

**CÉLIA APARECIDA FERREIRA TOLENTINO**

**A DIALÉTICA RAREFEITA  
ENTRE O NÃO SER  
E O SER OUTRO**

**Um estudo sobre o rural no cinema brasileiro**



CÉLIA APARECIDA FERREIRA TOLENTINO

A DIALÉTICA RAREFEITA ENTRE O NÃO SER E O SER OUTRO

Um estudo sobre o rural no cinema brasileiro

Tese de Doutorado apresentada  
ao Departamento de Sociologia  
do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas da  
Universidade Estadual de  
Campinas, sob a orientação da  
Professora Doutora Élide Rugai  
Bastos

Este exemplar corresponde  
à redação final da Tese  
defendida e aprovada pela  
comissão julgadora em

23 / 09 / 97

Banca:

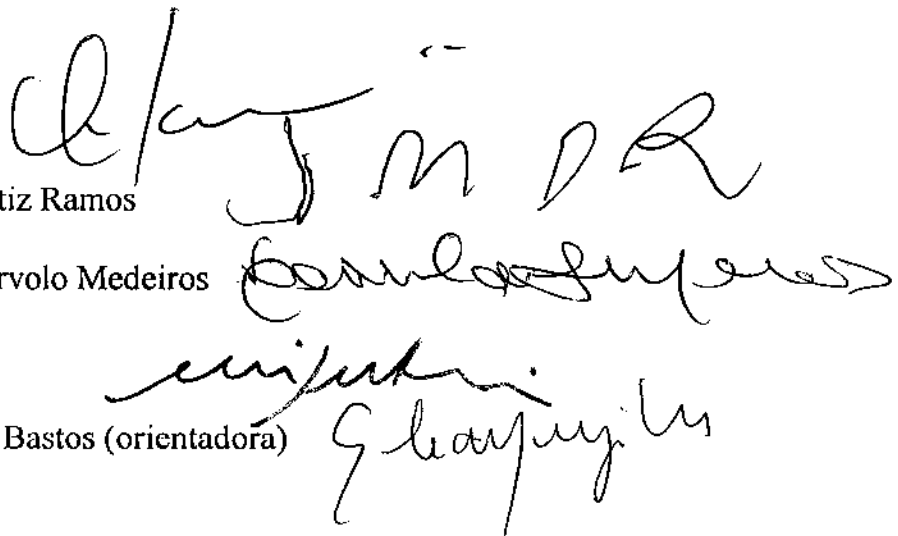
Prof. Dr. Octávio Ianni

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos

Profa. Dra. Leonilde Sérvolo Medeiros

Prof. Dr. Miguel Chaia

Profa. Dra. Élide Rugai Bastos (orientadora)



setembro/1997

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
T.º	
V	Ex.
T.º BC	32314
PROC	281191
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PROCO	7811.00
DATA	03/12/97
N.º SP	

CM-00103510-8

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

T575d

Tolentino, Célia Aparecida Ferreira

A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro / Célia Aparecida Ferreira Tolentino. - - Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Élide Rugai Bastos.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cinema brasileiro. 2. Sociologia da cultura. 3. Pesquisa sociológica. 4. Sociologia Rural. 5. Cinema - Estética.  
I. Bastos, Élide Rugai. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

AOS MEUS PAIS

(que lavraram a terra para que eu  
pudesse lavrar palavras)

AO PEDRO FRANCISCO



# SUMÁRIO

Agradecimentos.....	I
Apresentação.....	III

## PARTE I

### O NARRADOR INSEGURO: O RURAL É O OUTRO A DÉCADA DE 50

Um cinema industrial .....	02
A fazenda de café ou o rural cosmopolita.....	10
O cangaço ou o rural como um tempo pré-civilizado.....	54
O caipira ou o rural como quantidade negativa.....	86

## PARTE II

### O NARRADOR APAIXONADO: O ÚLTIMO ROMANTISMO AGRÁRIO OS PRIMEIROS ANOS 60

Um grande cinema.....	127
<i>Vidas Secas</i> : O ciclo da sobrevivência.....	137
<i>Deus e o Diabo</i> : o ciclo da consciência.....	168
<i>Cabra Marcado para morrer</i> : o ciclo da história.....	197

**PARTE III**  
**O NARRADOR DESENGANADO: O RURAL É NOSSA HERANÇA,**  
**SALVAÇÃO E MALDIÇÃO**  
**O PÓS 64**

O balanço das utopias.....	232
Um rural de supostas rebeldias originais e descolonizadas.....	238
Tradições rurais como manutenção da idiotia e alienação.....	269
Considerações finais: Essa nossa ambígua identidade.....	290
Referências bibliográficas.....	307
Referências Catalográficas.....	316
Anexos.....	318

## RESUMO

Este estudo discute a tematização dos aspectos rurais da cultura brasileira segundo a abordagem realizada pelo cinema nacional das décadas de 50 e 60. Decodificando o narrador de cada obra cinematográfica, debate-se as condições e perspectivas deste que apreende o tema em questão, explicitando o tempo histórico a partir do qual fala. As duas décadas são tratadas como três tempos distintos: a década de 50 é observada a partir do cinema industrial paulista; a década de 60 divide-se em duas partes, antes e depois do golpe de 64, e ambas são discutidas através da cinematografia politizada da época. Ao final, este trabalho tenta demonstrar que o rural constitui um tema fugidio, mas central na vida brasileira, que, em acordo com as ambigüidades da nossa própria identidade, é tratado com amor ou ódio segundo os projetos de nação com os quais dialoga. Cangaceiros, caipiras, jagunços, beatos, retirantes podem ora compor a mais genuína identidade nacional, ora o retrato do atraso brasileiro e, também, as duas coisas ao mesmo tempo. Invariável é o ponto de vista que entende como rural aquilo que está no passado ou em vias de superação, nunca, entretanto, o vigente. Resumindo, para o cinema brasileiro do período estudado, rural é sempre o outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema brasileiro, rural e cinema, pensamento social brasileiro, sociologia da cultura, sociologia rural.

## AGRADECIMENTOS

O objeto desta pesquisa foi encontrado por acaso, a partir de uma provocação orquestrada por João Abreu e Betty Milidoni numa tarde em que eu reclamava do vazio deixado pela dissertação de mestrado, então recém-defendida. O rural no cinema nacional, além da sonoridade curiosa, parecia uma incongruência. Provocação aceita, muitas foram as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho, das mais diferentes formas. Foram informações bibliográficas, material filmográfico, discussões, sugestões e dicas diversas de pessoas de dentro e fora do âmbito universitário que, acima de tudo, dividiram comigo a paixão pelo cinema brasileiro. Entre estas pessoas, às quais sou imensamente grata, estão Maria Abreu, Gutemberg Medeiros, Yoshi Gusukuma, Marcelo Delábio, Zuleika Bueno, Maria de Lourdes Horiguella, Sara Cristina de Castro, Ricardo Mussi, Jesus Ranieri, Regina Aída Crespo e Elaine Quartucci. E, entre os colegas do curso de doutorado em Ciências Sociais do IFCH/UNICAMP, Débora Mazza, Maria Orlanda Pinassi, Maria Odete Santos e Francisco Corsi.

O grande mestre-cineasta Ozualdo Candeias recebe o meu agradecimento especial, em primeiro lugar, pelo acesso às cópias dos seu filmes. Fica impossível agradecê-lo, entretanto, pela inestimável contribuição que nos oferece através da sua obra artística, tão pouco divulgada. Registro aqui a minha admiração e respeito à arte de Candeias e à sua incansável resistência para mantê-la autoral e viva.

Entre os professores, alguns ofereceram colaborações preciosas, às vezes à sua própria revelia, como é o caso do professor Ismail Xavier, de quem fui aluna ouvinte na Escola de Comunicações e Artes de São Paulo e a quem devo os passos iniciais da minha incursão pela análise cinematográfica. Meu reconhecimento mais profundo se estende também ao professor Octávio Ianni a quem recorri muitas vezes em busca de “iluminações” e que, de forma sempre generosa, ofereceu-me desde indicações bibliográficas a importantes discussões nas situações em que o objeto parecia driblar a nossa lógica.

Aos colegas do Departamento de Sociologia e Antropologia da FFC/UNESP de Marília, que acompanharam desde o início este trabalho, agradeço a

disposição para substituir-me em remanejamentos de cargas horárias. Entre estes, ressalto a contribuição irressarcível da professora Fátima Aparecida Cabral, que soube como ninguém oferecer ombro e carinho nos momentos mais conturbados dos últimos anos. E a Tadeu Giglio que ouviu intermináveis reflexões sobre este trabalho e contribuiu com apoio estratégico para sua confecção final.

Uma menção especial a Alice da Silva Vieira Leite pela atenção aos nossos papéis. Igualmente aos providenciais secretários da pós-graduação do IFCH/UNICAMP.

Os alunos dos primeiros anos de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília contribuíram para que eu pensasse e debatesse muitas questões que aqui aparecem. A eles meu agradecimento.

A professora Élide Rugai Bastos foi a orientadora deste trabalho, mas, acima de tudo, foi a minha maior interlocutora, tanto nos debates e embates verbais, como nas entrelinhas que aqui registrei. Leitora generosa, perspicaz e provocadora, fez da orientação um diálogo estimulante e francamente produtivo, acrescido de extrema atenção. A sua presença amiga e efetiva durante todos estes anos foram fundamentais para a realização desta tese.

Aos meus pais e irmãos, além de agradecê-los pela torcida a favor, devo dizer que estão profundamente presentes neste trabalho. Inclui-se aí Vô Virgílio Bertini e sua curiosa visão de mundo construída pela matéria híbrida da história nacional e por assombrações brasileiras e européias.

Os meninos e meninas de La piccola fulô, Lino Rojas e os meninos e meninas da Companhia Artística Pombas Urbanas também comparecem aqui com a arte que nos toca.

E agradeço ao programa CAPES/PICD pelo financiamento parcial desta pesquisa.

## APRESENTAÇÃO

Paulo Emílio Salles Gomes escreve a frase que dá título a este trabalho ao pensar o cinema nacional e as suas dificuldades em construir e impor para o público brasileiro a sua própria linguagem. Fomos tão acostumados com o padrão do cinema estrangeiro, observa, que já o consideramos como parte da nossa própria consciência: *“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”* (Salles Gomes: 1980, p. 88)

Salles Gomes chega a dizer que a relação entre local e estrangeiro se estreitou tanto em solo pátrio que consideramos o “ocupante” como nosso semelhante, sem podermos ou desejarmos diferenciá-los dele. Uma questão que se coloca para muito além do nosso cinema, que envolve a própria definição de nós mesmos, mas que representou um problema com o qual a expressão cinematográfica brasileira teve de entender-se desde os seus primórdios. A importação maciça do filme estrangeiro, em especial americano, foi sempre um fator a mais de dificuldade para o cinema nacional, que acabava rechaçado pela sua inferioridade técnica, mas, também, porque a realidade que se acostumara a ver nas telas era muito diferente daquela que tínhamos para mostrar, e a primeira nos parecia mais “artística”. Já nos anos 20, quando um cineasta brasileiro, com grande esforço, levava às salas de exibição temas e questões nacionais, encontrava, invariavelmente, a repulsa do público e da crítica. Não queríamos ver as nossas mazelas, fosse na condição de assunto ou na explícita falta de aprimoramento técnico.

O país agrário do início do século reclamava um cinema industrial como o americano e, pode-se imaginar, tinha horror em ver-se retratado como rural ou subdesenvolvido. Vários estudos mostram que, por algumas décadas, as imagens do Brasil rural produziram desconforto no cinéfilo brasileiro, que exigia para elas um tratamento, no mínimo, atenuante do que havia de rude, como fazia o nosso principal modelo com seus *westerns*. O cinema brasileiro precisou ganhar em tecnologia,

industrializar-se, e imitar bem o seu correlato americano, para poder impor a temática rural para o grande público. E, tal como aquele, afirmá-la como passado, sem vigência, como tradição. Uma forma de abordagem que afirma um rural que **não** é, para poder, da melhor maneira possível, diferenciá-lo daquele que fala — e daquele que o assiste. Leitura que se inverteria no período do nosso cinema politizado dos anos 60 e que, por isso mesmo, acabaria afirmando como permanência um rural que ficara no passado. Um erro de diagnóstico que custaria caro à nossa inteligência.

Podemos dizer que o rural nunca esteve onde o cinema o procurou, mostrando que a questão levantada por Salles Gomes acaba reverberando em todos os níveis quando colocamos a identidade nacional em pauta, e, se não sabemos quem é o estrangeiro, também não nos encontramos muito bem com o que chamamos de “nosso”. Vale lembrar que os dois únicos trabalhos cinematográficos (aqui analisados) que tentaram tomar o rural em tempo corrente foram obras, sintomaticamente, proscritas. De modo que a síntese de Paulo Emilio acaba revelando um complicado dilema para a cultura brasileira em geral e para o cinema em particular, pois este, enquanto filho da tecnologia e urbanidade, teve sempre de ver-se com a nossa condição de país periférico, atrasado tecnologicamente, em concorrência direta com a poderosa indústria internacional, que ofereceu o padrão cinematográfico para a massa da população. Um padrão que além da estética ofereceu o assunto e a forma de tratamento, onde o rural só podia aparecer como coisa apreendida, comentada.

Nenhum período nos pareceu mais importante para examinarmos esta relação do que as décadas de 50 e 60, quando a transição do Brasil rural para o Brasil urbano e a do exclusivismo agrário para a primazia econômica industrial estavam em causa, acirrando os conflitos entre os que pensavam os destinos da nação. Além, é claro, de tratar-se de um grande momento do cinema brasileiro, que, deliberadamente ou não, canalizou para si a síntese dos debates políticos e sociais da época. Digo “deliberadamente” porque, de algum modo, o cinema brasileiro realmente se propôs a debater ou impor projetos nacionais, mas, também, porque concordamos com Lukács que esta é uma particularidade de toda obra de arte: a de realizar a síntese de seu tempo, compondo, por isso mesmo, a forma mais completa de sociologia.

Lukács afirma em sua *Introdução a uma estética marxista* que, enquanto o **conhecimento científico** situa-se no âmbito da universalidade e intenta reduzir ao máximo a influência dos aspectos humanos e sociais na apreensão dos fenômenos, o **conhecimento estético**, ao contrário, procede do mundo do homem e está destinado para este. E neste tipo de conhecimento estão contidas todas as típicas relações da vida humana, questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificadas pelas transformações das relações de produção. Sob esta perspectiva, longe de trazer em si algo de “supratemporal”, a arte é necessariamente conformada por seu momento histórico, por seu ser e estar no mundo, e pode, por estas características específicas, revelá-lo e compreendê-lo a partir de sujeitos concreta e historicamente determinados.

Considerando que toda atitude cognitiva segundo os princípios da teoria marxista remete-se à sociedade que fornece a matéria concreta para a sua realização, entendemos que, ao conhecermos este que chamamos de narrador — o sujeito cognoscente de uma dada obra —, podemos decodificar também o chão histórico a partir do qual fala. Como não tem compromisso com verdades preestabelecidas, este sujeito que realiza o conhecimento estético pode fazê-lo a partir, inclusive, dos elementos mais prosaicos e, ainda assim, estará revelando as tendências de sua época, a interpretação que dela faz e o terreno que a propicia. E, como se trata de um conhecimento artístico, os princípios sob os quais este sujeito capta o seu tempo, ele os imprime, para além dos conteúdos explícitos, na **forma** da obra de arte.

Para essa pesquisa, portanto, tratamos conteúdo e forma do material artístico como coisas inseparáveis. O conteúdo, como o tema e as questões colocadas a conhecer em primeira instância, e a forma das obras, como o que explicita a mediação entre o artista e seu objeto. Procurou-se decodificar a estrutura da construção artística como aquilo que define o narrador — este que constrói as categorias cognitivas sobre um dado conteúdo. No cinema, dizemos que o ponto de vista do narrador se imprime em dois aspectos: no de filmagem, onde se realiza a opção por uma dada abordagem, isto é, de um dado registro de imagens, e no de montagem, onde organiza o ritmo e a combinação das imagens obtidas. É aí que a opção do cineasta se define entre: buscar a neutralização do trabalho de construção de um dado registro do real — ocultando a sua posição enquanto sujeito cognoscente —, ou demonstrar e ostentar os elementos da constituição do filme. Juntar os dados



do real pode dar o sentido de história, de acaso, de particularidade ou de universalidade ou, ainda, falta de sentido.

E, para que não polemizemos aqui se alguns filmes são ou não obra de arte e se são ou não apenas produtos da indústria cultural, devemos dizer que, como Fredric Jameson (1992), consideramos que qualquer obra de cultura é sempre resultado de um tempo histórico real, que cabe ao crítico desvendar. Mesmo que seja na manifestação artística mais massificada ou comercial, é possível encontrar questões importantes para pensar o mundo moderno e as formas de entendimento da vida que, frequentemente, anseiam por um sentido da relação entre homem e natureza, homem e tempo histórico.

Compreendidas algumas questões com as quais as obras a serem analisadas dialogam diretamente, devemos dizer que é a elas que dirigimos nossa questão principal: **Como o cinema deu forma ao pensamento vigente sobre o rural nas décadas de 50 e 60, e o que isso representava enquanto idéia para uma sociedade em vias de realizar o caminho burguês de desenvolvimento econômico?**

Sobre este último aspecto é preciso fazer considerações a respeito do processo particular da modernização brasileira, que, como já é lugar-comum afirmar, sofre de desajustes com relação às concepções e ao ideário burguês clássico. Para usar a importante leitura de Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil*, em nosso país a modernização econômica e a criação de uma ordem capitalista avançada não trouxeram consigo os elementos civilizadores tal como nas nações européias. E, no que se refere especificamente ao rural, o engendramento da ordem burguesa prescindiu de muitos supostos pré-requisitos com relação à posse e distribuição da terra e ainda manteve o poder político da burguesia agrária quase intato. Ao contrário do que se deu nos modelos clássicos, a convivência pactual entre oligarquias agrárias e modelo liberal no Brasil foi a tônica do nosso desenvolvimento e já rendeu estudos importantíssimos, que demonstraram as conseqüências disso para a organização política, para os movimentos sociais, para a formação das idéias e, por decorrência, para a organização da cultura. E, sobre esta última, concordamos com Roberto Schwarz (1992), quando demonstra que o saldo é uma espécie de inadequação formada pela disjunção entre os conteúdos locais e as formas cognitivas importadas. Idéia, aliás, bastante pertinente para se pensarem as metamorfoses do

rural nos distintos momentos históricos em que esteve em causa, a partir de projetos culturais e nacionais.

Nas décadas de 50 e 60, especialmente nesta última, o pacto conservador seria questionado pela entrada em cena de atores até então excluídos do quadro político, os trabalhadores rurais e seus mediadores, colocando em questão a intocabilidade da propriedade rural. Num quadro mais amplo de mudanças sociais, ao lado dos movimentos urbanos, esse rural insurgente é repensado pelos demais setores da sociedade. Uns querem apreendê-lo para controlá-lo; outros, para transformá-lo em parte fundamental de uma aliança revolucionária; outros, para assisti-lo; e alguns, para revê-lo no seio do debate cultural, onde sempre fora reivindicado para legitimar os mais diversos papéis naquilo que chamam de construção de uma identidade nacional. Sem excluir aqueles que negam a sua existência como parte do país real ou os que o afirmam como o país verdadeiro. Através do narrador cinematográfico, saímos à procura das nuances destes projetos, do pensamento sobre o rural que escapava aos interlocutores preestabelecidos. Aquele pensamento que muitas vezes os próprios sujeitos dos discursos, imersos no processo, não logravam vislumbrar.

Deste modo, as duas décadas que compõem a *démarche* deste trabalho são tratadas de formas distintas justamente porque entendemos que o próprio cinema as tratou distintamente, de modo deliberado ou não. Dividimos este trabalho em três partes, considerando uma relativa à década de 50, outra, aos primeiros anos da década de 60 e a última, ao pós-64. Em cada uma, fazemos um balanço prévio e breve do panorama político e cultural para, em seguida, discuti-lo efetivamente através dos filmes selecionados. Entendemos que estes últimos dialogam, de fato, com a conjuntura na qual se realizam e podem confirmá-la ou não. Às vezes, surpreendem-nos, apontando questões subliminares que só a história viria iluminar.

Na primeira parte, tomamos para discussão filmes produzidos em São Paulo pela iniciativa de empresários que tentavam construir o cinema industrial. Um primeiro capítulo analisa a fazenda de café, através dos filmes *O Comprador de Fazendas*, de 1951, num contraponto breve com *Terra é Sempre Terra*, também de 1951, e *Chamas no Cafezal*, de 1954. O capítulo seguinte discute a idéia de rural como um tempo pré-civilizado em *O Cangaceiro*, de 1953, e *A Morte Comanda o Cangaço*, lançado em 1960. O terceiro levanta a questão do caipira para o cinema,

com *Jeca Tatu*, de 1959, em comparação ligeira com *Candinho*, de 1953. O contraponto, uma espécie de interlocução entre um filme e outro, nesta primeira parte do trabalho só acontece no ponto de vista analítico, ao contrário do material discutido no módulo seguinte, quando o diálogo entre as obras cinematográficas está colocado publicamente.

Nossa segunda parte se compõe de três capítulos. O primeiro analisa *Vidas Secas*, de 1962, e sua denúncia da pobreza do campo nordestino. O segundo discute *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963, e a tomada do rural como alegoria para uma discussão sobre os caminhos da consciência revolucionária. O último discute *Cabra Marcado para Morrer*, de 1964/1984, tentando entrever, nas poucas imagens da época trazidas pelo filme, alguns elementos do olhar lançado, naquele momento, sobre os camponeses mobilizados nas Ligas Camponesas. Como já observamos, os três trabalhos discutem entre si, na medida em que se organizam sob um mesmo projeto político, em que pesem e ressaltem-se as nuances em torno do engajamento particular dos seus realizadores. Em comum há uma discussão política sobre o Brasil e uma necessidade de compreendê-lo organicamente, com vistas à revolução.

A última parte examina a decepção do pós-64 com dois trabalhos bastante distintos. No primeiro capítulo, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969, aponta o mal-estar cultural que se seguiu ao golpe de Estado, pensando a possibilidade de encontrarmos no rural a nossa senda e identidade perdidas. O segundo analisa *O Candinho*, já avançando para o ano de 1973, revelando o rural brasileiro em tempos de milagre econômico. Com este último, colocamos em diálogo o filme *Candinho*, de 1953, para uma rápida comparação entre o narrador otimista dos anos pós-Estado Novo e o narrador pessimista dos anos de chumbo do governo militar, encerrando assim este trabalho.

# **PARTE I**

**O NARRADOR INSEGURO:**

**RURAL É O OUTRO**

**A DÉCADA DE 50**

## UM CINEMA INDUSTRIAL

A maior parte dos estudiosos do cinema brasileiro observa que a década de 50 impôs à sétima arte no Brasil duas importantes demandas: pela construção de um cinema industrial e por uma linguagem cinematográfica que tivesse “caráter nacional”. O primeiro aspecto vinha, certamente, ancorado na perspectiva industrializante que assumia a economia brasileira e na constatação da existência de um efetivo mercado nacional de consumidores resultante da urbanização de algumas cidades. O outro aspecto, que fundamentava as maiores críticas e desafios ao cinema dos anos 50, era facultado pelo que Antonio Candido (1965) chama de segunda fase do Movimento Modernista, ou seja, da radicalização de alguns temas que reapareceram na sociologia e na literatura das décadas de 30 e 40, depois da interrupção do debate na de 20. A Semana de 22 introduzira um novo compromisso cognitivo para a realidade brasileira, reclamando uma reflexão em torno do caráter nacional da nossa produção intelectual. Esse mesmo autor entende que as férteis interpretações de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, em *Sobrados e Mocambos* e em *Nordeste*; as de Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*; e as de Caio Prado Júnior, em *Formação do Brasil Contemporâneo* e *História Econômica do Brasil*, são mais ou menos tributárias do modernismo, ainda que distintas. Também seriam caudatárias deste movimento as várias expressões político-ideológicas que passaram a ocupar o cenário nacional a partir de 30: o nacionalismo de direita e esquerda, o catolicismo e o laicismo, a liberação de costumes, a formação da opinião pública, o populismo literário e expressões literárias diversas. Esse novo sistema cognitivo, que se estendia também para a constituição de um pensamento humanístico acadêmico (a fundação da USP é de 34, e a da Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, de 39) tinha, em diversos níveis, a exigência de importantes transformações sociais que requeriam novas formas de apreensão. Profundas mudanças em nível mundial estavam em causa e, internamente, a coalizão de poder entre oligarquia e burguesia sofria rearranjos importantes, merecendo reflexões específicas sobre temas que pareciam cristalizados, como a vocação agrária brasileira, o papel das elites, as relações raciais e classistas e tantas outras questões.

Novos atores perpetravam o cenário e careciam destas reflexões porque colocavam novíssimos dilemas. Era o caso do movimento operário e sindical urbano e sua relação com o Estado e mediadores, bem como dos partidos e grupos doutrinários que questionavam a ordem estabelecida, dando novo parâmetro para os movimentos sociais que, sobretudo depois da redemocratização e da Constituinte de 46, colocavam o dedo no ponto nevrálgico do acordo agrário-industrial de intocabilidade da propriedade da terra.

Conforme Maria Rita Galvão (1984) e Paulo Emílio Salles Gomes (1978) observam, a sétima arte brasileira, com seus problemas de sobrevivência, passara ao largo do debate político e dos movimentos de 30 e 40. Mas já nos anos 50 não podia mais fugir destas reflexões, porque uma série de fatores — entre eles o fim da censura estadonovista, a redemocratização e a popularização de alguns meios de comunicação — contribuíam para torná-las públicas. Entre as discussões, a questão da cultura dava lugar de destaque à idéia de que um país modernizado precisava construir um cinema compatível, para difundir educação e cultura — uma reivindicação, aliás, que se fazia desde os anos 20.

Para a burguesia paulista, que levaria em frente esta proposta, teríamos de começar “do zero”, porque não seria digna de chamar-se cinema a produção cinematográfica feita até então no país. Desconsiderando as parcas tentativas paulistas anteriores e a experiente e bem-sucedida produção carioca, entendiam que o modelo brasileiro de cinema industrial devia corresponder ao americano, que incluía grandes estúdios, grandes capitais, elenco fixo de atores e técnica apurada. Maria Rita Galvão (1981), em seu trabalho sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, constata que o sonho dos seus idealizadores era o de valorizar o cinema como produção cultural no mesmo nível do grande teatro, das exposições de arte, dos museus inaugurados no pós-guerra, com apoio e investimento destes mesmos membros da burguesia paulistana. Esta Companhia investiu uma considerável fortuna na construção de grandes estúdios, na importação de tecnologia e mão-de-obra especializada, visando produzir para o mercado internacional, além do interno. Na esteira desta empresa, outros investiriam no sonho do cinema industrial até o final dos anos 50, como foi o caso das Companhias Maristela, Multifilmes e Kino Filmes.

Paralelamente à produção paulista, a chanchada carioca viveria o seu período áureo, como relata Galvão (1987), apostando em filmes populares com temas carnavalescos, paródias musicais e forte ligação com os expoentes do rádio. Entretanto, dando muita ênfase à questão da qualidade técnica, os empreendedores de São Paulo — juntamente com uma elite bem-pensante — depreciavam as produções baratas e quase artesanais do Rio de Janeiro. Para contraporem-se a elas, acabavam realizando filmes caríssimos (para o padrão brasileiro) que raramente se pagavam, levando as empresas à falência. Mas, segundo consta, impuseram ao nosso mercado cinematográfico o modelo da produção bem acabada.

A idéia do cinema industrial, no entanto, acabaria encontrando pela frente opositores num sentido provavelmente inesperado. Uma crítica politizada passava a reclamar a construção de uma “linguagem nacional”, questão inusitada para a sétima arte no Brasil. Como apontam Galvão e Bernardet (1983), até chegou a haver uma reivindicação, por volta dos anos 20, de temas, enredos e costumes “mais nacionais” para os filmes brasileiros. Mas, nessa época, a estética difundida por Hollywood era entendida como linguagem universal. Já nos anos 50, entretanto, os produtores paulistas encontravam críticos ferrenhos pela frente a acusá-los de cosmopolitismo e subserviência ao imperialismo, principalmente os congregados em torno da revista *Fundamentos*. Certamente, essa crítica desempenhava um importante papel no sentido de provocar uma reflexão sobre a nossa produção cultural, pois a Companhia Vera Cruz, em resposta às acusações que recebia, dizia esforçar-se por construir um cinema genuinamente brasileiro.

Todavia, a própria crítica se deparava com uma situação muito particular que contribuía para torná-la ambígua. Entre as idéias que ocupavam o cenário político-nacional uma delas não encontrava oposição, a do desenvolvimentismo, que defendia a industrialização como forma de superar o atraso do país. De modo que não se podia questionar a indústria de cinema em si mesma, ao contrário, era necessário defendê-la. Então, se o cinema industrial devia ser incentivado, o problema passava a ser a constituição de uma estética brasileira que refletisse a cultura nacional, e isso a Vera Cruz não teria encontrado. Mas, para chegar a essa síntese, algumas “ginásticas interpretativas” foram necessárias aos críticos engajados na *Fundamentos*, pois a idéia de progresso passava a associar-se cada vez mais à de industrialização e, até o fim da década, esta tornar-se-ia o remédio para todos os

nossos males. Contribuía para isso a conversão da ideologia nacional-desenvolvimentista em elemento fundamental da inteligência brasileira a partir da criação, em 1956, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros — o ISEB —, “aparelho ideológico” do Governo de Juscelino Kubitschek.

Daí o dilema para os comunistas congregados na revista *Fundamentos*: a industrialização brasileira era uma forma de oposição ao imperialismo, mas, ao mesmo tempo, a indústria de cultura trazia consigo o pensamento da burguesia. “*Então luta-se pela industrialização no campo do cinema,*” observam Galvão e Bernardet (1983), “*porém o cinema industrial é o cinema convencional, cosmopolita, mistificador do povo. Então ao mesmo tempo tem de se lutar por ele e contra ele.*” Desta maneira propunha-se um cinema industrial e, simultaneamente, “*independente*”, isto é, “*a serviço do povo*”. Diz Mauro Alencar no I Congresso Nacional de Cinema, em 1952:

*“Estas considerações demonstram que o Brasil reclama, na hora presente, um tipo de produção cinematográfica que, afastada de propósitos essencialmente egoístas e meramente utilitários, tenha como mira norteadora contribuir com seus formidáveis recursos específicos para a educação do povo, refletindo-lhe os sentimentos e as aspirações e contribuindo para o desenvolvimento da nacionalidade. E é evidente que tal coisa deve ser uma realização da nossa indústria cinematográfica.”*  
(*apud* Bernardet e Galvão: 1983, p.82)

Entendem Galvão e Bernardet que a idéia de “*afastamento de propósitos essencialmente egoístas e meramente utilitários*” compreenderia uma indústria que não tivesse o lucro como objetivo, mas a educação do povo. E questionam: o que se esperava, uma indústria dirigida por uma burguesia filantrópica? A questão é que a prescrição da industrialização contra todos os males não comportava um aprofundamento crítico sobre a sua condição intrínseca de geradora de lucros. Como aponta Renato Ortiz (1988), uma das coisas que marcam nossa entrada na modernidade, ao contrário do que acontece com os europeus, é o acriticismo. E cinema e indústria têm o mesmo *status* para os membros de *Fundamentos*:



“... Porque só o povo unido e consciente defenderá o nosso cinema, como terá de defender o nosso café, o nosso petróleo, a nossa indústria leve e pesada,...a batalha do cinema só poderá ser eficaz se entrosada com a grande batalha em defesa de nossa indústria, dos nossos recursos de solo e subsolo.” (Nilo Antunes, *Fundamentos*, 4/50, apud Galvão e Bernardet: 1983, p. 85)

Mas o cinema praticado pela empresa paulista seria visto pelos críticos de *Fundamentos* como deletério e imperialista. Para eles, a Vera Cruz não fazia um cinema brasileiro, não dava um “sentido nacional” nem mesmo quando abordava nossos temas, porque os cineastas e técnicos de Vera Cruz eram estrangeiros e, no mínimo, tinham uma visão cosmopolita. Segundo Bernardet e Galvão, essa questão ganha foro no debate cinematográfico, e aquela empresa paulista que se inaugura propondo um cinema nacional de padrão internacional e cujo objetivo maior seria construir a Hollywood brasileira em São Bernardo do Campo acaba tendo de responder às críticas que reclamam mais “brasilidade” e “nacionalidade” em seus filmes. Em um dos seus boletins informativos, a Companhia divulga que:

“O conteúdo de nossos filmes está melhorando, e *O Cangaceiro* promete ser a maior obra do cinema brasileiro, abordando um problema essencialmente nosso, sem as hibridizações de *Terra é Sempre Terra*, *Tico-Tico no Fubá e outros*.” (Boletim Informativo da Vera Cruz, apud Bernardet e Galvão: 1983, p. 115)

Quer dizer, a Vera Cruz admitia que não era essencialmente nacional o “conteúdo” dos seus filmes e, por isso, estaria empenhada nessa busca. Na mesma resposta, esta Companhia paulista apontava para um filão que até o final da década passaria a ser o sinônimo de cinematografia brasileira: o tema nordestino. Para o diretor de *O Cangaceiro*, Lima Barreto, o seu filme era absolutamente nacional porque tratava do nordeste e lá estava o que ainda havia de brasileiro, uma vez que o sul já se “contaminara” pelo elemento estrangeiro. E, apesar da incursão à *la* John Ford pelos domínios do cangaço, o seu filme seria considerado um importante precursor pela grande cinematografia brasileira dos anos 60. Premiado em Cannes, seria o primeiro de uma série que reivindicaria a temática rural nordestina como

sinônimo de “brasilidade” — um dado que, como veremos, aparecia (e aparece) colocado para a reflexão sobre a identidade nacional desde Euclides da Cunha e que o cinema retomava, atrasando a discussão que já se havia avançado com as leituras modernistas.

Para além do cangaço, que ganha um ciclo de produções que avança pelos anos 60, só se comparam em termos de sucesso de público as produções de Mazzaropi com seu caipira. Fazendo uma releitura do já popular Jeca Tatu, personagem criado por Monteiro Lobato, Mazzaropi faria sobre ele um filme por ano, até os finais da década de 70, através de sua própria empresa cinematográfica fundada em 1957. Uma crítica quase sempre muito generosa também reclama e concorda com o próprio ator-produtor sobre o “verdadeiro caráter nacional” que refletiriam os seus filmes.

Contudo, vale lembrar que, se nos finais de 50, com a industrialização brasileira na ordem do dia como idéia e como fato, e com a urbanização galopante das cidades, o Jeca era reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, é porque já podia constituir-se em ficção. Já não deporia contra a imagem do país, como décadas antes, quando fora rejeitado veementemente. Em 1931, o país agrário queria ver-se diferente nas telas, tal como fazia o nosso modelo, o cinema americano. Escreve-se em *Cinearte*, revista de crítica cinematográfica, em 28/02/31:

*“O jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos nossos índios. Nada de impaludismo, nem de penúria, nem de ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico e nobre.”* (apud Bernardet e Galvão: 1983, p. 37)

Mas, já durante a década de 50, este roto e grotesco jeca podia ocupar as telas. O mesmo paralelo podemos fazer em relação ao cangaço: quando ainda se tratava de um fato nacional a ser discutido e comentado, era visto como indigno de ocupar espaço em nossa cinematografia. Com fortes preconceitos racistas e de classe, aqueles que se definiam modernos em 1926 propunham através da revista *Cinearte* a eliminação de índios, negros e cangaceiros das telas:

*“Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras 'avis rara' desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos por acaso que um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez.”*  
(apud Salles Gomes: 1974, p. 310)

Quer dizer, o cinema era coisa moderna e deveria corresponder ao nosso Brasil ornamental, o das obras de arte, das praças, das poucas ruas asfaltadas, para não fazermos feio diante do olhar estrangeiro, que sempre fora a referência da nossa elite consumidora dos modernos valores importados. Em contraposição, no ambiente doméstico assumia-se o conservadorismo mais canhestro, que fundamentava o preconceito de classe, que, em sua desfaçatez subdesenvolvida, admitia preferir a falsidade da fachada — para usar a expressão de Renato Ortiz — ao país real. Mas em 50, como veremos, a euforia do país urbano-industrial já permitia que falássemos em cangaceiros. Também seriam memória distante e não constituiriam mais ameaça alguma à nossa imagem diante do estrangeiro.

Seria preciso esperarmos a manifestação do Cinema Novo para que o cinema se politizasse e passasse a discutir o rural como parte do país real, da questão nacional, ainda que responsável pela nossa parcela de subdesenvolvimento, então em causa. Para os anos 50, o rural no cinema seria o outro, e este, em que pese o paradoxo, o máximo sinônimo de brasilidade.

Mas também havia nesta proposição um aspecto mercadológico importante: o cinema dito industrial se voltava à temática rural justamente quando a urbanização das cidades permitia a constatação de um mercado consumidor, sugerindo que uma das possibilidades do sucesso desses filmes estaria na suposta afluência às salas de projeção dessa população recém-chegada do campo e que queria ver nas telas aquilo que já podia considerar como progresso. Em nosso

trabalho, não entramos neste aspecto da discussão, mas o fato é que está na filmografia das empresas paulistas — confirmando o narrador urbano e burguês que fala do outro e não de si — a maior parte das películas que trazem o rural como temática explícita durante a década de 50.

Os filmes que analisaremos na primeira parte foram selecionados, na sua maioria, a partir da produção industrial paulistana. Nossa primeira discussão se atém à abordagem que o cinema fez da grande fazenda de café. Tomamos três filmes elaborados por três companhias cinematográficas, que em comum traziam o objetivo de produzir em escala industrial, e analisamo-los a partir de nosso objeto principal, a leitura do narrador sobre o tema: *O Comprador de Fazendas*, produzido pela Companhia Maristela, é tomado como contraponto para *Terra é Sempre Terra*, da Vera Cruz, e *Chamas no Cafezal*, feito pela Multifilmes. Os dois primeiros são realizados em 1951, e o último, em 1954.

Na seqüência, discutimos *O Cangaceiro*, lançado pela Vera Cruz em 1954, colocando-o em diálogo com uma produção independente de 1960, *A Morte Comanda o Cangaço*.

E, por fim, tratamos do *Jeca Tatu*, de Mazzaropi, de 1959, e o comparamos com *Candinho*, de 1953, também realizado pela Vera Cruz, com o mesmo Mazzaropi no papel título. É certo que existem outros trabalhos importantes, como algumas produções regionais que trazem o rural como tema, como, por exemplo, filmes produzidos em Campinas, Araraquara e outras regiões do Brasil. Acreditamos, entretanto, que o material selecionado para a primeira parte do nosso trabalho, se não compõe a nossa melhor cinematografia dos anos 50, é pelo menos a mais representativa da época. Além disso, há o objetivo explícito dessa produção de distanciar-se de tudo que pareça atrasado e tecnologicamente arcaico, atendendo especialmente à questão principal desta primeira parte .

**A FAZENDA DE CAFÉ OU  
O RURAL COSMOPOLITA**

*“Serafim: Eu não sou de França, Excelência. Venho de algumas caldeações, procurando refinar o tronco deixado numa praia brasileira por uma caravela da descoberta. Tronco que se emaranhou de lianas morenas...*

*Salomão: ... Quer por ventura afirmar que o príncipe da Gran Ventura que toute Paris admira vem dos sertões de Pau-a-Pique?*

*Serafim: São Paulo é minha cidade natal.*

*Salomão: A Chicago da América do Sul. Mas nunca me convencerá que a sua desenvoltura... é originária do Anhangabaú!”*

(Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*)

## A DECADÊNCIA MORAL E ECONÔMICA DO IMPÉRIO DO CAFÉ SEGUNDO O CINEMA DA BURGUESIA PAULISTANA

Para discutir o retrato da burguesia agrária no cinema dos anos 50, tomaremos a comédia *O Comprador de Fazendas* como contraponto para os trágicos *Terra é Sempre Terra* e *Chamas no Cafezal*. Os três filmes são contemporâneos e fazem uma leitura tão parecida do tema em questão que acabam sugerindo duas possibilidades, não excludentes, para definirmos esse olhar: quem retrata pertence a um mesmo *corpus* ideológico e/ou tal leitura já é parte do senso comum, tornando-se mais ou menos obrigatória aos contemporâneos. As fitas são feitas por companhias diferentes: o primeiro, pela Maristela; o segundo, pela Vera Cruz e o terceiro, pela Multifilmes. As três, entretanto, têm em comum nos seus projetos inaugurais a proposta de realizar o cinema de boa qualidade no Brasil e, lideradas pela Vera Cruz, fazê-lo industrialmente. Segundo entende Maria Rita Galvão (1981), esta companhia tinha em vista muito mais que um empreendimento supostamente rentável, investia em produzir cultura de consumo de massa, difundir sua *Weltanschauung*, ostentar seu potencial enquanto classe, e, sobretudo, em distinguir-se da antiga burguesia cafeicultora e sua “cultura de salão”.

Entendendo que este projeto burguês se colocava também na proposta das outras duas empresas, conforme revela o estudo de Afrânio Mendes Catani (1987), nos propomos a observar através dos filmes por elas produzidos qual era a leitura que faziam da burguesia rural cafeicultora, naqueles anos 50. Muito embora devamos lembrar, a partir da discussão de Maria Isaura Pereira de Queiróz (1973), que a distinção concreta entre os negócios urbanos e rurais da burguesia brasileira nunca foi tão clara como se poderia supor. As fazendas, explica Queiróz, aparecem quase sempre fazendo parte da diversificação dos negócios da burguesia industrial paulista e, seja como empreendimento ou herança de família, a propriedade rural é sempre um elemento importante para obtenção de um *status* específico entre os burgueses de São Paulo. Afirma ainda que a organização empresarial brasileira, desde o início do século, diversifica investimentos muito mais por vaidade pessoal do que noção racional do lucro e gerenciamento capitalista.

Ao tomarmos os filmes que trazem a fazenda como tema, nossa análise coloca em questão a leitura que a fração burguesa industrial faz daquele setor que décadas antes tinha a hegemonia econômica no país e se fartava de afirmar a sua superioridade enquanto estirpe, ascendência e direitos, quase divinos, à condição de elite aristocrática. Tal discurso nas primeiras décadas do século tinha como endereço certo a distinção entre os homens ditos descendentes de Martim Afonso, o tal paulista de “quatro costados”, membro da oligarquia cafeicultora, então na proa da economia agroexportadora, e os imigrantes estrangeiros ou internos que afluíam à São Paulo. Para isso os fazendeiros já se haviam atribuído os tantos títulos nobiliárquicos e se garantido com a força e *status* que a terra e o comércio internacional lhes davam. O paulista cafeicultor se entendia uma espécie a parte, galharda e nobre, sobretudo, distinta do restante do país e da “gentalha” que aqui chegava. Esta idéia está bem retratada na obra “sociológica” de Paulo Prado, *Paulística*, publicada em 1925, onde o autor afirmava uma superioridade racial para esse homem que se encarapitara no planalto de Piratininga e se distinguira do restante dos habitantes da costa brasileira. Entretanto, essa raça de fortes se descaracterizava com a chegada dos novos imigrantes, internos e externos, para a indústria:

*“A aristocracia rural que era o último reduto do tipo ancestral, degenera, se extingue e se transforma no industrialismo cosmopolita, e sem laço íntimo e profundo que liga ao solo — na sua vida social e na sua vida política — estrangeira na própria terra, assiste inerte e desolada à formação de uma nova raça, que ainda não tem nome, e que será o futuro habitante de São Paulo. A onda imigratória — imigrante de outros países, imigrantes do próprio Brasil — inunda os campos e colinas do planalto, que não mais protege a serra rude hostil.”* (Prado: 1972, p.39)

Mas já nos anos 50 a tônica dos discursos do setor cafeicultor era outra. Abalados economicamente em 30 e politicamente em 32, recheavam suas falas de uma mágoa lamurienta, reclamando os antigos privilégios por entenderem que, com o café, teriam carregado o país às costas numa verdadeira epopéia civilizatória. Em

chave estética esse também é o tom da maioria dos romances e contos arrolados por Myrian Ellis (1977) na coletânea *O café — literatura e história*. Composta de fragmentos de textos que datam do final do século passado até a última década de 60, esta seleta literária mostra a saga do café, que passa dos anos de euforia, da ostentação à européia dos seus produtores, da violência conquistadora dos pioneiros, das grandes festas onde não faltavam políticos e nomes do Estado, do poder de vida e morte sobre o braço escravo, à crise da abolição, à derrocada de 29, aos choros ininterruptos e convulsivos a partir de 30. A tudo isso soma-se o estranhamento do braço estrangeiro, que impunha nova forma de tratamento, muito diferente daquela dispensada aos trabalhadores cativos e antigos agregados.

Para o período da nossa análise, a choradeira dos cafeicultores renitentes — agora especialmente contra os impostos cambiais — não encontrava grande ressonância, a prevalência da indústria era incontestável, assim como os problemas urbanos e as questões operárias, que já ganhavam foros em partidos e sindicatos de peso. Aos novos industriais já se juntam membros dos setores agroexportadores que procuravam diversificar sua produção mesmo mantendo a propriedade agrícola. O discurso em favor da modernização capitalista tornava-se insuspeito, salvo restrição para a entrada dos capitais estrangeiros, que sob a bandeira nacionalista campeava à larga. Mas tudo isso não eliminava completamente os traços do Brasil agrário e nem mesmo esta mentalidade, sobretudo no que se refere ao aspecto político. Ou seja, a substituição do poder e mentalidade do baronato não tinha implicado a transformação da grande propriedade agrícola, que permaneceu intata e intocada em termos de legislação. A velha “civilização do café” podia ser coisa do passado, mas deixara uma forte herança nas bases que plantara para a construção da nossa modernização e modernidade.

Mas, se é uma burguesia urbana quem fala, em que pesem todas as ressalvas para sua relativa urbanidade, qual a imagem que faziam da fazenda de café nestes anos 50?

A julgar pelos três filmes que nos propomos a analisar, a convivência entre o legado do café e o mundo da indústria trazia alguns conflitos, que resultavam em acusações mútuas de maneira explícita, apesar de a aliança entre ambos os setores revelar-se no subtexto ou na forma destas obras. Como observa Galvão, o tema da decadência dos proprietários rurais (da burguesia urbana também) é



constante nos filmes da Companhia Vera Cruz. Mas, fundamentalmente, ao final de cada fita, mesmo a maior decadência não implica qualquer tipo de perda, de fato, para a burguesia enquanto classe. Através de maquinações do enredo, sempre se dá um jeito para sair vitoriosa. (Galvão, 1981) Uma versão estética da aliança histórica que se revelaria em 64.

Ser uma burguesia como a sua “antepassada”, ser moderna ou manter as distinções aristocratizantes, parece um dilema que norteia o crivo sob o qual este narrador burguês fala da fazenda de café. Como veremos, um dilema que não resolve, mas que se acomoda o tempo todo, inclusive quando este que fala tenta distinguir-se do que é falado e não consegue.

## MORBIDEZ, A SINTAXE DA DÉBÂCLE

O filme *O Comprador de Fazendas* é uma comédia baseada na livre adaptação do conto homônimo de Monteiro Lobato, escrito em 1917. A película guarda diferenças interessantes em relação ao trabalho escrito, embora mantenha a estrutura narrativa, com excessão do final. As diferenças é que parecem justamente significativas para nossa análise.

Como outros trabalhos reunidos nas coletâneas *Urupês e Cidades Mortas*, Lobato tematiza a decadência da região do Vale do Paraíba, que, depois de haver congregado praticamente toda a produção de riquezas e influências políticas no final do Império, acabara reduzida a um punhado de cidades mortas e velhas fazendas modorrentas onde não se via nem a lembrança do dinamismo produtivo fundado no braço escravo. Lobato descreve em alguns dos seus contos os palacetes assobradados em ruínas, que sobraram como esqueletos de um cadáver insepulto:

*“Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito./ Umas tantas cidades moribundas arrastam um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de antes./ Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça.(...) Erguem-se por ali soberbos casarões apalaçados de dois três andares, sólidos como fortalezas, tudo*

*de pedra, cal e cabiúna; casarões que lembram ossaturas de megatérios donde as carnes, o sangue e a vida para sempre se refugiram.(...) São palácios mortos da cidade morta.” (in: Cidades Mortas de Lobato, apud Ellis: 1977, p. 58)*

À profunda morbidez da imagem da decadência deve equivaler a grandeza dos áureos tempos. Mais adiante, Lobato diagnostica a raiz da derrocada: cadê o ouro da produção exportada para o mundo? *“Toda seiva foi bebida e, sob forma de grão, ensacada e mandada para fora. Mas do ouro que veio em troca nem uma onça permaneceu ali, empregada em restaurar o torrão. Transfiltrou-se para o Oeste, na avidez de novos assaltos à vingindade da terra nova: ou se transfez nos palacetes em ruína; ou reentrou na circulação européia por mão de herdeiros dissipados.”* (Lobato apud Ellis: 1977, p. 59) Lembremos que aqui se fala da segunda década do século e o café ainda alcançaria altíssimos preços antes da quebra de 29. Neste período, a produção da rubiácea ainda não deixara de ser bom negócio, apenas mudara de região. Falando da nova zona cafeicultora, que enveredava para o interior do estado de São Paulo, o romance *Filhos do Destino*, de Hernâni Donato, mostra que, com aquele produto agrícola, migraram também os velhos hábitos de esbanjamento, ostentação e luxo para a nova região:

*“Mil novecentos e dezenove. A zona do café. A época do café. (...) Tempo milionário da invasão vegetal. O café rompeu todas as comportas e dominou o Estado. Dois bilhões de cafeeiros alinham-se na planície.(...) Não veio só. Primeiro trouxe os homens que o trabalham. Depois o dinheiro, a fartura, o progresso. A terra vai sendo disputada, dividida, valorizada. (...) Automóveis barulhentos semeiam medo e curiosidade. (...) Os donos da terra rivalizam no luxo. Mandam buscar na capital por cifras alucinantes as novidades da técnica e do conforto. Toda gente guarda dinheiro e adquire vícios. Os cafeicultores não pedem. São senhores do país. Ordenam. Deus dá, o fazendeiro distribui. A política é feita nos alpendres das ‘casas de fazendas’. Todo fazendeiro é oficial da Guarda Nacional com patente proporcional ao número de cafeeiros que possui. Mandam aos filhos estudantes gordas mesadas, encostam os troles e refestelam nos automóveis. A maioria entrega a fazenda a um*

*administrador e vai gozar a vida e o dinheiro em uma casa senhorial das avenidas aristocráticas de São Paulo.” (in: Filhos do Destino, de Hernâni Donato, apud Ellis: 1977, p. 144)*

A sintaxe não deixa dúvidas quanto à rapidez com que tudo se transforma com a nova ocupação e com o grau de novidade que tudo representa. Mais adiante o romancista fala das mudanças fundamentais nas pequenas cidades, que recebem teatros, bondes, clubes, lojas maçônicas, escolas, cinemas. O filho do fazendeiro e ele próprio não perdem a chance de gastar seu dinheiro na Europa, de onde importam “*prostitutas francesas e polacas, perfumes caros, música irrequieta, bebidas estranhas ...*” Não faltam nem mesmo “*o dândi, o smart, o pastificio, os livros sobre idéias que um senhor Marx pregou na Europa tempos atrás.*” (idem, apud Ellis: 1977, p. 146) Era o que os contemporâneos chamavam de onda verde, que viria varrer o outro lado do mapa, desta vez fundada no trabalho livre e no braço imigrante, que concorria para o efeito civilizatório.

Todo esse frisson que permeia a narrativa seria substituído por um outro de igual tamanho para falar da crise de 29 e da queda dos preços no decênio de 30, que viria tirar São Paulo e os cafeicultores das vantagens e privilégios que os altos preços do comércio internacional do café permitiam:

*“1929. / A derrocada do café. Uma correria doida, infernal. Um ‘salve-se quem puder’./ Perspectivas sombrias/ Crise e mais crise. De café, de dinheiro, de gente e de inteligência. 1930. Revolução. Crise ainda. De tudo. Sempre a crise./ O café caindo, caindo, caindo./ Rolando fragorosamente do alto do seu himalaia dourado para os terríveis pântanos da estagnação e da miséria.” (In: A Derrocada de Rubem Rocha, apud Ellis: 1977, p. 244)*

A rapidez é a mesma, só que para o efeito contrário. E este parece ser o signo da decadência econômica da civilização do café: uma queda do himalaia dourado para o pântano da miséria. Imagem que, aliás, acaba por denunciar uma certa artificialidade do paraíso da economia cafeeira, com seus preços de mercado mantidos à força, com apoio do governo e estoques reguladores abarrotados. Oswald de Andrade escreve sobre isso em *Marco Zero*:

*“As causas são muito mais profundas. Primeiro a monocultura. O café fornecendo todas as letras de exportação. Fazia a finança do país. Dele dependia o câmbio. O fazendeiro diferenciava-se do industrial como classe. Era o pioneiro, mas também era o delapidador. Abriu novas terras, a Noroeste, a Alta Sorocabana. Mas queria o bom preço do produto, por artificial que fosse. Entregava-se economicamente. Hipotecava as terras ao imperialismo inglês e vendia o produto ao imperialismo americano, esses dois anjos... Contanto que bebesse champanhe nas pensões e andasse com o automóvel cheio de francesas./ É claro que o movimento de 30, que se fez contra a hegemonia paulista, não ia salvar São Paulo.” (apud Ellis: 1977, p. 250)*

A bancarrota produz duas unanimidades nos escritos sobre o tema: o tom trágico da decadência de uma elite que se acreditava eterna e a acusação subliminar de que os cafeicultores foram irracionais na aplicação do dinheiro do café, incautos e esbanjadores. Ao primeiro aspecto vinculam-se os reclamos por socorro governamental, sob o discurso de que o Estado devia aos cafeicultores a abertura dos portos e o acúmulo de divisas que forneceram a base para a industrialização. Ao segundo, a narração crítica fala ironicamente das lamentações pela perda de poder de consumo, que tristemente obrigava os fazendeiros a beber bebidas nacionais e não mais importadas, freqüentar só a casa dos amigos e não mais os salões refinados, comprar menos roupas e chapéus para as suas mulheres e filhas. E, às vezes, vender o palacete da cidade e voltar para a fazenda.

O tempo áureo do cinema industrial vem encontrar o oeste paulista em estado comparável ao Vale do Paraíba, relatado por Lobato, no que se refere à sensação de decadência e presença dos seus signos. A idéia de morbidade e a associação com a morte que encontramos nos escritos do autor vale-paraibano, aparecem também nos filmes *Terra é sempre Terra* e *Chamas no Cafezal*. E o diagnóstico segundo o cinema? É o mesmo do escritor: onde foi parar o dinheiro? Foi gasto com o luxo desnecessário, com os salões de jogos, com as prostitutas francesas, e nada se reverteu em favor da terra e da agricultura. Mas segundo as películas ainda haveria a falta fundamental de racionalidade, que impedia que os

fazendeiros entrassem de vez na modernização industrial pelo apego ao passado, aos velhos hábitos, e falta de adesão às coisas e idéias do tempo.

No conto *O Comprador de Fazendas*, de Lobato, temos um fazendeiro totalmente arruinado pelo desgaste do solo tentando vender sua propriedade malvista nas vizinhanças, por qualquer bagatela. O seu dono pena para arrumar um tolo que lhe ofereça algo em troca das terras e tudo que despenca sobre ela: “*caminhos por fazer, cercas no chão, casas d’agregados engoteiradas, combalidas de cumeeira, renunciando feia tapera. Até na moradia senhorial insinuava-se a broca, aluindo panos de reboco carcomendo assoalhos. Vidraças sem vidro, mobília capengante, paredes lagarteadas...*” Sobre a terra, o fazendeiro envelhecido à custa de decepções e juro, a mulher já sem viço, um filho apalermado e uma filha dada a profundos suspiros românticos, sonhando com “*amores d’Espanha*”, para usar a verve irônica do escritor.

Um dia o fazendeiro recebe em sua casa a notícia de que um possível comprador viria conhecer a fazenda. Prevendo o mesmo fim das tentativas anteriores, articula um plano de maquiagem as mazelas mais visíveis para seduzir o interessado. Disfarça a infertilidade da área transplantando árvores da vizinhança para o seu quintal. Compra guloseimas, que há muito faltam na sua despensa, no intuito de paparicar o visitante que se farta, faz-se simpático a todos, enamora-se da sua filha e parte com promessa de voltar para comprar as terras que, jurava, ter-lhe-iam agradado muito. Dias passados, como o homem não voltava a dar sinais, o fazendeiro, por intermédio de conhecidos, sai em busca de notícias suas. Descobre que o tal rico comprador “cheio da nota” não passa de um golpista que se utiliza do método para gozar os finais de semana em fazendas à venda. Mas a desgraça de Moreira, o infeliz proprietário, não fica aí. Num último golpe de sorte, o comprador, já desacreditado e ameaçado de sopapos, ganha na loteria e resolve, por paixão à romântica filha do fazendeiro, voltar para comprar a propriedade. Eis que é recebido a chibatadas, não tendo tempo de explicar-se. Assim, Seu Moreira perde de uma só vez a última chance de vender a fazenda e casar a filha.

Lobato utiliza-se de ironia para contar a historietta do fazendeiro e sua propriedade, carregando na farsa dos maneirismos daqueles que aqui se fingem de endinheirados. O comprador, pobre diabo “*filho de Nhá Veva*”, sem ter onde cair morto, se faz de amigo dos nomes de proa da nobiliarquia paulista, dos Barreto e dos

Prado e, quase como consequência, de ministros. Diz ter viajado pelo mundo todo e a qualquer pretexto discorre sobre raças de eqüinos, ou qualquer outro assunto, com pose e verve de especialista. À romântica Zilda, que o toma por poeta, diz frases de efeito, emprestadas do romantismo de segunda mão.

Do lado dos Moreira a farsa nos mostra como se compõe uma fazenda ideal, tal como se exigia do coronel ou do barão do café. Veremos o proprietário tapar o sol com a peneira, cuidando de transplantar para sua terra todo tipo de planta que fosse popularmente sinônimo de terra boa e fértil, comprar “gulodices de hospedagem”, bem como instruir os agregados para darem as melhores informações. Seu Moreira e o Trancoso, assim se chama o comprador, desempenham a comédia durante um fim de semana, onde ambos, pobres ou empobrecidos, tentam fazer o teatro da elite agrária endinheirada, esnobe e muito influente politicamente.

Para Lobato, aí do pobre do fazendeiro do Vale do Paraíba que esperasse que a salvação de suas terras empenhadas aos credores viesse destes antigos nomes e extensos sobrenomes como os de Pedro Trancoso Carvalhaes de Fagundes, que se apresentava com a desenvoltura de quem “*no mundo está de pijama em sua casa*”. Estes, como já vimos em *Cidades Mortas*, prefeririam empregar seu dinheiro no oeste paulista, nos palacetes ou nos cafés da Europa. Mas jamais o empregariam na recuperação das terras da região, condenadas ao mais absoluto declínio. Da cidade para o campo só viria a tapeação em tipos como Trancoso, bom imitador da cultura ornamental da elite, fomentando tamanha desconfiança no fazendeiro “*palerma e sarambé*” que acabaria por impedi-lo de agarrar mesmo o bom investimento que dela viesse.

Neste sentido, Lobato comparava o fazendeiro arruinado ao Jeca Tatu, pois nem um nem outro tinha preocupação em cuidar da terra com práticas preservacionistas. Com isso provocava-se o que Lobato chama de progresso cigano, sempre à procura de áreas novas, migrando de um lado para o outro: “*A uberdade nativa do solo é o fator que o condiciona. Mal a uberdade se esvai, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta, como no velho mundo, pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, foge dela o capital — e com ele os homens fortes aptos para o trabalho. E lentamente cai a tapera nas almas e nas coisas.*” (Lobato, *apud* Ellis: 1977, p. 58) O escritor reclamava a mentalidade e o capitalismo europeu para o país. Enquanto não se adquirisse essa perspectiva racional,

estariamos atrasados e presos à mentalidade colonial e antiga. Lobato entendia que o progresso implicava uma ruptura com esse processo arcaico, e não chegou a perceber que o Brasil se modernizava tendo-o como componente, tal como a “alma” nacional, como localizou Mário de Andrade em *Macunaíma*.

Ainda no conto, não perde a chance de rir-se dos românticos “caboclistas” do período nas palavras do farsante Trancoso: — “*Este cri-cri de grilos, como é encantador! Eu adoro as noites estreladas, o bucólico viver campesino, tão sadio e feliz...*” Isto, dito diante da ruína e falência do fazendeiro, não poderia ser mais sarcástico.

## O COMPRADOR DE FAZENDAS NO CINEMA OU COM QUANTOS ORNAMENTOS SE DESENHA UMA ELITE

### O COMPRADOR DE FAZENDAS (1951, Maristela, S.P.)

**Dir.** Alberto Pieralise/ **Roteiro:** Alberto Pieralise, Mário del Rio, Guilherme de Figueiredo / **Argumento:** a partir do conto homônimo de Monteiro Lobato/ **Fotografia:** Aldo Tonti / **Montagem:** José Cañizares/ **Música:** Henrique Simonetti/ **Produtor:** Mário Civelli / **Produtora:** Maristela/ **Elenco:** Procópio Ferreira, Henriete Morineau, Hélio Souto, Margot Bittencourt.

O filme *O Comprador de Fazendas* é realizado em 1951. Em relação ao texto de Lobato algumas coisas importantes já se alteraram neste período. Desde 30 o poder político do setor cafeicultor está abalado, juntamente com a sua hegemonia econômica, arruinada com a crise de 29 e a política de industrialização da era Vargas. “*São Paulo é indústria*” diz Dora, a garota filha de industriais têxteis no filme *Terra é sempre Terra*. Os cafeicultores choram agora a decadência do café no oeste paulista e as taxas sobre a exportação do produto, que denominam “confisco cambial”. As fazendas já não têm mais agregados, mas braços assalariados. Então quem é o Moreira dos anos 50?

O narrador urbano desta fita se explicita logo na abertura do filme, quando nos créditos aparece o *layout* da Companhia Maristela, formado por uma

bigorna e um compasso, signos da indústria pesada, da metalurgia e da engenharia, localizando aquele que fala.

Ainda durante os créditos, vemos ao fundo, distanciada e pouco definida, uma silhueta que nos remete a uma pomposa sede de fazenda com seu casarão assobradado. Findo os créditos, a câmera corta para uma placa de madeira carcomida, despencando de um mourão, onde se lê: “*Fazenda Espigão*” em letras regulares e “*vende-se ricas plantações e o melhor gado*” em letra de mão mal-ajambrada e com erro de concordância. Ou seja, o que se diz na placa não combina com a forma. Ricas plantações e o melhor gado numa placa aos pedaços, num texto com erro de concordância, já sugerem que possivelmente o nosso fazendeiro fraudava, pois os indícios são de decadência. Enquanto a câmera se distancia para fazer uma panorâmica, lemos na tela:

*“Da notável seleção de contos Urupês, de Monteiro Lobato, geralmente repassado por um espesso véu de pranto, extraímos este conto mais alegre do qual fizemos uma livre adaptação cinematográfica./ Assim queremos deixar consignada expressamente a nossa homenagem ao genial escritor do ‘Vale do Paraíba.’”*

Finda a homenagem a sério, ouve-se *Casinha Pequeninha* entoada por um instrumento de sopro em tom jocoso, e a câmera introduz o casarão assobradado que antes era silhueta. Está caindo aos pedaços como tudo que o rodeia: a porteira em frangalhos, a entrada enlameada, o gramado ressecado.

Alguém, escondido sob um velho e carcomido carro de boi, apura os ouvidos para o seguinte diálogo:

— “*Isto é uma porcaria!*” (Diz um homem muito alinhado e muito irritado.)

— “*Mas eu faço um abatimento...*” (Diz o outro, de camisa xadrez e lenço no pescoço)

— “*Que abatimento! Não sei como vocês tem coragem de pôr no jornal um anúncio desses. Só pra tirar a gente dos seus cuidados.*”

— “*Vamos entrar num acordo...*”



— “*Que acordo! Você está pensando que me embrulha. Diga, você acha que eu tenho cara de bobo?*”

— “*Bem... não, ora essa.*”

— “*Francamente, isto é demais.* (o homem atola na lama os seus sapatos com polainas) *Que barbaridade! Que barbaridade!* (abre a porta do carro e tira uma galinha que, folgadoamente, empoleirou-se nele.) *Esta fazenda é uma joça.*”

— “*Isto é um ponto de vista...*”

O homem dá partida no carro e afasta-se furioso. Aquele interessado em vender comenta, “*perdeu um bom negócio*”, enquanto tenta apoiar-se na porteira que despenca. O outro homem, que se escondia, aparece para ajudar a levantar a porteira de madeira podre. Comenta que veio ajudar “*mais uma vez*” a levantar a cerca e saber quando é que receberá o que lhe é devido. Categoricamente, o pretensor vendedor explica que só poderá saldar as suas dívidas quando vender a propriedade. Logo sabemos que a pessoa em questão é Moreira, dono e negociador da fazenda, e seu interlocutor é um dos muitos credores que, assim como a cidade inteira, pensa em executar-lhe as hipotecas.

Então já vimos que o narrador bem-humorado, tal como no conto de Lobato, vai contar uma história que poderia estar coberta por “*um espesso véu de pranto.*” Trata-se de um ponto de vista, como diz Moreira. Tudo é ruína, mas depende de como se olha. Essa fala, aí dita para contrapor os fatos, tem excelente efeito cômico, mas veremos que esta desfaçatez é quase uma segunda natureza de classe, quando essa idéia se fizer a sério na forma dos demais filmes. Por enquanto, seu Moreira está definido aos nossos olhos: deve para a cidade inteira, sua fazenda é uma “*joça*”, e ele tenta convencer, a qualquer custo, os compradores de que se trata de um excelente negócio. Não há um sinal que não seja para explicitar a sua ruína econômica e também moral, pois a primeira parece obrigá-lo à segunda. Muito embora, pelo que veremos, os pressupostos morais do fazendeiro tenham critérios bastante flexíveis e práticos, a seu favor. Mas não se pode dizer que seu Moreira seja um grande embusteiro, pois, é ingênuo na tentativa de convencer os compradores.

Enquanto o credor se vai resmungando, Moreira diz para a filha que não adianta regar o canteiro de roseiras, porque está tudo acabado. Isto é, cuidava-se das plantas para as vistas do comprador. Sem ele, não é preciso dar-se este trabalho.

Começa aí, e se estenderá por todo o filme, a sugestão de que Moreira está na ruína também porque não se dá à racionalidade do trabalho. Ainda nesta seqüência, aparece uma mulher que chama a filha com forte sotaque e Moreira comenta: — “*Vamos lá falar com sua mãe, que ela hoje acordou com o cão.*” O que poderia ser uma alusão à “patroa brava”, bem ao gosto das piadas machistas da época, tem objetivo bem diferente, pois, já dentro da casa, sabemos que a mulher é francesa e arroga superioridade. Saberemos em seguida que, quando jovem, esta mulher dançava no *Chez Maxime*, de Paris, até ser trazida pelo fazendeiro ao Brasil, para “*esta terra de bois magros*”, como faz questão de dizer. É só um pretexto para o marido acusá-la de ter acabado com todo o seu dinheiro. Vivem em pé de guerra, com vantagem para ela.

Então temos uma figura central na trama montada pelo filme que não consta do conto de Lobato, onde a pobre Isaura é apenas a dona de casa envelhecida que já “*perdera o viço*” pelos pesados afazeres do campo. A Isaura da fita é forte, influente, palpiteira, manda em seu Moreira e acha que a fazenda não se vende por pura incompetência do marido. Fala o tempo todo em Paris, com sotaque, e mostra uma foto de juventude, de quando era dançarina de *Cancan*, lembrando que bailara para homens famosos e nobres. A representação, a cargo da atriz Henriette Morineau, a confirma como francesa mesmo e não uma suposta imitação ostentatória, o que faz com que a mulher tenha um comportamento avançado para a época — mande nos negócios, atue como um sargento — e tenha um discurso mais apropriado aos fatos quando define o país como “*terra de bois magros*”.

A família está à mesa do almoço e sabemos que, além de Zilda, há Zico, um filho gordo e aparvalhado. E, apesar da maior pobreza, temos também Zoraide, a empregada negra, que serve à casa como nos velhos tempos do cativo e vacas gordas. É ela quem traz para dentro o telegrama que o carteiro, também negro e seu pretendente, trouxera, comunicando a breve chegada de um comprador para as terras. Entrega-o a Dona Isaura — ou Vivien Claudette — que antes de abrir já o tem arrancado das mãos por seu Moreira, tentando recuperar a autoridade perdida. Zoraide não desempenhará na trama qualquer outra função que não essa de sugerir que, para o fazendeiro e sua família, o trabalho é coisa para negros ou imigrantes, como veremos adiante.

O telegrama informa a família de que um tal Pedro Trancoso virá ver a fazenda e intenciona comprá-la por razões sentimentais. Dona Isaura põe-se a dizer que havia conhecido em 1923 um Trancoso de Vasconcelos que “*tinha muita grana, dinheiro pra burro*”, fazendo referência ao período áureo do café e dos sobrenomes portugueses, da tal nobiliarquia paulista de quatro costados.

A família se dá conta de que razões sentimentais não serão suficientes para convencer o comprador a ficar com a “*droga*” da fazenda, para falar como o filho Zico. Então Dona Isaura, ou Vivien Claudette, decide que, desta vez, ela própria se encarregará de organizar um plano para vender a fazenda e, argumentando em nome do interesse ou da racionalidade, observa que se utilizará da *collaboratiôn* dos próprios credores. E, numa reunião onde os homens manifestam o estranhamento de ver uma mulher metida em “negócios”, convence todos da utilidade de participarem da farsa. De modo que a francesa mostrará como se constrói um engodo com competência e racionalidade. Racionalidade esta que não deixa de estar aqui apresentada de forma ambígua, pois Vivien Claudete parece saber utilizar-se dela porque a conhece a partir de seu passado pouco nobre. Além de sugerir que dele decorre, também, a sua atitude avançada de não-submissão.

Na reunião de credores de seu Moreira, mais um detalhe que não temos no conto do escritor Vale-paraibano: os credores da versão literária são anônimos, mas têm força suficiente para botar uma fazenda em leilão, pois foi assim que o Moreira literário adquirira a sua. Os credores da versão cinematográfica, entretanto, recebem destaque. E quem são eles? Todos com sotaques estrangeiros: italiano, português, árabe, japonês<sup>1</sup>. Nesta distinção entre conto e cinema está a figura dos estrangeiros que impuseram suas presenças nestas três décadas que separam as duas narrativas. No tempo do primeiro, os imigrantes estavam chegando e os que já haviam se estabelecido não eram vistos com olhos muito amistosos, como observamos acima. Em 50 eles já são os donos do dinheiro e da circulação de mercadorias e estão integrados ao mercado tanto com trabalho como com estabelecimentos comerciais. Aqui, o imigrante é uma presença até certo ponto positiva, dinâmica, contrariando o fazendeiro e sua vida modorrenta. No entanto, também são ingênuos e prometem executar a fazenda, mas não o fazem, pois,

---

<sup>1</sup> O único brasileiro presente é um veterinário, que diz cuidar das vacas de Moreira, sem receber um tostão, há muitos anos. Como é apenas um trabalhador, não é parte da elite e não a imita, é, sintomaticamente, ridicularizado com uma gagueira. Isto é, fala mal como os demais, só que a sua própria língua.

segundo o olhar narrativo, mantêm um certo respeito por seu Moreira. A seqüência seguinte reforça ainda mais essa idéia.

Sob a batuta de Dona Isaura os credores resolvem colaborar com uma maquiagem para tornar a fazenda de Moreira atraente ao comprador, avisados de que este seria o último recurso para receberem suas dívidas. O árabe Salim empresta o trator, quadros para a parede, cadeiras novas e a filha Míriam para ajudar Zoraide na cozinha. Fulgêncio, o veterinário, empresta os bois e os cavalos, o italiano Mateo envia os carneiros, e o japonês Goro, árvores novas para o pomar. Na seqüência seguinte os vemos todos a trabalhar para a alteração da fisionomia da sede. Enquanto um planta árvores, o outro pinta a casa e outro ainda arruma a cerca. Moreira apenas observa. Dona Isaura comanda tudo como um sargento, o que é reforçado pela fanfarra militar que compõe o comentário musical sobre sua atuação.

Aí está mais um contraponto importante entre conto e película. No caso do primeiro, é o empobrecido fazendeiro quem tenta tapar o sol com a peneira para disfarçar o solo esgotado, a plantação de café à míngua, estorricada de geadas, o gado magro, a saúva e os matos nativos que revelam “*a mais safada das terras secas*”. Já neste segundo, embora a placa diga que há plantações e gado, não se vê um mísero pé de café, os bois serão os emprestados, e não há empregados para a lavoura, mesmo porque não há qualquer vestígio de plantação. Claro está que Moreira não trabalha, não cuida da fazenda e não investe em nada, não tem qualquer iniciativa. E durante todo o filme, enquanto os credores trabalham, representando para o forasteiro a condição de empregados da fazenda, dará ordens aos berros, bem ao gosto do autoritarismo patriarcal. Além disso, é casado com uma francesa, palpiteira e mandona, que ele trouxera de Paris, nos bons tempos em que os filhos dos fazendeiros botavam suas fortunas na circulação européia, como disse Lobato. O olhar do narrador é de condenação: nosso fazendeiro caiu na ruína porque não soube gerir seus negócios, foi um ocioso e gastou sua fortuna na França, como todos os filhos de fazendeiros que iam para a Europa, a pretexto de adquirirem cultura.

