na mesma época do filme de Walter Salles e que de algum modo fazem uso do sertão durante a construção de suas narrativas. Essa contextualização não irá se prender à descrição da situação histórico-social na qual esses filmes foram produzidos, uma vez que a prática de contextualização não necessariamente deva passar pela busca de uma relação de causa e efeito entre as representações elaboradas pelos filmes em análise e suas respectivas sociedades. Por outro lado, essa prática não faz das análises aqui realizadas uma simples crítica de cinema, desligando-as de seus contextos políticos e econômicos. O que se busca é render, na prática, o

²⁵⁸ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001, p. 139.

²⁵⁹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro DIFEL, 1990, p. 23.

²⁶⁰ RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Edições 70, 1973.

respeito que se deve ao mundo que o filme constrói, entretanto, e exatamente aí, ter-se-á a marca do historiador, deve-se extrapolar as particularidade dos filmes, escapar de seus sentidos aparentes, buscando entender como a linguagem do filme se efetiva como discurso sobre o real e como se torna capaz de projetar uma representação de um mundo a que se pretende chegar.²⁶¹

A improdutividade de uma análise que sobreponha hierarquicamente a factualidade histórica ao filme em análise deve-se mesmo às diferenças entre as duas formas narrativas, a histórica e a ficcional, pois dadas as suas pretensões e características, a narrativa ficcional tem a capacidade de introduzir um distanciamento em nossa compreensão da realidade:

Pela ficção [...] abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade cotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sobre a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura [ficção/filme] oporá sobre o real. [...] a ficção é o caminho privilegiado da descrição da realidade, e a linguagem poética é aquela que, por excelência, opera o que Aristóteles, refletindo sobre a tragédia, chamava de *mimesis* da realidade. A tragédia, com efeito, só imita a realidade, porque a recria através de um *mythos*, de uma ‘fábula’, que atinge a sua mais profunda essência.²⁶²

Funcionando no máximo como *mimesis*, a ficção não pode ser tomada, e em consequência, submetida diretamente, como o próprio real. Se o filme não deve ser submetido diretamente à história, o que então se deve buscar numa interpretação histórica desse filme? O próprio Ricoeur nos dá uma pista:

[...] o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto [sua] proposição de mundo, de um mundo tal como posso habita-lo para nele projetar um dos meus possíveis mais próprios. É o que chamo de mundo do texto, o mundo próprio a este texto único.²⁶³

Atento a essas possibilidades de trabalhar como discurso ficcional, Chartier acaba por incorporar à sua prática algumas perspectivas analíticas inauguradas por Ricoeur:

A problemática do mundo como representação, moldado através das séries de discursos que o apreenderam e o estruturaram conduz obrigatoriamente a

²⁶¹ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

²⁶² RICOEUR, 1988., p. 57.

²⁶³ Ibid., p. 56.

uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores das imagens que dão a ver e a pensar o real [...]. Tal tarefa cruza-se, de maneira bastante evidente, com a da hermenêutica, quando se esforça por compreender como é que um texto pode aplicar-se à situação do leitor [espectador], por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria [...] capaz de compreender a apropriação dos discursos, isso é, a maneira como esses afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.²⁶⁴

É com base nesses referenciais que se torna possível e necessário uma contextualização das imagens do sertão na recente filmografia brasileira. A princípio, os filmes brasileiros mais recentes guardam uma relação de tensão com os modelos e implicações políticas presentes em filmes que os antecederam. O cinema brasileiro a partir da década de 1990 acabou por incluir em suas abordagens a exploração geográfica do país e uma nova curiosidade pelo elemento humano, com suas tipicidades e culturas. Essa volta à temática da exploração geográfica, como que buscando encontrar um ponto de referência que pudesse servir para pensar o Brasil, acabou se tornando uma constante nas produções de novos diretores, como também estando presente em filmes de antigos nomes do cinema brasileiro que puderam voltar às filmagens com a “retomada” das produções. Vale ressaltar que essa volta à busca de um centro, um marco zero da brasilidade, não ocorre sem que se tenham disputas e conflitos com representações e caminhos anteriormente traçados por outros diretores visto que, para além da simples cópia de esquemas representacionais, foi necessário “reciclar” os zeros anteriores.²⁶⁵

Para os diretores dessa nova geração, Walter Salles é um claro exemplo; voltar a discutir/projetar o Brasil nas telas de cinema significa voltar ao Cinema Novo e aos seus dois pólos de miséria, a favela e o sertão, não necessariamente para copiá-los mas também para redimi-los de “equivocos” anteriores:

Como em outros cinemas novos que os precederam, esses diretores, investidos da missão de ressuscitar o cinema nacional, se viram sob o imperativo do novo. Alcançar a novidade não era, porém, tarefa fácil, já que a volta ao zero não significava fazer tábula rasa do passado, mas, ao contrário, reatar com antigas tradições cinematográficas. Esse parecia o único caminho para se reformular projetos utópicos e atingir um almejado estatuto de ‘brasilidade’ [...].²⁶⁶

²⁶⁴ CHARTIER, op. cit., p. 23-24.

²⁶⁵ NAGIB, Lúcia. O centro, o zero e a utopia vazia. In: NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

²⁶⁶ Ibid., p. 62.

A recente produção cinematográfica brasileira irá significar o universo sertanejo por vezes em oposição, outras vezes em concordância, com aquelas representações do sertão como local de natureza áspera e sociedade violenta, exemplo da marca inconfundível da histórica situação periférica vivida pelo Brasil. Não há como negar que mesmo nas mais recentes produções nacionais ainda persistem camadas de discursos que se cristalizaram no imaginário social acerca do sertão brasileiro. Essa prática é o que Bernardet chama de “fetichismo em relação ao Cinema Novo”, e que a função desse fetichismo, pelo menos é o que acredita seus praticantes, se encontra na garantia da “qualidade intelectual e artística”²⁶⁷ de suas obras. Fazendo uma analogia, seria como se os novos cineastas não tivessem conseguido se livrar do “fardo” do Cinema Novo, impondo às novas representações o peso do passado do cinema brasileiro na forma de idéias e valores que influenciam diretamente no modo de ver o mundo e reconstruí-lo nas telas de Cinema.²⁶⁸

Entre os filmes que se encaixam nesse “grupo” podemos elencar, entre os mais conhecidos, *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry – 1996). Nesse que é o primeiro filme do ciclo que se convencionou a chamar de Retomada a abordar o tema do cangaço, Rosemberg Cariry presta claramente uma homenagem aos filmes do Cinema Novo, não só por sua temática e a preocupação em elaborar uma visão social e histórica do cangaço, mas também pela constante recorrência a metáforas que teriam sido inauguradas por diretores como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. *Corisco e Dadá* parece, contraditoriamente, querer homenagear e ao mesmo tempo subverter os diretores do Cinema Novo desde a primeira imagem do filme.

O filme tem início com uma imagem do mar ao amanhecer do dia e à sua margem uma personagem-narradora que em sua fala inicial compara, por aproximação, o sertão e o mar, como se a profecia do “sertão virar mar e o mar virar sertão”, tão aguardada pelos personagens de *Deus e o Diabo*, finalmente tivesse se concretizado: “O sertão é como o mar, marzão de lonjura, sem começo nem fim. O sertão é o mar, o tempo é eterno, onde o povo peleja com seu próprio destino. O sertão... aquele mar de sofrimento e violência.” As referências ao Cinema Novo não param por aí, estendem-se às referências às crendices populares como o sebastianismo e a presença do beato no momento de batismo do terceiro

²⁶⁷ Jean-Claude Bernardet em entrevista para Lúcia Nagib. In: NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada:** depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 112.

²⁶⁸ WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso:** ensaios sobre criticada cultura. São Paulo: USP, 2001.

filho dos protagonistas da história são marcas claras da homenagem prestada a filmes anteriores.



Imagens de abertura de *Corisco e Dadá*. O filme tem início pelo que seria a antítese das profecias no Cinema Novo: o mar virando sertão.

No entanto, mesmo não sendo a intenção de Cariry, o seu filme acaba por adotar algumas posturas comuns a filmes anteriores ao Cinema Novo, como por exemplo, algumas posturas já encontradas em *O Cangaceiro*. Nesses diálogos, talvez não-conscientes, com *O Cangaceiro* o que mais chama atenção é o artifício utilizado para opor o tempo-espaço do filme do tempo-espaço do espectador. Cariry busca, acima de tudo, fazer uma homenagem ao cangaço, o que não impede que essa homenagem seja feita à distância, na verdade uma dupla distância, pois a narradora da história (que ao final do filme descobre-se ser uma espécie de filha adotiva do casal de protagonistas), está distante não só fisicamente do sertão (ela narra a história à beira mar) mas também a partir de uma distância temporal (os fatos narrados fazem parte de suas memórias de infância).

Apenas um ano após o lançamento de *Corisco e Dadá*, é a vez do lançamento de filmes como *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende – 1997) – que representará o sertão como sendo o local de natureza causticante, de gente sofrida e explorada, e cuja representação de Conselheiro lembrará, e muito, o beato presente em *Deus e o Diabo* – e *O Cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto – 1997), refilmagem do clássico homônimo da década de 1950. Essa nova filmagem, embora possua algumas mudanças no que diz respeito à substituição de alguns símbolos presentes no primeiro filme,²⁶⁹ não altera substancialmente o roteiro que lhe serviu de referência. Em sua essência, o novo filme mantém a separação tempo-espaço entre o

²⁶⁹ Entre essas substituições pode-se destacar o momento da morte de um dos personagens principais, Teodoro. No filme de 1953, como já analisamos anteriormente, o personagem morre sob um córrego que aparece de forma anacrônica naquele local, já no filme de 1997 o córrego é substituído por um crucifixo que o cangaceiro segura entre os dedos.

mundo do filme e o mudo do espectador. A mudança mais significativa irá ocorrer no artifício utilizado para se chegar a essa separação. Bem mais sutil ao elaborar o distanciamento, a refilmagem de *O Cangaceiro* utiliza o artifício de narrar a história a partir das memórias de um velho homem que acompanhara o bando de Galdino quando ainda era uma criança localizando, desse modo, a história narrada em um tempo pretérito.

Quanto às representações incidentes sobre o sertão, os filmes de Lima Barreto e Aníbal Neto guardam o fato de ambos enxergarem o universo sertanejo a partir de um olhar que privilegia o exótico. No filme de Aníbal Neto, o olhar exótico é construído a partir do olhar de uma criança – o que no futuro, já velho, será o narrador da história – que não existia no filme de Lima Barreto. Mas como cada obra irá de algum modo dialogar com o seu mundo ou com as experiências que lhe são próximas, o novo *O Cangaceiro* também manterá um diálogo com o sertão do Cinema Novo, basta tomar como exemplo a incorporação do beato e das rezadeiras no roteiro do filme.

Existem também aqueles filmes que buscaram romper com os estereótipos que se construiu em torno do sertão e de seus tipos humanos, a exemplo do filme *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas – 1997). O filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, embora tenha como personagem central o histórico fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, único a conseguir filmar Lampião e seu bando, faz na verdade uma releitura do sertão e de seu personagem mais conhecido, o cangaceiro. Como observa Oricchio, há uma mudança do foco narrativo dentro do filme *Baile Perfumado*, pois, ao contrário do que ocorrera em *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, ou mesmo em *Corisco e Dadá*, que lhe é mais próximo historicamente, a sua narrativa não irá ser focada na vida, no sofrimento ou na luta dos excluídos, seja o vaqueiro desempregado ou o cangaceiro filho das injustiças sociais, ao contrário, a narrativa irá girar em torno de aventureiros, homens de iniciativa.²⁷⁰ Benjamin, que contradizendo os medos e reservas da época, entra pelo sertão em busca do bando de cangaceiros; e Lampião, cangaceiro que consegue viver uma vida digna apesar de sua condição marginal e que é acima de tudo um homem de negócios, pois, exemplo de um mundo onde o capitalismo ganha força, aceita ser filmado para que sua imagem fosse exibida e com isso lhe trouxesse lucros.

²⁷⁰ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 134.

Mesmo desconstruindo a imagem do cangaceiro como portador de uma violência nata – como o fez *O Cangaceiro* – ou produto das injustiças sociais – como o quis *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – um dos maiores méritos de *Baile Perfumado* é o novo tratamento que seus produtores darão à natureza sertaneja. Lírio e Paulo conseguiram, sem apresentá-lo de forma estereotipada ou a partir de um olhar exótico e pouco convincente, um sertão de matas verdes e rios caudalosos. A tomada inicial do filme já denuncia que a proposta não é reproduzir as arraigadas imagens do sertão seco. *Baile* tem início com uma imagem feita, através de um vôo rasante, sobre o *canyons* do rio São Francisco e ao som da música composta pela banda pernambucana Nação Zumbi, idealizadora e ícone do movimento *mangue beat*, que tenta trazer em suas letras a realidade das populações que habitam as palafitas à beira dos manguezais de Recife.



Desde suas cenas iniciais, *Baile Perfumado* busca se diferenciar da estereotipia que até então significou o sertão no cinema brasileiro. Na seqüência, Lampião aparece envolvido por uma mata verde e fechada, em seguida a câmera, em vôo rasante, desliza sobre a superfície do rio São Francisco.

Em todo o filme, Lampião não se distanciará de leitos d'água nem de matas verdes, do mesmo modo que terá contato com a tecnologia disponível na época: cinema,²⁷¹ fotografia, rádio, uísque e mercadorias importadas de outros países. Interessante observar que *Baile Perfumado* parece se distanciar simultaneamente das tradições de *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*, pois ao mesmo tempo que não mostra um cangaceiro anti-moderno como aparece no primeiro filme, também não se propõe a fazer uma análise social como no segundo. O cangaceiro de *Baile* é um sujeito reabilitado, pois não é violento por natureza, mas apenas

²⁷¹ Em *Baile Perfumado* parece haver uma crítica irônica ao filme *Corisco e Dadá*. No filme de Rosenberg Cariry, Lampião e Corisco, ao assistirem ao filme *A Paixão de Cristo*, não conseguem entender que aquilo é um encenação e sentença: “onde já se viu, os macacos judiando com o nosso Senhor Jesus Cristo”, dando em seguida a ordem para seus homens atirarem na tela onde estava sendo projetada as imagens. *Baile Perfumado* já mostra um Lampião que na medida do possível esta familiarizado com a tecnologia da época, inclusive indo com Maria Bonita a uma sessão de cinema.

joga com as regras sociais que lhe são disponíveis, nem tão pouco é o pobre sofredor vítima da seca e do coronelado.

O sertão também foi palco para a ambientalização de comédias, algumas com roteiros elaborados especialmente para o cinema, outras fruto da adaptação de obras literárias. São exemplos desse gênero: *O Alto da Compadecida* (Guel Arraes – 2000), adaptação da obra anônima de Ariano Suassuna, que acompanha a saga de dois sertanejos, João Grilo e Chicó, que com suas artimanhas conseguem sobreviver em meio às dificuldades impostas pelo seu meio; *Narradores de Javé* (Eliane Caffé – 2004), que mostra a luta dos moradores de uma pequena cidade sertaneja para evitar a inundação provocada pela construção de uma usina hidrelétrica na região, o que não deixa de ser uma ironia, pelo menos se tomarmos como referência a mensagem dos beatos encontrados nos filmes do Cinema Novo, já que a solução para os problemas do sertão (a água) acaba virando um problema ainda maior: a luta dos moradores de Javé é para o seu sertão não virar um “mar” de águas.

Junto a esses filmes ainda poderíamos incluir alguns outros que são ambientalizados em pequenas cidades do sertão brasileiro: *Deus é Brasileiro* (Carlos Diegues – 2003) e *A Máquina* (João Falcão – 2004). Vale ressaltar que a abordagem do sertão, especialmente do sertanejo, sob o viés cômico não é uma marca da originalidade do recente cinema brasileiro; na verdade, a tradição de comédias tomando o sertão como locação ou o sertanejo como personagem principal data de décadas bem anteriores, basta pensarmos em personagens como o Jeca interpretado por Mazzaropi na década de 1950 ou filmes como *O Cangaceiro Trapalhão* (Daniel Filho – 1983), que momento significativo das discussões sobre o sertão no cinema brasileiro, ironizava suas personagens mais estereotipados.

Existem também aqueles filmes que ressaltam, ainda com maior evidência, os antagonismos entre o sertão e a cidade, exemplo entre esses filmes podemos citar *O Caminho das Nuvens* (Vicente Amorim – 2003). Um filme, talvez inaugural dessa temática nesse novo momento vivido pelo cinema brasileiro e onde ficam claramente definidas as diferenças entre o urbano e o rural, é *Central do Brasil* (Walter Salles – 1998). *Central*, se levamos em consideração a visibilidade possibilitada ao cinema nacional dentro e fora do Brasil, foi o filme inaugural não só entre aqueles que se passam ao mesmo tempo no ambiente sertanejo e urbano, mas também do que seria a Retomada. O filme é um *road movie* que narra a história de Dora, uma mulher solitária e suburbana do Rio de Janeiro, e Josué, criança órfã de mãe e que junto com Dora, sai numa viagem pelos rincões do nordeste à procura do pai que nunca

conhecera. O filme, “infantilmente esperançoso”²⁷² na possibilidade do recente cinema brasileiro poder olhar para o Brasil a partir de suas contradições sociais e diversidade cultural sem perder a esperança na redenção de suas personagens, possibilita aos protagonistas da história, à medida que vão se deparando com um mundo que lhe é desconhecido, se reencontrarem com suas próprias identidades.

O filme *Central do Brasil* também pode servir como um exemplo significativo para pensarmos as tensões que envolvem os diálogos entre a recente filmografia brasileira e o Cinema Novo, já que as aproximações são muitas e os distanciamentos também. No filme de Walter Salles não faltam referências à exploração que oprime o brasileiro – as personagens, tanto centrais quanto secundárias, sentem na pele a exploração do mundo capitalista. Em *Central* também fica claro a função do sertão para as personagens e talvez para o próprio país:

O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos, que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como um sítio arqueológico da ética nacional. [...] O sertão, neste caso, aparece como uma terapia possível para uma nação doente.²⁷³

Se os diálogos *Central*/Cinema Novo não são difíceis de serem percebidos, seus distanciamentos são ainda mais facilmente enxergáveis:

Central do Brasil não é tocado nunca pela política, no sentido mais amplo do termo – e essa ausência traça a linha de demarcação entre ele e a tradição engajada do Cinema Novo, na qual parece ser inspirada à primeira vista. [...] O percurso existencial de Dora, individualista, é absolutamente contemporâneo de uma época que não acredita mais em soluções coletivas, como costumava acontecer nos anos 1960 e em parte dos 1970.²⁷⁴

Por fim, ainda há – e talvez esses compunham o maior grupo de filmes que, de algum modo, envolveram-se com o sertão, inclusive incluindo a maior parte dos filmes já mencionados anteriormente, aquelas produções que buscaram focar suas narrativas em torno de dramas pessoais vividos por seus protagonistas. Entre esses filmes merece destaque *O Quatrilho* (Fábio Barreto – 1995) e *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho – 2001),

²⁷² LABAKI, Amir (Org.). **O cinema brasileiro:** de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 204.

²⁷³ ORICCHIO, op. ci., p. 138.

²⁷⁴ ORICCHIO, op. ci., p. 137.

filmes que embora não sejam ambientalizados no sertão nordestino como a maioria dos filmes apresentados, narram histórias que tem como cenários os interiores do sul do Brasil, igualmente representados em contrapartida à vida urbana. São exemplos, também, *Eu Tu Eles* (Andrucha Waddington – 2000) e, claro, *Abril Despedaçado* (Walter Salles – 2001). Esses quatro últimos filmes têm em comum o fato de narrarem a luta de seus personagens para se libertarem de uma opressão que não é necessariamente social, e sim encontrar o amor na troca de casais como em *O Quatrilho*, ou o amor incestuoso em *Lavoura Arcaica*, na poliandria de *Eu Tu Eles*, ou na busca de romper uma tradição como em *Abril Despedaçado*.

Não se buscou aqui com esse rápido panorama chegar a “uma imagem do sertão no cinema brasileiro contemporâneo”, tarefa desse porte seria muito difícil, se não impossível. O que se buscou de fato foi tentar trazer para a discussão aspectos gerais que envolvem o recente cinema brasileiro quando o assunto são as imagens do sertão e, a partir desses aspectos, construir referências para a análise de *Abril Despedaçado*. De modo geral, no recente cinema brasileiro, a fome, a miséria, a seca e a dureza da vida do sertanejo perdem a agressividade com a qual era propositalmente representada em filmes como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* ou *Os Fuzis*. Isso se deve em parte ao fato do recente cinema brasileiro ter como um de seus propósitos ganhar fatias cada vez mais consideráveis do mercado cinematográfico dentro e fora do Brasil, o que exige a produção de história mais suaves e adequadas ao gosto do grande público. Essa nova produção cinematográfica está quase sempre destinada a um público que, em sua maior parte, estará menos interessado em conhecer a fundo os problemas sociais do sertão do que em ver o desenrolar de dramas pessoais e amorosos.

Desse modo, os filmes da Retomada assumem uma postura do “politicamente correto”, “apresentam uma linguagem mais digestiva e comprometida, em primeiro lugar, com o espetáculo”.²⁷⁵ A maior parte desses filmes não terá como preocupação central a crítica nem a denúncia da situação de exclusão social que atinge a maior parte da população brasileira, embora paradoxalmente a favela e o sertão continuem sendo os locais privilegiados dessa produção. Na maior parte dos filmes recém-produzidos no Brasil, as metanarrativas sociais, os centros,²⁷⁶ entendidos como o local de onde se constroem discursos coerentes com as necessidades sociais, parecem estar mortos e fadados à incredulidade. Para alguns críticos, a

²⁷⁵ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 132.

²⁷⁶ LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

“estética da fome”, símbolo e bandeira maior de boa parte daqueles diretores que fizeram o Cinema Novo, foi substituída na recente cinematografia brasileira pela “cosmética da fome”.²⁷⁷ Para esses críticos, o atual cinema brasileiro já não busca elaborar uma estética agressiva para tratar os temas sociais brasileiros, ao contrário, a demanda é por “trailers terceiro-mundistas com visual pós-moderno ou por sagas rurais em tom emotivo e com cenas deslumbrantes”²⁷⁸, mais ao gosto de uma parcela de público desejosa de doses de “brasilidade”:

Os filmes da ‘retomada’, mesmo quando têm como cenário de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão e a favela, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e contradições da sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas. No entanto abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística – em alguns casos a miséria e a violência se transformam em simples entretenimento.²⁷⁹

O trocadilho criado por Bentes para pensar a recente produção cinematográfica brasileira sob o signo de uma “cosmética da fome”, embora instigante de discussões, parece corresponder a uma visão romântica que não consegue pensar o cinema brasileiro desvinculado do espectro do Cinema Novo. Opondo-se à idéia pejorativa de uma “cosmética da fome” e propondo que o atual cinema brasileiro se livre do fardo em que se transformou o Cinema Novo, Bernardet coloca que “a presença da periferia (...) é uma presença temática que não tem nada a ver com a estética. Muitas coisas mudaram do Cinema Novo para cá e temos dificuldade de reciclar os parâmetros de pensamento”, desse modo, “o esforço seria pensar hoje, e não à luz de 37 anos”²⁸⁰.

Em sua maior parte, o recente cinema brasileiro alia uma antiga fórmula: a ambientalização de suas histórias no sertão e/ou na favela, lugares marcados pela exclusão

²⁷⁷ “Cosmética da fome” é o termo criado por Ivana Bentes (professora e diretora da Escola de Comunicação da UFRJ) num trocadilho com a expressão glauberiana “estética da fome”. A “Cosmética da fome” refere-se, segundo a pesquisadora, ao perigo de transformarmos a pobreza em folclore ou gênero cultural, naturalizando-a o que, segundo ela, está se transformando na regra da Retomada. Disponível em: <www.brasildefato.com.br>. Acesso em: 24 jan.08.

²⁷⁸ GIRON, Luís Antônio. A imagem que vende mais. Disponível em: <www.revistaepoca.globo.com>. Acesso em: 05. Jul.07.

²⁷⁹ LEITE, op. cit., p. 130.

²⁸⁰ Disponível em: www.revistadecinema.com.br/edicao31. Acesso em: 08 jul.07.

social, sob uma nova abordagem mais agradável ao público menos preocupado em discutir os problemas do país ou soluções coletivas para esses problemas. Essas perspectivas que enxergam na recente filmografia brasileira uma “cosmética da fome” não são, contudo, consenso entre os críticos e especialistas no assunto. A crítica à utilização da ideia de “cosmética da fome” passa por questões relativas às mudanças na narrativa fílmica. Criticadas por uns e elogiadas por outros, as novas produções brasileiras têm, em sua maioria, modificado a narrativa, aproximando-a da narrativa televisiva e do grande público.

3. Entre o papel e a tela: *Abril Despedaçado* e seu percurso da Albânia para o sertão nordestino

O filme *Abril Despedaçado*, primeiro trabalho do diretor brasileiro Walter Salles após o sucesso de seu filme anterior, *Central do Brasil*, é na verdade uma adaptação do livro escrito pelo albanês Ismail Kadaré, que leva o mesmo nome com que aparece na adaptação feita para as telas de cinema. O texto de Ismail Kadaré,²⁸¹ publicado pela primeira vez em 1978 e lançado no Brasil em 2001, é fruto de uma visita feita pelo escritor à região norte de seu país. Durante essa viagem, Kadaré pode observar como o *Kanun*, código de origem medieval que regulava praticamente todos os aspectos da vida pessoal e social dos habitantes da região, ainda se fazia extremamente atuante naquela região que, distante e praticamente sem contato com o restante do país, ainda era um reduto da tradição católica albanesa.

O livro, todo permeado pela lógica que move as narrativas trágicas e cuja história é ambientalizada na gélida província de Mirëtë, fronteira com Kosovo, narra o drama pessoal do jovem Gjorg Berisha que é impelido pelo pai e pela tradição do *Kanun* a cobrar o sangue derramado de seu irmão mais velho, assassinado por um membro de uma família rival. A obra tem início com a narração dos preparativos da tocaia armada por Gjorg para surpreender seu alvo, Zef Kryeqyq. A narrativa do romance irá girar em torno de três eixos: primeiro, a angústia de Gjorg que reluta, pelo menos no esconderijo de seus pensamentos mais íntimos, a aceitar sua obrigação de tirar a vida de outro homem em nome da cobrança do sangue de seu próprio irmão. Nos pensamentos de Gjorg fica evidente o peso da figura do pai, que mesmo ausente fisicamente na maior parte do texto, parece estar sempre presente nos seus pensamentos. Assim, desde o início do livro, a personalidade de Gjorg vai sendo construída à sombra de seu pai. Nesse primeiro eixo também vai sendo descrito os modos e as táticas

²⁸¹ KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. São Paulo: CIA das Letras, 2001.

presentes no *Kanun* que regulamentavam todos os aspectos da vida naquela comunidade da qual o protagonista fazia parte.

O segundo êxito sob o qual se desenvolve a história de *Abril Despedaçado* são os diálogos de um jovem casal acerca do *Kanun*, especialmente de como esse instrumento regulava as vendetas de sangue. Esse casal, que pertence à aristocracia albanesa, percorre a região das vendetas de sangue em viagem de lua de mel. A presença desse casal, que no filme irá sofrer sensíveis modificações,²⁸² é fundamental para a construção do clima trágico da história. Embora o casal olhe a região através do olhar de quem busca encontrar o pitoresco, por isso o local é escolhido para passar a lua de mel, esse olhar é fundamental para lembrar ao leitor que aquele mundo apresentado nos dois primeiros capítulos, sob o olhar de Gjorg, não se confunde com o mundo do leitor. Desse modo, no livro, o casal enxerga com olhos estrangeiros o que o jovem Gjorg e seu pai já haviam relatado com certa normalidade.

O local das vendetas é pensado pelo casal, especialmente pelo marido, sempre pelo que oferece de pitoresco, inclusive sendo chamado de “reino da Morte”.²⁸³ Aquele, segundo o marido, seria o local onde poderiam encontrar o modelo ideal de camponês, mas que, por conta do *Kanun*, não passava de um lugar desgraçado. É desse modo que o romance *Abril Despedaçado* se estrutura: Ismail Kadaré alterna relatos e olhares internos sobre o *Kanun*, no caso dos pensamentos e atitudes de Gjorg, com olhares e mediações feitas por personagens que, assim como o leitor da obra, não pertencem àquele mundo e que, por isso, não só consegue enxergar o lado bárbaro das práticas das vendetas como elabora uma visão exótica daquela cultura.

Essa não é a visão compartilhada por Gjorg. Para o protagonista, o *Kanun*, ao mesmo tempo que o sufoca, obrigando-o a cometer um crime que não deseja, também lhe garantia existência e reconhecimento social:

Bebia o café que a mãe preparara para ele quando ouviu o primeiro grito lá fora: ‘Gjorg dos Berisha atirou em Zef Kryeqyq [...]. Tinha vinte e seis anos, e era a primeira vez que seu nome ocupava os fundamentos da vida [...] ocorreu algumas vezes a idéia de fugir daquela situação absurda [...]. Podiam censurá-lo, zombar dele, dizer que violara um código secular, até atirar pelas

²⁸² É muito comum na literatura especializada encontrarmos uma tentativa de ver no casal de artistas circenses (Salustiano e Clara) incorporados na adaptação de Walter Salles, a transposição do casal Diana e Bessian Vorps, os aristocratas que visitam a região onde a estória de *Abril Despedaçado* se passa. A idéia de uma transposição direta é apenas parcialmente correta, pois, no filme, o casal de artistas não consegue desempenhar totalmente o papel cabido ao casal Diana e Bessian no livro.

²⁸³ KADARÉ, op. cit., p. 68.

costas se quisessem, contanto que ele pudesse ir para longe. Porém, ele sabia que jamais fugiria, assim como seus avós, bisavós, tataravós, não tinham fugido, cinquenta, cem, mil anos antes.²⁸⁴

Esse sentimento ambíguo de repulsa e necessidade de seguir os preceitos do antigo código irá acompanhar Gjorg por todo o livro. Em suas meditações solitárias durante o percurso que separava sua província daquela em que ele tinha que ir depositar o pagamento que era feito a um “Feitor de Sangue” após a cobrança da vendeta, Gjorg até tenta imaginar como seria viver numa família não envolvida numa dívida de sangue e acaba por concluir que nessas famílias a vida parece ser mais monótona, pois seus membros parecem não dar valor à vida.

No íntimo da sua alma, Gjorg sabia que não poderia escapar do seu destino:

Por mais que fizesse, não se libertaria daqueles cânones. Seria inútil se enganar. O Kanun era mais poderoso do que parecia. Estendia-se por toda parte, deslizava pelas terras, pelas bordas dos campos lavrados, penetrava nos alicerces das casas, nos túmulos, nas igrejas, ruas, feiras, festas de noivado, erguia-se até os cumes alpinos, talvez ainda mais alto, até o próprio céu, de onde caía uma forma de chuva para encher os cursos de água que eram o motivo de um terço dos assassinatos [...] Desde aquela tarde, tinha a sensação de que passara a ser outra pessoa. Além de ter lhe dado a ordem de vingar o sangue do irmão, o pai o prevenira, em frases curtas, de que não envergonhasse o clã, para que depois o povo não dissesse que Gjorg Berisha, como um reles salteador de estradas, esquecera o sangue do próprio irmão.²⁸⁵

Código de origem medieval, o *Kanun* conservou muitas das tensões que marcavam a sociedade albanesa na época de sua criação. A primeira dessas tensões diz respeito aos limites e as competências cabíveis ao Estado e à família enquanto instituição. Como observa Kadaré em seu romance, isso através das explicações de Bessian Vorps à sua esposa, a eficácia e obediência ao *Kanun*, que ia muito além das vendetas de sangue, é fruto da ausência prática do Estado como agente regulador das relações sociais. Essa também será uma idéia recorrente em *Abril*; no filme, as vendetas de sangue entre os clãs inimigos se deve à ausência de um Estado regulador das tensões familiares no sertão. Na ausência do Estado, cabia ao montanhês ou ao sertanejo o direito de fazer justiça com as próprias mãos.

Observada a ausência de um Estado regulador, cada indivíduo, conscientemente ou não, busca se proteger dentro da organização que lhe é mais próxima, no caso, a família:

²⁸⁴ KADARÉ, op. cit., p. 14-18.

²⁸⁵ Ibid., p. 27.

Na maioria das vezes, todas as dívidas de sangue eram lembradas, geração após geração, por todos os membros da família. Constituíam a memória mais importante de um clã, que só se apagava no caso de acontecimentos excepcionalíssimos e de longa duração, como guerras, êxodos, pestes, momentos em que a morte se desvalorizava, perdia a majestade, desregulava-se, desindividualizava-se, e assim, banalizada e tediosa, já não tinha peso nenhum.²⁸⁶

Essa relação de dependência e apego à memória familiar pode ser pensada a partir da regra, também posta pelo código medieval, de que entre os túmulos de parentes não se poderia construir túmulos de famílias ou pessoas estranhas. Isso demonstra o que torna a vendeta de sangue possível e inadiável: o forte sentimento de pertencimento a um grupo, a uma família. Nesse caso, os túmulos e cemitérios funcionam como elos entre as várias gerações de uma mesma família, o que leva os mais jovens a se unirem pela tradição, no caso o respeito e a necessidade de honrar os parentes mortos, aos mais velhos.

Como nos mostra os estudos medievais ancorados na perspectiva da História Cultural, desde a antigüidade e, principalmente, na Europa medieval, a morte serviu como fator de aliança entre gerações, como mecanismo de reprodução social:

As dimensões sociais da memória funerária foram reveladas [...], seu papel na constituição de grupos sociais (comunidades eclesíásticas, grupos de parentela, confrarias, guildas) [...] no Ocidente medieval, o tratamento dos defuntos constituía uma prática essencial para a reprodução social. A presença dos mortos entre os vivos e o culto dos ancestrais não são exclusivos das sociedades exóticas. Na Idade Média, os mortos foram uma referência, um desses ‘valores últimos’ que se impõem às sociedades através do conjunto de relações que as constituem.²⁸⁷

Por outro lado, o fato da morte ser percebida apenas como uma passagem, um “trepasse” para uma nova vida, fazia com que se difundisse a crença de que o morto deveria encontrar seu lugar, isso poderia ser conseguido tanto em vida como depois da morte através das práticas e “cuidados” prestados pelos parentes vivos:

Devido um modelo tradicional [modelo na forma de significar as relações entre o mundo dos vivos e dos mortos], que de certa forma já havia sido o da sociedade antiga, os vivos devem cuidar de seus defuntos, quer dizer, dos

²⁸⁶ KADARÉ, op. cit., p. 131.

²⁸⁷ LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/SP: Edusc, 2006, p. 244.

membros de sua parentela. Quando do falecimento de um dos seus, os familiares procuravam realizar a separação, acompanhar a ‘passagem’. Através de celebrações regularmente repetidas, os próximos deveriam em seguida acalmar as almas que não haviam encontrado repouso. Pois estava difundida a crença de que os mortos podiam retornar para junto dos vivos e atormentá-los, principalmente quando o trepasse ou a conduta de seus parentes não os satisfaziam. [...] Era necessário que os mortos encontrassem seu lugar. Os herdeiros deviam, em compreensão, cultivar a lembrança daqueles de quem haviam recebido um nome e uma condição, bens e terras: eles tinham que administrar uma memória que foi ao mesmo tempo pacificada e fecunda. Assim, o culto dos mortos foi primeiro um assunto da parentela, que consolidava as solidariedades carnavais.²⁸⁸

É nesse sentido que a morte, como dispositivo construtor de memórias, funcionará em *Abril Despedaçado*, tanto no livro quanto no filme, como fator de coesão e significação social para as famílias envolvidas em guerras de sangue. Desse modo, a prática de estender a camisa do morto ainda suja de sangue em um varal à espera que o sangue mude de cor representa, na verdade, um gesto de cuidado e respeito à memória do falecido, para que esse possa encontrar o seu descanso ao mesmo tempo em que o nome da família é preservado. É aproveitando esse lado “social”, construtor de memórias, das vendetas, que Walter Salles – como demonstra o texto *Amigos de Abril*, documento elaborado pelo diretor e pelo roteirista Sérgio Machado para ser entregue a toda a equipe que participaria da produção do filme – constrói o fio narrativo para sua história:

A fossa do morto e o espaço que a cerca são ao mesmo tempo a matéria-prima e a primeira cena do teatro trágico. O personagem principal, o morto, está entre dois reinos rivais – a vida e a morte. Como não é mais capaz de falar de si, outros o farão por ele.²⁸⁹

O livro também aborda, embora essa não se configure na tônica da narrativa, as questões de ordem econômica que envolvem o *Kanun*, especialmente as que envolvem as vendetas de sangue. Além dos personagens até agora apresentados – Gjorg, Diana e Bessian Vorps – irá aparecer no romance Mark Ukaçjerra, primo do príncipe dono da casa onde o casal de aristocratas estava hospedado para passar parte da lua de mel e detentor do cargo de “feitor do sangue”, espécie de funcionário responsável pela cobrança dos tributos referentes à

²⁸⁸ LAUWERS, op. cit., p. 247.