O vizinho japonês e seus três pequenos filhos cuidam de transplantar para a propriedade de Moreira uma pereira já carregada de frutos, sob muitas recomendações de que as frutas não sejam comidas, pois são apenas emprestadas. Os filhos de Goro trazem enxadas à mão e ficam atentos ao pai, que lhes ensina detalhes do plantio, evidenciando que para os imigrantes a disciplina do trabalho começa

muito cedo, num contraste óbvio com o filho do fazendeiro, preguiçoso, moleirão e desocupado.

A casa pintada ganha novos ares. Dona Isaura manda trocar a data de 1912, inscrita na fachada, pela de 1932, afinal a tradição, neste caso, significaria velhice e não seria nem um pouco operacional para a maquiagem da fazenda. E assim a tornam exemplar: casa pintada, placa em forma de arco sobre a porteira, cerca nova, árvores frutíferas, vacas, cavalos e carneiros no curral, galinhas no quintal e até um moedor elétrico de café. Este último não funciona, mas deverá ser usado para impressionar o visitante numa das cenas mais cômicas do filme: dentro do moedor colocarão café já moído e seu Moreira deverá imitar o ruído da máquina, pois “fazenda que se preze tem de ser eletrificada”, segundo a sua mulher. Dentro da casa, flores, móveis pintados, limpeza geral e uma aula de etiqueta para a empregada Zoraide e a filha de Salim servirem a mesa à francesa. Para completar o quadro, a dona da casa manda a filha colocar saltos altos e um belo vestido porque “*avant tout, la classe.*”

Como informa o nosso narrador, assim deveria compor-se uma fazenda ideal segundo os padrões vigentes, indicando o poderio do seu dono através de signos de dinamismo mas, também e sobretudo, de *glamour*: frutas, animais, tratores, eletrodomésticos, criadas e serviço à francesa. Uma espécie de adequação bem particular, mas que, para além da película, faz juz processo da modernização brasileira, com seus mecanismos de justaposição de elementos arcaicos e modernos, associados à grande propriedade.

É na estação ferroviária onde Seu Moreira e Zico vão esperar o visitante que se faz claro que a decadência não é um problema exclusivo do fazendeiro. A modorra é apresentada por um cão que descansa folgadoamente entre os trilhos da estrada de ferro. Uma placa na parede, ao invés de informar o horário de partida dos trens, informa o tempo de atraso, tanto do que vem da capital quanto do que parte para ela. De quando em quando o chefe da estação, de olho no relógio, se encarrega de atualizá-la, numa interessantíssima sugestão de que a única coisa rigorosamente em dia por ali é a consciência do atraso. A malha ferroviária paulista, construída também nos bons tempos do café, já não conseguia mais manter-se no horário. O tempo já seria de automóveis, a elite não precisaria mais dos trens para adentrar as áreas novas do estado, e a produção escoava através de estradas de rodagem.

Também a ferrovia repete o que Lobato observava a respeito do abandono do Vale do Paraíba: não se investia para modernizar aquele meio de transporte, o capital migrava para o consumo e produção de automóveis, e a malha ferroviária sobreviveria cada dia mais atrasada, até ser convertida de vez em “tapera”. Isso nos mostra uma cena onde o trem passa no horário correto, mas no dia seguinte. Depois de atrasar por vinte e quatro horas, acaba no horário, com um dia de diferença. Ou seja, o atraso entra na ordem do dia e seguirá assim, avançando, sem poder recuperar-se, numa alegoria que pode ser atribuída à região da qual o filme fala, que, por sua vez, é componente do país. Evidente que a nota cômica é dada pelo olhar narrativo, que aponta com desprezo para o sistema ferroviário, vendo-o como coisa superada, sugerindo que este pertenceria a um outro tempo do país. Sendo o filme anterior à larga escala da indústria automobilística, podemos supor que a idéia subjacente é a de que, para a elite, os trens já haviam sido substituídos pelos automóveis em termos de *habitus*, novo signo de distinção. Daí o não-investimento para a recuperação das ferrovias, ainda que este fosse um meio comum de transporte coletivo.

Enquanto o funcionário controla o horário dos trens, Moreira e Zico dormem num banco da estação sem qualquer aborrecimento com a demora. O tempo de ambos não parece ser o gerido pelas horas do relógio. Moreira, como um fazendeiro de outras épocas, não teria se adaptado ao tempo vigente, o do trabalho e não mais da natureza.

Quando o trem chega, com 5 horas de atraso, Zico pergunta de chofre ao comprador por que este não viera de carro. — “*Ora, por que não vim num Cadillac?*” Responde Trancoso, o pretense comprador da Fazenda Espigão, iniciando o teatro através do qual encenará o uso daqueles signos que deveriam distinguir a nova elite paulistana (note-se que o acento da comédia está no fato de que este homem é um impostor e não tem os bens ostentatórios que finge ter, e não na ostentação em si mesma). Trancoso observa que dispensara o carro da moda para poder divertir-se em contato direto com o povo, fazendo-se de grã-fino com pitadas de *flâneur*. Para completar o quadro, diz-se pintor nas horas vagas. Diante dele, Moreira capricha na finesse, e Dona Isaura, no francês:— “*Entréz s’il vous plâit, o solar dos Moreira se sente honrado com vossa visita.*”

A “criada” Zoraide o leva para o quarto de hóspedes, enquanto Moreira e Isaura articulam para que a filha Zilda faça sala ao milionário, que descobrem ser solteiro. Olham-se cúmplices da idéia de dar um golpe do baú, quando Moreira observa que o relógio da sala está parado, como o tempo dos fazendeiros. Uma cena simples, cômica, que reafirma mais uma vez a antigüidade da comédia que todos aí vão representar, incluindo a tentativa de salvação do cofre e do prestígio através do casamento.

À mesa para o jantar, apenas Dona Isaura comporta-se com elegância e desenvoltura, enquanto o restante da família se confunde com o inusitado serviço à francesa, assim como as “criadas”, que mal servem e já retiram os pratos, atrapalhadas com a etiqueta, indicando que à decadência econômica segue a perda da “tradição”, isto é, daquela importada que fazia a diferença às famílias nobiliárquicas. Trancoso esclarece à dona da casa não ser Vasconcelos mas Carvalhaes e, indagado sobre seus dotes de pintor, passa a discorrer a respeito de uma tal “*pintura pura*”, com ares de esteta:

— “*O que a gente pinta não interessa. O que interessa é a maneira como se pinta. Cada um de nós tem uma visão pessoal das coisas. Para mim o mundo é dividido em triângulos.*”

E Moreira, completando a farsa, responde com ares de entendedor:

— “*Agora é que eu peguei. Formidável, isto é que ter talento.*”

Para deleite de Trancoso, que completa:

— “*Eu vejo a realidade dos ângulos, os sentimentos, a fisionomia dos ângulos. Os parisienses foram os primeiros que nos ensinaram a ver.*”

E a última frase serve de pretexto para Isaura dizer que “*Paris é uma doença, uma moléstia. Eu já estou doente de Paris.*” E diz guardar os perfumes que trouxe de lá para poder ter um “ar” do *Chez Maxime*, do *Cancan*, do que se cantava e dos nomes famosos da época. Já que a situação é para desfilas as perfumarias, Isaura as tem, literalmente, pois aos olhos do narrador é a única que tem o domínio da situação, a superioridade de quem não está fingindo a cultura importada,

justamente a dos salões e dos cafés onde iam inspirar-se os filhos da oligarquia de 20. Como mostra o diálogo, ambos os homens fazem-se passar por admiradores da arte moderna importada da Europa, ressaltando o fato de que, para parecer elite, Trancoso deva discursar sobre o assunto como um especialista. Chamam atenção também o fato de sugerir que “*aprendera a ver*” com os franceses e o complemento de Isaura de que Paris é uma moléstia. Mais adiante veremos que este narrador parece concordar com Lobato na avaliação da Arte Moderna e dos modernistas, pois segundo o escritor tal manifestação não passava de uma doença infantil, imitação da arte européia.

Na tomada seguinte vemos o casal no quarto de dormir, devorando os restos do frango que à mesa a etiqueta os impediu de comer. O comentário mais cruel, entretanto, de parte do narrador se dá quando Trancoso, faminto, invade a cozinha e vasculha a despensa atrás de algo para matar a fome. Aqui vemos a situação das famílias rurais decadentes pelas portas dos fundos, numa espécie de exame que anseia desvendar o que vai além das salas de visitas. Essa câmara intrusa, a mostrar as mazelas das casas que outrora recenderam a finesse, nos parece uma espécie de vingança de classe em ascensão, que, como já observara Maria Rita Galvão (1981), achava que certos elementos de distinção tinham de ser preservados, revelando a particularidade da burguesia que narra, não tão desprovida de provincianismo como queria fazer crer. Ao mostrar as intimidades das famílias tradicionais, passavam a idéia de que às aparências correspondia uma cozinha debilitada, arcaica, quando não suja, e quase sempre vazia. Em *Candinho*, filme da Vera Cruz de 1953, veremos a empregada da casa preparar o almoço do herdeiro do Barão de Piracema em velhas e encardidas panelas sobre o fogão à lenha, mas servir o feijão em uma terrina de fina porcelana. O que vemos nos fundos da casa da fazenda em *Terra é Sempre Terra* é muito diferente do serviço de café em prata inglesa (como nos traduz Galvão) que serve para mostrar o apartamento de luxo na cidade e introduzir na história a dona das terras. As cozinhas parecem sempre fazer contraste com a exuberância dos casarões, dos jardins, das salas de visitas, das aparências, enfim. Na comédia isto é feito às claras, já que a decadência dos Moreira não é um segredo interno, como o dos outros filmes. Neste caso, é o próprio móbil da narrativa, e “*avant tout, la classe*” serve para forçar a nota cômica da farsa da ostentação.



No dia seguinte, andando com Trancoso pela propriedade, Moreira tenta desfiar a sua árvore genealógica, sua ascendência de estirpe, para impressionar o visitante. Por sua vez, Trancoso, depois de dizer que tem compromissos com o banco, ministério e fábricas, discorre sobre o plantio de alfafa, dizendo saber maravilhas sobre o assunto através do seu amigo presidente do Instituto Agrônomo de Campinas, a quem Moreira, por certo, já devia conhecer: — “*Ah, é meu amigo de infância*”, responde o outro, complementando o embuste mútuo.

Numa típica festa junina, armada para agradar o comprador e corresponder ao protótipo da “*fazenda que se preze*”, os presentes cedem a palavra ao visitante, pedindo-lhe um pronunciamento. Diante da indecisão do moço, oferecem sugestões, que, por sua vez, indicam a imagem a que deve corresponder um grã-fino para os olhos de quem não é elite — o que, ao mesmo tempo, demonstra a idéia que o narrador tem a respeito dos novos ricos, que julga invejarem este comportamento glamouroso. Dona Isaura sugere que fale das viagens, Salim propõe que o tema seja dinheiro, Seu Moreira tenta convencê-lo a falar de indústrias, e o veterinário entende que o forasteiro deva pronunciar-se sobre o que mais lhe agrada. Entretanto, se fosse sobre arte, deveria explicar porque a exposição que vira em São Paulo lhe parecera coisa de malucos. Fala que é complementada por um dos presentes, que pergunta por que certos pintores pintam coisas incompreensíveis. E Trancoso, na maior pose, responde:

— “*É que nós pintores, quando olhamos uma vaca, não vemos uma vaca, vemos um conjunto de linhas. Os valores, compreendem?*”

E o árabe Salim completa, muito rapidamente:

— “*Os valores... ?! Sim, senhor.*”

E aí temos o filme abrindo um parêntese para Lobato, que criticara a obra de Anita Malfati, criando grande polêmica com os modernistas. Claro está que os novos burgueses, aqui presentes, donos do dinheiro e das hipotecas sobre a propriedade rural, nada entendem de arte moderna, são atrasados nessa matéria e acham-na coisa de maluco. E do ponto de vista do filme, o abstracionismo, surrealismo ou modernismo pode ser mesmo um grande engodo, pois Trancoso vê “ângulos” porque é pintor de paredes. Quando propõe-se a pintar a pereira da

fazenda, ele a retrata de forma clássica, muito embora através de uma janela a veja “surrealisticamente” andar pela propriedade (resgatada por seu dono, que desconfia que o artista esteja comendo as suas frutas).

Moreira ainda mandará buscar camisas finas, perfume importado, charutos e lenços — de cambraia, como faz questão de destacar — no armazém de Salim para agradar o visitante. Trancoso enamora-se de Zilda, elogia muito a propriedade, acha o preço razoável, promete ao padre uma toalha bordada em ouro para a igreja local e parte para São Paulo após receber um telegrama. — “*Os negócios me esperam*”, justifica. Compromete-se a voltar rapidamente para fechar a compra, deixando Seu Moreira mais endividado que antes, depois dos gastos para sustentar a bazófia, por uma longa semana.

A câmara dirige-se para a cidade, onde vemos Trancoso entrar em um prédio público qualquer e, já dentro dele, portar um avental em cujas costas se lê: “*Paulinho Trancoso — pintores a domicílio*”. Já desmascarado para o espectador, vemos por que o rapaz enxerga o mundo a partir de ângulos e triângulos. Com mais um colega de trabalho, deveria adornar os frisos de todas as salas da Secretaria da Agricultura, pintando triângulos invertidos em cores diferentes. — “*Faltam 2020 ainda*”, observa o outro trabalhador, completando que Trancoso precisaria de toda inspiração que diz ter adquirido no seu fim de semana “*comprando*” fazendas, pois este trabalho enfadonho já o fazia sonhar com triângulos.

O veterinário Fulgêncio, em visita à Secretaria da Agricultura, descobre o verdadeiro Trancoso de Carvalhaes, pintor de paredes. Volta ao povoado e conta para todo mundo. Seu Moreira, ao inteirar-se do assunto, comenta arrasado: — “*Hipoteca não é nada, escravidão aos outros, tudo isso não é nada. Mas cair no ridículo, ah, isso não.*” Ou seja, através da boca do fazendeiro fala a elite, para quem a ostentação de uma espécie de honra é a única condição objetiva. A falência efetiva e as dívidas não parecem fazer parte deste cálculo tradicionalista, regido por “*posição*” ao invés de dinheiro. Seu Moreira acha até mesmo que o ridículo é pior que a hipoteca e a “*escravidão aos outros*”. Correndo o risco de tomar muito a sério o que pretende ser um filme bem-humorado, talvez pudéssemos dizer que, ao colocar também a idéia de escravidão como coisa menor que o peso do ridículo, Moreira está desqualificando o termo a seu favor, sugerindo uma comparação do subjugo simbólico com a condição cativa concreta. Estas palavras na boca de um fazendeiro,

que até então demonstrara sua vocação autoritária e patriarcalista para com aqueles que se faziam seus empregados, sugere que nada pode ser mais abjeto para uma classe que vive da ornamentação do que a perda dos bens simbólicos. Uma forma de forjar a equivalência de coisas, concretamente muito distintas, em proveito próprio. Ressalte-se que neste momento o narrador já força a nossa simpatia com a família lograda, e o sofrimento de Moreira é composto em tom sério — e será recompensado ao final.

Ao contrário do fazendeiro, Dona Isaura é prática e firme no seu cálculo burguês. Aconselha a filha que está em prantos: — “*Mais alors, pourquoi pleurer? Por que chorar? Si le trigaud, larron, cochon não tinha um ‘toston’?*” Ou seja, para a mulher, objetivamente, havia o dinheiro ou, neste caso, a falta dele. O mesmo que a levava ao casamento com Moreira e à constatação de que aquela já era uma terra de bois magros. De modo que Zilda não tinha por que chorar, afinal não perdera nada pois o moço nada tinha... Um cálculo burguês de fato para o qual as aparências não são fundamentais. O dinheiro é o móbil do afeto, e usar as pessoas para obtê-lo, um elemento próprio da sua lógica. Dona Isaura não se importa com o embuste a não ser pela perda econômica e sequer pensa no ridículo.

Não dá para negar que o narrador sugere que, apesar do dinamismo, da praticidade de Isaura/Vivien Claudete em contraposição à atitude contemplativa de Moreira, há o passado pouco nobre da francesa ditando as regras. O cálculo burguês da mulher não estaria no fato de esta trazer consigo a experiência de um mundo liberal efetivo, mas na sua antiga condição de bailarina de *Cancan*, ou prostituta, para o olhar narrativo. A idéia de que para a francesa não importava outra coisa que não o dinheiro, coincide com a leitura de Hilário Tácito em *Madame Pommery*. O escritor propõe que as prostitutas que “civilizaram” a nossa oligarquia do café, introduzindo champanhe e hábitos finos, geriam seus bordéis como quem gere a fábrica. O brilho dos salões não empanava o cálculo monetário, era em função dele. Assim como dona Isaura/Vivien Claudette, que não confunde as coisas: “*avant tout, la classe*” é um jogo para a elite brasileira ver. Haveria uma sugestão de que a lógica burguesa é ignóbil, beira à prostituição?

Mas, também como no conto de Lobato, Trancoso ganha na loteria e volta para comprar a fazenda, porque está interessado em Zilda. Ao chegar, além de perceber que tudo está caindo aos pedaços e nada se parece com o que ele vira, é

escorraçado pela família e também pelo padre ali presente. Entretanto, o sacristão chega em tempo de avisar ao pároco que as toalhas bordadas em ouro chegaram para a igreja. Rapidamente, a ameaça de sopapos torna-se adulação. Zilda e o padre correm atrás do moço, que se dirigia à estação. E, é claro, tudo termina em casamento.

Então, podemos lembrar aqui a análise de Galvão a respeito da Companhia Vera Cruz, quando a autora observa que, mesmo apresentando todas as evidências de crise e falência de certos setores da burguesia, o narrador burguês, coerente com o espírito da classe, sempre arranja uma forma de burlar a probabilidade e, através de maquinações do enredo, cria alguma saída para seus iguais: um casamento, uma herança, uma loteria, um mandato de prisão... (Galvão, 1981) Ao que podemos ver, a Companhia Maristela não deixou por menos. Ao contrário de Lobato, para quem a decadência da região do Vale do Paraíba era irreversível, o olhar que narra esta história no cinema propõe que sempre haveria uma aliança salvadora para a velha burguesia do café. Mesmo que, neste caso, a salvação venha pelas mãos de um farsante, que enriquece por puro acaso. Mas, como poderia ter dito Isaura/Vivien Claudette, "*le trigaud, le cochon agora tem 'toston'*", além dos simples bons modos que o fizeram passar por gente fina. E, depois, casando-o com Zilda, Moreira não precisará desfazer-se da fazenda e continuará com as suas terras. E também porque, para manter o sua "posição", vale até mesmo romper com algumas formas da tradição e deixar sua filha casar-se com um novo-rico.

Mais do que para Lobato, que sugere que as cidades estão cheias de tipos embusteiros à imitação das elites — uma característica deste país de bacharéis, diz o escritor —, o filme entende que nesta época a pose dos grandes sobrenomes falidos já é de domínio público. E que esta mesma elite ainda se deixa seduzir pelos signos de grã-finismo e pelo mesmo lema "*avant tout, la classe*", como diz Vivien Claudette, que soube conquistar seu fazendeiro nos tempos das vacas gordas. Classe, ainda que a bolsa esteja vazia. É disso que se ri a pequena burguesia, formada pelos estrangeiros, que têm dinheiro, embora dispense a pose, a arte moderna, a finesse e não recusem trabalho para ganhar dinheiro. Até mesmo atuam como empregados para um grande devedor, desde que isto resulte em aumento do caixa. Míriam, filha de Salim, não sabe nada de etiqueta e também não se importa de trabalhar na

cozinha. Por outro lado, ainda, o Trancoso de Lobato é um embusteiro profissional, enquanto o farsante da fita é um trabalhador, pintor de paredes, que administra seu pequeno negócio com outro companheiro. Neste caso, só não trabalha mesmo a família Moreira, que mantém uma empregada na cozinha, apesar de não ter sequer comida na despensa.

Mas, ao final, quem perde? Moralmente, a pequena burguesia formada de credores, que participam da farsa, trabalham como empregados de Moreira, ouvem e obedecem-lhe as ordens desaforadas e se riem do que pensam ser a desgraça do fazendeiro. Eles sim, fazem o papel ridículo, atraídos pela possibilidade de receberem as dívidas. Mais uma vez, o filme trata com um olhar de condenação o que poderia ser a racionalidade burguesa, sugerindo que os pequenos burgueses fazem “qualquer coisa” por dinheiro. Lembre-se que “qualquer coisa” aqui significa apenas trabalho; a farsa, efetivamente, é de Moreira. Mas, como o fazendeiro manteve a pose, não traiu o papel exigido por sua condição de classe. É ao final que o filme demonstra concordar com a comédia das aparências, mostrá-la como importante e, não intencionalmente, demonstrar que a burguesia brasileira tem a farsa como segunda natureza, como já mostrara Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O interesse de classe se coloca acima dos fatos e as mesmas coisas podem ter significados distintos, ou coisas diferentes podem ter significados idênticos, para usar a expressão de Schwarz (1991), de acordo com a conveniência. Para o filme, a farsa dos credores é moralmente pior que a de Moreira, pois, apesar do embuste, o fazendeiro sairá “por cima”. Ao dar vitória a Moreira, a narrativa, que tentara o tempo todo contrapor a elite decadente do café à elite ascendente da indústria, mostra a relatividade da modernidade brasileira e da fração de classe à qual se filia o nosso narrador. Pois aqueles que trazem a racionalidade burguesa no filme são os perdedores do ponto de vista moral. Embora talvez recebam os débitos de Moreira, se passaram por “gente sem classe” e foram capazes de deixar-se enganar em função de dinheiro. Ademais são provincianos e fofoqueiros, já que se juntam para falar da desventura do fazendeiro quando o veterinário descobre a farsa de Trancoso. Tratar-se-ia da pequena burguesia filistéia, formada pelos “desembarcados de qualquer terceira classe”<sup>2</sup> que despontavam nas cidadezinhas com pequenos negócios de comércio ou novos cultivos na lavoura, que prescindia de

<sup>2</sup> Expressão que segundo Maria Rita Galvão (1981) é bastante comum para o círculo da elite paulistana dos anos 50.

certos requisitos que a burguesia da época herdara da “civilização do café”. Moreira, afinal de contas, era paulista e tinha estirpe, apesar da ruína econômica.

Esta aparente ambigüidade é, na verdade, o retrato do acordo tácito entre as frações burguesas e o projeto da classe no Brasil. Acordo que ultrapassa as aparências e está mesmo na conformação da burguesia nacional, ao contrário do que iria supor a esquerda brasileira nos anos 60, que pensaria a existência de uma burguesia nacionalista que tomasse partido distinto da fração agrária dessa mesma classe. A crítica e a chacota com relação à ostentação de Moreira, à sua falta de racionalidade e cálculo burguês, não se converte numa condenação que implique decretar o seu fim, a perda total de suas terras, falência e desmoralização, em favor da recente burguesia racional. Um dado semelhante encontraremos em *Terra é sempre Terra*, onde o administrador, que encarna o típico pensamento burguês na trama, dispensando as aparências em função da produtividade econômica, é desbancado pelo decadente dono das terras, num jogo que envolve o amor e a propriedade da fazenda.

No que se refere ao homem pobre urbano que Trancoso materializa, este, mesmo com sua esperteza e velhacaria, nutria desejo de pertencer à elite da terra, o que é uma forma de sugerir que o trabalhador urbano nem de longe ameaça a velha estirpe paulista de que falava Paulo Prado, ainda que na mais completa bancarrota. Seria mais fácil convertê-lo em consumidor dos padrões culturais da elite (para isso deveria contribuir o cinema, os museus de arte, o teatro de qualidade de que fala Galvão). Não é por outra razão que Trancoso, num acaso funcional, torna-se homem rico, pois já tem o verniz e o provável desejo de ser elite, só lhe falta o dinheiro. Ou seja, este homem está mais próximo da *Weltanschauung* da burguesia — e inclui-se aí o teatro das aparências — segundo o narrador, do que dos trabalhadores assalariados que já se convertem em operariado nestes anos 50. E é assim que neste momento a burguesia narradora vê a disposição das alianças de classe, imprimindo na forma do filme as idéias que fundamentam o processo de modernização conservadora em curso, que inclui o acordo entre a nova burguesia industrial e a velha elite da terra, ainda sem temor às classes subalternas.

Mas podemos ver essa leitura numa chave mórbida que associa à *débâcle* à morte, derrocada moral, dívidas e decadência física das fazendas e dos seus donos. E, associada à essas questões, um narrador que confere alguma condenação à falta de

racionalidade e apego a terra, mas que, ao final, fica muito distante de decretar um real antagonismo entre sua concepção de mundo e a dos velhos cafeicultores.

### ***TERRA É SEMPRE TERRA OU A PROPRIEDADE RURAL COMO STATUS***

**TERRA É SEMPRE TERRA** (1951, Vera Cruz, S.P)

**Dir:** Tom Payne/ **Roteiro:** Alberto Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Abílio Pereira de Almeida/ **Argumento:** a partir da peça *Paiol Velho* de Abílio Pereira de Almeida/ **Fotografia:** Henry E. Fowle/ **Montagem:** O. Haffenrichter/ **Produtor:** Alberto Cavalcanti / **Produtora:** Cia Cinematográfica Vera Cruz/ **Elenco:** Marisa Prado, Abílio Pereira de Almeida, Mário Sérgio, Eliane Lage.

Ao contrário da comédia leve que comentamos anteriormente, a carga dramática de *Terra é Sempre Terra* é pesada e mórbida. João Carlos, o herdeiro da Fazenda Paiol Velho, parece ter às costas os cadáveres insepultos de que falava Lobato. Educado na Europa, namora a filha de um industrial da área têxtil que lhe diz, à beira da piscina de um clube onde se divertem os jovens endinheirados: — “*São Paulo agora é indústria.*”

João Carlos, que nada faz com sua educação européia, é um jogador contumaz e assume a velha fazenda por insistência de sua mãe e seu tio. Logo à sua chegada às terras, saberemos que muitas coisas estarão fora de ordem, segundo os olhos de quem narra. O casarão assobradado, imponente à distância, está malcuidado e precisando de reparos. Os animais passeiam soltos pelos quintais, e a ponte da estrada, que liga a fazenda ao vilarejo, está quebrada. As demais construções da fazenda não diferem da primeira. Ou seja, sem a presença do seu dono, a administração é descuidada com os elementos que dariam alguma distinção à antiga propriedade.

Entretanto, um pouco antes a mesma câmera mostrava o administrador levantar-se às cinco e meia da manhã para organizar a labuta dos trabalhadores. Mas do ponto de vista de quem fala nesta cena, a preocupação central é definir este administrador como um homem mal-humorado, intratável, cuja mulher já não o

suporta. Não estão em questão o seu trabalho e sua relação com a terra. Afinal trata-se de um empregado que não faz mais do que cumprir sua obrigação, levantando-se de madrugada. De forma que, numa das cenas mais bonitas de amanhecer, onde vemos o dinamismo do trabalho e da natureza através dos cavalos em disparada do curral para o pasto, dos gansos para a lagoa, da água represada para o córrego, dos trabalhadores de enxada ao ombro indo para a lavoura, das crianças correndo junto às mães, que se dirigem para a água com trouxas de roupa à cabeça, o elogio vai para a natureza, numa sugestão de que a terra é pródiga. E os trabalhadores que ocupam a cena são mostrados sem rostos, integrados à paisagem, compondo um belo quadro de bucolismo. A mesma leitura se repetirá numa outra tomada mais adiante, na qual vemos o café em processo de colheita, lavagem, secagem, seleção e ensacamento, e o que se ressalta é o espetáculo que o produto pode oferecer. O café brilhante, destacado, escorrendo pelas esteiras em primeiro plano, o trabalhador desfocado ao fundo. Uma idéia antiga de que a terra em si é generosa e que, como já denunciava Lobato, sustentava o discurso de que o Brasil era um país rico, independente da real pobreza de sua gente. (Lobato, 1964) Neste caso parece ocorrer a mesma coisa: a fazenda é rica, pois a produção é abundante. Não estão em questão o trabalho que a extrai da natureza e os braços que o sustentam.

Apesar da aparente ruína, o filme nos informa que a fazenda é produtiva e obtém lucros, mesmo em tempos de baixos preços do café. Mas não tarda a informar também que Tônico, o administrador, rouba o caixa, escondendo o dinheiro das safras, aproveitando a choradeira geral para dizer que o café dá prejuízo.

O dono das terras vem para a fazenda na intenção de tomar conta dela e, ao visitar as plantações, detêm-se em recordar para Tônico, romanticamente, os velhos lugares onde brincavam na infância, quando vê que o empregado transformou tudo em cafezal. Nos primeiros dias passeia a cavalo, balança na rede, mas logo se aborrece e volta a jogar compulsivamente até perder o dinheiro que emprestara do banco para salvar a propriedade. Além disso envolve-se com a mulher de Tônico e a engravida.

Quando prepara-se para perder de uma vez a fazenda, já que teria de vendê-la para pagar o banco, descobre as falcatruas do administrador, com ajuda da própria mulher deste. Para o bom andamento da narrativa, Tônico morre de uma fulminante crise cardíaca no momento de maior tensão, quando mostra para João



Carlos que já tem a escritura das terras, que a transação da compra fora legal e o maior segredo de todos: que se casara com Lina a pedido do pai do rapaz, para disfarçar o fato de esta ser amante do velho, apesar de menor de idade.

Com a morte do administrador, as terras ficam para Lina, que observa para o espectador que, de fato, a fazenda será do filho de João Carlos, voltando para as mãos a quem de fato pertencia. Na saída, João Carlos, que volta para a cidade, provavelmente para casar-se com a filha do industrial, diz à Lina: — “*Ensine meu filho a amar a terra, porque eu não aprendi.*”

Tomemos Maria Rita Galvão (1981), que faz uma bela análise deste filme, com a qual concordamos e pouco temos o que acrescentar. João Carlos, que não tem qualquer ligação com a terra e com o trabalho sobre ela, sai vencedor do embate com Tônico, que de fato a fazia produzir. Acaba ficando com a fazenda através do seu herdeiro, de quem pouco tomará conhecimento já que parte para a cidade, deixando isso a cargo da mulher, de quem terá também o afeto. Para o espectador, sugere que não sabe gerir a fazenda porque não aprendera a “*amar a terra*”. Em verdade, João Carlos é um boa-vida — como Moreira e o seu filho —, e sua educação européia não serve para nada, já que não deve ter estado no velho continente para aprender a administrar capitalistamente sua propriedade, muito menos a ética do trabalho. Mas isso não importa para o narrador do filme, pois, enquanto uma herança da antiga elite com sua mentalidade patriarcal e escravocrata, isso parece perfeitamente perdoável. Como vimos em *O Comprador de Fazendas*, trabalho é coisa para os imigrantes e para os negros. Não por outra razão, Tônico tem sobrenome italiano e, como já observara Galvão, para o narrador ele faz parte desta gente “*desembarcada de qualquer terceira classe*”. João Carlos e Lina, mulher de Tônico, formam o par simpático da trama, é por eles que a narrativa torce.

Mas, como pode ser isso? Tônico, que é o trabalhador, o homem que gere a fazenda com espírito capitalista, que herda do pai de João Carlos uma “*mulher de segunda mão*”, para usar a expressão de Galvão, que se empenha na colheita e não nos elementos decorativos da fazenda, é apresentado como o intragável, indigno e ladrão e, ainda por cima, impotente. Para Galvão, Tônico é o perfeito burguês, racional, usa as pessoas que lhe interessam e não se preocupa com a aparência das coisas como a família de João Carlos, que apesar de falida não dispensa o serviço de café em prata inglesa. Mas o administrador morre. Segundo o discurso em primeiro

plano, porque não é digno de ocupar uma terra que rouba. Segundo os acréscimos das entrelinhas, também porque não tem classe para ocupar o lugar dos barões do café. Trata-se de um grosseirão, que não mede esforços para ganhar dinheiro, tanto quanto os pequenos burgueses de *O Comprador de Fazendas*. A burguesia, presa ao tradicionalismo, não admite ainda o jogo da ordem individualista e liberal às claras, como faz o administrador ao usar as pessoas. O narrador aqui é romântico no pior sentido e decreta as atitudes individualistas de Tônico como antipáticas, ao contrário das de Lina, que o trai com João Carlos e, mesmo muito jovem, fora amante do velho fazendeiro. Galvão observa que não há estranheza, pois a atitude do pai de João Carlos, assim como a dele, vinha desde os tempos em que os patriarcas tomavam as escravas como amantes, trocadas agora pelas caboclas bonitas. Lina não seria mulher de Tônico Loferato, mas pertenceria à família de João Carlos, como uma espécie de herança. (Galvão, 1981) Acrescentamos que, a seu bel-prazer e funcionalidade, o narrador desmonta o estatuto romântico que criara em torno da ligação entre João Carlos e Lina, contra Tônico Loferato. Afinal, a possibilidade da relação entre o patrão e a trabalhadora, anunciada num primeiro momento, romperia o estatuto da diferença de classes. Mas depois de forçar a nossa simpatia pelo casal, aventando esta perspectiva, descamba para reafirmar a diferença e deixar evidente a ideologia do narrador, supondo um espectador que compactue com ela: Lina é simpática porque é servil, em todos os sentidos, ao contrário de Tônico Loferato. Ao final não deixa o menor sinal de restrição quando o antigo dono volta para a cidade para casar-se, convenientemente, com a moça endinheirada e recuperar a sua posição social.

Acrescente-se a isso que Dora, a filha de industriais, até pode ser uma nova-rica mas, para continuar elite, a burguesia brasileira não se importava de romper com certos aspectos do tradicionalismo, desde que resultasse funcional. Um dado que parece fazer parte de sua natureza, como já dissemos e aqui reforçamos, lembrando que a questão de pai e filho tomarem Lina como amante aparece no filme como um capricho amplamente aceito, a despeito dos estatutos do familismo e bons costumes pregados publicamente. Internamente, os membros da classe parecem ter direito de lançar mão da moral tradicionalista ou moderna de acordo com a conveniência e funcionalidade, desde que sempre a seu favor, como já vimos no filme anterior.

Em *Terra é Sempre Terra* os sinais de decadência moral e econômica, com vantagem para a primeira, permeiam toda a narrativa. Na fazenda, como já observamos, parece que apenas a natureza tem alguma vitalidade. De resto, dos trabalhadores aos proprietários, passando pelo administrador, a sensação que o filme deixa é a de um lugar cercado pela maldição de um mundo em extinção. Não há como não perceber que o subtexto dialoga com os tempos exuberantes do baronato, que incluía o patriarcalismo autoritário e regras de conduta ditadas pelos patrões, ainda que estes mesmos não a cumprissem. Por exemplo, logo de saída vemos Tônico reclamar o café para a negra Bastiana, que dorme em um precário quartinho coberto de palha, com as paredes esburacadas, nos fundos da casa. Prestes a entrar em trabalho de parto, a mulher afirma que ninguém tem respeito pela sua condição. Logo sabemos que o filho de Bastiana é de Lourenço, o capataz órfão que ficou cuidando dos irmãos quando os pais morreram. Durante o filme, pelo menos outras quatro jovens da fazenda virão avisá-lo de que estão grávidas, sugerindo que a crise de princípios dos proprietários, inevitavelmente, se estende aos trabalhadores. Sem a mão forte dos proprietários, estes seriam todos filhos sem pais, como Lourenço, ou bastardos, como os da sua futura prole. Uma forma de narrar que toma a extinção da “civilização do café” como a extinção da civilização, atribuindo a tudo um aspecto decadente e mórbido. Ressalte-se a idéia de patrão como pai ordenador da vida dos trabalhadores, que perderiam os parâmetros morais sem a sua presença. Uma forma de sugerir que o patriarcalismo tinha uma função altruísta, tal qual no filme que vemos a seguir.

O ar de fim de mundo se estende também ao desenho que o filme faz da cidadezinha, em cujo município a fazenda se situa. O prefeito gasta a verba do saneamento em mesas de jogo, a fofoca corre solta, e os velhos fazendeiros acabocladados — na expressão de Galvão — passam o tempo num boteco, comentando a baixa do preço do café, que vendem todos ao mesmo tempo, apesar dos conselhos do governo de que não o façam, como mostra a tomada em que aparece um anúncio do IBC — Instituto Brasileiro do Café — num jornal, lido por um deles.

Ou seja, não dá para acreditar que este estado de coisas permaneça, e o jeito é concordar com Dora, quando diz que “*São Paulo não é mais café. São Paulo agora é indústria.*” Como observa Galvão, a moça, sem os dois sobrenomes de João Carlos, que lhe revela a estirpe de “quatro costados”, mostra os sinais de vitalidade

da nova elite industrial. A moça nem sequer se apresenta com sobrenome, mas tem um pai “*cheio da erva*”, um *Cadillac* conversível, frequenta clubes seletos, é alegre e descontraída. E conclui Galvão:

*“A burguesia agrária, tal como se apresenta no filme, não tem saída, espremida entre a incapacidade de se manter como elite explorando a terra, e a incapacidade de se adaptar às novas condições de vida. Enraizado na terra, mas distante dela, envernizado pela educação européia que não tem onde aplicar, ocupando posição de elite na cidade sem ter mais dinheiro para sustentá-la, João Carlos fica perdido entre o velho mundo que já passou e o moderno que não assume. Tem ímpetos de fazer mil coisas, mas não tem fibra para levar adiante nenhum dos seus propósitos. Então perde a fazenda para Tônico. A velha elite da terra é derrotada — mas apenas na aparência.”* (Galvão: 1981, p. 278)

Ou seja, neste processo de transição da hegemonia econômica do café para a indústria, poderíamos pensar que o velho agricultor estaria completamente relegado, mas é engano, ele compõe esta transição. João Carlos voltará para a cidade, casar-se-á com Dora e trabalhará com o pai da moça, tal como já estava proposto no início do filme. Enquanto isso, Lina se preocupará em ter o seu filho e gerir a fazenda. Ou seja, não perde nada, é salvo pelas alianças que é capaz de fazer. E no dizer de Galvão, “*temos mais uma vez a aristocrática burguesia paulista: revigorada pelo sangue novo da elite ascendente, enobrecida pelo velho sangue dos antigos senhores da terra. No fundo, São Paulo não enterra suas elites: a elite paulista é eterna.*” (Galvão: 1981, p. 279)

Galvão ainda observa que a idéia de que “*terra é sempre terra*”, dita pela elite paulista, é pura retórica, pois o que querem da terra, na verdade, é *status*, dinheiro e propriedade. Afinal, é para isso que educam os filhos na Europa e, enquanto podem, vivem em nas cidades em seus palacetes, ou seus substitutos modernos, os apartamentos de luxo, como o da família de João Carlos. Resta ainda a idéia de que para o narrador, São Paulo, a capital, é portadora de uma cultura urbana, industrial, tecnológica, civilizada. O campo, ao contrário, materializaria o atraso, apesar de não deixar de ter certa graça com seu bucolismo, folclore e uma “*certa pureza alegre e simples do povo brasileiro.*” (Galvão: 1981, p. 273) Mas é

importante observar que o campo não significa o fazendeiro aristocrata, mas aqueles que permaneceram na terra e se acaboclamaram juntamente com o povo e as pequenas cidades.

Lembremos que, o tempo todo, o filme escamoteia a presença de trabalhadores assalariados, como se esta classe não existisse. A representação se faz entre as duas frações burguesas — a ascendente e a decadente —, para as quais os trabalhadores servem de adorno e, se os seus dramas individuais aparecem, como o de Bastiana e Lourenço, colocam-se em direção unicamente de reforçar o problema central da elite em foco. Poderemos ver esta mesma leitura, com algumas nuances, em *Chamas no Cafezal*, filme no qual os problemas econômicos de uma fazenda de café serão atribuídos aos imbróglis psicológicos do seu dono, retirando o aspecto político e social que envolve a questão da sobrevivência daquela monocultura, bem como a possibilidade de manifestações dos seus trabalhadores.

#### **CHAMAS NO CAFEZAL: QUEIMANDO A ÚLTIMA RESERVA DE ROMANTISMO**

**CHAMAS NO CAFEZAL** (1954, Multifilmes, S.P)

**Dir:** José Carlos Burle. **Argumento:** Marcos Margulíes, Antônio José, Mario Civelli. **Fotografia:** Giulio de Lucca. **Montagem:** Gino Talamo. **Música:** Cláudio Santoro. **Prod.** Mário Civelli. **Produtora:** Multifilmes. **Elenco:** Angélica Hauff, Guido Lazzarini, Luigi Picchi, Áurea Cardoso.

A primeira coisa que chama atenção na abertura de *Chamas no Cafezal* é a definição que a própria produtora faz de si mesma ao final dos créditos, quando apresenta a seguinte inscrição: “*Produzido nos estúdios da Multifilmes em Mairiporã. Indústria Brasileira.*” Entenda-se: aqui fazemos filmes de qualidade — industrial —, para o mercado interno e externo.

As tomadas de uma fazenda com seu cafezal exuberante, trabalhadores com peneiras, rastelos e balaios dirigindo-se à plantação, o gado entrando no curral, o lago, a mata, os cavalos e quase tudo em movimento acompanham os créditos

iniciais do filme, indicando dinamismo e vitalidade, longe de qualquer bucolismo. A música se encarrega de provocar um certo estranhamento, indicando algum mistério, apesar da clareza das imagens.

Na seqüência, uma longa panorâmica mostra a estrada que conduz à propriedade, por onde um carro trafega em direção à sua sede. Para além da porteira, em primeiro plano, desponta o casarão assobradado, ladeado por majestosas palmeiras reais. A câmera toma outro ângulo, revelando o terreiro e as atividades dos trabalhadores ocupados com a secagem do café. Ao fundo, o muro de grandes blocos de pedra indica que a propriedade é antiga. O carro passa, os trabalhadores param e olham, demonstrando uma certa incredulidade.

O motorista pára em frente ao casarão e é recebido por um trabalhador bem vestido, calçado com botas de cano alto. Então sabemos que se trata do caseiro recebendo o patrão, que chega de viagem. Este último, envergando um terno elegante, desce do carro juntamente com a esposa, também elegantemente vestida. O casal segue para dentro da casa, e o homem apresenta a cozinheira para a jovem com a seguinte frase: — *“Esta é Zeferina. Não é uma simples empregada, faz parte da família.”* Observe-se que a intenção do narrador é definir, já de saída, este proprietário como um homem bom e generoso, que trata bem aos seus empregados, como o filme se encarregará de afirmar diversas vezes. Enquanto isso, deixa à vista para nossa análise a face mais recente da herança patriarcal, que, de modo simpático, disfarça a relação de antagonismo entre as classes ao estabelecer com os trabalhadores um vínculo pessoal. Assim, Zeferina se entende como parte da família, e, como veremos, fielmente defenderá os interesses do seu patrão, a quem dispensa cuidados maternos. Uma variante da condição de Lina, herança de família.

Ao levar a esposa para o quarto, o dono da casa nos dá a chance de espreitar o mobiliário do velho casarão: móveis pesados e antigos, *étagères* entalhados de tampos em mármore, paredes empapeladas, como ditava a moda do começo do século, cadeiras de palhinha e espaldar em relevo, enfim, diversos signos de uma casa que esteve em dia com os áureos tempos de exportação do café e importação do gosto europeu — para efeitos de decoração. Na alcova, Anésio, o esposo, dirige-se à janela, abrindo-a. A câmera, olhando-o de fora para dentro, o enquadra entre o batente e o teto adornado em relevo. O homem olha para a estrada que adentra a mata aos fundos da sede. Uma cantiga fúnebre, monocórdia e

misteriosa invade a cena e muda totalmente o ritmo do filme. Daí para diante este comentário musical se repetirá várias vezes. Há algo de funesto no ar, e a atmosfera fica densa porque, juntamente com Angélica, a esposa recém-chegada à fazenda, só saberemos no final o motivo de tanto suspense.

Ao contrário dos filmes anteriores, que problematizavam a crise da fazenda de café e por conseguinte dos seus fazendeiros, aqui teremos uma inversão do olhar, mostrando a decadência do mundo patriarcal materializada numa crise pessoal do dono das terras. A fazenda, insiste-se neste ponto, vai bem, é produtiva, bem cuidada e avançada tecnologicamente para a época. Curiosamente essa idéia é reiterada mesmo que a câmera nos mostre o personagem central perder o sono em função do endividamento e da falta de dinheiro para pagar os trabalhadores. Mas reitera-se ao longo do filme que se trata de uma maldição pessoal, de um homem apegado morbidamente ao passado, atrapalhando o bom andamento da sua produção, quase toda nas mãos do capataz, este sim, dinâmico, moderno e leal.

É também com insistência que aparecem na tela as práticas modernas de produção e conservação do solo e do cafezal. Primeiro, trabalhadores preparam adubo orgânico, aproveitando a palha do café para composição do húmus, depois, vemos um trator revolvendo a terra dos carreadouros para espalhá-lo; na sequência, ainda, um caminhão transportando os homens e o material de trabalho, mostrando que a fazenda está modernizada, mecanizada, atualizada. Paralelamente, os encarregados do estábulo observam que com um pouco mais de investimento na invernada poderiam obter uma produção de leite muito maior. Ou seja, os cálculos aqui são em função de aprimorar a produção, intensificá-la ainda mais. Ninguém reclama de governo ou preços, mas paira um grande fantasma, que aterroriza e reforça o clima de suspense da trama: a geada. É inverno, e não há lenha para fazer fogueiras em todos os talhões de café — indicando conhecimento de outra prática protetora do cultivo —, pois o dono das terras não quer, em hipótese alguma, que se mexa na mata, nem mesmo para retirar a madeira que salvaria o cafezal.

A conversa dos trabalhadores sempre indica que, para eles, “*que dependem deste cafezal para sobreviver*”, é muito bom que o patrão tenha se casado, pois, afinal, isto poderia trazer mudanças, menos melancolia e, conseqüentemente, novos investimentos. Os empregados sabem tudo sobre a gerência da produção, das necessidades da fazenda, são dedicados e tão preocupados que na noite da geada são

eles quem tomam a iniciativa de salvar a plantação, a despeito do proprietário. Segundo o administrador, a fazenda é a garantia de que não fiquem na miséria, por isso tanto interesse pelos destinos do empreendimento. Então, se, até agora, tínhamos narradores burgueses de olhar urbano sobre a propriedade agrária, cuja ótica espiava a produção com olhar de quem vê ou mostra um espetáculo, aqui, podemos dizer que este narrador tem olhos de um proprietário rural. A retórica em relação aos trabalhadores é típica, incluindo a crença da lealdade do colono ao bom patrão e a preocupação destes com a vida privada dos donos da terra a ponto de se mostrarem atentos a ela até nas horas de seus descansos. Para este que retrata segundo a ideologia atualizada da relação patriarcal do favor, é legítima a preocupação dos subalternos com o seu bom senhor. Na sua leitura não há o menor sinal de antagonismo. Tanto que, no dia da chegada do patrão e sua esposa, os trabalhadores organizam um “*baile na tulha*” para homenageá-los — e para o espectador assistir a uma festa regada a moda de viola, cururu e cana verde, com pitadas de cor local, cachaça e bolo de fubá. O violeiro canta: — “*Me dá licença pra dançar na sua casa, me dá licença. Me dá licença pra tocar na sua casa, me dá licença. Me dá licença pra beber da sua pinga, me dá licença.*” Uma imagem de que o trabalhador é profundamente agradecido aos patrões e não deseja muito além de cantar, dançar e beber umas pingas. Ademais, é normal que sintam-se devedores pela oportunidade de emprego, moradia e “consideração”. Ao longo do filme a relação entre trabalhador e proprietário será mostrada em uma profunda harmonia.

É oportuno lembrar que, desde o início dos anos 50, várias greves são registradas nas fazendas de café, algodão e amendoim, como informam os jornais *Novos Rumos* e *Terra Livre*, sobretudo nas regiões da Paulista e Sorocabana. (*apud* Faleiros: 1989 e Medeiros: 1995) Entretanto, não está em questão, nesta imagem que se faz da fazenda, reconhecer o trabalhador como algo mais que um apêndice necessário à propriedade que lhes dá emprego e condições de sobrevivência. Aliás, na retórica de *Chamas no Cafezal*, salvar a fazenda é um altruísmo, para não deixar os dedicados trabalhadores à míngua. Essa frase estará na boca do fidelíssimo capataz Zé Peão na noite em que a geada ameaçar o cafezal.

O grande segredo de Anésio é revelado a Angélica pelo mesmo Zé Peão, quando, na iminência da geada, pede à patroa permissão para tocar fogo na mata e proteger o cafezal. Explica ele que as atitudes estranhas do patrão e os tantos



segredos que o envolvem, trancando certos cômodos da casa, não admitindo certos assuntos em torno de uma tal cabocla, proibindo que se toque em alguns objetos, omitindo a verdadeira identidade de um quadro cuja marca ficara na parede depois de retirado, têm a ver com uma grande tragédia pessoal que o abatera havia muitos anos. Pois, no dia em que seria realizado o seu casamento com a Cabocla Rosinha, filha do então administrador e pai de Zé Pião, um acidente de carro matara de uma só vez a moça e os pais do fazendeiro, que só a aceitaram na família em função de sua gravidez. Tratava-se de evitar um escândalo. Desde então, Anésio convertera-se em um homem soturno e proibia a entrada de qualquer pessoa na mata onde a moça havia sido enterrada.

Angélica, juntamente com Zé Peão, entende que é preciso romper este pacto com o passado para salvar a fazenda e o cafezal. Vinda do Rio de Janeiro, é uma mulher moderna, arrojada, decidida, cuja função é essa mesma, trazer novas idéias e dar sopro de vida nova à fazenda. Coloca-se fogo na mata, e Anésio, que chega da cidade, onde negociava as dívidas com o banco em pleno período de lua-de-mel, vê queimados de uma só vez os laços de sua relação com o tempo de seus pais e da Cabocla Rosinha. Apesar de toda tensão à inglesa ser intensificada ao máximo pela narrativa, sugerindo um desfecho trágico, o fazendeiro rapidamente entende que o fogo na mata salva o café da geada naquela noite, além do seu casamento, e abre espaço para aumentar a produção, onde de fato estaria a salvação do seu patrimônio. E diz-se através de Angélica: — “*O dinheiro pode vir dos bancos, mas a vida vem da terra*”, reiterando mais uma vez o velho discurso que retira do trabalho a função de produzir riquezas e a atribui à natureza em si. Na tomada seguinte, ao amanhecer, o proprietário, ouvindo conselho de Zé Peão já está contratando duas novas famílias para a colônia, pois, no lugar da mata, deverá ser formado um novo cafezal.

Então, em pleno ano de 1954, quando o pensamento desenvolvimentista já está ganhando foros na vida brasileira, um fazendeiro de café está ainda às voltas com o passado, com o velho sonho de Brasil rural. O casamento com a Cabocla Rosinha teria sido essa união com o romantismo, o Brasil caboclo, o bucólico. Um homem “fino” como Anésio, em cuja casa se respiravam elementos da cultura européia para todos os lados, desejava casar e ter filhos com uma caboclinha vestida de chita. Ainda que esta não fosse qualquer uma, pois Rosinha “*estudava para ser*

*professora*”, conforme observa Zé Peão, encontrava uma grande resistência de seus pais, certamente interessados em vê-lo casado com alguém da estirpe e de formação sofisticada. Anésio insiste, mas esta aliança não se realiza, muito embora esta idéia romântica, da qual tanto zombara Lobato, permanecesse pairando em sua vida e impedindo sua adesão à mentalidade contemporânea. Nem mesmo os trabalhadores pensam como Anésio, pois, nas palavras de um velho caboclo violeiro, colocadas justamente para reforçar esta idéia já que não compõem sequer uma máxima popular, — *“é preciso mudar porque tudo muda, só quem não muda é a viola.”* Além de Anésio, só a velha benzedeira, Nhá Veva, se recorda de Cabocla. Mas esta, além de vista como caduca pelos moradores, vive num precaríssimo rancho em lugar afastado da sede da fazenda, não tendo real interferência na vida social do lugar.

Talvez não seja forçar a nota sugerir que o filme problematiza a vigência desta imagem de Brasil rural associado ao que Lobato chamava de “caboclismo”<sup>3</sup>. Pois a cabocla do filme é apenas uma imagem difusa, associada à morbidez, à permanência do antigo, condenando o fazendeiro ao imobilismo. Mas esta imagem comporia também a tal brasilidade, a tipicidade reclamada por alguns críticos do período. Neste caso, para o narrador em questão, este país brejeiro e folclórico seria coisa do passado. Os trabalhadores de Anésio até cantam e dançam na tulha, mas já estão preocupados com a produtividade das terras e o lugar que precisam ocupar no mercado de trabalho. Vale lembrar que, ao contrário dos filmes anteriores, onde os proprietários eram avançados em seus discursos e atrasados em suas práticas, aqui as práticas estão na ordem do dia, o romantismo é retórico, uma espécie de adorno que, por falta de vigência real, é abandonado num átimo de segundo, frustrando o desfecho trágico anunciado durante todo o filme.

E se observarmos, de um ponto de vista alegórico, o malogro da aliança entre o homem de estirpe e a cabocla, é possível encontrar alusão ao fim de um pensamento que alimentou a idéia de Brasil impressa desde Euclides da Cunha. Se tomarmos a concepção de caboclo que se tinha, a do “núcleo da raça brasileira”, constituída pela união do branco com o índio, podemos inferir que a realização deste enlace organizava a idéia de uma aliança entre mundo agrário, puro, pré-burguês e forte como a cabocla, e o herdeiro da grande propriedade agroexportadora, de

<sup>3</sup> Lobato entendia que o “caboclismo” era um substituto do romantismo indianista e correspondia à uma visão de arcaica sobre o rural, ainda ligada à mentalidade colonial. Para o escritor o “caboclismo” devia ser superado juntamente com os homens desinformados, doentes e atrasados que ofereciam matéria aos românticos deste século.

formação européia. Esta seria uma característica da pacificidade entre o mundo do trabalho e o do capital, aqui transformado em um acordo entre a singularidade e a univesalidade, que particularizaria a cultura brasileira, idéia que alimentou a leitura das melhores obras modernistas. Todavia, como o filme tematiza, não é por aí que se conduz a aliança entre arcaico e moderno na vida brasileira, no nível de uma aliança entre mundo do trabalho e capital, “alta cultura” e pensamento popular. Os velhos elementos ficam por conta da estrutura inalterada das propriedades, aliada a investimentos modernizantes da produção e à manutenção da relação pessoal de controle do trabalho. Em 50, entretanto, este fruto, resultado da convivência sem conflitos entre formas de trabalho não totalmente capitalistas (como a dos primeiros tempos do colonato) e capital, já mostraria sinais de abalo. Não é à toa que a morte de Rosinha se dá nos finais da década de 30. É o fim da vigência de um modo de pensar que levava consigo a idéia de uma “vocação agrária” do país. E como se reiterará, neste período em que o filme é lançado, a fazenda modernizada e produtiva já deveria participar da economia do país como qualquer outro empreendimento capitalista, consumindo os produtos da indústria nacional, assimilando mão-de-obra e ainda fornecendo divisas.

Mas, fiel à matéria, este narrador frustra, como os anteriores, a possibilidade romântica da superação das diferenças de classe no nível afetivo. Esta idéia, tão cara à ideologia burguesa da igualdade e aos românticos anos 50, parecia não precisar de vigência entre nós. Podemos acusar este narrador pela fragilidade da trama, inconsistência do dilema de Anésio etc, mas, não de inverossimilhança.

### **ELES USAVAM *BLACK-TIE*: O RURAL COSMOPOLITA**

Além de todas as questões já colocadas no decorrer das análises de cada filme, um aspecto nos parece que ainda vale destacar, tomando os três trabalhos em conjunto. A filmografia aqui analisada é constituída por uma produção exclusivamente paulista, tematizando privilegiadamente a fazenda de café na sua expressão também paulista. De modo que, ao contrário do que veremos em outros

trabalhos, estes filmes colocam em perspectiva uma discussão dos “segredos internos”.

À primeira vista podemos dizer que o cinema paulista, sob os olhos da burguesia industrial, decretava, ao tematizar a fazenda, o fim da vigência da “civilização do café”. Aparecem como decadentes os modos de vida que restaram da velha aristocracia rural brasileira: os seus palacetes em ruínas são substituídos pelos apartamentos; o dândi ou diletante de formação européia nascido na fazenda perde lugar para o esportista filho do industrial; a não-racionalidade econômica e o absenteísmo dos proprietários, para o administrador moderno; a sofisticação cultural à antiga, para os novos padrões de consumo, que incluem carros esportes, clubes e, até, cinema. No discurso em primeiro plano, a burguesia paulista sugere mesmo que São Paulo é moderno e industrial, e isto significa que todo atraso e suas manifestações, se não houvessem sido superados, estão em vias de extinção. Um exemplo desta idéia pode ser visto pela forma como se propõem a fazer cinema, acreditando que já temos um mercado consumidor urbano bastante grande a ponto de absorver os tais filmes clássicos, de alta qualidade e esmerados, como aqueles que oferecem as três companhias citadas. Do alto desta idéia, a burguesia, que propõe o cinema industrial, não enxerga a convivência e permanência dos elementos agrários e arcaicos junto com a industrialização, muito embora isto seja plasmado na forma dos seus filmes, para além do discurso que se faz na tela. Dotada ela própria dos tais elementos exóticos de que falara Lévi-Strauss e já assinalara Galvão em seu trabalho sobre a Vera Cruz, não é difícil perceber que a burguesia paulista acaba considerando moderno mesmo aquilo que ainda é permanência e tradição. Por exemplo, a estrutura da propriedade fundiária não seria colocada em questão, tampouco a monocultura sobrevivente, nem o poder pessoal do proprietário rural sobre os seus trabalhadores, que transformam a relação patrão/empregado em uma relação pessoal e altruísta, evidenciando uma das formas modernas assumida pela antiga relação de favor e a incompletude de uma mentalidade efetivamente burguesa. Talvez pudéssemos dizer que, já no cinema, a industrialização entendia que poderia prescindir de transformações na estrutura agrária, deste aspecto tradicional, para modernizar-se em outros aspectos funcionais — para não perder nada, como sempre. Alguns velhos signos permaneceriam, como o gosto refinado, as

administrações personalistas, a importância ao nome de estirpe, enquanto rendessem certos dividendos.

Mas, por outro lado, podemos notar nos três trabalhos uma atitude crítica quanto à falta de racionalidade burguesa dos fazendeiros de café. Haveria neste segmento de classe elementos fundamentais a serem superados, em complemento a tanta formação européia e tanta finesse. Segundo os olhares em questão, nada que se devesse comparar à pequena burguesia imigrante, trabalhadora, incansável, mas inculta. Faltariam apenas racionalidade e planejamento, associados a certa disciplina de trabalho e gosto pelo empreendimento. Se entendermos que a burguesia narradora era ela própria a industrial que fazia cinema, podemos dizer que se reclamava mais empreendimento e não necessariamente a clássica racionalidade capitalista. Lembremos, tomando a literatura sobre o tema, que o desperdício, a ostentação, a promiscuidade entre negócios pessoais e das empresas, as administrações personalistas estão entre os principais fatores apontados para a falência das três empresas cinematográficas.

Para a nossa questão central o que de mais importante se destaca nos três trabalhos é o fato de a fazenda estar sempre observada a partir da universalidade. Não se reivindica para a grande propriedade de café a tipicidade, a brasilidade, como nos filmes que se propõem a tematizar o mundo rural sertanejo, caipira ou agreste. Os dramas dos fazendeiros estão sugeridos na perspectiva dos tais dramas universais, do homem dotado de razão e em crise consigo mesmo e com sua época. Mas é justamente a aproximação da lupa que acaba oferecendo dificuldades para estender esses dramas até as últimas consequências, levando os finais das narrativas aos ajustamentos, um tanto quanto canhestros, de que fala Maria Rita Galvão ao analisar os filmes da Vera Cruz, nos quais a decadência é sempre tematizada e ao final resolvida por arranjos do enredo:

*“(...) Se o dinheiro se vai, sempre se arranja um filho, um tesouro, uma esposa, um mandado de prisão — os recursos são múltiplos —, um jeito qualquer de trazê-lo de volta. O enredo é vigilante, coloca no seu devido lugar os atrevidos que ousam ameaçar o poder da burguesia paulista. E, por mais deteriorados que estejam seus resíduos, as maquinações do enredo se encarregam de reconduzir os verdadeiros burgueses à sua posição de elite.” (Galvão: 1981, p. 280)*

Para esta burguesia a crise não se completa, de um modo ou de outro, o espírito que aqui reclama sua não adaptação total ao mundo capitalista, seus resquícios de romantismo conservador, não vai se indispor até a morte com o seu tempo. João Carlos, que até desejava manter a propriedade rural, desde que não dependesse dele administrá-la, a terá através de Lina — que como observou Galvão é parte da propriedade. Seu Moreira, incomodado com o nome e o vexame causado por Trancoso, casará a filha, recuperará o prestígio e ainda se rirá dos pequenos burgueses trabalhadores. Isso para não falar de Anésio, cuja crise nos sugere um desfecho trágico, como um suicídio ou assassinato à moda de Shakespeare, e o que vemos é sua rápida adesão às novas idéias propostas por Angélica e Zé Peão. Então, fica claro na estrutura destes trabalhos que a crise dos nossos burgueses com resquícios oligárquicos não vai às últimas conseqüências. Haverá sempre chance de um acomodamento entre o novo e o velho, entre o arcaico e o moderno, a tradição e a racionalidade burguesa. Ou seja, o tradicionalismo abre mão de elementos que resultem funcional à sua própria sobrevivência e muda-se em sua forma, mantendo-se remodelado.

Mas, se os proprietários de terras paulistas são colocados na relação com a universalidade tanto cultural como econômica, a contrapartida fica por conta do retrato que se faz dos trabalhadores das fazendas. Estes são apresentados em *Terra é sempre Terra* e *Chamas no Cafezal* como os portadores do típico, do folclore, isto é, da singularidade. A divisão de classes, tão reiterada nos filmes apresentados, faz com que se veja o trabalhador como pertencente, este sim, ao mundo rural, ao espaço local, à cultura popular. O trabalhador só entra na rota da universalidade como braço, mão-de-obra, mercadoria-trabalho. Mas aí, como as câmeras e seus distanciamentos e desfocagens revelam, não têm rostos, não são sujeitos. São apenas membros das categorias subalternas, empregados, colonos da fazenda ou trabalhadores domésticos. Nesta última condição até ganham identidade: a de fazer “*quase parte da família*”, como Lina, Zeferina e Zoraide, as fiéis criadas, numa demonstração de que, no nível doméstico, a burguesia coopta a subserviência através da típica relação do favor, relativizando o nossa modernidade. Mas, como observa Galvão, a presença de trabalhadores cumpre o papel importante de contribuir com a chamada cor local para o pano de fundo, o toque de brasilidade, são a gente pura, que gosta da moda de

viola, do bolo de fubá, são alegres e dão colorido especial ao tema central, afinal, o rural são eles.

Interessantemente, em todas as vezes que a cinematografia do período tratou da fazenda, seja do café ou mesmo da grande propriedade arruinada, um elemento se fez comum: a presença de empregados negros para os serviços domésticos. Poderíamos pensar que a presença das criadas negras de forma marginal às tramas centrais poderiam ter como explicação o fato de que, ainda que em total decadência econômica, a elite paulista acreditaria que certos trabalhos eram função de negros? Como já observamos, a julgar por *O Comprador de Fazendas* (e também *Candinho*, de 1953, que analisamos na parte seguinte), seria um trabalho para negros ou imigrantes. Espantosamente, esta idéia convive com a tão reiterada e ostentada modernização do país, industrialização e urbanização. Lembremos que a forma como são colocados os negros e empregados domésticos revela não só a mentalidade dos nossos fazendeiros, mas também da burguesia narradora, que imprime a presença destes personagens sem nenhuma contestação ou, muito pelo contrário, como coadjuvantes necessários para esclarecer elementos da trama central. Uma forma que revela a face relativamente liberal da nossa burguesia narradora, carregada de resquícios do pensamento escravocrata em plenos anos 50. Resquícios estes que desclassificam os cânones da revolução burguesa clássica entre nós.

Podemos dizer ainda que, apesar de toda decadência tematizada pelos filmes, em nenhum deles o fim de uma forma de produção significou a perda total para os detentores daqueles meios de produção. Para estes, dotados de uma capacidade particular de rearranjos, as crises — pessoais ou das propriedades — não significam a morte, mas fim de um ciclo e início de outro, com base na manutenção de certos privilégios de classe, aspecto ao qual os narradores, coerentemente com a matéria e suas próprias *Weltanschauungen*, se mantiveram fiéis.

E, por fim, podemos dizer que os filmes aqui selecionados se iniciam todos tentando ressaltar o lado cosmopolita daquele que fala sobre a fazenda de café, em detrimento desta e seus proprietários. Ao final, entretanto, acabam imprimindo na estrutura das obras, como observamos, a presença nada discreta do aspecto provinciano impresso na faceta dos narradores, herdeiros eles mesmos, em algum nível, da “civilização do café”, que não só oferecera bases para a indústria como também e, fundamentalmente, para o pensamento .

Para definir o que chamamos de “civilização do café” durante toda essa discussão, vejamos algumas sínteses — não-excludentes — que nos parecem clarear esta idéia. Para Lobato a civilização do café é a “pátria do bacharelismo”, como diria antes ainda da década de 20, e entendia precisar urgentemente de superação porque tinha consigo uma mentalidade velha e predatória, fundada em uma retórica importada, desprovida de conhecimento do país real. Lévi-Strauss, nos anos 30, a entenderá como conformada por uma elite endinheirada e exótica. Bóris Fausto (1990) a chama de provincial mas não provinciana. Berriel (1989), aquela que mantinha o dilema de tornar-se burguesa e manter-se com os privilégios oligárquicos, e Schwarz (1987), a que fazia um discurso em defesa da vocação agrária do país, por saber da sua impossibilidade de completar-se enquanto classe burguesa, e que não dispensava os melhores elementos de consumo e aspectos da modernidade, desde que de forma subordinada.

Os filmes que vimos mostraram que todo o peso da “civilização do café” pairava ainda no ar, seguindo os burgueses de 50, como uma tradição não-superada de todo pelo industrialismo. A história viria confirmar essa sobrevivência em termos de projeto de classe, em 1964.



**O CANGAÇO OU O RURAL COMO  
UM TEMPO PRÉ-CIVILIZADO**

*“A história não iria até ali. / Afeiçoara-se a ver a fisionomia temerosa dos povos na ruinação majestosa das cidades vastas, na imponência soberana dos coliseus ciclópicos, nas gloriosas chacinas das batalhas clássicas e na selvaticidade épica das grandes invasões. Nada tinha que ver com aquele matadouro. / O sertão é o homízio...”*

(Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

## BRAVA GENTE CANGACEIRA

Walnice Galvão, em seu estudo sobre *Grande Sertão: Veredas*, observa, a propósito da constante ambigüidade que abre e fecha o texto de Guimarães Rosa, que o “*homem do sertão sempre impôs dificuldades à consciência urbana e civilizada que sobre ele se debruça a fim de estudá-lo. A perplexidade de Euclides da Cunha, um exemplo, vinca Os Sertões do começo ao fim, numa trama de expressões ambíguas e antíteses marcantes.*” Apesar de *in loco*, diz a autora, este escritor trabalha com a diferença entre o que entende ser o sertanejo “*em geral, como tipo humano*” e o sertanejo real. À visão idealizada corresponde a definição de que “*o sertanejo, é, antes de tudo, um forte*”, difundida largamente no país. Ao homem real, ou com existência histórica, para usar os termos de Galvão, “*essa admiração aparece mesclada de repulsa.*” (Galvão: 1986, pp. 18/19)

Também é herança de Euclides da Cunha a idéia de que o sertão, com suas condições inóspitas, produzira um homem semibárbaro, forte, mas desengonçado, cuja imagem o autor sintetizaria em um Hércules/Quasímodo. Núcleo de nossa raça em estado puro e não aperfeiçoado pela evolução, este sujeito bruto seria pleno do estágio místico, que lhe renderia um fanatismo desmesurado:

*“O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico. Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatado pelas superstições mais absurdas...”* (Cunha: 1987, pp. 113/114)

O sertanejo, segundo este raciocínio, seria o sumo da brasilidade, a raça original, mas também a parte menos desenvolvida dessa mesma raça mestiça, conformada pela miscigenação de índio, português e negro, à qual sobraria força física e faltaria a força moral e psíquica. Inversamente, os homens do litoral, de

compleição frágil, seriam portadores dos “*elementos de uma civilização importada*”. (Cunha: 1987, p. 477)

O pensamento de Euclides da Cunha, que se orgulhava de ater-se aos ditames “científicos” de sua escola (evolucionista e positivista), tem grande repercussão na inteligência nacional deste século 20, chegando mesmo a contribuir para a composição de uma espécie de imaginário, do qual muito se alimenta nossa arte cinematográfica. Galvão e Bernardet (1983) observam que o cinema brasileiro reivindica, desde os anos 30, o rural sertanejo, nordestino, como sinônimo de nossa brasilidade, nacionalidade e especificidade. Para fazer o retrato do Brasil mais “puro”, temos de lançar mão da nossa reserva intacta, colocada no sertão, pois as cidades estariam mescladas de elementos estrangeiros. Se os termos em pauta são tradição, bravura, folclore, o nordeste comporta o que há de melhor. Mas, em se tratando de progresso, civilização, valores modernos — respeito à lei oficial, às autoridades estabelecidas, ao direito constitucional — era tudo que não deveríamos mostrar. De modo que a expressão cinematográfica, assim como a literatura, também não se priva de uma relação ambígua com o homem do sertão quando o toma como matéria artística. Crivado pelo olhar do narrador urbano, o discurso sobre os “autênticos elementos nacionais” varia de acordo com a funcionalidade e o interlocutor, como podemos observar através dos trechos adiante. Fala o gerente da Companhia Cinematográfica Brasileira, uma distribuidora de filmes, em 1928:

*“No dia em que pudermos mostrar o nosso ‘far-west’, já não dizemos o dos gaúchos(...) mas o do norte, com seus cangaceiros e os sertanejos que não levantam os braços ante o cano de um revólver, neste dia a nossa produção dominará o mercado mundial(...)”* (apud Galvão e Bernardet: 1983, p. 40)

Dois anos antes desta fala elogiosa, entretanto, a revista de crítica cinematográfica *Cinearte*, trouxera os arrepios do cinéfilo brasileiro com imagens de negros e cangaceiros que circulavam em uma fita nacional:

*“Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa*

*em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num rio, e coisas desse jaez.” (apud Salles Gomes: 1974, p. 310)*

O missivista, racista, considerava essa imagem indigna de ser mostrada no exterior, pois desejava que nos apresentássemos ao estrangeiro como um país moderno e civilizado, admirador das obras de arte. Significa dizer que os homens e elementos da terra até podem ser o núcleo de nossa brasilidade, mas o serão em oposição às ruas asfaltadas, às obras de arte, às cidades, à civilização. Descolados da história e pensados segundo uma perspectiva espacial, sertão e litoral se colocam em campos opostos, desde Euclides da Cunha. Um na especificidade, o outro na universalidade, como mundos distintos, jungidos por leis distintas e conformação biológica e moral distinta. Evidentemente, a econômica nunca aparece como questão, mesmo quando algumas falas a tangenciam. Lima Barreto, antes de realizar *O Cangaceiro*, filme pelo qual lutou bravamente nos estúdios da Companhia Vera Cruz, dizia com convicção:

*“Vou fazer o retrato sincero do Brasil em matéria de cinema(..) o mal do cinema brasileiro tem sido a pretensão de estrangeiros que nada conhecem da nossa terra, do nosso povo, dos nossos costumes (...) Eu sou o primeiro a saber que o que há de bonito e original no Brasil está da Bahia para lá. O sul já se contaminou de hábitos, da mentalidade e feição humana alienígenas.” (Lima Barreto apud Bernardet e Galvão: 1983, p. 116)*

E, provavelmente herdando a noção cunhada pela literatura de 30, o cinema assume a dicotomia nordeste e sul, metamorfose mais recente para a oposição entre sertão e litoral. No primeiro estaria o autóctone, o original, e no sul, o que havia de estrangeiro, tanto na mentalidade quanto nos hábitos e costumes, além da constituição física. Essa leitura perpassa o filme de Lima Barreto do começo ao fim, a ponto de marcar a escolha dos atores pelos *physiques de rôle* que mais representassem essa razão dualista: um cangaceiro “autêntico” e bravo, porém bárbaro, é negro, caracterizando a tal raça mestiça; seu opositor, também cangaceiro bravo, porém racional e instruído, é branco como os “alienígenas” do sul.

O forte e bravo sertanejo não deixa de ser bárbaro, observa o cineasta, como também observava o escritor, e o filme se constrói sobre esta oposição, comportando de um lado o elogio e, de outro, a condenação, como escreve Xavier:

*“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 denuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso.(...) em O Cangaceiro o sertão é mundo fora da história, depósito de uma rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar.(...) 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 civilização, por oposição a esse passado pitoresco mas definitivamente extinto.”* (Xavier: 1983, pp. 124/125)

Essa noção, propõe Xavier, explica a abertura do filme, onde se lê em letras brancas, sobre um fundo negro, a seguinte inscrição: **“Época: imprecisa, quando ainda havia cangaceiros.”** Ou seja, a voz narrativa inicia pelo modelo de “era uma vez”, onde a ficção se coloca fora da história. Para nossa análise, interessa observar que concordamos com Xavier na idéia de que este narrador se coloca num mundo muito distante e distinto daquele que toma como tema, ao afirmar a impossibilidade de precisar a época. Entretanto, é fundamental lembrar que, de fato, o cangaço existiu até uma década antes da realização de *O Cangaceiro*, encerrando-se com a morte de Corisco em 1940. Por que então se coloca esse tempo como distante? Neste sentido sugerimos que a marca registrada da Vera Cruz, de que fala Maria Rita Galvão (1981), também aqui se faz presente. O narrador se especifica e fala do nordeste a partir de um projeto de país que tem São Paulo como modelo: eleger o cangaço como uma ancestralidade, uma tradição bravia de nossa gente, se faz interessante desde que distante na história. Eleita como ancestralidade brasileira, já ia muito longe no tempo, afinal o país, visto de São Paulo, era moderno, industrial e tinha, até mesmo, cinema de qualidade. Não era assim que fazia *Hollywood* com o *western*, em cujo modelo cinematográfico *O Cangaceiro* se inspirava? Então, também o sertanejo em questão não é o sertanejo real, mas aquele amalgamado no

imaginário nacional desde Euclides da Cunha. Teria este antecedido o país civilizado.

Um outro aspecto do filme muito comentado pela crítica diz respeito aos erros sociológicos que saltam aos olhos neste trabalho de Lima Barreto, revelando que também o tratamento do tema guardou distância da matéria real. Por exemplo, nesta fita todos os cangaceiros se deslocam a cavalo, como os *cowboys* da cinematografia americana, quando a história mostra que os bandos raramente o possuíam e atravessavam vastas regiões a pé. Outros exemplos, ainda, desta inadequação são o aparecimento de um índio Caraíba em pleno cenário sertanejo e a presença de mata densa e rios caudalosos enquanto o discurso verbal dos personagens refere-se ao sertão árido.

Entretanto, para nossa análise entendemos que é preciso ler também as entrelinhas destes ditos erros sociológicos e não apenas atribuí-las às carências de recursos que teimavam em aparecer. Quando Lima Barreto propõe que o sul *já* havia sido contaminado por forças alienígenas, entendemos que o diretor de *O Cangaceiro* está sugerindo que um dia o sul também já foi puro, isto é, antes da urbanidade e civilidade trazidas de fora. E, desse modo, tomando o sertão como uma condição que precede a urbana, é que o índio Caraíba entra no filme sobre cangaço, como parte do mundo selvagem que precede o civilizado. Podemos dizer que o mesmo se repete no que se refere à onça pintada que invade a tela em determinado momento. Pertenceriam ao mesmo mundo arcaico, bárbaro, incivil e selvagem o cangaceiro, o índio e a onça.

Ao mesmo tempo, tratava-se de buscar nesta ordem bárbara os elementos de bravura dos nossos supostos ascendentes. Uma invenção da nossa tradição, do cerne da nossa “raça”, uma negação do passado estrangeiro. Assim como fomos herdeiros dos índios de Alencar, dos caboclos no regionalismo de 20 e 30, seríamos do cangaceiro na leitura do cinema brasileiro que de 1927 a 1969 faz 25 filmes sobre o tema. É certo que entre estes trabalhos se encontram documentários, tentativas de leituras mais fiéis ao cangaço real, apropriação do cangaço como alegoria e mesmo paródias dos filmes mais famosos. Entretanto, a predominância da forma do *western hollywoodiano* na maioria dos filmes rendeu, por parte da crítica, a criação dos neologismos *nordestern* ou *northeastern*, para definir o que acabou tornando-se um gênero cinematográfico no Brasil. E, tal como Hollywood reinventava a tradição do

homem americano através do faroeste, tornando pitoresco e palatável o violento processo da expansão da fronteira agrícola nos Estados Unidos, o filme de cangaço suprimia as implicações sociológicas e mantinha o caráter aventuroso, cavalheiresco e espetacular da violência gerada pelo braço armado das disputas familiares e coronelistas nordestinas.

Como observa Claude Fohlen, o mito do *cowboy* foi criado muito antes do advento do cinema, através da literatura popular, fazendo com que o vaqueiro, que tinha maior mobilidade que o mineiro e o agricultor, ganhasse o *status* de um verdadeiro cavaleiro andante moderno. Fohlen cita o inglês John Bauman, que, após viver entre os *cowboys*, escreveu em um artigo, em 1887:

*“O cowboy converteu-se hoje numa personagem; ou, melhor dizendo, está em vias de se tornar uma personagem mítica. A distância confere a ele o que o tempo conferiu aos heróis da Antigüidade. Seus admiradores vestem-no com todas as qualidades românticas; discorrem sobre suas múltiplas virtudes e suas fraquezas perdoáveis, como se fosse um semideus, e não duvido que em breve haja amplo material para um investigador filosófico que deseje esclarecer as origens e a significação do mito do cowboy. Enquanto isso, o verdadeiro caráter do cowboy se desvanece, suas qualidades verdadeiras perdem-se em relatos de audácia e talento impossíveis.”* (apud Fohlen: 1989, p. 126)

Interessante essa observação, feita muito antes do faroeste cinematográfico, demonstrando que a criação do mito do *cowboy* atendia, provavelmente, às necessidades do imaginário americano, letrado e urbano, de criar na sua tradição uma figura que se assemelhasse aos heróis da antigüidade ou do medievo europeu. E é interessante lembrar, também, que o próprio oeste americano foi intensamente mitificado no período que precedeu a decretação do *Homestead Act* pelos políticos e intelectuais do industrialismo do norte dos Estados Unidos. Como vários autores ressaltam, divulgava-se o oeste como um verdadeiro Eldorado, para atrair as famílias que deveriam ocupar as terras doadas pelo Estado. O oeste tornava-se, na briga do norte industrial contra o sul escravista, uma verdadeira panacéia para o país, e isto convencia milhares de homens e suas famílias a ir para as regiões mais distantes e enfrentar toda espécie de dificuldades no processo de ocupação e

modernização daquela imensa região. Desse processo nasceu o pequeno proprietário, o *farmer*, que expandiu a fronteira agrícola e o capitalismo americano. (Viotti da Costa: 1985, pp. 150 e segts.) Mas a vida dura de trabalho e privações dos pequenos proprietários não rendia boas histórias de aventura. Pelo fato de estar em constante mobilidade, coube ao vaqueiro os feitos heróicos. À imagem e semelhança dos seus narradores, tornou-se um defensor da lei, do progresso, da ordem, em nome do que arriscava a própria vida e justificava o uso da violência. O sucesso literário preparou o público americano para o *western* cinematográfico. A literatura de cordel e o sucesso do *western* nos cinemas brasileiros prepararam o público nacional para o *nordestern*.

Não é difícil perceber, logo na abertura de *O Cangaceiro*, que Lima Barreto importava do filme de faroeste a idéia da idade heróica. E, se o americano moderno recriava seu próprio cavaleiro andante, um típico herói da arte industrial e da expansão capitalista, era necessário que nossa indústria de cinema nascente também apostasse em nossos mitos. A literatura de cordel, como observa Walnice Galvão, já fazia desde o começo do século uma analogia entre os feitos do cangaço e os do cavaleiro andante através da história de *Carlos Magno e os doze pares de França*, largamente difundida no nordeste brasileiro. Ainda como ressalta esta autora, esse paralelo entre sertão e Idade Média não escapou à literatura regionalista e nem mesmo às próprias Ciências Sociais brasileiras, que, em determinado momento procuraram resquícios de feudalismo no campo, principalmente, nordestino. (Galvão: 1986, pp. 25 e segts.)

*O Cangaceiro* traz para as telas diversos elementos que compõem o imaginário nacional: primeiramente, a forma herdada dos filmes de *bang bang*, à qual acrescenta os dados mais pitorescos e cavalheirescos do relato do cordel, e também o pseudocientífico diagnóstico de Euclides da Cunha sobre a vocação do mestiço, o tal núcleo da raça, para a luta e para a guerra. Talvez pudéssemos dizer que, até mesmo, em certa medida, a influência do sucesso do pensamento de Gilberto Freyre<sup>1</sup>, que, de modo geral, recoloca a discussão da identidade nacional e atribui importância fundamental ao regionalismo nordestino, sustenta o propósito de *O Cangaceiro*, de representar um suposto autêntico nacional.

<sup>1</sup> Ou, mais especialmente, sob a influência do “mito” difundido a respeito das idéias culturalistas de Gilberto Freyre, muito comentadas e pouco lidas, que num dado período conformou uma espécie de absorção “senso comum” do pensamento do autor pernambucano.



Além de reter os elementos da memória coletiva sobre o cangaço, independente das implicações sociais, tal como se fez com o faroeste americano, *O Cangaceiro* importava a forma destes filmes que, como observa Ismail Xavier comentando Luís Carlos Maciel, constróem uma metafísica da violência, na base do confronto entre vilões e heróis, redundando no maniqueísmo do bem *versus* mal. Uma leitura composta por uma visão burguesa da história, que toma o progresso como bom em si mesmo, supondo-o acima dos indivíduos e suas condições sociais específicas, de modo a reduzir as contradições a uma dicotomia entre forças arcaicas e modernas. Tal dicotomia divide a história em mundos distintos: o do progresso, cujas leis organizam valores indiscutíveis, e o do atraso, repleto de violência, desordem e valores a serem superados. Desse modo, necessariamente as forças do “bem”, isto é, do progresso devem sair vencedoras para sobrepujarem as do “mal”, ou seja, do atraso. (Xavier: 1983, pp. 121 e segts.)

### ***O CANGACEIRO: UM NORDESTERN VISTO DE SÃO BERNARDO DO CAMPO***

**O CANGACEIRO** (1953, Vera Cruz, S.P)

**Direção:** Lima Barreto / **História e adaptação:** Lima Barreto / **Diálogos:** Rachel de Queiróz, sobre os originais de Lima Barreto / **Fotografia:** Chick Fowle / **Edição:** Hafenrichter / **Cenografia:** Caribé / **Música:** Gabriel Migliori / **Produção:** Vera Cruz / **Elenco:** Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico.

Ao som da canção popular *Mulé Rendeira* vemos um grupo de cavaleiros atravessarem a tela da direita para a esquerda. A câmera os enquadra contra o céu, e podemos dizer que, assim à distância, o olhar que se deposita sobre esse objeto é elogioso. Quando a câmera se aproxima, vemos que se trata de um bando de cangaceiros. Um novo corte, e a seqüência mostra um outro homem, que caminha despreocupadamente por uma trilha no meio do mato, até avistar o bando e correr apavorado, aos gritos de — “*valei-me Nossa Senhora, estamos cercados, lá vem o Galdino!*” Seu alerta põe de sobreaviso um grupo de homens que por ali trabalham e

que à primeira vista parecem não compreender bem o que se passa. Junto deles um velho senhor persigna-se, enquanto aquele primeiro, que agora vemos ser um soldado, livra-se das próprias armas. Nesta abertura já se vê pré-definido o caminho narrativo de *O Cangaceiro*: de um lado, um bando de homens cuja simples presença é vista como ameaça. De outro, pessoas aterrorizadas e indefesas.

O bando se aproxima, e o cangaceiro-chefe se dirige a um dos componentes do grupo de trabalhadores:

Chefe: — *“Boa tarde, seu moço. Quié que tão fazendo por estas bandas?”*

Rapaz: — *“Somos funcionários civis do Rio...”*

Chefe: — *“Tá querendo dizê que não é macaco, pois não? Isso eu vejo logo.”*

Rapaz: — *“Somos funcionários civis do Rio de Janeiro. E fomos enviados pra fazê um levantamento dum traçado.”*

Chefe: — *“E que instrumento é aquele?”*

Rapaz: — *“É um teodolito.”*

Chefe: — *“Não perguntei de quem é. Perguntei pra que que serve. É máquina de tirar retrato?”*

Rapaz: — *“É pra medir terreno.”*

Chefe: — *“Medir pra quê?”*

Rapaz: — *“Pra abrir estrada de rodagem.”*

Chefe: — *“Então sua viagem acaba aqui. Volte e diga lá pro seu governo qu’ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu. Enquanto Galdino Ferreira for governador da caatinga, aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, vire no pé e suma daqui. E deixe este tal de teodorico.”*

Aí estão introduzidos o nosso personagem e a dicotomia básica que o filme pretende cunhar. De um lado, os funcionários do governo que cumprem a tarefa de levar o progresso ao sertão. Do outro, aquele que se entende seu governador e enfatiza a recusa a este bem civilizado, mostrando logo de saída toda sua ignorância e vaidade, ao confundir o teodolito com uma câmera fotográfica.

Galdino pode ser bravo, poderoso no sertão, mas é alvo de chacota para o olhar urbano que narra esta história.

A seqüência desta cena só reafirma tal leitura, pois a completa, demonstrando que o Capitão é ainda cruel e sádico, assim como todo o seu bando. Sua fala acima já deixara clara sua aversão às forças da ordem, sobretudo aos policiais, por ele denominados macacos. Para não pairar dúvidas sobre isso, o chefe cangaceiro humilha o único polícia que faz a escolta dos funcionários e, mesmo estando este homem desarmado, o agride com o que chama de “*apenas a sua marca*.” Uma concessão especial, facultada por estar em dia de bom humor, conforme justifica. E, diante deste ato de violência, o bando se ri desmesuradamente, enquanto a câmera os toma em *close*, ressaltando-lhes o sadismo. Para Xavier, o filme pretende apresentá-los como desequilibrados mentais. Concordando com ele, complementamos observando que esse desequilíbrio se coloca em direção à idéia de primitivismo que o filme toma como perspectiva. Um pouco antes, essa noção fora ressaltada pela fala de um membro do bando que, cruelmente, pedia ao chefe a honra de sangrar o soldado: — “*Capitão me faça essa mercê, me deixa sangrar esse?*” Uma sede de sangue que serve para ressaltar o instinto animalesco, pré-racional e primitivo daqueles que governariam o sertão em oposição ao país civilizado das estradas de rodagem, onde vigorariam a razão e o conhecimento científico. Uma dicotomia aliás, que entende o atraso como resultante da falta de educação, do excesso de ignorância e rusticidade. Dessa forma é que se explica a evidência dada, já nas primeiras tomadas do filme, ao fato de Galdino desconhecer o instrumento de mensura dos funcionários do governo.

Na tomada seguinte, o bando invade uma pequena cidade e o filme explicita um pouco mais olhar urbano do seu narrador. A pobre cidadela é surpreendida em meio aos afazeres normais de um dia de trabalho, mas a câmera se delicia em mostrar a fuga apavorada dos seus moradores. A montagem rápida compõe o clima de desordem: um cangaceiro rompe um varal repleto de roupas, uma mulher abandona em movimento a manivela do poço, um morador pula uma janela para escapar dos tiros, algumas pessoas correm com instrumentos de trabalho e trouxa de roupas às costas, um homem se esconde sob a cama quando um tiro acerta o urinol cheio e, outro ainda, reza diante da imagem de uma santa. Os cangaceiros por seu lado, despejam tiros para todos os lados, saqueiam a cadeia, raptam uma

mulher que esperneia resistentemente e marcam outra no rosto com um ferro em brasa. Porém, em meio ao assalto, Capitão Galdino pára em frente a uma igreja, faz o sinal da cruz e descobre-se, demonstrando respeito.

O olhar da câmera acentua que tudo se passa num mundo rústico, que ele estranha, como faz questão de destacar ao conferir um caráter pitoresco a certos elementos: o urinol embaixo da cama, a manivela do poço, o altarzinho enfeitado diante do qual uma mulher reza em meio ao fogo cruzado. Evidencie-se aí a ênfase sobre a fé popular, que faz o povo rezar apesar do tiroteio e Capitão Galdino interrompê-lo para persignar-se.

Ainda na vila, partilhando tranqüilamente de um cafezinho com alguns moradores que supomos ser autoridades local, o chefe dos cangaceiros pergunta irritado aos seus interlocutores qual seria a razão de ninguém daquela cidade, até então, reclamar-lhe da invasão e desordem que provocara. Um destes presumíveis aliados do grupo observa que não lhe saberia dizer, enquanto o outro pergunta: — “*E então Capitão?*” E Galdino responde que este teria os votos do sertão mas não seria a troco de qualquer “*dez réis de mel coado*”. Quem seriam tais autoridades e que tipo de vínculos Capitão Galdino teria com elas? Isso não se faz claro. Mal colocado, Galdino Ferreira deixa de ser um braço armado de algum poder local para tê-lo ele próprio, indicando através da fala acima ter um extenso poder político, tal como os coronéis que mandam na zona da caatinga. Reforça essa idéia o fato de que o bando trata de igual para igual as autoridades políticas (?) locais, sem molestá-las. Neste caso, Capitão Galdino seria também uma autoridade, só que, como já observou Xavier, despótica e bárbara. E tal como sugerem os *westerns*, o banditismo seria, portanto, uma opção dentro deste mundo arcaico, e a lei da bala uma lei paralela à boa e justa lei oficial, vinda de fora para exterminar a primeira. Em nenhum momento observar-se-à a face relativa das leis oficiais que, em geral, foram recriadas localmente, tanto no oeste americano como nos interiores do Brasil, cedendo lugar para os justicamentos sumários e milícias privadas. Também para o filme americano a ordem capitalista provocadora de tal fenômeno estará sempre ausente. O mundo dos bandidos e mocinhos a antecederia e jamais poderia ser visto como o outro lado bárbaro desta mesma ordem. Para *O Cangaceiro* o atrelamento do cangaço ao coronelismo não está em questão, apenas o fato de que este antecede o mundo do capital e da civilidade. No filme *A Morte Comanda o Cangaço*, que trataremos como

termo de comparação a este trabalho de Lima Barreto, o coronelismo curiosamente aparece mas associado ao mesmo aspecto telúrico em que aqui se coloca o cangaço. O mandonismo local seria, para esse segundo filme, um fenômeno típico da seca que assola aquela região do país e que desapareceria juntamente com as chuvas “*benfazejas, que moldam outros espíritos*”.

O arsenal de caprichos do chefe do bando será mostrado à exaustão ao longo do filme, como denota o fato que ocorre ainda em meio ao colóquio com as supostas autoridades ou candidatos locais: uma mulher em prantos ocupa a cena para reclamar que um dos homens do bando matara a sua cabra de leite, único meio de seu sustento. Capitão Galdino a ordena que aponte o responsável mas que o faça absolutamente sem chorar pois “*não suporta ver mulher velha chorando*”. Identificado o acusado, o chefe exige que este subordinado pague o prejuízo à pobre mulher. Irritado, o cangaceiro infrator atira o dinheiro sobre a chorosa senhora e diz que o dá como esmola. Capitão Galdino o estapeia e ordena que a pague efetivamente, pois, segundo entende, o que se dá como esmola é diferente de pagamento. E, mais uma vez, os comandados explodem em sádicas gargalhadas.

Desta forma, o que poderia estar colocado como um código de honra dentro do bando de cangaceiros é apresentado como uma volubilidade do chefe do grupo. Este homem invade a cidade, mata seus habitantes indefesos, diz não suportar ver “*mulher velha chorando*” mas condena, naquele momento, a descompostura do seu subordinado para com a queixosa senhora. Galdino já dissera um pouco antes, no episódio do soldado que escoltava os funcionários da estrada de rodagem, estar em um “*dia de veneta*”. É o que continuará demonstrando quando, um pouco adiante, interromper de forma intempestiva a pose do bando todo para a tão desejada fotografia, em função de libertar alguns pássaros que descobre presos em uma gaiola próxima. Assim o narrador força nossa leitura de que o homem em questão não tem qualquer coerência, e na condição de comandante dá-se o direito de organizar-se ao sabor das suas veleidades. Um desenho, aliás, que a literatura destacou como inerente àqueles que detém algum poder de mando no Brasil e o cinema parece concordar. Lembremos que esta é a face mais desaforada de Seu Moreira, de *O Comprador de Fazendas*, quando finge-se membro da elite cafeicultora. Neste caso, para definir Galdino Ferreira como um homem poderoso é preciso evidenciar-lhe os caprichos, e uma certa puerilidade que os faria condenáveis.

Este desenho da personalidade de Galdino será importante quando o filme o tomar em comparação com um outro membro do bando, que pode ser entendido como o cangaceiro “bom”. Para construir a versão nacional do nosso “mocinho”, este cangaceiro de nome Teodoro, ao contrário dos seus comparsas, terá direito a uma justificativa para sua entrada no cangaço. Diferentemente dos seus companheiros, amalgamaria em si todas as decantadas qualidades do homem sertanejo aliadas à fé cristã, racionalidade e ilustração. Importante oposição a Galdino que acrescenta à sua força de homem rústico, vários predicados reprováveis para o olhar civilizado: vaidoso, caprichoso, personalista, instintivo e portador de uma tosca religiosidade. Atributos que acabariam depondo contra a sua coragem e bravura.

Para demarcar claramente esta perspectiva é que Teodoro é introduzido na história justamente no momento em que Galdino resolve seqüestrar a professora da pequena cidade que, sintomaticamente, nunca a reclamará. Teodoro mostra-se indignado com a ação de Galdino e o conflito entre ambos muda o ritmo do filme, desenhando ainda com maior nitidez de contornos a oposição entre barbárie e civilidade que o filme pretende estabelecer. Teodoro só nos é apresentado isoladamente, quando assume esta atitude crítica ao seqüestro da professorinha Olívia. Antes disso não colocara em questão qualquer uma das ações feitas por seus companheiros de bando, sequer sabíamos da sua existência. Entretanto, Olívia não é uma mulher comum no povoado, como as demais que foram raptadas, seviciadas e, provavelmente, serão transformadas em mulheres de toda a malta. Olívia é professora, e isso será observado diversas vezes para ressaltar a sua posição distinta das outras personagens femininas do filme. A começar pelo ato do seu seqüestro, quando Olívia mantém uma atitude de altivez que irrita Galdino:

Galdino: — *“Quié que a senhora tá fazendo aqui?”*

Olívia: — *“(...)”* (permanece muda e plácida)

Galdino: — *“Deixe de soberba moça. Responda quando lhe perguntar. Olhe que neste lugar só tem um senhor. Está falando com Capitão Galdino Ferreira.”*

Olívia: — *“Sou a professora. Meu nome é Olívia.”*

Teodoro se apaixona rápida e perdidamente pela moça e enfrentará Galdino e o bando para defendê-la. Mais que isso, demonstrará ser o único digno de assumir a sua causa, argumentando ele próprio que a professora não poderia ficar bem nas mãos dos demais cangaceiros a quem chama de “*aqueles cabras*”.

E aqui perguntamos: por que precisamente uma professora é quem deflagra a discórdia mortal entre os dois cangaceiros? Porque a mestra traz consigo o signo da educação, do saber, da informação e, portanto, do progresso de um povo, como já deixara subentendido, e agora explicita, o narrador. Ao tomar a sua causa, o bom cangaceiro estaria tomando nas mãos a defesa de valores caros à civilização, mas sobretudo à São Paulo, cujo lema em relação ao “restante” do país fora impresso na idéia, cunhada após a derrota política de 32, de que a educação vence todas as coisas, inclusive a força. Além de que, na condição de educadora, Olívia estaria para nossos olhos como alguém insuspeita, acima do bem e do mal, inclusive dos conflitos políticos que porventura houvessem naquela comunidade. Ninguém do vilarejo, entretanto, preocupar-se-à em resgatá-la. Curiosamente, num discurso que introduz a milícia volante organizada para vingar a cidade, falar-se-à em pátria e civilidade, mas em nenhum momento será feita referência à mestra seqüestrada. De maneira que esta questão parece mesmo estar colocada para comover o espectador, para quem o fato de tratar-se de uma professora, torna ainda mais bárbara a ação de Galdino e louvável a de Teodoro, que lutará para garantir a integridade física e moral da moça, bem como a possibilidade de ilustração do povo sertanejo, signo que afinal ela representa. Como já observamos, a partir da introdução de Olívia o contraponto entre civilidade e incivilidade se acentua e todas as cenas concorrem para distanciar Galdino de Teodoro.

Na seqüência seguinte encontramos o bando acampado num improvável vale com água corrente, desfrutando de uma suspeita “*rusticidade confortável*”, como observou Xavier. Novos aspectos pitorescos da vida cangaceira são apresentados como, por exemplo, a reunião festiva do grupo, onde todos dançam um xaxado. A câmara deleita-se com os passos da dança introduzida através de uma convocação curiosa: — “*É hora do coco, pessoal*”. Uma fala que sugere este momento de lazer como algo estabelecido e obrigatório, do qual todos devessem tomar parte. Tratar-se-ia de mais um capricho de Galdino ou é parte da leitura burocrática que o narrador faz da organização do bando? A idéia de provisoriedade e

precariedade dos acampamentos, relatada desde o escritor Franklin Távora em *O Cabeleira*, fica prejudicada.

Ainda nesta situação de descanso, um dos cangaceiros destrata uma das mulheres raptadas que, incorporada como mulher de todos, passeia entre os eles dirigindo-lhes gracejos e provocações. Este homem fala com desdém a esta mulher que, quando da sua chegada ela fora desejada por todos, entretanto, ao tornar-se “oferecida” deixara de ser uma atração. Tal cena só serve para estabelecer o contraponto entre a mulher raptada e Olívia e tornar claro que é, justamente, a sua altivez que a faz diferente das demais, provocando a paixão de Teodoro e o desejo de Galdino. Outra duas mulheres ainda são destacadas, uma que se tornou louca em virtude dos maltratos, e a mulher de Galdino. Esta tem *status* distinto enquanto companheira do chefe e é a única que o acompanha nos combates. Tem atitudes severas na vigilância das intenções do Capitão com relação à professora, já que percebe o seu interesse em transformá-la em sua nova amante. Entretanto, logo sabemos que esta mulher também não pode ser comparada à mestra, pois mantém um caso secreto com Teodoro e se diz apaixonada por ele. O fato de Teodoro trair Galdino com sua mulher não está, absolutamente, em questão. O olhar machista não vê qualquer indignidade na atitude de Teodoro, mas muita na da amante do chefe. Por outro lado, fica a sugestão de que este bom cangaceiro, além de tudo, é mesmo irresistível.

Poderíamos dizer que o filme força a distinção entre Olívia e as demais mulheres. Isto implica em admitir que a educação a diferencia, a dota de valores morais adequados e a torna uma mulher respeitável. Não se exclui a condição de “boa moça”, casadoura, como convinha aos padrões dos anos 50.

Teodoro tira a professora do cativeiro e foge com ela declarando a intenção de devolvê-la à cidade. Já de saída, Olívia pergunta interroga o cangaceiro sobre a razão do seu ato, que provavelmente lhe custasse a vida. O diálogo com Teodoro acentua o paralelismo entre ele e aqueles que a mantinham prisioneira:

Olívia: — “*Você é um fora da lei, em quem não se pode confiar...*”

Teodoro: — “*Diga logo, um bandido.*”

Olívia: — “*Como queira. Portanto, é um homem de coração fechado, acostumado a roubar e a matar. Então, porque resolveu desgracar sua vida para salvar alguém que nem conhece?*”



Teodoro: — *“Faço uma boa obra uma vez por ano. Você é minha boa obra deste ano. Todo pecador tem seu dia.”*

Olivia: — *“Não brinque.”*

Teodoro:— *“Não estou brincando, faça isso para Deus não se esquecer de mim.”*

Teodoro revela a *“consciência”* de ser um fora da lei, isto é, das leis, tanto civis quanto divinas. É um cangaceiro arrependido. E se isso o faz “bom”, diferente dos seus companheiros, é porque a bravura dos outros homens é condenável. Claro está que o narrador faz um julgamento da ação do cangaço, tomando-a como contrária às leis que regem a civilidade. Pois, enquanto isso, vemos Galdino torturar até a morte, com requintes de crueldade, um membro do bando para que este revele o paradeiro de Teodoro. E, diante da agonia do cabra, colocar uma vela em sua mão e persignar-se para encomendar sua alma, acentuando a idéia de crença bárbara.

Paralelamente, vemos Olívia tecer elogios à figura de Teodoro, a quem há pouco chamara de assassino, observando ao cangaceiro que ele lhe parece muito diferente dos outros homens, pelo modo de falar e de pensar. Assim Olívia sinaliza para o espectador que Teodoro é um instruído e, como ele próprio se encarrega de deixar implícito, confiável, portanto. Um novo contraponto faz referência à religiosidade de Galdino, que afronta um padre com quem encontra por acaso no meio do seu caminho, roubando-lhe o cavalo, após ouvir a pregação condenatória e os conselhos do cura em favor de sua regeneração. Pregação, aliás, em situação bem descabida, como já observou Xavier. Certamente, com o único propósito de remarcar a insolência do chefe-cangaceiro. Prometendo pensar nas palavras do sacerdote, leva o seu animal e provoca gargalhadas do bando.

Descabido também é o discurso que introduz a milícia volante, que na seqüência será massacrada por Galdino, e que, como nos filmes americanos é organizada sob o toque de um clarim. Seu comandante discursa como um capitão de alta patente e não como chefe de um precário exército de pés descalços, recrutado aleatoriamente:

— *“É organizada a terceira volante por patriotas de coragem ... a fim de destruir aquele bando de cangaceiros e castigar os que estão covardemente destruindo os foros de civilização de nossa pátria.”*

Aí não há só o pecado da inverosimilhança. A oposição entre civilidade e incivilidade que o filme insiste em demarcar, acaba sendo dita a um conjunto de pessoas que vive no mesmo mundo de Galdino, cuja questão com o cangaceiro é muito mais de vingança no mesmo nível, do que defesa dos abstratos valores de civilização e patriotismo. Como indica José Rufino, o chefe da milícia volante que matou Corisco em 1940, em seu depoimento à equipe do cineasta Paulo Gil Soares, um jovem sertanejo, habitante da região do cangaço, estava quase sempre sujeito a ter de decidir pela sua entrada num bando ou no lado oposto, na volante. Convidado a entrar no cangaço pelo próprio Lampião, José Rufino resolveu colocar-se no outro lado. Impressiona em sua fala a demonstração de profundo respeito e admiração às figuras de Virgulino Ferreira e Corisco. Revela, ainda, que matara este último cangaceiro com muita pena de fazê-lo, pois, sabia que eliminava um cabra bom de briga, corajoso, que nunca tivera medo de ninguém. De Lampião elogia a inteligência e a sagacidade que o levava a conhecer a alma de um homem a partir de um golpe de vista. O relato demonstra que Rufino perseguiu os cangaceiros do mesmo modo como poderia ter sido um deles. (transcrito por Pereira de Queiróz: 1968, pp. 132 e segts.)

Evidentemente, não se espera do filme de Lima Barreto uma precisão histórica. Entretanto, a abstrata idéia de civilidade, dita pelo chefe da volante, casa-se muito bem com a noção de que a educação suprime a barbárie, impressa na montagem paralela que coloca Galdino e o resto do bando de um lado e Teodoro, Olívia, o padre e a volante, de outro.

Na seqüência seguinte temos o enfrentamento entre o grupo cangaceiro e a volante, com total vantagem para os comandados de Galdino. Enquanto a refrega rende lances espetaculares, como requerem os filmes do gênero, Teodoro e Olívia descansam em uma verde e densa mata escapulida de algum romance indianista. Cavalheirescamente, Teodoro sugere que a professora descanse enquanto se propõe a preparar alguma comida, pois surpreendentemente carrega na bagagem “*uma cozinha inteira*” para usar as palavras da moça. O diálogo revela que este cangaceiro está apaixonado por Olívia e disposto a morrer por ela. É nesta circunstância que se refere aos demais homens do bando como os outros, diferentes dele: — “*Era natural que eu me preocupasse vendo você nas mãos daqueles cabras.*” Revela também que antes de entrar para o cangaço, por ter matado um homem acidentalmente, fora

educado por padres, que desejavam fazer dele uma pessoa importante. Como já observamos, é o único dos cangaceiros que apresenta uma trajetória de vida. Os outros são “cabras”, como se houvessem nascido assim, embora a sociologia e a história demonstrem que o cangaço constituiu um caminho normal para aqueles que tinham crimes pendentes.

Mas, apesar de toda ilustração Teodoro entende que não tinha possibilidades muito diferentes desta para seu destino porque, enquanto homem nascido no sertão, teria toda sua força vital ligada à essa condição telúrica: — “*parece que tenho um bocado desta terra desmanchada no sangue.*” Para ele, isso o impediria de ir para a cidade com Olívia, já que não saberia viver sem a terra, segundo suas próprias palavras. Portanto, através da verve do cangaceiro está dizendo o narrador que, de fato, este entrara para o cangaço porque esta era uma sina natural, que a educação e formação religiosa não poderiam evitar. Entretanto, a educação confere à força telúrica de Teodoro o verniz da civilidade, o rapaz é não deixou de constituir-se em um *gentlemen* apesar da valentia sertaneja. Prova disso é que mata uma onça pintada que se aproxima do efêmero acampamento mas não deixa de observar a beleza do animal. Exibe ainda para a mestra sua intimidade com a natureza ao atravessar à cavalo um caudaloso rio (absolutamente improvável na verbalizada caatinga), e falar em caraíba com um índio que se aproxima numa canoa — de calças brancas, colar de dentes ao pescoço e tiara amarrada à testa. Olívia fica sorridente e orgulhosa das qualidades do seu cangaceiro, que sinaliza o tempo todo sua boa relação com o mundo rústico. Isto é, Teodoro seria a própria rusticidade civilizada, conhecedor e preservador das boas coisas do mundo sertanejo como, por exemplo, o indígena pacificado. Este cangaceiro consistiria o protótipo do que vemos na tela. Tal como Teodoro este filme torna a violência do cangaço estetizável, palatável, e enquadrável nos padrões mínimos do que se entendia como bom cinema, abolindo os excessos desse rural intratável, civilizando-o, como observa Xavier.

Nesta altura do filme, Olívia está caída de amores por Teodoro e Galdino no encaço de ambos. Acuados, separam-se e enquanto a professora foge para a cidade o cangaceiro fica para enfrentar a ira do chefe do bando.

E como veremos plenamente explicitado em *A Morte Comanda o Cangaço*, a construção de um duelo final típico num filme de *western* requer a máxima polarização entre os representantes do “bem” e do “mal”. Enquanto o

primeiro mostra todo seu respeito aos códigos de honra do bom duelo, o segundo procede com a maior vileza possível, de modo a justificar a sua punição. Mas o desfecho de *O Cangaceiro* nuançará um pouco mais este embate. A luta final entre Galdino e Teodoro colocará em duelo as oposições que o filme vinha desenhando até aqui. O chefe-cangaceiro, acentuando o papel que lhe cabe de homem rústico, insulta o seu ex-comparsa, já cercado, com a seguinte pergunta: — “*De que lhe adiantou estudar?*” E com isso acentua sua atitude anti-civilizada para a platéia letrada. Para que mais serviria este tipo de injúria se ela vem acompanhada de uma acusação muito mais cara aos códigos de honra e lealdade, marca deste gênero cinematográfico, a de que Teodoro traía o bando? A insistência em acentuar a força da bondade de Teodoro leva vários cangaceiros à recusa de matá-lo. Um se nega a atirar nele pelas costas conforme exigência de Galdino e é imediatamente morto, sendo amparado numa situação de extrema tensão pelo religiosamente leal Teodoro. Ao final, morrem ambos os cangaceiros, mas a diegese se encarrega de diferenciá-los fundamentalmente em suas mortes. Enquanto a terra consome e absorve o corpo de Teodoro, tornando-o parte dela, a agonia de Galdino é ressaltada pelo *close* em sua mão cheia anéis — que insistentemente lustrava —, afirmando a sua vaidade e decorrente rejeição da mãe-terra.

E *O Cangaceiro* acaba matizando o seu final, fugindo dos desfechos mais clássicos do gênero, onde o “bem” na figura do “mocinho” vence o “mal” encarnado pelo fora-da-lei. Mas a morte de Galdino, a sobrevivência de Olívia, a simpatia e admiração que os homens do bando nutriam por Teodoro leva a sugerir que a civilidade estava a caminho e, como provaria o tempo, venceria o mundo bárbaro do cangaço. Este, no entanto, legaria ao homem brasileiro a ancestralidade de força e bravura que rendiam boas histórias de aventuras e bons tiroteios para a tela. Se isto era imitação da imitação americana, que inventava seus cavaleiros andantes, lembremos que desde Franklin Távora se procurava no cangaço o genuíno para a ficção brasileira, algo que a colocasse à altura da ficção européia, mas dotada de cor local. Escrevia ele, numa carta a modo de prefácio ao seu romance *O Cabeleira*:

“*As letras têm, como a política, um certo caráter geográfico; mais no Norte, porém, do que no Sul abundam elementos para a formação de uma literatura propriamente brasileira, filha da terra. A razão é óbvia: o*

*Norte ainda não foi invadido como está sendo o sul de dia em dia pelo estrangeiro.*” (Távora, 1977, p. 11)

É interessante observar que o romance de Franklin Távora é lançado em 1876 e, já aí, se faz uma distinção entre o que se entendia como Brasil rural, cuja expressão máxima seria o sertão com seus pequenos, pobres e indefesos vilarejos, e mundo das cidades e capitais, sedes das decisões, do progresso, das letras e da civilidade. Essa idéia permanece n'*O Cangaceiro*, apesar da distância de quase um século, assim como a ausência da sociedade patriarcalista como elemento deflagrador do cangaço. No primeiro, podemos sugerir que os princípios “cientificistas” do naturalismo e suas ênfases nos condicionantes biológicos falaram mais alto que os condicionantes sociais à vista. Lembremos que Alencar — que tampouco prima pela boa digestão do modelo cognitivo europeu — já apontava em *O Sertanejo*, editado um ano antes, o vínculo destes homens de armas às famílias proprietárias:

*“Adiante do comboio, e já muito distante, aparecia a cavalgada dos viajantes. / Compunha-se ela de muitas pessoas. Dessas, vinte ainda pertenciam à classe extinta de valentões, que os fazendeiros desde aquele tempo costumavam angariar para lhes formarem o séquito e guardarem sua pessoa; quando não serviam, como tantas vezes aconteceu, de cegos instrumentos a vinganças e ódios sanguinários.”*  
(Alencar: 1987, p. 12)

Observe-se que o dado apontado logo de início não mudará a compreensão de Alencar que atribuirá amores românticos ao seu personagem principal, em plenos finais do século XVII brasileiro, conferindo ao homem sertanejo do Brasil colonial os dilemas facultados pelo mundo burguês ao homem europeu. E, mesmo apontando o sistema de parentelas como obstáculo ao romance do agregado com a proprietária, faria deste o móbil da narrativa. Talvez pudéssemos dizer, sem estender esta discussão, que ao cinema parece ter ficado a herança de nossas letras em termos de importações e imitações. E sob elas às vezes a empiria adquire um caráter espantoso, à medida em que é vista sob o crivo de formas cognitivas que obedecem aos axiomas de outra matéria social e histórica. Como já observamos, em

*O Cangaceiro* várias fontes falaram ao imaginário e a matéria concreta serviu apenas de referência para uma suposta brasilidade rural. Um rural passado, antigo e superado pelas tais forças alienígenas que, negadas no discurso, acabavam afirmadas na forma do filme através da oposição básica entre os valores do bem e do mal, roupagem metafísica para a oposição entre civilizado e incivil. Neste sentido, a forma do discurso evidencia que, para além da suposta intenção de eleger o rural como sinônimo de brasilidade e nacionalidade, está a leitura de que este é o atrasado, o pré-desenvolvido, embora ofereça esteio de bravura para nossa gente civilizada. Tais proposições não deixam de fundamentar e estarem fundamentadas na idéia de que esta força telúrica constituía a nossa tradição, nosso tempo pretérito — um ajuste que apaziguava São Paulo com o Nordeste que, perdedor econômico já reivindicava, através de Gilberto Freyre, o primado da tradição cultural. (ver a respeito Bastos: 1986) Nosso tempo presente, entretanto, estaria nas mãos dos alienígenas do sul, que traziam consigo as luzes, o progresso, valores e leis civilizadas e, enfim, faziam cinema.

### **O BANG-BANG À BRASILEIRA: A MORTE COMANDA O CANGAÇO**

**A MORTE COMANDA O CANGAÇO** (1960, Aurora Duarte Prod., S.P)

**Direção:** Carlos Coimbra **Roteiro:** Carlos Coimbra, Francisco Pereira da Silva / **Argumento:** Walter Guimarães Motta / **Fotografia:** Tony Rabatoni **Música:** Henrique Simonetti / **Produtor:** Marcello de Miranda Torres **Produtora:** Aurora Duarte Produções Cinematográficas / **Elenco:** Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza

Enquanto o filme de Lima Barreto fez as importações do *western* de maneira involuntária, por assim dizer, impostas pela forma importada que traz consigo a ética do homem livre americano, o filme que ora analisamos traz para si a ética e a estética numa cópia explícita. Lançado em 1960, esta fita nos dias de hoje chega a ser interessante, como observa Fernão Ramos:

“vista hoje ... provoca o fascínio exercido pelas narrativas onde se condensam excessivas marcas do estilo. O nordeste visto através deste filtro — marcado por seu antecessor *O Cangaceiro*, pelo western e pelo classicismo cinematográfico da década de 1940 — surge deformado como imagem distante do seu referente concreto, **elaborada a partir de uma realidade em si mesma imagética**. A presença desta imagem sobreestilizada é mais forte em *A Morte Comanda o Cangaço* do que em outros filmes de cangaceiros.” (grifos nossos, Ramos in: Ramos (org.): 1987, p. 342)

Para nossa análise sugerimos que, se em *O Cangaceiro* se realizava diversas importações para a construção do filme, em *A Morte Comanda o Cangaço* concordamos com a precisa análise de Ramos de que a fita toma com referencial uma realidade imagética em si mesma. Enquanto no filme anterior algumas cenas coincidem com a recriação em cordel e relatos sobre os feitos do cangaço — como podemos encontrar nos depoimentos colhidos por Maria Isaura Pereira de Queiróz — neste filme a referência é francamente cinematográfica. Segue a estrutura de *O Cangaceiro* mas calça sua forma no referencial do *western* através dos personagens, sendo o exemplo mais claro de atribuição do que chamamos de caráter espantoso para a matéria vertente.

Entretanto, ao escolhermos este trabalho intermediário entre *O Cangaceiro* e os filmes do Cinema Novo, que buscarão aproximar-se o mais possível da crueza do tema e das suas implicações sociais, estávamos justamente propondo para a análise este olhar sobre o rural brasileiro, altamente influenciado por anos e anos de consumo da cinematografia americana. Neste período o faroeste já se desterritorializara e ganhava a sua versão italiana (o *western spaghetti*) além da brasileira. Vale observar o que dizia o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, quando do lançamento de *A Morte Comanda o Cangaço*:

“Sete anos depois de *O Cangaceiro*, o tema volta a ser explorado com grandeza em *A Morte Comanda o Cangaço* no qual o diretor Carlos Coimbra afirma sua também vocação para o gênero épico.(...) Crítica e público acolheram com simpatia este northeastern.” (Paiva: 1989, p. 92)

Isto é, para a crítica e público a fotografia grandiosa, a cópia explícita e competente do *western* era sinônimo de bom cinema, pois, afinal, falava ao padrão de filmes de faroeste que tinham em mente. Relata-se que esta fita permaneceu vários dias em cartaz, e acabou estimulando as produções subsequentes. Aqui a importação de idéias encontrava também um público que dialogava com ela, não apenas seus diretores. Essa talvez seja uma das explicações básicas para a dificuldade de aceitação do Cinema Novo com sua tentativa de criação de um padrão estético nacional, distinto daquele que o grande público já consumia acriticamente.

Logo na abertura do filme, uma panorâmica à John Ford mostra-nos a Pedra da Galinha em Oróz, num ângulo que necessariamente faz lembrar os *canions* do Monument Valley que tantas vezes fizeram cenário para o diretor americano, não faltando nem mesmo um cacto em primeiro plano. O narrador esclarece que o filme fala de 1929, época em que, segundo ele:

*“o nordeste brasileiro vive um dos seus mais dramáticos momentos, terra de contrastes violentos: secas impõem uma luta desigual do homem com a natureza. Os desmandos, o coronelismo, o fanatismo religioso, o banditismo assalariado e a imposição de chefes políticos criaram um clima de insegurança... estranhos costumes e personagens se movimentam: o coiteiro subserviente, o sagaz rastejador, o fanatismo religioso, a rezadeira e o ritual de fechamento de corpo, vindo do berço e acompanhando o sertanejo até a derradeira morada. Beatos e romeiros cantam benditos e pedem aos céus um dia diferente. Suas preces foram parcialmente atendidas, o cangaço já não existe. Embora inconstantes, chuvas benfazejas moldaram outros espíritos.”*

A linguagem deste que fala é de total e evidente estranheza: “*estranhos costumes e personagens*”. A idéia do nosso, do tipicamente nacional, da cor local tantas vezes evocada nestes mesmos personagens para legitimá-la é decididamente deixada de lado, para dar lugar ao estranhamento. A forma não negará este olhar. E, se em *O Cangaceiro*, o narrador afirma sua *Weltanschauung* paulista, típica dos anos 50, neste trabalho temos a tentação de sugerir que ele fala a partir de Hollywood, tal é a distância da matéria real. Ressalte-se, entretanto, que pelo menos a “*nossa*” conhecida matriz naturalista não deixa de fazer-se presente. A seca, a



vocação árida da terra como demonstra o cacto em primeiro plano, são responsáveis por um estranho tipo de vida, que seria exterminado com as chuvas.

Sob o crivo desse olhar a câmera mostrará quase tudo como coisa exótica: o cangaceiro e suas supostas correrias à cavalo, a rezadeira e o ritual de fechamento de corpo, um xaxado no acampamento do bando, presumidos hábitos que denotam fé rústica como o sepultamento em posição vertical de um dos cabras — em nome de sua valentia. Estes elementos explicitamente irão compor o “mal” que duelará com o “bem” na trama. Se no trabalho de Lima Barreto as entrelinhas revelavam o olhar condenatório do narrador com aquilo que no discurso se definia como tipicamente brasileiro, neste outro, tal abordagem é menos sutil. O “bem” está representado através de uma família de pequenos proprietários que organiza um bando de caça aos cangaceiros, depois de sofrer um ataque destes. Entretanto, opondo-se aqueles elementos que num filme como *O Cangaceiro* oferecem a chamada cor local, a constituição deste núcleo familiar obedece a uma estrutura tipicamente norte-americana. Temos uma família de *farmers*, como num filme de John Ford. Das vestimentas à casa, passando pelo *physique de role* dos personagens, tudo parece ter saído de um faroeste *hollywoodiano*: uma casa de madeira em meio a um verde gramado, um lago ao fundo e brancas ovelhas pastando. Como observa Fernão Ramos, chega a ser cômico. (Ramos, 1987, p. 342) Do outro lado, estão os personagens que compõem o mundo do “mal”, conformados por negros e mulatos, como a rezadeira, o cangaceiro, a sua amante e a maioria dos homens do bando — cujo modelo imagético pode ser encontrado em *O Cangaceiro*.

Interessante é observar que, como demonstra a crítica acima, este tipo de importação sem deglutição — digamos assim — não se tornou questão para o público que lotou as salas de exibição por várias semanas. O cinema americano criara um gênero que se fazia muito bem apropriável, parte da cultura da imagem. Se, já em 60, passara o auge dos grandes filmes de faroeste produzidos por *Hollywood*, não havia nada errado em produzirmos os nossos próprios, e quanto mais parecidos com o original, melhor. E assim como já se tinha o arquétipo do bom filme de banguê-banguê, passávamos a ter também o do cangaço e, junto com ele, o arquétipo do que se entendia como o nordeste brasileiro, visto cada vez com maior distância. Observe-se a crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva sobre o filme *Três Cabras de Lampião*, de 1962, dirigido por Aurélio Teixeira:

“É uma obra de denúncia social do cangaço — fenômeno ligado ao latifúndio, à politicalha, à ignorância, à mística religiosa, à fome e à prepotência do coronelato agrário. ... Está no filme tudo o que é seca, tabuleiro, semiárido, mandacaru, xique-xique e cardo, morena bonita, vaqueiro teimoso, rês, jagunço e volante, grotão e terra crestada, gibão e chapéu de couro, igreja com sino e cantador de viola. Obra de muita brasilidade, apesar de uma lentidão narrativa exagerada...” (Paiva: 1989, p. 101)

E essa imagística telúrica composta de elementos sociais e naturais imbricados fazia uma espécie de “sociologia” do nordeste, recortada por aquilo que resultava funcional para atender ao imaginário cinematográfico, formado segundo as convenções do gênero patenteado pelo cinema americano. Determinados elementos acentuavam a rusticidade e ofereciam pano de fundo mais adequado ao filme de aventuras e, ao mesmo tempo, serviam para conferir a tão reivindicada brasilidade à obra. Brasilidade ornamental, reclamada desde fim do século passado como mostrava a polêmica em torno da nacionalidade da obra de Machado de Assis pelos seguidores de Alencar, como observa Schwarz. (Ver a respeito Schwarz, 1989) Ressalte-se que, entretanto, o trabalho em questão, *Três Cabras de Lampião*, segundo consta, preocupado em pesquisar mais dados do cangaço real, teve o mérito de descobrir que os cangaceiros não tinham cavalo e andavam a pé. Outros elementos seriam observados e questionados pelo Cinema Novo, que daria nova forma ao tratamento do trinômio nordeste/rural/cangaço. Muito embora, as produções comerciais continuassem fazendo sucesso durante toda a década de 60, com pequenas variações na abordagem do tema e aceitação da crítica. (Ver a respeito no detalhado trabalho de Ramos: 1987, pp. 342 e segts.)

Em *A Morte Comanda O Cangaço* acrescenta-se a presença do proprietário, na figura do coiteiro Coronel Nézinho, que não se colocara para o filme da Vera Cruz. Mas isso não altera a leitura do narrador já que, tanto coronéis como cangaceiros, juntamente com outros “espécimes” raros, acompanha o sertanejo do berço até a morte, como dissera a introdução do filme. Observemos que segundo esta, haveria “um” sertanejo, espécie de homem típico, a quem a miséria da seca imporá as figuras exóticas do coronel e do cangaceiro, florescências específicas do clima singular da região. Então, há que se perguntar: quem é o sertanejo? Segundo a

fala introdutória não o seriam o coiteiro, o sagaz rastejador, o fanático religioso, a rezadeira, o coronel e, tampouco, o cangaceiro. Neste filme só resta Raimundo para encarnar a figura do sertanejo corajoso e forte, homem livre que responde por si mesmo e por uma justiça distinta daquela organizada pelos tais tipos exóticos. Este pequeno proprietário, importado de alguma fita americana, é o exemplo mais gritante de que a estética traz consigo a ética: para recriar em solo pátrio o duelo maniqueísta consagrado pelo cinema *hollywoodiano*, planta-se um *farmer* em pleno nordeste coronelista e dá-lhe a primazia em detrimento dos “tipos telúricos”.

O cangaceiro aqui é Capitão Silvério, cujo perfil já fora desenhado pelo similar nacional que o antecederá na figura de Capitão Galdino. Silvério, porém, além de sanguinário é o protegido do Coronel Nézinho e é sobre isso que ouvimos falar logo nas primeiras cenas, quando um homem montado atravessa o verde vale em direção à casa do rancheiro para exigir-lhe pagamento em troca de proteção. Sem o dinheiro, haveria represálias por parte do bando. Enquanto o rancheiro se desculpa com o enviado, a sua velha mãe intervém proferindo xingamentos vários à figura do cangaceiro, afirmando sua não disposição de qualquer tipo de subserviência. Está lançado o elemento deflagrador da ação do bando de bárbaros contra a família desprotegida.

Uma seqüência adiante, vemos Capitão Silvério num ritual de fechamento de corpo, realizado por uma rezadeira negra, diante de um altar composto de figuras típicas dos cultos afro-brasileiros. Observemos que negro é também o cangaceiro ao contrário da família há pouco acuada, cuja matriarca, uma típica WASP<sup>2</sup>, aparece em contraponto à esta cena, comandando uma procissão convencionalmente católica.

Para acentuar a crueldade de Silvério, o ataque à família ocorrerá justamente durante o encontro religioso. Em primeiro lugar o cangaceiro atinge o filho mais velho que encontra desarmado no quintal do rancho. Em seguida invade a casa onde estão a mãe e os rezadores e, depois de matá-los todos, incendeia a moradia. Entretanto, a grande profanação que o cangaceiro comete, denunciando o seu barbarismo para os nossos olhos e os da câmara, é o de decapitar a velha senhora e deixar sua cabeça exposta no alto de um mastro à entrada da pequena propriedade.

Raimundo Vieira, o primeiro a ser baleado, não morre e assiste a tudo. Consequentemente, sente-se no direito de vingar a sua família e forma uma milícia

<sup>2</sup> White, anglo saxon and protestant, como são definidas as típicas matriarcas americanas.

para combater os cangaceiros. Agindo com os mesmos métodos, o bando de Raimundo representa uma espécie de justiça em nome do “bem”. As mortes por ele provocadas terão, aos nossos olhos, outro *status*, distinto daquele que emprestamos, nós e o filme, às de Silvério. Este cangaceiro, que agiria em troca de dinheiro, ao contrário dos vingadores, é considerado um assassino. Neste gênero cinematográfico este código está pré-definido. De antemão sabemos quem tem o direito de matar e quem tem o dever de pagar com a vida a quebra do respeito à lei e à ordem. Isto já estava formatado através do cinema americano que assim mitificou e tornou menos drástica a recriação das leis oficiais que se fizera no processo de conquista do oeste, com tantas e tão conhecidas execuções sumárias em nome da justiça, pelos tais xerifes dos povoados. Com esse código lidava agora o *northeastern* ou *nordestern*. Como já observamos através de Xavier (1983), é a violência transformada em espetáculo, perdendo qualquer papel na história. O direito estará aliado aos valores do mundo moderno e a condenação, aos que representam o mundo do atraso, da permanência. Uma maneira de simplificar a complexidade dos processos de modernização numa fórmula maniqueísta e garantir a adesão acrítica, neste caso, do espectador.

Na seqüência teremos mortes a granel, uma vez que os dois bandos e mais uma volante estarão a enfrentar-se. Raimundo começa eliminando o Coronel Nézinho e alguns de seus homens em sua própria casa. Mata também alguns “cabras” de Silvério para raptar a sua noiva. O chefe cangaceiro, em revide, assassina com requintes de crueldade pessoas de um povoado na tentativa de obter informações sobre Raimundo.

Não faltam cenas de mortes espetaculares, nas quais homens despencam dos cavalos e do alto das pedras. Correrias, fugas, agonias, tudo obedece ao imaginário do gênero americano. E para ressaltar o grau de vileza de Silvério, o vemos abandonando sua amante que, ferida, converter-se-ia em um empecilho para a sua fuga. Inclui-se aí a entrada dos dois bandos pela caatinga emaranhada e seca, provocando várias baixas por sede, fome e cansaço. E em meio a tudo isso, o auto-casamento de Raimundo e a ex-noiva de Silvério, diante de um esplêndido por-do-sol, em que não falta à noiva sequer um lindo vestido. Segue-se assim, daí por diante, até o enfrentamento final entre Silvério e Raimundo, quando o mal cangaceiro rompe o código de lealdade e tenta atingir seu adversário pelas costas, justificando o tiro

fatal desferido por aquela que outrora fora sua noiva e agora é mulher deste outro chefe.

Então, uma vez exterminado o bando de Silvério, desfaz-se o de Raimundo que, provavelmente, voltará à vida pacata de rancheiro, acompanhado de sua linda e corajosa mulher.

Ao contrário do trabalho que analisamos anteriormente, este filme não situa a época do cangaço num tempo distante, mas no ano de 29, auge do bando de Lampião, período em que o mais famoso dos cangaceiros realizava acordos em diversos níveis com importantes forças políticas do nordeste brasileiro. Entretanto, como já observamos, nunca a história real esteve tão distante de um filme, composto basicamente de estereótipos e do simulacro construído por anos de consumo da cinematografia internacional. Neste caso, rural é um estado imagético, habitado por seres criados no celulóide, os chamados mocinhos, *cowboys*, vilões, mocinhas e xerifes. O resto é a tal cor local, que podemos dizer, fora herdada do antepassado nacional, *O Cangaceiro*.

## **RURAL É O NORDESTE; NORDESTE É O TÍPICAMENTE BRASILEIRO**

Ao tratar o regionalismo nordestino como o retrato do Brasil original, o cinema contrariava e atrasava em muito aquilo que as melhores expressões do Movimento Modernista já haviam atualizado: a idéia de que nossa modernidade se compõe de elementos arcaicos e atualíssimos ao mesmo tempo. É como se, para fazer uma arte popular, tal como o cinema, precisássemos fugir dessa reflexão. Tendo como paradigma o oeste americano era bastante funcional tomar as velhas leituras sobre o nordeste como a “essência” do povo brasileiro, tema que na época de lançamento de *O Cangaceiro* estará em voga, como já dissemos, através do sucesso de Gilberto Freyre. Entretanto, como demonstramos ao longo da análise dos dois filmes, quanto mais se discursa em nome do nordeste brasileiro como representante máximo da cultura nacional, mais distante este é colocado do tempo de quem fala. Para Paulo Emílio Salles Gomes os brasileiros do sul, desde Euclides da Cunha,

tomam o nordeste como composição de um imaginário de nacionalidade justamente porque nesta região do país encontramos o precisamos para conformar uma tradição:

*“O folclore nordestino, emanação das condições sociais retrógradas, conserva uma enorme vitalidade, inclusive e sobretudo para os sulistas, que tiveram suas tradições populares devoradas pelo progresso. Amar o norte é uma das maneiras que o paulista encontra de se sentir efetivamente brasileiro.”* (Paulo E. Salles Gomes, *apud* Bernardet e Galvão: 1983, p. 219)

Não deixa de haver, portanto, por parte do sul, uma afirmação de avanço modernizador em oposição ao nordeste e sua manutenção de expressões do atraso. Na medida em que se decretam as tradições populares das regiões mais avançadas do país definitivamente extintas, está se decretando o fim das manifestações que porventura ainda existam. Isto é o que se faz em relação ao caipira, como veremos com o *Jeca Tatu* no próximo capítulo. Para os sulistas as suas expressões “arcaicas”, ou expressões do atraso, já teriam sido superadas. Atraso esse que trazia impresso em seus filmes, em diversos níveis, sob a forma de elementos que teimavam em aparecer. É assim que se explicam as famosas gafes do trabalho de Lima Barreto, como a que faz a sintaxe nordestina, do discurso escrito por Raquel de Queiróz, receber sotaque paulista, que a anunciada caatinga se materialize em um matagal viçoso, ou ainda que o *raso*, região árida, converta-se numa mata densa acompanhada de um caudaloso rio.

Entretanto, se nosso cinema afirma a perda econômica do nordeste, muitos analistas nos lembram que politicamente esta região do Brasil manterá muito de sua força no congresso nacional, exteriorizando o descompasso entre economia e decisões políticas que caracteriza a história brasileira. E porque não dizer, do hiato entre o discurso político e a apreensão da realidade, de fato. A não observação dessa peculiaridade brasileira custará muito diegética e historicamente para o filme *Cabra Marcado para Morrer*, que não logrou perceber que as forças que denunciava tinham poderes muito mais extensos do que se supunha conhecer. Aliás, como demonstraremos, ao contrário da cinematografia dita “comercial” é característico da cinematografia politizada do período o desconhecimento e a subestimação dos setores dominantes da sociedade brasileira (assim como a militância política, as

ciências sociais, os movimentos de trabalhadores, etc). Isso, como veremos, só se altera após o golpe de 64, quando o próprio cinema terá de demonstrar que o rural era ainda um componente forte de nossa modernização e não tão passado assim. E será com profunda amargura, que acabará ressaltando a sobrevivência desta ordem arcaica na organização social, política e cultural brasileira. Desse modo, podemos dizer que a idéia de que rural é o outro, o atrasado, o já perdido, esteve cunhada no cinema mas também no nosso pensamento político. Com a sutil diferença de que, não raro, o cinema não politizado entendeu este outro mais no nível dos setores subalternos: os cangaceiros, os trabalhadores rurais, o caipira, os imigrantes.

E finalizando é interessante observar onde a forma importada do cinema *hollywoodiano* estranha o tema nacional. Ao importar a estética dos filmes de faroeste, o similar nacional acabava importando a ética do homem livre americano e colocando-a para o rural coronelista brasileiro. Os nossos cangaceiros cinematográficos agem com a mesma liberdade sobre seus destinos que os vaqueiros do *western*, pequenos proprietários ou livres vendedores da força de trabalho. Walnice Galvão, num estudo sobre Guimarães Rosa, mostra como este autor capta bem no romance a existência dos homens cujos destinos estão atrelados à condição jagunça, justamente por gravitarem em torno da grande propriedade na condição de agregados, sem vínculos com o chão em que habitam e trabalham mas exclusivamente com os seus proprietários. Jungidos pela lei do controle pessoal, dependentes dos favores e proteção destes homens, conformam grupos cuja liberdade “... *deriva da falta de tudo — de propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres —*, (e acabam tendo) *como corolário a dependência também absoluta. O único meio de sobreviver é colocar-se sob a 'proteção' de um poderoso.*” (Galvão: 1972, p. 37) Ainda como demonstra esta autora, o vínculo estreito do cangaceiro com os grandes proprietários implica em empenhar a própria vida na defesa dos interesses destes senhores. Não é por outra razão que o jagunço Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, não consegue estruturar sua existência sobre as idéias de certo e errado, Deus e o Diabo, bem e mal. Sente-se como se não fosse dono do seu destino e isto relativiza, e muito, o sentido das suas ações. O sistema de jagunçagem constitui, como já observara Alencar no século passado, parte do sistema coronelista, isto é, da forma particular assumida pelo poder da propriedade nas regiões sertanejas. A inserção do

cangaceiro no mundo do capital não se compara com a do vaqueiro americano com sua liberdade burguesa, mas tampouco se pode dizer que este pertença a um mundo bárbaro e arcaico. É parte integrante da forma particular assumida pelo capitalismo periférico brasileiro, assim como o seu “correlato” americano o era do capitalismo expansionista que tornava produtiva as áreas para além das Montanhas Rochosas.

E por último, talvez pudéssemos dizer que a indústria cultural fazia com os *nordesterns* o que a nossa literatura já fizera no século XIX: importava a forma e elegia um “outro” para afirmar-se a si mesma. Depois do índio viriam os sertanejos, bravos e fortes, e pertencentes a um mundo distinto daquele a partir do qual situava-se o narrador letrado e cosmopolita, tanto quanto os leitores que, em pleno Brasil escravista e agroexportador, dever-se-iam sentir-se urbanos e civilizados. Uma espécie de crise de identidade que herdamos das letras para o cinema: num país rural, rural é o outro, mas ele é tipicamente nacional. Num país industrialmente atrasado, o atrasado é o outro, mas ele é o tipicamente nacional. De modo que parece haver sempre um rural mítico para conformar a mítica da nossa brasilidade. Em quase todos os trabalhos cinematográficos dos anos 50, com temática rural, essa ambigüidade se explicita. Na década seguinte, com nuances, estará presente também, até no cinema que se quer politizado, o que nos sugere a tentação de dizer que esta ambigüidade parece conformar os nossos próprios princípios cognitivos. O próximo filme que analisaremos confirmará mais um pouco mais esta tese.



**O CAIPIRA OU O RURAL COMO  
QUANTIDADE NEGATIVA**

*De te fabula narratur  
(É de ti que se fala nesta história)*

## UM CAIPIRA DELIMITA NOSSA URBANIDADE INSEGURA

Jeca Tatu é um dos personagens-tipo mais conhecidos do cinema brasileiro, tendo sido encarnado nas telas por Amácio Mazzaropi, ator e produtor, que durante três décadas faria com ele filmes de imensa bilheteria. A crítica, sempre favorável e condescendente, conta que seus filmes eram sucesso tanto nas pequenas cidades do interior como em algumas capitais do país, mas sobretudo em São Paulo.

Mazzaropi funda a sua própria Companhia Cinematográfica em 1958, com a qual lança um filme por ano até a sua morte em 1981. Antes disso, atuara no rádio, no circo e teatro mambembes, imitando os humoristas Sebastião e Genésio Arruda que nos anos 30, consagraram um tipo caipira. Entra no cinema através da Vera Cruz, fazendo os tais filmes populares da Companhia, nos quais representa quase sempre um simplório e caricato homem suburbano, recém chegado do campo ou do interior e atrapalhado com os códigos da grande cidade. Em 1953, Mazzaropi é protagonista de *Candinho*, onde faz um ingênuo homem rural numa adaptação de *Candide*, de Voltaire. Este ator torna-se o grande atrativo da Companhia Vera Cruz e alcança grande sucesso com produções muito baratas<sup>1</sup>, contrastando com os ditos filmes de primeira classe que a crítica considerava sisudos e elitistas. Com o fim da empresa em meados de 50, Mazzaropi trabalha com algumas pequenas produtoras até fundar a PAM — Produções Amácio Mazzaropi —, tornando-se o grande protagonista dos filmes que produziria, fazendo tipos atrapalhados, ingênuos e, invariavelmente, caipiras no sentido em que muito contribuiu para popularizar o significado atual do termo.

No *Diccionario Prático Ilustrado* de 1947, de edição portuguesa, o vocábulo caipira aparece como sinônimo de “*homem do mato*”, “*rústico*”, “*labrego*”. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (Aurélio), editado em 1988, lê-se caipira como “*habitante do campo ou da roça, particularmente os de pouca instrução e de convívios e modos rústicos ou canhestros*”, sinônimo das definições regionais

<sup>1</sup> Segundo consta, baratas para os padrões da Vera Cruz. Estes filmes populares custavam muito mais que as produções da chanchada carioca mas muito menos que os filmes “sérios” da Companhia, onde se gastava dez vezes mais que as produções do Rio de Janeiro, conforme depoimento de Abílio Pereira de Almeida à Maria Rita Galvão. (Galvão: 1981, p. 171)

“*capiau, casca grossa, jeca, matuto, mocoongo, roceiro, sertanejo*”, entre várias outras. Ou ainda, diz-se do “*indivíduo sem traquejo social; cafona, casca grossa*”. A maior parte dessas expressões tem caráter pejorativo, atribuídas que são pelo urbano àquele ou àquilo que não está em acordo com as normas da moda, da atualidade e o que se entende por modernidade. E, sem dúvida, é este o sentido emprestado por Mazaropi aos tipos caipiras que representa em seus filmes, mas, sobretudo ao Jeca Tatu.

Em uma publicação recente, uma revista de crítica cinematográfica condensava em uma matéria muito do que sempre se falou a respeito de Mazaropi e o seu tipo caipira:

*“Um paulista matuto e desajeitado construiu quase 30 anos de cinema nacional, personalizando justamente um Brasil que torce o nariz ao ver a sua cara refletida no espelho: camisa xadrez rústica, calças remendadas no melhor estilo pula brejo, botinas de cano curto e elástico, chapéu de palha e paletó apertado. Um país de sotaque irremediavelmente ‘jeca’, de um ‘r’ inconfundível; andrajoso, incapaz de compreender e falar sua língua oficial ou de vestir roupa de cidadão. Com seu pito e um sorriso sob o bigode ralo — que não se sabe se é de pura ingenuidade ou forjado para despertar dó —, o Jeca Tatu (...) é um sertanejo honesto, respeitador e explorado. Um coitado, um simplório sentimental que vive sempre fugindo da batente e da briga.” (SET, cinema e vídeo: ano V, no 6, pp. 57/57)*

Para o crítico Antônio Querino Neto, Mazaropi traria às telas o Brasil rural, a nossa tradição caipira pouco admitida em público, mas legitimamente conformadora de uma identidade nacional, aquela que não se queria enxergar. Nossa análise entende que o Brasil rural no cinema de Mazaropi se faz realmente presente, mas não necessariamente onde o crítico supõe encontrá-lo: na representação exagerada, maltrapilha e caricata do ator. Pelo menos neste filme que tomamos para nossa discussão é possível perceber que o país rural aparece, sobretudo, onde não se espera, isto é, justamente na forma como se faz a construção do que se acredita como Brasil rústico. E então, é aí que encontramos a marca do Brasil rural, onde ele não se pretende fazer representar: na própria precariedade, indisfarçável, de nossa indústria

cinematográfica, na insistente e constrangedora imitação de *Hollywood* das fitas de Mazzaropi, nas coisas convocadas para oferecer contraste ao mundo do caipira enquanto coisas urbanas, que acabam depondo contra si e demonstrando todo nosso atraso, provincianismo, colonialismo cultural e econômico.

A proposta do narrador de *Jeca Tatu* é fazer do caipira o outro, mas ao desenhar este outro acaba por revelar em seu olhar e retórica as marcas profundas da sua própria caipirice que sequer se percebe portador. Como entender, por exemplo, que um número musical seja enxertado na narrativa, sem desempenhar qualquer função, que não seja a de mostrar no cinema o cantor de sucesso no rádio? É para isso que Agnaldo Rayol aparece no filme cantando uma saudação à manhã para uma platéia de vacas, sentado à cerca do estábulo e vestido de vaqueiro. E os cantores Tony e Cely Campelo fazem um número musical à beira de uma piscina, mostrando que a cidade está em dia com os códigos de consumo do momento. E mais adiante, Lana Bittencourt interpreta emocionada a canção *Ave Maria*, com uma touceira de capim nos braços para convencer-nos de que representa uma roceira. Se o gênero do filme musical fora grande sucesso em Hollywood e a imitação emplacara na chanchada, Mazzaropi rendia graças a ele. Só que ao contrário da produção carioca, que assumia e debochava da sua própria precariedade, estes números musicais se pretendem sérios. Ao final, consumindo canhestamente os signos que supõe distingui-lo como moderno e urbano em oposição ao atraso rural, o filme acaba se convertendo no protótipo do caipira que desejava representar. Em versão matuta isso seria traduzido pela expressão: “*é o roto falando do esfarrapado.*”

## O CAIPIRA LITERÁRIO E A DOENÇA DO ATRASO

O personagem que Mazzaropi consagra nas telas, a partir de 1959, se baseia na popularíssima criação literária de Monteiro Lobato. O homem pobre rural converteu-se em Jeca Tatu a partir de um artigo enviado ao Jornal *O Estado de São Paulo*, no ano de 1914, onde o escritor e, então, fazendeiro reclamava das queimadas promovidas pelos agregados das fazendas da decadente região do Vale do Paraíba. Para ele a ignorância destes lavradores condenava aquelas terras à infertilidade. E o

país, visto a partir da sua propriedade no moribundo distrito de Areias, padecia desse grande mal: o caboclo, uma velha praga que corrompia a terra, retardava e emperrava progresso da nação. Vivendo em ranchos precários, sem informação de qualquer natureza, nômade e paupérrimo este homem era como um fungo de pau podre, dependente do extrativismo e da caça, sem interesse em qualquer cultivo racional. Em lugar do atávico, cismado e valente caboclo pintado pelo romantismo em voga, tínhamos no campo um piolho da terra, que os “*comedores de Rousseau, herdeiros de Herculano e Garret*” não conheciam com os olhos da ciência, tal como teriam feito os sertanistas ao abalroarem o indianismo, revelando o verdadeiro selvagem brasileiro. Para Lobato, o caboclismo era um substituto do indianismo a transformar os homens rurais em mito, não permitindo que se visse sua verdadeira e paupérrima figura:

*“O indianismo está de novo a deitar copa de nome mudado. Crismou-se de ‘caboclismo’. O cocar de penas de arara passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocara virou rancho de sapé; o tacape afilou criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para o pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta no peito. / Mas o substrato psíquico não mudou: orgulho indomável, independência, fidalguia, coragem, virilidade heróica, todo o recheio em suma, sem faltar uma azeitona, dos Peris e Ubirajaras.”*  
(Lobato: 1947, p. 242)

Para superar a leitura importada dos românticos e trazer à tona o verdadeiro homem da roça, seria preciso um espírito independente, que os visse com os olhos da ciência — não menos herdada da pátria de Rousseau, provavelmente de Gustave Le Bon e Comte:

*“Mas completado o ciclo, virão destroçar o inverno em flor da ilusão indianista, os prosaicos demolidores de ídolos — gente de má poesia. Irão os malvados esgaravatar o ícone com as curetas da ciência. E que feias hão de entrever as caipirinhas cor de jambo de Fagundes Varela! E que chambões sornas os Peris de calça, camisa e faca à cinta. (...)”*

*E na arte? / Nada. (...) / Dirão: e a modinha? / A modinha, como as demais manifestações de arte popular existentes no país, é obra de mulato, em cujas veias o sangue recente do europeu, rico de atavismos estéticos, borbulha d'envolta com o sangue selvagem, alegre e são do negro. / O caboclo é soturno. / Não canta senão rezas lúgubres. / Não dança senão o cateretê aladainhado. / Não esculpe o cabo da faca como o cabila.” (Lobato: 1947, pp. 243 e 255).*

Os artigos “*Velha Praga*” e “*Urupês*” repercutem e causam grande polêmica no período, e segundo observa Lajolo, provocam “*não só pela violência do tom, mas talvez e principalmente porque na voz de Lobato ressoa toda a insatisfação dos velhos fazendeiros paulistas que, artífices da República, consideravam-se lesados pela política em vigor.*” (Lajolo: 1985, p. 28)

Entretanto, em 1918 Lobato já estava abandonando esta leitura de que o caipira constituía uma sub-raça, inferior aos europeus que disciplinavam o trabalho no campo brasileiro. Revisava esta noção em favor da idéia de que o Brasil tinha um povo incapaz de trabalho racional porque era, na verdade, um imenso país enfermiço, primeiro biologicamente e, por decorrência, moralmente. E propunha: “*reforma eleitoral só há uma: sanear o Brasil. Fomento da produção só há um: sanear o Brasil. Campanha cívica só há uma: sanear o Brasil.*” (Lajolo: 1985, p. 244) Sob esta perspectiva, o homem rural necessitava de cura para converter-se em homem produtivo: “*O jeca não é assim, está assim*”, sintetizava.