²⁸⁹ SALLES, Walter e MACHADO, Sérgio. *Amigos de Abril*. Apud. BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado*: história de um filme. São Paulo: CIA das Letras, 2002, p. 81.

vendetas de sangue.²⁹⁰ A partir das mediações feitas por Mark Ukaçjerra fecha-se o terceiro eixo da narrativa. A chegada do casal à casa do feitor, especialmente de Diana que, ao contrário do marido, não via beleza alguma nas regras do *Kanun*, provoca medo no anfitrião que vê seus temores referentes ao futuro das vendetas, da tradição e do seu próprio emprego, ameaçado pela diminuição do número de mortes no vilarejo.

Mas nada se comparava ao medo do feitor no que se refere à queda dos rendimentos da Kullë – província onde vivia – devido à prática cada vez mais corriqueira de suavização da interpretação do *Kanun* e a diminuição das vendetas de sangue. Exemplo dessa diminuição no número de cobranças é que, não fosse o ato de Gjorg em 17 de março daquele ano de 1939, pela primeira vez, desde a adoção do *Kanun*, não teria havido uma cobrança de sangue, hipótese que parecia causar calafrios até no espírito do Feitor de Sangue. Nessa altura, a tensão que toma de conta do romance é substancialmente de ordem econômica, embora, com algum esforço, dê para interpretar a angústia do Feitor como sendo um indício de sua preocupação de não ter mais uma função social a desempenhar.

Em seu romance, Kadaré chega a denunciar, sem nunca se aprofundar nas reflexões, a exploração econômica que gravitava em torno dos conflitos entre famílias. A título de exemplo, uma das visões que mais atormentava Mark Ukaçjerra, o Feitor de Sangue, era a grande quantidade de propriedades cultivadas uma ao lado da outra, o que induzia crer que as famílias, até então envolvidas em guerras, haviam dado tréguas e viviam em paz. Por ocasião da vendeta, o matador e sua família (também próximos da morte) se enclausuravam no lar para se proteger e acabavam por abandonar suas terras. Essa exploração econômica provocada pelos conflitos acabara por despertar a imprensa do local, que constantemente publicava revistas e livros que criticavam e acusavam de barbarismo a lógica do *Kanun*, especialmente aquelas que funcionavam na prática como mecanismo para uma casta superior aumentar suas rendas e posses.

De forma sucinta, é esse o romance que Walter Salles compra o desafio de adaptá-lo para o cinema. Ao tentar trazer a obra de Ismail Kadaré para a realidade ou a cultura brasileira, Salles iria se deparar com o primeiro desafio: em que região e em qual época a história seria adaptada? A solução para esse problema é encontrada logo no letreiro que abre o filme *Abril Despedaçado*: “sertão brasileiro – 1910”. Todo o resto da caracterização do local é

²⁹⁰ As regras do *Kanun* exigem que, após a consumação da execução de seu inimigo, o atirador (chamado de *gjaks*), se dirija até a província que serve de residência ao príncipe que administra a localidade e literalmente pague o tributo devido pela morte do inimigo.

feito pelo personagem sem nome, apenas chamado de “menino”, e que posteriormente recebe o nome de Pacu: “nós vive em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E sol daqui é tão quente... oi, mas tão quente, que às vez a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho”.

Essas referências ao local onde se passaria a história trazem consigo algumas implicações: primeiro, quando apenas se afirma ser o sertão o local onde a história se passa, o filme irá fazer referência a uma região muito vasta, “sertão brasileiro”; segundo, quando deixa para o menino a tarefa de apresentar o local, talvez Salles tenha utilizado esse artifício na tentativa de tornar o local o menos exótico possível aos olhos do espectador, pois quem irá descrever esse local, por mais pejorativa que seja essa descrição, é aquele que mais o conhece, o seu habitante. A implicação de maior peso, todavia, reside no fato de que com a localização imprecisa, o filme acaba, propositalmente, construindo uma narrativa fabular e, nesse sentido, muito próximo do que já havia feito Lima Barreto em *O cangaceiro*: eximiu-se de reproduzir ou comprovar historicamente a veracidade da história narrada.

Segundo o próprio Walter Salles, o que havia lhe atraído na história de *Abril* foi “a precisão e ressonância do texto, a narrativa seca e muscular” e que, a princípio, o filme não necessariamente tivesse que ser ambientalizado no sertão brasileiro:

Como eu queria fazer um filme essencialmente fabular, e não realista, não tive a intenção de realizar um filme sobre o Nordeste, e sim, um filme que poderia se passar no Nordeste. “Abril” poderia também acontecer em outras latitudes do mundo. Essa não é, aliás, uma qualidade própria ao filme, mas algo que decorre da universalidade do tema proposto pelo Kadaré: o confronto secular entre os homens, que repetem os mesmos erros através do tempo.²⁹¹

No entanto, segundo diretor, a escolha do sertão como o local onde a história do filme seria ambientalizada não foi simples coincidência, pois “existe uma relação entre a geografia física e a geografia humana, quer dizer, a aridez do lugar de uma certa forma impregna aqueles personagens”.²⁹² O que Walter Salles corriqueiramente irá tentar fazer em suas entrevistas é justificar a escolha do sertão a partir de pesquisas realizadas pela equipe de produção do filme através das quais se chegou à constatação de que existem “muitas semelhanças entre a vendeta no Brasil e a história que o livro narra. Em episódios como a

²⁹¹ SALLES, Walter. Entrevista. Disponível em: <www.epoca.globo.com> Acesso em 30 jan.08.

²⁹² SALLES, Walter. Entrevista. Disponível em: <www.criticos.com.br> Acesso em 30 out. 07.

ocupação do território do Inhamuns, no sertão cearense, vários crimes de sangue tiveram características iguais às descritas por Kadaré”.²⁹³ Essa explicação para a escolha das locações do filme no sertão nordestino contradiz a afirmação inicial do diretor segundo a qual “queria fazer um filme essencialmente fabular, e não realista”.²⁹⁴

O que torna as explicações de Salles acerca da escolha do local que serviu de locação para as filmagens de *Abril* ainda mais contraditórias é seu duplo posicionamento, onde ora o diretor afirma que pretendia realizar um filme que poderia se passar no Nordeste como em qualquer outro lugar do mundo dado o seu caráter fabular, ora que “existe uma relação entre a geografia física e a geografia humana, quer dizer, a aridez do lugar de uma certa forma impregna aqueles personagens”.²⁹⁵ De outro modo, as afirmações de Salles significariam que para fazer um filme que abordasse a violência e a irracionalidade da tradição teria necessariamente que ambientá-lo numa região igualmente tradicional e violenta.

Como afirma Gerd Bornheim,²⁹⁶ estudioso das narrativas trágicas, embora esse gênero narrativo trabalhe com esferas de valores inerentes ao homem, como o próprio Salles afirma ser a força de *Abril*, para que a narrativa trágica possa efetivamente acontecer são necessários dois pressupostos: a existência de um herói trágico e um ambiente, igualmente trágico em que se possa contextualizar as ações desse herói. Para Bornheim, embora quase sempre pensado como o início e fim da tragédia, o herói não se constitui no centro da narrativa, ao contrário, o trágico só se revela como tal quando esse herói é posto em suspensão, quando fica dividido entre o seu caráter (o que lhe é próprio) e as ações (marcadas pelas relações com o ambiente em que vive), que na maior parte das vezes é impelido a realizar. Desse modo, o herói trágico é antes de tudo um ser dividido entre dois pólos, seu caráter e suas ações, e a partir desse conflito que se tem o início da ação trágica.²⁹⁷

Esse conflito só é possível quando o universo interior do herói entra em choque com outro universo que lhe é exterior, seu meio, sua cultura:

Quando se mostra o teor do trágico tão-só a partir do homem, esqueceu-se de um outro pressuposto sem o qual a tragédia não chegaria a concretizar-se. Em certo sentido, trata-se de um pressuposto até mais radical que o homem,

²⁹³ SALLES, op. cit., p. 79.

²⁹⁴ SALLES, 2008.

²⁹⁵ SALLES, 2007.

²⁹⁶ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

²⁹⁷ Ibid.

porque se refere àquela realidade que permite o advento do próprio herói trágico. Este outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói trágico. De fato o trágico seria inexplicável apenas a partir da subjetividade do homem, como se este, de repente, ou por si só, se encontrasse em situação trágica, como se o homem fosse única perspectiva possibilitadora do trágico.²⁹⁸

Ao final dessa tensão entre o choque do universo interno com o universo externo do herói, a narrativa deve se encaminhar para o seu desfecho, o que coincide com a reconciliação entre os dois pólos, ou seja, a reconciliação entre os sentimentos internos do herói e o ambiente que o circula. Essa reconciliação pode acontecer de formas as mais diversas: para o desfecho da narrativa, a ação trágica não precisa recorrer, necessariamente, ao martírio do herói. O que irá interessar é que ocorra o fim da tensão entre os dois pólos do conflito, a forma como essa tensão irá acabar já não importaria:

O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a conciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte. Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde sua razão de ser.²⁹⁹

Em *Abril Despedaçado*, tanto no livro quanto no filme, encontraremos os dois pressupostos básicos para que, segundo Bornheim, a narrativa trágica possa ser efetivada: no livro de Kadaré, o herói trágico é personificado em Gjorg, que é fruto de um ambiente igualmente trágico e marcado pela ausência do Estado; já no filme de Walter Salles, encontramos não apenas um, mas dois heróis trágicos, Tonho (Rodrigo Santoro) e seu irmão Pacu (Ravi Ramos), igualmente submersos num ambiente que lhe impõe obrigações e que os dois relutam aceitar como sendo suas. A questão quanto aos pressupostos para que a tragédia no filme *Abril Despedaçado* possa efetivamente acontecer, é como a busca de um ambiente trágico no sertão brasileiro influenciará na forma de representar imagetivamente esse espaço. De outro modo: porque, ao se buscar um ambiente trágico, foi se chegar exatamente ao sertão?

Como o próprio Walter Salles confessa em suas entrevistas – e uma análise atenta do filme, confirma as intenções do diretor – o filme *Abril Despedaçado* foi pensado a partir de características que lhe constituía como fábula, ou seja, como uma “narrativa alegórica da qual

²⁹⁸ Ibid., p. 73.

²⁹⁹ BORNHEIM, op. cit., p. 74-75.

se tira uma moralidade” e que estrutura “a seqüência dos acontecimentos apresentados tal como eles teriam se desenrolado na vida”.³⁰⁰ Essa busca por uma narrativa que se aproxime do gênero fabular, será cara ao interesse de adaptação do romance homônimo primeiramente ambientalizado nas gélidas montanhas albanesas para o contexto do sertão brasileiro, pois, a fábula é construída, e ganha significado, a partir da disposição de elementos (episódios, personagens e acontecimentos) numa certa ordem e que se aloja no “interior das possibilidades míticas de uma cultura.”³⁰¹

Essa necessidade intrínseca à fábula de se alojar nas “possibilidades míticas de uma cultura”, coloca sob suspeita os motivos que teriam levado Salles a buscar no sertão os personagens e acontecimentos que dão sentido e torna possível a narrativa de seu filme. É provavelmente com a ambientalização no sertão nordestino que a trama de *Abril* passa a ser aceita como sendo uma seqüência de acontecimentos que, embora ficcionais, são apresentados de tal forma que possam ser aceitos como se realmente tivessem acontecido na vida real. É o que deixa escapar o próprio diretor: “Como eu vim do documentário, mesmo para fazer uma coisa que tenha uma qualidade fabular, portanto não totalmente realista, eu preciso partir de uma base realista”.³⁰² Seria como afirmar que o arcaísmo do *Kanun* e a tragédia familiar que norteiam o romance de Kadaré, não poderiam, pelo menos sem prejuízo de sua verossimilhança com a vida real, ser ambientalizados em outro local que não fosse o sertão nordestino.



³⁰⁰ A
p. 11
³⁰¹ F
Cine
³⁰² S

Além da caracterização negativa feita pelo personagem Pacu, as imagens, mesmo que algumas formem belas fotografias, e as atitudes dos personagens, retomam a idéia de um sertão trágico. Fotografia 1: a opção da câmera em captar a vastidão do lugar onde a história é ambientalizada parece suprimir os personagens ao seu próprio ambiente; fotografia 2: imagens do trabalho árduo que diariamente realiza a família Breves; fotografia 3: como de costume, a família Breves esta sempre reunida entorno da holandeira ou da mesa de jantar

Não é apenas a estrutura psicológica e social que marcam o caráter trágico da narrativa do filme *Abril Despedaçado*. A reconciliação entre os dois pólos tensos da narrativa, no caso específico com a suspensão do conflito, ocorre das duas formas imagináveis por Bornheim: com a morte do herói, ou um deles (o menino) e a perda da força dos motivos que haviam levado às ações trágicas (com o sangue do irmão sendo injustamente derramado, Tonho resolve deixar para trás tudo que vivera e fora obrigado a acreditar.). Essa atitude de Tonho de deixar para trás tudo o que vivera até então, incluindo sua família e as dívidas de sangue, o que teria levado ao fim do conflito entre os dois clãs inimigos, fica claro ao final do filme quando a mãe fala chorando ao seu marido que quer atirar em Tonho pelas costas caso ele não volte para vingar a morte do irmão mais novo: “acabou homem, acabou homem, acabou tudo homem...” ou mesmo no lamento do patriarca dos Breves, “meu Deus, ô meu Deus”, como se finalmente após a morte injusta e precipitada do filho mais novo, tivesse ganhado a consciência da tragédia que se envolvera.

3.1. O Menino e as metáforas da tragédia

A lógica fabular que estrutura a narrativa de *Abril Despedaçado* implica, também, a criação de uma personagem – vamos assim considerá-la na falta de uma nomenclatura mais apropriada – inexistente no romance e que no filme permanecerá sem nome até bem próximo do seu final; muito provavelmente uma homenagem ao filme *Vidas Secas*, onde os “meninos” também não têm nomes. No caso do filme de Walter Salles a existência ou não de nomes para os personagens da história é bastante significativa, vejamos, como exemplo, os personagens

de José Dumont e Rita Assemany. Dumont encarna um personagem apenas conhecido como “Sr. Breves”, como se, não possuindo um primeiro nome que o individualizasse, o que lhe significava era o fato de carregar o nome e a tradição da família; no caso da matriarca Breves, embora suponha-se possuir um nome, esse não aparece em nenhum momento do filme como se ela apenas vivesse à sombra daquela família de homens. Por outro lado, apenas a personagem central, Tonho, tem nome e, por conseguinte, é plenamente significado no filme. O fato é que a personagem, “menino”, acaba por se transformar não apenas no membro da família Breves mais cativante do filme, mas, também, o principal articulador dos acontecimentos dispostos no decorrer da trama.

Ao Menino caberá a função de narrador, sempre em *off*, de todo o filme; ele aparecerá como uma personagem a mais na história e, como acontece de forma recorrente nas narrativas fabulares, será uma silhueta, um quase personagem já que durante a maior parte do filme não se envolve diretamente com os fatos narrados, ele o “narrador que ultrapassa a capacidade de expressão [da própria] personagem”.³⁰³ Segundo Michel Foucault, por trás das personagens da fábula, aquelas que são significadas a partir de seus nomes e com quem acontecem as aventuras da trama, existem “vozes sem corpo”³⁰⁴ que lutam para narrar a fábula:

Juntos aos personagens principais, partilhando sua familiaridade, conhecendo seus rostos, seus hábitos, seus estados civis, mas também seus pensamentos e as dobras secretas do seu caráter, ouvindo suas réplicas, mas experimentando seus sentimentos como vindos do interior, uma sombra fala. Ela passa pelas mesmas tribulações que os personagens principais, vê as coisas como eles, participa de suas aventuras, se inquieta com o que vai lhes acontecer. É ela [essa sombra que circula o mundo dos personagens] quem transforma a aventura em narrativa. Esse narrador, por mais que seja dotado de grandes poderes, tem seus limites e constrangimentos. [...] essa voz inteiramente ‘fora da fábula’ indica as referências históricas [...] ela recorda outras narrativas.³⁰⁵

O fato de não se envolver diretamente nos acontecimentos do filme não impede que o menino desenvolva uma função central na efetivação da narrativa, pois, tendo a faculdade de poder acompanhar as ações e os pensamentos de todas as personagens da trama, inclusive daqueles já mortos, o Menino, além de ocupar uma cômoda posição à margem da história narrada, funcionará como um articulador entre as personagens do filme. É a criança que

³⁰³ Disponível em: <www.criticos.com.br>. Acesso em 30 jan. 07

³⁰⁴ FOUCAULT, op. cit., p. 212.

³⁰⁵ FOUCAULT, op. cit., p. 212-213.

aperfeiçoa a narrativa, juntando os acontecimentos e recoloca-os num eixo cronológico mais fácil de ser compreendido pelo espectador. É com essa faculdade de articular e aperfeiçoar a narrativa que o menino, explicando parte do processo de produção da rapadura, afirma que “no tempo de vô, os escravo é que fazia o serviço todo. Agora é nós mesmo”, ou quando, agora já “batizado” de Pacu, consegue aproximar o seu irmão, Tonho, de Clara, artista mambembe que chega à sua região para se apresentar com o seu parceiro Salustiano.

Essas duas cenas do filme são exemplares para o entendimento da função de articulador e do *status* de personagem não atingido diretamente pelos acontecimentos: quando o menino lembra que no tempo de seu avô – o que sugere ser um parente pertencente a uma geração bastante próxima à sua – eram os escravos quem faziam o serviço, esse narrador faz com que o espectador aproxime a temporalidade do filme a um marco, um fato histórico que lhe é conhecido, a escravidão, ou o seu fim com a Lei Áurea em 1888. Esse artifício, conscientemente ou não, acaba por ligar a história narrada a uma cronologia histórica o que facilita a “possibilidade do real” à qual nos referimos anteriormente. Do mesmo modo, será a sua função de articulador o que tornará aceitável o seu sacrifício final para salvar a vida do irmão: propositalmente vestido com suas roupas, Pacu é vitimado por um tiro endereçado a Tonho. Só assim, dando a vida pelo irmão, o personagem de Ravi Ramos pôde cumprir o objetivo pelo qual foi criado: unir o casal sobre o qual gravita a história narrada e encerrar a história que ele mesmo tinha começado a narrar.