Essa condição, segundo o escritor, atingia milhões de brasileiros e era uma doença a ser saneada: a doença do atraso, que juntamente com as verminoses e parasitoses, precisava de cura e prevenção através dos recursos técnicos e científicos modernos, dos homens de ciência que deveriam gerir os laboratórios de pesquisa e o Brasil:

*“A nossa gente rural possui ótimas qualidades de resistência e adaptação. É boa por índole, meiga e dócil. O pobre caipira é positivamente um homem como o italiano, o português, o espanhol. / Mas é um homem em estado latente./ Possui dentro de si grande riqueza de forças./ Mas força em estado de possibilidade. / E é assim porque está amarrado pela ignorância e falta de assistência às terríveis endemias*

*que lhe depauperam o sangue, caquetizam o corpo e atrofiam o espírito.  
/ O caipira não é assim. Está assim.”* (Lobato: 1946, p. 285)

O novo enfoque produz a revisão do Jeca Tatu. Lobato passa a atribuir a sua falta de interesse pelo trabalho racional, sua indisposição e feiúra, aos parasitos intestinais, à anemia, à malária e à falta de qualquer noção de higiene. Assim que fosse educado, Jeca superaria a doença, conseqüentemente, o atraso e converter-se-ia no mais disciplinado e racional produtor do progresso da nação. Agora, na forma de uma historieta, o desanimado Jeca Tatuzinho vive sem coragem para o trabalho até receber a visita de um médico que lhe receita vermífugos e fortificantes e lhe convence da necessidade das práticas preventivas. E o nosso projeto de homem, uma vez curado e instruído, transforma-se num héracles, trabalhador incansável, planejador, adepto dos inventos modernos de controle da lavoura e dos seus trabalhadores, pois torna-se um rico fazendeiro, provocando até inveja no vizinho italiano. E foi este pequeno conto, mais que o artigo, que popularizou o personagem por todo país. Utilizado para propaganda de produtos farmacêuticos de combate à verminose e malária, foi disseminado por todo território nacional através dos conhecidos *Almanaques Fontoura* que em 1963, já na 32ª edição, computava uma distribuição de 33 milhões de exemplares.

Como observou Antonio Candido (1982), Jeca Tatuzinho constitui-se num injusto, caricatural mas brilhante retrato do homem pobre livre rural brasileiro, isto é do caipira, seja ele o agregado, o posseiro ou o micro-proprietário. Aquele que, numa importante e referencial pesquisa sociológica realizada entre 1947 e 1954, demonstrou ser uma parte da população paulista que se manteve, desde a colônia, ao lado e à margem da grande propriedade, vivendo num sistema comunitário, em consonância com as condições naturais de onde extraía os mínimos vitais. Quando da sua pesquisa, publicada em *Os parceiros do Rio Bonito*, essa comunidade caipira já demonstrava os sinais de desagregação em conseqüência do processo de modernização que avançava sobre as terras da região estudada, acabando com as possibilidades de manutenção da economia natural, imprimindo, necessariamente, novos hábitos, formas de conhecimento e novas necessidades.

Mas foi sobre o caipira criado e popularizado por Lobato, que Mazzaropi construiu o filme de 1959, intitulado *Jeca Tatu*. Rendendo homenagens ao escritor

logo na abertura, este trabalho cinematográfico traz nas entrelinhas muitas outras influências de Monteiro Lobato. Provavelmente porque muitas das suas idéias, difundidas na década de 20 estivessem recolocadas e popularizadas nestes anos 50, como por exemplo a relação entre atraso e moderno no campo brasileiro. Neste final da década, esta é uma questão importante para os ideólogos do desenvolvimentismo — que as tratam com o mesmo dualismo do escritor, receitando industrialização, capitalismo e mais-valia para suprimir a miséria arcaica. É certo que as propostas desse momento encontram referência internacional e pensam o país em termos de subdesenvolvimento, enquanto Lobato tematizava o colonialismo atroz, que interpretava como herança de “*país novo*” — o que construía a idéia de que tudo estava por fazer. No entanto, em ambos os períodos, o atraso está no outro, não é parte integrante da modernização e da modernidade brasileira.

Contudo, a forma ambígua deste discurso, que supõe falar do outro quando fala de si mesmo, estará materializada no filme de Mazzaropi, para além de suas intenções declaradas, revelando que progresso e atraso convivem lado a lado no país, se ajustam e podem ter como linha divisória uma aparentemente perigosa, mas claramente transponível, cerca de arame farpado.

### ***JECA TATU E A MODERNIDADE “CAIPIRA”***

**JECA TATU (1959, PAM, S.P)**

**Direção:** Milton Amaral./ **Roteiro:** Baseada no conto de Monteiro Lobato/  
**Fotografia:** Rodrigo Icsey/ **Produção:** Felix Aidar/ **Part. Musical:** Agnaldo Rayol,  
Lana Bittencourt, Tony Campello, Cely Campello / **Elenco:** Geny Prado, Roberto  
Duval, Nicolau Guzzardi, Marlene França, Nenna Viana, Francisco de Souza,  
Mirian Rony.

Filme realizado em Pindamonhangaba, nas Fazendas Sapucaia e Coruputuba

O filme de Mazzaropi em sua abertura observa ao espectador que a história de Jeca Tatu é baseada no pequeno conto de Monteiro Lobato, popularizado através dos “*Almanaques Biotônico Fontoura*”. Neste, como já dissemos, Jeca



Tatuzinho transforma-se de homem doente, pobre e sem coragem para o trabalho em fazendeiro moderno. Mudando radicalmente de vida, Jeca passa da situação de marginalidade quase total à de um homem importante, que interfere nos destinos econômicos da nação. De modo que, ao remeter-se a este personagem de história tão conhecida, o filme está propondo uma trajetória semelhante para este Jeca cinematográfico, no mínimo uma interlocução com o público que a conhece. Esperamos, portanto, ver um sujeito que deverá sair da mais completa penúria para tornar-se exemplarmente senhor do seu destino. O que acontece neste interregno é que se faz objeto do olhar do nosso narrador que, identificado com o Jeca-fazendeiro, conta e ri do tempo em que este caipira era o oposto de civilizado, urbano e informado. Sob este ponto de vista é que se inscreverá, logo de início, o móbil do filme, baseado no contraponto moderno/atraso. A pilhéria estará evidentemente no atraso, que constitui o pitoresco e enche os olhos do espectador saudoso.

Findo os créditos na tela, vemos um homem montado atravessar uma porteira onde se lê a inscrição: Fazenda São Giovani. Seguindo-o, a câmera o capta inspecionando o serviço de trabalhadores que cortam cana e, na sequência, a observar a aragem de uma gleba de terra por quatro tratores ao mesmo tempo. A música cede lugar ao ruído das máquinas, ao lado das quais trabalham pessoas com instrumentos manuais. A faina está engrenada. Esse homem, que nos faz a mediação para o olhar da câmera, usa botas de cano alto, chapéu, camisa de mangas longas e parece ser o dono daquelas terras. Um corte nos tira dessa paisagem para mostrar-nos, agora lentamente, um rancho de pau-a-pique ao pé da serra, em cujo quintal descansam um carro de boi e dois bois encangados e cabisbaixos. O aspecto bucólico é reforçado pelo gorjeio dos pássaros que ocupa o espaço sonoro. A tomada é panorâmica e demorada ao contrário da anterior.

Ainda estamos apreciando esta paisagem quando uma mulher descalça e pobrememente vestida sai do rancho e se dirige ao quintal para rachar lenha. Enquanto parte alguns gravetos e os recolhe, responde ao cumprimento da filha que sai para o quintal com um pote de barro à cabeça e lhe dirige a palavra: — “*bença, mãe*”. Portanto, sabemos que é de manhã e sabemos também qual é o contraponto fundamental que o filme, a partir daqui, deseja estabelecer: de um lado temos as máquinas, o tempo racional, o trabalho mecanizado, a terra preparada da Fazenda

São Giovani; do outro um pequeno sítio onde as pessoas vivem ainda no tempo do carro de bois, no ritmo da natureza e do bucolismo. A idéia de progresso e atraso enquanto coisas que se colocam em campos opostos também já se acham esboçadas nesta introdução.

Acendendo o fogão à lenha, a mulher nos esclarece que esta é a casa do nosso personagem principal, o Jeca Tatu, quando diz injuriada:

— *“Jeca, levanta home. Faz duas hora que eu levantei e ocê ainda tá dormino.”*

E então sabemos quem está colocado neste campo do atraso, o Jeca Tatu, que entra em cena confirmando a história que conhecemos a seu respeito. É como grande preguiçoso que a câmera o define quando o mostra dormindo largadamente juntamente com seu cachorro. Despenteado, bigode e barba rala, Jeca espreguiça-se lentamente, enquanto a mulher reclama do trabalho no pilão: — *“Jeca, esse serviço que eu tô fazendo não é meu.”* Novo espreguiçamento e o caipira senta-se na cama, persigna-se, acende o pito, tira umas baforadas e cospe longe. Sai na porta do rancho e a câmera o observa de fora, enquanto este se espreguiça outra vez e o comentário sonoro nos oferece um ruído de dobradiça enferrujada. Olhando para a câmera/público Mazzaropi capricha na expressão de desdém, quase cinismo e sua cara feia e desalinhada provocam o riso.

Mas é na sequência que Jeca Tatu demonstra que além de preguiçoso, é também um homem de maus modos, pois não hesita em destratar a sua mulher que, mais uma vez está trabalhando, ao contrário dele. Irritada, ela reclama enquanto faz a ordenha da vaca: — *“Vamo diabo. Despeja logo que eu tenho mais o que fazê. Ó vaca preguiçosa. É preguiçosa igual ao dono.”* E Jeca entra em cena, provocando o seguinte diálogo:

Jeca: — *“Sai daí muié, que essa vaca só conhece eu.”*

Mulher — *“Já veio enchê, é?”*

Jeca: — *“Enchê é o barde de leite.”*

(...)

Mulher — *“Deixa que eu me arrumo, vai socá arroiz.”*

Jeca — *“Eu vô socá sua cara e não vai demorá muito.”*

Mulher — “*Larga aí, será que ocê não tem vergonha na cara?*”

Jeca — “*Óiii...*” (ameaçador)

Mulher — “*Tá querendo me assustá é?*”

(E Jeca espirra o leite no rosto da mulher que cai para trás.)

Então, a figura do nosso caipira se compõe deste homem preguiçoso, indelicado, que é capaz de desperdiçar o leite para fazer valer sua opinião ou sua supremacia em relação à sua mulher. De maneira que para arrancar o riso e reafirmar a civilidade de quem o vê, vale até indispor-lo com o caipira que Antônio Candido relata em *Os parceiros do Rio Bonito*. É assim que em alguns momentos o filme coloca o Jeca em atitudes antitéticas à de um homem rural, como veremos adiante, revelando um narrador urbano, que imagina um passado rural permeado por uma ética muito distinta e distante da sua. Neste sentido é que entendemos que o espectador sintá-se muito diferente e melhor do aquele que vê na tela, por não ser mais portador daquela forma rústica de moral.

É com esse olhar que se descreve a seqüência na qual o vizinho italiano, Seo Giovanni, vem exigir que Jeca recolha o seu burro que lhe estraga a horta. Depois de muito insistir que o animal não lhe pertence, Jeca o segue e, de forma acintosa e proposital, pisa os tenros pés de alface da horta do fazendeiro. O italiano reclama, resmungando e gesticulando contra a atitude de Jeca que, mesmo jurando não ser seu o quadrúpede, se presta a recolhê-lo. Neste ínterim a mulher de Seo Giovanni aparece e tenta interferir na já acirrada discussão de ambos, quando Jeca atira-lhe no rosto algumas mudas de alface embarreadas. Em seguida, sai correndo como criança que joga pedra na vidraça, não sem antes exigir a cinta do vizinho para usar como cabresto no animal, a pretexto de ter esquecido uma corda. Com as calças a cair, o italiano fica impedido de perseguir nosso “herói”. Como pensar um trabalho realizado em chave de comédia, mantendo o bom humor que a situação exige? Mazzaropi exagera nas caras e caretas de “menino traquinas” e conquista a simpatia do público. Por que o Jeca tem maus modos e age com desrespeito destratando a mulher e o seu vizinho? Porque é pobre, atrasado, desinformado, caipira. Portanto, é perdoável porque não sabe o que faz.

Entretanto, como justificar o fato de o caipira estragar a plantação, isto é, faltar com uma regra que pertence ao seu próprio universo? Ao longo de todo o filme

Jeca não aparecerá trabalhando uma só vez em qualquer espécie de atividade produtiva, e nem mesmo de lazer. O pouco que se diverte é nos entreveros com o vizinho, donde tira partido de vantagem. Sem qualquer relação com o chão que habita, com a natureza que o cerca, não é sequer o urupê de pau podre como na definição de Monteiro Lobato feita em 1914, remetendo-se ao hábito extrativista e caçador do caipira, em simbiose com a natureza, integrado à ela como um parasita da terra em contraposição ao homem moderno que a dominaria através do plantio de grandes lavouras. Para o escritor, o caipira fazia pouco mais que dedicar-se ao cultivo da fácil e ordinária mandioca:

*“Todo o inconsciente filosofar do caboclo grulha nessa palavra atravessada de fatalismo e modorra. Nada paga a pena. / Nem culturas, nem comodidades, de qualquer jeito se vive. Da terra só quer a mandioca, o milho e a cana. A primeira por ser um pão já amassado pela natureza. Basta arrancar uma raiz e deitá-la nas brasas. Não impõe colheita e não exige celeiro. O plantio se faz com um palmo de rama fincada em qualquer chão. Não pede cuidados. Não a ataca a formiga. A mandioca é sem vergonha.”* (Lobato: 1947, p. 248)

Como em quase todos os textos de Lobato, o próprio escritor oferece a concepção de trabalho que tem o caboclo, aquela que a sua situação de agregado faculta. Para este, o custo de plantar não paga a pena. Primeiro porque o trabalho racional, nos moldes em que o reivindica o autor do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, era visto como pena, pois afinal anos antes era destinado aos escravos<sup>2</sup>. Segundo que, Monteiro Lobato reconhece quando reabilita Jeca Tatu no texto *Zé Brasil*, enquanto agregado, o caboclo não tem qualquer direito e pode ser expulso terra quando não mais interessar ao proprietário. Portanto, para ele não paga também o trabalho de deixar cultivos perenes numa terra que não é sua. Mas é interessante notar que, no mesmo *Urupês*, onde Lobato desanca o caboclo agregado, oferece parêntese para mostrar que, a seu modo, o caipira produz:

<sup>2</sup> Como se sabe, uma das heranças do período escravista foi a má reputação do trabalho, que era visto como coisa para cativos. Lembremos que o texto de Lobato é de 1914, nem três décadas após a Lei Áurea de 1888.

*“Quando comparece às feiras todo mundo logo advinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher — cocos de tucum ou jissara, guabirobas, bacuparis, maracujás, jataís, pinhões, orquídeas; ou artefatos de taquara-poca — peneiras, cestinhas, samburás, tipitis, pios de caçador; ou utensílios de madeira mole — gamelas, pilõesinhos, colheres de pau / Nada mais. / Seu cuidado é espremer todas as conseqüências da lei do menor esforço — e nisto vai longe.”* (Lobato: 1947, p. 245)

Evidente está que Jeca trabalha. Não o trabalho capitalista, formalizado, racionalizado. Doma a natureza a seu modo e extrai dela o seu mínimo vital, como observa Antônio Candido, a respeito dos caipiras mais antigos de Rio Bonito. E participa do sistema de mercado oferecendo aquilo que pode converter em valor de troca, para adquirir o sal, a pólvora e o fumo. Mas para Lobato, isto é insuficiente para as necessidades do progresso e desprezível em termos de importância econômica. E, no afã de condenar o atraso e suas manifestações, condena o caboclo, atribuindo-lhe a preguiça e, posteriormente, a doença. O filme *Jeca Tatu* mantém de Lobato a condenação ao caboclo e através dela o retrata, só que neste caso, o faz sem apresentar os dados empíricos que fundamentavam e, concomitantemente, denunciavam a leitura do escritor. Agora, a condenação forja os fatos.

Sob a perspectiva do autor de *Urupês*, a despeito de tudo quanto o caipira faça, este será sempre reduzido ao sujeito preguiçoso, já que suas habilidades específicas são pouco cotadas no mercado do trabalho capitalista, ou no lugar do moderno, do progresso, da atividade racional. Desta forma, tanto Lobato, quanto Mazzaropi, não vêem trabalho na vida deste homem rural. E enquanto o escritor comenta desdenhosamente o tipo de relação que este estabelece com a sobrevivência, com a natureza e o capitalismo circundante, Mazzaropi retém apenas a condenação feita por Lobato, imprimindo-a na construção de um tipo avesso a qualquer tipo de atividade, como o protótipo da preguiça consciente, que por várias vezes, para forçar a nota cômica, argumenta mentirosamente ter trabalhado “*das seis às seis*.” Não se trata de não pagar a pena ao trabalho, ao qual se dedicam o italiano e os seus empregados. É o caso de um homem que não faz, ao contrário da mulher e da

filha, mas que não defende outra forma de relação com a terra ou sobrevivência. Então, Jeca é um sujeito ladino, e em certo sentido, imbuído de uma ética da malandragem, já que os seus familiares acabam trabalhando para ele.

O que planta o Jeca de Mazzaropi? Nada, pois ao longo da narrativa perderá suas terras para o dono da “venda” porque é lá que vai buscar tudo. Portanto, Jeca pisa propositadamente a horta do seu vizinho porque, ao contrário dele, não sabe o que é trabalho.

Quando vai ao vendeiro português buscar mantimentos para casa, este lhe propõe a troca das dívidas por um pedaço de suas terras. E, no intuito de extrair o máximo da nota cômica à qual nos referimos, faz-se o seguinte diálogo:

Vendeiro — *“Tu vais plantar?”*

Jeca: — *“Não, porque eu não tenho tempo.”*

Vendeiro: — *“Então eu fico com cinco metros de suas terras e liquidamos a velha dívida e começamos uma nova.”*

Jeca estar perdendo suas terras para o dono do armazém, que como se sabe, foi e é prática de manutenção de trabalhadores e pequenos proprietários numa forma de controle e mesmo expropriação, não é de forma alguma engraçado. Porém, não é aí que estará o foco das atenções e sim no fato de o caipira dizer que não planta porque não tem tempo. Na ótica do filme, isto equivale a uma mentira deslavada, já que o vemos dormir o dia todo. E ri-se da sua desfaçatez, sem que a questão da sua expropriação se coloque como consequência de um processo de expropriação ordenado pela modernização, da qual, neste caso, tanto o italiano como o português seriam representantes. Na composição do filme, é a preguiça, aliada a uma certa ingenuidade de Jeca, mais a má fé do vendeiro e do fazendeiro que fazem a sua ruína. Pois Jeca, no dia seguinte à transação, acorda com os tratores de Seo Giovanni à sua porta, preparando a terra e a mudança da cerca. O caipira esbraveja e fica sabendo que o vizinho as adquiriu do vendeiro que prometia não tirá-lo dali. Algum tempo depois, entretanto, Jeca cai novamente na mesma armadilha e vende todas as terras para o dono do armazém, em troca da dívida e mais algum dinheiro, novamente sob a promessa de não ser retirado de sua casa.

Jeca será expulso na mesma noite e terá seu rancho incendiado pelo vizinho. No entanto, o móbil da expulsão será atribuído a um elemento externo à transação. É o valentão Vaca Brava quem a provoca, agredindo o filho de Seo Giovanni que namora a filha de Jeca, deixando pistas falsas que incriminam o caipira. Vaca Brava é apaixonado por Marina, filha do Jeca, e durante o filme, fará muitas artimanhas para conquistá-la, e todas, incompreensivelmente, contra o pai da moça. Por isso o italiano acaba colocando fogo no rancho do vizinho, num acesso de raiva, supostamente vingando o filho.

Poderia ser trágica esta expulsão de Jeca. No entanto, enquanto sua mulher e filhos se debatem e fogem do incêndio que se espalha rapidamente, Jeca acende o pito no fogo que o circunda e fica matutando em quem poderia ter feito tal coisa. Descobre rápido pois o seu autor o espera no terreiro da casa para justificar o ato. A atitude de Jeca é alegar que está sendo vítima de uma grande injustiça mas que, a intervenção divina um dia deveria cuidar de vingar-se por ele. E é assim que vemos uma das seqüências mais bonitas e líricas do filme. Um momento em que a câmara abandona a descrição estereotipada para acompanhar a fuga de Jeca, sua mulher e filhos num carro de boi, cuja lentidão se compõe muito bem com a tristeza da família. Nessa hora, Jeca Tatu canta, a modo de comentário, sua dor e falta de rumo. Um acordeon acompanha a letra na voz de Mazzaropi e foge do aspecto canhestro do número musical implantado como um apêndice. Relata o Jeca:

*“Queimaram meu ranchinho de sapé  
Fiquei sem casa prá morar  
Eu tive pena da minha muié  
vendo nosso rancho e tudo  
dentro dele a se queimar*

*nem saudade no peito  
eu daqui vou levar  
botei os meus bois no carro  
e não tive nada prá carregar*

*Mesmo sem nada ainda sou feliz  
saindo aqui deste lugar  
o mundo é grande toda gente diz  
nem que os olhos dêem risada não precisa  
mais chorar*

*nem saudade etc*

*Nós esperamos o dia amanhecer  
prá nossa viagem começar  
igual a nós, gemendo como o quê  
vai meu carro pela estrada  
sem destino a nos levar*

*nem saudade etc”.*

Poder-se-ia pensar que a partir daí, o filme mudasse de rumo e o destino de Jeca fosse amargar, resignado, a condição de desapropriado rural, a mercê do mercado de trabalho, como mão de obra assalariada em alguma fazenda. Jeca chega a manifestar sua pretensão de ir-se com a família para Brasília — por certo para converter-se em operário na construção da nova capital, símbolo dos modernizadores anos Kubitschek. Entretanto, é abordado por um conjunto de trabalhadores rurais que na intenção de ajudá-lo a recuperar novas terras para permanecer na região, assumem a sua causa. E como já se observou, a respeito dos demais temas conflitantes ao longo do filme, a questão da violência sofrida pelo Jeca e sua família será contornada. Apelando junto a um coronel da região, que mantém vínculos políticos com um deputado estadual procurando a reeleição, os trabalhadores da fazenda vizinha conseguem que o caipira se reinstale. A comunidade oferece-se para conseguir dois mil votos para o deputado em troca de terras para o Jeca.

Por que os trabalhadores assalariados da fazenda do italiano fariam isso pelo Jeca? Na fala dos trabalhadores, porque Jeca estaria sendo injustiçado. Nas entrelinhas, porque Jeca é o bobo da corte, o ingênuo, o mais desamparado dentre eles, aquele que não entende nada do mecanismo que gere os interesses no mundo moderno. Veja-se a fala da filha do Jeca com filho do italiano, seu namorado:

— *“De primeiro todo mundo gostava do pai. Depois que vocês chegaram, ficaram de olho nele, coitado. É só ele passá e já começam a falar. A gente não pode mais nem sair de casa.”*

Isto é, o contraponto estabelecido pelo trabalhador racional e portador de um cabedal cultural mais adequado aos tempos, faz com que o Jeca e seu universo sejam vistos em contraposição à este primeiro. Como em Lobato, é o imigrante que vem trazer para o campo brasileiro a disciplina e a ética do trabalho e facultar o contraste com o trabalho e anseios do caipira.



E mantendo o timbre de comédia, Jeca fica na comunidade com uma terra cedida pelo deputado estadual *do* Coronel Florêncio.

## EM TEMPO DE CORONÉIS E DEPUTADOS *DE* CORONÉIS

O conjunto dos trabalhadores vai falar com o Coronel Florêncio a respeito da disposição da comunidade em barganhar os seu votos a troco de terras para o Jeca. O coronel observa que para isso seria necessário ir até São Paulo para falar com o deputado. Enquanto se discute a questão, Jeca fumando sossegadamente seu pito assiste a tudo displicentemente, não se sabe se por ceticismo ou desinteresse.

O caipira acaba indo sozinho para a capital, pois como se esclarece posteriormente, o coronel adoece. Um claro recurso para que Jeca possa nos mostrar seu desacordo com a cidade grande. A capital paulista nos é apresentada partir da Estação Júlio Prestes, defronte à qual o tráfego intenso, mas não o suficiente para comportar um sinal de trânsito, faz Jeca requerer o auxílio de um guarda para poder atravessar a rua. Com uma das mãos ocupa-se do cachorro Brinquinho e com a outra do guarda chuva, muito útil já que um aguaceiro torrencial o recebe na cidade da garoa. E aí, para ridicularizar o caipira, Mazzaropi revela o Brasil do capitalismo tosco, arremedado. Molhado, o seu terno de linho encolhe pela metade, assim como o pano do guarda chuva, deixando-o ainda mais ridículo. Em artigo publicado em 1918, intitulado *A fraude bromatológica*, Monteiro Lobato reclamava uma legislação mais severa contra as falsificações dos produtos fabricados no Brasil, cujas misturas altamente nocivas estariam depauperando ainda mais a já carcomida saúde pública nacional, bem como a nossa saúde moral:

*“A marmelada é feita de chuchu, banana podre, um sexto de marmelo e tinta de urucu. / A goiabada segue a trilha da sua irmã. / O açúcar mascavo traz de 3 a 5% de areia, resíduos de bagaço, além de alta porcentagem de mel de tanque — glicose nociva. O açúcar refinado é composto com um terço de açúcar cristal pulverizado em moinho. (...)*

*A massa de tomate chega a provocar pilhérias; leva abóbora, chuchu, pimentão, óleo de algodão e, às vezes, até tomate. (...)* (Lobato: 1964, p. 288)

Para Lobato o que permitia a adulteração dos nossos produtos era nossa mentalidade envelhecida e colonial, que facultava a corrupção da fiscalização pública. Para o escritor, isso aumentava ainda mais o nosso atraso.

E em finais dos anos 50 Jeca está ainda sendo vítima da nossa indústria fraudulenta, já criticada há muitas décadas atrás. Nossa modernização não trazia, necessariamente, com ela a cidadania. A má fazenda que se presta, neste caso, para por em ridículo nosso personagem, revela que tal situação está integrada ao código da cidade, e exige um consumidor iniciado que possa livrar-se do logro. Um comércio que em lugar de direitos e respeito ao consumidor é composto de artimanhas que um caipira não haveria de decifrar, é o que oferece uma suposta supremacia para esse cidadão que narra e se vale desta hipotética vantagem sobre o roceiro para confirmar sua urbanidade.

Naturalmente, outros códigos culturais da metrópole serão infringidos por Jeca, como por exemplo, a recusa em pagar uma corrida de táxi, alegando que em “*sua terra*” aquele que convida é quem deve pagar, ou o espanto com alguns jovens em roupa de banho, que encontra à beira da piscina na casa do deputado. Estes, em oposição ao caipira, usam roupas da moda e ostentam bens simbólicos da geração moderninha dos anos 50. Para reforçar o clima de despreocupação e juventude, Tony e Cely Campello cantam em ritmo de “iê-iê-iê” (o nome nacional para o *rock and roll*) o grande dilema das jovens mulheres do período: namorar ou estudar? Moças em maiôs cercam o Jeca e perguntam: — “*de onde saiu isso?*” Acuado e horrorizado o roceiro refugia-se em uma árvore e tenta afugentá-las lançando pedras com um estilingue, como uma criança. Daí só sai com a intervenção do dono da casa.

Ao acudi-lo o deputado faz um discurso típico de quem está no palanque, atitude que repetiria ao acalmar o motorista de praça que invade sua casa para reclamar do calote dado por Jeca. Este político, pronto a discursar automaticamente a respeito de qualquer assunto ou tema e torcer para qualquer lado, compõe um tipo muito presente nos filmes de Mazzaropi. Mesmo os filmes da Vera Cruz, ditos domésticos, apostavam nesta figura para arrancar o riso. O candidato que aqui vemos

se apresenta trajando uma camisa estampada com o emblema de vários times de futebol, compondo o famoso “vira-casaca”.

Que urbano é esse onde o político tem como aliado o coronel de uma dada região? O urbano com resquícios oligárquicos, isto é , urbano relativo, ainda que se situe no estado mais desenvolvido do país. Numa chave engraçada, rir-se do político arcaico pode parecer que rimos do já superado. Entretanto, essa insistência na presença de tal figura denota que este sobrevive e é marca forte na política brasileira. Sobretudo a televisão tem insistido em manter atual esse tipo de homem público, às vezes por comédia, outras vezes como parte do noticiário, pois o pitoresco na política brasileira não ficou nas polegadas a mais das barretinas oficiais, sobre as quais discursou inflamado Brás Cubas de Machado de Assis.

O deputado promete terras a Jeca em troca dos dois mil votos que o reelegeriam. O caipira argumenta que as quer antes das eleições sugerindo que *até* o caipira sabe das tramóias da promessa política. Na sequência, o deputado vai até a comunidade de Jeca e num comício expõe seus projetos de ajudar o caipira:

Deputado: — *“É preciso que alguém na câmara defenda os interesses do homem agrícola, muito condignamente representado pelo amigo Jeca. ... Homem como este é que eu proponho ajudar... (A câmara corta para Jeca que faz cara de idiota e cospe no chão) dando condições necessárias para o desenvolvimento do seu trabalho. Mas estas condições também estão na dependência de vocês meu povo. Levando-me à câmara eu prometo...”*

Jeca: — *“Prometê só não resorve, precisa coisá memo...”*

Deputado: — *“Bonita fala! Nada de promessas inúteis. O Jeca precisa de terra e eu lhe darei 100 alqueires de terra.”*

Jeca:— *“Não precisa tudo isso não, eu só quero uns 20 por 30”.*

Deputado: — *“Mas eu darei 100. Este povo estará de prova e saberá dar apoio integral em reconhecimento...”*

Jeca: — *“Ói, mas eu quero antes da eleição, heim.”*

Deputado — *“Perfeito! ... Darei terra e enxada prá você, Jeca.”*

Jeca: — *“O quê? ... Só se for motorizada. ... Então é mió mandar uns trator pá nós.”*

Jeca Tatu ganha o trator do deputado. O povo ovaciona e explodem os rojões. E então vemos a supostamente chique e paulistana mulher do representante legislativo envolta em uma estola de peles em pleno sol tropical. Poderíamos supor tratar-se de um comentário do narrador à ostentação “caipira, a la nouveau riche” da madame. Entretanto, algumas tomadas antes a vimos em oposição ao Jeca, na situação em que fazia o papel de urbana e fina numa casa com belos jardins e piscina, cujos filhos estão em dia com a juventude moderninha. Portanto, para reafirmar a diferença da esposa do deputado com relação ao conjunto da comunidade rural, usa-se um referencial europeu de elegância. Uma ambigüidade que está presente, malgrado as intenções do narrador, reafirmando a que “caipirice” atribuída ao outro é parte integrante do arcabouço cultural deste que fala.

## OS DEMAIS HOMENS RURAIS

### OS TRABALHADORES

A primeira aparição de trabalhadores no filme se dá na propriedade do fazendeiro Giovanni. São pessoas sem rosto, vemo-las a partir do que fazem. São cortadores de cana, trabalhadores de enxada, tratoristas, sob a inspeção do dono das terras, que é o personagem central no contraponto com o Jeca. Quando os trabalhadores aparecem em primeiro plano é para cumprir uma função de comentadores e esclarecedores da trama central, e, mesmo em momentos definitivos, quando salvam o Jeca do total desamparo, ou quando oferecem votos em troca de terras para o amigo, não perdem a função de coro grego, como aponta Maria Rita Galvão a propósito do trabalhadores no filme *Caiçara* de 1949. São indivíduos cuja função é a de auxiliar a trama central, como no momento em que abandonam o trabalho na fazenda do italiano Giovanni para ajudarem ao Jeca ou quando, por ele, oferecem os votos ao deputado *do coronel*.

Quando Jeca recebe as terras, a comunidade se reúne num mutirão em torno da construção de sua nova casa. Todos os moradores fazem doações para a família reconstruir a vida. Trazem galinhas, uma vaca, instrumentos de trabalho, etc.

Nenhum dos trabalhadores têm outra identidade que a de amigo do Jeca, ficando a sugestão de que o caipira é aquele que se distingue do conjunto dos demais homens rurais, presentes na trama. Isto é, Jeca está cercado. Tanto que, quando comentam os problemas pelos quais o caboclo está passando, o fazem num raciocínio e linguagem mais claros que os dele. Por outro lado, tomam a causa de Jeca como a de uma pessoa indefesa, que está sendo injustiçada, por não conhecer os novos códigos de sobrevivência, vigentes no mundo moderno e, por isso mesmo, já extensos ao meio rural. E, como demonstram estes trabalhadores, em tais mecanismos de sobrevivência, se inclui também a utilização de velhos métodos, como apelar para o coronel e sua extensão política.

Poderíamos dizer que Jeca está para o coronel como os demais trabalhadores estão para o moderno proprietário Giovanni. No entanto, o conflito se estabelece entre as duas pontas externas, trabalho racional *versus* tempo de trabalho ditado pela natureza, sem prejuízo da convivência com as demais formas presentes no campo brasileiro. Vale lembrar que, se os trabalhadores assalariados que aqui aparecem ocupam a função de coro grego, no cenário nacional estão a ocupar, neste mesmo período, espaços políticos importantes, produzindo uma nova forma de reflexão sobre a questão agrária e camponesa no Brasil. Mas como Mazaropi registrará ao final, não lhe compete discutir problemas. Sua função é divertir.

## O FAZENDEIRO

O fazendeiro Giovanni à primeira vista é o vilão da trama. Várias são as situações em que esta sugestão aparece. Teria uma implicância deliberada com o caipira, e teria interesse em forçá-lo a abandonar a região para ocupar suas terras aumentando a fazenda. Mancomunado com o vendeiro, compra de Jeca “*cinco metros*” de terra e na manhã seguinte está na sua porta ocupando a área que adquiriu. Pouco tempo depois, na mesma manobra, compra pequena propriedade do matuto através do mesmo intermediário, que promete não retirar a família imediatamente da área. Nesta mesma noite, motivado por uma armação de Vaca Brava, colocará fogo no rancho do Jeca, queimando inclusive o dinheiro do

pagamento pelas terras. Vaca Brava também é o responsável pelo roubo das galinhas do grande proprietário, bem como das pistas falsas que levam vizinho pobre para a cadeia. Mas é o italiano quem leva o delegado até a casa do Jeca e o acusa de encrenqueiro e ladrão. Num determinado momento, o fazendeiro chega a verbalizar seu interesse em ocupar as terras de Jeca, ou ainda gargalha maldosamente quando consegue comprá-las na transação com o dono do armazém. Portanto, à primeira vista, e como propõe a própria resenha estampada na capa da versão em vídeo, “*‘Seu’ Giovanni é um daqueles fazendeiros ambiciosos que está de olho no sítiozinho do Jeca...*” E de fato, o fazendeiro age em função de aumentar a sua propriedade e obter as terras do vizinho e para isso se alia ao vendeiro português.

No entanto, estas questões como já apontamos não estão problematizadas. Diante do fogo no rancho, Seo Giovanni diz ao Jeca que ele próprio teria demandado aquela atitude, por ser “*encrenqueiro*”. Seria sua a culpa de ficar com mulher e filhos ao relento. Para todos os efeitos, o fazendeiro estaria agindo em defesa do seu filho, num ato intespestivo, típico da “visceralidade da raça”. Tratar-se-ia de um homem teimoso e falastrão, mas no fundo um bom sujeito, como propõe a ocasião em que vemos um diálogo entre ele e sua esposa. Primeiro, a ofende, a acusa de *sporacciona*, destrata o seu filho; e depois pede desculpas, a abraça e sugere que esqueçam o que aconteceu. Numa fala, o próprio Jeca dá a chave: não poderia casar sua filha com o filho do italiano porque a junção das duas famílias seria explosiva, numa referência à teimosia e arrebatamento de ambos os pais. Isso se reforça na tomada em que, cessado o entrevero diante do desmascaramento de Vaca Brava e seus ardis, Jeca e Giovanni são instigados a fazerem as pazes pelo conjunto dos presentes e disputam quem cede por último. Quando um concorda, o outro discorda e vice e versa.

## OS CORONÉIS

Coronel Florêncio é o primeiro grande proprietário “à moda antiga” que conhecemos. Entra em cena quando a comunidade lhe solicita que interceda por Jeca Tatu junto ao fisiológico Deputado Felizberto. Na sua rápida aparição se diferencia

do outro proprietário rural através das suas roupas e da única frase que pronuncia. Ao contrário do italiano que sempre vemos em roupa de trabalho, o coronel traja um terno preto apertado com um lenço xadrez amarrado ao pescoço. Roupa semelhante, um pouco mais espalhafatosa, usará o Jeca-coronel, que acrescentará um largo cinto branco, lenço de seda estampado e camisa xadrez, ao terno preto.

Tanto quanto Jeca, Coronel Florêncio fala errado, trocando os eles por erres, e suas poucas palavras revelam, além da má sintaxe, que a sua aliança política se faz sobre o votos que arregimenta:

Trabalhadores: — *“Óia Coronel, o pessoá lá do povoado tá tudo interessado em ajudá o Jeca. O único jeito que nós achamo é o senhor oferecê os voto prô dotô Felizberto que é candidato a deputado lá em São Paulo.”*

Coronel: — *“Então nesse caso eu preciso i c’o Jeca prá São Paulo, porque o cartais lá é meu. Eu tenho uns quinhentos voto, mais nós precisamos pelo menos dois mir.”*

Seriam *seus* os votos que consegue e daí sairia seu prestígio, seu cartaz junto ao deputado e, obviamente, os favores políticos. Ter quinhentos votos é ter quinhentos eleitores comprometidos com a sua pessoa no velho esquema do curralismo eleitoral, que a pretexto de uma boa causa, acaba explicitado no filme, relativizando a modernidade que se contrapõe ao caipira.

Ao tornar-se coronel por obra deste mesmo esquema, da barganha votos/favores, Jeca provavelmente reproduzirá esta mesma relação com a política.

## VACA BRAVA

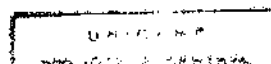
Vaca Brava é um *cowboy* desembarcado de algum filme *hollywoodiano* em pleno Vale do Paraíba. Com pinta de valentão, é temido pelo Jeca e sua família, sobretudo sua filha, com quem deseja casar-se e em função de quem arma todas as confusões para indispor o caipira ao seu vizinho. Marina, filha do Jeca, é apaixonada por Marcos, filho do fazendeiro com quem namora mais ou menos às escondidas.

Movido por ciúme e despeito o valentão tenta separar o casal demandando o aspecto policial da trama, mobilizando todos os conflitos entre Jeca e seu desafeto: é Vaca Brava quem coloca o burro na horta do fazendeiro, quem rouba as galinhas e incrimina o Jeca, quem espanca Marcos e oferece pistas falsas, quem põe fogo no paiol do italiano para provocar mais crise entre ambos. Todos os seus atos são assistidos pela amalucada Baratinha, que vigia os passos de Jeca dizendo-se apaixonada por ele e, quando finalmente a deixam falar, revela as artimanhas de Vaca Brava.

Quem é Vaca Brava? Um capataz, um capanga? Ao conversar com Jeca se diz viajado e rico o suficiente para dar terras e boa vida para a filha do caipira. Fala corretamente, veste-se como um vaqueiro americano usando botas, calça rancheira e chapéu “panamá” caído à testa. Anda sempre à cavalo, destoando dos demais homens rurais presentes no filme. Portador de signos de cultura estranha ao meio, tanto na sintaxe como na indumentária, não se junta aos outros trabalhadores e age sempre sozinho. Talvez pudéssemos dizer que justamente esta estranheza é o que permite que o valentão encarne o “mal” na trama. De modo que, como já observamos, as diversas questões problemáticas da violência, embutidas no processo de alteração da vida rural, engendradas com a modernização da agricultura deixarão de ser abordadas como coisas intrínsecas ao processo, para serem atribuídas à interferência de um agente desagregador vindo de fora. E, de onde vem Vaca Brava, do Rio de Janeiro, da Argentina, de *Hollywood*? De qualquer modo, é extrínseco ao meio, o que acaba isentando os atos do fazendeiro e do vendeiro do trabalho de expulsão do caipira. E, como veremos, o mal como coisa extrínseca será uma idéia largamente ampliada nos anos 60, e junto com ela a de que bastava a recusa a ligação com o que era exterior para que nos víssemos livres dos seus tentáculos destruidores.

## O CORONEL JECA TATU

Quando se converte num homem “vitorioso” ao final do filme, nosso personagem revela que Jeca Tatu era um estado, uma condição de vida, um adjetivo pejorativo e não uma identidade. Em frente ao estábulo de sua fazenda, resultada da





doação clientelista, Coronel Jeca aparece de terno, sem o cavanhaque ralo, penteado, e canta para nos contar o seu “final feliz”:

*“Deixei de ser um qualquer  
Já não como mais angu  
Hoje sou um coroné  
não sou mais Jeca Tatu”*

O homem qualquer, excluído e pobre é que encarna a condição negativa de ser ou estar Jeca Tatu. Seria um estado a ser superado, vergonhoso e, ao contrário do que aponta a crítica generosa com Mazzaropi, não comporia uma identidade de Brasil rural. A condição de Jeca, como se pode ver, neste e nos demais filmes de Mazzaropi corresponde criticamente ao sujeito que não se adaptou ao moderno, ao mundo industrial e à ética do trabalho. É uma anti-identidade que nos termos aqui desenhados ninguém desejaria ser portador.

Como coronel, o caipira deixaria de ser Jeca Tatu e, ainda que nos velhos moldes, passaria a ter poderes e pesar nos destinos da nação como demonstrara Coronel Florêncio com seu curral eleitoral elegendo Doutor Felisberto. De modo que o caipira de Mazzaropi não é um romântico, destes que não aceitam e estão em crise com a modernização e as novas relações impostas, tal como se pode entrever no modo de pensar dos parceiros estudados por Antônio Candido. É bem verdade que o Jeca não se adequa ao trabalho racional, mas tampouco pretende preservar o ranchinho de sapé em seu minúsculo pedaço de terra para tirar tragadas de seu pito ao crepúsculo, ou caçar com a velha pica-pau e pescar de vara e anzol, ou ainda coletar frutos e mel de abelhas no mato. Jeca recusa a disciplina do trabalho moderno, mas não as possibilidades de consumo que ele lhe traz. Ao converter-se em coronel e não em fazendeiro como o vizinho italiano, demonstra que sua aspiração de ascensão social tinha como meta o proprietário rural de velho estilo e seu poder mais extenso — sinônimo de uma modernização relativa do Jeca e uma assimilação da casca da modernização. Ou, no pior caso, uma sugestão de que quem é brasileiro e Jeca não chega à racionalidade do imigrante italiano. Permaneceria ainda nos finais dos anos 50 a idéia de que por incompetência racial, não seríamos dados ao trabalho racional, como nos primeiros escritos de Lobato? Basta dizer que o italiano Giovanni é o único que se apresenta como gerenciador do trabalho moderno, de uma fazenda mecanizada, empregadora de mão de obra assalariada. Lado a lado com ele,

sobrevivem os coronéis e seus braços políticos como o deputado que troca favores por votos, embora possamos dizer que o filme supõe estar passando a largo dessa coexistência entre moderno e arcaico e, por isso mesmo, forçando a caricatura do Jeca/caipira. No contraponto com o moderno possível naquele momento, Jeca tem de destoar caricatamente para cumprir o papel que lhe cabe: afirmar a urbanidade do outro, que de tão insegura, precisa espelhar-se para confirmar-se a si mesma.

A conversão de Jeca em coronel, e não em fazendeiro moderno como Giovanni, aponta para um elemento muito interessante no campo paulista daquele período. O caminho da modernização do campo ainda estava longe de completar-se e, por isso, era plausível que Jeca se convertesse no grande proprietário de velho estilo. E São Paulo, neste aspecto, não diferia tanto do restante do Brasil como se fazia crer. No ano de 1960, ano seguinte ao filme que discutimos, o Governo Carvalho Pinto debater-se-ia durante nove meses com a Assembléia Legislativa do Estado para aprovar uma lei de taxaçaõ sobre terras improdutivas e mal aproveitadas, e provocaria uma grande gritaria dos proprietários rurais. Estes sentiam-se profundamente lesados, não pelo imposto em si, mas pela tentativa de controle estatal sobre a propriedade. (Tolentino: 1990) E vale lembrar ainda que, no ano de 1959, o mesmo do filme, os cafeicultores fazem a *Marcha da Produção* contra o governo Kubitschek, porque o poder central aumentava os impostos sobre a exportação do produto. (Medeiros: 1982)

De modo que a película reflete o panorama agrário paulista na sua diversidade, na convivência de elementos arcaicos e modernos: o fazendeiro, o coronel, os proletários rurais, e por fim, e mais abalado de todos eles, o micro proprietário, injustiçado no seu retrato, para destoar dos demais sobreviventes de uma ordem, que naquele momento, estava sendo negada no nível do discurso desenvolvimentista. Emperrador do progresso, atrasado, desinformado, só o Jeca. Isso não se atribuía ao coronel, ao deputado *do* coronel, ao capitalista agrícola expropriador, ao comerciante aliado a ele. Superando-se a mentalidade caipira, seríamos todos modernos.

Continua o Coronel Jeca a contar sua nova vida:

*“Aqui hoje tem fartura  
Tá sobrando até feijão  
Tomo leite sem mistura  
como carne, requeijão*

*Meu cachorro estimado  
já deixou de ser sarnento  
tem um terno alinhado  
em seu próprio apartamento*

*Eu lavo tudo os leitão  
com perfume importado  
quando entram no sacão  
sai toucinho perfumado*

*até mesmo a galinhada  
hoje anda bem grã fina  
anda toda enfeitada  
tem um galo em cada esquina*

*se alguma coisa não presta  
isso eu não vô discuti  
Prá mim o azá é festa  
O que eu quero é diverti.*

O cachorro do Coronel Jeca, engravatado, ocupa uma casinha onde se lê: “*Brinquinho's home*”. As galinhas aparecem de botinas e calças compridas, lembrando o Jeca Tatusinho de Monteiro Lobato em suas práticas saneadoras, que incluía calçar seus animais domésticos. Entretanto, é bom observar que só neste aspecto o Jeca Coronel se assemelha ao outro do conto de 1918. Para o escritor, Jeca havia aprendido a prática preventiva, o valor da ciência, os milagres da medicina e da tecnologia moderna, tanto que passa a utilizá-las em sua fazenda e com seus trabalhadores, para obter da terra e dos homens maior produtividade. Jeca de Lobato moderniza-se e portanto deixa de pertencer ao mundo “doente” do atraso. Jeca de Mazzaropi, mais coerentemente com a realidade brasileira, se moderniza apenas na fachada, fazendo o uso mais estapafúrdio dos signos desta modernidade. Evidente que nestas últimas tomadas, o que se quer é justamente exagerar essa inadequação para obter o riso. Não se supõe que o *nouveau riche* Jeca lave os leitões com perfume importado. Entretanto, a estola de peles da esposa do candidato a deputado, embora pudesse ser vista como tal, não se colocava na mesma tarja do ridículo, mas como signo de posses e poder de consumo.

E, na última estrofe, Jeca Coronel e o próprio Mazzaropi oferecem a chave da leitura fundamental do filme: não se está fazendo uma película para questionar o que “*não presta*”. Para um cinema comercial, o azar é festa e o que se

quer é diversão. Jeca Coronel tampouco vai questionar-se sobre os demais trabalhadores que o alçaram a tal condição. É como se fosse um direito divino, uma recompensa pelo seu papel de bobo da corte, tal como o que representa quando dorme enquanto o povo da vizinhança reconstrói a sua casa em mutirão e ainda lhe traz presentes para ajudá-lo a refazer a vida. O certo é que daí por diante Jeca não acenderá mais o pito, fumará charutos importados, seus dois filhos usarão terninho de linho, sua mulher andarás penteada e ainda será contraparente do italiano Giovanni. Aliás, o romance dentro do filme merece um comentário à parte, bem como o lugar ocupado pelas mulheres.

Neste filme como em vários outros de Mazzaropi, a mistura de gêneros cinematográficos é ilimitada. A comédia encerra uma trama policial ao lado de um romance, que marginal, acaba servindo apenas de pretexto para se extrair a comédia. O romance de Marcos e Marina passeia pelo filme e, embora pudesse ser um dos elementos de tensão, através do clássico conflito provocado pela diferença de origem social de um dos pares, acaba em segundo plano com a ação de Vaca Brava acirrando a briga entre o italiano e o caipira. É certo que o valentão age por ciúme de Marina. Mas, se se tratasse de um duelo clássico, o enfrentamento de Vaca Brava seria com o rival Marcos e não com o pai da moça. Para colocar o Jeca em primeiro plano, os atos de Vaca Brava serão todos contra o caboclo, sob a alegação de que este lhe recusa a mão da filha. É dessa forma enviesada que Vaca Brava supõe dificultar o namoro de Marcos e Marina, indispondo Jeca com o pai do rapaz. Entretanto, retirando o conflito do eixo tradicional, tanto o caipira quanto o italiano, acabam tendo questões mais graves para resolver que o namoro dos filhos, ficando este como coisa secundária.

Assim como o romance desempenha um papel marginal à trama central, também as mulheres ocupam esse *status* com relação ao eixo do filme, inclusive Marina, o suposto pomo da discórdia. Chama atenção o fato de que todas as mulheres são, invariavelmente, destratadas, pelo Jeca Tatu, como uma forma constrangedoramente machista de obter o riso. Primeiramente sua mulher, a quem chama de analfabeta, burra, e promete “*socar*” a cara. Depois a sua vizinha em quem atira os pés de alface, a deficiente mental que diz amá-lo e que sempre ouve um — “*sai prá lá, diabo!*”. As moças em volta da piscina em quem joga pedras com estilingue e, por fim, a mulher do deputado. Entretanto, é importante observar que

quando Jeca converte-se em coronel, trata bem e olha com respeito para sua mulher Jerônima. Dessa maneira fica a sugestão de que essa é também uma herança do homem pobre rural a ser extinta junto com ele.

Em outros trabalhos deste ator-produtor, o caipira ou recém chegado à cidade, aparece sempre como o homem de maus modos, sem traquejo social. Em sua própria Companhia, com maior liberdade de atuação, esta será uma tecla constantemente acionada. Com a PAM, entendemos que é Mazzaropi quem imprime em seus filmes uma leitura específica, que torna regular uma forma de tratamento às temáticas abordadas, independente de quem assine a direção. Este ator/diretor, por outro lado, condensa em si a típica leitura do cidadão urbano, às vezes recém urbanizado, de classe média ou operária, que acaba consumindo em larga escala os seus filmes. Portanto, o narrador dos filmes de Mazzaropi será, invariavelmente, o cidadão urbano e o senso comum. O que para nossa análise, sugere um forte retrato de uma época.

Para um contraponto entre os olhares narrativos é interessante observarmos *Candinho* realizado pela Companhia Vera Cruz, em 1953, no qual Mazzaropi é dirigido por Abílio Pereira de Almeida e constrói um caipira delicado, inocente e nobre, muito distinto do Jeca Tatu. A grosseria ficará por conta de um coronel decadente, dono de uma fazenda no interior de Minas Gerais, e com os demais habitantes de Piracema, terra atrasada, como o filme decretará.

Em *Candinho*, o protagonista é um homem rural a quem o mundo não compreende por seu romântico espírito de nobreza que, segundo a leitura do narrador, está menos na sua condição de caipira, de homem simples do campo, e mais na de sua origem “bem nascida”. Uma característica da Vera Cruz que vale analisar.

#### COMPANHIA VERA CRUZ E O CAIPIRA *NOBLESSE OBLIGE*

**CANDINHO** (1954, Vera Cruz, S.P)

**Direção, roteiro e argumento:** Abílio Pereira de Almeida / **Produção:** Cia Vera Cruz / **Fotografia:** Edgar Brasil / **Montagem:** Haffenrichter / **Música:** Gabriel Migliori **Elenco:** Mazzaropi, Marisa Prado, John Herbert, Adoniram Barbosa, Ruth de Souza, Benedito Corsi

Mazzaropi é contratado pela Companhia Vera Cruz, no início dos anos 50, para atuar nos chamados filmes “domésticos”, os destinados ao mercado interno composto por comédias leves e “temas regionais”. Tais trabalhos eram distintos dos filmes ditos de exportação, inclusive na qualidade técnica. Em entrevista para Maria Rita Galvão, Abílio Pereira de Almeida diria, décadas depois:

*“O primeiro filme que eu fiz na Vera Cruz, Sai da Frente, foi o mais econômico de todos que haviam sido feitos até então, e eu gastei 30 mil metros (de película). Todo mundo achou aquilo uma economia fantástica, 30 mil metros... Mas era Mazzaropi, uma comédia para mercado interno, bem popular, era para marretar mesmo... Só que no cinema carioca gastavam 4 mil, 5 mil metros...” (apud Galvão: 1981, p.171)*

A fala de Abílio Pereira de Almeida deixa claro que a Vera Cruz pensava seu cinema em dois níveis: um para a elite consumidora da alta cultura e outro para o povo, que como já vimos nas entrelinhas de *Terra é Sempre Terra*, é no máximo portador de questões locais, que podem até render simpático pano de fundo para os grandes dramas universais dos “bem nascidos”. Esta distinção explica o que se entende por temas regionais e talvez o porquê da acusação de artificialismo pretensioso que recebiam a maioria dos filmes da Companhia. O filme *Candinho* vem perpassado por este travo classificatório e não parece ser destinado ao grande público, apesar de Mazzaroppi ocupar o papel título. Este filme, mais uma vez, dá razão à Maria Rita Galvão que entende que os narradores dos filmes da Vera Cruz serão quase sempre os burgueses de São Paulo, às voltas com o tema da decadência da elite proprietária. E o *Candide* brasileiro não escapa à esta questão.

O propósito de crivar o filme com a referência literária se enuncia desde a sua abertura quando os créditos aparecem manuscritos nas páginas de um livro antigo, em letras bordadas, como nos contos de fadas. A narrativa fabulosa diz que *“foi por volta de 1926 que Candinho nasceu. Isto é, que Candinho apareceu.”*

O filme se inicia com o aparecimento de um bebê às margens de rio, dentro de um cesto como Moisés, indicando sua origem incerta e fornecendo abertura para aquilo que sugere Galvão: haverá sempre um recurso para reconduzir a elite ao seu devido lugar. O recém nascido, encontrado pela criada negra, é adotado pela família de fazendeiros sem filhos e recebe o nome de Candinho. Logo em seguida, entretanto, a mulher do fazendeiro dá à luz a um casal de gêmeos e, como observa a criada, o adotivo perde o trono. Na seqüência somos informados que, passados 20 anos, Candinho é tratado como mais um agregado da fazenda: é responsável por muitas tarefas, inclusive as domésticas, não mora na casa da família mas num pequeno e precário rancho de pau-a-pique junto ao estábulo.

O dono da fazenda é um velho coronel, neto do Barão de Piracema, saudoso dos tempos da monarquia e defensor das velhas estirpes brasileiras. Sua fazenda está em decadência e, em sua casa, dos móveis aos tratamentos inter-familiar, tudo denota velhos, autoritários e arcaicos hábitos. Conhecemos as suas terras a partir do pitoresco, revelando um narrador que pensa rural como a convivência entre homens e porcos, galinhas, vacas, marrecos e bodes. Além dos animais, o algodão ralo, pés de milho no meio do mato e uma horta com mirrados pés de couve, nos define o uso da propriedade — muito diferente das imagens das fazendas de café paulistas, até aqui desenhadas. Trabalho, só o de Candinho e de Dona Manuela, a negra criada e cozinheira, bem no estilo da herança escravista. Convivem também na casa o casal de filhos do coronel e sua irmã Iponina, que na análise de Galvão seria *“certamente boa demais para casar com qualquer um e (por isso) acaba ficando solteirona, a fazer crochê sentada na rede enquanto cuida dos sobrinhos ...”* (Galvão: 1981, p. 266)

Candinho nos aparece como o homem ingênuo, de uma submissão a toda prova. Obrigado a fazer várias coisas ao mesmo tempo, não perde a calma e a lentidão, passeando e conversando com os animais como se fossem gente. Sem malícia, entende ao pé da letra os aforismos do aloprado Pangloss de Piracema que, na figura do Professor Pancrácio, repete incansavelmente o bordão: *“não há mal que não venha para o melhor”*. Além de muito trabalho, recebe também incumbências inúteis, como por exemplo a de *“molhar a horta antes que chova”*.

Candinho tem duas paixões, o burro Policarpo, de quem não se separa e sua irmã adotiva Filoca, por causa de quem acaba expulso da fazenda, quando o pai da moça o flagra na iminência de beijá-la.

Em princípio, nosso personagem rumo para Piracema, pequena cidade aqui retratada a partir do que possa defini-la como atrasada e pitoresca. A câmera mostra os cavalos e os carros de bois que passeiam pelas ruas, os dançadores de fandango, a pracinha e as poucas e tímidas casas de comércio.

Candinho, entretanto, mostra-se ingênuo até em relação aos habitantes da pequena vila. Logo na sua chegada à cidade, um grupo de crianças coloca uma placa em seu burro com os dizeres “*viva o general da banda*” e basta para que se torne alvo da chacota pública, da qual sequer se faz inteirar. De modo que, mais do que ingênuo, Candinho é mesmo um santo, e isso a película pretende explicitar. Montado em seu jumento, cercado pela criançada, sua chegada compõe um quadro clássico que é reafirmado por um morador local: — “*parece Cristo entrando em Jerusalém.*” E assim será o nosso pobre Moisés de Piracema, um crucificado pelo mundo malicioso, individualista, monetarizado. Não tarda a ser expulso também da pequena cidade, onde acaba brigando involuntariamente com o valente e bêbado filho de um coronel da região. O delegado que o recolhe da confusão, se apercebe da sua pureza e o coloca num trem para São Paulo, para evitar-lhe maiores problemas no vilarejo. Destaca-se a autoridade local, que tal como no *western* clássico, representa a lei, a coisa civilizada, em meio ao mundo selvagem.

Candinho e seu burro Policarpo embarcam rumo à metrópole. Uma sinfonia vigorosa serve de fundo para a apresentação da profusão de arranha-céus vistos de baixo para cima, praças, monumentos, viadutos, sons de buzina e tráfego intenso, máquinas, engrenagens, indústrias, placas e mais placas indicando as ordens e os perigos da capital paulista. Ao contrário de Piracema com sua modorra e tempo da tração animal, São Paulo é dinâmica, feérica, é o progresso em contraposição ao Brasil interior. A presença de estrangeiros, japoneses, franceses, alemães e italianos, à qualquer pretexto para demonstrar o cosmopolitismo de São Paulo chega a fazer o efeito contrário: parece que uma cidade moderna e só se faz com a presença destes. Não é difícil imaginar o que sucederá ao nosso cândido rapaz.

À loucura de São Paulo se contrapõe à de um hospício onde o iletrado Candinho vai parar sem perceber, à pretexto de procurar sua mãe, conforme lhe



sugerira a cozinheira Manuela. Quando foi encontrado à beira do rio, o rapaz trazia consigo um medalhão que a criada suspeita ser a chave do mistério sobre sua origem. Por isso, o Candide de Piracema o mostra a quase todas as mulheres que encontra, pensando que alguma delas possa reconhecê-lo. Assustada, uma paulistana abordada o confunde com um tarado e o rapaz vai parar na cadeia, mas evidentemente, nem a polícia acredita que o tolo Candinho seja capaz de algum mal. Volta à rua e acaba conhecendo um jovem mendigo, Pirulito, que é quem lhe ajudará minimamente com as regras da cidade.

Os valores morais de Candinho são explicitados a toda hora. Em conversa com o jovem mendigo, diz que dorme satisfeito no banco da praça porque gosta do céu, das “*pranta*” e da natureza. Levado por Pirulito à uma pensão, se assusta com os artistas que nela vivem e se incomoda com a malabarista com as pernas de fora. Não conhece dinheiro e será trapaceado pelos fregueses quando tenta vender frutas, pelas crianças ao vender pipoca ou balões de gás. Tenta tornar-se camelô e fazer ele o papel de trapaceador, empurrando para o público produtos milagrosos, mas, evidentemente, acaba se dando mal. Expulso da pensão por falta de pagamento, vai até uma igreja rezar para Santo Antônio, dizendo acreditar que tudo de mal é para o melhor como dizia o aloprado Professor Pancrácio. Eis que, justamente à saída do templo, encontra o antigo mestre mendigando.

Acolhido por este último, Candinho descobre que o professor é um falso mendigo e tem um arsenal de indumentárias próprias para o ofício de esmoler: bastões para cego, muletas para aleijados, tapa-olhos, ataduras, etc. Portanto, nem a caridade na cidade grande faz sentido, pois os mendigos são profissionais. E também através dele fica sabendo que Filoca está na capital paulista e trabalha como bailarina. Na verdade, a moça tornou-se uma prostituta, o que nosso bom rapaz jamais identificará.

E através de Filoca, Candinho descobre um mapa escondido em seu medalhão, confirmando as suspeitas da criada Manuela. Volta para Piracema juntamente com a moça, Professor Pancrácio, Pirulito e Policarpo para descobrir sua verdadeira origem. Na chegada, uma fala do professor põe às claras a leitura que o filme tem sobre a pequena cidade ou o interior do Brasil. Ainda no trem, avistam uma banda de música e crianças com bandeirolas. O mestre logo imagina ser para si a recepção, pensando alto que a cidade não esqueceria um filho ilustre. Logo

descobre tratar-se da recepção de um político e decreta: — “*Isto sempre foi uma terrinha atrasada.*” Ou seja, Piracema não é São Paulo. É festa para a política e não para o saber. Isto talvez ocorresse se fosse a capital paulista, mas, o vilarejo fica no interior de Minas Gerais.

O tabelião e juiz de paz se interessa pela história de Candinho e o ajuda a descobrir que é neto de um Coronel da região, cuja filha havia morrido há algumas décadas e, segundo boatos, de tristeza por não ter podido ficar com o filho. Isto significa que Candinho tem origem “nobre”, como a brecha deixada desde o início da narrativa nos fazia suspeitar. Descobre-se que o mapa indica a revelação de sua identidade e fortuna, escondida num baú junto ao rio, na grande fazenda de Coronel Fagundes, seu avô. E o que já apontamos no subtítulo das fitas sobre as fazendas se repete: ainda que o filme entendesse que os coronéis fossem uma elite atrasada, não deixavam de ser elite. Mais uma vez entra em cena o dinheiro e ascendência de estirpe para mudar o *status* dos protagonistas. O Candide de Piracema não é qualquer caipira do interior de Minas Gerais.

Candinho, já então Policarpo Fagundes, obtém consentimento para casar-se com Filoca, uma vez que é herdeiro de uma fortuna e da Fazenda Dom Pedro II, do neto do Barão de Piracema, penhorada para Coronel Fagundes, seu avô. Nos dizeres de Professor Pancrácio, Candinho terá condição de desenvolver aquelas terras sob sua administração. E, o mestre aproveita, já que estará próximo do dinheiro daquele a quem chama de discípulo, para casar com Dona Iponina. Pirulito, que não é nobre nem herdeiro, ficará com Dona Manuela, sugerindo que as classes não devem se misturar .

O saldo do filme: rural não é São Paulo, é o interior de Minas Gerais. Pelo menos o rural coronelista, monarquista, onde carros de bois passeiam pelas ruas da cidade e o cavalo é o meio de transporte. E a Fazenda Dom Pedro II, onde vive Candinho, é o próprio retrato da modorra. Veja-se o amanhecer, quando o rapaz levanta sonolento e vai lavar-se no riacho, disputando lugar com uma cabra. Quando o tema foi a decadente fazenda Paiol Velho em *Terra é Sempre Terra*, o narrador imprimiu um belíssimo amanhecer, demonstrando os resquícios do grande dinamismo herdado dos bons tempos da exportação da rubiácea. Além disso, aquela fazenda paulista, ainda que cheia de dívidas, teria uma imensa potencialidade e milhares de pés de café. A esta faltaria apenas um administrador em dia com os

tempos modernos. E, ainda que em ruínas, mantinha o casarão assobradado, a senzala e outros signos do baronato cafeicultor. A Fazenda do Coronel Quinzinho, entretanto, mais parece um pequeno sítio, em nada lembra uma grande propriedade, pois modesta é a casa, mal acabado o estábulo e os porcos passeiam soltos pelo quintal. O dono da Fazenda Paiol Velho em *Terra é Sempre Terra* é o Doutor João Carlos, de formação européia e não um coronel acaboclado como os vários a que se faz referência na cidade de Piracema.

Mas, também por isso, a pequena vila ainda é o lugar do bucólico, do folclore, das tradições brasileiras. E entre elas estão os valentões dispostos a resolver qualquer conflito à bala, mesmo um simples incômodo como o causado involuntariamente por Candinho. São Paulo, para os não iniciados como Candinho e Filoca, ou pobres e desajustados como Pirulito, é o lugar da perdição. A metrópole é para os estabelecidos na vida, para os estrangeiros ou para os maliciosos como os artistas ou Professor Pancrácio que sobrevive como falso mendigo, jamais para os caipiras e puros como o nosso personagem e sua irmã adotiva.

E se o personagem título é “nobre” e tem bom coração, valores morais elevados, os outros homens rurais do filme deixam entrever a idéia de que o rural é sinônimo de atraso, grosseria, pobreza de espírito, além de folclore. Para este narrador, Coronel Quinzinho seria um exemplo desse rural do interior do Brasil. Fala mal, tem maus modos, bate na própria filha e não compreende a bondade de Candinho, de quem explora o trabalho sem qualquer forma de pagamento. Está, evidentemente, fadado a ficar na miséria, pois um homem que não acompanhou a mudança dos tempos em termos de mentalidade e, conseqüentemente, de empreendimentos, jamais será perdoado num filme da Vera Cruz, como sugere Galvão. Será salvo pelo enredo, porque segundo esta autora a Companhia “*não enterra suas elites*”. Nesse caso, Coronel Quinzinho continuará elite, mas subordinado à Candinho, que se casará com sua filha, e ao ilustrado Professor Pancrácio que reerguerá a Fazenda Dom Pedro II.

Os demais habitantes de Piracema, com exceção do Juiz e do Delegado, continuarão dançando o fandango a noite toda, bebendo no botequim, arrumando briga a qualquer pretexto e as mocinhas da cidade usando tranças no cabelo no melhor estilo “caipirinha”. Afinal trata-se de uma “*terrinha atrasada*”, como dissera o Pangloss de Piracema, que festeja os coronéis da política e não valoriza o filho

letrado. E como lugar do rural, do pitoresco, continuará oferecendo elementos para o típico, para a nossa brasilidade.

## O QUE OURO NÃO ARRUMA NÃO TEM MAIS ARRUMAÇÃO

Enquanto o homem rural de *Jeca Tatu* se recusa a compreender o mundo que o rodeia, em *Candinho* o mundo é que não o compreende. Este último prezaria valores que para os tempos modernos estariam em desuso: é religioso, tem profundo respeito à família, aos mais velhos, às mulheres, à natureza e ao saber do Professor Pancrácio. Candinho não é qualquer um, é um nobre de espírito porque o é “de fato”.

Então, quando Candinho canta o refrão “*o que ouro não arruma, não tem mais arrumação*” — canção que desfia durante o seu casamento com a Cunegundes de Piracema — deveríamos supor que o faz como forma de comentário do mundo que o cerca, do qual, portanto, estaria excluído. No entanto, não é essa a concepção que norteia a narrativa. A vida de Candinho muda, bem como a de todos que o cercam, por conta do baú do tesouro deixado por sua mãe. Mas é claro que ouro apenas não basta, é preciso título, nobreza, ainda que comprados a peso de ouro. Pirulito namorando Dona Manuela é a sugestão de que o dinheiro permite quase tudo, menos a junção de classes distintas. Portanto, isso não tem arrumação, estaria no rol de coisas que, para esse narrador provinciano, não se pode arranjar.

É interessante observar ainda que, à primeira vista, *Candinho* parece um filme sobre o homem simples do campo, o caipira, ou ainda, um filme brasileiro como diria a Vera Cruz, para justificar as críticas da época que a acusavam de não dar sentido nacional às suas películas. Entretanto, *Candinho* não resiste a uma segunda leitura. De fato, nem Mazzaropi e sua disposição para a comédia rasgada faz a Companhia abandonar a pose de um cinema de qualidade em contraposição à chanchada carioca. Este filme mantém a referência literária, e mais de uma vez trava diálogo com o espectador informado. Um exemplo disso é o da vaca chamada Dulcinéia e o bezerro Sancho Pança, amigos do iletrado protagonista. Acontece que, de fato, a vida do tal homem simples rural não é o que interessa a esse narrador. É a elite rural que está em questão, com sua perda política e econômica sob o processo

da substituição de importações. E repetindo um mecanismo que já apontamos na intenção de desenhar o caipira, esse narrador fala de si mesmo ao desenhar essa elite rural mineira tão caricatamente. Para que não parecesse consigo era necessário decretá-la como a arcaica, a atrasada e muito distinta e distante daquela que fala. Repete-se a tática de atribuir o atraso ao outro, mesmo que para isso tenhamos de inventá-lo, transformá-lo numa coisa grotesca. Provavelmente por isso esse filme faça tanta diferença entre o velho coronel mineiro e os seus correlatos paulistas.

Outra idéia que parece nortear a narrativa de *Candinho* mas acaba não se sustentando é a de que o tema em questão é o rural como o lugar da pureza, da ingenuidade, dos bons valores e generosidade em contraposição à cidade como um antro de perdição, apesar do progresso. Entretanto, é possível afirmar que a imagem que projeta *Candinho* do homem rural corresponde ao discurso que se faz deste, e não necessariamente, à leitura que se tem dele. Ou seja, entre o que se diz e o que se coloca nas entrelinhas do filme há diferenças. Como já se disse, os tais valores nobres de *Candinho* estão ligados à “nobreza” de sua origem, e não ao fato de ser um caipira. Tanto que, os demais homens da pequena e pouco urbanizada Piracema, são retratados como beberrões, briguentos, atrasados e festeiros, vinculados que são ao mundo coronelista de Minas Gerais. Nas entrelinhas, esse rural idílico e romântico é apenas uma questão de retórica.

## A CARICATURA: PARA QUE O CAIPIRA SEJA O OUTRO

*Candinho* constitui um interessante paralelo com *Jeca Tatu* especialmente para se pensar a questão do narrador. O caipira de Piracema comparável ao do Vale do Paraíba não seria o cândido Policarpo, mas aqueles que nas entrelinhas do filme da Vera Cruz fizeram o chamado pano de fundo, os habitantes da pequena cidade mineira. *Candinho* pertenceria à estirpe e traria por descendência o amor à terra, à fineza e a distinção. Se a evidência fosse dada aos seus conterrâneos, certamente a leitura não veria grandes disparidades entre os caipiras mineiros e o Jeca Tatu.

Com exceção de *Candinho*, os vários filmes protagonizados por Mazzaropi antes de 1959 não traziam “caipiras” no sentido estritamente rural, mas um certo tipo de recém-chegado do campo para a grande cidade, e ainda sem

habilidade com as coisas urbanas. Eram, em geral, os novos habitantes que vinham compor a mão-de-obra industrial e traziam consigo uma cultura tradicional e pouco adaptada aos novos tempos. Estes tipos desajeitados com os códigos modernos foram interpretados por Mazzaropi em *Sai da Frente*, de 1951, *Nadando em Dinheiro*, de 1952, *Noivo da Girafa*, de 1956, *Chico Fumaça*, de 1957, e *Chofer de Praça*, de 1958. Realizado um ano antes de *Jeca Tatu*, *Chofer de Praça*, tem como protagonista um atrapalhado motorista vindo do interior para São Paulo. Mas na vila em que reside, sente-se muito à vontade, pois encontra uma vizinhança simples, fofqueira e tão provinciana quanto ele e sua esposa vindos da zona rural. Desse modo, para construir o homem rural, parecia necessário torná-lo muito distinto destes habitantes da periferia e vilas paulistanas. Era preciso exagerar na caricatura para fazer de Jeca o outro. Um pouco menos e deixaria de ser o estranho para ser o vizinho, e o vizinho do vizinho, já que é justamente neste período em que se está realizando a inversão entre população rural e urbana no país.

Pode-se supor, também, que o próprio espectador do filme de Mazzaropi fosse esta população recém saída do campo que viesse ao cinema para rir do que já considerava passado. Ambos os filmes analisados extraem o riso do espectador iniciado com relação a determinadas atividades rurais, que passariam despercebidas pelo espectador exclusivamente urbano. Tanto em *Jeca Tatu* como em *Candinho* a ordenha das vacas é motivo de piada. No primeiro, quando Jeca consegue “fazer” com que a vaca “decida-se” a dar o leite, este sai aos jorros, como de uma torneira aberta. Candinho oferece água à vaca Dulcinéia para poder ordenhá-la, dizendo: — “Beba Dulcinéia. Vai bebendo água. Você bebe aí que sai aqui.” Ordenha uma das mamas, e o leite sai pela outra.