O “suicídio” de Pacu também remete à idéia e à possibilidade de redenção/ressurreição de Tonho, quando o menino narra a história desse, pois quando cabe ao menino narrar a história não é só porque é o único a ter uma visão coerente dos acontecimentos, e sim porque desde o início do filme, quando apertou o gatilho contra o membro da família rival, Tonho já é um personagem marcado pelo estigma da morte. Quando, ao final do filme, e já pressentindo sua morte, o menino lembra a história que queria narrar – história da sereia que costumava imaginar ao olhar as gravuras do livro que havia ganho de Clara – pode-se, por associação de idéias, imaginar que o menino e a sereia são, ou se transformam, em Tonho e Clara. Ao conseguir relembrar a história, Pacu parece ter a consciência que havia libertado o irmão do mundo dos mortos.

Mesmo com essa função central a desenvolver no filme, se tomarmos como referência as análises de Foucault acerca da narrativa fabular, esse narrador privilegiado também está exposto a limites e constrangimentos dentro da trama. Esses constrangimentos dizem respeito

ao fato dele nunca se tornar uma personagem como as outras, pois está acima, como que vindo do alto o que acontece com as personagens que lhe são mais próximas, é ao mesmo tempo uma benção e sua desgraça: é o motivo de seu deslocamento na sociedade. Se a prática de cobrar o sangue de familiar que havia sido derramado por um inimigo garantia o reconhecimento e a significação do indivíduo junto a um grupo social e de parentesco, o fato do menino não enxergar na prática da vingança nada de racional será um obstáculo para que o mesmo se “ache” em seu meio, daí o sugestivo fato de sua personagem não possuir nome, não ter, literalmente, significado na sua própria família.

O fato de não possuir um nome, mesmo todas as outras personagens o tendo, o que reforça suas posições de personagens ativas no interior da história, é significativo para que se possa delimitar sua posição ao mesmo tempo de espectador e crítico da irracionalidade que cegava os seus familiares. Prova disso é que o menino só irá se envolver, e de forma decisiva, nos acontecimentos que opunham sua família à família Ferreira, após ser “batizado” de Pacu.³⁰⁶ Com o batismo, aquele que estava deslocado e à margem da narrativa passa a ser um personagem mais próximo dos demais e que inclusive irá influenciar decisivamente o desfecho do filme.

O que interessa aqui é menos os motivos confessos para a escolha do sertão como o local privilegiado para a adaptação e mais os modos de pensar e representar o sertão em *Abril Despedaçado*, indagando o quanto dessa representação coincide ou foge da estereotipia que classicamente constitui o imaginário social sobre o universo rural brasileiro, atrelando-o à memória de um ambiente arcaico, marcado pelo atraso e a violência. Como afirmou um certo crítico de cinema:

Walter Salles achou melhor adaptá-lo [o livro *Abril Despedaçado*] para o nordeste brasileiro. A escolha não tem nada de insensata. Há muito em comum entre os montanhesees da Albânia e nossos sertanejos. São produtos de sociedades arcaicas, brutas, miseráveis, reacionárias, atreladas a seus mitos.

Voltemos à pergunta há pouco feita: *Por que, ao se buscar um ambiente trágico, foi se chegar exatamente ao sertão?* Porque, como se verá mais adiante, *Abril Despedaçado* não irá romper totalmente com a estereotipia que pensa o sertão a partir da referência trágica. Por ora

³⁰⁶ O nome “Pacu” remete à prática de pensar o sertanejo sempre sob o estigma da água, ou da sua falta. Assim, do mesmo modo como em *Vidas Secas* uma das personagens principais é uma cadela chamada “baleia”, em *Abril* o narrador privilegiado também terá nome de um animal aquático.

nos interessa enxergar os artifícios utilizados para uma construção ao mesmo tempo poética, que sabe reconhecer a beleza do local e da capacidade individual de seus personagens de romper com seus destinos, e trágica do sertão.

4. No sertão o tempo se arrasta: a bolandeira e as metáforas do tempo

O filme *Abril Despedaçado* tem início pelo que, posteriormente, o espectador perceberá que é na verdade o seu final. A cena que abre o filme mostra um menino que, enquanto caminha por uma estrada de terra tendo ao seu lado as sobras de galhos secos retorcidos e ao fundo um céu fortemente tingido de azul, tenta lembrar uma história que aparece obscurecida por uma outra que, como ele mesmo afirma, não consegue “arrancar da cabeça”. A história à qual o menino se refere é a sua própria história, que envolve também a história de seu irmão e de uma camisa que balança ao vento. A luz que envolve a cena, cuidadosamente trabalhada pela equipe técnica do filme, é uma luz ao mesmo tempo tênue e ameaçadora e que impossibilita o espectador enxergar o rosto do narrador, deixando em destaque apenas sua sombra que se confunde e se perde no meio das sobras de galhos retorcidos.

Na seqüência, a família Breves – núcleo central sobre o qual se desenvolve o filme e que é composto pelo pai, a mãe e os dois filhos do casal – aparece em silêncio reunida em torno de uma camisa manchada de sangue pendurada no varal e que através dos movimentos bruscos provocados pelo vento, parece ganhar a forma do corpo de seu antigo dono. Esse silêncio só é quebrado quando o patriarca da família sentencia: “o sangue começou a amarelar”.



A camisa ensangüentada, como metáfora da morte, é o eixo sobre o qual a família está unida. Na cena, os quatro Breves, especialmente Tonho, olha apreensivo para a camisa que parece viva no varal.

Após esse primeiro contato com a história narrada, o menino passa a descrever a geografia e o meio familiar que o cerca, sempre colocando em destaque o trabalho árduo e o

sol causticante que marcam o dia-a-dia de sua família. Enquanto o menino localiza e descreve o local em que sua família habita, a câmera abre em tomada mais geral onde fica em evidência a imensidão e o deserto que cerca a casa dos Breves, fundamental para a construção de um clima de tragédia. Por essa técnica, Salles, sem necessitar de muitas palavras, apresenta ao espectador a causalidade que irá subordinar a ação dos personagens envolvidos na trama. Desse modo, já no seu início, *Abril Despedaçado* irá incorporar elementos que, como já esclarecido no capítulo 2, dialogam com o estilo narrativo *hollywoodiano* e neoclássico³⁰⁷, qual sejam, uma unidade definida de tempo (*Abril* tem sua história limitada entre os meses de fevereiro e abril de 1910), de espaço (sertão brasileiro) e de ação (dependência de causa e efeito como dispositivo provocador da ação dos protagonistas, no caso a vendeta de sangue).

Todo o filme será marcado por metáforas que se relacionam com a passagem do tempo.³⁰⁸ Voltemos à primeira fala do patriarca em frente à camisa manchada com o sangue de seu primogênito: “o sangue começou a amarelar”. A expressão pode funcionar tanto como uma elipse de passagem do tempo, lembrando que já se passaram alguns dias desde o assassinato do primogênito dos Breves, como uma metáfora responsável pela naturalização dos acontecimentos narrados. No sertão de *Abril*, o tempo não é contado a partir de recursos modernos, calendários ou relógios – embora esses recursos apareçam em cenas marcantes – mas a partir da relação ou combinação de elementos puramente naturais que reforçam a idéia da tradição que marcaria o universo rural, a exemplo do sangue que, exposto a fenômenos climáticos, muda de cor e determina a época da vendeta.

Entretanto, nenhum símbolo ligado à passagem do tempo é mais recorrente e metafórico no filme de Walter Salles do que a bolandeira, espécie de engenho movido a bois que moía a cana-de-açúcar e dela extraía a matéria-prima para a fabricação de rapaduras. A incorporação da engenhoca no filme não acontece de forma acidental, Salles sabia o que estava fazendo e contou com uma grande influência do documentário *A Bolandeira* (Vladimir Carvalho, 1969). O documentário, a princípio filmado com o propósito de integrar outro documentário do mesmo diretor, *O País de São Saruê* (1971), é responsável por possibilitar a Salles e a sua

³⁰⁷ BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

³⁰⁸ Entre as principais metáforas, além das que iremos explorar com mais precisão no corpo do texto, encontram-se as seqüências em que o Menino brinca num balanço amarrado a um tronco seco de árvore (o balanço lembra o pêndulo de um relógio) ou quando Clara é “girada” por Tonho numa corda indiana (os movimentos da moça no ar lembram o ponteiro de um relógio). O mais importante a se perceber nessas metáforas é que todos os símbolos e até mesmo o ritmo em que aparecem, possuem uma função narrativa dentro da história, sugerindo a continuidade ou, ao contrário, uma mudança na vida dos personagens.

equipe uma imagem objetiva de todo o processo de produção de rapadura no sertão nordestino durante meados do século XX.³⁰⁹ Contudo, a maior contribuição do documentário de Vladimir Carvalho está na percepção da bolandeira como metáfora da imobilidade temporal que ainda reinava no sertão. Durante a narrativa em *off* do documentário, o espectador ouve a seguinte afirmação: “nas terras do oeste da Paraíba, ainda hoje, em plena vigência da tecnologia, pode-se assistir ao trabalho obscuro da moenda feita de pau-ferro funcionando como há duzentos anos, num espantoso recuo à idade da madeira”.

A primeira tomada em que aparece a bolandeira, o engenho é filmado de cima para baixo em plano mais geral; em seguida, a câmera, agora em *close*, capta os detalhes das engrenagens em seus movimentos lentos e constantes. As imagens da bolandeira tem como trilha sonora o som dos cascos dos bois tocando o chão seco, sons que se misturando aos ruídos das engrenagens e os aboios do Sr. Breves. Esse som “natural” – que em muito lembram a opção de Nelson Pereira dos Santos ao filmar *Vidas Secas* – em contraste com a suave música orquestral que é executada desde o início do filme, serve para ressaltar ainda mais a aspereza do lugar. Nos dois casos, observada do alto ou do interior de suas engrenagens internas, a bolandeira lembra um relógio. Relógio esse que, não por acaso, gira no sentido anti-horário como se o tempo daquela família fosse marcado por uma tradição anacrônica, mas que teimava em se manter viva ao longo dos anos. Contudo, a bolandeira não representa apenas a passagem do tempo ou o anacronismo de se manter uma tradição de vingança entre famílias, ela capta para si o símbolo de uma sociedade arcaica que tem sua dinâmica condicionada à perfeita combinação de engrenagens e que, assim como a máquina tritura a cana, ela tritura e se alimenta dos filhos daquela família.

É desse modo que a rotina diária dos Breves gira simbolicamente em torno da bolandeira, ou de uma tradição tão antiga quanto o velho engenho. A posição e função assumida por cada membro da família frente ao trabalho diário com a bolandeira só vem fortalecer a importância simbólica do engenho no filme. Enquanto a câmera acompanha os movimentos da bolandeira, o menino-narrador descreve o papel/função assumido por cada membro da família ao lado do engenho. Dentro da lógica que regulava o trabalho da família na fabricação de rapadura, cabia ao pai um papel central: ao patriarca cabia controlar a engenhoca, ditar o ritmo de trabalho dos bois e, em consequência, do restante da família. A

³⁰⁹ Muitas das imagens do processo de fabricação da rapadura que aparecem em *Abril* remetem, de forma literal, a imagens do mesmo processo que foram capturadas pelo documentarista.

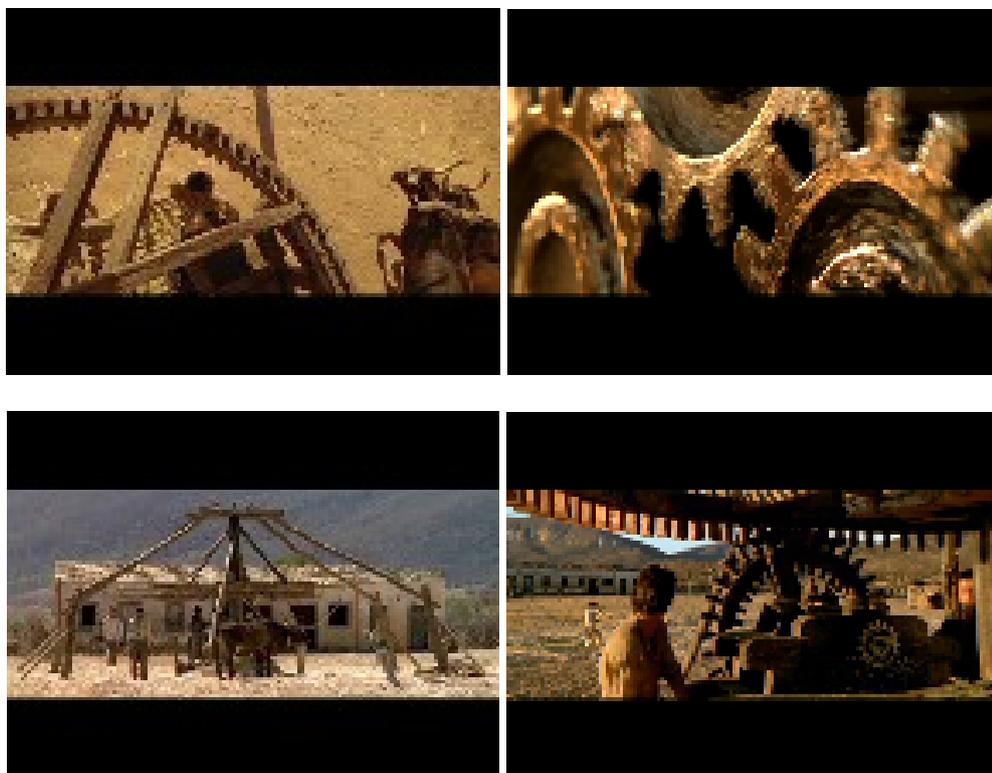
função do Sr. Breves no filme vai além do simples chefe de família: ele é ao mesmo tempo o chefe, o patrão e o elo responsável por unir a honra, o trabalho e a vingança, mantendo viva a tradição de cobrar o sangue da família derramado por seus inimigos. No filme, o personagem do pai – que fica em segundo plano no livro – é mostrado como o resultado de uma cultura anacrônica: sua função não é comover e sim demonstrar toda a aspereza e brutalidade daquela cultura que envolve as personagens.³¹⁰

No centro da grande engrenagem está Tonho, a quem cabe alimentá-la diretamente com a cana-de-açúcar, talvez uma referência direta à incorporação de novas gerações às vendetas de sangue e que são responsáveis por manter vivas as tradições no seio da família. Também no centro da bolandeira, embora desenvolvendo outra função, encontra-se a mãe que, mesmo tendo consciência do destino trágico que envolve os seus filhos, não faz nada para impedir as vendetas, ao contrário, a matriarca funciona como mais um incentivador das vinganças. O último membro dos Breves a assumir uma função na bolandeira é o Menino. A personagem de Raví Ramos também alimenta a engenhoca, mas de forma indireta, carregando a cana para o irmão mais velho, como se ainda não houvesse chegado a hora de ser ele próprio o alimento que irá manter viva a tradição das vendetas.

É desse modo que a imagem da bolandeira será uma das mais recorrentes no filme, seja em seu movimento lento – lembrando que aquela é uma realidade marcada pela tradição e onde as mudanças parecem não acontecer – ou em sua direção anti-horária, como se a tradição não só freasse o fluxo da mudança como ainda levasse aquela família a regredir no tempo. É devido à sua importância simbólica que entre um corte e outro feito nas cenas, aparece a imagem da bolandeira como se ela fosse a responsável por unir as seqüências. Já próximo à parte final do filme, uma cena chama a atenção do espectador: após um dia qualquer de trabalho, um dos bois responsável por fazer girar a bolandeira cai ao chão vitimado pelo cansaço, como se até eles já não suportassem mais aquela carga. No final do mesmo dia, o Menino é surpreendido pela imagem dos dois bois, soltos e sozinhos, girando ao redor da engenhoca em ação condicionada pelo costume de realizar a tarefa diária de andar em círculos. Os olhos de Tonho (que de simbólica aparece carregando nas costas as cangas com que se atrelavam os bois à bolandeira) e do irmão denunciam que eles parecem finalmente perceber, tão óbvia que estava a cena, que eles eram iguais àqueles bois, “giravam,

³¹⁰ DOMONT, José. Entrevista. Disponível em material extra do DVD *Abril Despedaçado*, 2001.

giravam e não saíam do lugar”. Era a motivação necessária: na manhã do dia seguinte, Tonho foge em direção à cidade para se encontrar com o casal de artistas circenses.



A bolandeira e suas metáforas: pensada como um relógio (o plano externo e interno assim sugere) que se movimenta num sentido anti-horário como se o tempo não passasse para aquela família, a bolandeira também envolve, literalmente, a família Breves em suas engrenagens.

Em contradição com a metáfora de imobilidade temporal construída nas cenas que envolvem a bolandeira, outros símbolos, ao contrário, lembram, para a angústia de Tonho, que o seu tempo escorre e que sua vida há pouco iria acabar. A evidência maior que o tempo de vida que resta a Tonho estava se esgotando é seu diálogo com o patriarca da família Ferreira, avô do homem que Tonho havia tirado a vida. Após pedir e conseguir uma *bessa*, trégua de trinta dias concedida pelos membros da família rival ao assassino, Tonho escuta as palavras do patriarca dos Ferreiras:

Patriarca: [pondo a fita de luto no braço de Tonho] De um morto para outro. É tua garantia até a próxima lua cheia. Depois, se o sangue amarelar, não vale mais nada. Quantos anos tu tem?

Tonho: Vinte.

Patriarca: Tua vida agora esta dividida em duas: os 20 anos que tu já viveu, e o pouco tempo que te resta pra viver. Já conheceu o amor? Nem vai conhecer. Tá vendo aquele relógio ali? Cada vez que ele marca mais um, mais um, mais um...ele vai tá te dizendo menos um...menos um, menos um.

É desse modo, naturalizado e contraditório, mostrado a partir de duas representações opostas – o tempo da tradição que teima em não passar, e o esgotar do curto tempo de vida que ainda resta a Tonho – que o tempo irá aparecer no filme *Abril Despedaçado*. Não é um tempo que parece trazer mudanças na vida das personagens, ao contrário, o tempo, da forma como é apresentado em *Abril*, apenas contribui para aprisionar as personagens na tradição. Essa percepção do tempo é fundamental para a própria efetivação da narrativa e sua filiação ao gênero trágico pois, para ser aceito como verdadeiro ou pelo menos possível, “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”, ou seja, “o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, ao mesmo tempo em que a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.³¹¹

Pode-se concluir que a forma naturalizada com que o tempo é mostrado em *Abril Despedaçado* é o primeiro mecanismo utilizado para a construção imagética do sertão como espaço do arcaico e marcado pela tradição. A tentativa de naturalizar o tempo, vale ressaltar, não é algo singular ao filme de Walter Salles pois, como demonstrou David Harvey, embora na sociedade moderna muitos sentidos de tempos se entrecruzem, são os movimentos repetitivos (rotinas diárias e o comemorar de datas significativas para os indivíduos em particular ou para a sociedade em geral) que oferecem uma sensação de segurança frente a um mundo marcado pelo impulso geral do progresso e da mudança.³¹²

5. *Abril* e o fardo do Cinema Novo: o sertão novamente como o lugar da exploração?