Além disso, ambos os trabalhos iniciam falando à essa memória do espectador saudoso dos tempos rurais. É para isso que a câmera passeia demoradamente pelo rancho de Jeca, mostra a velha chaleira enegrecida sobre a chapa do fogão à lenha, o café passado no coador de pano, a colcha de retalhos. Ou, ainda, mostra as atividades cotidianas como recolher água no rio com pote de barro, acender o pito e tirar umas tragadas ao pé do fogo, rachar lenha, a coleta dos ovos de Candinho, o serviço da horta, o trato com os animais. Mas é uma ilusão acreditar que ao final estas imagens ajudem a desenhar o rural como o lugar da vida saudável, dos valores morais e familiares. Se estas lembranças comportam algum romantismo à

primeira vista, são imediatamente desqualificadas, pois os filmes se encarregam de lembrar, também, que junto com elas estão os maus modos, a grosseria, a falta de traquejo social, de educação e até de higiene. Só para exemplificar, Jeca cospe dentro de casa e Candinho acrescenta água suja para aumentar o leite, que por descuido, fora quase todo bebido pelo bezerro durante a ordenha. Mas, sem dúvida, é em *Jeca Tatu* que Mazzaropi é imbatível na tarefa de indispor recém-urbano com sua antiga origem rural. O seu caipira cinematográfico resulta tão grotesco e caricato que acaba levando o espectador a não desejar tal identidade para si. Um movimento que acabava fornecendo esteio ao pensamento de que o progresso, na forma de urbanização, instrução, difusão de conhecimentos, capacidade de consumo e industrialização compunham a grande necessidade nacional.

E, vale notar que *Jeca Tatu* cumpre um papel bastante reacionário com relação a algumas questões que levanta, e que naquele período estavam em evidência através dos movimentos sociais. O filme despolitiza e desvia a atenção do problema grave da expulsão do homem pobre livre rural, aqui orquestrada por Seo Giovanni interessado em avançar sobre as terras de Jeca. Quando o filme ao final reabilita o fazendeiro, desconsiderando o seu ato de extrema violência que incluiu incendiar a casa do caipira, fica a sugestão de que Jeca só perdeu as suas terras porque é um grande preguiçoso e, ao contrário do italiano, não a merecia. O não-trabalho justificaria também o seu estado de pobreza em contrapartida ao seu vizinho. Sem contar que, ao tornar-se vencedor ao final da trama, com ajuda da comunidade, a ênfase desvie-se do ato coletivo, que poderia dar algum colorido especial à solidariedade entre os trabalhadores, para o fato de Jeca dormir, matreiramente, enquanto estes trabalham.

Como explicar que Jeca durma e não tome parte no mutirão para levantar sua própria casa? Que tenha uma pequena gleba de terra e nada produza ou crie? Não pesque, não cace? Uma resposta possível é a de que Jeca não pertence a nenhum dos mundos, nem ao dos trabalhadores assalariados da fazenda, nem ao antigo da economia natural. É individualista e aproveitador como um homem moderno, porém é ingênuo neste modo de ser, não é experiente como o urbano, e aí reside a sua graça. Atrasados e fora de moda, portanto, são os demais trabalhadores que constróem em mutirão a sua nova casa, ajudam-no a refazer-se, crêem na vida comunitária, apesar de proletários rurais que já são. E o Jeca se ri deles: dorme

enquanto trabalham, desacreditando a organização coletiva, corroborando a expropriação daqueles que, como ele, eram *demodé* para os novos tempos.

E, enquanto os heróis românticos ficam loucos ou morrem em conflito com o mundo moderno, nosso herói, contorna a crise saindo para uma terceira via, como os “malandros” da nossa literatura, vencendo distraidamente, para falar como Paulo Leminski, no ponto de vista da diegese.

Ao decretar o fim do caipira (no sentido de Antonio Candido) na vida rural brasileira, Mazzaropi construía, malgrado a posição política lastimável, um prognóstico mais plausível e menos romântico que o nosso cinema politizado dos anos 60. E acabava demonstrando, no fim das contas, que o caipirismo, no sentido em que seu filme se faz paradigmático, sobrevivia e constituía marca indelével na modernização e cultura brasileiras, ambas impregnadas de elementos arcaicos mas atribuindo o arcaísmo ao outro. Os grandes conflitos dos anos 60, sobretudo o pós 64, se encarregariam de levantar esta questão para a *intelligentsia* brasileira e para o nosso cinema engajado. Mazzaropi e seu Jeca Tatu continuariam a fazer sucesso, entretanto, com cada vez mais espectadores saudosos de um suposto antigo Brasil rural.



## **PARTE II**

# **O NARRADOR APAIXONADO: O ÚLTIMO ROMANTISMO AGRÁRIO**

**OS PRIMEIROS ANOS 60**

## UM GRANDE CINEMA

A nossa cinematografia engajada do início dos anos 60 revela um profundo romantismo rural, passadista, a despeito do discurso em nome do futuro. Para a análise de Löwy e Sayre (1993), a nostalgia pode ser vista como uma forma clássica de romantismo anticapitalista por aqueles que se recusam à alienação, aos conflitos de um tempo, e buscam num passado pré-burguês a utopia do tempo novo. Em nosso caso, a raiz desse romantismo esteve na idéia de que o atraso era condição determinante e ponto fundamental a ser superado, pois todos os males econômicos, sociais e morais eram dele advindos. Para tanto, necessitaríamos de capitalismo na forma de desenvolvimento industrial, de uma burguesia forte e nacionalista e um operariado idem. Assim sendo, construiríamos essa etapa da nossa revolução burguesa mas articularíamos a sua não-vigência, pois os olhos no futuro vislumbravam no horizonte a revolução socialista a caminho, a exemplo de Cuba.

Para além dos diagnósticos que se recusavam a ver que as mazelas nacionais tinham lugar na própria especificidade do capitalismo brasileiro, o país vivia transformações fundamentais engendradas décadas antes pelo processo de industrialização — que já era um fato e não mais projeto. E, mais ainda, contava com grande investimento de capital internacional, introduzido à larga e à sombra da bandeira anti imperialista da esquerda. Esta, aliás, numa fase de apaixonado ufanismo nacionalista, prescindia de dados concretos para formular a sua utopia, como observaremos adiante.

E, assim, o caráter particular da nossa revolução burguesa, conformado pela justaposição de elementos modernos e arcaicos, acabava entendido como ausência de capitalismo. Sob o primado das teses que insistiam neste ponto, a matéria revelava sua rebeldia imprimindo na maioria das análises uma forma paradoxal. Por exemplo, para o PCB (que, segundo Schwarz, tinha o monopólio exegético dos textos não lidos de Marx) e comunistas no ISEB, o rural brasileiro se apresentava como pré-capitalista e feudal. Mas este mesmo rural comportava o camponês imaculado de imperialismo cultural que, por isso mesmo, era o verdadeiro portador da cultura nacional. Deste modo, discursava-se em favor do

desenvolvimento nacional — do engendramento capitalista — e, concomitantemente louvava-se o tempo progressivo, como o tempo anterior à perdição. Descoladas do real, as análises teóricas imaginavam um tempo por construir enquanto se emaranhavam, sob o peso da má importação das idéias, no processo de construção da modernização brasileira, conservadora e periférica.

Mas, se neste curto período a tomada em falso da intersecção entre particular e universal no Brasil provocou um deslocamento das questões fundamentais, fazendo a produção cultural perder-se ora no excesso de universalismo, ora no singularismo, o cinema brasileiro, tímido até então, tomando de frente a matéria rebelde à teoria, mobilizou, deu forma e imagens ao paradoxo da vida nacional. Sem dúvida, se não fizemos uma grande sociologia, literatura, artes plásticas, teatro ou música nos primeiros anos de 60, fizemos um grande cinema.

## PAIXÃO E NARRATIVA

As frases em tons superlativos são a marca principal, até nos dias de hoje, dos relatos daqueles que viveram esta página da história. O país e o povo brasileiro visto por estes pensadores apaixonados dos primeiros anos 60 em nada se parece com aquele da cinematografia dos anos 50 e tampouco se parecerá com a do pós-64. Roberto Schwarz cunhou a expressão mais significativa desse fascínio que alguns anos de democracia e a entrada de novos atores no cenário político brasileiro provocara:

*“Foram tempos de áurea irreverência. (...) O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.”* (grifos nossos, Schwarz: 1978, p. 69)

O movimento estudantil visivelmente se encantava com o processo democrático e com as transformações do país, que rompia com **alguns** elementos

importantes do tradicionalismo, industrializava-se, urbanizava-se e, sob uma certa liberdade política dos anos Kubitschek, assistia à manifestações politizadas dos setores, até então, excluídos do pacto político nacional, formado pela aliança entre os setores rurais decadentes e os novos setores industriais ascendentes.

Influenciados pelo pensamento marxista e pelos diagnósticos do ISEB, os estudantes congregados na UNE — União Nacional dos Estudantes — assumiam o papel iluminista de alertar o povo “*sobre os verdadeiros inimigos da nação*”. Para isso propunham-se a popularizar o debate sobre vários temas complexos, simplificando-os e retirando-os do exclusivismo exegético das elites, tanto intelectuais como econômicas. E fundavam o CPC — Centro Popular de Cultura — que se encarregava de teorizar e organizar as várias expressões culturais, como cinema, teatro, música, literatura, educação para uma ação político-pedagógica que discutisse a mais-valia, a greve operária, a inflação, o imperialismo cultural e econômico nas ruas, nos bairros, nas universidades, na porta das fábricas. Colocava-se em questão a necessidade de uma vanguarda cultural que conduzisse um projeto de conscientização política. Como observa Berlinck, “*assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção à sociedade socialista.*” (Berlinck: 1984, p. 113)

Dentro desta linha programática, o CPC produziu publicações populares chamadas *Cadernos do Povo Brasileiro* com os temas mais candentes do período, como política externa, salário e inflação, imperialismo, reforma agrária, revolução, traduzidos didaticamente. Levou o teatro para as ruas, organizou festivais de música, de literatura, lançou uma campanha nacional de alfabetização e pensou um cinema engajado na difusão da consciência político-revolucionária.

No curto período de existência do CPC, que foi fechado juntamente com a UNE pelo golpe militar de 64, apenas dois filmes foram produzidos: *Cinco Vezes Favela*, composto de cinco curtas metragens, e parte do filme *Cabra marcado para morrer*, interrompido com os acontecimentos políticos e terminado 20 anos depois, em 1984.

Outro grupo cinematográfico, composto em parte de dissidentes do CPC, polarizava com os cepecistas numa disputa pelo que chamavam a constituição de uma arte brasileira, politizada e politizadora. Estes, congregados no movimento que

se denominou Cinema Novo, acusavam a proposta cultural daquele órgão de excesso de didatismo e pouca criação artística. Raquel Gerber relata que o conflito envolvia uma discordância profunda em termos do que se queria como linguagem para um cinema político:

*“As polêmicas se iniciaram por volta de 62-63 envolvendo as áreas mais populistas do CPC lideradas por Carlos Estevam. Dessa época data um artigo de Glauber Rocha, ‘Cinema Novo, face morta e crítica’, em que Glauber atacava a visão cultural paternalista do CPC. Isso significava uma discordância de posição com relação à forma de comunicação com a classe proletária. Para Glauber Rocha era necessário ‘não confundir a comunicação da alienação com a comunicação revolucionária (...) a massa não é facilmente conquistável (...) aquele operariado formalizado, idealizado pelo realismo socialista e pela má importação do marxismo-leninismo no Brasil e pelas clássicas deformações do Partido Comunista, não era o povo brasileiro na verdade. Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o cinema novo desceu.’” (Gerber: 1991, p. 16)*

Observa Gerber que na proposta dos cinemanovistas incluía-se a preocupação de pesquisar a “*nacionalidade*” no âmbito estético. Muitos acusavam estes cineastas de formalistas, de fazer um cinema muito pouco popular, o que, por decorrência, prejudicava o caráter conscientizador que se esperava da intervenção artística. Mas, ainda que fossem diferentes as leituras, o cinema político, politizador e revolucionário estava na mira de ambos os grupos, apesar da discordância de linguagem. Na base deste debate está uma “*necessidade de totalizar*”, de diagnosticar organicamente e apontar rumos para o país diante da história. A arte deveria ser revolucionária e a câmera deveria cumprir o papel do fuzil, pois a proposta não era só afirmar, mas denunciar, questionar, fustigar nossas elites e capitalizar a entrada dos novos atores na luta política em direção às novas idéias que transitavam entre reformas imediatas e revolução. O nacionalismo anti-imperialista do início dos anos 60 é comum aos dois grupos assim como o sonho de uma cultura nacional que não se alijasse do processo social tal como o fizera o movimento de 22,

segundo pensava Glauber Rocha. Este cineasta expressava a opinião dos artistas engajados quando dizia: “*eu chamo o movimento de 22 de estética liberal do café (...) é uma manifestação exemplar do liberalismo burguês, pois em 22 além da Arte Moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre estes fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo estavam tratando da reforma do verso.*” (apud Gerber: 1991, p. 12) Agora tratava-se de aliar cultura e política num único projeto.

Talvez pudéssemos dizer que, tal como em 22, essa mobilização intelectual concertava uma nova utopia para o país, com boas doses de encantamento. E, embora já não visse mais nosso atraso como uma grande vantagem diante dos países do velho continente — ele agora nos fazia a mercê do imperialismo monopolista —, a idéia de que havia um “*tudo por fazer*” não era muito menos ingênua do que em 1922. Era justamente da noção de atraso que extraíam a perspectiva romântica de uma modernização redentora que nos colocaria na ordem do dia com a máquina do mundo. Tal diagnóstico reclamava uma etapa de modernização democrático-burguesa e uma burguesia nacionalista para o engendramento do processo de socialização. E já não se falava mais em deglutição, afinal, todo mal vinha de fora, através do imperialismo econômico e cultural. As contradições internas, os reais elementos arcaicos da sociedade brasileira, sua tradição autoritária e pouco democrática não se colocavam para esse narrador apaixonado, a não ser no despertar de 1º de abril de 1964.

A conjuntura histórica levantava novas questões e, diante dos novíssimos atores, o pensamento brasileiro tomara o discurso para a *práxis* como a própria realidade. E nem as evidências contrárias refreavam a convicção de que havia um país inteiro mobilizado e preparado para uma revolução social.

Numa análise recente, Marcos A. Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, ainda falando do período com viva paixão, demonstram-nos a partir dos próprios termos com que relatam o período os dilemas não considerados naquele momento histórico:

*“Nas grandes cidades o movimento operário que crescia desde os anos iniciais da década de 50 levava adiante um vigoroso processo de lutas, expelindo velhos pelegos do Estado Novo e fortalecendo seus mecanismos de reivindicação econômica e luta política. (...) no campo, o*

*movimento da Ligas Camponesas avançava ... alcançando repercussão por todo o país.(...) a UNE ... discutia calorosamente as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam o país e (a partir do CPC) um novo tipo de artista 'revolucionário e conseqüente' ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política o CPC defendia uma arte revolucionária. A organização de um amplo movimento cultural didático **conscientizador** tomava forma em toda uma série de grupos e pequenas instituições.”* (grifos nossos, Hollanda e Gonçalves: 1982, p. 8)

A idéia de um movimento operário “*vigoroso*” associado ao avanço das lutas camponesas, juntamente com um movimento cultural que abarcava todo o país, favorecia a esperança da democracia rumo ao socialismo e da existência de bases sociais fundamentais para isso. Na mesma fala está contido, entretanto, o embate entre as forças conservadoras e reacionárias que demandavam o vigor das lutas para “*expeli-las*” e mesmo um movimento cultural “*conscientizador*” para transformá-las. Ambigüidade que, se encarada de frente, explicaria o caráter muito particular da modernização brasileira na sua fase mais recente. Mas era consenso para os mobilizados de esquerda que, na disputa entre as idéias e forças reacionárias e progressistas, já havia preeminência do pensamento revolucionário.

A isto chamamos de narrativa da paixão: aquela que, movida pelo desejo, engajada na construção de um país livre dos arcaísmos autoritários, prescindiu de elementos concretos para pensar as bases da revolução. Mas, sem dúvida, podemos dizer que, tal como em 22, a utopia dos primeiros anos 60 foi fundamental para engendrar elementos importantes na cultura brasileira, justamente pelo esforço interpretativo que as contradições, para além das exegeses políticas, demandavam. Deste desafio resulta a nossa grande arte cinematográfica que, ao contruir um novo narrador, politizado e em sintonia com o tempo, dá a mais justa forma à matéria carregada de ambigüidades.

## PAIXÃO E NARRADOR

O desafio das artes e, em especial, do cinema nacional estava em equacionar a justa relação no embate entre o que era arcaico e o que era moderno na sociedade brasileira. Isto porque, segundo a interpretação dos dias que corriam, a situação de dependência e semicolonialismo — para usar o termo que o PCB defendera a partir de março de 58 — era resultado da sobrevivência das forças arcaicas na estrutura econômica nacional, representadas pelo *“poderio das velhas classes latifundiárias e seus amigos imperialistas que, a despeito de perderem terreno para as novas forças progressistas, ainda exerciam grande controle sobre as instituições políticas e o aparelho de Estado do país.”* (Mantega: 1985, p. 165)

As duas vertentes do cinema engajado, tanto Cinema Novo como o do CPC, tinham como meta realizar obras cinematográficas que cumprissem a dupla função de localizar a cultura verdadeiramente brasileira, livre das importações culturais e, ao mesmo tempo, torná-la instrumento político conscientizador, desmascarador da ideologia dominante. Interessantemente, voltava-se a procurar as nossas reservas de purismo como se havia feito nos anos 50 — só que agora a tentativa era de construir uma arte não “contaminada” pelo imperialismo cultural e não “apenas” pelos “elementos alienígenas”. Para Paulo Emílio Salles Gomes (1980), tratava-se de voltar os olhos para aquela fração de 70% da população brasileira apartada das condições de consumo e, portanto, menos ocupada culturalmente, que formava a massa daqueles que seriam os construtores de Brasília ou da interminável São Paulo:

*“Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e o dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. Esse universo tendia a se expandir, a se complementar, a se organizar em modelo para a realidade, mas o processo foi interrompido em 1964.”* (Salles Gomes: 1980, p. 96)



A favela e o sertão já tinham oferecido matéria nas décadas anteriores para a música, cinema e literatura. No entanto, o maior desafio estava em fazer a apreensão de novo tipo, sem a leitura alienada de “*que quem mora lá no morro já vive pertinho do céu*”, para usar a observação de Bom Meihy (1994). Este autor fala sobre o aparecimento do livro *Quarto de Despejo*, de Carolina de Jesus, diário da uma favelada que se tornou um grande sucesso editorial nestes anos dos quais falamos. Tomando a própria história de Carolina de Jesus como exemplo, podemos ver onde o desafio incluía o paradoxo: era necessário tratar de encontrar o povo culturalmente verdadeiro e isto implicava voltar os olhos para a massa, justamente a despolitizada, aquela que se sentira protegida por Getúlio Vargas, como a favelada Carolina, e que, obviamente, trazia consigo fortes elementos do tradicionalismo, esse mesmo que se queria eliminar porque fortalecedor dos setores arcaicos. Então, não bastava direcionar o foco para o povo, era necessário uma apreensão nova dele, sobre ele e para ele, o que não era um dilema modesto.

Cinema Novo e CPC debatiam e teorizavam sobre esta possibilidade. E o sociólogo Carlos Estevam Martins, representando o CPC, produziu algumas teses sobre o que deveria ser a arte “*nacional popular*”, algo novo e diferente das artes estritamente popular ou de elite. Nos termos deste intelectual, esta nova espécie de arte deveria estar vinculada à “*cultura revolucionária*”, “*vanguarda cultural*”, “*cultura desalienada*”, “*arte popular revolucionária*” e “*arte engajada*”. A meta era encontrar um termo que traduzisse, na verdade, uma forma artística que desse conta de tantos desafios. Glauber Rocha, falando em nome do Cinema Novo, pensava que, para fugir da herança colonialista, era necessário uma arte exasperada, como a fome, isto é, uma “*estética da fome*”. Esta forma soaria como um produto não deglutível para o colonizador que se deliciava com o exótico ou típico. E em torno disso se instalava uma grande polêmica entre o que um e outro grupo considerava arte nacional e revolucionária. Para os Cepecistas, por exemplo, o filme *O Pagador de Promessas*, vencedor da Palma de Ouro em Cannes no ano de 1960, podia ser um filme para as massas, mas para Glauber o trabalho de Anselmo Duarte tinha a forma do colonizador e um “*populismo exaltado*”. (Gerber in Salles Gomes: 1991, p. 16)

Ismail Xavier, em seu estudo sobre Glauber Rocha e a proposta de uma “*estética da fome*” para o cinema do terceiro mundo, observa que, ao se apropriarem das idéias de Frantz Fanon e suas propostas de libertação da situação colonial

argelina, os cinemanovistas, mas sobretudo Glauber, chegavam a esquecer o caráter metafórico do que chamavam de luta cultural e acabavam raciocinando como se houvesse um movimento no Brasil em pleno curso, uma aliança real entre intelectual e povo-nação, às vésperas da libertação nacional, tal como a luta pela independência na Argélia. E completa:

*“Hoje, tornou-se já lugar comum denunciar essa ilusão, mas, em 1959-1964, ela era proclamada em diferentes focos de reflexão, notadamente o ISEB, onde encontramos a idéia de que era urgente formular a 'teoria do desenvolvimento', da 'libertação nacional', porque o momento histórico o exigia e porque tal perspectiva, amadurecida, estava no inconsciente do povo, como uma espécie de ideologia balbuciante e não formulada, sendo tarefa do intelectual explicitá-la. Na perspectiva do ISEB, predominava, na concepção mesma do trabalho teórico, aquela noção humanista da história como projeto, onde a Nação-Sujeito (substituta da consciência individual-sujeito de Sartre) definiria suas opções, se autodeterminando e moldando seu futuro.”* (Xavier: 1983, p. 159)

E um dos trabalhos cinematográficos que analisaremos procurará justamente discutir a forma desta “*ideologia balbuciante*”, os tais caminhos da consciência, como se convencionou definir a proposta de Glauber em *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Os debates se ampliam até 64, bem como as contradições dessa conjuntura muito particular, e contribuem para a existência de uma das páginas mais originais da arte brasileira. Em vez de estender as discussões que aí se fez, propomos tratá-las a partir dos filmes, procurando nas formas de cada um deles as perspectivas e soluções encontradas para os dilemas da arte “*engajada, popular, nacional, revolucionária e vanguardista*”. Relembrando que nossa questão central está em ver a apreensão que se faz do rural neste período e, também, que esta foi a temática mais fértil cinematograficamente nestes anos, analisaremos *Vidas secas*, 1962, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964, de Glauber Rocha, e a parte do filme *Cabra marcado para morrer* filmada na época, o único documento cinematográfico com temática rural produzido pelo CPC. Este trabalho de Eduardo

Coutinho foi terminado em 1984 e, certamente, não poderemos deixar de observar os 20 anos que separam o olhar das primeiras imagens e a amarração narrativa final. Mas tentaremos discutir a idéia do projeto original, no que chamamos de parte em preto e branco do filme.

Quanto à proliferação de temas rurais no cinema, além dos elementos que levantamos relacionados com a necessidade de encontrar as reservas da nacionalidade, outro dado fundamental a considerar é a entrada em cena dos movimentos sociais rurais como forças novas, fortalecidos com a democratização do país a partir de 46. As organizações sindicais e as Ligas Camponesas, que crescem nos finais da década de 50, chegam aos anos João Goulart tendo a reforma agrária como uma das principais reivindicações no programa das reformas de base, apavorando os setores conservadores. Assim, o campo chamava a 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 e depois socialista. Embora fosse também o lugar do latifúndio, da resistência à modernização. Deste modo, o nordeste do país voltava outra vez a ser o lugar da “verdadeira” brasilidade, desta vez, ainda mais ambígua do que a encontrada pelo cinema dos anos 50: de um lado, a autêntica e revolucionária das Ligas Camponesas, do outro, a arcaica e conservadora dos latifúndios de “*traços semi-feudais*”, mantenedor do nosso colonialismo. Mas, sob este novo projeto de nação, o nordeste não aparecia mais desvinculado do “país real”. Ao contrário, invertendo-se radicalmente as idéias de 1950 sobre a nossa verdadeira identidade, o nordeste é que representaria o país real, pobre atrasado e carente de modernização. Era um “outro” a ser resgatado para compor o país novo que se desejava organizar.

Seduzido por essa conjuntura rápida e complexa e pelas idéias que a organizavam, o cinema produziu, não só pelos filmes que analisaremos, uma das mais belas cinematografias da história do cinema mundial. As dificuldades com a matéria ganharam forma nas mãos dos nossos artistas politizados e inauguraram outros modos de entender o Brasil, constituindo a narração mais importante do tempo, justamente porque apreendia os tantos elementos que, paradoxais, driblavam a leitura da razão.

**VIDAS SECAS:**  
**O CICLO DA SOBREVIVÊNCIA**

*“— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta./ Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se vendo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se um cabra. / Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:  
— Você é um bicho, Fabiano.”*

(Graciliano Ramos, *Vidas Secas*)

## NELSON PEREIRA E A PROCURA DE UM CINEMA BRASILEIRO

O cineasta Nelson Pereira dos Santos foi considerado tanto pelos cepecistas como pelos cinemanovistas o precursor de um cinema genuinamente brasileiro com os seus *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). Nelson passava a ser o “guru” dessa geração porque propunha uma nova linguagem cinematográfica, que abordasse a realidade sem retoques ou fingimento, que fizesse o transporte “nu e cru” do real para as telas, como jamais teriam querido os produtores de Vera Cruz — que se declaravam favoráveis ao neo-realismo italiano “como técnica”, supostamente importando uma moda da Europa do pós-guerra, sem observar a forma original desta cinematografia carregada de intenções políticas.

Lembremos que a preocupação de Nelson Pereira dos Santos com a construção de uma linguagem cinematográfica brasileira já aparecia na revista *Fundamentos*, órgão de arte e cultura geral do PCB, criada em meados de 48, da qual fazia parte. Em 51 um artigo seu questiona o filme de inauguração de Vera Cruz, *Caiçara*, do ponto de vista da estética, que se queria neo-realista, afirmando que esta fita sequer tinha um caráter nacional:

*“Cinema brasileiro será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente do litoral ou do interior no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e toda a exploração, impostos pela força da reação. / Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e forma, a verdade e realidade de nossa vida e nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações deste cosmopolitismo moralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota.(...) / Caiçara é a negação de tudo isto. (...) O verdadeiro neo-realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento.”* (*Fundamentos III*, apud Fabris: 1994, p. 66)

Para Nelson Pereira dos Santos, a fita da Vera Cruz pecava pelo conteúdo e tratamento dado a ele. Pois não bastava filmar o povo em seu próprio local de vida e trabalho, com certo realismo, para aproximar da estética que se consagrava no cinema italiano. Deveria haver uma preocupação com a temática mas, sobretudo, com uma forma política de abordá-la. E, em meio às críticas àquela companhia paulista, o cineasta e seus companheiros de revista apontavam para as questões que estavam na ordem do dia para o PCB: o povo e sua árdua luta para superar o atraso, bem como as formas de resistência à cultura importada, é que seriam eixos de uma cinematografia verdadeiramente brasileira.

O primeiro filme de Nelson, *Rio, 40 Graus* (1955), toma o Rio de Janeiro a partir da favela para contar a trajetória de meninos pobres que, em pleno domingo, trabalham para sobreviver. Com eles somos conduzidos pela cidade, nos seus vários pontos turísticos, que aparecem sob o signo da exclusão para os pequenos favelados. Em *Rio, Zona Norte* (1957) o morro reaparece na história do sambista Espírito da Luz Soares, que tenta sobreviver com sua arte em meio à cultura de elite e às trapaças da indústria fonográfica. Estes dois filmes, como observa Mariarosaria Fabris (1994), ainda que não chegassem a tematizar a luta de classes, tal como se esperava a partir das teorias dos partidários do realismo crítico, deflagravam uma nova forma de apreensão da realidade brasileira que seria reconhecida pelos cinemanovistas e cepecistas. Fabris conclui que em *Rio, 40 Graus* há razão na análise de Bernardet, que acusa o filme de populista:

*“quanto ao conteúdo ideológico, são inegáveis as contradições apontadas pelo crítico — aliás, as mesmas do neo-realismo —, uma vez que, como vimos, o filme nasce sob o signo do humanitarismo e do populismo (no sentido de concepção mítica do povo). A visão da sociedade de Rio, Quarenta Graus repousa mais num impulso moral do que numa análise das relações entre as várias classes, mas isso não invalida seu caráter de denúncia, (...) teve sua exibição vetada pelo chefe de polícia que via nele propósitos de desmoralização do país.”* (Fabris: 1994, p. 131)

Sobre a leitura populista de Nelson Pereira, Fernão Ramos dirá que “*a imagem do popular, do povo na favela é realçada para provocar o sentimento de compaixão no espectador através de sua oposição brusca com elementos emocionais inversos que cercam o universo burguês.*” (Ramos [org.]: 1987, p. 306) Para além disso, o autor observa que impressiona no filme de Nelson Pereira a “*volúpia*” que a câmera toma diante da imagem do favelado, do popular, demonstrando o fascínio que este universo, que não era o do cineasta, exercia sobre ele e sua equipe: “*O filme é a exaltação e o deslumbramento de uma imagem ainda desconhecida e que fascinará de forma intensa mais de uma geração de cineastas brasileiros. É neste sentido (e também quanto à disposição da narrativa não linear) que esse filme pode ser visto como precursor e inspirador do que mais tarde viria a ser o Cinema Novo.*” (Ramos, *idem*)

Meia década depois, Nelson Pereira filma *Vidas Secas*, em 1962, com base na obra homônima do escritor Graciliano Ramos. Este filme é apontado por Ramos como um dos componentes da trilogia<sup>1</sup> fundamental do Cinema Novo pré-64, juntamente com *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. E acrescenta que “*sua principal marca seria a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbram conflitos de cunho político.*” (Ramos: 1987, p. 348)

Ao tomar a obra consagrada do escritor e comunista, que anos antes amargara o cárcere sob o governo de Getúlio Vargas, Nelson Pereira por um lado rendia graças ao literato com quem se identificava politicamente, mas também dialogava com as principais questões em debate nestes primeiros anos de 60. Tratava-se de encontrar uma arte verdadeiramente brasileira, que superasse a forma neo-realista da compaixão social e atingisse o nível de uma discussão política. Um cinema politizado e politizador que fosse capaz de representar o país na sua totalidade.

Afinado com as preocupações políticas do escritor, o desafio do cineasta era transpor para o cinema, com justeza, a grandeza conseguida pelo texto de Graciliano Ramos, que, ao tematizar o nordeste brasileiro a partir de uma família de

---

<sup>1</sup> A idéia de trilogia tem como base o fato de que estas obras trabalham o tema do camponês, que não é nem pouco novo para o nosso cinema, de forma tão original, que acabam refletindo muito especialmente as perspectivas, propostas políticas e cinematográficas da época. Dos três não analisaremos *Os Fuzis*. Para uma leitura sobre este filme, ver Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Paz e Terra, 1978, pp. 27-34.

retirantes, inovara literariamente construindo uma narrativa essencial ao tema tratado. Sem excessos, seco, direto, *Vidas Secas* conta a trajetória do migrante Fabiano e sua família fugindo dos longos períodos de estiagem, do abandono, da condição de indigência e exploração que os castiga a viver quase como bichos.

Como ressalta Antonio Candido (1992), com esta novela publicada em finais de 30, Graciliano Ramos aprofundava, juntamente com outros literatos, as transformações iniciadas pela Semana de Arte Moderna na década anterior. Os ventos da transformação propostos com a Revolução de 30 traziam à cena a polarização de idéias antes esboçadas e várias tentativas de colocar o país no ritmo da história. Como escreve Octávio Ianni: *“Tudo o que vinha germinando antes se torna mais explícito e se desenvolve com a crise e ruptura simbolizadas pela revolução. O que se encontrava em esboço, apenas intuído, de repente parece clarificar-se. Foi na década de 30 que se formularam as principais interpretações do Brasil moderno, ‘configurando uma compreensão mais exata do país’.*” (Ianni: 1994, p. 29)

O realismo de Graciliano Ramos trazia o homem pobre para a cena literária brasileira sob uma configuração nova. Pois, como observa Ianni, ainda nesse momento, a idéia de povo enquanto coletividade de cidadãos era uma ficção:

*“Os prenúncios de Brasil moderno esbarravam em pesadas heranças de escravismo, autoritarismo, coronelismo, clientelismo. As linhas de castas, demarcando relações sociais e de trabalho, modos de ser e pensar, subsistiam por dentro e por fora das linhas de classe em formação. O povo enquanto coletividade de cidadãos, continuava a ser uma ficção política. Ao mesmo tempo, setores do pensamento brasileiro vacilavam em face de inclinações um tanto exóticas e demoravam-se para encontrar-se com a realidade social brasileira.”* (Ianni: 1994, p. 33)

Então, é de se pensar que o escritor de *Caetés* cumpria o papel de encontrar o povo na sua condição de exclusão e, ao mesmo tempo, articulava a sua retórica de modo a denunciá-la. Fabiano, na sua penosa trajetória de miserável, era invisível. Só se faria perceber caso se engajassem num bando de cangaceiros. Enquanto não fosse integrado e transformado em cidadão, Fabiano quase não era



gente e, na sua revolta bruta poderia, de forma anárquica, converter-se em bandido como fizera Lampião e Antônio Silvino. Era só o que restava ao sertanejo alijado do progresso e das mínimas benesses urbanas, como o direito à educação, moradia, saúde e salário justo para garantir sua sobrevivência e a da sua família, cuja fome a levava a devorar o papagaio de estimação. Mas seria, ainda, a problemática falta de integração do sertanejo ao progresso, a questão de *Vidas Secas* no cinema, no ano de 62?

### **VIDAS SECAS E A AUSÊNCIA DE CAPITALISMO NO CAMPO**

#### **VIDAS SECAS (Rio de Janeiro, 1963)**

**Dir/rot.:** Nelson Pereira dos Santos. **Arg.** A partir do romance homônimo de Graciliano Ramos. / **Fotog.** José Rosa, Luís Carlos Barreto / **Mont.:** Rafael Justo, Nelo Melli. / **Música:** Leonardo Alencar / **Prod. Cin.** L. C. Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos. / **Elenco:** Átila Iório, Maria Ribeiro, Joffre Soares, Orlando Macedo.

Este filme de Nelson Pereira dos Santos inicia-se com uma espécie de advertência, chamando o cidadão comum, o espectador, às falas:

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

Isto está colocado em letras brancas sobre um fundo negro antes mesmo dos créditos do fita, conclamando o espectador a prestar atenção de forma muito particular, pois a intenção do filme é a de ir para além do espetáculo, é incomodá-lo em sua passividade indigna diante da miséria, e reclamar-lhe um posicionamento.

Ao propor a transposição fiel da “obra imortal” de Graciliano Ramos, o filme já trava com o espectador uma interlocução: a de fazê-lo reconhecer na

linguagem cinematográfica os elementos do trabalho literário, cujo destaque estava precisamente na concisão, na ausência de diálogos e de adjetivação, descartando tudo o que não retratasse a concretude da vida dos personagens. Notemos que nestes anos de 60 esta obra de Graciliano Ramos está popularizada, uma vez que se tornara leitura obrigatória nas escolas secundárias desde o ano de 1953. (Conf. Clara Ramos: 1979, p. 13)

A “nota introdutória” lembra ainda que a matéria da obra literária não deixou de ser a realidade social de “*nossos dias*”. Sendo a publicação de Graciliano de 1938, as duas décadas de distância não teriam contribuído para mudar as condições de vida dos sertanejos pobres em 1963, tal como aponta o verbo no tempo presente: “*extrema miséria que escraviza milhões de nordestinos*”. O filme seria um depoimento, algo como um retrato desta realidade em curso, feito para denunciar, o que não deixa de ser um dilema, pois confere *status* de verdade tanto à ficção do escritor quanto à obra cinematográfica, além de colocar-se em franca discussão com as questões culturais e políticas do período.

Neste caso, o rural que se quer na tela é justamente o atrasado, o abandonado à mercê da miséria extrema, aquele para o qual o pensamento desenvolvimentista receitava industrialização e desenvolvimento, fazendo equivaler a idéia de pobreza à de pré-capitalismo, no limite, resquícios de relações feudais. Subscrever os problemas do nordeste brasileiro ao subdesenvolvimento é uma atitude comum para a época, assim tomar a particularidade do capitalismo em versão brasileira por ausência de capitalismo. Isso incluía a dificuldade de entender a maior parte da miséria como resultado da forma específica que o uso da propriedade e da força da trabalho adquirem no Brasil desde a sua condição colonial.

Poucos anos antes do lançamento deste filme, sob o governo de Kubitschek, a questão agrária do nordeste, que emergira através da mobilização camponesa, fora transformada em uma questão técnica, numa tática bastante eficiente de contemplar a região nas preocupações do governo sem tocar no problema central da estrutura fundiária e das relações de poder dela derivadas. Como a seca de 1958 chamava a atenção da opinião pública para o sertão árido, o governo central lançava um programa condizente com seu Plano de Metas e criava a SUDENE — Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste em 1959. Como observa Abdias Villar de Carvalho, a questão nordeste acaba incorporada à

problemática do desenvolvimento industrial do país e às demais questões econômicas e sociais daí decorrentes. Segundo este autor, pelo menos, os problemas da seca deixavam de ser tomados numa acepção climática e passavam a ser vistos como questão social. E, em torno desta, se faz uma grande mobilização da sociedade civil, com a participação da Igreja Católica, comerciantes, pequenos industriais, estudantes e outros setores médios urbanos. Mas este movimento não consegue “ligar organicamente e em toda a sua extensão a problemática da seca com a estrutura agrária, o que vale dizer, com a via de desenvolvimento capitalista da região.” (Villar de Carvalho: 1978, p. 9)

Assim como no pensamento daqueles anos, em *Vidas Secas* temos tematizada e não compreendida a relação complexa criada pelo nosso capitalismo periférico: a do favor. O filme permite essa compreensão, mas o narrador não a comenta, inclusive, porque olha para o objeto sob a perspectiva desenvolvimentista que acabamos de apontar. Além disso, como avisa na introdução, faz um “depoimento”, o que significa que está propositalmente se recusando a tomar distância, deixando a cargo do espectador a leitura das entrelinhas da sua narrativa. À primeira vista, fica a sugestão de que Fabiano não reage ao patrão que lhe rouba na partilha do gado, ao polícia que lhe espezinha publicamente, à seca que o obriga a mudar-se tão logo sua força de trabalho deixe de interessar porque lhe falta instrução, consciência dos seus direitos mínimos, uma consequência da falta de escolas, de preocupação pública com os direitos sociais e trabalhistas, ausentes em grande parte do campo brasileiro.

Por causa disso o sertão estaria expulsando, a cada ciclo de seca, milhares de famílias para encher as cidades grandes de mão-de-obra desqualificada como Fabiano e Sinhá Vitória. Neste sentido, a seca aparece como o grande drama. Mas como o próprio filme mostra — e não problematiza —, atinge os milhares de fabianos e sinhás vitórias que acabam expulsos para as cidades industriais, mas não atinge tão violentamente os patrões, donos das propriedades, que ficam e renovam ainda mais seus poderes diante da escassez. A maior parte das análises sobre o romance também amarrava o destino dos personagens às condições climáticas da região.

De modo que, assim colocado para o espectador, fica a intenção da denúncia social, da chamada ao compromisso com a causa nordestina e as soluções

propostas para ela, como a SUDENE. Ou ainda, e mais politizadamente, com as Ligas Camponesas, que saíam das páginas policiais dos jornais e ganhavam as páginas políticas reivindicando reforma agrária. E, esta última, podia ser vista como um poderoso instrumento de justiça social, ao conferir terra ao que nela trabalhassem, mas seria fundamentalmente propulsora do progresso ao afastar da dela o proprietário absenteísta e improdutivo. Sem dúvida, a intenção de *Vidas Secas* era provocar o debate político com as questões em evidência no período.

Jean-Claude Bernardet entendia, entretanto, que este filme fazia o melhor retrato do homem brasileiro. E, então, mais uma vez, por um caminho novo cinematograficamente, o homem brasileiro volta a ser o sertanejo da região mais pobre e, necessariamente, de um tempo passado — que neste caso se afirma como permanência — denotando a vocação romântica do período. E lembremos, mais uma vez, que o romantismo incluía o paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que o discurso propunha o progresso e a eliminação do Brasil feudal e atrasado, afirmava-se que nele estava a nossa mais pura nacionalidade.

Ao nosso ver, entretanto, para além do diálogo com as questões externas ao filme, é justamente no conjunto da narrativa que residem as mais profundas reflexões de *Vidas Secas*. Como observa Ismail Xavier, este trabalho guarda grandes afinidades de perspectivas com a escrita de Graciliano Ramos. Utilizando o que chama de “*estilo indireto livre*”, tal como o literato, o cineasta teria evitado o descritivismo, superado o paisagismo e o pitoresco que marcam boa parte da cinematografia sobre o nordeste, cujo exemplo poderia ser *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, ou ainda *O Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti. Aqui o narrador se aproxima do objeto narrado e faz com que seu olhar seja intermediado pelo dos personagens, não adiantando qualquer comentário ou explicações para além da experiência destes, de forma que a narração não se arvora em saber mais do que eles. Para Xavier, *Vidas Secas* é o exemplo de obra realista tal como define Lukács<sup>2</sup>, onde o narrar se faz em oposição ao descrever:

<sup>2</sup> Sem querer entrar na polêmica, perguntamos: existiria um modelo de obra realista universal? Ou devemos entender que ela se redefine ao colocar-se em acordo com o solo histórico, marcando a forma e o olhar narrativo com suas especificidades? Para nossa leitura entenderemos que não existe um narrador universal, mas, fundamentalmente aquele que se redefine, tal como o momento que produz, segundo o chão social do qual faz parte.

*“Se a construção espacial respeita o jogo da decupagem clássica, a presença da câmara na mão (embora reduzida a casos de câmara subjetiva) e, de modo mais decisivo, o ritmo da sucessão de planos afastam Vidas Secas do filme convencional da indústria. Nele, a configuração das ações está mais afinada ao ritmo do filme neo-realista, à rarefação que elimina o conceito particular de intriga dominante no cinema produzido em Hollywood. No detalhe, predomina a valorização do ‘olhar paciente’ que vem de Zavattini; no conjunto, o modelo do ‘narrar’ lukacsiano. Na ‘retórica de envolvimento’, predomina a confiança na dramaticidade própria do fato encenado, que aconselha um despojamento dos gestos e falas e uma fotografia que recusa nuances da paisagem e dos rostos para acentuar o sol, foco de luz que a câmara enfrenta em vez de mascarar.” (Xavier: 1983, p. 148)*

Esse tratamento dado ao tema, a nosso ver, acabaria captando questões importantes a respeito do campo brasileiro, da sua questão agrária bem como da relação coronelista e suas conseqüências, numa dimensão bem mais profunda do que aquela que o narrador, para além dos personagens, desejava estabelecer. Cedendo a voz a eles, tem a intenção de subscrevê-los às questões da época, mas, por não interferir, permite que estes mostrem problemas que naquele momento não estavam em causa, como veremos adiante.

Mas a inovação estética trazia para as telas uma outra forma de tratar o rural, muito distinta da que víamos até então. Saia o camponês bárbaro de *O Cangaceiro*, o esperto e preguiçoso de *Jeca Tatu*, o folclórico e doce trabalhador das fazendas, vistos pelo cinema industrial paulista, e entrava em cena um homem que dotado de história, trajetória, anseios (pequenos), dignidade e humanidade acima de tudo. O drama de Fabiano na sua particularidade é um drama universal. É sua condição de despossuído que o torna vulnerável aos ciclos naturais e aos interesses dos proprietários rurais da região. Ele e sua família não chegam a compreender essa situação mas sabem que estão muito próximos de se equipararem aos bichos, já que vivem escondidos no mato pela primitividade do trabalho que exercem, além de alijados das muitas coisas que a humanidade já alcançara. São as coisas “bonitas de se ver” da cidade, como observará Sinhá Vitória. No seu drama interior, no máximo permitido por sua condição particular de retirantes, gente de lugar nenhum, sofrem

da dialética rarefeita de ser ou não ser, como diria Paulo Emílio Salles Gomes. Na estrada são somente famintos em busca de qualquer meio de sobrevivência, são trabalhadores da terra em tempos de chuva, mas buscam a cidade para fugir do ciclo repetitivo da seca e do emprego temporário. Ou seja, padecem de uma identidade transitória, se assim podemos dizer, fazendo com que a compreensão do mundo dependa das condições imediatas, uma vez que o dia seguinte pode trazer consigo outros elementos determinantes para a existência e, conseqüentemente, outro ponto de vista.

Como observa Walnice Galvão no seu estudo sobre Guimarães Rosa, desde o Brasil colonial a região denominada sertão foi ocupada com um tipo de pecuária extensiva que servia para alimentar os engenhos, uma vez que as terras mais próximas do litoral eram reservadas para a produção do açúcar. “*A pecuária foi uma espécie de filha-pobre da economia colonial*”, afirma a autora, ficando com as piores terras, com as posses simples e, via de regra, sem o braço escravo que estava nos engenhos, o que fazia da pecuária sertaneja um trabalho para os homens livres. Acrescenta ainda, com base em historiadores do período, que este tipo de trabalho não era visto com a abjeção com que se encaravam as outras atividades reservadas aos cativos. Tinha dois aspectos mais atrativos: a da atividade de perambulação pelos pastos livres atrás do gado e a inclusão da montaria, que trazia em si, desde a Idade Média acrescenta Galvão, um caráter de distinção. Por outro lado, o sistema de pagamento em espécie, sendo a quarta parte dos bezerros nascidos, sugeria a estes homens a possibilidade de tornarem-se donos de gado e de terras. (Galvão: 1986, pp. 33/34)

Ao longo da história, entretanto, essa população de homens pobres e livres acaba tornando-se muito grande no sertão brasileiro, conformando a massa de trabalhadores agregados e moradores destas fazendas. Estudando a origem do cangaço, Galvão observa que estes homens carentes de tudo — propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres — foram convertidos em força de trabalho dependente dos donos de terras, sendo uma parte desta utilizada como força armada. Mantendo uma milícia privada, o poder do proprietário ultrapassava em muito o limite das suas próprias terras, e ele passava a exercer as funções de controle político dos votos e também o controle judicial, resolvendo por sua conta as desavenças entre a gente do lugar. Esse

fenômeno conhecido como coronelismo, estudado por Victor Nunes Leal (1975), implicava a existência de uma espécie de controle que se estendia ao indivíduo, que passava a se considerar como “gente de coronel fulano”, cujo pacto de lealdade incluía trabalhar para ele ou lutar por ele. O coronel, observa Leal, acabava em geral sendo visto como um benfeitor, porque oferecia proteção, trabalho e moradia.

Fabiano é herdeiro destes homens pobres livres do sertão nordestino, na sua versão mais recente. Sem ter nada de seu, emprega sua força de trabalho na condição de vaqueiro, recebendo a quarta parte dos bezerros como pagamento. Certamente, a estrutura de poder baseada nesta relação de dependência e favor, que caracterizou a fazenda sertaneja, parece encontrar o limite da máxima dominação nas regiões mais pobres e assoladas pela seca. As populações famintas e completamente desprovidas de meios de sobrevivência tornam-se totalmente vulneráveis aos interesses e favores dos proprietários. Nesta escala, Fabiano e sua família fazem parte do último estrato deste contingente de homens à mercê dos que têm propriedade e poder. Agregado à fazenda, é como se tivesse sido acudido — pois a seca coloca famílias inteiras como braços disponíveis, às vezes em troca simplesmente de alimentação. Sente-se grato e devedor àquele que o emprega temporariamente e o dispensará assim que não precisar mais dele. “*Livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu e por isso mesmo servidor de quem tem. Inconsciente de seu destino e por isso mesmo tendo seu destino determinado por outrem,*” é o que caracteriza a sina dos jagunços e cangaceiros, observa Galvão, e também a de Fabiano, acrescentamos. (Galvão: 1986, p. 41)

É importante lembrar que a presença do favor disfarça o conflito de interesses da relação de classes e, por isso mesmo, é comum que este seja visto com extrema simpatia, numa sugestão de que a sua intermediação diminui a violência e o antagonismo da relação entre força de trabalho e propriedade. Clara Ramos (1979), falando das influências biográficas na obra de Graciliano Ramos, observa que o autor, tendo vivido no sertão das Alagoas e conhecido muito proximamente, na fazenda de seu pai, os possíveis fabianos, teria retirado daí a matéria original para a composição de *Vidas Secas*. E acrescenta: “*As diferenças sociais não são gritantes. No latifúndio do sertão, a relação entre o vaqueiro e o patrão tem caráter mais distenso, admitindo o parentesco e o compadrio.*” (Ramos: 1979, p. 20) Tal

interpretação, também a tinha Miguel Arraes, citado pela autora a partir de uma entrevista dada ao jornal *Pasquim* em 1978:

*“O Nordeste guarda ainda, até hoje, as marcas de duas comunidades bem distintas. Uma, a elite dos grandes senhores e dos pequenos senhores que imitam os grandes senhores, e a grande massa do povo que sempre foi afastada dessa elite. Um sertanejo é mais próximo do povo por natureza, pelas circunstâncias em que viveu, do que um homem da Zona da Mata, por exemplo.”* (apud Ramos: 1979, p. 20)

Certo é que nas regiões mais áridas do sertão a escassez que favorece maior proximidade, de um modo sutil, aumenta ainda mais o poder do proprietário, porque insere nesta relação de trabalho a chamada relação de lealdade, cuja quebra adquire caráter de traição pessoal, resultando freqüentemente em perseguição e morte, como tematiza Guimarães Rosa tratando a questão do ponto de vista do jagunço. Em tempos de grandes secas, os homens despossuídos ficam ainda mais vulneráveis a este sistema de relações, à custa de se converterem em retirantes e perderem este último elemento sob o qual se vinculam à terra e lugar de origem.

### **FABIANO, SINHÁ VITÓRIA, BALEIA E OS MENINOS: RETIRANTES**<sup>3</sup>

Um ruído contínuo de um carro de boi confere uma profunda melancolia a uma longa e monótona tomada, em cujo quadro se vê um terreno pedregoso coberto por um mato ralo, e no canto da moldura uma triste árvore desfolhada. Estamos no ano de 1940, informa o narrador, imprimindo a data na tela. A luz “estourada”, clareando a fotografia em excesso, não faz condescendência ao jogo de claro e escuro, que valorizaria a paisagem. A falta de filtros especiais permite que o sol anule os contornos entre o céu e o chão, tornando difuso o horizonte, tal qual o da família que vamos acompanhar e que vemos entrar em campo a partir da cachorra de estimação. A esta sucede uma mulher que carrega um grande baú de folha à cabeça e

<sup>3</sup> Ou o ciclo da natureza, da sobrevivência e da identidade.



um filho à cintura, seguida de um homem com uma espingarda a tiracolo e mais um menino que leva uma trouxa de roupa. A família se desloca em silêncio por um caminho arenoso — o leito seco de um rio — levantando poeira com as alpercatas de couro. A caatinga ressecada e algumas pedras compõem a dura paisagem banhada por um sol insistente que sob o olhar do menino mais velho parece querer castigá-los ainda mais.

Numa pausa para descanso, à sombra rala de algumas árvores, a mulher, num gesto exasperado, mata o papagaio de estimação para complementar a mísera ração de farinha que dispõe para sustentar a família. E, para consolar-se, fala para si mesma:

— *“Também, não servia prá nada. Nem sabia falá...”*

Esta fala adquirirá grande efeito no conjunto do filme, uma vez que a família é quase tão muda quanto a ave de estimação, pois praticamente não veremos diálogos efetivos entre eles, embora façam pequenos monólogos. Abramos um parêntese para observar que a falta de discurso verbal dos personagens constitui um dos aspectos mais fortes no texto de Graciliano Ramos. No romance, o narrador informa que Fabiano chegava a pensar que até gostaria de dominar o verbo difícil, a boa retórica: *“Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.”* Ou seja, para ele resultaria inócuo aprender as palavras da *“gente da cidade”* uma vez que elas continham coisas que não organizavam a sua vida. Pertenciam a outro arcabouço ideológico, significavam outra forma de relação entre as pessoas e também delas com a natureza e o trabalho. O filme respeitará essa ausência de verbo, valorizando a imposição da vida na sua concretude, já que as palavras representariam abstrações desnecessárias. A vida de Fabiano e família, constituída de identidades rarefeitas, que mal chegam a comportar uma própria, como já observamos, só pode dispor do discurso imediato, da significação imediata da concretude da vida.

Retomada a marcha, a câmera segue de perto o caminhar de Fabiano até que o menino mais velho, abatido pelo cansaço e pelo calor do sol, cai por terra. Alertado pelos insistentes latidos da cachorra, o pai se volta e intima a criança a continuar andando. O menino até tenta adiantar-se um pouco, mas volta a cair e, por

mais que Fabiano use de força para repreendê-lo, permanece imóvel até ser carregado pelo pai. A câmera na mão acompanhando os passos de Fabiano ou o olhar clemente do menino para o sol, o silêncio entrecortado do ruído das alpercatas na areia do rio seco, planos longos da marcha lenta e cansada imprimem uma dramaticidade angustiante ao que vemos.

Quando já partilhamos da opinião da mulher de que por aquele caminho nunca chegarão a lugar nenhum, ela própria nos aponta mais adiante um sítio onde poderão arrancar. Fabiano e sua família acabam ocupando a velha casa de uma fazenda abandonada que os protege da tão esperada chuva. Porém, junto com a estação das águas aparece também o dono das terras que, antes de mais nada, diz a Fabiano não desejá-lo por ali. O retirante humildemente quase lhe implora a concessão do trabalho de vaqueiro, dizendo que tem prática no ofício. O homem constatando, que a família do retirante é pequena e que os termos da partilha a que o trabalhador se diz “*acostumado*” — a quarta parte dos bezerros que nascem — lhe é favorável, “deixa-o” ficar na propriedade. Fabiano não estará necessariamente empregado, sua condição é a de agregado-parceleiro e os termos de sua contratação, traduzidos por um “*pode ficar*”, enunciam a concessão, que o deixa à mercê da boa vontade do dono das terras.

Com a estação das chuvas, a vida volta à vegetação e passamos a acompanhar a família de Fabiano em tempos de paz e trabalho. Num raro momento de descontração, embalado pelo som das goteiras do telhado, Sinhá Vitória comenta que a casa onde se abrigam é forte, o pasto é bom e que a família toda deverá engordar. E se riem da previsão da mulher. Fabiano, em concordância, arremata que o pasto é bom, repetindo a mesma frase de Sinhá Vitória. Ou seja, as poucas palavras que tematizam a concretude da vida, às vezes, podem resumir a simples possibilidade de viver fisicamente. Neste limite, engordar como os animais pode significar esperança e, até, alguma felicidade.

Os meses seguintes são de trabalho. Acompanhamos pelo olhar de Fabiano o pasto verde, as águas novamente no rio, o roçado de mandioca perdido no meio da caatinga, as estripulias da cachorra Baleia atrás dos preás. Mas não há nada de adjetivação no relato do narrador. Ali está o vaqueiro e sua vida ordinária, feita de trabalho e necessidades imediatas. Não se apela em momento algum para o descritivismo e, como observa Xavier, se em algum momento o olhar inclui

encantamento, elogio, descobrimos que a câmara está intermediada pelo olhar dos filhos que conferem e admiram o trabalho do pai, chegando a imitá-lo, aboiando as cabritas, montando-as, ou andando pesado como ele, lembrando-nos de que, assim como Fabiano, eles serão vaqueiros na idade adulta. (Xavier, 1983) Nessa atitude, o narrador passa longe do distanciamento que marcam certos filmes, como observa este analista, que fazem da árdua faina do vaqueiro ou do caçara uma espécie de epopéia. Sem qualquer comentário musical, o som natural do canto dos pássaros ou tilintar dos cincerros e aboios imprimem um tônus de vida cotidiana, penosa, sem adornos, que, embora menos melancólico que o som do carro de boi, não permite ilusão de qualquer exotismo.

Em seu trabalho, Fabiano mostra toda a sua habilidade e a forma de conhecimento que lhe é pertinente no exercício do seu ofício: aboia, recolhe, tange e ferra o gado, amansa os cavalos e os adestra para vaquejar. E tudo o que é destreza no trato com os animais e suas necessidades se converte em falta absoluta de jeito com as coisas abstratas que envolvem, por exemplo, sua relação com o patrão. Ao negociar a partilha do gado com o coronel, Fabiano duvida das contas feitas pelo homem, seguindo o raciocínio que lhe fizera Sinhá Vitória que, a partir de sementes de espécies diferentes, computara outro resultado. O dono das terras argumenta que a diferença nas contas tem a ver com os juros do dinheiro emprestado no tempo que antecedeu a safra.

Mas para o vaqueiro, que vira as contas de Sinhá Vitória materializadas em espécie, tal como o que deve receber, os tais juros não fazem sentido. Não entende e não concorda, afirmando que não pode trabalhar como um negro (escravo). Irritado com a tentativa de contestação de Fabiano, o patrão lança mão da situação extrema à qual este se subjugou e o ameaça de expulsão da terra sem mais nem menos. E assim o vaqueiro, ainda que inconformado, pede desculpas submisso, reconhecendo a fragilidade da sua parte na relação:

— *“Me desculpe, mas tem de menos.”* (Diz Fabiano recontando o dinheiro)

— *“Tá certo.”* (Diz o patrão depois de recontá-lo)

— *“O que a mulher disse é mais, tem erro na conta.”*

— “*A diferença é dos juros, Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não.*”

— “*Eu não. Mas a mulher tem miolo, sabe fazê conta. Aqui tem de menos.*”

— “*Sua paga está aí. Não tem mais nada pra receber.*”

— “*Isso num tá certo. Só nego não.*”

— “*Nego num tem nenhum aqui. Tá seu dinheiro E se num quiser vai procurá emprego noutro lugar. Cabra insolente num trabalha comigo.*”

— “*Bem...bem...não é preciso barulho. Foi palavra a toa. Me desculpe...foi culpa da mulhé patrão. Eu não sei lê. A velha me disse: é tanto. Eu acreditei nela.*”

— “*Está bem Fabiano. Vá trabalhar.*”

À primeira vista, pensamos que Fabiano não tem forças para reagir ao coronel e exigir seu direito na partilha porque lhe falta instrução, capacidade de argumentação e noção mínima dos seus direitos. Acontece que Fabiano, ainda que reconheça o roubo do que lhe é devido, não pode reagir, pois sua situação extrema faz com que veja o seu trabalho como uma concessão, um favor do proprietário para ele e sua família. E também porque, expulso da fazenda, iria amargar pelas estradas afora até encontrar novo sítio nas mesmas condições. Ainda que fosse letrado, o vaqueiro não teria muito a reivindicar uma vez que, como observava Oliveira Vianna (1949), a lei também se recriou, na forma do direito costumeiro, pelos sertões do Brasil. Nestes casos, vigora o poder político e social do proprietário, sem a intermediação das formas da lei oficial que, para Oliveira Vianna eram “elitistas”, porque imitavam o pensamento culto importado, e “irreais” porque distanciadas da vida prática do país.

Por outro lado, podemos dizer que a cobrança de juros não poderia ser contestada numa ordem capitalista completa. O patrão está, neste caso, é faltando com a lealdade que envolve os tratos pouco objetivos da relação com o agregado-parceleiro. Se proletarizado e conhecedor das regras, Fabiano poderia, no máximo, negociar sobre a taxa cobrada, já que objetivamente esta uma regra do mercado, que pode envolver, e por que não, a da venda e compra da força de trabalho.

O fato é que, em algumas regiões brasileiras, os patrões fizeram deste artifício de empréstimos aos trabalhadores no período de entressafra, mais um mecanismo de controle. O chamado sistema de barracão substituía o pagamento em dinheiro pelo acesso do trabalhador a um armazém do proprietário, de onde retirava desde a alimentação até instrumentos de trabalho. Comumente, os trabalhadores eram lesados na tal conta dos armazéns, de modo que acabavam, ao final de cada ciclo, devendo cada vez mais aos proprietários, num efeito cascata. Atrelados a essa dívida eterna, a única saída viável acabava sendo a fuga.

É compreensível que Fabiano não entenda os juros de um ano de empréstimos. Sua inserção no mundo trabalho ainda não se pauta por uma relação de classes *comme il faut*. Assim como não entenderá também o imposto cobrado pelo fiscal da prefeitura sobre a carne de porco que tenta vender na vila, pois estas idéias são parte de um *corpus* de pensamento do qual ele ainda está alijado. Porque teria a prefeitura uma parte no seu produto? À primeira vista, para nos denunciar que o governo que nada oferece em termos de assistência ao vaqueiro, ainda lhe toma uma parcela do que é seu, sob a forma de impostos. Mas podemos dizer que este trabalhador não compreende o tributo porque este faz parte de outro arcabouço ideológico, que implica considerar cidadania, coletividade, governo. É elemento integrante do mundo urbano. E Fabiano entende das coisas concretas, da relação imediata de transformação da natureza através do seu trabalho, que é pago em espécie. As formas de pensamento que permeiam a superestrutura ideológica do mundo liberal não lhe dizem respeito, pelo menos nesse momento da sua trajetória. Seu mundo é de poucas idéias e estas, necessariamente, devem corresponder à concretude das coisas. Tal como a palavra “inferno” para o menino mais velho, como veremos adiante.

## A VILA, A FESTA E O CANGACEIRO

Em tempo de mínima fartura com a chegada das águas, Fabiano, Sinhá Vitória, os meninos e a cachorra Baleia vão para uma festa na vila. No caminho, a indumentária alinhada mostra seu incômodo e impropriedade, e a família, ao

contrário daqueles que se submetem à etiqueta, não titubeia em aliviar-se: a mulher se livra por um tempo dos sapatos de salto, e Fabiano, da botina nova, além do colarinho apertado. A elegância à européia é insuportável sob o sol do sertão, muito embora homens como o prefeito a tolerem, como veremos na festa. Para entrarem na cidade, os dois sertanejos se recompõem, embora manquem ou tropecem em desacordo com os sapatos que calçam.

A cidade não estará em total desconcerto com os dois. Fabiano e sua família não são sertanejos em oposição ao urbano, pelo menos não como vimos em *Jeca Tatu* ou *Candinho*. São componentes de um mesmo “mundo rural” e os “cidadinos” pouco diferem deles. Mas ainda assim a família se apresentará desintegrada do conjunto e acabará excluída da festa. A mulher e as crianças a admirarão, sentados à porta da igreja. Fabiano, nem isso. Depois de tomar uma cachaça em um boteco, recebe o convite de um polícia para jogar cartas. Embaraçado, Fabiano tenta responder à altura da autoridade, com o que imagina ser a verve adequada para a ocasião:

—“*Isto é, vamo e não vamo. É conforme.*”

Levado até a sala onde alguns homens disputam partidas de “trinta-e-um”, Fabiano joga um tanto e, perdendo o jogo, deixa o recinto meio aturdido. Já na rua, depois de outra cachaça, o polícia vem até ele discutir a sua saída da partida de baralho. Arrogando autoridade, provoca Fabiano, que tenta manter-se submisso até ser agredido fisicamente e reagir com um xingamento. Acaba preso e brutalmente espancado, sob a acusação de desacato à autoridade.

Da cadeia, ouvirá o som da festa enquanto resmunga, lamentando as costas lanhadas. Lá fora um grupo apresenta cantigas e danças folclóricas em homenagem ao coronel e ao prefeito. Como observa Xavier, este filme toma o cuidado de integrar o espetáculo folclórico na narrativa, sem fazer dele uma apresentação ilustrativa para os olhos do espectador, tal como vimos em *O Cangaceiro*. (Xavier: 1983, p. 146) Esta cena, noturna e desprovida de redundâncias, serve para evidenciar a exclusão de Fabiano do que seria o espetáculo popular. E serve para nossa questão central ao propor que a cidade sertaneja não está aqui apresentada para exercer um contraponto com o rural, mas para evidenciar que

é parte dele e do sistema que o gere. A homenagem ao coronel, juntamente com o prefeito, explicita o seu poder ampliado, que se estende à chefia política e também à policial, como veremos na seqüência em que manda soltar Fabiano e suas ordens são cumpridas sem discussão.

Sinhá Vitória sentada na escadaria da igreja com os meninos e esperando preocupada por Fabiano, acaba presenciando, ao amanhecer, a chegada de um grupo de cangaceiros. Fortemente armados, acionam os poderes locais através do padre: estão ali para resgatar um preso do bando, afilhado do cangaceiro-chefe. O prefeito e o coronel são avisados e ambos correm até a cadeia para atenderem rapidamente a exigência. Junto com este preso, Fabiano também é libertado, não antes de o polícia justificar para o coronel, apressadamente, que só fora detido porque estava bêbado:

—“*Quié que tá fazendo aqui, Fabiano?*”

—“*Nada não... Tava se curando...*” (Afirma o soldado)

—“*Manda ele embora.*” (Exige o coronel)

—“*Manda ele embora.*” (Reafirma o prefeito)

Coronel e prefeito têm poder sobre as questões judiciais, como se pode ver. Em tal sistema de regras, a oposição aos poderes também se faz de forma particular, em acordo com ele. O cangaço que mete medo às duas autoridades pode representar o braço armado de outro ou outros coronéis ou, ainda, uma força armada sob uma extensa aliança de outros proprietários, dispostos a responder com extrema violência aos seus desafetos. Na interlocução com as mobilizações de 60, entretanto, não faltou quem entendesse que o grupo cangaceiro representasse a rebeldia popular ao poder estabelecido, armada contra as injustiças dos poderes arcaicos do sertão. Reforçando isto, numa seqüência seguinte vemos Fabiano receber um convite para fazer parte do bando, em uma encruzilhada, que, dependendo do rumo tomado, supostamente mudaria a sua história.

Pela primeira vez, o comentário do enquadramento sugere um narrador empolgado com a possibilidade de Fabiano dar um novo rumo à sua vida. Justamente onde a estrada se bifurca e os cangaceiros já entraram para um lado, Sinhá Vitória mais os meninos para outro, o vaqueiro, segurando a arma do cangaceiro e montando seu cavalo (emprestado a ele porque tinha dificuldades de caminhar depois da surra

que levava na cadeia) é contemplado de baixo para cima, contra o céu, imponente. Visto assim, de arma em riste junto ao rosto, Fabiano é grande, quase poderoso. Indeciso, olha o bando, olha a família, até que a câmera muda de ângulo novamente. Ao mostrá-lo de cima para baixo, acrescenta um som de cincerro que lembra a Fabiano a sua condição de vaqueiro, pelo menos neste momento, e o faz seguir para casa.

Esta cena servia de recado para os poderes estabelecidos. As injustiças do coronelismo arcaico, da violência desmedida contra homens indefesos e corretos como Fabiano, acrescidas da exploração econômica, podiam levar homens dignos como o sertanejo a uma ação armada primitiva e desmedida. Fica a sugestão de que o cangaço teria sido uma atitude de revolta revolucionária, ainda que anárquica. Consideração que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estará explicitada.

## UM INTELLECTUAL NO INFERNO

Como vimos, a questão das palavras e o que vai dentro delas é fundamental em *Vidas Secas*. Num momento de descontração, na primeira noite de chuva quando da chegada à fazenda, Sinhá Vitória, pensando alto, lembra a Fabiano de Seu Tomaz da bolandeira. Várias outras vezes Seu Tomaz será citado por Sinhá Vitória, que nele vê o exemplo mais nítido de uma pessoa que vivia como gente deve viver: Seu Tomaz dormia em cama de couro e nunca em cama de varas. Para a mulher, o couro curtido, o estrado de madeira adornado por um pano branquinho deixavam a cama bonita como um oratório. Junto dela, Fabiano lembra de Seu Tomaz e mastiga alto as reminiscências, falando ao mesmo tempo que Sinhá Vitória, numa conversa de surdos. Para o marido, as lembranças do homem estão endereçadas ao fato de Seu Tomaz falar muito bem, saber fazer contas no lápis, “queimar a pestana” lendo livros e jornais e nunca mandar, sempre pedir. E ao fato de que a seca não perdoara Seu Tomaz que “*acabou se largando no mundo*” como eles e, apesar de toda leitura, não resistira.

Seu Tomaz volta outra vez à rara conversa dos protagonistas, quando a seca se anuncia e a família é despedida pelo patrão, tendo de amargar outra vez a estrada. Sinhá Vitória sonha em voz alta que um dia haveria de ter os filhos na



escola, fazendo contas no lápis, igual a Seu Tomaz. Fabiano retruca que a leitura não havia servido para ele caminhar nem duas léguas. De modo que Seu Tomaz, pequeno proprietário, dono da moenda, muito polido, conhecedor das coisas do mundo, respeitador de homens simples como Fabiano, não se valia dos conhecimentos para arrogar superioridade como o patrão atual, coronel ignorante e autoritário como, provavelmente, todos os demais que o vaqueiro conhecera — comparação que não é feita mas fica pressuposta —, nem tampouco do trabalho alheio para sustentar a sua própria sobrevivência.

Seu Tomaz certamente não tinha protetores ou propriedades várias para valer-se delas alternadamente em tempo de estiagem, como o atual patrão de Fabiano que, à sua saída, levava o gado para outra pastagem. Como observa tristemente Fabiano, o gado recolhido ali irá para onde haja pasto, água ou chuva. Isto também é parte da estrutura de propriedade nordestina, como explica Miguel Arraes:

*“Um fazendeiro rico possui em geral várias fazendas, vários cascos de fazenda, como lá se diz, e quando em uma começa a faltar água ou planta, muda-se para outra. Impossível portanto um amor excessivo à terra...”* (Arraes, *apud* Ramos: 1979, p. 21)

Então, supomos que Seu Tomaz, com tudo que sabia, nada podia fazer para sobreviver concretamente e, por isso, Fabiano desconfia da importância de saber ler “nos” livros. As idéias, por si só, não dão conta da vida. A concretude deve forjar as idéias, será a conclusão de Fabiano, que, ao contrário do gado, não é levado pelo patrão para onde tem água e vida. Mas, homem como Seu Tomaz, observa Sinhá Vitória, dorme em cama de couro e serve de exemplo para imprimir outros anseios a gente que, como eles, não conhece nada além das desgraças do sertão.

Porque Seu Tomaz torna-se uma referência tão importante para Fabiano e Sinhá Vitória? Um exemplo de vida digna, de homem sábio e ainda assim respeitoso. Para efeito da reflexão de ambos, Seu Tomaz desorganizava a estrutura estabelecida ao introduzir modos distintos e alguma luz ao sertão. E, embora não tivesse sobrevivido ao inferno, anunciara que o conhecimento servia para forjar outras coisas: diferenciar um homem bruto, autoritário, de um sábio e dar materialidade a uma forma digna, humana de existência, diferenciando-a da vida dos bichos. A cama de couro de Seu Tomaz, que o fazia mais humano do que a família de Fabiano, era

apenas a transformação minimamente mais sofisticada dos mesmos recursos imediatos, conhecidos. Mas adquiriam forma nova, ganhavam vida nova e podiam sugerir até uma coisa nova: um oratório. E desse modo contribuíam para que Sinhá Vitória desconfiasse que o conhecimento servia para dar outras formas às mesmas coisas, para operar alguma transformação. Mas Fabiano reforça, seco e curto, que isto não é tudo. As idéias por si não explicam e muito menos garantem a sobrevivência na dureza do sertão:

— *“Grandes coisas. Seu Tomaz sabia muito. Mas quando botô o pé no mundo se acabô no caminho. A leitura serviu para alguma coisa? Serviu? Não serviu para ele agüentar nem duas léguas...”*

— *“Mas quem é que vai andá sempre escondido no mato que nem bicho? Um dia temo que virá gente, pudemo continuá vivendo que nem bicho, escondido no mato, pudemo?”* (Retruca Sinhá Vitória.)

Em oposição ao sertão infernal, tal como aqui se apresenta, só pode haver de algo celestial, como o oratório que Sinhá Vitória via na cama adornada com pano branco de “amarrado” de Seu Tomaz. A idéia de oratório, aliás, mais remete à saída messiânica criada pelos sertanejos, a partir de finais do século passado, para compensar a desagregação das formas tradicionais de vida, do que uma compreensão da natureza da cama enquanto mercadoria. A coisa, cujo processo é desconhecido de Sinhá Vitória, pode até sugerir novas coisas, mas ainda não vão além do mundo onde a vida se reproduz, ainda que no seu mínimo, de forma integral.

O sertão enquanto inferno encontra concretude na reflexão do menino mais velho, quando indaga de Sinhá Vitória sobre o significado da palavra que ele ouvira a benzedeira pronunciar, ao curar as costas lanhadas de Fabiano:

Menino: — *“O que é o inferno?”*

Sinhá Vitória: — *“Um lugar ruim demais...”*

Menino: — *“Ruim demais como?”*

Como a mãe permanece em silêncio, o menino tenta falar com o pai. Sem obter resposta, investe outra vez com a mãe, que se encontra junto ao fogão de lenha, mexendo as panelas:

Menino: — “*Como é?*”

Sinhá Vitória: — “*O quê?*”

Menino: — “*O inferno.*”

Sinhá Vitória: — “*É um lugar pra onde vão os condenado, cheio de fogueira, espeto quente.*”

Menino: — “*A senhora já foi lá, já viu?*”

Sinhá Vitória: — “*Capeta, insolente, ora já se viu.*” (aplica uns cascudos no menino)

O menino, inconformado, sai chorando e senta-se ao pé da árvore no quintal. Chama Baleia para junto dele e, enquanto acaricia a cadela, reflete sobre a idéia de inferno. “Como é” o inferno é a sua questão. Para saber, sua mãe precisava ter visto, conhecido. Repete alto a palavra e observa cada coisa que conhece para conferir com o que poderia parecer o inferno. A câmera e o narrador conferem com a criança a reflexão. Olha a casa:

— “*Inferno...*”

Olha em torno e vê o monte azulado e seco, outra vez:

— “*Espeto quente...*”

A galinha preta no telhado, tranqüila:

— “*Inferno... lugá ruim...*”

As vacas pastando restolhos de milho no chão seco:

— “*Inferno...*”

As cigarras passam a fazer o fundo sonoro aumentando a melancolia e anunciando, segundo reza a crença popular, um verão longo e seco com seu canto forte e insistente. O menino espia o sol através dos galhos já estorricados da árvore:

— “*Lugá ruim...*”

Seguindo o questionamento do menino, que ainda pergunta à cadela onde haveria capeta e espeto quente, a câmera mostra Sinhá Vitória às lágrimas junto ao fogão, reclamando da vida desgraçada que leva, dizendo querer morrer para acabar com tamanho sofrimento. Enquanto fala, a câmera a enquadra de baixo para cima a partir do fogo, e as labaredas dão uma tonalidade avermelhada ao seu rosto, compondo uma silhueta que lembra a descrição de inferno que fizera ao filho. Desse momento em diante, Sinhá Vitória irá muitas vezes à janela para espiar o horizonte

seco, o sol implacável, as imensas revoadas das aves de arribação reforçando a previsão das cigarras, até concluir que o “*sertão vai pegar fogo*”.

E o filme conclui na mesma direção, mostrando os sinais da seca iminente através dos olhos da família.

## **BALEIA, O PAPAGAIO E VIDA DE BICHO**

Um rápido diálogo entre a mulher e Fabiano, que pela primeira vez fala dirigindo-se a ela e quebrando a regra tácita das falas-monólogos, introduz outra vez o papagaio na história, justamente quando estão prestes a retomar a condição de retirantes, trazendo a lembrança do bicho que comeram para matar a fome. Altercando com Sinhá Vitória, que o acusa de perder em jogo e cachaça o dinheiro que deveriam guardar para arrumar a cama de couro, Fabiano protesta, afirmando que seus gastos teriam sido menores do que o custo dos sapatos de verniz que ela usara para ir à festa:

Sinhá Vitória: — “*Nunca que vamo tê cama de gente. Era prá economizá... Hum! já tinha comprado o couro, já tinha comprado a madeira..*” (Falando alto para que Fabiano, que arruma a cama de varas, escute.)

Fabiano: — “*Quero vê. Só queria vê. Quem trabalha aqui, hem? Isso é que é.*” (Resmungando.)

Sinhá Vitória: — “*Dinheiro tinha. Mas foi tudo embora com jogo e cachaça.*” (Fala alto a mulher.)

Fabiano: — “*Mas custô menos que o sapato de verniz. Sapato caro prá quê? Pra andar que nem papagaio?*” (Deixando os resmungos, dirige-se à Sinhá Vitória e imita o seu andar desengonçado.)

Fabiano acabava, assim, sinalizando que até para ser consumidor é preciso dominar certos códigos, sob o risco de tornar evidente o estranhamento que certas apropriações são capazes de provocar. Aqueles pés que conheciam as alpercatas e as longas caminhadas não tinham habilidade para usar os sapatos de

saltos das mulheres da cidade, e terminavam evidenciando o andar desconcertado, que fazia Sinhá Vitória parecer um papagaio. Ou seja, usando as benesses urbanas, ela era, do mesmo modo, um bicho, só que de andar ridículo. Desse modo, Fabiano questionava também a possibilidade de virem a ser gente por intermédio da aquisição de uma cama de couro. Talvez não residissem aí os elementos que os fariam mais bichos que gente.

Essa idéia, que no romance aparece de forma importante numa reflexão de Fabiano, acaba muito bem reafirmada no filme quando o vaqueiro dá satisfações sobre a composição de sua família ao pretenso patrão. Para decidir a “contratação” de Fabiano, o dono das terras pergunta ao vaqueiro se aquelas pessoas que ele vê constituem “*toda a sua gente*”. Eis que Fabiano confirma acrescentando: — “*Tem mais a cachorra...*”

E Baleia é o depositário de afeto de toda a família, fazendo a intermediação entre eles. Com ela se fala, ri-se, abraça-se e até se beija, como mostra a cena em que Sinhá Vitória a agradece pelo preá que lhes alivia a fome. Além disso, Baleia é o único elemento de vitalidade junto ao grupo e, tal como eles, não se adapta na festa da cidade. Baleia é quase tão gente como eles.

Entretanto, já na fuga da fazenda, quando a volta da seca se anuncia, descobre-se que Baleia está doente e que será preciso sacrificá-la. O menino mais velho, ao perceber que esta é a intenção de Fabiano, fica desesperado. Sinhá Vitória o leva juntamente com o menino menor para dentro e senta-se com eles na cama de varas, tentando tapar-lhes os ouvidos. Diante das reclamações das crianças que chamam por Baleia e choram, faz a única coisa que parece saber neste momento, xinga e reprime os pequenos: — “*Fica aí excomungado, nojento, babão. Tá doente, não serve prá nada...*” Do lado de fora, Fabiano tenta alcançar a cachorra com a espingarda, e a alternância dos quadros faz desta uma das seqüências mais angustiantes do filme. Com o tiro, vemos no quarto a mulher a persignar-se, desfazendo a tentativa de autoconvencimento da necessidade daquilo, deixando os meninos chorarem. Comenta a cena o triste gemido do carro de boi. Do lado de fora, Baleia, agonizante, examina a paisagem, a casa, os preás e morre embaixo do velho carro.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Como já se tornou folclórico observar, a morte de Baleia resultou tão perfeita que houve até protesto em Cannes, quando da exibição de *Vidas Secas*, porque pensaram que a cadela havia, de fato, sido morta. A produção do filme teve de levá-la para o festival às pressas, para provar que estava viva.

Mas ao argumentar que Baleia doente não servia para nada, Sinhá Vitória retomava o discurso que já havia feito a propósito do papagaio, este também não servia para nada porque nem sabia falar. É preciso que as coisas tenham utilidade, função. Seriam eles como Baleia e o papagaio, agora que estavam de novo convertidos em retirantes?

## O SOLDADO AMARELO É GOVERNO?

Preparando novamente a retirada, Fabiano se embrenha na caatinga a fim de recolher o único bezerro que lhe sobra na partilha para transformá-lo em provisão para a longa e incerta viagem. No meio do mato, defronta-se com o soldado que, arrogando autoridade, o prendera e espancara na festa da cidade. Ali, sozinho, perdido, o homem demonstra toda a sua fragilidade diante de um Fabiano com facão em punho. É a chance que o vaqueiro tem de matá-lo e vingar os maus tratos sofridos. Para os nossos olhos, seria também a chance de Fabiano resgatar-se da sua extrema passividade para tornar-se juiz do seu próprio destino. Afinal, fora provocado, agredido e preso injustamente.

Entretanto, ainda que a época reclame o camponês revolucionário, o narrador se mantém fiel aos “fatos”. Em 1942, os fabianos ainda não estavam organizados e naquele momento ainda acreditavam em governos — atados ao sistema coronelista, como mostra a cena da cadeia. Assim, depois de muita hesitação, tal como na encruzilhada, Fabiano percebe a proximidade do único bem que lhe resta, o seu bezerro, e decide deixar o soldado ir embora. O polícia nota a indecisão do vaqueiro e toma coragem de perguntar-lhe pela estrada. Fabiano coça a cabeça e conclui que “*governo é governo*”, antes de indicar-lhe a saída.

Podemos pensar que, para o vaqueiro, até o governo tem de ter materialidade, ainda que seja num soldado fracote, que precise de 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? Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos a resposta a esta questão. O mundo circunscrito do sertão faz do homem sertanejo um ser pertencente a alguém: gente de coronel fulano. Assim, nas

vias rebeldes recriadas pelos camponeses, a presença hierárquica não fora menos forte. Tornavam-se a gente de Lampião, de Antônio Silvino ou ainda de Beato Fulano. Como viemos dizendo, até agora, não estamos falando do trabalhador livre e ciente do seu destino, como o sujeito do capitalismo clássico. Talvez pudéssemos dizer que, ao deixar o coronel para quem trabalha e converter-se novamente em retirante, Fabiano precise de acreditar na necessidade de governo, senhor, diretor de destinos, ainda que se materialize no soldado amarelo.

Em direção aos debates do período, serve para sugerir que o camponês é um homem de extrema dignidade que quer manter o seu ofício em paz. Mas as condições sociais, agravadas pelo desmando e extrema exploração, podem levá-lo, justificadamente, a tomar armas para combater o governo, ainda que na figura do soldado amarelo.

## RUMO À CIDADE

*“Ora, o drama de Vidas Secas é justamente esse entrosamento da dor humana na tortura da paisagem. Fabiano ainda não atingiu o estágio de civilização em que o homem se liberta mais ou menos dos elementos. Sofre em cheio seu peso, sacudido entre a fome e a relativa fartura; a curva da sua existência segue docilmente os caprichos hidrográficos que lhe dão vida ou morte.”* (Antonio Candido: 1992, p. 47)

Esta perspectiva de que o sertanejo é uma vítima dos caprichos da natureza já está colocada para a literatura desde Franklin Távora, passando por Euclides da Cunha até o chamado ciclo do romance nordestino. Atribuir a Fabiano e sua família o exclusivo condicionamento da natureza do sertão é o mesmo que cair nas armadilhas do positivismo de Távora e Euclides da Cunha. Graciliano Ramos tematizou, até onde o conflito se estabelecia, a relação de Fabiano com o capital, numa sociedade baseada nele e não ainda no trabalho. E podemos dizer que o grande equívoco da análise de Antonio Candido é imaginar que os ciclos da natureza são o que, de fato, regem a vida, permanência e sobrevivência da família de retirantes e

também o cerne da narrativa. Entendemos que a seca é a forma através da qual os conflitos máximos da existência concreta dessas pessoas se explicitam. A questão fundamental da propriedade é que rege o destino de Fabiano, e que em tempos de paz e chuva o faz vaqueiro, e em tempos de seca ou de desavenças o leva para as estradas. Como bem observa Clara Ramos, a terra é elemento fundamental na vida de um homem do sertão e marca do lugar que cabe a cada sertanejo, de acordo com o lugar das relações que ocupam em frente a ela:

*“A uma paisagem física degradada o romancista conjugou uma paisagem humana e social igualmente trágica. Para tratar de relações políticas e sociais da região representada em seus livros, desceu às estruturas econômicas. Seus heróis não se harmonizam em intrigas róseas, não vivem de renda, não estão nas nuvens nem a salvo da luta pela sobrevivência. É na terra que se conflitam em suas relações de oposição. As identidades não existem em si mas em função umas das outras: o ser Paulo Honório em função de um não-ser Paulo Honório, isto é, trabalhador do eito; um ser Fabiano em função de um não-ser Fabiano, isto é, proprietário de terras. Essas relações de identidades que constituem a expressão do oposto representam a natureza social evidenciada na obra graciliânica.”* (Ramos: 1979, p. 268)

É o fato de Fabiano não ser proprietário de terras, dono dos tais “*cascos de fazenda*”, como define Arraes, que o faz migrar sem destino certo. Pois, como vimos, o fazendeiro transfere o gado para lugares onde haja pasto, ajustando a natureza às suas necessidades, dominando-a. Neste caso, a idéia de que Fabiano ainda não atingira um grau necessário de civilização para dominar a natureza despreza aquilo que o vaqueiro tem de mais humano: a noção de que, vivendo naquelas condições, está muito próximo de ser um bicho.

Na obra cinematográfica, é Sinhá Vitória quem revela a consciência de que a vida que levam não é vida de gente, já que vivem fugindo no mato como os bichos e sequer dormem em uma cama decente. E sabe que este destino está atrelado à condição de Fabiano-vaqueiro. Não o queria para os seus meninos, gostaria de vê-los criando-se num sítio onde fossem lavradores, plantadores de roça, para poder comer o ano todo, sem carecer da conta do gado, que, como desta vez, não dava nem



para saldar as dívidas com o patrão e os fazia sair fugidos. Por isso, anseia um dia virar “gente”, o que significa ter os filhos na escola para aprenderem a fazer “*contas no lápis*” e lerem “*nos livros*”. E mesmo ver as coisas bonitas da cidade, para mudar a paisagem aos olhos que só conhecem a desgraça.

Sinhá Vitória intui que permanecerão na última escala social, entre o direito à sobrevivência e à morte, enquanto dependerem da condição de vaqueiro de Fabiano. Supõe que em outros lugares haverá de ter trabalho que permita que comam e, no limite, sintam-se parte da humanidade que fabrica coisas bonitas como as camas de couro de Seu Tomaz e outras tantas que as cidades exibem. Retirantes, não são nada, a vida se mede pela existência imediata, pois um pouco menos e convertem-se em seres imprestáveis como o papagaio e Baleia.

Mas, como observa o romance e ratifica o filme, esta família de fortes alcança a cidade, como milhares de outras. Aí, como a história demonstrará, terão, pelo menos, direito à identidade: a de operários. Como retirantes que são, estão deixando a vida sertaneja e junto com ela a sociabilidade e a cultura que dava inteligibilidade àquela condição. O filme não deixa de prometer-lhes uma inserção mais promissora na vida urbana e moderna, cujos elementos, ainda que à distância e até abstratamente, já desagregam os velhos nexos da vida rural que conhecem. Mas havia um certo acriticismo nesta promessa. Era como se o porvir da modernidade trouxesse consigo muitas benesses à disposição de gente como Fabiano e Sinhá Vitória. Certamente, correspondia à imagem de modernização e modernidade correntes naqueles tempos em que se via no incremento do capitalismo a salvação dos nossos males. É importante lembrar, porém, que esta condição particular de retirante de Fabiano está facultada pela nossa relação periférica com o capitalismo mundial, já que o proprietário absenteísta e a relação de favor — ainda que praticada sob o nome de meia, terça, vale de barracão — nos são uma herança da economia colonial, e da recriação sertaneja do sistema de propriedade.

Nelson Pereira dos Santos, seguindo a sua trajetória, deslocava a leitura sobre o nordeste e o nordestino fazendo uma apreensão desprovida do exotismo que marcara o tratamento cinematográfico do tema até então. E com isso inaugurava um olhar realista sobre o campo, atendia à reivindicação de brasilidade para o cinema nacional e o fazia a partir de um grande escritor brasileiro, uma apropriação necessária, como sugeria desde que escrevia na revista *Fundamentos*, nos idos de

50. Ao mesmo tempo participava do cenário político oferecendo uma obra crítica, engajada politicamente, e, segundo Jean-Claude Bernardet, tomando o “*ponto de vista das massas*” e uma “*ótica popular*”. Este crítico escreveria em *Brasil em tempo de cinema*, de 1965, que “*passo fundamental na conquista da representação do homem brasileiro na tela é o filme de Nelson Pereira dos Santos, Vidas Secas, verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil.*” (Bernardet: 1965, p. 61) Por certo, Fabiano e sua família preenchia, com a concretude das suas vidas, a ficção de “verdadeiro homem brasileiro” propagada pela noção de que éramos um país agrário, periférico, subdesenvolvido e paupérrimo, aquém do desenvolvimento capitalista mundial.

***DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL:***  
**O CICLO DA CONSCIÊNCIA**

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”*

*(Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas)*

## O QUE VAI NO OUTRO CAMINHO DA ENCRUZILHADA: A TRAJETÓRIA DO VAQUEIRO MANOEL

*“Da consciência mortíça do bom Fabiano podem emergir os transe periódicos em que se estorce o homem esmagado pela paisagem e pelos outros homens. Assim como em dado momento sente a nostalgia do cangaço, nada o impede de seguir Antônio Conselheiro — únicas saídas para recompor sua consciência mutilada. Consciência que lhe permitiria matar um homem com a gratuidade e a pureza de um Casimiro Lopes em São Bernardo e José Baía em Angústia.”* (Antonio Candido: 1992, p. 48)

É justamente nas saídas apontadas por Antônio Candido que Glauber Rocha se propõe a analisar a saga de um segundo vaqueiro que ao contrário de Fabiano adentra para o outro caminho da estrada bifurcada. Seria como seguir a provável trajetória daquele retirante em direção a uma outra alternativa de vida possível dentro do chão histórico e social que habita e conhece. Outra face do mesmo *corpus* de relações, a adesão ao cangaço ofereceria a Fabiano condição de vingar-se da agressão pública e humilhante desfechada pelo soldado amarelo, que ele descobre subordinado ao coronel, seu patrão. Se optasse por isso, estaria participando do conhecido “direito costumeiro” sertanejo, de lavar a honra ultrajada com sangue, permitido e aceito em casos de violação dos limites impostos pela tradição (e pela particularidade das relações sociais aí estabelecidas).

Teriam mesmo as agressões a Fabiano ultrapassado o limite da tradição e agravado a sua honra? Talvez não. Talvez o que ele entenda como sendo governo ainda implique isto: a demonstração de força que pode botar um agregado como ele, bêbado, na cadeia por meia ou nenhuma desavença. O vaqueiro Manoel, entretanto, sente-se ofendido em sua lealdade e a resgata assassinando seu patrão, que avança os códigos divisórios da violência tradicionalmente admitida. E, na seqüência, vai procurar proteção em outros senhores, porque o sistema de vendetas é inevitável, tornando-se Manoel (e provavelmente toda sua descendência) um sujeito perseguido de morte. Este vaqueiro poderia procurar homiziar-se junto a algum outro fazendeiro

desafeto de seu patrão, como reza também o costume já observado na literatura de Guimarães Rosa e também na sociológica. Mas o sertanejo Manoel opta por uma segunda saída possível, e dando lugar ao seu misticismo, abriga-se junto ao grupo de beatos sertanejos confinados em Monte Santo, liderados por Sebastião — uma espécie de novo Antônio Conselheiro. E quando a comunidade de fiéis de Sebastião se acaba, entra para o bando de Corisco, que vaga pelo sertão vingando a morte de Lampião.

Importante observar que em ambas as situações será “gente de alguém”, deverá lealdades e fidelidade absolutas numa relação pessoal e direta que implica em outorgar sua própria vida na disposição da defesa daquele que o apadrinha, em troca de proteção.

Em *Deus e o Diabo*, abandona-se a linha limítrofe em que caminha o retirante Fabiano, que está saindo da comunidade sertaneja em direção a um futuro urbano onde a sociedade de classes se impõe majoritariamente, ainda que não completamente. Este caminho tortuoso, materializado no leito de um rio seco ou de uma estrada arenosa coberta de seixos miúdos, faz o traçado divisório entre uma e outra identidade do vaqueiro de *Vidas Secas*, cuja incompletude redundante na ausência de palavras. No filme de Glauber, Manoel está plenamente integrado na organização sertaneja, e, embora não fale muito, diz o suficiente para externar o seu sonho de permanecer ali na condição de dono de um pedaço de terra. Malgrado seu desejo, encontrará na ordem de Monte Santo, do Beato Sebastião, bem como no bando de Corisco, espaço para a loquacidade. Ao embrenhar-se nessas formas restauradoras da vida coletiva, a palavra volta a dar conta, a casar-se com os elementos da tradição, da honra, que marcam os padrões de dependência e mascaram relações sociais antagônicas no sertão nordestino.

A intenção deste filme, entretanto, era a de tomar as manifestações messiânicas e cangaceiras como formas de rebeldias primitivas que indicassem possíveis trajetórias para a inconformidade e consciência políticas. Tema que, como vimos, era questão nodal naqueles dias politizados da década de 60. E Glauber Rocha diria sobre este filme, numa entrevista a Raquel Gerber, em 1973:

*“O Deus e o Diabo é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do*

*mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (Vidas Secas), uma liberação do inconsciente do camponês do Terceiro Mundo através dos seus fantasmas mais expressivos.” (apud Gerber: 1991, p. 27)*

Ou seja, na interlocução com os agitados embates do período, quando a idéia de reforma podia equivaler-se à de revolução, e a questão da consciência política era um ponto fundamental na aliança com o povo (que era uma entidade abstrata sob a qual cabia desde as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o exército), o filme de Glauber tomava o campo da tradição nordestina e os seus mitos como forma de valorizar os elementos particulares nacionais e submeter a eles a universal consciência revolucionária. Mas este trabalho cinematográfico cercava-se de vários emblemas. O cineasta, líder do movimento do Cinema Novo, propunha-se a descolonizar a linguagem cinematográfica, nacionalizá-la através de uma nova abordagem estética, novas técnicas de montagem e novas formas de tratamento dos temas e questões. A intenção era chegar a um cinema revolucionário, poderoso na força provocativa e que mexesse com a tradição *hollywoodiana* à qual os “espectadores colonizados” estavam acostumados. Glauber assumia, entretanto, a inspiração eisensteiniana, a influência da *Nouvelle Vague* europeia e teorias de Brecht (certas importações eram vistas com bons olhos, até mesmo no campo econômico, e desconsideradas como tal). Na busca de um cinema-síntese, desconsiderar-se-ia a reconstrução dos eventos históricos na linha do espetáculo tipicamente comercial, trazendo para a tela só os dados cruciais que organizassem a história — a que se dispõe a contar—, seguindo princípios brechtianos. A câmera na mão impunha essa proximidade e dramaticidade particular aos eventos, e a luz “estourada”, um efeito importante de realidade para as filmagens locais, conformando os pressupostos do que Glauber chamaria de uma “*estética da fome*”. Aquela que fustigaria o colonizador oferecendo o espetáculo da violência conseqüente do colonizado. Além disso, assumia a influência importante da literatura nacional, do que chamaria de mitos históricos e, em especial, da dramaturgia popular da literatura de cordel, cujo princípio formal, constituído da justaposição de fatos e elementos diversos, marcam *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Observa Raquel Gerber que:

“Então esses filmes que propunham uma linguagem alternativa à linguagem de dominação, situando-se criticamente face à cultura brasileira, propunham para o cinema brasileiro o antiespetáculo através de filmes épicos didáticos. Isso implicava numa modificação estrutural total da concepção do espetáculo cinematográfico. Épicos porque tratavam da história do ponto de vista materialista. E eram épicos num conceito brechtiano, isto é, no sentido em que reduziam os atos humanos a uma significação histórica. Didáticos no sentido de informar tudo: cor, gestualidade, um ritmo diferente, outras falas, uma outra psicologia, um outro raciocínio. Um amor visto de outra forma. Porque distinto do modelo importado.” (Gerber: 1991, p. 31)

Com o sentido de não incorrer na impropriedade de *O Cangaceiro*, que toma um tema nacional e o processa sob a ética do cinema americano, é que Glauber retoma a temática do rural sertanejo e a submete à perspectiva da narrativa popular, imprimindo como narrador de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um cantador de cordel, desses que atuam nas feiras passando adiante as histórias que correm no sertão, permeadas de verdade e imaginação. Imaginação que sua cantoria não mascara, assume, assim como faz o filme nas situações em que a história se estrangula nos limites impostos pela matéria concreta. E para nossa leitura, esse é o marco especial deste filme de Glauber Rocha. A narrativa de cordel apresentou-se como um grande achado para a temática que o cineasta se propunha a discutir, pois, se de um lado, adequava-se à cultura popular brasileira, por outro, assimilava um princípio formal totalmente diferente daquele consagrado pelo cinema americano, construído para apreender a racionalidade e ideologia burguesas, como observava Eisenstein (1990)<sup>1</sup>. Além disso, a narrativa de cordel oferecia espaço para a utopia revolucionária, que ocupava o lugar da imaginação — elemento fundamental, encarregado de conferir um caráter heróico aos feitos costumeiros. E, como observa o crítico de cinema José Carlos Avelar, falando de *O Dragão da Maldade*, o cordel

<sup>1</sup> Eisenstein observava que Griffith consagraria a montagem paralela no cinema americano porque isso refletia a própria concepção que se tinha sobre a relação de classes: as classes distintas caminham em linhas contíguas, porém a possibilidade de se cruzarem — isto é, se enfrentarem — se coloca num espaço no infinito. Ver, Eisenstein, S. *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990

já traz em sua estrutura uma espécie de montagem que Glauber assimila (por duas razões que mais adiante apontamos):

*“No cordel se encontram exposições em geral de tempo longo, ninguém tem muito interesse em apressar, quer dizer, este tipo de plano de duração mais longa de repente explode numa ação muito rápida e novamente envolve um plano de duração longa.”* (apud Gerber: 1991, p. 33)

Quer dizer, o cordel distende certas ações, sem pressa, e estenografa — como traduz precisamente Ismail Xavier (1983) — as cenas de violência e decisão dos conflitos. Para ambos os trabalhos glauberianos — *Deus e o Diabo* e *O Dragão* — o cordel ofereceria, ainda, a estrutura onde fantástico e real se fundem e dão origem ao que Gerber chama de mitos e fabulário nacional: *“às coisas que pertencem ao mundo material concreto, histórico, misturam-se coisas de um mundo criado artificialmente (inferno, diabo etc).”* (Gerber: 1991, p. 33)

Importante acrescentar que essas “coisas criadas artificialmente” pela narrativa de cordel não excedem o lugar social ao qual estão ligadas, apenas justapõem-se aos possíveis fatos de modo a valorizá-los e acrescentar a eles variações imaginárias, uma vez que o destino dos homens pobres, circunscrito neste tempo e espaço, estão similarmente condicionados e pouco se distinguem. De modo que o cordel, assumindo o aspecto imaginativo que transforma o narrado em feito heróico, precisa distender ao máximo possível os conflitos, acrescentando-lhes elementos diversos, geralmente suplementares à trama central, para chegar até o inexorável desfecho que implica na morte de um dos lados oponentes, quando a história acaba. O conflito final não resulta em clímax, como no romance, pois a ação relatada não é única e exemplar, e tampouco desemboca na superação dos elementos. A uma morte corresponde outra em vingança e assim sucessivamente, de modo que a este núcleo narrativo são acrescentados diversos episódios, às vezes até de outras narrativas, como a difundida história de *Carlos Magno e os Pares de França*, que funcionam como justaposições ao entrecho.

E aqui vale invocar Jameson, para discutir este tipo de narração popular, quando este diz que é justamente na estrutura formal das manifestações artísticas que



se imprime o solo histórico que as informa. (Jameson: 1985, p. 306) O que há de particular e importante na estrutura do cordel em termos de inteligir o solo histórico a partir do qual se apresenta e tem vigência? Justamente a forma repetitiva e invariável, a não ser no espaço da imaginação. Na obra *O tupi e o alaúde*, Gilda de Mello e Souza (1979), fazendo uma análise sobre *Macunaíma*, de Mário de Andrade, aponta para os elementos formadores da matéria do cantador popular, das diversas formas de importação que redundam em uma obra híbrida, porém original. E de como Mário de Andrade teria utilizado essa forma para escrever o romance mais importante do Movimento Modernista, mantendo essa estrutura rapsódica, onde a justaposição de diversos elementos ao núcleo básico da narrativa — a perda da muiiraquitã — a eclipsava através da “*multiplicação incessante de elementos secundários*”. Em suma, a narrativa de cordel, uma espécie de rapsódia, não supera qualitativamente os conflitos que apresenta. Sobrepõe a eles novos conflitos e até elementos distintos, mas não avança, inclusive, no sentido de um conhecimento novo. Enfim, esta forma narrativa é a expressão de como se organiza a vida do homem pobre e agregado no sertão coronelista, sobretudo até os anos 40: vinculado pessoalmente ao patrão, devedor permanente através da sistemática prestação e contraprestação de favores, tem pouca chance de quebrar este ciclo de dependência e inventar seu próprio destino, como já vimos com Fabiano.

E quando Glauber toma essa forma narrativa para examinar a potencialidade da consciência política na rebeldia sertaneja, assume os riscos da impossibilidade da síntese, no sentido dialético, impressos na estrutura do cordel e impostos pela realidade da qual esta forma poética fala. Daí que, em determinados momentos, acabará sobrepondo suas vontades a este narrador, imprimindo na forma do seu filme a presença de uma segunda voz narrativa, que Ismail Xavier (1983) aponta no que chama de modulação da montagem. Xavier observa que o cineasta não faz a transposição pura e simples do cantador, e embora o tome como referência primeira, intercala outras vozes na organização diegética, como a inclusão da música erudita que acompanha um olhar também erudito, provocando um distanciamento que permite mesclar admiração acompanhada de crítica. E, para nossa análise, observamos que Glauber acrescenta ainda, quando conveniente, um sentido de antítese a oposições que, embora sejam de classe, não se especificam enquanto tais e a um desfecho antitético não chegariam.

A nosso ver, o cantador imaginará e acrescentará sempre o que convier, para complementar o que precisa de algum colorido heróico, mas manter-se-á fiel às possibilidades da trama, adornando-a, exagerando-a, mas eximindo-se dos acréscimos dos “corpos estranhos”. Esta outra, ou outras instâncias narrativas, entretanto, estão munidas de uma questão fundamental anterior à empiria, e, embora se proponham a submetê-la à narrativa sertaneja, acabam refazendo a leitura do narrador local, inserindo na brecha da imaginação os dados de uma síntese dialética, que a oposição presente, composta de elementos de classe perpassados de subjetividades, não lograria completar.

Em sua análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Ismail Xavier demarca os dois campos da narração do filme, sugerindo que:

*“O primeiro tende ao descritivo, fornecendo um dado presente no universo de Manoel; a câmera caminha ao encontro do personagem (...) O segundo nada tem de descritivo, sendo a atualização de um imaginário que, se enraizado na coletividade sertaneja de forma mais ou menos difusa e com múltiplas conotações, está, dentro do filme, rigidamente codificado enquanto imagem da negação política do presente, da liberação que não é outra senão a da revolução social. O sertão como dado, o mar como aspiração.”* (Xavier: 1983, p. 92)

Estes dois planos debatem, interagem, às vezes se negam em perspectivas opostas e acabam ressaltando os tantos níveis das ambigüidades com as quais a intelectualidade brasileira daquele momento tinha de lidar para entender os mecanismos que embaçavam os horizontes do pensamento revolucionário. Tomando justamente o sertão como campo privilegiado de análise, em homenagem às comunidades sertanejas que incomodaram o país legal, o cineasta se vê diante de conflitos que, por mais que distendidos, não resultam em oposições decisivas, em saltos qualitativos no nível da consciência de classe. Por mais que estabeleça pactos com Deus ou com o Diabo, o nosso personagem não avança em direção aos elementos fundamentais que o oprimem. Tanto Deus como Diabo aqui são demasiado humanos e nada mais fazem do que devolver Manoel para o mundo dos homens, quando ambos se acabam. Destituído de mitos, iria o vaqueiro acreditar,

como reza o cantador no final do filme, que “*a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo*”? Desintegrado, sem seu pedaço de terra, talvez se convertesse num retirante como Fabiano, embora o sonho fosse vê-lo encantado, então, com a tese da reforma agrária (e de que a terra é do homem), vinte anos depois, nas Ligas Camponesas. E aí, ainda que acreditando na sua própria força histórica, Manoel seria, outra vez, testemunha de um terceiro massacre, orquestrado pela mesma ordem que executara os anteriores nesta obra de ficção: a do capitalismo periférico brasileiro, autoritário, conservador no que se refere à intocabilidade da propriedade rural. Mas esta constatação e desencantamento efetivo será contado por outro filme, *Cabra Marcado para Morrer*, que analisamos adiante.

Composto explicitadamente de verdade e imaginação, será nas lacunas permitidas por esta última que o outro narrador de *Deus e o Diabo*, polemista com o cantador de cordel, inserirá elementos que o processo deflagrado não chegaria a completar. Ou seja, preencherá os interstícios da narrativa, que seria insistentemente composta de uma justaposição de fatos equivalentes, com novos dados para forjar uma história de restauração muito distinta da sertaneja: a da integridade do indivíduo, do sujeito, não através de uma escatologia ou da violência incoseqüente, mas da revolução social.

Talvez pudéssemos sugerir que, ao trabalhar com esta alegoria sertaneja, Glauber intuisse que nossa consciência revolucionária, naqueles anos 60, se aproximasse da de Manoel e sua mulher Rosa, numa espécie de rebeldia que não vislumbrava a verdadeira relação antagônica, atribuindo-a a agentes imperialistas que tomavam formas cada vez mais fantasmagóricas, enquanto as forças progressistas contribuíam cada vez mais com a incrementação do capitalismo, aparelhando a classe que, em tese, deveria ser combatida. Uma clareza que só desponta em *Terra em Transe*, quando examina alegoricamente os caminhos do golpe e os equívocos da esquerda brasileira nos momentos que o antecederam.

## O VAQUEIRO MANOEL E A EXPERIÊNCIA MESSIÂNICA

**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** (Rio de Janeiro, 1964)

**Dir:** Glauber Rocha/ **Rot.** Glauber Rocha, Walter Lima Jr, Paulo Gil Soares/ **Arg.** Glauber Rocha/ **Fot.** Waldemar Lima/ **Montagem:** Rafael Justo Valverde/ **Música:** Villa Lobos, Glauber Rocha, Sérgio Ricardo/ **Prod.** Luís Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha/ **Prod.** Copacabana Filmes/ **Elenco:** Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos.

A canção de Villa-Lobos nos introduz em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Acompanhando uma tomada aérea, estamos vendo a terra branca pontuada pelas árvores baixas da caatinga juntamente com os créditos na tela, quando um corte abrupto lança em primeiríssimo plano a queixada de um animal morto e partes de sua carcaça. Novo corte, e ainda em *close* está o rosto acabrunhado de um vaqueiro, como denuncia o seu chapéu de couro. Este coça a barba rala, levanta-se e distancia-se da câmera, abrindo o campo para que possamos vê-lo afastar-se a cavalo. A câmera sobe para que acompanhemos do alto a sua retirada através da caatinga. E a voz de um cantador nos define o personagem:

*“Manoel e Rosa  
Vivia no sertão  
Trabalhando a terra  
com as própria mão”*

Uma nova tomada apresenta uma procissão de romeiros carregando estandartes, conduzidos por um beato, ao ritmo moroso de uma ladainha. Ao fundo, o cantador continua a esclarecer mais coisas a respeito de Manoel:

*“Até que um dia  
Pelo sim e pelo não  
Entrô na vida deles  
O Santo Sebastião”*

Manoel vaqueiro adentra ao campo onde estão enquadrados os rezadores e mostra seu encantamento pelo grupo e por Sebastião, que, segundo o cantador:

*“Trazia a bondade nos olhos  
Jesus Cristo no coração”*

Os cânticos dos devotos substituem a voz do cantador: *“As ovelhas desgarradas/ que andam em pastos perdidos/ procurando seu rebanho/ e o Senhor da Boa Vida/ Quero deixar este mundo/ com a minha triste sina/ procurando seu rebanho/ e o Senhor da Boa Vida”*. Olham para o infinito e não vêem Manoel, que os rodeia, como se estivessem em transe místico.

Este é o ponto de partida. Um pobre vaqueiro nordestino, acabrunhado com a morte de uma rês, encontra uma procissão de beatos e deixa-se impressionar por ela, como denuncia a seqüência em que relata o acontecido à sua mulher Rosa:

— *“Rosa, vi o Santo Sebastião. Ele disse que ia vim um milagre e salvá todo mundo ... Tinha uma porção de gente atrás dele. Os fiéis tudo cantando e rezando e...”*

Trabalhando no pilão, a mulher continua seus movimentos cadenciados e não se comove com a fala de Manoel, sequer responde algo ao seu relato entusiasmado. Este, então, dirige-se à sua mãe, uma velha senhora sentada à sombra da casa, mas logo volta para o primeiro plano, ruminando que ela também não lhe dá crédito:

— *“Ela também não acredita, mas eu vi. É um milagre. Ele olhó aqui dentro. É um milagre Rosa, é um milagre.”*

Rosa permanece impassível diante da fé de Manoel, que, ao contrário de Fabiano, tem sonhos e, como ele próprio dirá, acredita num possível milagre que acabe com o tempo ruim, isto é, com a seca, e permita que ele venha a colher do seu próprio roçado. Este é seu desejo, explica para a mulher, pois no fim daquela semana estará fazendo o acerto das contas com o patrão, a partilha do gado, e vendendo duas reses para comprar um pedaço de terra. Rosa se mantém cética, sugerindo que, com a estiagem, isto pouco poderia adiantar. Mas, para o camponês, o encontro com o beato era sintoma de que deveria ocorrer alguma mudança, algum milagre.

Apesar do entusiasmo, o diálogo entre o casal se faz de forma muito elementar. Como Fabiano e Sinhá Vitória também não se olham, Rosa quase não fala. A claridade irregular da lamparina, a ração de farinha de mandioca, a vasilha de chifre onde o homem bebe, definem o limite da miséria em que vivem. Fitam mesmo o infinito, Manoel na sua esperança e a mulher no vazio.

Já na feira, vemos o burburinho de gente e ouvimos o cantador contando mais sobre o beato Sebastião e a forma como o seu mito se espalhou pelo povoado:

*“Sebastião nasceu do fogo  
no mês de fevereiro  
anunciando que a desgraça  
ia queimar o mundo inteiro  
mas que ele podia salvar  
quem seguisse os passos dele  
Que era santo e milagreiro”*

Sebastião nasceu da seca e da possibilidade vislumbrada de agravar ainda mais no sertão a vida dos homens pobres e dependentes. É a eles que estaria convocando para seguir-lhe os passos, rumo a alguma salvação. E, como veremos, a sua prédica, colada aos problemas imediatos, às desgraças da vida do sertanejo pobre, oferece como compensação um reino dos céus onde abundariam a fertilidade e a comida, um paraíso feito de fartura para compensar a fome e a privação.

Manoel avança pelo vilarejo e dirige-se ao curral do patrão para fazer a partilha da sua safra. Aproxima-se respeitoso, chapéu na mão e cumprimenta o homem a quem chama de Coronel Moraes:

Manoel: — *“Trouxe as vacas, mas morreram quatro.”*

Coronel Moraes: — *“Ahã. Beberam no açude do norte?”*

Manoel: — *“Sim, sinhô. Era onde tinha água. Foram mordida de cobra. São doze vaca. Queria fazê a partilha para ajustar as conta.”*

Coronel Moraes: — *“Não tem conta pra ajustá. As vacas que morreram eram todas suas.”*

Manoel: — *“Mas, Seu Moraes, as vaca tinha o ferro do sinhô. Não pode sê logo as minha que sou um homem pobre.”*

Coronel Moraes: — “*Já disse tá dito. A lei tá comigo.*”

Manoel: — “*Dá licença Seu Moraes, que lei é essa?*”

Coronel Moraes: — “*Qué discuti?*”

Manoel: — “*Não sinhô. Só tô querendo sabê que lei é essa que não protege o que é meu. ... O sinhô não pode tirar o que é meu.*”

Coronel Moraes: — “*Tá me chamando de ladrão?*”

Manoel: — “*Quem tá falando é o sinhô...*”

Diante da confirmação de Manoel, Coronel Moraes lança mão de um chicote e agride violentamente o vaqueiro, que lhe dera as costas. De frente para a câmara, ainda surpreso e indeciso, Manoel apanha o facão, golpeia e mata o Coronel agressor, numa seqüência rápida que desemboca na perseguição do trabalhador pelos jagunços do proprietário.

Para a interlocução com o pensamento político do período, a atitude de Manoel com o seu rompante de violência teria sido um lampejo de consciência da sua própria exploração, que forjaria um princípio de ruptura com a ordem coronelista opressora. Entretanto, podemos dizer que Manoel reage, para além do roubo que está sendo vítima, à honra atingida, por ser espancado como um animal, ou como um escravo, ponto importante para aqueles que se entendiam homens livres no sertão. Lembremos que Fabiano também observa este limite ao coronel, seu patrão. E, para nossa discussão, isto constitui um ponto muito importante no que entendemos como a dissimulação da relação antitética entre as classes proprietárias e seus agregados. Resquício ideológico da ordem escravocrata, a relação entre proprietários e homens pobres livres aparecia como uma relação entre iguais. Se na década de 60 esta é uma questão superada, nos anos em que ambos os relatos (*Deus e o Diabo* e *Vidas Secas*) se localizam — finais de 30 e primeiros anos de 40 — esta idéia parece sobreviver com outro peso. Graciliano Ramos aponta para este sentido nas reflexões de Fabiano: “*Não se descobriu o erro e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!*”<sup>2</sup> (Ramos: 1974, p. 73)

<sup>2</sup> Novaes aponta para essa questão da diferenciação no seu estudo sobre o Brejo Paraibano. Nos tempos da chamada “lei da chibata” — a lei instituída localmente por senhores de engenho e usineiros, baseada na prestação e contraprestação de favores, que vigorou majoritariamente até a década de 30 — a distinção entre *sujeitos* e *libertos* era importante para os trabalhadores da cana. Essa distinção forjava uma hierarquia entre estes e marcava a distinção de proximidade e respeito na relação com os patrões. A denominação é nitidamente herdada do período escravista e tem caráter valorativo, com

Acrescente-se a isso o fato de o proprietário evocar uma lei que o protege para além dos acordos fundados nas formas particulares, pessoais, adquiridas pelas relações sociais do nordeste sertanejo, onde o bom trabalhador tem a proteção como paga e a esta retribui com favores. Quer dizer, lança mão de uma lei distinta daquela que reza o direito costumeiro, como expediente para seu próprio favorecimento. Uma ruptura dos acordos que resultava problemática, como reza a história, desde Antônio Conselheiro. É sabido que Canudos rejeitava a introdução das leis que exprimissem padrões oficiais, baseadas no liberalismo clássico e nas relações de classe, adotadas pelo Estado. Estas eram vistas como desagregadoras e demoníacas porque ameaçavam os padrões aí estabelecidos. Uma lei que não protege o que está garantido a Manoel por costume não pode lhe dizer respeito, pois, na base da experiência que rege os acordos, as vacas que morreram portavam a marca de Coronel Moraes.

Por outro lado, como podemos solicitar a Manoel um princípio de consciência política, se a relação entre ele e Coronel Moraes está especialmente baseada na dependência e controle pessoal? Afinal, numa relação burguesa por excelência, os conflitos entre trabalhadores e patrões são resolvidos no âmbito da justiça e do direito, que embora burgueses, se arvoram em neutros e universais, onde é inimaginável que um patrão chicoteie, literalmente, um trabalhador. A reação armada de Manoel, de caráter pessoal e intransferível, era a única defesa possível, em acordo com os elementos que aí se estabeleciam, pois o vaqueiro não encontraria outro foro que assumisse a sua causa.

E, estenografando as situações de conflito, à rápida cena onde vemos Manoel golpear o patrão, sucede outra, também rápida, na qual o vaqueiro mata os dois jagunços, que o perseguiram pela caatinga, numa luta corpo a corpo.

Na seqüência seguinte, Manoel está fechando os olhos de sua mãe, atingida pelos tiros, conforme explica o cantador.

*“Meu filho tua mãe morreu*

---

vantagem para os que se entendem *libertos*. A denominação “lei da chibata” significava, obviamente, o controle à base da violência, mas também, e sobretudo, a ausência de qualquer outra lei que intermediasse a relação entre empregados e patrões. Segundo informam os entrevistados de Novaes, a chibata propriamente dita era destinada unicamente para os “cabras safados”. Coronel Moraes diz a Manoel, enquanto o espanca: “*Isto é prá tu aprender a deixá de ser um cabra safado.*” Ver Novaes, Regina. “De corpo e alma. Catolicismo, classes sociais e conflitos no campo”, tese de doutorado apresentada à FFLCH/USP, mimeo, 1987.



*Não foi por morte de Deus  
Foi por briga no sertão, meu filho  
Dos tiro que o jagunço deu”*

Diante da cova rasa onde enterra sua mãe, Manoel afirma para Rosa que está certo de que “*a mão de Deus*” o estaria guiando para junto de Sebastião, ainda que pelos tortuosos caminhos da desgraça. E revela que no Monte Santo terá a proteção do beato Sebastião. É assim que Manoel explica, de uma perspectiva mágica, o rumo dos acontecimentos. Rumo natural, uma vez que inerente às coisas que organizam a sua vida, condicionado fundamentalmente por sua condição de homem dependente de proteção como reza o coronelismo vigente nestes anos dos quais o filme trata: “*agora não tem outro jeito, senão ir prá Monte Santo pedir Sebastião para proteger a gente*”, diz Manoel a Rosa.

Na tela, a apresentação do Monte Santo é gloriosa. Como observa Xavier, a música erudita de Villa-Lobos — o outro olhar que não o do narrador local — imprime às imagens dos estandartes tremulantes, à vista do alto do morro, ao conjunto de fiéis em transe com a prédica de Sebastião, uma atitude elogiosa mas também distanciada, que facultará a inserção da crítica. (Xavier: 1983)

O discurso do beato se compõe de uma fusão de várias prédicas que acompanharam os movimentos milenaristas e sebastianistas, que, desde Canudos, reaparecem de tempos em tempos nos sertões. O pregador promete aos fiéis do Monte Santo um mundo de fartura, vindo dos céus, numa ilha onde todos terão acesso à terra fértil e à glória de Deus:

*— “Foi Dom Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a escada de pedra e de sangue. Esse caminho do Monte Santo leva até o céu o corpo e a alma dos inocentes. Andei no meio do povo, em mais de cem lugá dizendo que o mundo ia acabá nesta seca com o fogo saindo das pedra. Os prefeito, as otoridade, os fazendeiro dissero que eu estava mentindo e que o sol era culpado das desgraça. Mas no ano passado , eu disse que ia secá cem dia e ficô cem dia sem chuvê. Agora eu digo: do lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as frô e os menino bebendo leite nas água dos rios. Os hôme come pão feito de pedra, e poeira da terra vira farinha. Tem água e*

*comida, tem fartura do céu todo dia. Quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e a Virgem Maria. E o meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito”.*

A retórica de Sebastião, tal como a dos beatos de Pedra Bonita, Caldeirão Grande e Canudos, oferece um mundo restaurador à fome e ao desamparo do camponês pobre. A inspiração, certamente, vem da prédica do Conselheiro, relatada pela população de Monte Santo e Cocorobó ao próprio Glauber: “*O Conselheiro? ... Ele queria fazer o leite correr nos rios e partir o cuscuz nas paredes dos montes...*” (apud Gerber: 1982, p. 195) Idéias de reparação que Antonio Candido nota nos causos da escatologia caipira brasileira, que também recorrem aos bons assados para o dia do apocalipse, quando, ao contrário dos ricos, os pobres se fartariam. (Candido: 1964, pp. 197/198) Reparação que o historiador Robert Darnton observou no universo cultural dos camponeses franceses através de suas fábulas — que dariam origem aos chamados contos infantis — nas quais os heróis tinham como prêmio máximo um farto banquete. Na raiz destas compensações, explica o historiador, estariam justamente a fome e as constantes privações da comunidade camponesa européia de alguns séculos atrás. (Darnton: 1986, pp. 21 e segtes)

Neste sentido, *Deus e o Diabo* se mantém fiel à forma tomada pelo catolicismo popularizado, que se encarregava de dar “sentido” às privações camponesas. As comunidades de rezadores, em geral, arrebanhavam os já expulsos das fazendas e acabavam recriando uma organização societal liderada por um grande e poderoso senhor, que também exigia fidelidade e sacrifícios absolutos em troca da felicidade, da boa vida. Assim como a prédica da Igreja Católica conseguia constituir-se em pregação ideológica adequada ao modelo patriarcalista, louvando a obediência à hierarquia, o sacrifício, o apego à pobreza e a compensação no reino dos céus, conforme observa Novaes (1987), a versão popular também reforçava um poder central, o respeito à hierarquia e o direito de vida e morte sobre os comandados. E o beato de *Deus o Diabo*, que recebe a mais devota adesão de Manoel, mostrará sua face autoritária e enlouquecida quando andar pelos vilarejos espancando prostitutas, exigindo penitências desumanas dos seus seguidores e, chegando ao paroxismo, sacrificar uma vida humana em nome da purificação das almas. O Santo mostrará seu lado diabólico em nome de Deus.

Rosa, que não adere a Sebastião e tenta dissuadir Manoel das verdades do pregador, faz a mediação para o olhar crítico da câmera sobre os episódios do Monte Santo. O que era êxtase vai convertendo-se em delírio, até culminar com o sacrifício de uma criança, cujo sangue deveria “limpar” Rosa das impurezas do ceticismo. Incrédula, separada de Manoel, rejeitada pelos beatos em transe místico, esta mulher mata Sebastião, no mesmo momento em que Antônio das Mortes, contratado por fazendeiros e pela Igreja, acaba com todos os fiéis, repetindo mais uma vez o desfecho rápido e violento<sup>3</sup> dos conflitos que, por mais que distendidos, resultam sempre inconclusos.

A entrada das forças proprietárias, sob o poder de Antônio das Mortes, poderia chegar a esboçar um conflito entre os lados opostos, mas isto não ocorre. O beato é morto por Rosa numa atitude pessoal, e não há resistência dos fiéis, que tombam rezando e cantando felizes, como relata, impressionado, o matador. E Manoel e Rosa, poupados por Antônio das Mortes, voltam outra vez para o ponto de onde partiram: sem a comunidade de Monte Santo e o pai protetor — na figura de Sebastião —, são pobres desamparados no sertão, tendo o vaqueiro uma nova vingança pendente, desta vez, a dos rezadores.

## O ENIGMA ANTÔNIO DAS MORTES

Muito se escreveu sobre a presença de Antônio das Mortes no filme de Glauber Rocha. Aquele que poderia ser apenas o braço armado privado ou oficial, como traziam as tantas histórias de massacre no sertão, acabou tomando sentido muito diverso. Isso porque o próprio personagem se apresenta como portador de uma grande crise, fazendo a sua própria autocrítica e afirmações que o diferenciam dos conhecidos braços armados sertanejos, na condição de jagunços. Para Jean-Claude Bernardet, Antônio das Mortes era a própria figura do intelectual brasileiro projetado no cinema, na função de preparador da guerra do outro, porque incapaz de formular um projeto próprio — estético e de classe. (Bernardet: 1967, p. 134) Para Xavier, entretanto, ele é o nó da situação antitética entre alienação e lucidez, onde a história

<sup>3</sup> Esta seqüência da morte dos beatos homenageia a cena da “escadaria de Odessa” do *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.

se afirma, ainda que por caminhos que, em princípio, mostrem-se contrários ao avanço. O jagunço, força da reação na origem, daria impulso à consciência revolucionária, liberando Manoel da alienação. (Xavier: 1983, p. 113)

Para nossa leitura, entendemos que é importante destacar o fato de Antônio das Mortes poder ser comparado a Major Rufino, homem que perseguiu e matou Corisco, cumprindo sua obrigação de soldado, mas que, como relata ao próprio Glauber, o fez contra sua vontade. Num diálogo com Cego Júlio (o cantador-repentista e narrador projetado para dentro do filme), logo após o massacre de Monte Santo, Antônio diria algo parecido:

— *“Bom dia Cego Júlio. Eu sou Antônio das Mortes ... Morreu tudo feliz, rezando de alegria... Foi contra minha vontade, mas teve de sê. Só deixei dois vivo, prá contá a história.”*

Major José Rufino não queria ter matado Corisco porque dizia admirar o cangaceiro pela sua valentia. E, por pouco, teria sido um homem do bando de Lampião, se não tivesse entrado para a força volante. O chefe cangaceiro o convidara para entrar no cangaço e uma recusa podia significar a sua sentença de morte. Não entrou para o cangaço, mas poderia tê-lo feito. E dizia saber que o povo o via como *“um cabra bom, perdido como macaco”*. Uma fala que denuncia as poucas possibilidades de variáveis para o destino de um homem pobre às franjas do latifúndio sertanejo, e dos governos dele derivados. O camponês seria sempre braço de alguém, armado ou não. Um caminho que se apresenta tão preestabelecido que acaba oferecendo espaço para a interpretação metafísica de destino, como explica a si mesmo Manoel, já que não se enxerga na condição de homem livre, capaz de organizar sua própria história. Antônio da Mortes, introduzido pelo cantador de cordel, parece não interpretar sua sorte de modo muito diferente:

*“jurando em dez igrejas  
sem santo padroeiro  
caminha Antônio das Mortes  
Matador de cangaceiros”*

Antônio não tem santo padroeiro porque não tem parada, endereço certo, morada. Está à disposição como braço. É conhecido pelos povoados como o matador de cangaceiros, e ele próprio entende que este é um “ofício” para um homem que não se organize segundo suas decisões pessoais: — *“Num quero que ninguém entenda nada da minha pessoa... Fui condenando neste destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento...”* Antônio das Mortes sinaliza que toma sua tarefa como missão, que não lhe cabe questionar. E indica que, para abrir espaço para outra forma de pensamento, precisaria de uma guerra maior, que suprimisse a cegueira de Deus e Diabo, isto é, a cegueira da predestinação — vestimenta metafísica dos fatores históricos que atrelam um homem como ele e Major Rufino à condição de braço armado.

Mas enquanto o matador é inspirado na figura histórica de Major Rufino e na matéria sertaneja, os seus mandantes são compostos a partir da leitura comum e simplista que as esquerdas em 63 faziam das forças conservadoras. No filme, o proprietário reclama do governo afirmando que haveria por parte deste um abandono dos fazendeiros e suas questões privadas. Ao eximir o governo — a quem sempre teriam controlado — de uma ação repressiva sobre Sebastião, Igreja e proprietário carregam para si a responsabilidade pelo massacre de Monte Santo. E, numa retórica pueril, o padre justifica a Antônio das Mortes o fato de Sebastião ter-lhe tirado fiéis e conseqüentemente o dinheiro dos batizados e casamentos, enquanto o coronel afirma que: — *“Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja, e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto.”*

Podemos dizer que nesta rápida fala há uma sugestão de que as ordens coronelista e oligárquica perdiam terreno nas instâncias públicas e governamentais. Haveria uma crença aí embutida de que o governo central, em seus vários níveis, estava distante das antigas forças da reação e que o terror espalhado pelas milícias privadas não encontrava mais foro nas forças repressivas do Estado? Os coronéis e a Igreja conservadora pareciam ser o último reduto da reação organizadora dos direitos costumeiros e responsáveis pela lei da bala para resolver conflitos imediatos. A confirmação de que se errara no diagnóstico sobre as forças retrógradas brasileiras só se evidenciaria mais tarde. Mas nossa análise permite, pela condição *ex post facto*, sugerir que a rápida olhadela do filme para a posição das classes proprietárias

e suas forças ideológicas é feita de forma ingênua. E essa ilusão de um governo central moderno, desvinculado *in totum* das velhas elites agrárias pouco depois seria revista pelo próprio cineasta em *Terra em Transe* (e por outros diretores no pós-64), quando os equívocos do populismo, acolhedor dos mais distintos setores, será posto em evidência.

Por outro lado, o pagamento de Antônio das Mortes, homem avulso, como observa o cantador impõe novas questões. Braço armado e pago, a relação deste com os fazendeiros e com a Igreja deveria estar na linha das relações racionais, não fosse o caráter marginal que imprime cumplicidade ao executor e aos mandantes. Ao contrário dos jagunços clássicos da literatura, que não sentem remorsos quando matam a mando de outrem, este matador acaba evidenciando que sente o peso de suas ações e, negando que as execute por dinheiro, afirma sua consciência pesada apesar do seu destino inevitável. Mais de uma vez, justifica-se dizendo que houvera nascido no meio de uma guerra e não podia viver descansado com tamanha miséria no sertão. Cumprido seu destino de matar os pobres, iria morrer de vez quando findasse a sua tarefa. Então quem é este sujeito consciente de sua própria alienação, da sua transitoriedade e das ambigüidades que cercam sua existência?

Para nossa leitura, Antônio das Mortes é composto da matéria sertaneja que informa o filme, mas também do preenchimento do espaço que sobra ao segundo narrador entre a verdade e imaginação do primeiro. Não é por outra razão que a sua confissão é feita outra vez a Cego Júlio, narrador-cantador. Ao repentista, Antônio diz não querer que ninguém entenda a sua pessoa e seu destino, porque depois dele viria uma guerra maior. Para as cabeças pensantes do período, esta idéia se associava à revolução social, às forças da história, ao papel dos intelectuais e às forças socialistas. Entretanto, acaba não havendo clareza no projeto de Antônio das Mortes, apesar de suas especulações sobre o fim da miséria no sertão, juntamente com o fim dos miseráveis, converterem-se numa espécie de código que a conjuntura ajudava a desvendar em favor do pensamento corrente. Contudo, entendemos que o discurso atormentado de Antônio das Mortes funciona como uma espécie de enxerto deste segundo narrador, que dialoga com os movimentos e o pensamento político dos anos 60. Só assim se imprimiriam elementos de verdadeiro conflito na narrativa que, como já dissemos, por mais que distendida, não alcança o ponto das verdadeiras antíteses. Antônio das Mortes, que se compõe dos vários elementos do homem de

armas sertanejo, cumpre sua tarefa como destino, sem pena e pensamento, vive numa guerra desde que nasceu, etc, mas, à medida que vende sua força armada e é desprovido de um senhor, está colocando-se no limite entre o camponês dependente e o trabalhador livre e dono do seu destino. Caminhando nesta margem divisória, não consegue distinguir o que se apresenta num lado ou outro da história. E acaba permanecendo neste terreno ambíguo, entre a condição de braço livre e o terreno ideológico do sistema dependente. Em função deste último aspecto, renega o dinheiro que recebe para acabar com os beatos e tenta conferir alguma grandeza ao feito mercenário, mas ao mesmo tempo não consegue explicitar o que seja a guerra maior que espera para acabar com a fome no sertão. O terreno é de impasses. Mas Antônio ainda tem de acabar com Corisco, o Diabo Louro, com quem se aliará o vaqueiro Manoel para vingar seu padrinho Sebastião.

## O VAQUEIRO MANOEL E A EXPERIÊNCIA NO CANGAÇO

*“Da morte do Monte Santo  
sobrô Manoel vaqueiro  
Por piedade de Antônio das Mortes  
Matadô de cangaceiro”*

Manoel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio em direção ao bando de Corisco, que se esconde no meio da caatinga junto às ruínas da comunidade de Canudos, aqui expostas de modo a lembrar a história de Antônio Conselheiro. E o cantador anuncia:

*“A história continua  
preste mais atenção  
Andô Manoel e Rosa  
Nas veredas do Sertão  
até que um dia  
pelo sim e pelo não  
Entrô na vida deles*

*Corisco, o Diabo de Lampião*

Ou seja, a história não acabou. Assim como ao mito do Conselheiro justapõe-se o de Lampião e Corisco, nossa narrativa se prepara para justapor novos fatos à trajetória de Manoel, que depois de penitente do Monte Santo se acha devolvido ao sertão na sua condição primeira, a de vaqueiro, como mostra o cordel. E é nessa condição que Manoel se deparará com a outra saída possível ao camponês pobre no sertão nordestino: a rota do cangaço, pequena variação da mesma matéria.

Corisco será encontrado pelo filme no terceiro dia após o massacre de Angicos, onde fora exterminado o bando de Lampião. Braço direito do Rei do Cangaço, estará mergulhado numa grande crise, que se evidencia quando ele questiona e afirma o seu destino de cangaceiro, usando as reflexões do seu antigo chefe Lampião. Para isso, dialoga com o cangaceiro morto, pensando alto as suas idéias e discutindo-as. A sua primeira aparição se faz numa tomada em plano geral, quando o vemos em meio à caatinga, ameaçando de morte algumas pessoas que clamam pela vida em desespero. Inclemente, executa-as e grita para a câmera já mais próxima: — *“Tô cumprindo minha promessa Padim Ciço. Num deixo pobre morrê de fome (ergue o fuzil e gira em torno de si mesmo). Vingo no vivo e no morto meu compadre Lampião”*. E essa será a marca contraditória de Corisco pelo resto do filme: um homem atormentado, agindo entre a vingança pessoal e um projeto maior e exercendo a mais extrema violência em nome de ambos. Afirma-se um cangaceiro de *“duas cabeças, uma matando e a outra pensando”* e, tanto quanto Antônio das Mortes, apresenta um discurso ambíguo para justificar-se. Discurso esse que encontra importante espaço nos dias de 63, na interlocução com o pensamento de alguns setores da esquerda que já anunciavam a preparação armada do campo para lutar contra as forças reacionárias.

Manoel, ainda tocado pela experiência de beato, toma Corisco por São Jorge, o santo vingador do seu padrinho Sebastião. Aderirá ao cangaceiro na intenção de vingá-lo: — *“Capitão Corisco, eu queria entrá para o cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda dessa guerra. Não tenho o que fazê. Podia vingar meu Padrinho Sebastião, não foi o governo dos coronel que matou ele também?”* E aí se explicitam o inimigo comum, que acabara com Lampião e com os beatos, e a vingança de honra, que também está no horizonte do matador. Como observamos em um trabalho anterior, *“o caminho dessa guerra até fala de uma questão maior, de*



*um opressor maior, mas declina sempre para um ponto pessoal, inscrevendo este discurso numa circularidade que é marcada pela ação dos personagens e movimentos de câmera.*” (Tolentino: 1992, pp. 77/78) Circularidade esta que denuncia a volta constante ao ponto de partida e a impossibilidade de encaminhar os conflitos para mudanças qualitativas. À medida que as questões conflitantes voltam a inscrever-se no campo da dominação tradicional, lealdade e honra são os móveis destas lutas, intransferíveis à classe, porque pessoais. E o “*governo dos coronéis*”, contra o qual discursa Corisco, encontra sua tradução em uma família específica que paga ao Diabo Louro pela delação de Lampião e apoio aos soldados do governo.

No bando, Manoel é rebatizado com o nome de Satanás e, sob essa nova identidade, deverá provar sua valentia e coragem. Durante a invasão da fazenda do coronel delator de Lampião, Corisco exige que o vaqueiro troque o crucifixo ao qual se detém por um facão e, na seqüência, castre um homem para completar seu batismo de sangue no cangaço. Manoel cumpre o determinado, mas a gravidade do ato, que é acentuada pela trilha sonora, leva-nos a questionar, junto com ele pouco depois, a validade dessa ação. E será na seqüência, quando Corisco esfola vivo um homem, cobrando o fato de o pai deste o ter ofendido ainda na infância, que o vaqueiro perguntará desesperado: — “*Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?*” E o chefe cangaceiro: — “*Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas prá mudá o destino...*”

O endereço desta fala seria a sorte sertaneja e o inevitável destino armado dos homens fortes, como o revelam a história e a ficção nas figuras de Major Rufino, Lampião, Corisco ou Cabeleira e Riobaldo Tatarana? A idéia da ação armada, a tomada da história pelas massas organizadas, granjeava para si a fala do Diabo Louro. Além disso, não seria possível que a verve de Corisco ressaltasse só o aspecto que se refere ao sertão, onde o homem bom em armas tem o *status* da valentia, respeito e fama, pois a intromissão do pensamento político revolucionário se fazia presente. De modo que, para além do cantador-narrador, a narração subliminar, erudita, sugeria o sertão como uma alegoria do país, pretexto para se estudarem os caminhos da consciência revolucionária. Mas, mesmo sendo o sertão uma metáfora totalizante para examinar o processo de tomada de consciência política, a grandeza do filme está justamente no ato de submeter esta perspectiva histórica universal às especificidades da história nacional. E ver-se com os impasses criados pela matéria.

Como converter a revolta bruta de Corisco contra o governo e os fazendeiros em ação conseqüente? Contra isso atuava o entrave da honra pessoal, que encadeava as vendetas. Mas não estaria na violência anárquica de Corisco, na sua valentia e brio o princípio da consciência e ação? O encantamento com a rebeldia sertaneja fazia equivaler esta força à revolucionária. A prédica do Conselheiro na voz de Corisco aparece de modo a reforçar essa interpretação de que na violência anárquica estaria o princípio da revolução: — *“Tô aqui prá desarrumar o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão...”*

Xavier aponta para o fato de este momento do filme citar o anterior inclusive na referência de justiça que toma a prédica de Conselheiro como meta, a de o sertão virar mar e o mar virar sertão. Tanto no messianismo, na alienação da crença, como no cangaço, alienação da violência, a metafísica seria a mesma. E o chão social produtor deste ideário também é o mesmo, complementamos. Tanto quanto Sebastião, Corisco alterna as ambigüidades que fazem dele Deus e Diabo numa só pessoa. Um deus dos pobres que os mata para poupá-los do sofrimento da fome, evidenciando o jogo contraditório e o embate dos narradores impressos em níveis diferentes na fala do cangaceiro. Ainda, como observa Xavier, muitas vezes a trilha sonora se pronunciará comentando a gravidade dos atos do cangaceiro, da sua crise latente, do impasse no qual está mergulhado. Mas é preciso observar que, se esta crise redundava sempre num movimento cíclico voltando ao ponto de partida, é porque o sertão e suas “leis” se impõem com força e não avançam a experiência política submetida a este solo histórico. Manoel, que passou de um senhor a outro, voltaria a ser o vaqueiro à procura de um protetor, se esta outra instância narrativa não radicalizasse por sua própria conta o desfecho da história.

Rosa, que se mantivera cética em relação a Sebastião, embora se junte sexualmente a Corisco, também não adere à sua causa cegamente e, através disso, resgata Manoel, sugerindo ao vaqueiro que retomem as suas vidas. Com isso, deixam de fugir com Corisco e sua mulher Dadá, que, pressentindo o fechamento do cerco da polícia, desmantelam o bando.

E, na seqüência, é Antônio das Mortes quem entra outra vez em cena para matar Corisco e, como ele próprio afirma, para acabar com a cegueira de Deus e Diabo e preparar a guerra maior do sertão. E então, tal como já havia dito o próprio cangaceiro e confirma o cantador, trava-se a luta final do Dragão da Maldade contra

o Santo Guerreiro, numa alusão de que o primeiro era aliado do mal e dos ricos e o segundo vingador dos pobres. Mas a narrativa não legitima nem uma leitura nem a outra. Apenas passeia pelo imaginário popular, que confere algum heroísmo à humanidade do seus mitos, como faz o cantador ao relatar o fim de Corisco, que vemos correr em ziguezague para fugir dos tiros de Antônio das Mortes:

*“Se entrega Corisco  
Eu não me entrego, não  
Eu não sou passarinho  
Prá viver lá na prisão  
Não me entrego ao delegado  
Não me entrego ao capitão  
Só me entrego na morte  
de parabélum na mão”*

Corisco reage teatralmente tal como conta a lenda, saltando rápido como um raio, mas acaba ferido de morte por Antônio e cai gritando: — *“mais fortes são os poderes do povo”*. Dadá, atingida na perna, fica caída junto dele enquanto Manoel e Rosa, poupados pelo matador, iniciam desabalada carreira em linha reta pela caatinga afora, enquanto o cantador anuncia:

*“Farreia, farreia povo  
farreia até o sol raiá  
Mataram Corisco  
balearam Dadá”*

E dá por encerrada a sua história, enquanto a corrida de Manoel avança, já sem Rosa, que caíra um pouco antes:

*“Tá contada a minha história  
verdade, imaginação  
Espero que o sinhô  
Tenha tirado uma lição  
que assim mal dividido  
esse mundo anda errado*

*que a terra é do homem  
 não é de Deus nem do Diabo  
 E o sertão vai virar mar  
 o mar vai virar sertão.”*

E então o narrador e poeta de cordel encerra as duas experiências de Manoel, devolvendo-o para a terra, outorgando-lhe o poder sobre ela e seu destino. De início, Manoel vaqueiro já apontava o seu desejo de estabelecer-se em um pedaço de terra só seu, e segundo o cantador, deverá voltar a acreditar e lutar por isso. Mas, quando nos preparamos para tomar como encerrada a idéia, o próprio cantador retoma a esperança do Conselheiro, sugerindo que esta tarefa não será realizada exclusivamente pelas mãos de Manoel, pois a profecia está dita e assim deverá ser: o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão. E então, enquanto desfia esta prédica, repetindo-a como refrão final da sua cantoria, o futuro apocalíptico se encontra com a utopia da história e converte-se em possibilidade. E, para isso, o outro narrador avança sobre o espaço da lenda e acrescenta à experiência concreta de Manoel — que o deixaria no ponto de partida — um outro desfecho, transcendente, que os caminhos trilhados até então pela narrativa e pela sua trajetória não lograriam completar. A música erudita de Villa-Lobos, duelando com o refrão do cordel — para usar o termo de Xavier — vai ocupando o espaço sonoro, enquanto o mar invade a tela, realizando a profecia sertaneja. O narrador erudito “o entrega” ao camponês.

## **O SERTÃO VIROU MAR?**

De onde vem a certeza de o sertão virar mar? Ismail Xavier responde a esta questão, observando que em Glauber Rocha estaria muito presente a noção metafísica de destino, expressão de um desejo que prevaleceria sobre as explicações da ciência social, desejo que no filme está impresso nesse hiato entre a corrida de Manoel e a invasão do mar pelo sertão.

Mas, tomando a conclusão de Xavier, perguntamos: porque se finaliza na forma de um desejo um filme que pretende discutir justamente os caminhos da

consciência na história? É aqui que nossa perspectiva teórica propõe a explicação de que Glauber, para manter o realismo, precisou lançar mão de um segundo narrador, para completar a antítese que aí não se realizaria — inclusive no sentido de compor a consciência revolucionária. Portanto, essa impressão do desejo no desfecho da narrativa se fez necessária para completar aquilo que o narrador “local” tem de dar por encerrado, pois a utopia revolucionária carecia de dados extrínsecos ao este terreno histórico e social, ao qual Glauber submetia a sua questão central. A particularidade da sua obra, síntese entre o universal e singular no sentido lukacsiano, implicaria e implicou notar que o terreno era de impasses e irrealização da contradição transformadora da história. As crises e ambigüidades que experimentamos sob a experiência de Manoel caem na circularidade, devolvendo-o ao mesmo ponto de partida, onde deverá localizar, outra vez, as forças antagônicas que o impedem de realizar o sonho primeiro, que é de tornar-se proprietário e, aí sim, homem livre. Pois, apesar da distensão até o limite dos conflitos, não se tem o salto qualitativo da consciência de classes. Pelo menos não no plano em que se vê na tela, ainda que se possa dizer que, segundo o cantador, o vaqueiro poderia ter tirado a lição e percebido que não há milagre nem senhor que lhe outorgue acesso aos anseios e direitos. É por isso que se lança mão da ação de Antônio das Mortes, sempre que ocorre este limite de distensão irresolvida. Sua ação imprime a ilusão de que o desencantamento poderia oferecer a Manoel a consciência que ele não vislumbra. Obra de um desejo do cineasta, que acreditava na pedagogia política para forjar a consciência de classe, em substituição à experiência concreta dos sujeitos. Um desejo permitido pela utopia que embasou a inteligência do período.

E os dois planos narrativos se embatem como em desafio, ambos narrando, participando, interferindo na história e dando a sua leitura dos fatos. Então, quando o cantador conclui com base nos fatos, o outro parece acusá-lo de não perceber a essência deles e, em nome dela conclui a antítese por sua própria conta, com base na sua utopia revolucionária. E, este segundo narrador é quem oferece o mar à experiência de Manoel como prêmio por sua paixão e entrega total a uma idéia, capaz de fazê-lo carregar pedras, mutilar-se e ultrapassar seus próprios valores. Rosa, cética, fica no meio do caminho. Glauber parece dizer que, para chegar a tocar o dedo na história, é preciso algo de misticismo. A autocrítica a este delírio seria feita através do poeta e militante Paulo Martins em *Terra em Transe*, cujo desejo

cego mais obscurecera a realidade do que se impusera a ela. Como Manoel, Paulo Martins acreditava na iminência da transformação profética da história e interpretava os fatos sob esta perspectiva.

Se o sertão aqui é metáfora da história brasileira, estaria o cineasta apontando para os impasses do sonho revolucionário que, distendidos ao limite, desembocariam no desfecho de 64?

Para além da alegoria, podemos dizer que o tratamento que Glauber imprime ao rural brasileiro em seu filme é muito interessante. Ao voltar ao limiar dos anos 40, tem a intenção de aproximar-se da “*cultura brasileira não importada*” e também das páginas mais rebeldes do sertão brasileiro, que já haviam rendido matéria para criações literárias como a de Guimarães Rosa, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, nos quais diz ter se inspirado. Interessantemente, o cineasta tem o cuidado de recolher um narrador local e submeter a ele a versão dos fatos, mesmo que o desautorize na seqüência. Também cuida de assimilar a forma do cordel e as justaposições típicas desta narrativa popular para a forma cinematográfica, transformando este hibridismo numa das maiores obras do cinema brasileiro.

Neste sentido, toma as narrativas populares na opulência dos seus significados ambíguos e, ao invés de ordená-las sob um discurso racional, submete os princípios da sua questão a estas mesmas ambigüidades. Por isso, Antônio das Mortes, que se converte em um personagem polêmico, precisará ser retomado num filme que carrega seu nome, para explicar-se. Ou seja, a tese não se impôs à matéria, antes submeteu-se a ela num ajuste artístico de primeira grandeza.

Mas não se pode deixar de ver que há neste trabalho um olhar romântico sobre o camponês brasileiro, com seus valores, lealdades, respeito à hierarquia e disposição para enfrentar uma causa, inquestionavelmente, até a morte. (Não era muito distinto do que os partidos de esquerda esperavam dos seus militantes.) E também que a idéia de Terra do Sol toma o sertão nordestino como metáfora para o autenticamente brasileiro, recolocando o rural como a tônica da cultura genuinamente nacional em oposição ao urbano e moderno, maculado pelos elementos importados. Um rural que supostamente oferecia as nossas raízes mais profundas, mesmo em termos de disposição para a luta, muito embora, imprimisse no filme de Glauber os elementos do nosso próprio entrave que, como observa Antônio

das MorteS, deveriam acabar de vez para dar lugar a algo maior. O fim do entrave e do romantismo camponês está em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, muito lamentado pelo matador de cangaceiros, que lucidamente vê nas forças da modernidade o fim real de tudo que sustentava a vigência do messianismo, do cangaço, dos coronéis e dele próprio. As regras serão outras, ainda que estas manifestações sobrevivam. O Brasil agrário e ensolarado, que para muitos converte-se em pesadelo no pós-64, para Glauber não deveria ser necessariamente substituído em nome da modernidade. O cineasta continuaria duvidando da legitimidade desta última, a violência moderna lhe parecia intrusa, importada, ao contrário da sertaneja, que considerava “genuína”.