5.1. A modernidade não chegou aqui

Embora não se configure na tônica sobre a qual se desenvolva a história narrada, o filme *Abril Despedaçado* não deixa de olhar para o sertão a partir da estereotipia que configura a região como o local da violência, da luta pela terra e da opressão sobre os mais humildes. Essa seja talvez a maior modificação sofrida pela história narrada no livro de Kadaré, quando da sua adaptação para o cinema e a nova ambientalização no sertão nordestino, pelo menos no que diz respeito à essência da mesma. Embora Ismail Kadaré enxergue na exploração

³¹¹ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas-SP: Papyrus, 1994, p. 15.

³¹² HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

econômica que envolve a prática das vendetas e os tributos de sangue que regem as leis do *Kanun*, no norte de seu país, os motivos que lançam a família dos protagonistas do romance nas vinganças de sangue são absolutamente diferentes daqueles responsáveis pela guerra entre as famílias Breves e Ferreira.

No romance de Kadaré, os motivos que impeliram o clã dos Berisha, do qual o jovem Gjorg fazia parte, contra o clã dos Kryeqyq foram puramente casuais. No livro, o início do conflito entre os dois clãs é apresentado como sendo fruto de um destino do qual os Berisha não poderiam escapar:

[...] tudo havia começado setenta anos antes, naquela fria noite de outubro, quando alguém batera à porta da *kullë* dos Berisha. ‘Quem foi esse homem?’, indagara o pequeno Gjorg ao ouvir pela primeira vez a história. [...] Depois de bater, o homem pedira abrigo por uma noite. O dono da casa, avô de Gjorg, abrira a porta e fizera o desconhecido entrar. Segundo o costume, deram-lhe um prato de comida e um leito. Na manhã seguinte, sempre conforme a praxe, um membro da família, irmão mais novo do avô, acompanhara o hóspede desconhecido até os limites da aldeia. Ali, mal se separaram, ouvira-se um estampido de um tiro, e o homem tombara morto. Morrera bem na divisa das terras da aldeia, e como todos sabiam, se acompanhara um amigo, e ele é morto diante de teus olhos, a vendeta recai sobre ti. Se já se despediram e já voltaste às costas quando o amigo morreu, então estás livre da vendeta. O irmão do avô já tinha se voltado quando o amigo foi morto, portanto a morte não recaía sobre ele, [mas surgira um complicador], a direção em que o morto tombara. A comissão imediatamente formada para definir se a vingança pela morte do hóspede pesava ou não sobre os membros dos Berisha examinou minuciosamente todo o caso e concluiu que a vingança recaía sobre os Berisha.³¹³

Por essa passagem do romance, percebe-se que o motivo que arrasta a família do protagonista para o centro das vinganças de sangue foi exclusivamente obra de um destino trágico, uma fatalidade que já havia levado à morte vinte e duas pessoas de cada família envolvida na vendeta. A justificativa para o fato dos anfitriões se responsabilizarem pela cobrança do sangue derramado do hóspede encontra sentido nos dogmas internos do *Kanun*: para o código, o hóspede é um ser sagrado – ainda mais importante do que os próprios membros da família – isso porque segundo a crença popular-cristã do norte da Albânia, o hóspede pode ser na verdade o próprio Deus encarnado ou um de seus emissários disfarçado cuja missão seria testar a generosidade e hospitalidade da família a quem caberia a acolhida.

³¹³ A tradição do *Kanun* reza que se o hóspede cair de bruços e com o rosto voltado para a aldeia, a obrigação de vingar seu sangue recaía sobre a família que havia lhe dado comida e abrigo. KADARÉ, op. cit., p. 31-33.

Em sua adaptação para as telas de cinema, *Abril Despedaçado* irá – para sublimar o seu efeito de real e, desse modo, ganhar maior credibilidade entre o seu público – mudar sensivelmente o motivo pelo qual a família de Tonho (personagem de Gjorg no livro) se vê impelida a participar das vendetas. A luta entre o clã dos Breves e o clã dos Ferreira foi motivada pelas disputas em torno da posse da terra. Os motivos das mortes entre os Breves (já quase totalmente exterminados) e os Ferreira é descrito pelo menino no momento em que Tonho, por insistência do pai, sai em busca do assassino para matá-lo e vingar a morte de seu irmão: “Pra chegar aos Ferreira, Tonho vai pisar em chão que já foi nosso. Os Ferreira tomaram, e nós tomamos dos Ferreira...Agora é deles de novo. Foi assim que começou a briga.” Ou ainda quando o pai explica ao menino, após tê-lo agredido por não aceitar que o irmão se envolvesse com as vendetas, os motivos pelos quais a cobrança do sangue derramado é inevitável:

Presta atenção menino. Ele [o pai se referindo ao filho mais velho] fez o que tinha que fazer. Agora é vez de Tonho. Teu avô, teus tio, o teu irmão mais velho. Eles tudo morreram por nossa honra e por essa terra. E um dia pode ser tu. Tu é um Breves. Também já cumpri minha obrigação. Se não morri, foi porque Deus não quis.

A luta violenta pela posse da terra, como fica implícito na fala do patriarca, ao mesmo tempo em que é responsável pela desgraça da família, já quase exterminada pelas vendetas, é o dispositivo que constrói e mantém viva a memória que une e significa a família. Desse modo, é o ódio pela família inimiga e a disposição de vingar a morte de um parente assassinado, o que torna possível o sentimento de pertencimento àquela família.

Outra cena presente em *Abril* e que remete a uma tradição inventada, ou legitimada nas telas pelo Cinema Novo, é o momento em que o Sr. Breves deixa suas terras para ir até a cidade vender sua pequena produção de rapaduras. A cena tem início ainda na fazenda dos Breves quando Tonho e seu pai arrumam as rapaduras em pequenos caixotes de couro e empilha-os sobre o carro de boi tendo ao fundo uma paisagem quase que deserta, o que realça a vastidão e a beleza rústica que envolve o lugar. Ao seguir na estrada de terra em direção à cidade, vê-se que num determinado ponto essa estrada se bifurca ganhando a forma de um “V”, bastante sugestivo para uma futura redenção de Tonho, lembrando-o que existem pelos menos dois caminhos que ele pode trilhar.

Ao chegar à cidade, o Sr. Breves se dirige até o armazém do Senhor Lourenço (Othon Bastos), o comerciante mais importante da cidade e, como demonstra o rápido diálogo entre os personagens, um fiel comprador da produção de rapadura do engenho dos Breves. O armazém no qual a cena se passa é uma espécie de bazar onde pode se encontrar quase tudo: óleos, bebidas, gêneros alimentícios, celas para cavalos, tecidos e, claro, as rapaduras produzidas na região. O contato entre o patriarca dos Breves e o comerciante irá ressaltar a diferença de mundo em que viviam os dois personagens: o Sr. Breves, sisudo e vestido com um paletó velho que não escondia sua pobreza, permanecerá todo o tempo procurando manter um respeito subserviente ao comerciante,³¹⁴ esse com uma aparência mais jovial e despreocupada, uma opção estética utilizada para marcar a singularidade do homem urbano em oposição ao sertanejo, e ocupando uma posição mais confortável dentro da negociação.



Na seqüência, Tonho descarrega as rapaduras enquanto o Sr. Breves negocia com o dono da venda

O momento mais significativo da cena ocorre quando o personagem de Othon Bastos paga o Sr. Breves pelas suas rapaduras. Mantendo uma educação desmedida com receio de aborrecer ou ofender o seu fiel comprador, o Sr. Breves afirma que o comerciante havia “errado na conta”; explicando-se ao seu fornecedor, o comerciante justifica que por conta das usinas a vapor que, supõem-se, produzem rapaduras em maior quantidade e qualidade por um preço mais baixo, os preços daqueles produtos haviam baixado. Na seqüência, o Breves continua a insistir que o preço anteriormente combinado a ser pago pela sua produção era maior do que o que estava a receber e, utilizando sua confortável posição dentro da negociação, o comerciante aponta para as prateleiras ao lado e sentencia em tom mais áspero e ameaçador: “rapadura é o que não falta”.

³¹⁴ As atitudes, gestos e silêncios do patriarca dos Breves frente à injustiça e à quebra de um acordo, lembra o vaqueiro Fabiano, personagem de *Vidas Secas*. Assim como Fabiano, o Sr. Breves, mesmo contra sua vontade, adota um certo conformismo, ou no mínimo respeito, contra aqueles que lhe exploram.

Para além de uma simples cena que põe em lados opostos e bem definidos os “explorados” e os “exploradores”, o diálogo dentro do armazém é central dentro do processo de caracterização e significação do sertão no filme. Ao explicar que os preços da rapadura baixaram por conta das usinas a vapor, o personagem de Othon Bastos não deixa de frisar que o progresso, no caso as usinas, havia finalmente chegado à região e que a melhor coisa a ser feita pelo clã dos Breves era seguir o exemplo e modernizar a sua produção de rapaduras. Se as usinas são sinônimo da chegada do progresso, dos novos tempos, em contrapartida a bolandeira seria o exemplo maior do atraso que ainda existia na região. Partindo desse raciocínio, chega-se à conclusão, que além de servir como metáfora para um tempo que teimava em não passar, a bolandeira também personifica o atraso econômico e uma fase primitiva, não moderna, da produção que ainda se estruturava no trabalho artesanal. Sem capacidade de competir com uma produção mais organizada e serial de rapaduras, o engenho Breves estava condenado à desaparecer.³¹⁵

As identidades são elaboradas a partir do “choque” com imagens projetadas sobre um “Outro” e que, por oposição, irá lhe servir como modelo. Esse “Outro” irá se apresentar como o diferente e que, exatamente por essa diferença, desempenhará sua função no sentido de afirmar as particularidades do que lhe é estranho.³¹⁶ Desse modo, o diálogo entre o Sr. Breves e o Sr. Lourenço é emblemático para entender a oposição entre o sertão e a cidade: a partir da fala do comerciante, pode-se deduzir que o sertão, e sua economia artesanal, representava o atraso e que, por oposição, a cidade com suas usinas seria símbolo do progresso.

5.2. O mar e a inversão do *telos*

A aproximação de *Abril Despedaçado*, assim como outros filmes brasileiros produzidos a partir dos meados da década de 1990, de tradições cinematográficas que remontam a movimentos ocorridos em décadas passadas, não ficou limitada apenas à projeção do sertão como local atrasado e sujeito a todo tipo de exploração. O recente cinema brasileiro acabou, também, por se apropriar de várias utopias que singularizaram o pensamento e a prática de diretores anteriores – especialmente as metáforas do Cinema Novo – seja para reafirmá-las,

³¹⁵ Essa significação da bolandeira como metáfora da imobilidade temporal do sertão já aparece durante o documentário de Vladimir Carvalho quando o narrador parece estranhar que “ainda hoje”, “nas terras do oeste da Paraíba [...], em plena vigência da tecnologia, pode-se assistir ao trabalho obscuro da moenda [...] num espantoso recuo à idade da madeira.”

³¹⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2004.

negá-las, ou readaptá-las. É perceptível em dois momentos distintos de sua trama, que o filme de Walter Salles retoma o que talvez seja a metáfora singular do Cinema Novo, o uso da presença da água como indicativo de uma mudança, uma inversão, que se aproxima.

Como afirma Nagib, “embora imagens de mar sejam comuns em nosso cinema desde a origem”,³¹⁷ foi com o Cinema Novo, especialmente com a sintética profecia que aparece nas visões do beato no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, que as imagens do mar passam a ser revestidas de características estéticas e metafóricas. Em Glauber, o mar aparece como impulso de afirmação e ao mesmo tempo negação da utopia política de construção de um Brasil não mais marcado pelos dilemas e problemas que historicamente oprimiam a vida seu povo, em especial do sertanejo. Desse modo, a profecia que afirma que o sertão virará mar e o mar virará sertão seria na verdade a representação da inversão da ordem das coisas, o fim das injustiças e do sofrimento que se transformaram em marca do universo sertanejo.

Em *Abril Despedaçado*, do mesmo modo como acontece em *Deus e o Diabo*, o mar irá aparecer no final do filme, entretanto, se não nos limitarmos à simples evidência do aparecimento do mar, mas da água em geral, iremos perceber que o diálogo e as homenagens à estética e à metáfora do Cinema Novo é ainda mais forte. A primeira cena que evolui diretamente o simbolismo da água em *Abril* ocorre no encontro libertador entre Tonho e Clara. A seqüência tem início quando o Sr. Breves, reunido com a família à mesa do jantar, lembra ao seu filho mais velho que a trégua que a família Ferreira havia lhe dado acabara e que a vida de Tonho a partir daquele momento corria perigo. Na seqüência, mesmo contradizendo o pai que afirmava que o “mês não é de chuva”, Pacu insistia em afirmar que naquela noite iria chover. Essa “profecia” do menino é indício de que a história que envolvia aquelas vidas estava prestes a dar uma guinada.

Naquela mesma noite, quando a família Breves já se encontrava na cama e apenas o menino permanecia acordado tentando lembrar as histórias que ele, analfabeto, projetava sobre o livro que havia ganhado de Clara, a artista circense aparece repentinamente no pátio da casa em frente à bolandeira. Acordado pelo irmão, Tonho, após ver a amada parada à sua frente, salta a janela de seu quarto e corre ao seu encontro; o casal segue para o galpão onde era produzida a rapadura e Clara confessa estar ali pelo seu amor e que Tonho a havia ajudado a se libertar e convida-o a fazer o mesmo. Clara lembra Tonho que ele poderia ter o controle

³¹⁷ NAGIB, op. cit., p. 26.

sobre sua vida e que apenas a ele caberia a decisão. Os dois, agora em silêncio, despem a roupa um do outro e Clara arranca a tarja preta, símbolo da vendeta, do braço de seu amado, no mesmo instante uma forte chuva começa a cair como pano de fundo para a primeira noite de amor entre as personagens. Daí em diante, a cena irá mesclar as expressões de alegria e prazer do casal dentro do galpão às imagens da água da chuva lavando as árvores e a bolandeira lá fora.

Tão rápido quanto a chegada da chuva foi o seu fim. Sentado na janela a observar de longe o irmão e sua amada, enquanto com movimentos singelos brincava com a água que caía sobre suas mãos, o menino vê a lua novamente aparecer e a chuva acabar. O dia já via amanhecer quando o menino vê assustado de sua janela Clara ir embora; sem perder tempo, o garoto vai até o barracão encontrar o irmão que ainda está dormindo. Ali próximo, escondido por trás de uma cerca, está um membro da família Ferreira em sua tocaia à espera de Tonho. O silêncio, que tomava de conta das cenas já fazia alguns minutos, é quebrado por um trovão que assusta o cavalo em que montava o Ferreira, denunciando ao menino que a morte já rondava sua casa. Nesse momento, vendo que Tonho ainda dormia, o menino resolver vestir-se com as roupas do irmão e sair caminhando pela estrada à espera do tiro que teria como alvo o outro.

Toda a cena da chuva caindo sob aquela noite sertaneja, além da beleza que envolveu não só o amor entre o casal, mas principalmente a imagem singela e ao mesmo tempo detentora de uma força expressiva, mexe com sentimentos e simbolismos que povoam não só as imagens cinematográficas brasileiras, mas também com as representações sociais: a água é, entre todos os elementos naturais, o que está mais intimamente ligado à idéia de purificação e liberdade. É como purificadora que a água aparece, por exemplo, como o primeiro meio utilizado por Deus, na ocasião do dilúvio, para limpar o mundo do pecado. Ou ainda, com maior significado para a compreensão da opção estética pela chuva como pano de fundo para a cena de amor entre Tonho e Clara, a água está cristalizada no imaginário cristão como o elemento responsável por se chegar à pureza necessária para o recomeçar de uma nova vida, como na sua utilização durante o ritual sacramental do batismo.



Enquanto Tonho inicia sua libertação ao lado de Clara, a chuva lava o símbolo maior da opressão.

A cena que finaliza o filme também é realizada tendo como pano de fundo o contato do personagem Tonho com a água, só que dessa vez com o mar. Após acordar e se dar conta de que suas roupas haviam sumido, Tonho sai, como que já sabendo o que iria acontecer, à procura do irmão e o encontra caído morto em meio à estrada de terra. A cena é toda construída sob uma atmosfera de suspense e de uma força simbólica angustiante, não só para as personagens, como para os espectadores: Tonho acorda assustado e sai correndo à procura do irmão, enquanto que a trilha sonora mistura, macabramente, a música que acompanha as personagens no filme, trovões e o som das gargalhadas do menino.



Na seqüência de cima para baixo e da esquerda para a direita: fotografia 1- Pacu pega a fita que marcava o irmão; fotografia 2 e 3 – Tonho acorda assustado ao som de trovões e gargalhadas de Pacu e sai desesperado em busca do irmão; fotografia 4 – Pacu contente pois sabia que sua morte salvaria a vida do irmão e cumpriria seu próprio destino.

Ao encontrar o irmão já sem vida, a expressão de Tonho ao olhar para o corpo de Pacu caído no chão é enigmático: com um leve sorriso que logo se desfaz, Tonho parece misturar

os sentimentos de dor pela morte do irmão aos sentimentos de alegria por estar livre da vendeta e de gratidão por Pacu ter se sacrificado em seu nome. Na sua volta para casa, os pais, percebendo que Tonho ainda vive e que o menino é que foi a vítima do disparo, são acometidos por um desespero que contrasta com a frieza e segura das duas personagens durante todo o filme. Ao filmar a volta de Tonho para casa ao som dos gritos do Sr. Breves exigindo que Tonho cobre imediatamente o sangue do irmão, a câmera treme de um modo que não havia feito em nenhuma outra cena do filme numa clara referência de que, naquele instante o filme, ou melhor, o estado de tensão entre as personagens chegara ao seu auge e que cabia a Tonho tomar uma decisão definitiva: ou se entregaria de uma vez por todas às vendetas e saia à procura do algoz de seu irmão ou, como queria Pacu, dava seu passo definitivo para a liberdade, deixando para trás toda aquela tradição que o sufocava.