**CABRA MARCADO PARA MORRER:**

**O CICLO DA HISTÓRIA**

*“Um homem não se banha duas  
vezes no mesmo rio.”*

*(Heráclito)*

*“Sem a luz não se explicaria  
um Pernambuco que existia,*

*e seja a mesma luz, sem quebra,  
hoje é uma luz que não desperta.*

*Certo, são as facas mais vivas  
as que se fazem à sua vista;*

*Mas está menos insofrido  
o quem de lá, e menos crítico (...)”*

*(João Cabral de Melo Neto, “De volta  
ao cabo de Santo Agostinho”, in *A  
escola da facas* )*



## A HISTÓRIA NAS FORMAS DO FILME

*Cabra Marcado para Morrer* foi iniciado em fevereiro de 1964 com o propósito de filmar a trajetória política do líder camponês João Pedro Teixeira, presidente da liga camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado em 1962. Com o golpe de 31 de março, o exército cercou a área das locações, o engenho Galiléia, e o filme foi interrompido. Só veio à público vinte anos depois, com a volta do diretor Eduardo Coutinho ao nordeste brasileiro, na tentativa de reencontrar os trabalhadores com quem e sobre quem filmara.

Diferentemente dos trabalhos que até aqui analisamos, podemos dizer que este filme traz, de maneira muito peculiar, a impressão da história recente do Brasil em sua forma. Esta peculiaridade em *Cabra Marcado* se traduz na forma de uma fratura: a matéria original sofreu transformações profundas nos vinte anos que a distam da primeira e segunda aproximação; e, como ela, e sobretudo, o narrador de um e outro tempo. Este narrador, quando volta ao material filmado em 64, já não reconhece mais a legitimidade daquela perspectiva de abordagem. Neste sentido, dizemos que há uma fratura inconciliável, que faz com que as imagens do primeiro *Cabra Marcado* funcionem como um enxerto, reordenado, reapresentado e relido pelo filme final, este que se apresenta como um documentário sobre um grande projeto malogrado. Assim, podemos dizer que, como em *Deus e o Diabo*, temos outra vez dois narradores. Um que observa segundo os pressupostos políticos de 64, e outro, a partir de uma consciência distinta da primeira, imposta pelo tempo e pela história. Talvez pudéssemos dizer que há um narrador em dois tempos.

Um aspecto desta fratura narrativa está exposto pelo próprio cineasta quando deixa claro quais são as imagens de um e outro momento. As do pré-64, em preto e branco, apesar do realismo, da intenção pedagógica, trazem o cuidado artístico, o bom contraste que torna as imagens límpidas e valoriza o objeto da narração. A segunda aproximação, feita em forma de cinema-documento, traz a câmera irregular, trêmula, imagens coloridas, valorizando a “realidade” através do enquadramento dos rostos sofridos, do som direto, da “surpresa” dos entrevistados. Mas há uma outra fratura subliminar, aquela que se coloca no tom assumido pelo

cineasta e na forma como reordenou as imagens de hoje e de ontem, em torno de uma releitura autocrítica. Neste sentido, quase não deixa as tomadas do filme de 64 falarem por si mesmas: explica-as ou explica a intenção que as motivaram. E isso porque *Cabra Marcado* na sua forma final atende a duas espécies de interlocuções: uma, com o espectador ingênuo para quem o filme denuncia o Estado autoritário, a barbárie em nome da ordem, a tortura e o massacre de um projeto de cultura popular. Outra, com o espectador iniciado, aquele que, como o cineasta, participou dos projetos e das ilusões dos movimentos culturais e sociais naqueles anos 60, para quem faz a autocrítica.

Há que se dizer, entretanto, que qualquer filme, ainda que tenha a mais profunda preocupação com a objetividade documentária, é uma ficção. O que o cineasta recorta do vasto real, o que dá a conhecer e o olhar sob o qual imprime tais imagens fazem-nas marcadas pela subjetividade e inscritas num campo ideológico. Pois, como observamos em outro trabalho, “*o cinema que se quer verdade oculta o veículo e o trabalho de que é resultado e, isso por si mesmo, define o tipo de relação que o artista estabelece com a arte: a de não-clareza de sua construção, historicamente determinada por ele próprio enquanto sujeito.*” (Tolentino: 1985, p. 16) E este trabalho, tanto quanto os de explícita ficção, exige desvendamento para precisar a posição do seu narrador, aquele que alinha o olhar sobre os fatos, recorta-os, ordena-os. Sobretudo porque se trata de *Cabra Marcado para Morrer*, um filme de fraturas inconciliáveis, se tomado sob a perspectiva que definimos.

Segundo a análise de Menezes (1994), *Cabra Marcado* passa de uma situação atual para o passado, de um lugar para outro, de histórias de vida de hoje e de ontem como se fosse possível reorganizá-las. Tem-se essa impressão ao final do filme, como se este tivesse podido refazer o processo interrompido em 64. Entretanto, conclui Menezes, a unidade sobre as imagens, temporalidades, lugares e trajetórias distintas se faz unicamente na “idéia” do cineasta. Seguindo esse ponto de vista, observamos que isso que Menezes chama de “idéia do cineasta” se coloca na tela na forma de um discurso verbal sobre as imagens, demarcando o segundo narrador. É precisamente a fala que confere a impressão de linearidade aos diversos fragmentos apresentados, compostos de reportagens sobre os comícios da Ligas Camponesas em 1962, imagens da zona litorânea nordestina que serviriam para um documentário do CPC, fotogramas de tomadas para o filme (a ficção) de 1964,

recortes de jornal do período sobre a morte do líder camponês João Pedro Teixeira, declarações publicadas pelo Exército no pós-golpe, documentário gravado entre 1981 e 82 com os remanescentes do Engenho Galiléia e Elizabeth Teixeira, viúva do trabalhador assassinado, tema do roteiro original.

Este discurso verbal se compõe de diversas vozes que se alternam a cada momento no filme, provocando o efeito que Menezes salienta e questiona:

*“Para reforçar sua veracidade enquanto algo que conta, e não interpreta, ao lado do narrador oficial, o próprio Eduardo Coutinho vai aparecer, em vários trechos, narrando algumas partes do filme. Troca constante de lugares sendo, ao mesmo tempo, personagem da história filmada e locutor de sua própria imagem. Ao referir-se a si mesmo em terceira pessoa (...) vai reforçando-se, e crescendo durante o tempo de projeção, a sensação de verdade da narrativa, do narrador, da história e do filme.”* (grifos do autor, Menezes: 1994, p. 114)

Mas como já observamos, há um narrador para além das várias vozes que contam esta história, que atua no princípio formal do filme. Como ressalta Jameson (1985), com base em Lukács, qualquer obra de cultura é sempre resultado de um tempo histórico real, que cabe ao crítico desvendar, trazendo à luz as estruturas ocultas e o terreno que as propicia, decodificando o conteúdo profundo de sua forma. Sob esta premissa entendemos que este narrador de *Cabra Marcado para Morrer* que, ao final, alinha as fraturas da forma sob um único discurso é o sujeito histórico que, com quase duas décadas de distância, retoma os fatos sob um ponto de vista autocrítico: reafirma posições políticas, corrige as do passado e, a partir delas, questiona a história vigente e a usurpação do lugar do herói popular pelas forças repressivas, tão violentas quanto aquelas que o filme primeiro tentava denunciar. Este narrador é o que realiza aquilo a que Schwarz denominou fidelidade política, que tenta resgatar o fio da meada com um hiato de 20 anos e se vê com duas matérias distintas e o fio rompido: *“Sob as aparências do reencontro, o que existe são os enigmas da situação nova, e os da antiga, que pedem reconsideração.”* (Schwarz: 1987, p.72) É sob o prisma da reconsideração dos enigmas que se inscreve o trabalho final deste filme, dialogando com diversas questões. Uma interlocução que ultrapassa a conjuntura dos primeiros anos de 60, com a qual

discutiam as fitas que analisamos anteriormente, e a reconsidera frente aos rumos que a história tomou, a partir dos projetos e esperanças que ficaram para trás. Manuel Tosta Berlinck concluía da seguinte forma uma análise sobre o CPC da UNE (do qual Coutinho fazia parte na época do filme original), também no ano de 1984:

*“1984. Afinal de contas, o vaticínio não se realizou. A realidade, mais uma vez, se manifestou sob a forma de frustração. E parece ser porque sempre há espaço entre o fato e a previsão que nada mais é do que uma fantasia iluminista. / E o que isso tem a ver com o CPC da UNE, vinte anos depois? O que se poderia dizer a esse respeito? / Poder-se-ia pensar na sociedade brasileira. Ela ficou a meio caminho, entre os sonhos da liderança estudantil do início dos anos 60 e o desiderato dos militares que tomaram o poder em 64.”* (Berlinck: 1984, p. 113)

Entendemos que este narrador de *Cabra Marcado para Morrer*, impresso na forma do filme lançado em 1984, é aquele que fala a partir desta constatação de que houve um espaço entre o fato e a previsão que nada mais fora do que fantasia iluminista. É interessante Berlinck notar que isso se repete, com muito menor gravidade, acrescentamos, no episódio das mobilizações por eleições diretas em 1984, sugerindo que o descompasso entre o pensamento brasileiro e a sua capacidade de diagnóstico da realidade é uma herança da nossa esquerda.

Com o hiato entre a proposta inicial e o trabalho final, o que temos perpassando o filme de Coutinho é um discurso “sobre”, que se materializa na explicação da maioria das imagens projetadas na tela, com certo distanciamento crítico. Quando imagem e palavra se juntam numa fala, esta última geralmente está “contando” o que não vemos, relatando situações passadas, acontecidas. São os momentos em que os trabalhadores têm a palavra para dar seus depoimentos ou responder às perguntas de Coutinho, geralmente esclarecendo coisas do passado. São raras as vezes em que ambas as coisas, imagens e relato verbal, falam do tempo presente do filme. E quando isto acontece, faz-se em função do núcleo central, ordenado para dar sentido ao narrador com a preocupação crítica que já demarcamos.

Ou seja, podemos dizer que o filme lançado em 1984 é um trabalho de reflexão. Reflexão sobre os antigos propósitos de um cepecista cujo projeto visava

realizar um filme sobre os conflitos no campo brasileiro, tomando como atores os próprios trabalhadores rurais que participavam daquelas mobilizações e reivindicações, conduzidas através das Ligas Camponesas e seus mediadores. Mas, inacabado durante todos estes anos, obviamente não pode ser terminado na sua acepção primeira, por força da história. Tampouco pode ser terminado quando retomado, pois, como Schwarz observa: *“Acontece que os fiéis quando se reencontram depois da provação, não são mais os mesmos do começo. Esta mudança, que está inscrita em bruto na matéria documentária do filme, é sua densidade e seu testemunho histórico.”* (grifos do autor, Schwarz: 1987, p.72)

Para trabalhar nossa questão central, a apreensão que se fez do rural brasileiro naqueles anos 60, precisaremos driblar esta releitura e espiar através de algumas brechas o que significava o campo organizado para aquele primeiro narrador, cepecista, engajado politicamente e compromissado com a idéia de fazer uma arte didática, popular e revolucionariamente crítica. Aquele que está impresso nas tomadas de 64, para além dos discursos e explicações que se faz sobre elas. Deste modo, tomamos as imagens em preto-e-branco do filme, tanto na condição de fotografias quanto nas situações em que falam com suas próprias vozes, para tentar levantar algumas questões com as quais este narrador de 64 se deparava. E discutiremos também as falas que o segundo narrador, já autocrítico, faz sobre estas mesmas imagens, comparando-as quando possível.

## ARTE COMO COMPROMISSO POLÍTICO E PEDAGÓGICO

### **CABRA MARCADO PARA MORRER** (Rio de Janeiro, 1984)

**Diretor/rot:** Eduardo Coutinho/ **Fotografia:** Edgar Moura (1981), Fernando Duarte (1964)/ **Montagem:** Eduardo Scorel/ **Produtor:** Zelito Viana, Vladimir de Carvalho/ **Música:** Rogério Rossini/ **Produtora:** MAPA, Eduardo Coutinho/ **Elenco:** Elizabeth Teixeira e família, João Virgínio da Silva e os habitantes de Engenho Galiléia (Pernambuco)/ **Narração:** Ferreira Gullar, Tite de Lemos, Eduardo Coutinho

Sobre o fundo negro da tela aparecem os créditos de abertura de *Cabra Marcado para Morrer*, composta do nome da produtora, do diretor e do título do filme. Não temos indicação de atores ou técnicos, como ocorre normalmente nos trabalhos cinematográficos. Um tom grave e evocador emana da trilha sonora. E, enquanto um pequeno morro adorna o crepúsculo, uma luz começa a ganhar forma na semi-escuridão até clarear a montagem de um projetor de filmes, no quintal de uma casa simples. Logo estas imagens coloridas são substituídas por outras em preto e branco: está decodificado que se trata do filme que o projetor se preparava para mostrar. O filme dentro do filme.

Imagens em preto e branco bem contrastadas mostram um conjunto de casas pobres suspensas em palafitas, numa das quais uma mulher corta verduras para alimentar um porco que divide com ela o mesmo espaço. Em outras tomadas, crianças correm e brincam ao mesmo tempo em que trabalham à cata de caranguejos. Ao fundo, navios petroleiros adornam o horizonte enquanto a conhecida e difundida canção do CPC comenta: *“era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido”*. Ainda estamos vendo e processando este quadro quando um locutor sobrepõe-se a ele, explicando: *“Abril de 1962. Estas imagens foram filmadas durante a UNE volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu várias cidades do país para promover a discussão da reforma universitária...”* Na tela, vê-se em primeiro plano uma favela junto ao mangue e uma igreja em alvenaria ao fundo. E a fala comenta que *“com a caravana viajavam outros estudantes do CPC, Centro Popular de Cultura da UNE, que pretendia estimular a formação de outros centros populares de cultura nos estados.”* Corte para uma feira nordestina sobre a qual pairam dois grandes *outdoors* com propagandas da *Texaco* e da *Shell*: *“A imagem da miséria contrastada com o imperialismo, uma tendência típica da cultura da época como demonstra essa música, a canção do subdesenvolvido, um clássico do CPC.”* Ai temos que observar com Menezes (1994) que essa fala sobre as imagens parecem indicar que há algo para além delas que precisamos escutar para *“termos certeza do que estamos vendo”*. Ou seja, numa leitura atual, tais imagens não podem mais falar por si mesmas. Além de que, ao dizer isso, já se está sugerindo que foram coisas vistas e recortadas por um olhar datado, da época. Distinto do que se teria hoje, portanto.

Mais adiante mostram-se algumas máquinas, uma torre de extração petrolífera filmada imponentemente de baixo para cima, homens trabalhando, e outra voz nos avisa: “*Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar.*” Para Menezes, ao atribuir à época a crença no nacionalismo associado ao desenvolvimentismo, a voz que aqui se explicita, que de fato é a de Eduardo Coutinho, está fazendo uma autocrítica. Mas, adverte, trata-se de uma crítica relativa pois, “*ao nos envolver e dizer que o nacionalismo era da época, ele para ela, ao mesmo tempo que para nós, transfere a responsabilidade e cumplicidade de suas perspectivas de então. A culpa é, portanto, da época.*” (Menezes: 1994, p. 107)

Concordamos com Menezes que, neste momento, quando autor e obra se identificam, há uma atitude autocrítica — que a partir daí permeará o filme todo. E acrescentamos que, neste trecho de *Cabra Marcado para Morrer* podemos perceber a mesma época em dois níveis narrativos: nas imagens que afirmam e no discurso verbal que, vindo de hoje, nega aquelas afirmações. Entretanto, abro um parêntese para observar a idéia de “culpa” a que se refere Menezes, pois no seu texto há a sugestão de que esta deveria ser atribuída a alguém e não à época. Há nas entrelinhas deste analista uma indicação de que a narrativa trágica que vamos acompanhar, não a que o filme primeiro contaria, mas esta que o interrompeu, tem um dedo de “responsabilidade” deste narrador que, para ele, se explicita na figura do cineasta. Na análise de Schwarz, há também, sob outra perspectiva, a idéia de que se faz no filme uma imbricação entre sujeitos históricos, admitindo que a intervenção do cineasta na vida da antiga líder camponesa, Elizabeth Teixeira, é importante e grande: “*Da primeira vez, em 1962, tratava-se do encontro entre os movimentos estudantil e camponês, através do cinema, num momento de radicalização política e nacional. O que estava em jogo era o futuro do país, e as pessoas só mediatamente seriam o problema.*” (Schwarz: 1987, p. 75)

Para nossa análise, vale observar que entendemos que os narradores impressos nos dois momentos ultrapassam a figura particular do cineasta, para dar voz ao sujeito social e histórico. Quando o cineasta se inclui no filme, não deixa de colocar-se sob este narrador, como objeto a ser reordenado por ele. E, como aponta Schwarz, em 64, cineasta e camponesa estavam integrados aos movimentos políticos

do período, e o filme planejado naquele momento tinha justamente a intenção de tomar a luta dos trabalhadores como tema de cultura, falando de seu caráter modelar e vigoroso, tornando-o também expressão de uma arte engajada e pedagógica. Como muito já se disse, houve um sério erro de diagnóstico sobre o alcance das lutas populares e das alianças de classe que as apoiava. Entendemos que é sobre esse erro, que Berlinck traduziu como um espaço entre o fato e a previsão de fantasia iluminista, que se realiza a autocrítica (o mea-culpa) desta voz narrativa, e não sobre o caráter iluminista do trabalho que naquele momento se realizava. Isto é, a autocrítica não questiona a posição de vanguarda iluminista que se tomava, mas a carência de precisão que esta vanguarda, influenciada pelas análises do período, cometeu. Ou com a certeza de que o romantismo e o desejo foram mais fortes e prescindiram, mesmo, dos diagnósticos que o filme de hoje, jurando uma dose maior de lucidez, tenta rever. Como última questão, para fechar o parêntese, entendemos inclusive que nos primeiros anos de 80 ainda pairava o desejo de aliança dos intelectuais com a organização popular, sob um mesmo caráter iluminista. Está no texto de Berlinck, de Schwarz e na própria atitude de Coutinho ao retomar os velhos contatos.

Então, sobre as imagens de 62 e 64, teremos superposto um discurso analítico, crivado pelo tempo histórico. Discurso que tem uma unidade visível, ainda que proferido por diversas vozes: ora temos o próprio cineasta fazendo depoimentos sobre elas, ora Elizabeth Teixeira rememorando a vida, perseguição e morte do líder João Pedro Teixeira, enquanto vemos episódios da ficção que deveria ilustrá-la ou recortes de jornal sobre os fatos, e ainda uma terceira voz, um locutor-repórter que explica as cenas que assistimos sob o clássico tom informativo, de neutralidade, de verdade histórica. E, mais importante, estes discursos substituem as falas dos camponeses-atores enquanto são projetadas as imagens em preto e branco, filmadas em 64. Em apenas dois momentos teremos voz e imagem conectadas, permitindo que falem por si.

De modo que, ao insistirmos em tomar os fragmentos que sobram das tomadas de 62 e 64 estaremos, para efeito de análise, mais uma vez mutilando o filme de Eduardo Coutinho. É evidente que se apenas algumas daquelas tomadas originais falam por si é porque há o intuito da releitura, e essa é a marca deste trabalho cinematográfico em fim de contas, à qual deveríamos ater-nos. Mas



tentaremos entrever a leitura que o CPC se propôs a fazer do rural mobilizado naqueles primeiros meses de 64, quando a conjuntura política estava claramente radicalizada e a idéia de reforma agrária ganhava projeção nacional com o avanço do movimento camponês e a pressão dos seus principais mediadores. E, como veremos, reforma agrária é uma expressão utilizada uma única vez no filme de 84, na voz do locutor-narrador oficial, para contar que João Pedro recebera um monumento no local onde fora morto e nele constava a inscrição “*aqui morreu João Pedro Teixeira, mártir da reforma agrária.*” A tradução das reivindicações de 62 e 64 enquanto uma luta pela extensão dos direitos trabalhistas ao campo, dentro da legalidade, é a tônica da releitura do narrador.

## UM PRÓLOGO PARA A MOBILIZAÇÃO CAMPONESA

O filme segue contando que a caravana da UNE-volante, ao chegar à Paraíba em 14 de abril de 1962, depara-se com uma mobilização camponesa em protesto ao assassinato de João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé. Alguns recortes de jornal dão conta da chegada dos estudantes e, na mesma página, dão notícias sobre a morte do trabalhador, numa sugestão do filme de que ambas as forças encontravam semelhante foro no noticiário da época. Continua mostrando imagens da manifestação de trabalhadores em protesto ao líder morto, enquanto conta o primeiro encontro de Eduardo Coutinho com a viúva Elizabeth Teixeira e seus filhos. E sobre a imagem de um homem que discursa inflamadamente para a massa de trabalhadores reunidos na praça, agitando faixas de protesto, ouvimos a seguinte explicação:

*“Nesta época, a Liga de Sapé já era a maior do nordeste, com mais de sete mil sócios. A Liga tinha sido registrada em cartório três anos antes como sociedade civil de direito privado. Como a sindicalização rural era um direito inexistente na prática, os trabalhadores do campo encontraram nas Ligas o único meio legal para canalizar suas*

*reivindicações. Aumento do foro, trabalho obrigatório sem pagamento, despejo sem indenização pelas benfeitorias e lavouras, uso da violência pelos grandes proprietários. Na luta contra tudo isso, João Pedro forjou a unidade dos camponeses da região.”*

Por que não se “abre o microfone” para ouvirmos as propostas dos trabalhadores em 1962? Podem-se usar argumentos exclusivamente técnicos sobre isso, como, por exemplo, falta de qualidade do som gravado naquele momento. Mas, ao omitir por completo a idéia de reforma agrária enquanto uma bandeira dos trabalhadores mobilizados em 1962, parece que o filme pretende dar uma outra versão sobre os fatos. Um diálogo com a conjuntura de 1983 e 1984, ainda marcada pela repressão, ou ameaça aos movimentos sociais? Ao relatar que aqueles camponeses tinham um articulado discurso político, o filme teme destruir a imagem que agora tenta projetar? Entretanto, mais adiante, ao citar a explosão do monumento a João Pedro Teixeira, onde constava a inscrição “*mártir da reforma agrária*”, o nosso informante deixa entrever aquilo de que ele não quer dar maior evidência.

Ainda sobre as imagens dos trabalhadores em sua manifestação na praça central de Sapé, o locutor-repórter informa que “*produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento Popular de Pernambuco, o filme seria realizado nos próprios locais com os participantes reais da história. Elizabeth e seus filhos viveriam seus próprios papéis.*” As imagens subseqüentes mostram o roteiro do filme, cujo título, impresso no alto da folha branca, já é *Cabra Marcado para Morrer*. Abaixo do termo “*introdução*” temos a expressão “*prólogo documentário*”, demonstrando a intenção de que *Cabra Marcado* fosse um filme de denúncia, composto sobre matéria “verídica”. Complementa esta idéia a opção de se terem Elizabeth e seus filhos interpretando a si mesmos, bem como a proposta um de prólogo documentário sobre a violência desencadeada contra a organização camponesa, que crescia na mesma proporção em que os trabalhadores rurais conquistavam novos espaços políticos, como observa Novaes (1987). Esta autora demonstra em sua tese que, acostumados ao poder de vida e morte sobre o trabalhador, os proprietários não admitiam a simples idéia de que estes encontrassem foros civis para reivindicações legais. Além de que, ao conseguir assistência médica, funerária, judicial, as Ligas

quebravam o esquema de prestação e contraprestação de favores que mantinham o vínculo mais forte da dominação dos patrões sobre os trabalhadores.

Vinculado ao CPC da UNE, o filme deveria atender às expectativas daquele centro quanto ao que entendiam como a produção de uma cultura popular, que servisse de instrumento para o debate político das classes trabalhadoras, que as retratasse e as estimulasse à luta. Segundo os termos do sociólogo e mentor intelectual do CPC, Carlos Estevam Martins, a produção cultural do Centro deveria construir uma “*cultura popular desalienada*”, que evidenciasse e fomentasse a consciência revolucionária. Segundo observa Berlinck (1984), para este ideólogo, o artista engajado havia de ocupar o espaço da cultura alienada com uma proposta nova:

*“Conservando-se dentro dos marcos traçados por suas limitações essenciais, compete à cultura desalienada a realização de um trabalho de sentido revolucionário inequívoco. (...) Cabem-lhe fundamentalmente duas tarefas: o esforço crítico por meio do qual ela bombardeia e desmascara as posições defendidas pela cultura alienada e o esforço de substituição mediante o qual ela tenta, aos poucos e na medida do possível, ir ocupando o lugar de sua opositora.”* (apud Berlinck: 1984, p. 62)

A experiência de cinema popular e conscientizador já havia sido tentada pelos cineastas congregados no CPC através do filme *Cinco Vezes Favela*, constituído de cinco curtas-metragens sobre os problemas dos favelados e suas lutas pela sobrevivência. A crítica mais conhecida sobre o resultado desta experiência é a que ressalta o caráter desigual dos curtas e o excesso de esquematismo dos cineastas, que acabaram impondo certas teses sobre as questões dos favelados, bem como dos seus opositores, os ricos, retratados como devassos e desocupados. Como observava Bernardet em 1967, ao tomar a luta dos camponeses da Paraíba, Coutinho abandonava a oposição infrutífera lumpen/grã-finos decadentes e partia para uma discussão fundamental sobre a organização trabalhadora muito embora, este crítico seja obrigado a concluir que “*quando esses cineastas (Coutinho e também Hirszman, que planejava filmar o Engenho Galiléia) quiseram afrontar o presente, não conseguiram realizar suas fitas.*” (Bernardet: 1965, p. 82)

O movimento camponês deste período, sobretudo no nordeste do país, oferecia muitos elementos importantes para dar respaldo às propostas do CPC de encontrar-se com a ação política do povo. No ano de 64 as Ligas Camponesas já obtinham repercussão nacional e carreavam para si a atenção dos principais mediadores políticos dos movimentos populares, seja dos grupos de esquerda, seja do majoritário Partido Comunista. Para além disso, havia a repressão privada dos proprietários de terra e os conflitos armados, inclusive com órgãos de repressão pública, demonstrando que a organização camponesa constituía uma grande ameaça à ordem política, aliada aos esquemas tradicionais de dominação. Com a projeção da bandeira da reforma agrária proposta pelas Ligas no Congresso de Belo Horizonte, com a vitória dos camponeses do Engenho Galiléia, que conseguiram a desapropriação das terras em favor das famílias de trabalhadores alguns anos antes, com a repercussão nacional dos movimentos e ganhos das demandas, o processo de repressão também se intensificou, como já apontamos acima. A morte anunciada de João Pedro Teixeira, que adquiriu grande repercussão nacional e mobilizou o protesto de milhares de trabalhadores rurais tanto em Sapé como em João Pessoa, era uma entre tantas que deveriam tornar-se públicas para angariar apoio de outros setores sociais para a luta dos trabalhadores rurais e suas reivindicações, bem como para denunciar o latifundiário violento, sanguinário e emperrador do desenvolvimento.

As reivindicações dos trabalhadores por direitos trabalhistas e terras para plantar adquiriam sentido novo quando confrontadas com o cenário político, radicalizado tanto pelos proprietários quanto pelos mediadores políticos. O “*movimento das massas em direção à conquista do poder*” era o pensamento que orientava estes dois lados. Ou seja, a revolução era um discurso no *front*. E quando a esquerda não ousava completar o discurso sobre a contradição que motivava a revolução, os setores conservadores a completavam e a viam em cada organismo de representação dos trabalhadores.

Entretanto a releitura de *Cabra Marcado para Morrer* enfatizaria, ao nosso ver, esse aspecto legal e trabalhista da luta num sentido de ressaltar mais especialmente o que se seguiu ao 31 de março de 64. Se, num primeiro momento, interessava mostrar a luta dos trabalhadores do campo avançando em direção à consciência de classe, agora importa mais mostrar que trabalhadores cristãos,

interessados em seus legítimos direitos foram massacrados, antes por latifundiários e depois pelo Estado autoritário<sup>1</sup>. Esta é a marca do depoimento revoltado de João Virgínio, relatando as torturas que feriram sua dignidade e sua saúde, após sua prisão pelos órgãos de segurança nacional. Este ponto é reafirmado, ainda, quando a narrativa insiste em lembrar que João Pedro era de religião protestante, assim como o camponês João Mariano, que o representaria no filme.<sup>2</sup>

O locutor-repórter explica que, depois de dois anos, quando estava tudo pronto para as filmagens em Sapé, um novo conflito armado envolvendo trabalhadores, policiais e empregados de uma usina, provocou a ocupação da área pela polícia militar da Paraíba, tornando impossíveis as filmagens. Sobre imagens de cadáveres filmadas de um recorte de jornal, informa-se que “*onze pessoas morreram no conflito*”. Os mortos eram todos camponeses ou houve vítimas do lado oposto também? Apresentada assim, essa informação faz supor que o informante não quer precisar os fatos. Primeiro porque omite a possibilidade de ter havido uma resposta armada dos trabalhadores e depois omite, com este dado incompleto, o estado de ânimo dos camponeses e seus opositores. É como se o desvendamento desse dado viesse manchar a imagem de trabalhadores pacíficos e imaculados que o filme deseja construir, forjando a idéia de que estes necessitavam e ainda necessitam de uma liderança condutora para livrá-los das garras dos cruéis opressores. Seria essa a idéia do filme sobre João Pedro Teixeira em 1964? É certo, como observam Medeiros (1995) e Novaes (1987) em seus trabalhos, que, para demandar a violência, não era necessário mais do que quebrar as regras que compunham os contratos tácitos da dominação tradicional. De modo que, em certos momentos, o próprio PCB, cujas principais teses sempre se pautavam pela política das alianças e formas pacíficas de lutas, admitia a necessidade de os trabalhadores se armarem para proteção de suas vidas. Conforme a pesquisa de Medeiros, o Jornal *Terra Livre*, publicado pelo PCB<sup>3</sup>

<sup>1</sup> O que teria sido, se assim podemos dizer, o diagnóstico mais próximo da realidade da época, de acordo com as pesquisas de Novaes (1987) e Medeiros (1985)

<sup>2</sup> Regina Novaes (1987) aponta que a própria adesão ao protestantismo por parte dos camponeses nordestinos já significava um ato de ruptura com o sistema patriarcalista. Em certos engenhos sequer havia permissão para a entrada de trabalhadores que não professassem a fé católica. E esta última, ressalta, contribuía em diversos níveis para manutenção do sistema de dominação patriarcal. Além dos conhecidos aspectos ideológicos, que valorizam o sacrifício e a obediência, havia o favorecimento do sistema de compadrio, que estreitava ainda mais os laços de lealdade dos moradores para com os patrões.

<sup>3</sup> Tanto Medeiros (1995) como Azevedo (1982) observam que havia participação importante de quadros comunistas no papel de mediação deste movimento camponês, além da exercida por

especialmente para discutir as questões do campo, trazia na edição de outubro de 1961 a seguinte legenda sob a foto de um posseiro armado: “*esta atitude dos posseiros de Goiás é a mesma dos posseiros do Sudoeste do Paraná, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Paraíba e Pernambuco. O programa pacífico de lutas pela conquista da terra, através de associações e ligas camponesas não exclui a luta armada para garantir a própria vida contra latifundiários, grileiros e jagunços, muitos até juizes, deputados e senadores.*”(apud Medeiros: 1995, p. 144) À época da realização do filme, a situação na região estava num clima de extrema tensão, como revela este artigo do Jornal da Liga, citado por Regina Novaes (1987):

“João Pessoa (Da Sucursal). *Apesar de toda onda de terror espalhada pelos latifundiários, realizou-se em São Miguel de Itaipu, em dezembro último, a fundação do Sindicato Rural, que mobilizará a população camponesa do município e das zonas vizinhas (...)* No último domingo o hino das Ligas foi cantado e dançado no próprio terreiro do latifundiário, em São Miguel de Itaipu. *Apesar dos sacos de areia amontoados em barricadas, dos caminhões carregados de capangas, das cercas de arame farpado, ligados a fio de alta tensão, realizou-se entusiástico comício na pequena cidade, com a presença de dois mil camponeses, além dos deputados Assis Lemos e Figueiredo Agra, dos líderes camponeses Elizabeth Teixeira e Pedro Fazendeiro, do sapateiro Manoel Porfírio, dos líderes operários Rivaldo Cipriano e João Ribeiro Filho. Um pelotão da Polícia Militar garantiu a segurança pública.*” (apud Novaes: 1987, p. 116)

Como se pode ver, o relato do periódico vinculado ao grupo político de Julião descreve um clima de guerra, demonstrando que o conflito estava de fato instaurado. Mas, também como se pode ver, o tom eufórico do relato sugere que o movimento acreditava encontrar respaldo no Estado, *in totum*, bem como na sociedade brasileira. O único inimigo em vista parecia ser o latifundiário. Sobre esse mesmo episódio, incluído no filme *Cabra Marcado*, temos o seguinte comentário

---

Francisco Julião. Azevedo (1982) afirma mesmo que as Liga de Sapé e também de Mari eram “controladas rigidamente pelo Comitê Estadual do PCB...”

sobre as imagens: “(Eis) *o comício de fundação das Associações de Trabalhadores rurais de Itaipu. Respondendo às pressões, o governo estimulava a sindicalização no campo.*” A que pressões respondia o governo para estimular a sindicalização? A sindicalização servia ao controle governamental em oposição às Ligas. E por quê?

Julião, em 12 de junho de 1963, conclamava a unificação de “*forças revolucionárias em torno de um programa radical para realizar a revolução brasileira.*” (Azevedo: 1982, pp. 131 e seguintes. ) Em que pesasse a ausência de clareza de Julião sobre o que entendia por revolução e forças revolucionárias, a direita levaria a sério o seu discurso, e, para a nossa análise, fica claro que os termos da mobilização camponesa ultrapassavam os limites propostos na releitura do filme. Os próprios trabalhadores demonstram nas suas falas que o Exército invadiu o Engenho Galiléia procurando as tais armas que Julião dizia ter. Entre o delírio das forças repressoras pós-golpe e a utopia socialista do mediador das Ligas havia, sobretudo, uma estratégica guerra de informações no sentido de ampliar o alcance político das ações, de ambos os lados.

A continuação do filme nos informa, a partir de tomadas que mostram Elizabeth discursando no mesmo comício de Itaipu: “*Dois semanas depois destas manifestações houve o conflito que impediu as filmagens de Cabra Marcado para Morrer. Diante da impossibilidade de trabalhar na Paraíba as filmagens foram transferidas para Pernambuco, onde fica o Engenho Galiléia, berço da primeira Liga Camponesa, fundada em 1955.*” A essa última parte da informação correspondem imagens do período, tomadas no antigo engenho, compostas de roçados de mandioca, um bananal e da sede da Sociedade Agrícola dos Plantadores e Pecuaristas de Pernambuco — Liga Camponesa.

Já na seqüência, sobre imagens “posadas” de Elizabeth sentada à mesa, juntamente com o trabalhador e as crianças que faziam sua família no filme, ouvimos que “*em 26 de fevereiro de 1964 quando rodamos o primeiro plano de Cabra Marcado para Morrer, contávamos com vários camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia.*” Uma casa de farinha onde vários homens e mulheres trabalham descascando e preparando a mandioca faz pano de fundo para a informação de que “*eles agora eram donos das suas terras, graças a uma luta de quatro anos que culminou com a desapropriação de Galiléia.*” Sobre o trabalhador que compõe o centro da cena, mexendo a massa de mandioca e falando

para os demais: *“João Mariano, que fazia o papel de João Pedro não era de Galiléia”*. Corte para cenas de uma estrada por onde aparecerá a família de Elizabeth chegando de mudança com a família. Segundo informa a locução: *“Depois de ter sido expulso do engenho onde trabalhava na cana, ele tinha ido morar em Vitória de Santo Antão. De religião protestante como João Pedro, foi contratado juntamente com seus cinco filhos. Sobre estas imagens, mostrando a volta da cidade para o campo da família Teixeira, iriam ser colocados os letreiros do filme.”* Ou seja, há uma imbricação das imagens e fatos que dizem respeito à luta de Galiléia, a de João Pedro Teixeira, a dos camponeses expulsos dos engenhos. É o segundo narrador tentando demonstrar a matéria a partir da qual seria feita a ficção: a situação comum dos homens pobres do campo, que perdiam o frágil acesso à terra sob qualquer pretexto e, quando lutavam para nela permanecer, defrontavam-se com a ação violenta dos latifundiários.

João Mariano, no papel de João Pedro, mexe a massa da mandioca sobre a chapa de secagem, etapa importante na fabricação da farinha, enquanto conversa com os demais trabalhadores. Apesar do evidente realismo da fita, a alegoria não é descartada: o líder morto organizava a massa, tinha o papel importante de dar “o ponto” na finalização do processo. Note-se que, para o discurso de 1984, o que o locutor ressalta destas imagens é o fato de os trabalhadores terem direitos sobre a organização do seu próprio tempo de trabalho, o que permitia que se dispusessem para o filme. E o dado importante de que João Mariano era de religião protestante como a de João Pedro.

Este aspecto, mais adiante, provocará uma fala subliminar de Elizabeth Teixeira que Eduardo Coutinho, seu interlocutor na situação, se encarregará de despistar. O cineasta volta a dar ênfase ao aspecto religioso, perguntando a Elizabeth se o seu marido já era de religião protestante quando de seu casamento com ele. Elizabeth observa que *“não, depois foi que ele dedicou-se à religião. Aí ficou mais ao lado das Ligas e abandonou a crença. (Mas) quando ele foi preso pelo Exército eles fizeram várias perguntas dentro da Bíblia e ele respondeu tudo.”* Por que ressaltar mais uma vez esse dado, se o filme em nenhum momento indicará que o protestantismo dos trabalhadores aparecia como uma forma de desobediência? A nossa hipótese é que interessa ao segundo narrador ressaltar esta questão para os dois tipos de interlocutores em potencial. Ao politizado, que como Coutinho



vivenciou as mobilizações de 64, parece dizer que faltou ao diagnóstico da época também a percepção de que as bases camponesas, “aliadas naturais do proletariado” eram compostas por homens simples e religiosos. E ao interlocutor despolitizado, passar a idéia de que o Estado autoritário descarregou sua fúria sobre homens simples e religiosos, aos quais acusava de comunistas ateus. Sobre o fato de Elizabeth incluir em sua fala a informação de que João Pedro se desvinculou da atuação religiosa quando se aproximou das Ligas — mas que ainda assim se mantinha conhecedor da Bíblia e usou deste expediente quando foi preso pelo Exército —, nenhum destaque. Ao contrário, para fortalecer a idéia central, de que se tratava de pessoas simples e religiosas, Coutinho pergunta ao final da fala de sua interlocutora: “*Não tinha briga por causa de religião, não? A senhora era católica...*”

Em vários momentos o filme faz esta reconstrução da identidade dos trabalhadores como homens, mulheres e crianças simples e desamparados, subjugados pela força econômica da propriedade associada aos poderes públicos. Estes últimos adquirem sempre o desenho de forças famigeradas, sugerindo aquilo que Bernardet acusava o cinema brasileiro de retratar nos anos 60, por má consciência de classe, e, em especial, isentava Coutinho de tê-lo feito: “*E, paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo. Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela.*” (Bernardet: 1967, p. 31) Ou seja, um discurso que fica muito distante do debate sobre consciência de classe que se propunha instaurar na época. Onde está a inflexão? O narrador parece reconhecer hoje que havia muito mais uma noção religiosa de justiça e direito nos confrontos do período do que consciência de classe. Mas, se procura esta reabilitação dos trabalhadores em direção aos interlocutores politizados, também acusa o golpe de tê-los confundido com comunistas ateus, enquanto eram apenas homens crentes e simples em busca de terras para plantar. A quem se estende este último aspecto do discurso agora? Ao provável cidadão médio brasileiro que precisa ser informado das atrocidades do Estado sobre inocentes. Entretanto, a figura de Elizabeth, com sua vitalidade e perspicácia, deixa entrever que a construção da luta ia muito mais adiante do que se quer demonstrar e que o próprio João Pedro Teixeira tinha consciência de que empenhava sua própria vida no embate com as forças

antagônicas. O velho esquema de dominação patriarcal diante da organização dos trabalhadores reagia com a mesma violência que sempre marcara as relações de dominação pessoal. É certo que mudava de *status* o caráter do embate, mas seguia sendo sangrenta qualquer tentativa de abertura de brechas sobre o domínio e controle que pesavam sobre os trabalhadores rurais. O que se pode discutir é se os projetos dos trabalhadores correspondiam às expectativas dos seus mediadores e se se destinavam ao mesmo fim. Como observa Medeiros (1995), a própria ação organizada ocupava, para os trabalhadores, o espaço deixado pelas formas coletivas de sociabilidade, que se repunham como formas de sociabilidade política. A autora destaca ainda a entrevista que obteve com Elizabeth Teixeira e seu depoimento sobre o processo de ocupação de terras promovido pela Liga de Sapé, que para os trabalhadores adquiria o sentido de uma volta à terra, depois de expulsos dela. (Medeiros: 1995, p. 151) Esta análise contribui para oferecer substância ao que estamos sugerindo como elemento da autocrítica do nosso segundo narrador e que aparece de forma subliminar: a consciência *a posteriori* de que, se o discurso dos mediadores ia da organização para a revolução socialista, o dos trabalhadores ia da organização para a reposição de formas coletivas de vida.

O depoimento atual de João Mariano indica elementos deste conflito. É profundamente significativa a fala daquele que fez o papel de João Pedro, quando afirma, temeroso, ao seu interlocutor mais recente: — “*Cai nesse movimento revolucionário. Sai do engenho porque não queria tá dentro deste negócio de Liga. Porque eu não quero sabê deste negócio de revolução*”. Evidentemente, essa noção de que, ao participar do filme em 64, estaria participando de um movimento revolucionário pode ter sido construída após o golpe, pelo discurso da repressão que usaria o mecanismo do blefe para justificar seus atos. Para isso, acusava os camponeses de Galiléia de estarem preparando um filme sobre extermínio, como mostram os recortes de jornais da época, apresentados pelo próprio filme. Mas João Mariano insiste que fez o filme a trabalho, porque estava desempregado, mas que não tinha pretensão de pertencer ao movimento dos trabalhadores e, após sua participação, sofreu punição por parte de sua Igreja. Além disso havia, como já mostramos, o discurso da revolução no *front*, ainda que Coutinho o negue imediatamente após a fala de João Mariano:

— *“Caí nesse movimento revolucionário. Sai do engenho porque não queria tá dentro deste negócio de Liga. Porque eu não quero sabê deste negócio de revolução”*

— *“É, mas não tinha nada disso não”*.

Afirma isso para João Mariano, que hoje dirige uma comunidade protestante, desautorizando seu discurso e jogando sua interpretação dos fatos na conta do engano pessoal, sugerindo que talvez tenha se influenciado pelo discurso do Estado e da repressão no pós-64.

## O CAMPONÊS SOB A ORGANIZAÇÃO RACIONAL DO TEMPO

Mas olhemos sobre as imagens sem as palavras que as relêem, já que o rural do pré-64 é que compõe a questão central do nosso estudo. Antes de mais nada, é preciso ressaltar que os trabalhadores filmados neste primeiro momento são todos vistos sob o prisma da altivez, heroísmo e força. A câmera de baixo para cima sempre os vê contra o céu, olhar firme no horizonte, no futuro. Além disso, várias imagens dão conta que, contra esses homens pobres e trabalhadores, está a força dos proprietários com seus capangas. Homens a cavalo, com armas à cintura, invadem os casebres de pau-a-pique e derrubam-nos diante das famílias indefesas. Pisoteiam as suas plantações, ameaçam as mulheres e crianças, afrontando a dignidade e a vida destes trabalhadores. Outros são mortos no próprio roçado, enquanto trabalham, sem qualquer chance de resistência.

A figura de João Pedro aparecerá destacada em firmeza e ponderação (esta última, perceptível na única cena em que se permite o diálogo do filme original), carismático e incansável. O líder estará o tempo todo trabalhando e conversando com os companheiros, às vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Quando não está na casa de farinha, João Pedro está no roçado de mandioca, ou ainda na pedreira — seu trabalho anterior, quando estava na cidade —, ou em reunião com os trabalhadores. Em um único momento João Pedro parece descansar, quando conversa com Elizabeth, ambos sorridentes, sentados no quintal. Elizabeth trabalha muito também, planta e colhe mandioca e encarrega-se de vigiar a casa,

sempre ameaçada por policiais ou capangas que perseguem João Pedro. As crianças e as outras mulheres que aparecem no filme também estão sempre trabalhando, sobretudo, no preparo da mandioca. Ou seja, o conjunto dos camponeses visto por este narrador é composto de homens, mulheres e crianças envolvidos numa disciplina férrea de trabalho. Quando há alguma variação, ainda se ressalta o uso do tempo de forma utilitária, como na cena que mostra a volta da família da cidade para o campo, a feira para onde João Pedro se dirigiria a fim de contatar os companheiros, a reunião noturna com trabalhadores na própria casa de Elizabeth, o mutirão para a construção da casa de um trabalhador, onde não falta a discussão sobre o alto pagamento do foro e dificuldade de sobrevivência que os atingia.

Em uma cena belíssima, pela singeleza da resistência criativa de Elizabeth, esta mulher, ao perceber que jagunços rondam a sua casa, reúne os filhos em torno da grande mesa da cozinha e canta com eles um coco, para que o ritmo e sonoridade da música encubra o som de pedradas em sua porta. Contra a tática do terror dos homens a serviço do “latifúndio”, a mãe ensina os filhos a resistirem pacificamente, ao mesmo tempo em que lhes oferece proteção psicológica. Uma das imagens inesquecíveis do filme, justamente pela particularidade de escapar à racionalidade organizativa do narrador de 64, pelo sentido de fidelidade ao objeto narrado. Mas há que se observar que este momento se ajusta utilitariamente à questão principal desta primeira voz narrativa: não se canta por lazer ou descontração. E também à do segundo momento (releitura de 84) porque mostra a reação pacífica e espontânea de Elizabeth diante da ameaça à sua família.

Uma outra imagem rápida e não explicada pela narrativa *a posteriori* mostra Elizabeth sentada à sombra de uma árvore, jogando saquinhos de areia com as duas meninas. Pode-se dizer que este é o único momento em que a mãe e as crianças brincam. As outras tomadas, onde os pequenos não estão a trabalho, mostram-nos em profunda tristeza e melancolia. Provavelmente se seguiria à prisão ou morte do pai, João Pedro.

Quando passa ao retrato do pólo antagônico, a única e rápida cena em que aparece a sede do engenho, para onde se dirigem os trabalhadores, apresenta como detalhe um homem sentado folgadoamente em uma cadeira de balanço, à sombra de uma varanda. Não se trata do patrão, que, segundo observa o administrador, vive na cidade — compondo o tipo absenteísta severamente criticado no período. A

referência, portanto, recai sobre os trabalhadores que assumem a condição de prepostos dos patrões, que aí podiam permanecer ociosos.

Esta insistente composição da figura do camponês como um trabalhador contraria em cheio a perspectiva da releitura apresentada pelo filme em 1984. Neste segundo momento, os trabalhadores estarão justamente interrompendo seus trabalhos para dar atenção às filmagens. O olhar sobre o ato do trabalho não será elogioso, mas ressaltará as condições precárias a que são submetidos aqueles que se converteram em operários, como o filho de Elizabeth e como Cícero, que se emprega em uma metalúrgica na cidade de Limeira (SP). A mesma perspectiva observa as atividades daqueles que permaneceram na lavoura, como o moradores de Galiléia, que continuam pobres — não prosperaram, é a fala do filme —, ou daquele que prosperou, mas encontra dificuldades na condição de pequeno produtor, como Brás. Vale lembrar ainda que a primeira coisa ressaltada logo no início do filme, através da fala de Coutinho, é o fato de que, em 64, os trabalhadores podiam dar ao trabalho nas filmagens um tempo que lhes pertencia, fruto da desapropriação de Galiléia.

É certo que, ao fazermos análise de um filme inconcluso, estaremos correndo o risco de forçar a nota. Mas se pensarmos no discurso político do período, aliado aos propósitos do CPC, há grande possibilidade de que este trabalho seguisse as premissas que aí ficaram delineadas. O camponês era um trabalhador, produtor de alimentos, que merecia a terra do latifundiário absenteísta, que em nada contribuía para o progresso do país e cobrava destes um alto foro. Deste modo, a imagem pública a ser construída pelo filme havia de atribuir ao camponês a disciplina do trabalho, pois a reforma agrária reivindicada deveria favorecer o progresso e a produção no campo. Certamente, estava-se longe de sugerir a necessidade de desapropriação em favor do camponês como uma forma de garantir ao trabalhador o seu próprio tempo e ritmo de trabalho. Quer dizer, o camponês deveria ser, fundamentalmente, o antijeca para os olhos desenvolvimentistas dos primeiros anos de 60. Por isso também vemos com tanto destaque as imagens do viçoso mandiocal, das raízes em preparo, dos roçados onde João Pedro e outros camponeses trabalham. As tomadas de 84 estão mais para realçar o limite da miséria em que vivem hoje estes homens do que oferecer qualquer ênfase no trabalho destes ou no produto dele.

Inclui-se aí o fato de que trabalhador rural e os problemas agrários dos anos 80 não estão em a pauta para o segundo narrador, e aí aparecem como parte do cenário onde vivem hoje os personagens de ontem.

## QUANDO PALAVRA E IMAGEM DE 64 SE ENCONTRAM

A cena na qual os trabalhadores discutem com o administrador do engenho a questão do aumento do foro é a única onde o conjunto de camponeses do filme de 64 recebe a palavra. Dois outros momentos onde palavra e imagem se encontram são para mostrar o coco cantado por Elizabeth e seus filhos e uma única frase dita por Cícero enquanto participava do mutirão de construção da casa de João Pedro e que ele mostra jamais ter esquecido, repetindo-a na entrevista com Coutinho, numa cena em que se ressalta a importância do filme na vida daquele homem.

O locutor-repórter informa que *“nesta seqüência de Cabra Marcado Para Morrer, um grupo de camponeses liderados por João Pedro discutia com o administrador a questão do aumento do foro. Os diálogos da seqüência foram criados pelos próprios atores através de uma improvisação feita antes das filmagens”*. Sob essa fala, aparecem os camponeses diante da varanda de uma casa grande, onde vemos um homem de botas, chapéu de feltro à cabeça e mãos para trás, compondo uma pose arrogante. Diante dele, os trabalhadores mantêm seus chapéus à mão, em atitude respeitosa. O administrador reclama do fato de os trabalhadores terem vindo em conjunto:

Administrador: — *“Que história é essa? Cês num devia tê vindo de comboio. Quando é pra pagá o foro vem um só. Isso é muito feio pra vocês. ... Eu vô mudá a situação de moradia de vocês. Tá muito perto um do outro.”*

João Pedro: — *“Nós tamo pagando direito como o senhor qué pra mais da conta.”*

Administrador: — *“João Pedro, você é o cabeça. É você que inventô essa idéia.”*

Corte para mostrar Brás, que, ao lado de João Pedro, toma a palavra bastante exaltado:

Brás: — *“Ele não é o cabeça. É pelos alcance do acordo que está ocorrendo que ele pode fazê um apelo razoável com o que é merecedô.”*

João Pedro: — *“É a necessidade que obriga nós a complicá o caso.”*

Outro camponês: — *“Ói, seu administradô. É um caso qu’eu digo: eu tô muito agitado com o sinhô.”*

E obtém do administrador a seguinte resposta:

Administrador:— *“Tá revoltado? Pois não devia. Seu filho morre, dô enterro. Sua mulher adocece, boto na maternidade. Nada falta pra vocês...”*

Outro camponês:— *“O senhor tá muito fraco. Precisa de uma conclusão mais forte.”*

Administrador: — *“Você pensa pouco. Parece que tá doido. Não tem idéia no juízo. Você é meio bruto.”*

O camponês: — *“Vô resolvê essa parada com o sinhô...”* (o trabalhador parte para cima do administrador e é contido pelos companheiros)

A câmara, tomando o administrador em primeiro plano, de costas, deixa ver ao fundo o grupo de camponeses tentando conter o mais ofendido entre eles. De revólver em punho, o administrador afirma:

Administrador: — *“Administrador não morre. Só quem morre é camponês.”*

João Pedro: — *“Seu Vieira, nosso caso não é brigar com o senhor. Mas nós não podemos pagá o aumento”* (pondera João Pedro).

Administrador: — *“Cês sabem que vocês são meus e eu só de vocês. E quero que fiquem satisfeitos comigo. Eu não quero brigá. A terra é da gente tudo. Mas essa idéia de não aumentá o foro eu não assino, não agora. Só assino quando o patrão chegá da capital daqui uma semana. Eu tenho que cumpri as ordens do patrão.”* (Enquanto o administrador já

fala mais detidamente, a modo de conselho, um homem armado surge por trás dele para dar-lhe proteção).

João Pedro: — *“Bão, pode esperá uma semana não é? Conforme a resposta do patrão, nós damo a nossa resposta.”*

Administrador:— *“Vão pensá milhó pra vivê. Vão pra casa. Converse com a família. Acaba com essa história, que nós somos tudo junto.”*

Outro camponês: — *“Então semana que vem a gente volta pra sabê a resposta”.*

E, já a caminho da estrada, um deles se vira e diz ao administrador que ficou na varanda:

— *“Ainda vai chegá o dia do sinhô querê fazê isso e não podê.”*

Deste encontro entre fala e imagem nós podemos observar alguns elementos importantes. A relação antagônica entre lados opostos está fundamentalmente permeada dos antigos e tradicionais laços de lealdade. A fala do administrador, que, segundo informa o filme, foi composta pelos próprios trabalhadores, aponta para a desconfiança deste homem com o fato de os camponeses estarem ali em conjunto ou em associação. Ou seja, os próprios trabalhadores demonstram saber que tal atitude rompe com os laços de lealdade que fundamentam a forma da dominação pessoal direta. O administrador, desenhado pelos trabalhadores, qualifica como “feio” o ato coletivo, ou seja, desleal e condenável. Podemos dizer que, ao representar o preposto do latifundiário dessa forma, os trabalhadores-atores estão tematizando um dado significativo também para eles: ao fugir do velho termo de dominação, precisavam aprender que deveriam romper com os termos daquela velha ética, que seria reclamada pelos patrões em nome dos costumes e tradição.

Por outro lado, a resposta de João Pedro-ator observa que a necessidade, o agravamento das condições o estavam *“obrigando a complicar o caso”*. Ou seja, a situação econômica piorada com aumento do foro, lhes exigia uma nova posição. A idéia de que estavam sendo movidos por uma nova conjuntura, para além das vontades pessoais, está subliminarmente colocada, evidenciando que, para os trabalhadores as novas idéias também lhes custavam rearranjos morais. Não é por



outra razão que o administrador reclama da falta de reconhecimento para os favores: *“seu filho morre, dô enterro. Sua mulher adoce, boto na maternidade...”* E o camponês, irritado, lhe exige uma *“conclusão mais forte”*, sugerindo que esta velha forma de raciocínio já não os convence mais: é *“fraca”* diante dos novos problemas.

Apesar disso, a derivação do conflito para o plano pessoal é inevitável, segundo mostram os camponeses-atores, na situação em que um trabalhador ofendido tenta partir para a agressão ao administrador que — provavelmente estranhando suas novas idéias — o atacara verbalmente: *“você pensa pouco. Parece que tá doido. Não tem idéia no juízo. Você é meio bruto.”* Exaltado, precisa ser contido pelos demais trabalhadores e, sobretudo, por João Pedro, que aparece como ponderado e mais convicto que a oposição entre camponês e proprietário não se resolve no plano dos embates pessoais: *“Seu Vieira, nosso caso não é brigar com o sinhô. Mas nós não podemos pagar o aumento.”*

Mas há de perceber-se que uma última fala de um dos camponeses, já de saída, indica que outras idéias se delineavam no horizonte dos trabalhadores: *“Ainda vai chegá o dia do sinhô querê fazê isso e não podê.”* Certamente, isso não faz referência ao aspecto exclusivo do aumento ou não do foro, mas a uma mudança maior, sob a qual o poder mudasse de mãos. Esta fala é dita pelo mesmo trabalhador que se ofende pessoalmente, ameaçando a luta corpo a corpo com o administrador, numa sugestão de que as novas idéias — o cumprimento das leis pelos patrões ou a revolução socialista — não eliminavam de todo os laços tradicionais e a velha forma de se resolverem questões de honra no embate pessoal. Ou ainda que, mais propriamente, as duas questões estariam imbricadas, sugerindo o que Bernardet aponta em 65, quando mostra que os antagonismos de classe passam por condenações morais às classes antagônicas (dominantes) ou mesmo aos trabalhadores desleais. A fala que arremata o encontro entre trabalhadores e administrador, entretanto, indica, para os idos de 60, que a revolução era o endereço e a primeira contestação conjunta, o primeiro passo tático nesta direção. Desconhece-se a anterioridade de questões mais elementares, como se pode ver pela cena montada pelos trabalhadores, que aponta para um primeiro momento, uma primeira forma, ainda incompleta, de reconhecimento do antagonismo entre as classes, que até então o favor disfarçara. Uma consciência que delineia por um caminho particular, mas que não se questiona, em nome da urgência da revolução.

Esta idéia de que a revolução socialista está a um passo, aí presente na fala final do camponês, é a mesma que o narrador não deixa explicitar-se em outros momentos do filme. É certo que, para quem viveu e militou no período, esta rápida indicação é o bastante para lembrar que *“hoje parece óbvio que aquela aliança (estudantil-operário-camponesa) não tinha futuro político, e que a revolução com estímulo de cima (dos setores governamentais) só podia acabar mal. No entanto ela canalizou esperanças reais, de que o filme dá notícia e nas quais se pressentem outras formas de sociedade. A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta para forma culturais novas.”* (Schwarz: 1987, p. 73) A relação não-mercantil entre atores-camponeses e a equipe do filme, os laços de confiança manifestos nas imagens de ontem e nas mais recentes, conformam certamente a base da autocrítica do narrador, que *a posteriori* revê e dá outro significado à *“singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classes”*, para usar a expressão de Schwarz, dos camponeses mobilizados. Sua análise aponta ainda para outros elementos fundamentais que levaram ao terrível desfecho desta situação que, vista de hoje, tem a marca da ingenuidade e romantismo: *“seu sentido tácito (do primeiro filme), salvo engano, seria mais ou menos o seguinte: a justiça e a simplicidade da reivindicação popular emprestavam relevância à vida estudantil e à cultura, que por sua vez garantiriam ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres.”* (Schwarz: 1987, p. 73) Ou seja, eram justamente as alianças que garantiam a ressonância nacional do movimento, que completavam o discurso da luta de classes e demandavam o reconhecimento desta pelas forças conservadoras. Este narrador que olha através da história vê menos a projeção das lutas dos pobres e mais a justeza e singeleza das suas reivindicações. Por isso, não nos deixa entrever os discursos que racionalizavam e radicalizavam o conteúdo político delas, pois a conjuntura de 1984 assim o pede. Para isso se esforça a “segunda parte” do filme enfatizando nas entrevistas com os trabalhadores o sofrimento e a grande perseguição de que foram vítimas e a agressão física e moral que sofreram por reclamarem uma vida mais digna e terra para plantar. Entretanto, Elizabeth, supondo a câmera desligada, reafirma suas convicções políticas, a mesma que sustentou a sua luta primeira e a manteve desaparecida nestes anos de brutal repressão. Não há na sua fala sinal de que sua trágica história não tenha sido fundamentada por uma situação real, a mesma

que levara João Pedro Teixeira a confidenciar para um colega de trabalho que preferia morrer na luta que morrer de fome, e que trinta anos depois este trabalhador não havia esquecido desta lição política e profética.

Neste sentido, vale observar ainda que, Elizabeth demonstra com convicção que se manteve foragida todos estes anos para não ter de abrir mão daquilo em que acreditava, ou seja, assim o fez em nome da luta dos trabalhadores. E, ao contrário dos demais trabalhadores, os acontecimentos subseqüentes a fizeram distanciar-se, e de algum modo, não presenciar a ruptura na ordem do tempo e, por isso mesmo capaz de revelar-nos em sua própria pessoa o entusiasmo, a paixão, a força e a vitalidade com que se dedicavam às lutas os mobilizados e mobilizadores de 60. Esta ruptura que fez dos pequenos proprietários de Galiléia homens pobres que lutam para manter-se na terra, que mandam os filhos para as periferias das cidades do sul do país, para trabalharem na indústria, e que faz com que o narrador de 1984 não tenha nada para dizer sobre o que já foi um grande símbolo da conquista dos camponeses. Elizabeth ainda crê na luta contra o “latifúndio”, quando encontrada por Coutinho em uma pequena cidade do Rio Grande do Norte, onde o tempo também parece ter parado.

Mas não se pode deixar de perceber a real alegria dos trabalhadores em participarem do filme (de 64) e a confiança depositada no que se entendia como uma aliança entre trabalhadores e movimento estudantil. Assim como fica evidente o olhar admirado do estudante citadino sobre o camponês, que, com sua integridade simples e forte, parece emprestar substância à luta política desta categoria social efêmera — a estudantil — que vê no trabalhador rural, bem como no urbano, o alvo de sua ação iluminista libertária. Decorre daí o tom de decepção e aquilo que Menezes chama de “culpa” do segundo narrador, sugerindo que a posição de vanguarda assumida pelos estudantes (para este autor, localizada na figura de Coutinho) teve responsabilidade no desfecho do processo.<sup>4</sup>

É provável que o enredo original de *Cabra* tivesse a intenção de demonstrar para o país todo, segundo as perspectivas da época, a luta dos trabalhadores nordestinos para organizarem-se e resistirem aos latifundiários que, além de inimigos do desenvolvimento nacional, tentavam manter o poder ampliado à

<sup>4</sup> Menezes entende mesmo que Coutinho impunha, na época, sua visão da história e da política aos trabalhadores e, no momento posterior, continua a fazê-lo, desautorizando os seus discursos, apesar da aparente simpatia por eles. Questão que, como já demonstramos, nos parece descentrada.

base da violência. E defender a tese da reforma agrária para que estes trabalhadores, incansáveis, produzissem alimentos em suas pequenas propriedades e substituíssem os senhores absenteístas. Entretanto, o que não percebia, como toda a esquerda brasileira, é que a violência denunciada ia para além dos setores proprietários rurais: encontrava foro em diversos estratos da sociedade brasileira e era (é) parte integrante da nossa modernização, e não uma decorrência exclusiva de setores e regiões atrasadas do nordeste.

Mas o filme emociona ao desvendar a história recente do país perpassando a vida de pessoas comuns, em que pese a mediação do narrador e todas as questões já observadas. Inclui-se também a história plasmada na forma do filme, que num primeiro momento mostra nas imagens toda carga de esperança que o pensamento político do período depositava sobre o trabalhador enquanto a classe que revolucionaria a história. Enquanto a segunda leitura o vê como sujeito subsumido a esta mesma história e ao caráter concentrador da nossa modernização, que o excluiu economicamente depois da exclusão política. E o campo, que naquele primeiro olhar seria, eliminado o latifúndio, o lugar da transformação do nosso desenvolvimento, aparece agora como o lugar da pequena propriedade, que, descapitalizada, não garante a permanência do trabalhador rural e tampouco o livra de uma vida difícil e quase miserável, como se pode ver com os remanescentes de Galiléia, engenho que já simbolizou o “sonho” de um futuro grandioso para o país. Aspectos do olhar do segundo narrador que, aliás, só aparecem subliminarmente colocados, já que estas questões não estão em pauta para o filme de 1984.

É entre o sonho de 64 e a atual realidade nacional que se coloca a fratura na forma de *Cabra Marcado para Morrer*: o que em princípio era matéria para um filme pedagógico-iluminista exemplar só pode ser retomado como matéria para um triste documentário.

## **FABIANO, MANOEL, JOÃO PEDRO E A REVOLUÇÃO**

Ao contrário da primeira parte deste estudo, em que discutimos separadamente cada um dos filmes nos seus temas e abordagens, nesta entendemos

que, necessariamente, tínhamos de pensá-los como obras que se comunicaram. Havia outra cinematografia presente nestes primeiros anos 60, a dita não-engajada, composta por filmes de Mazzaropi, os vários *nordesterns*, entre outros. Entretanto, os três cineastas aqui analisados fizeram parte de um mesmo movimento político e, ainda que em posições distintas, dialogavam com o projeto social de revolucionar a nação. Tratava-se de fazer o cinema político, de apreender o país na sua totalidade e possibilidades de transformação, e contribuir para elas através de uma manifestação artística de novo tipo.

Sob esta perspectiva, a compreensão do rural brasileiro saía da posição de adorno romântico da nacionalidade e passava a representar o que havia de mais genuinamente brasileiro: comportava a nossa reserva de purismo e também o entrave à modernização. Se fazia necessário distinguir entre o rural camponês, lugar do aliado “natural” do proletariado e da revolução, e o rural latifundiário, aliado ao imperialismo. Essa linha divisória tênue e teórica estava na mira das câmeras dos nossos cineastas e os conflitos sociais no campo pareciam oferecer ao cinema o que ele precisava: o genuíno povo brasileiro em luta, demandando o posicionamento do seu opositor, que se evidenciava para todo o país, mostrando sua face cruel e contrária ao mínimos direitos sociais conquistados pelos trabalhadores.

Ainda que professasse a intenção de tomar a história em pleno curso, e com ela interagir, Nelson Pereira dos Santos recua no tempo para, concordando com os diagnósticos do período, melhor compor a alegoria deste país atrasado. Através de *Vidas Secas* e da trajetória do camponês-retirante, reclama progresso, desenvolvimento e o fim do abandono para o sertão nordestino de onde saem os fabianos e suas famílias. Entretanto, o que o filme não discute mas deixa entrever é que, a fuga de Fabiano significa a sua transição para o mundo racional do trabalho, para a situação de proletário. Algo não muito diferente do que se converteria com o desenvolvimento do nordeste, com a industrialização e o “progresso” das regiões sertanejas que o filme reivindica. E, então, envolvido pelo mundo industrial precisaria de um longo caminho para aprender o que é a mais-valia, para saber-se explorado pelo abstrato “sistema” do capital. Ou seja, Fabiano sairia de um universo de exploração simples para o da mais valia sofisticada, mas isso não estava em questão no contexto dos discursos em favor do progresso urbano. Não o permitia a nossa entrada acrítica rumo ao desenvolvimento, que defendia como a salvação do

país o mesmo capitalismo que em tese deveria combater. O sistema de parceria sob o qual trabalhava Fabiano, era uma forma arcaica de produção que emperrava o progresso e, no limite, atrasava a etapa burguesa da revolução, da qual o filme acaba sendo partidário. Fabiano-operário seria potencialmente revolucionário, ao contrário do Fabiano-camponês.

Glauber Rocha, concordando em princípio com a idéia de que o sertão compunha o melhor retrato do Brasil, defendia uma tese distinta da de Nelson Pereira dos Santos: a revolução viria da força camponesa, que já havia demonstrado seu poder de fogo em vários momentos da história nacional. No nordeste sertanejo estava o homem determinado, valente e coletivista das lutas cangaceiras e messiânicas, que tinha consigo todos os requisitos para o embate revolucionário, tal como acreditavam alguns mediadores da Ligas Camponesas. Manoel, precisaria apenas perder a fé nos seus “pais” protetores para concluir que podia organizar sozinho a sua própria vida e saltar diretamente deste suposto pré-capitalismo para a construção de um mundo socialista. Quando a matéria se estrangula e mostra a sua inconsistência para esta tarefa o filme rejeita as dificuldades da história e aponta para uma grande e incógnita transformação, que o desejo do espectador deveria completar com a sua utopia.

Há elementos de ambas as ficções em *Cabra Marcado para Morrer*. O camponês apresentado neste filme sofria o limite da transição de um modo de vida fundado no sistema de moradia, mediado pelo favor que disfarçava as relações antagônicas, para outro, que as tornava, então, mais explícitas. Parte destes trabalhadores, já expulsos, migravam para as cidades. Outra parte, tentando resistir na terra, lutava conquistá-la. Mas, para os partidários da revolução sem etapas, estes últimos, como Manoel, adquiriam *status* de verdadeiros revolucionários ao afrontarem a velha, decadente e violenta força patriarcalista.

Na sua versão final, *Cabra Marcado* traz, também, a realidade da modernização sonhada por *Vidas Secas*, e o possível futuro de Fabiano e seus meninos, quando apresenta Cícero e os filhos de Elizabeth vivendo a pobreza urbana junto às coisas bonitas da cidade, como diria Sinhá Vitória. E, ainda, a pobreza dos remanescentes de Galiléia, mostrando que o capitalismo não tem fronteiras e, se elimina as formas tradicionais de dominação, leva com ele o sonho coletivista. Mas, como mostram as palavras finais de Elizabeth, este sonho foi a força do movimento

camponês e o que moveu a história, que a faz pensar que a luta valeu o empenho de uma vida inteira. Esta mesma disposição estava em Manoel e justificava a sua chegada ao mar, como uma redenção, um presente por seu sonho, outorgado pelo narrador erudito que dele priva Rosa, condenada pelo ceticismo.

## O CINEASTA E A REVOLUÇÃO

O livro de Jean-Claude Bernardet *Brasil em Tempo de Cinema*, publicado em 67, lançava a polêmica tese de que os cineastas brasileiros não haviam chegado a um cinema popular — entenda-se pedagógico — porque, enquanto membros da classe média, não haviam logrado encontrar o verdadeiro lugar da contradição histórica, da oposição entre as classes fundamentais. Em decorrência disso, haviam tematizado a oposição num eixo deslocado, não entre operariado e burguesia, mas no conflito “moral” entre lumpesinato e elite decadente. O cinema que se quer politizado e politizador acaba levando às telas:

*“um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela seu marginalismo, mas sem colocar problemas a si própria e sem revelar sua má consciência: isso dá um cinema cujo herói principal será o lumpen-proletariado. A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indigência, e portanto não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias.”* (Bernardet: 1967, p. 32)

Para este analista, o problema estaria no fato de que, sendo os cineastas membros da classe média, uma classe intermediária e indecisa entre operariado e burguesia, não tinham projeto próprio. De modo que *“a vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica.”* (Bernardet: 1967, p. 30)

Observar a fala de Bernardet é importante para nossa análise, não pelo prisma que ela toma, mas pelos problemas que levanta. Ao acusar os cineastas de marcarem politicamente as obras cinematográficas com uma “consciências de classe média”, Bernardet notava o deslocamento da questão central, aquela que todos supunham abordar. E o entendia como um defeito de consciência política. O que este teórico parecia não compreender em sua análise é que a questão estava para além do artista e se colocava na própria dificuldade que a matéria social oferecia quando confrontada com instrumental cognitivo que se tinha para analisá-la. Estão no próprio texto de Werneck Sodré, que Bernardet toma para comentar, as ambigüidades do tratamento teórico para a matéria difícil:

*“Quem é povo no Brasil? Responde Werneck Sodré: todos os grupos sociais ‘empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário’ do país. Eliminando-se do povo a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários; integram-se os operários, os camponeses e a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo, e que se outorga a função de líder. Eliminam-se também, no mesmo ato mágico, os conflitos entre burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais. A burguesia industrial é tabu e os cineastas brasileiros tomarão os devidos cuidados para que ela não seja posta em questão nos filmes, e para que tampouco apareçam os operários, que não poderiam deixar de ser relacionados com a burguesia, tudo isso sem ferir a orientação política dos líderes de esquerda.”* (Bernardet: 1967, p. 30)

Ou seja, sob esse diagnóstico, a contradição perdia o seu lugar clássico e acabava sendo buscada justamente onde havia o laço menos objetivo: no favelado/elite e campesinato/coronel (embora Bernardet não se dê conta do caráter também incompleto da contradição que aí se estabelecia). E assim partia-se para uma arte engajada com esta tese em mãos, e a realidade mostrava-se fugidia, provocando um efeito de puerilidade no discurso que se queria político. Talvez pudéssemos dizer que a forma adquirida pelas análises das lutas de classe no país é que traziam consigo esse caráter de “olhar de classe média” na medida em que retiravam a luta de classes do lugar original — entre burguesia e proletariado — e a deslocavam para



a relação fantasmagórica povo/imperialismo. E essa indefinição acaba impregnando os filmes, para não dizer o discurso, o diagnóstico e as alianças políticas. É o que está na impossibilidade de realização daquilo que o cineasta desejava imprimir como a terceira parte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* — justamente a que tematizaria a consciência revolucionária —, tendo de encerrar a experiência de Manoel exatamente quando este chega nesse território, depois de liberado do mundo sertanejo: território de impasses que *Terra em Transe* toma como ponto de partida.