Optando por deixar para trás tudo o que o oprimia e, desse modo, fazer valer o sacrifício de seu irmão, Tonho sai a caminhar pela estrada com a mesma expressão enigmática que havia feito quando encontrou o corpo do irmão já sem vida. É na ocasião que a personagem resolve seguir o outro caminho possibilitado pela estrada, exatamente aquele que ele nunca havia trilhado. Na seqüência, a cena é construída pela maior *elipse* geográfico-temporal do filme: ao sair a andar pela estrada de terra do sertão onde morava Tonho, instantaneamente, chega à praia de onde pôde, pela primeira vez, ver e sentir as ondas do mar. As tomadas realizadas à beira-mar contrastam, em todos os sentidos, com as cenas que o espectador se acostumou a ver durante o filme: o chão de terra vermelha, o céu claro e a proposital sensação de calor transmitida durante a rústica produção de rapadura são bruscamente substituídos por um chão de terra branca e fofa da praia, tendo ao fundo um céu nublado que, junto com o vento que agita as roupas e os cabelos de Tonho, são responsáveis por dar à cena uma sensação de frescor que em muito contrasta com o clima hostil do sertão habitado pela família Breves.



Enquanto a personagem caminha em direção à água, os rangidos da bolandeira e o barulho dos cascos de bois que giram, comandados pelos gritos e aboios do Sr. Breves, são substituídos pelo som suave e aveludado das ondas que quebram na praia. Tonho, agora parado a contemplar o mar à sua frente, parece ter consciência, embora custe a acreditar, que a sua liberdade finalmente havia chegado. Desse modo, *Abril Despedaçado*, ao contrário do romance que lhe serviu de suporte e dos filmes *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*, termina com a personagem principal encontrando a possibilidade de recomeçar sua vida.

É essa nova chance um dos aspectos que marcam a maior parte dos filmes de Walter Salles, como ele próprio afirma: “a possibilidade de os personagens reescreverem suas vidas, de se rebatizarem, me parece central no cinema ou pelo menos no cinema que me interessa. Não me interessaria abordar um tema tão crepuscular sem permitir a entrada de um raio de luz”.³¹⁸ O fato é que o final de *Abril Despedaçado* é caro à percepção das representações do rural no recente cinema brasileiro, não só porque subverte a lógica das profecias do sertão-mar do Cinema Novo, já que a redenção em *Abril*, ao contrário do que deveria ocorrer no Cinema Novo, não é a redenção de uma sociedade que finalmente chegara ao *telos* de sua história com a libertação das injustiças que as dominava, mas uma redenção que não ultrapassa o nível do sujeito individualizado.

6. Rompendo com a tradição

Walter Salles, como uma análise um pouco mais apurada pôde demonstrar, tenta aproximar a partir de homenagens ou utilização de metáforas comuns, as representações do sertão em *Abril Despedaçado* daquelas representações que marcaram e significaram esse

³¹⁸ SALLES, Walter. Entrevista. Disponível em: <www.correiobrasilense.com.br> Acesso em 30 jan. 08.

espaço em diretores e filmes consagrados do Cinema Novo. A questão pertinente a ser feita acerca dessa constatação é: com que intensidade as representações do rural presente no filme de Salles dialogam verdadeiramente com representações já clássicas do sertão como aquelas do Cinema Novo? O primeiro passo a ser dado em direção à resposta a essa pergunta é ter consciência de que as representações são construídas e afirmadas a partir de lutas no seio da sociedade³¹⁹ e que, em se tratando da percepção das representações do sertão no cinema brasileiro, essas lutas se dão de forma ainda mais apaixonada.

Para muitos críticos, a atual produção cinematográfica brasileira, produção que se pretende “pós-ideológica” e que busca construir a trama de seus filmes a partir dos afetos que envolvem as personagens, tem como um de seus maiores representantes o próprio Walter Salles. Para esses críticos, Salles, em seus filmes, acaba por fazer uma silenciosa reavaliação do papel do intelectual dentro do cinema e da sociedade contemporânea, sendo que essa reavaliação passará necessariamente pela busca da afetividade responsável pela qualificação de humanos de suas personagens.³²⁰ Para Daniel Caetano, o que houve nas últimas décadas do cinema brasileiro, especialmente nas produções dirigidas por Walter Salles, foi o esvaziamento da função social/política do diretor de cinema no Brasil:

Diante da ampliação do papel do intelectual dentro de uma sociedade cada vez mais mediada e tecnológica, causa estranheza o fato de alguns de nossos “papas” tentarem criar modelos para os quais as posturas ideológicas tornam-se empecilhos ao fomento de uma indústria futura. Obliterar a emergência de um autor atuante tem como consequência a mutilação de uma agenda inadiável, que muitos julgam ultrapassada, restrita a um período de utopias febris e delirantes. A lógica auto-reguladora do mercado não explica esta falta que, em última instância, serve somente para impedir o questionamento do papel do próprio diretor dentro do processo político-social brasileiro. Certa resistência ao “enquadramento” do intelectual responde por uma opção ideológica muito clara, ligada a um projeto conservador de cultura de alguns filmes realizados durante os dez anos que seguiram à retomada espelham de maneira exemplar.³²¹

Exemplos da busca pela afetividade, segundo Daniel, podem ser encontradas em dois outros filmes de Salles: *Diários de motocicleta* e *Central do Brasil*. No primeiro filme, o jovem Ernesto Guevara, segundo o crítico, é apresentado como sendo um “afável

³¹⁹ CHARTIER, op. cit.

³²⁰ SARMIENTO, Guilherme Homens sem sombra: uma tendência intelectual em tempos recentes. In: CAETANO, Daniel. **Cinema Brasileiro (1995-2005)**: ensaios de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editoria, 2005.

³²¹ SARMIENTO, op. cit., p. 81.

franciscano” na sua viagem aventureira na qual, entre outras demonstrações de afeto, irá se recusar a usar as luvas que eram tidas como normas pelos que trabalhavam no local, abraçaria leprosos e arriscaria sua própria vida atravessando, a nado, o Amazonas para comemorar seu aniversário junto aos enfermos. Do mesmo modo, em seu mais famoso filme, *Central do Brasil*, Salles transformará a afetividade no fio condutor da trama. “A professora rancorosa, revoltada, terá seu mundo transformado na medida em que descobre solidariedade natural, elemento fundador e restaurador do humano”.³²² Daniel Caetano conclui que “Walter Salles parece promover uma cruzada em prol da despoltização dos dilemas sociais, deslocando o olhar da perversidade política e econômica contidas em todas as exclusões”.³²³

Exageros à parte, o fato é que *Abril Despedaçado*, embora recorra constantemente a metáforas e imagens compartilhadas com o Cinema Novo, não evitará que seu posicionamento em relação à ação dos personagens e ao papel cabível à paisagem física no desenrolar do filme se distancie da lógica que estruturou a estética e a ética que nortearam os filmes do Cinema Novo. Vejamos primeiramente o funcionamento da metáfora da água nos dois casos. Como já mencionamos, a metáfora do “sertão-mar” irá assumir no Cinema Novo, especialmente em Glauber, a realização da utopia da inversão, uma utopia de inversão social e do fim das injustiças que historicamente marcaram a dura vida do povo brasileiro, em especial a do sertanejo. É desse modo que, mesmo não assumindo um discurso tão direto, a água também aparecerá em *Vidas Secas* em momento singular da trama, quando o vaqueiro e sua família parecem finalmente encontrar um local para viver e pôr em prática todos os seus sonhos ou então quando, já no final do filme, a metáfora da água como símbolo de redenção aparecerá na utopia de Sinhá Vitória: a família volta a assumir o papel de imigrantes da seca e do coronelismo, momento em que Sinhá Vitória sonha novamente com a possibilidade de encontrar uma terra sem seca; logo, pode-se deduzir, com muita água, onde ela e seu marido possam criar seus filhos com dignidade.

As tomadas finais de *Abril Despedaçado* não encontram justificativa na geografia nem acolhida no enredo do filme, funcionando na verdade como uma “abstração cinefílica”³²⁴ em que o diretor resolve homenagear o Cinema Novo através da reprodução de uma de suas utopias mais emblemáticas. No filme de Walter Salles, embora a água esteja presente, ela irá se aproximar muito mais de uma homenagem aos diretores admirados por Salles do que como

³²² Ibid., p. 84.

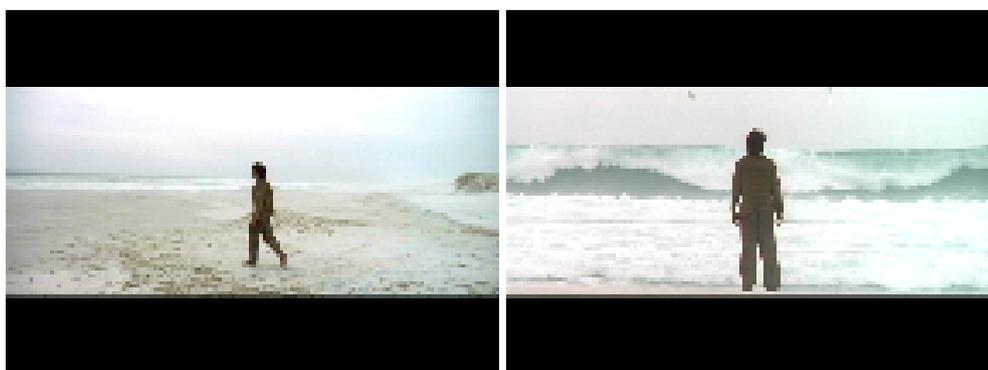
³²³ Ibid.

³²⁴ NAGIB, op. cit., p. 27.

metáfora de alguma modificação social. Isso ocorre porque, mesmo a chuva e o mar aparecendo em momentos significativos da mudança narrativa em *Abril*, essas mudanças estarão comprometidas unicamente com uma guinada na vida pessoal da personagem principal, não tendo relação com qualquer compromisso ou utopia de mudanças de alcance mais geral:

Sentimental e inexplicável esse final é pura nostalgia da utopia cinematográfica individualista de Truffaut, combinada à social de Glauber. O protagonista miserável do nordeste, descendente de Manoel, parece agora ter atingido o mar libertador [...]. Mas trata-se de uma utopia visual, cujo objeto não é a sociedade nem o indivíduo, mas o próprio cinema.³²⁵

Nesse comentário, Nagib põe em destaque uma das maiores características da recente produção cinematográfica brasileira: as recorrentes homenagens a diretores que serviram de modelo para a atual geração de cineastas brasileiros, no caso a homenagem de Walter Salles ao filme *Os Incompreendidos*, de Truffaut e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Para a autora, embora ligadas conceitualmente à história do Brasil, as imagens do mar tão comuns aos filmes brasileiros têm origem em outros diretores e, antes de funcionar como metáfora denunciadora das mazelas sociais, funcionam como homenagens a cineastas como Truffaut, um dos primeiros a utilizar imagens do mar e atribuir-lhes um significado no filme. No caso de *Abril Despedaçado*, a função exercida pela imagem do mar é mais próxima de um cinema intimista como o do cineasta francês do que do ícone do cinema político brasileiro. Assim como acontece no filme *Os Incompreendidos*, a “utopia marítima refere-se ao encontro da liberdade, cuja busca é o móvel do enredo”.³²⁶



Personagem Tonho em seu encontro com o mar e a sua redenção pessoal.

³²⁵ Ibid., p. 57.

³²⁶ Ibid., p. 33.

Outro aspecto em que a obra de Walter Salles se distancia das representações do sertão encontradas em filmes do Cinema Novo e, em contrapartida, aproxima-se daquelas presentes em filmes como *O Cangaceiro*, são os dispositivos que irão servir de mote para o desenvolvimento da trama. Como já foi analisado anteriormente, as produções que historicamente foram recebendo o selo do Cinema Novo têm nas questões sociais, especialmente na denúncia da miséria e exploração de que são vítimas as camadas mais pobres da população, o início e o fim de suas narrativas. Vejamos novamente o exemplo de denúncia social feita pelos filmes do Cinema Novo.

No filme *Vidas Secas*, embora a narrativa gire em torno de uma única família de retirantes e seus produtores não tenham se eximido de uma análise dos comportamentos individuais de cada membro da família, o que ficará de fato em evidência é a constatação de uma histórica situação de miséria que atinge milhares de sertanejos, e que Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos são apenas um exemplo dessa trágica situação. Essa perspectiva de seguir os passos de uma família para poder se chegar a uma macro-visão da sociedade fica evidente na mensagem ao final do filme: “o sertão continua a mandar para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos”. Se os dramas e sofrimentos de cada membro da família são retratados no filme, esses não se tornarão em nenhum momento o fim último da narrativa, ao contrário, os dramas pessoais enfrentados por Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos apenas servirão como dispositivo para que o filme chegue aos objetivos que de fato lhe interessam.

Abril Despedaçado, inconscientemente ou não, contraria a essa lógica de utilização do filme como meio de denúncia e conscientização social. Até mesmo o fato de seus produtores terem enxertado no roteiro elementos que remetam à exploração e marginalização à qual estavam submetidas as personagens, como a justificativa para as disputas entre as duas famílias que no filme tem suas origens nas lutas pela terra, ou ainda, quando o patriarca da família Breves é obrigado por força das circunstâncias a vender sua produção por um preço abaixo do valor de mercado, o filme de Walter Salles não submete a lógica do enredo e a ação dos personagens a essas questões econômicas. Ao contrário do que acontece em *Vidas Secas*, em *Abril* não são os dramas pessoais que servem de pano de fundo para a denúncia da exclusão social, mas sim a exclusão social que servirá como pano de fundo na frente do qual o espectador poderá acompanhar os dramas pessoais dos personagens da trama.



Considerações Finais

Mas afinal, qual a representação do sertão em Abril Despedaçado?

A gente de uma Caatinga entre secas, entre datas de secas e secas entre datas, se acolhe sob uma música tão líquida que bem poderia executar-se com água. Talvez as gotas úmidas dessa música que a gente dali faz chover de violas, umedeçam, e senão com água da água, com a convivência da água, langorosa.

João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*

1. O problema e o percurso

Agora, passados quatro anos desde as primeiras delimitações do campo objetual, chega o momento de finalizar a pesquisa, ou melhor, finalizar minha caminhada como aluno do programa de pós-graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Agora retomo parte da problemática que foi apresentada nas primeiras páginas desse trabalho, especialmente a tensa relação entre História e ficção, entre o historiador e seus novos objetos. Reafirmando a idéia defendida inicialmente que o historiador não inicia sua pesquisa por um fato que lhe é apresentado *a priori*, mas que, ao contrário, os “fatos históricos” possuem uma historicidade, são construídos por camadas de discursos que vão dando forma ao que conhecemos como passado³²⁷ e que esses fatos nada mais são do que o produto das tentativas do historiador de ordenar o passado transformando-o em história,³²⁸ esperamos não ter caído na armadilha de buscar uma verdade escondida atrás das imagens e que seria necessário que o historiador a encontrasse.

Temos consciência que as idéias, as análises e as cores com as quais pintamos os filmes aqui analisados não são espaços comuns entre os historiadores e que, ao quisermos iniciar a pesquisa a partir da análise das representações que um filme incide sobre o sertão, na verdade, acabamos por resignificar essas representações, já que as mesmas não guardam um sentido único e intrínseco a si mesmas. De outro modo, temos consciência que as leituras realizadas dos filmes em análise podem não coincidir – ou mesmo chocar-se – com aquelas leituras feitas por seus realizadores ou mesmo por outros pesquisadores, o que não é um problema, já que a prática de buscar o reconhecimento das representações do rural no recente cinema brasileiro é, na verdade, uma prática de imprimir ao discurso historiográfico as determinações do lugar que ocupamos.³²⁹

Pensando o filme como documento histórico, como produção simbólica que se deixa permear pelas marcas de um lugar e, ao mesmo tempo, buscando sempre respeitar a alteridade da obra, este trabalho analisou as representações que incidem sobre o sertão no filme *Abril*

³²⁷ ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO. Guilherme e PORTOCARRERO, Vera (Org.) **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000, p. 120-121.

³²⁸ WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre crítica da cultura. São Paulo: USP, 2001.

³²⁹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Despedaçado, do cineasta brasileiro Walter Salles. Acreditamos ser pertinente relembrar, mais uma vez, as questões que foram postas no início desse trabalho:

4. Como o universo rural é representado em *Abril Despedaçado* de Walter Salles?
5. Quanto dessa representação coincide com a estereotipia que classicamente constitui o imaginário social sobre o sertão?
6. Com que intensidade as representações do sertão presente no filme dialogam com representações clássicas como aquelas do Cinema Novo?

Para responder satisfatoriamente essas questões, durante toda a pesquisa foram feitas considerações não apenas do atual momento em que se encontra a produção cinematográfica brasileira, da qual *Abril Despedaçado* faz parte, mas também de obras que, cada uma a seu tempo, a seu modo e com sua devida importância, foram responsáveis pela construção da estereotipia com a qual se convencionou pensar, especialmente no cinema, o universo rural brasileiro. Partindo de uma perspectiva em que as representações são construídas e afirmadas a partir da luta,³³⁰ do choque, com outras representações, as análises filmicas tiveram início com o estudo do filme *O Cangaceiro*, no qual se pode perceber como as expectativas sociais que permeavam a produção do filme de algum modo imprimiram sua marca na forma de pensar e significar o rural. Naquele momento o Brasil passava por um momento ímpar no que diz respeito à sua urbanização e ao sonho de deixar para trás seu passado rural e o cinema teve a sensibilidade de captar esse anseio e a capacidade de projetá-lo nas representações elaboradas por seus filmes.

A década de 1950 foi a época da construção de indústrias de base, da nacionalização da extração de petróleo com a criação da PETROBRAS, enfim, era o momento em que o brasileiro, menos por uma opção e muito mais por necessidades, foi se deslocando para as cidades, que logo foram ganhando ares de metrópoles. Esse contexto, embora não se sobrepondo de forma determinista sobre o filme, acabou por influenciar não só na escolha da temática a ser abordada – o cangaço, pintado como a personificação do atraso rural – mas na própria representação com a qual o sertão foi levado para as telas do cinema. É nesse momento de valorização da vida urbana que é filmado e exibido o filme *O Cangaceiro*, vindo logo a se transformar em sucesso de público nos cinemas de todo o país. Lima Barreto, como já foi demonstrado, irá construir um sertão mais interessado em dialogar com as representações sociais incidentes sobre aquele universo e seus tipos humanos, em especial o

³³⁰ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

cangaceiro, do que se ater a explicações ou questões sociais que pudessem fazer entender o aparecimento e as práticas sociais que envolviam aqueles personagens.

Desse modo, o sertão de *O Cangaceiro* é um sertão ahistórico, naturalizado, onde a violência, o desmando, o sofrimento que circundam os personagens são mostrados como intrínsecos e fruto da personalidade desses mesmos indivíduos. Não poderia ser de outro modo, no filme *O Cangaceiro*, o sertão não é personagem de relevância para a obra, é apenas uma espécie de pano de fundo a partir do qual o eixo principal da trama, o amor proibido entre Teodoro (o cangaceiro de boa educação e com crise de consciência pelos atos bárbaros que já havia cometido em sua vida), e a professorinha primária que havia sido seqüestrada pelo bando a que, anteriormente, Teodoro pertencia.

O respeito à alteridade do texto fez com que tivéssemos uma atenção especial para a forma, a opção estética, com que se buscou construir as imagens e como essa opção estética acabou por influenciar na construção das representações cinematográficas do sertão a partir da manutenção de muitos dos estereótipos através dos quais a sociedade brasileira já o significava. No filme de Lima Barreto, o sertão é visto através do olhar do habitante da cidade: esse olhar é construído no momento em que a câmera opta por ver a cultura, os tipos humanos e a geografia da região a partir de uma perspectiva que busca enxergar e ressaltar o exótico, o arcaico, o anti-moderno ou quando é inserida na trama a personagem Olívia, mulher exógena àquele universo e que funcionará para a tentativa de presentificar o espectador no filme. Não é a toa que Lima Barreto constrói sua história a partir de um personagem que no momento das filmagens já não fazia mais parte do cenário sertanejo, o cangaceiro. O que o filme pretende não é aproximar o espectador daquele universo que está sendo projetado à sua frente, mas, ao contrário, marcar ainda mais a distância entre o universo do filme e o universo do espectador, pretensão que fica evidente quando se contrapõe os hábitos da professora aos hábitos do bando de cangaceiros no qual ela foi inserida à força. Desse modo, o diretor se propõe a fazer um filme que apenas é ambientado no cangaço, mas que na verdade tratará da tragédia de um amor impossível.

Exatamente uma década após as filmagens de *O cangaceiro* foi produzido outro filme também ambientado no sertão brasileiro: trata-se de *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos. A esse filme foi destinada boa parte das análises que compõem o segundo capítulo. Entre *O Cangaceiro* e *Vidas Secas* existe não apenas dez anos mas toda uma nova postura frente ao cinema, especialmente no que diz respeito à percepção do cinema como um meio

singular de comunicação e prática social, e à própria forma de pensar o rural brasileiro. Ao contrário do filme de Lima Barreto, *Vidas Secas* opta por não distanciar o espectador da história que lhe é narrada; a proposta do filme é aproximar ao máximo os dois mundos. É bem verdade que *Vidas Secas* é uma adaptação quase que literal do romance homônimo de Graciliano Ramos mas, entre tantas obras aptas a serem filmadas, porque escolher exatamente aquela? E mais, por que continuar a dar aquele tratamento tão “cru” a suas personagens, mesmo que o romance assim sugerisse? Por mais que Nelson Pereira não tenha feito mudanças substanciais na adaptação da obra literária para o cinema – como ele mesmo já confessou ter encontrado no romance um roteiro previamente elaborado³³¹ – essa decisão de tentar transpor a obra para o cinema é, sobretudo, uma opção ética frente à realidade que deseja representar. Nelson Pereira fez com que sua narrativa assumisse um caráter documental e de denúncia social.

Outros filmes, também na década de 1960, seguiram a postura denunciadora inaugurada por Nelson Pereira dos Santos, basta lembrar de outras duas produções que juntamente com *Vidas Secas* compõem a Trilogia do Sertão: *Os Fuzis e Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Esses três filmes, assim como tantos outros que foram etiquetados com o selo do Cinema Novo, tiveram como característica comum uma visão igualmente estereotipada, embora a partir de uma nova perspectiva política, do sertão e seus tipos humanos. Nos filmes do Cinema Novo, especialmente em *Vidas Secas*, o sertão não funcionará como um simples pano de fundo à frente do qual se desenrolará a narrativa. O sertão presente em filmes como *Vidas Secas*, *Os Fuzis e Deus e o Diabo* é personagem central nas tramas que seus realizadores pretendem desenvolver. Castigado pelos longos períodos de estiagem e, principalmente, pelos desmandos do coronelado local, o sertanejo é obrigado “a viver quase como bicho no sertão nordestino”.³³² Seus sentimentos, arrancados de sua condição cultural e naturalizados como intrínsecos à condição de sertanejo, variando entre a irracionalidade do fanatismo religioso e uma revolta latente que deveria ver na opção do cangaço um mecanismo de exteriorização da violência, uma espécie de “manifestação cultural da fome”.³³³

Tomemos como exemplo a construção imagética do sertanejo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). O filme, mesmo inovando em seu estilo ao propor alternativas à

³³¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista. Disponível em: <www.iea.usp.br/iea/revista>. Acesso em 22 jan.08.

³³² TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001, p. 145.

³³³ ROCHA, Glauber. **Uma Estética da fome**. Disponível em: < www.dhnet.org.br>. Acesso em: 08 ago. 07.

“narrativa clássica” do discurso cinematográfico, buscando fugir da linearidade discursiva e temporal, ainda mantém uma concepção teleológica da história,³³⁴ o que lhe possibilita ver na exploração camponesa o germe da revolução e das mudanças sociais. Desse modo, a trama possibilitadora de *Deus e o Diabo* estabelece uma continuidade com algumas representações já cristalizadas sobre o sertanejo, entre elas, sua pretensa predisposição ao messianismo e à violência do cangaço, etapas que, por serem fruto da fome e da violência sobre a qual vivia o sertanejo, deveriam ser superadas com vista à sua libertação das injustiças sociais.

O sertão aparece no Cinema Novo de forma contraditória e ao mesmo tempo complementar: o sertão é o espaço do conflito, onde são sintetizadas as mazelas sociais que foram historicamente se alicerçando no Brasil. Ao mesmo tempo, o sertão é o local onde a nacionalidade brasileira se constrói, uma espécie de “reserva moral” contra o imperialismo econômico-cultural da época:

Assim o campo chamava atenção do país e cumpria, dentro das análises da época, duas importantes e paradoxais funções: era o lugar da nossa brasilidade, da nossa reserva imaculada de imperialismo e, ao mesmo tempo, era mobilizado e despontava, como queria o PCB, como virtual aliado do operariado na revolução democrático-burguesa, embora fosse também o lugar do latifúndio, da resistência à modernização.³³⁵

O sertão de Nelson Pereira não fugirá desse debate político: é desse modo que o sertão de *Vidas Secas* é jogado na história de exploração que tão bem conhecia a sociedade brasileira, é o sertão da seca, do coronelado e das mazelas sociais. O distanciamento pretendido em *O Cangaceiro* será quebrado em *Vidas Secas* através do recurso da câmera subjetiva e da narrativa direta que aproxima espectador e personagens do filme.

2. Mas afinal, qual a representação do sertão em *Abril Despedaçado*?

Algo complicado, talvez impossível, tentar chegar a um posicionamento claro e objetivo do tipo de representação que um filme, seja ele qual for, incide sobre uma determinada região ou cultura. Essa impossibilidade não se deve apenas ao caráter escorregadio que marca a narrativa cinematográfica ou mesmo ao fato das interpretações serem tantas quanto forem as posições

³³⁴ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 12.

³³⁵ TOLENTINO, op. cit., p. 142

ocupadas por aqueles que se proponham a interpretar imagens, mas, sobretudo, pelo fato desse objeto, as representações, serem, por natureza, contraditórias. Não bastassem todas essas dificuldades, os espaços naturais são carregados de significados simbólicos detentores da faculdade de influenciar as percepções que os homens têm dos mesmos. Desse modo, “a delimitação física, propriamente dita, não é um elemento importante na caracterização do elemento fundante das imagens. O que conta realmente é o que se quer ver, são os desejos projetados sobre a natureza”.³³⁶

Mais especificamente em relação ao sertão, vale lembrar que mesmo que o quiséssemos não haveria como localizar precisamente sua geografia – apenas coincidentemente os filmes tomados para uma análise mais apurada estão todos ambientalizados no que seria o sertão nordestino, como é o caso de *O Cangaceiro*, *Vidas Secas* e *Abril Despedaçado* – vez que o sertão:

[...] não tem uma origem geográfica precisa e nem remete a um determinado local. Grosso modo, representa muito mais um aspecto simbólico de lugar distante, deserto e despovoado do que uma localização determinada, embora possa ser remetido, em algumas regiões, a lugares específicos, no nordeste, significa caatinga e também interior; no início do século, significou o oeste de São Paulo, e ainda hoje se identifica com o Estado de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso.³³⁷

Isso não significa negar a existência física do que conhecemos genericamente como “sertão”. Negar sua existência seria um despropósito, “o fundamental não consiste em negar a existência da matéria [...], mas em corrigir a noção popular dela e em afirmar que a matéria não possui essência alguma independente da percepção mental, visto que existência e perceptibilidade são termos recíprocos”.³³⁸ Partindo dessa constatação seria mais interessante questionarmos o porquê do interesse pelo “rural” ou pela “ruralidade” ser renovado no momento em que está em curso um conjunto de mudanças que dilui o que até então era aceito como específico do espaço ou da cultura rural.

Vale a pena refletir sobre a possibilidade de categorias genéricas, como as que nomeiam e significam o que é ser rural e o que é ser urbano, serem ainda pertinentes para qualificar espaços e universos sociais numa contemporaneidade tão cosmopolita como a nossa. Para Maria José Carneiro, que nesse sentido concorda com a tese defendida por Gilmar Arruda, o

³³⁶ ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. Bauru/SP: EDUSC, 2000, p. 165.

³³⁷ ARRUDA, op. cit., p. 165.

³³⁸ SCHOPENHAUER, Artur. O mundo como representação, apud. BARBOSA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 55.

que ocorre atualmente é um processo de emergência de novas formas de sociabilidades e identidades que envolvem e confundem o “rural” e o “urbano”, estreitando as fronteiras entre esses espaços. Para Carneiro, as fronteiras entre rural e urbano, além de móveis, podem ser deslocadas de uma espacialidade física para o campo das representações responsáveis pelos significados que esses universos foram historicamente assumindo na sociedade:

As propriedades do rural são possibilidades simbólicas, mas também possibilidades práticas. Elas orientam as práticas sociais sobre um determinado espaço de acordo com os significados simbólicos que lhe são atribuídos, sendo portanto inútil procurar em uma realidade física, econômica ou ecológica os fundamentos de uma ruralidade. Também seria inútil procurar nesta realidade apenas um imaginário que faria do rural uma pura construção mental.³³⁹

Desse modo, só seria possível chegar a uma imagem mais coerente das formas como *Abril Despedaçado* significa o sertão a partir de três constatações que acreditamos ter norteado as discussões realizadas nesse trabalho: primeiro, o que conhecemos como rural/sertão são “possibilidades simbólicas” tanto quanto, ou ainda com mais intensidade, espaços físicos; segundo, que as representações que incidem sobre esses universos estão sempre em choque entre si; terceiro, a consciência de que o filme possibilita a construção de um mundo que lhe é particular e que qualquer trabalho hermenêutico sobre as representações filmicas deve respeitar a alteridade desse mundo, não submetendo-o à pretensa racionalidade do conhecimento histórico.

Como já trabalhado anteriormente, o filme *Abril Despedaçado* constrói sua narrativa a partir de um caráter fabular e, desse modo, para que seu clima trágico possa ser efetivado é necessário, além de um herói, uma ordem igualmente trágica em que as ações dos personagens possam ser contextualizadas.³⁴⁰ Além disso, a narrativa fabular irá manter um diálogo com aspectos do real: ela irá procurar manter suas personagens e acontecimentos próximos de uma certa ordem como meio de poder alojá-los no “interior das possibilidades de uma cultura”.³⁴¹ É nesse sentido que, mesmo que a princípio tente criar um ambiente fabular

³³⁹ CARNEIRO, Maria José. Apresentação. In: MOREIRA, Roberto José. **Identidades sociais: ruralidades do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 8.

³⁴⁰ BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

³⁴¹ FOUCAULT, Michel. Por trás da fábula. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 210.

que se afaste do mundo real, *Abril* irá projetar sobre suas imagens e representações um “efeito de real”.

Ao produzir *Abril Despedaçado*, Walter Salles e sua equipe busca recuperar um tempo pretérito – ano de 1910 – e ficcional, mas, para que a história narrada possa capturar o espectador é necessário que ela trabalhe sobre espaços e personagens já conhecidos pelo público. Para além do sertão criado por Salles já existe uma estereotipia difundida na sociedade que é responsável por significar o sertão e é com essa estereotipia que Salles se propõe a dialogar. É desse modo que o sertão de *Abril* é o sertão onde o tempo parece não querer passar, onde a violência ainda se faz presente (não mais na forma do cangaceiro, embora o filme seja ambientalizado na época em que esses já perambulavam pelas terras sertanejas, mas na violência que “aproximava” duas famílias rivais) e a superstição ainda reina (basta lembrar a crença de que o sangue amarelado na camisa seria indício de que o morto pede justiça pelo seu sangue derramado).

Os personagens encontrados no filme de Walter Salles, pelo menos a maior parte deles, são referências comuns entre as representações sociais que significam historicamente o sertão brasileiro: a presença do patriarca como símbolo da tradição que une a família, da mulher que em seu papel de mãe submissa ao poder patriarcal e que funciona como eixo a partir do qual gira a família, os filhos igualmente submissos ao pai através de uma relação sufocante na qual não se separa o respeito e o medo nutridos sobre uma mesma pessoa. Do mesmo modo, para Salles, parece impensável excluir do filme a típica cena de exploração da qual o Sr. Breves é uma vítima no armazém ou deixar de prestar as homenagens à metáfora do “sertão virar mar e o mar virar sertão”. Pode-se concluir que mesmo rompendo com algumas imagens estereotipadas que incide sobre o sertão, o filme *Abril Despedaçado* estabelece um diálogo com outras ainda vigentes, como aquelas que significam o sertão como local do atraso, do patriarcalismo e da violência.

Em *Abril*, Salles acaba por reencontrar o Brasil a partir de um percurso contrário ao que foi feito quase meio século atrás por diretores como Nelson Pereira dos Santos. Diretores da geração de Walter Salles têm sua produção marcada pelos “pós” (pós-Embrafilmes, pós-ditadura, pós-década perdida, pós-macroteorias sociais...), daí a necessidade sentida de rever e reencontrar o Brasil no início desse terceiro milênio. Esse reencontrar o Brasil nas telas de cinema, embora ainda carregue traços de tradições anteriores, como acabamos de demonstrar, acaba por pintar um sertão cheio de cores que, embora ainda marcado pela miséria e

exploração, que historicamente significaram o sertão como o lugar da tradição e em oposição ao ambiente urbano, já se torna menos agressivo ao espectador.

Numa perspectiva mais ampla, poderíamos afirmar que se o fardo da história é a vã tentativa de prescrever um sistema ético específico através do qual se possa pensar uma realidade, um universo, como se o presente e o futuro estivesse necessariamente preso ao passado, e que para se libertar desse fardo seja necessário que o historiador desnaturalize sua condição presente mostrando-a como fruto de opções especificamente humanas,³⁴² poderíamos chegar à conclusão que *Abril Despedaçado* trilha dois cominhos contraditórios. O primeiro caminho corresponde à própria estrutura do filme: Salles não consegue se livrar do fardo das representações que significam o sertão a partir dos dualismos exploração/honestidade, sofrimento/dignidade, violência/honra da forma como esteve presente em *O Cangaceiro* e *Vidas Secas*. Por outro lado, se tomarmos como parâmetro cada personagem em sua individualidade, iremos perceber que é mostrada a elas uma luz e uma possibilidade de redenção final. Ao término do filme as personagens, ou pelo menos as duas que se destacaram durante toda a narrativa, Pacu e Tonho, resolvem arrancar os seus destinos da tradição cega e tomá-los em suas próprias mãos.

É exatamente no deslocar a narrativa do drama social para o pessoal que reside a grande mudança e a força do filme em relação aos seus precedentes do Cinema Novo. A princípio, como demonstra Pesavento em sua análise do filme *O Quatrilho*, as potencialidades de um filme não estariam necessariamente na sua possibilidade de reconstruir coerentemente o real, no caso o sertão – desse, como sabemos, o filme é apenas uma representação – mas na possibilidade de fazer pensar uma cultura a partir de “outro ponto de vista: o das sensibilidades”.³⁴³ *Abril Despedaçado* nos possibilita a existência de dois sertões (um já conhecido e que é marcado pela seca, o sofrimento, a violência e as injustiças sociais) e um “outro” sertão possível onde seus habitantes jogam com a paixão, podem reverter a ordem estabelecida ou simplesmente se reencontrar consigo mesmo sem se preocupar com uma macro mudança social.

Essa preocupação de Walter Salles e de toda a equipe de produção em deslocar a trama narrativa de *Abril Despedaçado* do macro (aspectos sociais que envolvem os personagens) para o que poderíamos chamar de micro (os dramas e angústias pessoais de seus personagens)

³⁴² WHITE, op. cit..

³⁴³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. De razões e sentimentos: O Quatrilho na tela. In: SOARES, Maria de Carvalho (Org.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 225.

não deve ser localizada em simples escolhas individuais, como já sugere uma análise de outros filmes do recente cinema brasileiro. Ao centrar a narrativa nas potencialidades de libertação individual das personagens frente a um ambiente familiar opressor, destacando o afeto como o único caminho para se chegar a essa libertação, o filme dialoga, mesmo que inconscientemente, com uma nova perspectiva frente às possibilidades de pensar o real e, em consequência, o sertão.

A primeira mudança estabelecida pelo filme em relação à tradição que o precede diz respeito à representação de personagens que vêm seu mundo desmoronar, já não encontrando mais sentido em mantê-lo, e que por isso se mostram “confusos acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele”.³⁴⁴ Embora personagens de filmes do Cinema Novo tenham sentido uma sensação muito parecida, a metáfora do sertão-mar remetendo à necessidade de inverter a ordem estabelecida, o caminho que foi seguido pelas personagens de *Abril* no sentido de resolver essa situação foi totalmente inverso: o inverter da ordem não passa por questões sociais, mas, puramente individuais. Uma alternativa quase sempre seguida na tentativa de minimizar esse conflito foi o recente “abandono” do universo exterior e um mergulho no mundo interior das personagens que se mostra como labirintos autobiográficos.³⁴⁵

É exatamente esse sentimento de angústia e deslocamento frente a um mundo que já não lhe confere mais significado social e a necessidade de se reencontrar consigo mesmo que irá marcar a construção das personagens Tonho e Pacu. Por outro lado, o casal Breves, como agentes personificadores e sintetizadores da tradição e do arcaísmo, apresentam-se aos dois irmãos como obstáculos a serem superados se ambos tiverem em seu horizonte a iniciativa de romper com a ordem estabelecida. Essa alteração na constituição das personagens acaba por envolver o filme numa lógica que vai além da constatação da opressão social: estabelece a possibilidade de romper, mesmo que individualmente, com o universo que lhe oprime, o que não parecia possível nos filmes de Lima Barreto e Nelson Pereira. Essa possibilidade é o que justifica o suicídio de um dos irmãos e a fuga do outro nos momentos finais do filme.

A segunda mudança estabelecida pelo filme em relação à tradição cinemanovista toca diretamente na forma de representar e significar o sertão. Como já foi analisado anteriormente, embora Salles não consiga se distanciar das imagens e representações que

³⁴⁴ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 46.

³⁴⁵ HARVEY, op. cit..

singularizam o sertão como um lugar marcado pela tragédia social e onde o tempo parece não passar, já possibilita pensar uma ruptura com a normalidade e a quebra de um imaginário já consolidado sobre as representações do sertanejo. *Abril* cria a possibilidade de pensar o sertão a partir de um outro ponto de vista que não aquele da violência, da seca ou das injustiças sociais como fatores constitutivos da personalidade sertaneja: o dos afetos e das possibilidades humanas de romper com uma ordem previamente estabelecida.

Desse modo, o universo tenso que envolve físico e culturalmente as personagens, antes de contradizer a lógica interna no filme, possibilita que o espectador seja tocado pelo que de fato é a preocupação dos produtores de *Abril Despedaçado*: a beleza que envolve a possibilidade de superação pessoal. O resultado a que se chega ao final do filme, belíssimo diga-se de passagem, é que a proposital confusão entre homem e paisagem não tem a finalidade de fazer brotar um determinismo geográfico ou a consciência revolucionária terceiromundista. Em *Abril*, a relação visceral entre homem e natureza, entre o homem e a cultura que o cerca, só servirá para “arrancar lirismo da secura, beleza da aridez e uma emoção embrutecida”.³⁴⁶

³⁴⁶ MARCELO, Carlos. **Esperança extraída da brutalidade**. Disponível em: <www.correiobrasileense.com.br>. Acesso em: 30 jan.08.



Referências e Fontes

Tu não larga mais isso não, menino? Oxe! Não ta vendo que esse negócio faz mal pra vista?

Senhora Breves

a) FILMES E DOCUMENTÁRIOS UTILIZADOS

A BOLANDEIRA (Documentário). Direção e produção: Vladimir Carvalho. Música: Alberto Nepomuceno e Batista Siqueira. Fotografia: Manuel Clemente. Brasil, 1969. DVD (10 min).

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, baseado em livro de Ismail Kadaré. Produção: Arthur Cohn. Música: Antônio Pinto. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: José Dumont, Rodrigo Santoro, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Caio Junqueira, Mariana Loureiro, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos e outros. Brasil, 2001. DVD (105 min).

BAILE PERFUMADO. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Produção: Paulo Caldas, Germano Coelho Filho, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro e Aramis Trindade. Música: Fred 04, Chico Science, Lúcio Maia, Paulo Rafael e Sérgio Siba Veloso. Fotografia: Paulo Jacinto dos Reis. Elenco: Duda Mamberti, Luiz Carlos Vasconcelos, Aramis Trindade, Chico Diaz, Jofre Soares, Cláudio Mamberti, Germano Huiut, Giovana Gold e outros. Brasil, 1997. VHS (93 min).

CARLOTA JOAQUINA, Princesa do Brasil. Direção: Carla Camurati. Roteiro: Carla Camurati e Melanie Dimantas. *Produção*: Bianca de Felippes e Carla Camurati. Fotografia: Breno Silveira. Música: André Abujamra e Armando Souza. Elenco: Marco Nanini, Marieta Severo, Ludmila Dayer, Antônio Abujamra, Maria Fernanda, Eliana Fonseca, Beth Goulart, Thales Pan Chacon, Vera Holtz, Bel Kutner, Ney Latorraca, Aldo Leite, Norton Nascimento, Marcos Palmeira, Chris Hieatt, Maria Ceíça e outros. Brasil, 1995. DVD (100 min)

CENTRAL DO BRASIL, Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Produção: Arthur Cohn e Martine de Clermont-Tonnerre. Música: Antônio Pinto e Jacques Morelembaum. Fotografia: Wálter Carvalho. Elenco: Fernanda Montenegro, Vinícius de Oliveira, Marília Pêra, Soia Lira, Othon Bastos, Otávio Augusto, Stela Freitas, Matheus Natchergaele, Caio Junqueira e outros. Brasil, 1998. DVD (112 min).

CORISCO & DADÁ. Direção, roteiro e produção: Rosemberg Cariry. Música: Severino Dada. Fotografia: Ronaldo Nunes. Elenco: Chico Díaz, Dira Paes, Chico Alves, Maira Cariry, Virginia Cavendish, Chico Chaves, B. de Paiva, Regina Dourado, Antonio Leite, Teta Maia, Denise Milfont, Luiz Carlos Salatiel, Maíra Maia Moura, Abidorac Jacamaru, Bárbara Cariry e outros. Brasil, 1996. VHS (112 min).

DARK WATER. Direção: Walter Salles. *Roteiro*: Rafael Yglesias, baseado em livro de Kôji Suzuki e em roteiro de autoria de Hideo Nakata e Takashige Ichise. Produção: Doug Davison, Roy Lee e Bill Mechanic. Música: Angelo Badalamenti. Fotografia: Affonso Beato. Elenco: Jennifer Connelly, John C. Reilly, Tim Roth, Dougray Scott, Pete Postlethwaite, Ariel Gade e outros. EUA, 2005. DVD (105 min).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Produção: Luiz Augusto Mendes. Música: Heitor Villa-Lobos. Fotografia: Waldemar Lima. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos, Lídio Silva, Sônia dos Humildes e outros. Brasil, 1964. DVD (125 min).

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Direção: Walter Salles. Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado. Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff. Fotografia: Eric Gautier. Elenco: Gael García Bernal, Susana Lanteri, Mía Maestro, Mercedes Morán, Jean Pierre Nohen, Rodrigo de la Serna e outros. EUA, 2004. DVD (128 min).

EU TU ELES. Direção: Andrucha Waddington. Roteiro: Elena Soárez. Produção: Flávio R. Tambellini, Andrucha Waddington, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda. Música: Gilberto Gil. Fotografia: Breno Silveira. Elenco: Regina Casé, Lima Duarte, Stênio Garcia, Luiz Carlos Vasconcelos, Nilda Spencer e outros. Brasil, 2000. DVD (104 min).

GUERRA DE CANUDOS. Direção: Sérgio Rezende. Roteiro: Sérgio Rezende e Paulo Halm. Música: Edu Lobo. Fotografia: Antônio Luís Mendes. Elenco: José Wilker, Paulo Betti, Cláudia Abreu, Marieta Severo, Selton Mello, Roberto Bomtempo, José de Abreu, Tônico Pereira, Tuca Andrada e outros. *Brasil*, 1997. DVD (169 min).

LAVOURA ARCAICA. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho. Música: Marco Antônio Guimarães. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: Raul Cortez, Selton Mello, Juliana Carneiro da Cunha, Leonardo Medeiros, Mônica Nassif, Christiana Kalache Caio Blat, Renata Rizek, Simone Spoladore e outros. Brasil, 2001. DVD (163 min).

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé. Roteiro: Luiz Alberto de Abreu e Eliane Caffé. Produção: Vânia Catani. Música: DJ Dolores e Orquestra Santa Massa. Fotografia: Hugo Kovensky. Elenco: José Dumont, Matheus Nachtergaele, Gero Camilo, Néelson Dantas, Rui Resende, Néelson Xavier, Luci Pereira, Jorge Humberto e outros. Brasil, 2003. DVD (100 min).

O AUTO DA COMPADECIDA. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, baseado em peça de Ariano Suassuna. Produção: Daniel Filho e Guel Arraes. Música: Sa Grama. Fotografia: Felix Monti. Elenco: Matheus Natchergaele, Selton Mello, Diogo Vilela, Denise Fraga, Rogério Cardoso, Lima Duarte, Marco Nanini, Aramis Trindade, Bruno Garcia, Luís Melo, Fernanda Montenegro, Paulo Goulart e outros. Brasil, 2000. DVD (104 min) .

O CAMINHO DAS NUVENS. Direção: Vicente Amorim. Roteiro: David França Mendes. Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Bruno Barreto, Ângelo Gastal e Daniel Filho. Música: André Abujamra. Fotografia: Gustavo Habda. Elenco: Wagner Moura, Cláudia Abreu, Ravi Lacerda, Sidney Magal e outros. Brasil, 2003. DVD (87 min)

O CANGACEIRO TRAPALHÃO. Direção e roteiro: Daniel Filho. Elenco: Renato Aragão, Nelson Xavier, Tânia Alves, Dedé Santana, Mussum, Zacarias, José Dumont, Regina Duarte, Bruna Lombardi, Tarcísio Meira, Gabriela Duarte e outros. Brasil, 1983. VHS (103 min)

O CANGACEIRO. Direção: Anibal Massaini Neto. Roteiro: Antônio Carlos Fontoura. Adaptação: Galileu Garcia, Anthony Foutz e Carlos Coimbra. Produção: Anibal Massaini Neto. Música: Juarez Dagoberto da Costa. Fotografia: Cláudio Portioli. Elenco: Paulo Gorgulho, Luiza Tomé, Alexandre Paternost, Ingra Liberato, Jece Valadão, Dominginhos, Othon Bastos, Jofre Soares, Tom do Cajueiro e outros. Brasil, 1997. VHS (110 min).

O CANGACEIRO. Direção e roteiro: Lima Barreto. Produção: Cid Leite da Silva. Música: Gabriel Migliori. Fotografia: Chick Fowle. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Adoniran Barbosa, Antonio V. Almeida, Heitor Barnabé, Lima Barreto e outros. Brasil, 1953. VHS (105 min).

O CHAMADO. Direção: Gore Verbinski. Roteiro: Ehren Kruger, baseado em livro de Kôji Suzuki. Produção: Laurie MacDonald e Walter F. Parkes. Música: Hans Zimmer. Fotografia: Bojan Bazelli. Elenco: Naomi Watts, Martin Henderson, Brian Cox, David Dorfman, Daveigh Chase e outros. EUA, 2002. DVD (115 min)

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Música: Marlos Nobre, Walter Queiroz. Elenco: Maurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana e outros. Brasil, 1969. VHS (100 min).

O PRIMEIRO DIA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Roteiro: Daniela Thomas, José Emanuel, Walter Salles e José de Carvalho. Produção: Beth Pessoa. Música: Antônio Pinto, Eduardo Bid e Naná Vasconcelos. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco: Fernanda Torres, Luiz Carlos Vasconcelos, Matheus Natchergaele, Néelson Sargento, Tônico Pereira, Aulio Ribeiro, Luciana Bezerra, Antônio Gomes, Néelson Dantas, Carlos Vereza, José Dumont e outros. Brasil, 1999. DVD (76min).

O QUATRILHO. Direção: Fábio Barreto. Roteiro: Antônio Calmon e Leopoldo Serran, baseado em livro de José Clemente Pozenato. Produção: Luis Carlos Barreto, Lucy Barreto e Adair Roberto Carneiro. Música: Jacques Morelenbaum. Fotografia: Félix Monti. Elenco: Glória Pires, Patrícia Pillar, Alexandre Paternost, Bruno Campos, Antônio Carlos, Gianfrancesco Guarnieri, Fábio Barreto e outros. Brasil, 1994. DVD (120 min).

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra, Miguel Torres, Pierre Pelegri. Produção: Jarbas Barbosa. Música: Moacir Santos. Fotografia: Ricardo Aronovitch. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Paulo César Peréio. Brasil, 1964. VHS (80 min).

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Tomas. Roteiro: Marcos Bernstein, Millor Fernandes, Walter Salles, Daniela Thomas. Produção: Flávio R. Tambellini. Música: José Miguel Wisnik. Fotografia: Walter Carvalho. Elenco Fernando Alves Pinto, Alexandre Borges, Laura Cardoso, Tchéky Karyo, João Lagarto, Luís Melo, Fernanda Torres e outros. Brasil/Portugal, 1995. DVD (100 min).

b) CRÍTICA DE CINEMA, MATÉRIAS E ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS

BENTES, Ivana. **Entrevista concedida a Dafne Melo.** Disponível em: <www.brasildefato.com.br>. Acesso em: 24 ago.08.

GIRON, Luís Antônio. **A imagem que vende mais.** Disponível em: <www.revistaepoca.globo.com>. Acesso em: 05 jul.07.

MARCELO, Carlos. **Esperança extraída da brutalidade.** Disponível em: <www.correiobrasilense.com.br>. Acesso em: 30 jan.08.

_____. **Vidas Secas.** Disponível em: <www.correiobrasilense.com.br>. Acesso em: 30 jan.08.

MOURA, Hudson. **Como tudo aconteceu.** Disponível em: <www.vidaslusofonas.com>. Acesso em: 02 jul.07.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome.** Disponível em: <www.dhnet.org.br>. Acesso em: 08 ago. 07.

SALLES, Walter. **Entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos, Fernando Albagli, Marcelo Janot e Pedro Butcher**. Disponível em: <www.criticos.com.br>. Acesso em: 30 out.07.

_____. **Entrevista concedida a Carlos Marcelo**. Disponível em: <www.correiobrasileense.com.br>. Acesso em: 30 jan.08.

_____. **Entrevista concedida a Maria do Rosário Caetano**. Disponível em: <www.revistadecinema.com.br>. Acesso em: 02 jul.07.

_____. **Entrevista concedida a Neusa Barbosa**. Disponível em: <www.cineweb.com.br>. Acesso em: 02 jul.07.

_____. **Entrevista**. Disponível em: <www.epoca.globo.com>. Acesso em: 30 jan.08.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Entrevista**. Disponível em: <www.iea.usp.br/iea/revista>. Acesso em: 22 jan.08.

SILVA, Alberto. O Filme de cangaço. **Revista Filme e Cultura**. Ano III, n 17, nov./dez, p. 42-49, 1970.

c)
TES CONSULTADOS

SI

www.abrildespedacado.com.br

www.adorocinema.com.br

www.revistadecinema.com.br/edicao31. Acesso em: 08 jul.07.

www.revistadecinema.com.br/edicao34. Acesso em: 08 jul.2007.

c) **OBRAS CONSULTADAS**

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In: CASTELO BRANCO, Guilherme e PORTOCARRERO, Vera (Org.) **Retratos de Foucault**. Rio de Janeiro: Nau, 2000.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**: entre a história e a memória. Bauru/SP: EDUSC, 2000.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

BARBOSA, Jair. **Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BORDWELL, David. Cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

_____. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: _____ (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

BORNHEIM, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagens. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

BUSCOMBE, Edward. Idéias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. Volume II. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. **Abril despedaçado**: história de um filme. São Paulo: CIA das Letras, 2002.

BUTHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005. (Coleção Folha Explica).

CAETANO, Daniel e VALENTE, Eduardo. 1995-2005: histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CARNEIRO, Maria José. Apresentação. In: MOREIRA, Roberto José. **Identidades sociais: ruralidades do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. e MONTEIRO, Jaislan O. Fotogramas táticos: o cinema marginal e suas táticas frente às formas dominantes de pensamento. In: NASCIMENTO, Francisco A. do. et. al. (Org.). **História e historiografia**: abordagens e fontes. Recife: Edições Bagaço, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

_____. O mundo como representação. In: _____. **À beira da falésia**: a história entre a incerteza e a inquietude. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

_____. Texto, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. v. 3. São Paulo: Global, 2004.

_____. **A literatura no Brasil**. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **A literatura no Brasil**. v. 5. São Paulo: Global, 2004.

EDUARDO, Cléber. Fugindo do inferno – a distopia na redemocratização. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos**: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte/MG: Autentia, 2001.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. v. 31, p. 178. Verbetes: Imagem.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. Por trás da fábula. In: _____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória do subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas/SP: Papyrus. 1997.

_____. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. O sertão e a identidade nacional em Capistrano de Abreu. In: BURITY, Joanildo A. (Org). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KADARÉ, Ismail. **Abril despedaçado**. São Paulo: CIA das Letras, 2001.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia-PR, v 8, n 12, p. 97-115, 2006.

LABAKI, Amir. **O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil**. São Paulo: Publifolha, 1998.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LAUWERS, Michel. Morte e mortos. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (Org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru/SP: Edusc, 2006.

LE GOFF, Jacques. **A nova História**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. O acinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

_____. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. Gêneros, produtores e autores – linhas de produção no cinema brasileiro recente. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MOREIRA, Roberto José. Ruralidades e globalizações: ensaiando uma interpretação. In: _____. (Org.). **Identidades sociais: ruralidades do Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NAGIB, Lúcia . Imagens do mar. In: NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. O centro, o zero e a utopia vazia. In: _____. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Editora 34, 2002.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra e depois.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NOTH, Winfried. **A semiótica no século XX.** São Paulo: Annablume, 1996.

ORIOCHO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. De razões e sentimentos: *O Quatrilho* na tela. In: SOARES, Maria de Carvalho (Org.). **A História vai ao cinema.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

PINHEIRO, Áurea Paz. **Notas sobre história, memória e biografia.** Teresina: UFPI, 2002.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos.** São Paulo: Hacker Editores, 2002.

QUEIROZ, Teresinha. Retrato do cinema quando jovem. In: _____. **História, Literatura, sociabilidades.** Teresina/PI: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas-SP: Papyrus, 1994.

_____. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação.** Edições 70. 1973.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RÜSEN, Jorn. **Razão histórica.** Brasília: UnB, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: o social e político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2005.

SARMIENTO, Guilherme Homens sem sombra: uma tendência intelectual em tempos recentes. In: CAETANO, Daniel. **Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

SCHÜLER, Donaldo. **Na conquista do Brasil**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001.

SILVA, Jaison Castro. Imagem, tempo e cidade: a experiência tempo urbana do cinema de Walter Hugo Khouri. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. et al. (Org.). **História: cultura, sociedade e cidade**. Recife: Bagaço, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Cinema e poéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

TUNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Dicionário do Brasil Colonial – 1500/1808**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

WHITE, Hayden. **Trópico do Discurso: ensaios sobre criticada cultura**. São Paulo: USP, 2001.

XAVIER, Ismail. A alegoria Histórica. IN: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasilense, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)