## **PARTE III**

# **O NARRADOR DESENGANADO: O RURAL É NOSSA HERANÇA, SALVAÇÃO E MALDIÇÃO**

## **O PÓS-64**

## O BALANÇO DAS UTOPIAS E A ESTÉTICA DA TRANSIÇÃO

O que restou do cinema politizado no pós-64, esteve congregado na realização do que Xavier (1989) chama de “alegorias do desengano”. Para a sua leitura trata-se de um triste balanço das utopias, uma interlocução com os projetos anteriores, numa chave pessimista. O autor mostra, entretanto, que ainda persiste nessa segunda fase da década o desejo que marca a cinematografia dos cinemanovistas nos primeiros anos de 60, de entender o país como um todo orgânico, agora em direção a encontrar os caminhos do fracasso da utopia socialista de uma “*realidade que não tinha operado conforme as expectativas*”, conforme sintetiza. Nesta filmografia se faz um “*esforço de assimilar, entender, trabalhar a decepção, (que acabava) ora traduzida numa relação tensa com a atmosfera intelectual da chamada ‘esquerda festiva’, ora traduzida com diagnóstico amargo, com certa dose de ‘revanche’, do comportamento do oprimido ou da classe média cuja alienação favorecera o golpe de Estado.*” (Xavier: 1989, p. 4) O autor demonstra que para os cineastas politizados o fracasso da revolução clássica no Brasil, o naufrágio da aliança operário-camponesa, se transforma em uma questão que suplanta o simples erro de diagnóstico. Passam a pensar que haveria mesmo uma tendência geral da nação para este “destino” e uma “inconsistência” dos atores na vida política nacional: povo, burguesia, intelectuais e partido. Em alguma medida, a maioria dos filmes destes anos finais da década de 60 fazem um exercício em direção a encontrar os responsáveis pela “traição” do processo, sejam eles atores sociais, o caráter de especificidade da cultura nacional, a falta de diagnóstico correto dos intelectuais com relação ao seu verdadeiro contato com o povo, etc.

Uma parte dessa produção cinematográfica esteve afinada com o movimento tropicalista, que, segundo observações dos seus idealizadores no campo da música, nasceu das questões colocadas por *Terra em Transe*, filme de 65, onde Glauber Rocha problematiza a complexidade do atraso brasileiro, sua vinculação desde há muito com o capital internacional, a fraqueza infantil do populismo e da esquerda aliada a ele.

Para alguns estudiosos do período, o movimento tropicalista fazia uma louvação conformista e acrítica do arcaísmo associado ao imperialismo cultural. Para outros, um diagnóstico lúcido que trazia à rua, com leitura estética em chave alegórica e paródica, o país patriarcal, rural, urbano, atrasado e moderníssimo que, lido através das formas e técnicas artísticas da moda, como a *pop art*, resultava em manifestações curiosas ou grotescas. Outros, ainda, apontam que a despeito de sua alegria consumista e afirmadora da indústria cultural nos primeiros anos de sua existência, o movimento foi uma cultura da depressão que se convertia em ode à alienação política à medida que avançavam os anos 70 e o processo de luta armada empreendido pela esquerda radical. Segundo os defensores do tropicalismo, entretanto, o que se constatava era que o sonho de uma cultura nacional e popular pura seria disparatada ilusão, e a incorporação do imperialismo cultural era inevitável. Nesse sentido, o “nosso” era, já há bastante tempo, a colcha de retalhos rural/urbano, popular/indústria cultural, arcaico/moderníssimo. Entre estes está Favaretto (1979) que entende que o tropicalismo dava forma ao terreno de impasses a que havia chegado a cultura e a política do país, explorando as justaposições arcaico/moderno e estilhaçando-as, num mecanismo de agressão, político em si mesmo. Seria uma crítica bem-humorada, dentro do possível, e sem as ingenuidades dos militantes culturais do pré 64:

*“Uma experiência artística radical não poderia deixar de investir contra a ordem social estabelecida, embora sem se restringir às tarefas revolucionárias. O trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64, ao produzir a linguagem de mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural. Desarticularam assim a própria linguagem de classe que constituía o material do seu trabalho. Através da devoração, desmistificaram as relações desta linguagem com as classes (burguesia e parte da classe média em ascensão), que nela se reconheciam e que era defendida pelo grupo no poder.”* (Favaretto: 1979, p. 100)

Para os críticos do tropicalismo, tratava-se de uma adesão acrítica e propagandística da “alienação” imposta pela modernização conservadora, apesar de trazer “*os segredos da sala de jantar para a praça pública*”, numa espécie de traição de classe, como observava Schwarz. Num artigo escrito no calor da hora, Schwarz questiona o papel político dos tropicalistas:

*“Assim é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e datada — com a qual alegorizam a idéia intemporal de Brasil — que os tropicalistas obtêm seu melhor resultado. Daí o caráter de inventário que têm filmes, peças e canções tropicalistas, que apresentam quanta matéria possam, para que esta sofra o processo de ativação alegórica. Produzido o anacronismo — com seu efeito convencionalizado, de que isto seja Brasil — os ready makers do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la. Creio que este esquema vigora mesmo quando o resultado é cômico à primeira vista.”* (grifo do autor, Schwarz: 1978, p. 78)

Sem a pretensão de alcançar profundamente este debate, pois para isso deveriam entrar em discussão outras formas artísticas para além do cinema da época, parece-nos que o curto período da manifestação tropicalista trazia em seu seio o “susto” da constatação de que a vida brasileira colocava questões particulares e exigia uma forma mais complexa para sua apreensão, distinta da que vigorara nos primeiros anos de 60, quando os mecanismos cognitivos pareciam ter falhado. Redescobria-se que a justaposição de moderno e arcaico orquestrava a vida nacional, parecendo forçar-nos a uma não-racionalidade histórica. Uma idéia que vigorava no centro da estética tropicalista: estávamos aquém da lógica racional do mundo. Um curto período de constatação das nossas incongruências, que pareciam dever seguir também para as idéias. Deu a lógica, entretanto. Seus próprios idealizadores reconheceram o pequeno alcance dessa tese e decretaram cedo a sua falência: o tropicalismo foi uma estética da transição. Talvez pudéssemos vê-lo como uma forma

de questionar o mecanicismo vigoroso das análises do pré-64: depois de submeter a realidade à lógica mecânica da totalidade e forçar a sua adequação, parecia correto que se tentasse inverter esta perspectiva, forçando as idéias à lógica fragmentária do real. Uma inversão que não dava conta dele, apenas mimetizava e, às vezes consciente disso, reclamava qualidade política para esta mimetização. Correndo o risco de forçar a nota, quiçá pudéssemos dizer que o tropicalismo tentasse forjar a estética da singularidade diante do universal e não a nossa particularidade. Isto quer dizer, desenhava-nos numa posição peculiar “diante” do capitalismo e não apreendia a nossa posição particular no capitalismo, em nosso modelo periférico. E com isso não totalizava. Mas, de forma importante, o tropicalismo recolocava para o movimento cultural brasileiro a questão do desajuste entre matriz e cópia e mostrava, de modo exagerado, as muitas apropriações fora do lugar que tingia nosso cotidiano de manifestações inimagináveis e usos incongruentes em países centrais. É certo que, na maior parte das vezes, deixavam de perceber o que ia para além das reverberações culturais, isto é, no terreno complexo das relações entre capital e trabalho, que oferecia esteio às nossas incongruências.

Não se pode deixar de lembrar que a constatação a respeito da superposição das formas na cultura brasileira não constituía, de modo algum, uma questão nova. Já havia sido largamente observada pelo movimento modernista e aprofundada pelos teóricos dos anos 30 sob diferentes matrizes de pensamento, como em Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Júnior. Ocorre que a euforia do movimento político dos primeiros anos de 60, sob o monopólio analítico do Partido Comunista, tomou como exatos os discursos militantes que pensavam o país em termos da razão dualista atrasado/dependente e modernização/liberação nacional, obscurecendo a tese da convivência entre moderno e atrasado como eixo central da vida brasileira.

Após o golpe, era como se dessem conta, de repente, da ilusão daquilo que o projeto de uma cultura “nacional-popular” não havia computado: além do internacionalismo da indústria cultural, que já era um fato, havia muito de conservador, reacionário e antilibertário também na esfera do que chamavam de nacional. O “mal” não vinha exclusivamente de fora. Tinha raízes na vida local, e informava nossa própria cognição do mundo. Havia de explicitá-lo, portanto. O cinema trabalhou muito nesta direção, segundo observa Xavier, são questões

presentes em *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues, *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, *Brasil 2000*, de Walter Lima Júnior, e também em *O Dragão da maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, que aqui analisamos.

Mas, atendo-nos ao cinema, devemos dizer que neste contexto as imagens do rural obedecem a dois crivos. De um lado figura o rural patriarcalista, força responsável pelo conservadorismo do processo da modernização brasileira, pelo patriotismo militaresco, pelo gosto cultural *demodé*, mas legitimamente influenciador e responsável por uma expressão estética, facilmente reconhecível. De outro, o conformismo aliado ao misticismo ingênuo e renitente das populações rurais, que, para todos os efeitos, rendia belas imagens de santos de barros, rituais coloridos, devotos, benditos e beatos. Em tese, estas questões estariam colocadas em filmes como *Os Herdeiros*, *Os Deuses e os Mortos*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, que como já observamos em Xavier, trabalhavam no sentido do diagnóstico totalizante e explicativo da derrota de 64. Com esta possível clareza a respeito dos desajustes da modernização brasileira, da convivência rural/tradicional/internacional, seria possível supor que os trabalhos desse período viessem a complicar a leitura romântica anterior. Para examinar a permanência ou não dos traços românticos que, em nossa hipótese, impediram a análise lúcida do segundo narrador que provoca o desfecho “revolucionário” em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que entendemos ter conseguido o ponto máximo do realismo, no sentido lukacsiano, diante da complexa e incompreendida situação nacional retomaremos Glauber Rocha e o rural tematizado através de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Retomar a obra deste cineasta tem o sentido de repensar a presença de Antônio das Mortes, o agente deflagrador de alguns processos, colocado nos interstícios do que chamamos incompletude da contradição. Vale lembrar que *O Dragão da Maldade* também chamou-se *Antônio das Mortes*, e um dos seus objetivos explícitos era pensar essa figura que em 63 havia resultado enigmática no corpo daquela alegoria.

Para finalizar, discutiremos o filme *O Candinho*, de 1973, de Ozualdo Candeias, adentrando um pouco o nosso período para examinar o que restou como herança para os anos 70, nos redutos do politizado cinema de autor, com relação ao caráter rural da cultura nacional. Com esta fita compararemos o filme homônimo

produzido pela Vera Cruz em 53, já analisado na primeira parte deste trabalho. Trata-se de um filme que, embora faça uma alegoria sobre aquele momento histórico, pensa o Brasil a partir de São Paulo e os seus graves problemas, resultados da nossa modernização milagrosa.

Comparando a perspectiva sombria de Candeias à de Glauber, e os diferentes resultados estéticos destes cineastas, fechamos nossa discussão sobre as imagens do rural que o cinema brasileiro projetou nestes anos de fundamentais transformações da economia e da sociedade brasileira.



## UM RURAL DE SUPOSTAS REBELDIAS ORIGINAIS E DESCOLONIZADAS

*“Mar bravio que me envolve neste doce continente.../ Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo,/ Posso beijar os deuses. / O milagre de minha pele morena-índia / A este esquecimento posso doar minha triste voz latina, mais triste que revolta, muito mais... / Vomito na calle o ácido dollar, / Avançando nas praças entre niños sucios / Con sus ojos de pájaros cegos, / Vejo que de Sangue se desenha o Atlântico / Sob uma constante ameaça de metais a jato / Guerras e guerras nos países exteriores. / Posso acrescentar que na Lua um astronauta se deu por achado./ Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia./ Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia. “*

(Paulo Martins, personagem de *Terra em Transe*)

## CAI A NOITE NA TERRA DO SOL

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* é um filme de 1969 perpassado por dois anteriores: *Deus e o Diabo na terra do Sol* e *Terra em Transe*. Do primeiro, herda Antônio das Mortes, o personagem considerado polêmico quando do lançamento do filme em 1964, que nesta segunda aparição tenta explicar-se e retratar-se. Como já apontamos, em *Deus e o Diabo* Antônio das Mortes é requisitado para deflagrar o que entendemos como uma espécie de violência “decisiva”, justamente quando os conflitos se distendem ao limite e não desembocam em um processo antitético. E, embora sendo uma figura sertaneja, ainda que um tanto incógnita, Antônio compõe um tipo pendular que oscila entre o narrador do cordel e o narrador erudito. Ao matar os beatos do Monte Santo e o último cangaceiro, diz fazê-lo por não poder viver descansado com a miséria do sertão e assim fazendo apressaria uma “guerra maior”. Cego Júlio, o narrador sertanejo, mostra em um ponto específico da narrativa o momento em que o discurso do matador se faz num código que escapa à sua compreensão. Ambos encontram-se em Canudos, num barracão no centro da praça:

Cego Júlio: — “*Seu Antônio, tá vendo bem aí adiante dos seus olhos?*”

Antônio: — “*É o grande sertão de Canudos.*”

Cego Júlio: — “*Apois...Nesse sertão grande eu enxergo, no fundo , a terra vermelha do sangue do Conselheiro. Morreu quatro expedição do governo. Moreira César... Isso eu vejo melhor no meu escuro. Só num entendo como o sinhô persegue um cabra como Corisco.*”

Antônio: — “*Num quero que ninguém entenda nada da minha pessoa....Fui condenado neste destino e tenho de cumprir sem pena nem pensamento...*” (...)

(...)

Cego Júlio: — “*É matando, Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?*”

Antônio: — *“Sebastião também me perguntou. Eu não queria, mas precisava... Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com esta miséria.”*

Cego Júlio: — *“A culpa não é do povo, Antônio! Não é do povo!”*

Antônio: — *“Um dia vai ter uma guerra maior neste sertão... Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. E pra que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco... E depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa...”*

De que guerra falaria Antônio das Mortes? Em acordo com o tempo, esta guerra era entendida como a revolução socialista, e para abrir caminho em direção a ela é que Antônio se encarregava de exterminar as duas formas de alienação que obnubilavam a consciência política de Manuel vaqueiro. Por um lado, Antônio das Mortes agia em acordo com as suas condições concretas de existência, como um soldado da ordem pública, braço armado da Igreja e proprietários locais, cumprindo seu destino de matador de cangaceiro, ao invés de ser um deles, mas, por outro, reforçava em retórica as premissas do narrador erudito que completava as lacunas deixadas pelo cego cantador.

Impressiona muito no discurso do personagem a sua certeza de que depois de uma guerra maior não haveria lugar para ele. Antônio é um interventor condenado e melancólico para a interlocução externa do filme, o que fez com que Jean-Claude Bernardet (1967) o comparasse com os intelectuais de classe média que, segundo sua leitura, assumiam as lutas e projetos das outras classes, já que não os tinham. Mas o matador está efetivamente sendo pago pelos poderosos para fazer este serviço e, para macular sua aura, Corisco o acusa de ser o dragão da maldade, opressor dos pobres a serviço da riqueza. É por isso que Antônio das Mortes volta no filme de 69, para poder redimir-se diante da história e confessar que lutara do lado errado, porque não compreendia seu papel. Afinal a guerra que veio não acabou com a miséria do sertão e, ainda por cima, levou muitos sertanejos para amargar a pobreza nas cidades, como ele próprio, que vive em Salvador, sem função, decepcionado, na miséria do esquecimento.

E de *Terra em Transe*, filme que tematiza a “guerra maior”, que não se vislumbrava com clareza, *O Dragão da Maldade* herda a questão central que dá forma à incompletude da antítese nos conflitos de classe da história brasileira,

comprovada pelo golpe de Estado que reafirma o processo da nossa modernização conservadora. Esta incompletude está no centro da estética barroca de *Terra em Transe*, lugar onde Glauber Rocha põe em questão a justaposição de coisas e formas que lhe parecem configurar um destino nacional, obscurecedor da razão. Como tema do filme, o golpe militar visto a partir da experiência da esquerda brasileira e o desacordo entre a fantasia iluminista e a realidade, para usar a expressão de Berlinck, que faz a utopia transformar-se em pesadelo.

Como no poema aqui utilizado como epígrafe e no filme vociferado por Paulo Martins, de repente se fazia a constatação de que tínhamos, lado a lado com a grandiosidade e generosidade da natureza, a mais dolorosa pobreza, o peso da condição periférica, a invasão estrangeira e uma impotência para assumirmos nossos próprios destinos. Daí a forma barroca de *Terra em Transe*, grandiosa, não-linear e um tanto obscura, que despertaria o movimento tropicalista, segundo seus idealizadores. Às nossas condições naturais imponentes, mar bravio, doce continente, deuses primitivos, milagres, tristeza latina, pele morena-índia, justapunham-se a miséria interna e aquela organizada pelo imperialismo do ácido — adjetivo e LSD — *dollar* que adentrava o país, as consciências e permitia crianças abandonadas nas ruas. Numa metáfora terrível, observava o futuro comprometido destes *niños* pássaros-cegos, cuja impossibilidade de voar já se orquestrava através do abandono, da fome e da pobreza mutiladoras. E nesta condição de índios latinos, tristes por natureza e não revoltosos, estaríamos inseridos numa ordem mundial de guerras, tecnologia, conquistas científicas e humanas e na ignóbil tarefa de exercer a tragédia de cada dia. Porém, sem a embriaguez da paixão, tudo isso parecia apenas trágico, desde aquele amanhecer de abril. Onde estava sendo gestado este processo que então despontava revelando o hiato entre o pensamento da esquerda e o real? Como diz Paulo Martins:

— *Estou morrendo agora nesta hora./ Estou morrendo neste tempo./  
Estou correndo meu sangue e minhas lágrimas. / Ah, Sara! Todos vão  
dizer que fui um louco, um anarquista, que sempre... Ah, não sei Sara.../  
Onde estava há dois, três, quatro anos? Onde?*

Paulo Martins é aquele narrador erudito que interferia em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, preenchendo com a sua utopia revolucionária as lacunas que o narrador local não lograva completar. O mesmo que concede o mar ao vaqueiro Manuel como prêmio por sua crença e obstinação. Oceano Atlântico que está na abertura de *Terra em Transe* e margeia Eldorado, onde Manoel, agora na pele do próprio Paulo Martins, vive a experiência da consciência política, supostamente sem a cegueira de Deus e do Diabo. Mas a matéria se rebela outra vez na concretude dos fatos e demonstra que o pensamento e o fogo revolucionário convertem-se em poesia nas terras de Eldorado. Malograda a revolução, Paulo descobria que, além da obstinação e fé de Manuel, atuara também como um Antônio das Mortes, tendo em vista uma guerra maior que agora o matava. Terrível era perceber que o empréstimo da consciência política em nome dos avanços da história havia servido aos acordos com a burguesia e o fortalecimento do capitalismo que, em tese, deveria combater. Por que a “*realidade não havia operado conforme as expectativas*”<sup>1</sup>? Por que, ao contrário da revolução, do levante das massas oprimidas, da luta sangrenta pela libertação, Eldorado se afundara em um golpe de Estado?

Parecia haver uma sina, uma herança luso-tropical-indígena que nos colocava fora dos caminhos da razão. Mas, se esse era o nosso destino, a nossa característica fundamental, por que não torna-la a nossa força? Glauber diria em 1971, num congresso na Columbia University, de New York:

*“A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. / As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. (...) / Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. / As revoluções se fazem na prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres.”* (grifos do autor, *apud* Pierre: 1996, p 136)

<sup>1</sup> Expressão de Ismail Xavier em *Alegorias do Desengano* que a meu ver reflete a perspectiva que se tinha em relação à objetividade da história, que naquele período do pré-64 parecia desnecessária. A realidade devia operar sob uma espécie de desejo, e este se encarregava de enxergar os pressupostos da revolução socialista plenamente desenvolvidos na sociedade brasileira.

Se em *Deus e o Diabo*, assim como em *Terra em Transe*, Glauber examina os caminhos da consciência histórica e da práxis revolucionária, temas universais, submetendo-os ao terreno da nossa particularidade, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, inverte esta perspectiva para pensar o levante “*das forças irracionais, das massas pobres*”. Neste filme, o cineasta se aproxima da forma específica assumida pelas relações sociais e suas representações culturais no sertão nordestino, já em estado de sobrevivência e premidas pela civilização avassaladora do capital internacional, e decide tomá-las como revolucionárias em si mesmas. Estas seriam nossas rebeldias originais, e, se a realidade não opera conforme a razão, deveríamos justamente fustigá-la com os elementos incompreensíveis a ela. A razão seria colonizadora e imperialista como o desenvolvimento, que domina o homem pelo consumo, conforme afirma aos estudantes norte-americanos:

*“Os sistemas culturais atuantes, de direita e esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres. (...) / A razão de esquerda revela-se herdeira da razão revolucionária burguesa européia. A colonização em tal nível impossibilita uma ideologia revolucionária integral ...”* (apud Pierre: 1996, p. 137)

Podemos dizer que Glauber ainda está tentando entender o fracasso da revolução socialista no Brasil e parece desconfiar que importamos reificadamente algumas idéias e deixamos de submetê-las ao chão histórico nacional. Daí a noção de que a nossa esquerda se inspirara na razão burguesa européia ao pensar o desenvolvimento como caminho revolucionário. Então, parecia haver um projeto social a ser descoberto em nossa própria casa pois, ao contrário da revolução burguesa, tínhamos na história grandes levantes populares como Canudos e o fenômeno do cangaço — que na sua leitura fora uma luta de meio século contra o

governo. E, partindo desta constatação, desloca o eixo central da luta de classes no Brasil, entendendo que o “*tema central dos conflitos políticos (são) as massas pobres*”, uma leitura que Glauber estende aos países colonizados daí por diante. Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, realizado dois anos antes desta fala, esta idéia já se faz presente, ao dar vigência revolucionária ao que, no filme de 64, havia sido tomado por alienação ou manifestação pré-política.

Glauber volta ao sertão com Antônio das Mortes e o coloca diante das forças sociais com as quais este matador se relacionava em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Na definição do próprio Glauber, arma-se um cenário na pequena cidade sertaneja de Jardim das Piranhas para examinar as possibilidades de embate entre aqueles que já haviam mostrado seu poder efetivo de lutas, os messiânicos e cangaceiros: “*Eu acho o Dragão o meu melhor filme, uma realização perfeita das minhas idéias. Lá eu tenho um palco, uma limitação espacial. Eu realizo um 'mise-en-scène' brechtiano com signos da sociedade brasileira onde eles realmente tinham que se realizar no Terceiro Mundo.*” (apud Gerber: 1982, p. 90)

E o que Glauber chama de signos da sociedade brasileira? Atrasando a leitura que já houvera feito em *Terra em Transe*, mostrando a convivência entre atrasado e moderníssimo, desde o campo da tecnologia até as idéias e a política, coloca em questão outra vez um Brasil visto a partir do nordeste da literatura de 30. Complica-a, entretanto, quando as figuras dispostas no centro deste palco de ação se vêem no ano de 1969. Mas, quando o cineasta diz que fixou a realização destas forças sociais no Terceiro Mundo, é porque reconhece que as tomou fora da perspectiva clássica das lutas e da consciência de classe, com a qual dialogou em *Deus e o Diabo*. Assim é que o narrador de *O Dragão*, uma espécie de encenador, examina as possibilidades do conflito entre forças antagônicas sem a mediação da consciência revolucionária *comme il faut*, mas dentro de um campo de consciência possível, fora da compreensão das “forças colonizadoras”. E, neste palco armado na pequena cidade de Jardim das Piranhas, encena-se este suposto embate, onde as forças sertanejas ocupam papel de personagens centrais. Ressalte-se que nesta função alegórica estas não deixam de estar sugeridas, outra vez, como o cerne da identidade nacional, apesar de dividirem espaço com outros elementos e signos da sociedade brasileira dos anos finais da década de 60.

Por mais que, visto de hoje, *O Dragão* pareça uma alegoria sobre a invenção de uma tradição, como já fizera *O Cangaceiro*, não se pode esquecer que, naquele momento, o filme pretendia uma reflexão profunda sobre a questão nacional, sobre os caminhos e descaminhos da revolução socialista. No espaço confinado pelo narrador/encenador, entretanto, não entram as forças que este considera artificiais, ilegítimas, destruidoras das manifestações autênticas. Isto é, o drama que pretende encenar pertence ao Brasil agrário e os elementos urbanos, sejam trabalhadores, burgueses, ou representantes de outros grupos sociais, não lhe dizem respeito. Ou seja, numa tentativa alucinada, trata de pensar uma forma de revolução dos condenados, que fuja ao controle das forças repressoras, ideológicas ou armadas, organizadas pelo mundo da tecnologia e razão burguesas. Mas, ao colocar-se no nível dos personagens desta narrativa, perde o sentido da história e a capacidade de totalização como propõe em princípio.

Na disposição das figuras em cena, este narrador reafirma sua certeza na legitimidade das forças sertanejas, na justeza das suas lutas e das suas expressões culturais e forma de cognição do mundo. O filme resulta romântico, em certa medida conservador, mas não se pode dizer que desconhece a matéria concreta que o informa: assume que se trata de uma encenação quando devolve o personagem principal, em torno do qual as ações se desenvolvem, para a realidade desoladora da modernização em curso acelerado, como o demonstram as estradas de rodagem que levam Antônio das Mortes a terminar seus dias no ostracismo da cidade. Depois de tentar aprisionar numa alegoria o curso da história, dá-se conta de que, em meio à vertigem dos dias conturbados dos quais trata, perde mais uma vez o processo em movimento. Entretanto, para alguns pensadores do período, este filme até desenha em seu final uma proposta de luta armada. Se há alguma resistência, entretanto, nossa análise vê como que se encaminhado para os fundos do sertão, para o terreno das lealdades, de onde não poderá nem contar com a força deflagradora de Antônio das Mortes que, triste e sintomaticamente, faz o caminho de volta.

## O CENÁRIO DE JARDIM DAS PIRANHAS



**O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO** (1969, Rio de Janeiro)

**Dir. Rot. Arg. cenografia:** Glauber Rocha / **Fot.** Affonso Beato / **Câmara:** Ricardo Stein / **Montagem:** Eduardo Scorel / **Música:** Marlos Nobre, Walter Queiróz, Sérgio Ricardo, temas populares do nordeste / **Elenco:** Maurício do Valle, Hugo Carvana, Odete Lara, Othon Bastos, Jofre Soares, Lorival Pariz, Mário Gusmão, Rosa Maria Penna, Vinicius Salvatori, Emanuel Cavalcanti, Sante Scaldaferrri, Conceição Senna, habitantes de Milagres e Amargosa

A leitura romântica do narrador inclui aquilo que Xavier (1989) chama de uma inversão do olhar tropicalista. Neste filme, a cafonice e o despropósito reclamados pelos idealizadores da *pop art* nacional são reservados aos personagens urbanos, que aí desempenham um papel de usurpadores do cenário montado para a encenação de uma tragédia que não lhes pertence. Um ponto de vista que condena a urbanização, os homens e as idéias modernas, entendendo-os como artificiais e superficiais. Os personagens citadinos, mais especialmente pequenos burgueses, são apresentados como venais, volúveis, filistinos e traidores. E com isso o filme lhes reserva os espaços fechados, a moldura das fachadas, a não-profundidade de campo e as cores berrantes de mau gosto explícito, tanto nas roupas como cenários. Os personagens sertanejos, ao contrário, além da grande dignidade da qual se revestem, têm direito à paisagem e a composições cenográficas que lembram as pinturas sacras medievais e renascentistas. Distinguem-se também as músicas destinadas aos beatos e cangaceiros e aos personagens urbanos, bem como o *mise-en-scène*. E quando estes grupos ocupam os espaços uns dos outros, parece haver alguma profanação, como observaremos.

Na busca de um suposto núcleo da nossa originalidade, *O Dragão da Maldade* é um filme que tenta trazer à cena apenas as tais forças populares primitivas e “descolonizadas”. Deste modo os personagens citadinos conduzem a ação logo na abertura do filme para perder este direito em seguida. Mas, à medida que se livra do que sugere como a casca da nossa identidade, o filme constata que o país original também não existe. O que lá se encontra é também composto de uma camada fina, cuja raiz perdeu a profundidade do solo que a mantinha. Assim, o país arcaico só sobrevive como um teatro, uma espécie de memória. No entanto, o filme não deixa de dizer que ele existiu e teria sido palco para as lutas mais verdadeiras da

história brasileira, porque motivadas por uma inconformidade primeva, irracional, mas que correspondia, à sua maneira, à luta revolucionária, já que elegia os poderosos como inimigos. É o que pensa a respeito de Lampião quando na abertura do filme relata, a modo de glossário:

*“Os cangaceiros, bandidos místicos, desapareceram do nordeste brasileiro e do Brasil em 1940. / O mais célebre de todos os cangaceiros foi Lampião, que manteve uma luta de 25 anos contra o governo.*

*Atualmente surgem bandos de cangaceiros que tentam encontrar a lenda de Lampião.”*

Lampião aparece como um herói das lutas contra o governo, numa leitura que inverte também aquela realizada por Lima Barreto em *O Cangaceiro* e pelo *western* clássico, em que o bandido é sempre definido como aquele que recusa as leis civilizadas. O grande feito de Lampião, conforme contará o cordel dentro do filme, teria sido justamente trilhar o caminho contrário, numa ação anárquica que desarrumara o arrumado por um quarto de século, tal como reza a lenda, desorganizando o governo. No diálogo com aquele tempo político fica a sugestão que o “governo” contra o qual lutara o cangaceiro estava a serviço dos poderosos e o Rei do Cangaço ao lado das forças populares. Nesta introdução está proposto que incivil seria, tradicionalmente, o governo brasileiro. O recado servia também, naquele momento, para o governo central, na mão dos militares.

Esse esclarecimento inicial se coloca em letras brancas sobre uma gravura que retrata o mito cristão da luta entre São Jorge e o dragão, popularmente difundida no país. Em diferentes tonalidades a mesma figura se multiplica em três, lembrando a sua estrutura repetitiva, reiterativa e, enquanto mitológica, não-transformável no plano da história. Na tomada seguinte um plano da caatinga é atravessado por Antônio das Mortes, o já conhecido matador de cangaceiros, que desfere vários tiros até sair de campo e ser substituído por uma de suas vítimas, que, ferida e cambaleante, morre teatralmente no centro do quadro. Da entrada de Antônio até a de sua vítima, a *mise-en-scène* é feita em estilo de encenação teatral não-realista (talvez brechtiana). Entrando pela direita do quadro, Antônio atravessa-o inteiro em passos cadenciados, atirando repetidamente. Quando abandona o campo de visão,

entra o cangaceiro, ferido, expondo sua agonia em altos brados, numa encenação fora do “tempo real”. Estão definidos o lugar e o espaço do drama que vamos assistir. O sertão é o cenário e o embate se dará aí, no plano das lutas sertanejas orquestradas no terreno das honras e lealdades, lugar dos conflitos reiterativos, onde oposição representa enfrentamento à bala, dívida de sangue e vingança por gerações inteiras, sem que isso signifique mudanças qualitativas, uma vez que não se transferem do nível pessoal para o político. É esta é a marca fundamental da forma e do discurso deste filme: conflitos reiterativos que, conduzidos por diferentes agentes, não se estendem para além do campo delimitado, porque não avançam em termos políticos, por falta de capacidade de análise histórica dos fatos. Os agentes envolvidos estão aquém da história. Implanta-se aí um intelectual, na figura de um professor, mas este assume sua total incapacidade de tomar uma posição política, pois os elementos que ordenavam a sua razão parecem ter falhado, e ele também estaria buscando outra lógica. Não alcança a dos místicos e cangaceiros e tampouco enxerga qualquer brecha revolucionária com a matéria que tem em mãos. O tempo é de obscurantismo e obscuridade.

Assim sendo, a estrutura dual do filme parece perguntar a cada embate: a quem cabe o papel de São Jorge? Será preciso defini-lo para que se defina também a quem cabe o de dragão da maldade. Seria a Antônio das Mortes, o representante da maldade dos poderosos, tal como o acusara Corisco em *Deus e o Diabo*? Ou este, ao matar cangaceiros encarnaria São Jorge? Ao longo da narrativa haverá várias encarnações de santo e dragão, bem como trocas de papéis. É como se pudéssemos dizer que, no chão social em que se estabelecem, a condenação ou consagração varia segundo a versão de cada lado e parece não ter vigência fora deste espaço. Assim, beatos e cangaceiros em princípio se opõem a Antônio das Mortes e coronel Horácio. Com a conversão do ex-matador para o lado dos místicos, o velho proprietário será o dragão da riqueza, exterminador do povo inocente. Entretanto, no enfrentamento com o grande capital que ronda Jardim das Piranhas, é também um lutador para a manutenção das velhas e conhecidas estruturas de dominação contra o dragão voraz e invisível da modernização.

A seqüência traz um professor ensinando um grupo de crianças em praça pública. Ao fundo, a moldura das fachadas indicam uma velha cidade, e o passo lento de um animal de carga sugere o tempo menos tecnológico do lugarejo. O

mestre tenta organizar para as crianças o encadeamento sucessivo dos acontecimentos históricos. Lembra e pede que seus alunos repitam o ano do descobrimento, da morte de Tiradentes, da independência do Brasil, da abolição da escravatura, proclamação da República e inclui entre estas datas oficiais o ano da morte de Lampião. A inclusão desta última junto às demais parece um arranjo canhestro no sentido “enquadrar” a memória popular a uma pedagogia formal, à razão que, mais tarde, o diretor do filme chamaria de colonizadora. O professor, que analistas como Amengual (1992) entenderão como atribuidor de sentido político à luta final de Antônio das Mortes, parece estar aí como uma resposta a Jean-Claude Bernardet, que acusava o matador de cangaceiros de agir como um intelectual de classe média, sem projeto, tomando de empréstimo a luta alheia. Este mestre, sim, estará sendo questionado ao longo do filme, e diante da massa mobilizada parecerá a encarnação do intelectual classe média de que falava aquele teórico, pois, bêbado na maior parte do tempo, ri com escárnio da situação criada pelo povo que invade a cidade. E, comparado várias vezes ao matador de cangaceiros, demonstrará uma grande distância da seriedade e compenetração de Antônio, além de que será preciso que este o carregue, literalmente, para o centro da luta, quando a situação de enfrentamento chega no limite. E ainda assim, quando se estabelece o combate arquetípico entre o proprietário representante da maldade dos poderosos e o negro representante de São Jorge e do povo oprimido, auge da encenação, este intelectual demonstrará que está no campo das forças “exógenas”, ilegítimas, já que se desvia da luta final para beijar a agonizante Laura, mulher do velho coronel, seu constante objeto de desejo.

A tranquilidade de Jardim das Piranhas é quebrada por um grupo de beatos e cangaceiros, que ocupa as ruas da cidade com bandeiras, estandartes, entoando e dançando uma espécie de cântico ritual. Liderando o grupo, temos uma beata paramentada como Iansã, um negro vestido como Oxóssi ou São Jorge, um cangaceiro de nome Coirana que nos trajes lembra Lampião ou Corisco. O conjunto concentra-se no meio da praça e põe de sobreaviso os mandatários da cidade. Tentando entender a situação, observam-nos o velho e cego coronel Horácio, seu guia Batista, sua mulher Laura, o delegado Matos, o padre e o professor, que, bêbado, ri desbragadamente, como quem vê um quadro absurdo. O cangaceiro Coirana assume a condução da ação, toma a palavra e discursa:

— “*Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. Hoje eu vou embora, mas um dia eu voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vez reze o padre nosso, Lampião, nosso Senhor.*”

Coirana declara de saída que não está na luta em defesa de qualquer sobrenome poderoso, como na velha tradição do cangaço e por isso não tem família, nem nome. Ao dizer-se movido pela fome e com ela mobilizador do povo pobre do sertão, parece sugerir uma nova prática para o banditismo anárquico, acrescentando uma conotação política à coragem, valentia e disposição implacáveis. Isso, para a interlocução da época, seria um foco invencível de guerrilha. E não faltou quem assim visse *O Dragão da Maldade*, em especial a crítica francesa, como observa Sylvie Pierre (1996). Mas, se aquela conjuntura dos finais dos anos 60 permitia essa leitura, uma análise do filme hoje revela que neste trabalho Glauber já anunciava o que seria a sua proposta futura no sentido de buscar as rebeldias primitivas como revolucionárias em si mesmas. Estas manifestações místicas e violentas, ao fugirem da racionalidade, fugiam do controle, tornavam-se intoleráveis, como se viu na história brasileira. Não era preciso destruí-las para conseguir uma consciência revolucionária, até porque o cineasta parecia desconfiar dela — o professor é um exemplo do imobilismo daqueles que só acreditavam nas forças classicamente dispostas. Glauber diria: “*A razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime a bala. Para ela tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política.*” (grifos do autor, apud Pierre: 1996, p. 136)

Coirana revela que está religiosamente indignado, pois, para ele, a pobreza e a fome encontram responsabilidade no pecado do orgulho e da avareza dos homens ricos. Pecados que requerem uma ação destruidora, uma vingança organizada por amor e ódio, seguindo o rastro de Lampião, elevado à condição

mítica de pai protetor. Ou seja, para o cangaceiro os proprietários são seus inimigos porque sofrem dos pecados da avareza e do orgulho, que os fazem menos generosos com os despossuídos. O que não impede a sua ameaça de não deixar pedra sobre pedra, como nos antigos ataques às cidades ou fazendas não-aliadas que relatos literários e históricos revelam verdadeiramente bárbaros em termos de violência. O que quer Coirana? Embora pareça ser capaz de uma ação armada efetiva, sinaliza que a sua luta tem caráter de vingança contra aqueles que, sem repartir, estão do lado do dragão da maldade. Este é o espaço de sua ação e o raio de alcance dela. Mais tarde, Antônio das Mortes vai assumir a sua luta e dará a mesma conotação à empreitada.

Diante da invasão dos beatos, o delegado da cidade, preposto do velho coronel Horácio, se desloca até a capital para tomar providências. E, assistindo no palanque das autoridades a um desfile cívico de colegiais, encontra-se com Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, agora aposentado. Enquanto conversam *em off* no meio da rua, o som da fanfarra ocupa o espaço sonoro e o desfile evolui com bandeiras e faixas, em cadência militaresca, distribuição racionalizada, num ritual que contrasta profundamente com a manifestação dos beatos, suas bandeiras, suas danças, sua cantiga contagiante e liberdade harmônica de movimentos. Aqui está a festa cívica, decretada pelo governo militar, colocando os jovens para marchar como se estivessem em quartéis, obedientes. Lá, a festa popular, anárquica e alegre, apesar do tom religioso. Ou, a história ordenada pelos militares nas cidades, e, para além dos centros do poder, a vertigem e a falta de perspectiva dos contemporâneos, o transe dos místicos e dos que tentam compreender a história fora da versão oficial.

Na seqüência seguinte, Antônio, em um bar, diante do delegado, faz a primeira de uma série de reflexões em direção à redefinição de sua pessoa. Num longo monólogo, revela que se tornara “macaco” porque era um homem valente, mas poderia ter sido cangaceiro, se o seu orgulho não o tivesse feito recusar uma proposta de Lampião para entrar no bando. Este matador reconhece que o Rei do Cangaço, a quem respeitava e admirava muito, era o seu espelho, assim como Corisco, a quem, com muita pena, teve de matar. E aqui aponta para a hipótese que deixava subliminar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: sua condição e ofício são, de fato, resultados da matéria sertaneja, onde um homem pobre não tem muita alternativa além de atuar como braço de algum poderoso. Estava na volante como poderia estar num bando

cangaceiro. E por isso se considerava condenado naquele destino, o de servir de braço armado para a ordem, muito embora pudesse ter ido para a desordem. E orgulha-se unicamente de ter sido respeitado por Lampião, como um homem corajoso.

Mas no filme de 64 a ambigüidade da ação de Antônio das Mortes servia para dar substância à utopia revolucionária. Afinal, agia como uma força da história, acirrando as contradições que a matéria sertaneja não lograva aguçar. Entretanto, nem o matador e nem o narrador erudito, que interferia mudando os rumos da narrativa, vislumbavam os acontecimentos futuros. Menos de meia década depois, sem espaço para a utopia, a figura de Antônio deve ser compreendida na relação terra a terra, onde a força armada é requisitada de fora para organizar o diverso e disperso — uma forma de organizar a partir de uma força externa, interventora. Uma metáfora da ordem, neste caso revolucionária. Em nome da ordem “redentora”, e do mesmo modo, intervinham os militares. Não por outra razão, Antônio é convocado do passado e de fora para pôr ordem na manifestação (transe) popular, como um demiurgo, em princípio, servindo aos interesses da propriedade. Ao converter-se para o lado dos manifestantes, Antônio das Mortes parece realizar o sonho dos politizados de esquerda do período, que ainda apostava na figura de um intelectual iluminado que viesse organizar as forças dispersas pelo comando de ferro dos militares. Pouco consegue fazer, entretanto, menos ainda organizar a massa. Aliás, só ocupa o centro da ação depois que esta está exterminada. É o máximo que permite este campo de lutas, no sentido em que as figuras da encenação são dispostas.

Findo o último cangaceiro, Antônio é um homem triste, sem função e destoante da coletividade urbana, como podemos perceber ao vê-lo em meio ao desfile. A notícia de Matos sobre o aparecimento de Coirana reaviva a sua memória e coloca-lhe de novo a possibilidade de ação. E para isso vai com o delegado até Jardim das Piranhas.

Chega à pequena vila em um automóvel, lembrando que, desde sua primeira aparição em *Deus e o Diabo*, os tempos são outros. Lá o sertão enquanto metáfora do país era, de certo modo, homogêneo em sua pobreza, atraso e isolamento. Jardim das Piranhas, ao contrário, apesar de estar plantada no interior do Brasil, não pode desconhecer o tempo tecnológico, as leis oficiais e os outros signos da modernização, que lá já estão, apesar da sobrevivência dos muitos elementos

arcaicos, como o velho poder coronelista, nas mãos do decrepito coronel Horácio. Como já observamos, o narrador tentará eliminar do centro da luta estes elementos modernos, que considera artificiais.

O chefe de polícia apresenta Antônio das Mortes ao velho proprietário, que não gosta muito da notícia. Para ele, melhor seria providenciar reforço policial, pois, segundo a sua larga experiência, jagunço de graça é sinônimo de desgraça. Ou seja, o aforismo do coronel sinaliza que ele tem domínio do “sistema de jagunçagem”, fundamentalmente sustentado na dependência que garante a lealdade do matador. Assim, quando requisitar os serviços de outro jagunço, o Mata-Vaca, nós veremos este coronel tratá-lo por “meu filho” e ter a mão beijada em sinal de grande respeito. Várias vezes Horácio repetirá que ele sim, e não Matos, sabe lidar com este tipo de braço armado, indicando que outros códigos permeiam a compra desta “força de trabalho”. E o delegado revela as razões pelas quais prefere o serviço do matador à ação de um destacamento da polícia:

Matos: — *“Antônio das Mortes é melhor. Se ele passar fogo nessa gente, não vai haver problema nenhum. Não vai haver inquérito, interrogatório, exploração na imprensa, e a gente resolve da nossa maneira. E depois... ele veio de graça.”*

Coronel: — *“Matos, jagunço de graça traz desgraça! Eu acho até que não era preciso. Pelo que ouvi dizer, esse cangaceiro é puro teatro.”*

Matos: — *“O senhor pode não ter medo, coronel, mas qualquer desordem pode esculhambar Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui. O pessoal do sul que vai botar dinheiro, que vai investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência do nordeste.”*

E Matos e o coronel apresentam a face complexa e vil da modernização brasileira que aí se desenha (embora o narrador atribua a falta de escrúpulos apenas ao personagem urbano). O mandatário local tem o delegado como seu subordinado, exigindo que o representante da lei atue a seu favor, demonstrando que seu poder extensivo inclui a utilização também dos mecanismos oficiais, como a exigência de um destacamento de polícia da capital para proteger a ele e a suas propriedades. E o



delegado, de discurso tipicamente desenvolvimentista, por outro lado, demonstra que o cálculo burguês construído sobre a base do coronelismo não se importa de incluir os velhos métodos, desde que estes resultem favoráveis aos objetivos em questão, como a instalação de uma indústria que servirá, em princípio, para reforçar o seu poder pessoal. Antônio das Mortes serviria para livrar a cidade da fama de violência, uma vez que, bem ao estilo tradicional, não se abriria inquérito, encarnando Matos a versão atual dos velhos coronéis, que, na observação de Facó, sempre desempenharam um poder próximo ao do próprio Estado: “... *o grande proprietário é a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo...*” (Facó: 1978, p. 13)

Mas, como já observamos, o narrador desconfia dos cidadãos. E, deste modo, revela que vê em Matos um arrivismo ainda mais condenável que o poder de vida e morte que o velho proprietário mantém sobre a cidade. Isto porque o delegado trai o velho coronel no plano pessoal, pois é amante de sua mulher, Laura. Esta, aliás, se comporta como uma típica *femme fatale*, com seu longo e esvoaçante vestido lilás, sua longa piteira, forte maquiagem e cabelos descoloridos. Em Matos são dignas de nota a roupa e atitudes de “malandro da Lapa”, cheio de pequenas vilezas e incapaz das grandes. Laura é mulher do velho poderoso, mas só pensa na sua morte e sua herança e, apesar de amante de Matos, não dispensa o interesse do professor. A figura de Laura contrasta especialmente com a da Santa, enquanto mulheres de mundos distintos. E, em termos comparativos, Matos é o poder de “segunda” na relação com o coronel, conforme lhe acusa a própria amante. Podemos dizer que o casal se parece com os típicos casais que encontramos nos contos de Nelson Rodrigues, onde a pasmaceira e decadência da vida pequeno-burguesa se converte em libido e morbidez.

Coronel Horácio, provocado por Matos sobre a possibilidade de reforma agrária para acabar com os conflitos no nordeste, revela que os avanços do processo de modernização, mais do que solapar a sua tradicional base de poder e mando, desorganizam a sua capacidade de intelecção do mundo. A racionalidade moderna lhe parece incongruente com as “coisas da terra”, como se esta comportasse uma ordem natural e específica — leitura que, em algum nível, é também a do narrador:

— “*Eu vou dividir minhas terras com estes miseráveis? Eu lá vou dividir minhas terras com estes preguiçosos? O governo tá ficando maluco. Por que é que estes doutores ficam se metendo com as coisas da terra? Eles podem entender de máquinas, sei lá. Eu não quero sabê de ajuda de americano, de reforma agrária, de indústria, desgraça nenhuma. Eu quero sabê das minhas vacas. (...) Meu amigo Batista, se Doutor Getúlio fosse vivo, ninguém queria tomá a terra dos outros. Mas culpa de tudo isso é a bomba atômica.*”

Em princípio, a sua retórica não varia muito em relação à dos demais membros de sua classe, para os quais a propriedade da terra é ponto inegociável. Mas, ao incluir a bomba atômica na mesma fala, sugere que o fim do exclusivismo agrário se lhe assemelha ao holocausto. A cegueira física do coronel revela que sua visão de mundo parou no tempo, nos anos 40 de Getúlio Vargas, época também dos últimos cangaceiros. Por isso, embora suponha que Coirana seja “*puro teatro*”, não deixará de contratar um bando de jagunços, sob a chefia do seu afilhado Mata-Vaca, para exterminá-los, reeditando as velhas leis do sertão, do mesmo modo que os cangaceiros e fanáticos aí o fazem. E se, como reza a tradição, Coirana e seu grupo não estão aliados ao coronel, são seus inimigos em potencial. Neste caso, depois da fala do chefe dos cangaceiros, são inimigos declarados.

Contrastando com a cena de apresentação de Antônio, que se desenrola defronte à fachada da casa do coronel, o povo mobilizado canta e dança na encosta do morro, como em transe místico. A cena compõe um belo quadro de pintura sacra, onde os tons claros das vestimentas dos rezadores se harmonizam com a paisagem formada por uma imensa gruta de pedra. Em oposição ao povo aninhado no seio da mãe natureza, a seqüência mostra Matos e o professor encerrados no bar da cidade, desfiando temas importantes como se fossem platitudes, enquanto se enfrentam numa partida de bilhar. Matos comenta sua candidatura com apoio do coronel, acena com um possível cargo para o professor depois de eleito e, com entusiasmo, se ufana do grande ciclo (milagre?) econômico que se delineia para o país. O seu interlocutor o acusa de ser amante de Laura, a mulher do seu aliado, se diz seu possível adversário político com apoio do padre e ironiza sobre o crescimento da economia. E

o diálogo se desenrola de maneira completamente cínica, em meio a gargalhadas. Ao lado deles, Antônio das Mortes assiste, taciturno e grave, ao jogo dos tacos e verbal.

Quem é o professor, afinal? Podemos dizer que, se Matos é o poder de segunda, o professor é o intelectual de terceira. Constantemente bêbado, ocupa-se em amargar, como a esquerda brasileira na época, o naufrágio dos tempos de utopia numa grande fossa, muito embora só fale sobre isso de forma bastante indireta, pois o filme é contemporâneo dos anos de chumbo da ditadura militar. Mas o olhar narrativo parece criticá-lo, numa sugestão de que, enquanto um levante se descortina diante dos seus olhos, este chora uma revolução que não veio, sem perceber o verdadeiro povo revolucionário à sua frente. Numa discussão com Antônio das Mortes, revela que já perdera o inimigo de vista, além de todas as guerras. O professor é a imagem da desilusão, mas também da fraqueza de caráter.

## À MARGEM DA MODERNIZAÇÃO PERIFÉRICA E DA RAZÃO

Antônio das Mortes observa ao professor que foi preciso encontrar um novo inimigo para poder viver outra vez. Ou seja, fora dos códigos de honra do mundo rural, sua valentia e coragem lendárias não representam nada. E, se o seu ofício é enfrentar inimigos, assim definidos segundo o campo das oposições instituídas localmente, a lógica urbana, o mundo da luta de classes declarada não lhe são compreensíveis. Mas, se podemos dizer isto hoje, na interlocução com as leituras políticas do período, esta questão não estava evidente. Afinal, Antônio fora convocado à Jardim das Piranhas para reconciliar-se com o povo mobilizado e assumir a sua luta, como um condutor forte e imbatível, um grande líder. Teria de adquirir essa consciência política, entretanto.

Como Antônio, também a Santa, Coirana e Antão revelam que estão reavivando mitos para saírem da indigência a que foram relegados pela miséria. O cangaceiro conta que, quando pensava em ficar rico através do seu trabalho — sonho que só a experiência burguesa permite —, acabara como braço escravo em fazendas de Minas Gerais e Mato Grosso. Conseguindo sobreviver, foge para a Bahia e depara-se com a consequência mais abjeta da extrema pobreza: um pai vendendo a própria filha. Rouba-a e foge para os confins do sertão alagoano. A Santa, por sua

vez, se revela filha de beatos e irmã de cangaceiros, todos exterminados nas mãos de Antônio das Mortes. Negro Antão identifica-se como neto de escravos dos quais herdara apenas um velho baú de roupas, com as quais se veste e também a Santa, além da esperança de encontrar sua identidade voltando para a África. Ou seja, deserdados do sistema tradicional, continuaram deserdados no processo de modernização e, portanto, fazem parte de um contingente de excluídos à deriva e, ao mesmo tempo, típica e radicalmente representantes do modelo brasileiro da justaposição entre arcaico e moderno, alinhados na extremidade mais inferior desta composição. É com essas identidades que ocupam o cenário da luta.

Excluídos do rural pelo definhamento do sistema tradicional e não incorporados pelo urbano, podemos dizer que a Santa, Antão e Coirana não vislumbram e nem poderiam vislumbrar a possibilidade de uma revolta no sentido político de consciência de classe. Afinal, nos termos aqui observados, sequer compõem uma classe, estando mais para os verdadeiros deserdados da terra de Frantz Fanon, sempre citados por Glauber. De maneira que uma volta à antiga organização comunitária e mística, tal como fizeram seus pais e avós, em busca da restituição das velhas formas de vida coletiva constitui um movimento mais plausível. Afinal, vivendo a periferia da modernidade, sem discernir a relação de classes que a sustenta no rural e no urbano, a condição de miseráveis e despossuídos só pode ser-lhes compreensível desta forma: ora como resultado de um destino, ora como fruto da avareza dos novos proprietários que desmantelaram, em função da adoção do braço livre, as relações paternalistas e dependentes do patriarcalismo coronelista. E, contra estes últimos, a retórica de Coirana não desenha qualquer projeto para além de uma possível fúria destruidora:

— *“Dona Santa, chegou a hora de queimar os vivos e destruir as cidade. Foi uma promessa que eu fiz e tenho de cumprir para a felicidade dos anjo e alegria do povo. (...) / Eu andei por esses mundo, gente, e conheci a desgraça dos outro e aprendi uma verdade que tava na sagrada Bíblia: é olho por olho e dente por dente.”*

Negro Antão, que sonha em navegar de volta para as terras de seu avô, tem saudade do imperador, assim como o tinham os representantes dos movimentos

sebastianistas. Além disso, entende que se deva respeitar a Deus e ao governo, pais máximos numa ordem patriarcalista e paternalista, ao contrário do cangaceiro. Mas, em fim de contas, contra quem vão lutar estes pobres reunidos em Jardim das Piranhas? Não é necessário que um projeto conjunto se defina, porque coronel Horácio, sentindo-se ameaçado, os elege e os legitima como inimigos, deflagrando um enfrentamento. Para isso contribui também o delegado Matos, que observa ao coronel a possibilidade de o governo criar uma reforma agrária para acabar com os conflitos no nordeste. Comprimido entre as duas ameaças, Horácio lança mão da milícia privada e, já que não pode enfrentar o governo, acaba com os pobres. Um enfrentamento de excluídos — o próprio coronel decadente como parte destes — para os quais a história se faz invisível. O narrador teima em alinhar-se no mesmo nível e, como eles, perde a capacidade de totalizar.

## E ANTÔNIO DAS MORTES SE CONVERTE

Antônio e Coirana se enfrentam num duelo cavalheiresco e teatral no centro da praça de Jardim das Piranhas, enquanto o povo em volta atua como um coro grego, cantando e marcando o ritmo da luta. O cangaceiro torna a reafirmar que ali se desenrola o combate entre o dragão da maldade contra o santo guerreiro, sendo ele a encarnação deste último. Em visível vantagem, Antônio das Mortes arranca o punhal das mãos de Coirana e o fere no peito, mas, por intervenção da Santa, não pode dar o golpe fatal. Laura, o padre e o professor retiram o ferido da praça e o levam para o bar. E enquanto Coirana desfia sua lenta agonia, Antônio faz mais uma reflexão sobre sua vida, desta vez tocado pelo olhar incisivo da beata, deflagrando o seu processo de arrependimento e conversão.

Antônio enfrentara e ferira Coirana, porém desta vez cai em profundo arrependimento. Para os nossos olhos seu auto-questionamento se dá por caminhos místicos, inspirados pelo olhar condenatório da beata. Mas podemos dizer que há nas entrelinhas uma pergunta mais profunda: em nome de que ou de quem estava atuando? O velho coronel não o legitimara, Matos tinha interesses espúrios. Desse modo, Antônio parece acordar para o fato de ser tão deserdado quanto os místicos e cangaceiros. Não tem clareza dessa questão, mas assim a explica ao delegado:

“Depois que eu vi aquela gente de perto, eu senti uma coisa como nunca senti na vida... E o coração tem coisas que não se explica, doutor.” Afinal, estes também reinventavam um terreno em que a vida vinha ordenada magicamente, retomavam o mundo de encantamentos e saíam do esquecimento a que estavam relegados, como ele, Antônio.

Para alguns estudiosos, o filme sinalizava uma tomada de consciência de classe do matador, que até então lutara em favor dos ricos. Isso porque, na sua fala ao delegado, a quem devia o fim do ostracismo, observa que só agora sabe o seu verdadeiro lugar. Por isso, passa para o outro lado e exige do coronel a abertura do armazém e das terras para os beatos famintos. E diante de Matos estupefato afirma que: — “Deus fez o mundo, e o Diabo, o arame farpado. Se o coronel pecou, tem de pagar...” Quer dizer, Antônio das Mortes assume o outro lado da luta, mas o faz a partir da prédica dos místicos. Desse modo, vemos que, mais do que qualquer consciência política, o velho matador assume a lógica do movimento messiânico que ali se instala. Afinal, esse também é o seu terreno social. E, neste campo, onde a oposição de classe assume os contornos de uma luta do bem contra o mal, a sua tomada de posição só pode adquirir esta perspectiva irracional, de uma conversão mística. Afirmará mais adiante que seus negócios são com Deus e não com a política, deixando claro que se move por uma outra ordem de vínculos que não os da consciência de classe, entendida classicamente. Mas, para o nosso narrador, move-se, entretanto, com grandeza e dignidade.

Além disso, colocando esse pedido ao coronel, atualiza a tática cangaceira de estabelecer exigências para a realização ou não dos ataques. Isto é, reestabelece o campo dos pactos de honra. Sabendo que o velho não o cumprirá, terá pretexto para atacá-lo, como manda a tradição. E podemos dizer que este campo da honra se desenha com clareza quando Matos faz uma contraproposta ao matador: abriria os armazéns e as terras e, de quebra, ainda lhe arranjará uma fazendinha, desde que matasse o velho coronel. E Antônio: — “O senhor é um homem letrado, mas minha ignorância tem vergonha. Eu só vou matar o coronel se ele não atender o meu pedido.” Ou seja, o coronel terá de demandar a ação de Antônio, quebrando e afrontando a linha por ele estabelecida. Horácio assim o fará; não abre os armazéns e manda matar todos os beatos, além de Matos, de quem descobre a traição pessoal.

## O CORONEL LANÇA MÃO DAS VELHAS LEIS DO SERTÃO

A comédia entre os citadinos tem um desfecho trágico, que parece ocorrer para devolver coronel Horácio para o sertão e suas leis. Isso é o que entendemos como uma forma de o filme livrar, ao máximo, o plano dos embates dos elementos urbanos que pudessem aí interferir com alguma força. Neste sentido, busca os conflitos no plano sertanejo. Assim, veremos o velho coronel deixar os espaços fechados para ganhar o direito à paisagem, como os rezadores, depois de romper com Matos, matá-lo e ter Laura outra vez. Descoberto o caso de ambos, Horácio leva o drama para praça pública, onde pretende lavar com sangue a sua honra. O jagunço Mata-Vaca e seu bando se encarregam de encurralar o delegado e a mulher no bar, depois de tê-los exposto na escadaria para todo o povo da cidade. E Laura, constatando que Matos não a salvaria das mãos do marido, livra a própria pele apunhalando e matando histérica e teatralmente o delegado, diante de todos. E, na esteira da vingança de honra iniciada com a morte de Matos, o coronel manda Mata-Vaca exterminar os rezadores na encosta do monte: — *“Mata-Vaca... tá na hora de continuar a obra da justiça. Vá lá em cima e acaba com aquela gente.”*

E, enquanto ocorre o massacre dos beatos, professor e Laura levam o corpo de Matos para fora da cidade e demonstram a maior das desconfianças que este narrador tem dos urbanos e modernos, a da heresia, falta de respeito para com as coisas sagradas. Ambos profanam a morte do delegado quando sobre seu corpo estendido no chão se enroscam e se beijam ardentemente, em mais uma cena de libido mórbida. E não se importam inclusive com o padre, que tenta avisá-los da iminência do morticínio orquestrado pelo coronel.

Em oposição a eles, Antônio das Mortes se encarrega do cadáver de Coirana, propondo-se a enterrá-lo *“bem no fundo do sertão”*, o que o distancia e impede a defesa dos rezadores. Na sua leitura, essa será uma obra do destino, em razão de seus pecados.

E o massacre se efetiva, só restando Negro Antão e a Santa. O professor, que até então não tomara a sério a presença dos beatos e a possibilidade de um ajuste de contas, ao inteirar-se do acontecido, entra em desespero e, às costas de Negro Antão, o espanca, afirmando a sua culpa passiva pelo trágico desfecho. E aqui o

professor (*alter ego* de Glauber?) mostra sua relação de amor e ódio ao povo e sua compreensão do mundo. Por que essa mesma massa mobilizada para rezar não se levanta em armas, não cumpre a promessa feita por Coirana de não deixar pedra sobre pedra? E aponta para a sensação de que os conflitos na vida nacional parecem obedecer a uma estrutura circular e repetitiva, tanto na cidade quanto no campo:

— *“Eu vou embora, negro, eu vou voltar pra cidade, vou voltar pra cidade! Vou encontrar a mesma desgraça, negro! E vou ficar girando, girando, apanhando, sofrendo, sofrendo, apanhando e sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil...”*

Numa profunda depressão, sentindo-se impotente diante da desgraça, o intelectual tenta deixar Jardim das Piranhas, indo para uma grande rodovia na intenção de conseguir uma carona com os caminhões que passam apressados. Ficará aí até ser resgatado por Antônio das Mortes, que o devolve para o cenário da luta, numa sugestão de que o embate ainda não chegara ao fim. (Se é que ele tem fim, pois a música comenta, sobreposta à imagem de Antônio carregando o professor: *“levanta, sacode a poeira e dá volta por cima...”* É forçar a nota dizer que a canção, que ironiza o mal-estar do intelectual, reforçando a idéia de que se está lidando com estruturas reiterativas?)

Até aqui podemos dizer que vários agentes tentaram conduzir o eixo da ação e terminaram em lugar nenhum. Primeiro foi Coirana, reclamando a aura de Lampião e Corisco e a memória do cangaço para ameaçar a pequena cidade. A condução da ação sob sua liderança termina tão logo Antônio das Mortes entra em cena. A Santa assume pacificamente a condução da resistência e consegue deter Antônio e trazê-lo para sua causa, mas não pode evitar com sua passividade o massacre dos beatos. No campo oposto, querendo a pele do velho coronel sob outros objetivos, atua Laura, tentando conduzir a medíocre capacidade do delegado para o combate. Até que entram em cena os condutores máximos dos pólos opostos: coronel Horácio e Antônio das Mortes.

No centro da praça, o velho proprietário convoca o matador para o ajuste final com ele e seus jagunços. E lembra a Antônio que ele fora contra Lampião e Antônio Conselheiro, mas é feito da mesma fibra destes sertanejos. E assim traz



efetivamente o confronto para o terreno da honra e reforça que Mata-Vaca não é só um braço armado, mas um protegido que está disposto a lutar por ele até a última gota de sangue. A situação está assim disposta, os guerreiros de honra em lados opostos, quando o professor revela ao coronel a sua aliança com o velho matador. E, interessantemente, a faz no mesmo sentido dado por Coirana: *“Coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar ... Sabe quem tá falando? É um homem que nunca derramou sangue de ninguém, mas está disposto a derramar o sangue dele para vingar a metade deste sertão injustiçado. É conforme as palavras da Bíblia: olho por olho, dente por dente.”* Ou seja, ao contrário do que dizem Sylvie Pierre (1996) e Amengual (1991), a aliança do professor com Antônio não lança uma perspectiva revolucionária no sentido marxista à luta de ambos. Podemos dizer que, ao contrário, é o intelectual que entende que a vingança tem em si mesma um sentido revolucionário à medida que se efetivam as revoltas e as ações. Isso não impede que o velho proprietário sinta-se muito mais temeroso diante da sua figura do que da do velho inimigo, que luta nos mesmos termos. Por isso o acusa de ser o *“Anjo da Peste”*, uma besta fera das novas propostas, vindo da cidade para *“semear a idéia de destruição”*. Antônio também entende que a força das idéias do intelectual são de maior valia do que a sua força bruta. Muito embora talvez isso só se desse depois que Jardim das Piranhas expurgasse as velhas bases do mandonismo local. Aí sim, as novas idéias seriam úteis para implantar e entender as transformações e, com elas, um inimigo bem mais complexo e inatingível que o decrépito coronel Horácio.

Um tiroteio entre Antônio e Mata-Vaca inicia a luta, cheia de lances típicos dos filmes de faroeste, resultando na morte de todos os jagunços e vitória do matador de cangaceiros. Entretanto, o último lance fica por conta de Antão e a Santa, que, montados num cavalo branco, reencarnam o mito de São Jorge, matando o coronel ao cravar uma grande lança em seu peito. Enquanto isso, o professor sustenta o corpo de Laura, baleada por Mata-Vaca, e a beija, ressaltando que, mesmo em momentos cruciais, voltar-se-á para si, aos seus próprios desejos, como cabe ao homem moderno e individualista.

Antão, a Santa e o padre de rifle ao ombro, seguem em direção ao crepúsculo, abandonando a praça. Antônio das Mortes, melancolicamente, caminha em direção ao horizonte na movimentada rodovia que se avizinha de Jardim das

Piranhas, tendo ao seu lado um posto de gasolina onde se vê um luminoso com a concha da Shell, lembrando que a luta contra o dragão da modernidade não poderá ser efetuada por ele. O monstro, como observa Pierre (1996), “*tem cabeças ainda mais desumanas que o antigo e tradicional patriarcalismo agrário*”. (Pierre: 1996, p. 256)

## O OCASO DO SERTÃO E O DRAGÃO DA MODERNIDADE

Talvez pudéssemos dizer que, em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, Glauber faz uma elegia ao “mundo sertanejo” e à lógica peculiar com a qual estes homens compreendiam a história, tal como pôde comprovar ao coletar dados sobre Corisco e Conselheiro em Monte Santo e Cocorobó, no ano de 63, para a realização de *Deus e o Diabo*. Nas suas memórias, escreve como que pensando segundo o raciocínio dos seus informantes:

*“E Deus criou o mundo, e o Diabo, o arame farpado; e Deus é o povo, e o Diabo é a usura. Pergunte o senhor a um cego de feira, que melhor canta para menos sofrer, e a viola responde feroz falando de uma guerra antiga que começou com a revolução dos anjos. E quem era Moreira César senão a desgraça do Governo, o Diabo da República, contra a Cidade Santa de Canudos? E quem era Delmiro Gouveia senão Deus contra as forças do Diabo na cachoeira de Paulo Afonso, comido no fogo dos latifundiários? E quem era o Pajeú, e quem era o Juca Villanova, enriquecendo da fé dos pobres? E de quem é o sol, a fome, o denso passado de Cocorobó e Monte Santo?” (apud Gerber: 1982, p. 198)*

Quando se pensa que haverá uma denúncia da propriedade privada e seus poderes extensivos, a condenação se faz no campo da religiosidade: o arame farpado como sinônimo de propriedade privada associado à usura, um dos sete pecados capitais. Quer dizer, a forma de conhecimento deriva sempre para este caminho circular que vai do real ao mágico e vice-versa. E deste modo fogem à explicação racional, ganham o terreno da religiosidade, do misticismo ou da poesia, como se vê

neste filme que analisamos e no discurso que o cineasta faz daí em diante, buscando entender esta como uma lógica do Terceiro Mundo. Uma lógica irracional, mas propulsora de ações efetivas. Podemos dizer que Glauber põe na forma do filme seu encantamento com esta dimensão mágica com que os sertanejos explica o mundo de forma particular e oferece significados outros às relações sociais e às organizações e instituições delas derivadas.

Há, sem dúvida, uma discussão sobre a miséria econômica do homem sertanejo, explorado, perseguido e abandonado, mas há, ao mesmo tempo, uma apologia à sua grandeza cultural, uma espécie de patrimônio que iguala coronel, rezadores, cangaceiros e matadores num código uníssono. Pertenceriam ao mesmo mundo e seriam feitos da mesma fibra, para usar a expressão de coronel Horácio, comparando-se a Lampião e Antônio Conselheiro, reconhecendo-os como grandes, apesar de tê-los combatido. É como se, neste mundo das honras e lealdades, mantenedoras da dependência, o inimigo de classe se tornasse também mais vulnerável porque emocionalmente envolvido pelos mesmos laços afetivos e de prestação e contraprestação de favores. Ao contrário do que viria daí por diante, com o grande capital, em cujo peito não se poderia cravar uma lança e que tampouco poderia ser afrontado com limites de honra.

## PRECISAMOS DE MITOS NACIONAIS

Em entrevista no ano de 1973, o cineasta revelava que em toda a sua cinematografia houvera lidado com uma espécie de conflito entre uma leitura materialista da história e a noção mágica de mundo, a desrazão, como já citamos:

*“(Desde Deus e o Diabo na Terra do Sol até Cabeças Cortadas o que há é) um discurso único meu, uma materialização, onde a luta entre a mágica, o magicismo e a consciência política, o pensamento mágico e o pensamento materialista que se vê dentro de Barravento e que cruza todos os meus filmes é justamente também a minha estória. Quer dizer, é o problema desta grande divisão, esquizofrenia fundamental do homem e do pensamento na história do pensamento humano que é o*

*desenvolvimento do pensamento idealista e do pensamento materialista. Porque quando digo materialista não significa a negação de uma vida subjetiva. (...) Então meus filmes são produtos deste conflito que foi encontrando formas provocadas pelo contexto social e histórico onde ele se desenrolava.”* (apud Gerber, in Salles Gomes: 1991, p. 32)

Glauber percebe que há uma grande tensão entre a mágica, o místico, o chão histórico em que estas idéias e percepções se desenvolvem e a tentativa de uma abordagem racional e crítica destas manifestações tal como se propõe. Nessa direção, Gerber (1991) sugere a existência de uma dialética na sua obra, instaurada por esta luta tensa entre o sentimento místico e o político, que acaba revelando uma forma particular de abordagem do que chama de mitos nacionais. Na sua poética cinematográfica haveria a busca perene de uma linguagem que “*pudesse exprimir o nacional e esse nacional do ponto de vista da luta de classes (...) — tentativa de síntese dos mitos históricos do Terceiro Mundo mediante o repertório nacional do drama popular.*” (Gerber: 1991, p. 33) Para a autora, o cineasta procurava trabalhar com os arquétipos culturais brasileiros, popular e nacionalmente conhecidos, ao mesmo tempo em que intentava criar outros: os cangaceiros, os beatos, os santos do cristianismo popular e as figuras dos cultos afro-baianos. Esses personagens seriam os mitos, entidades abstratas e atemporais, possuidores de uma grandeza épica e uma violência determinante do caráter nacional, uma espécie de “tipos ideais” da consciência mítica e violenta brasileira.

Gerber lembra que a noção de mítico dos trabalhos de Glauber encontrava foro também nas obras de Guimarães Rosa. E podemos dizer que, não acidentalmente, ambos tomam o mesmo chão social para construí-la. Como já observamos, a propósito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a discussão de Walnice Galvão (1986) demonstra que a origem da idéia mítica do destino guerreiro que se apresenta aos homens pobres e livres do sertão, em *Grande Sertão: Veredas*, tem como base a incompletude da revolução burguesa brasileira, conseqüentemente, a incompletude da liberdade da força de trabalho e a decorrente relação de dependência criada pelo coronelismo e patriarcalismo nestas zonas rurais, sobretudo, pecuárias. Dependentes em tudo dos grandes proprietários de terra e impedidos de maior mobilidade social, a existência destes indivíduos adquire o caráter de sorte

traçada magicamente, uma vez que não podem vislumbrar qualquer chance de regência de seus próprios destinos, como cabe ao homem completamente livre no mundo burguês. De modo que o mítico de Rosa está carregado desta metafísica que resulta de uma condição social e histórica específica, onde os conflitos não se resolvem, as relações de classe não se explicitam e o homem pobre e livre empenha heroicamente toda a sua vida na luta por seu protetor — o seu adversário de classe não reconhecido. Assim, o mundo visto através dos olhos do jagunço Riobaldo parece orquestrado por forças sobrenaturais.

Também o narrador de cordel de *Deus e o Diabo* acredita que é a mão divina que manobra o destino do vaqueiro Manuel. Neste filme de 64, Glauber observa, a partir do mesmo sertão pecuário, os condicionantes que levam um pobre agregado a buscar, depois de ter matado o coronel para quem trabalhava, o messianismo e o cangaço. Para ele, seria a mão de Deus conduzindo-o, ainda que “*pelos caminhos da desgraça.*” Duelando com esta leitura, o narrador politizado tenta o tempo todo racionalizar a visão de mundo deste homem, matando o líder messiânico e o chefe cangaceiro que lhe dão alguma proteção, mas que, ao final, reproduzem a mesma forma de dependência que o vaqueiro mantinha com o patrão, impedindo a sua visão transformadora da história. Para esta tarefa, lança mão de Antônio das Mortes. Neste caso, o misticismo e a violência anárquica impedem a consciência política e o avanço das lutas de classe.

Entretanto, para o filme de 69, o cineasta parece querer redimir-se, juntamente com o matador de cangaceiros, do fato de ter desencantado a *Weltanschauung* do narrador e de Manuel. E volta para afirmar-lhes os mitos que lhes ofereciam forças para lutar, pois entende que devia haver alguma positividade numa metafísica que conduzia a ações efetivas. Além disso, a história provara que a clássica razão revolucionária não funcionava a nosso favor, e o fim dos mitos nos converteria, juntamente com Manuel, à condição de simples relegados da história mundial, tristes índios latinos, colonizados na periferia do mundo.

Assim, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* tem impresso um olhar narrativo marcado por certo romantismo anticapitalista, mas que termina por fazer apologia das virtudes da velha sociedade agrária. Para buscar os tais mitos nacionais, ou a rebeldia primitiva e irracional, acaba afirmando ser necessário manter-se distante do terreno clássico das lutas de classes. Em decorrência, termina

por defender a permanência do capitalismo tradicional, da velha razão opressora recriada em solo pátrio, cuja familiaridade leva o cineasta a tomá-la como algo consonante com a nossa própria natureza.

Com isso, seu discurso com intenções revolucionárias resulta romântico e conservador, pois, ao procurar a conformação dos mitos nacionais no sertão coronelista, atribui a estes uma noção de eternidade — assim como ao chão histórico que os produz. Um pensamento que, para nossa leitura, equivale ao mais profundo trunfo da noção burguesa de mundo, tal como entende Lukács. Como observa o teórico húngaro, essa é a marca da consciência burguesa da história, convencida da imobilidade da estrutura do capitalismo e cega para as possibilidades de transformações radicais. Por isso atribui o sentido de eternidade e atemporalidade ao que é histórico e transitório, para apresentar-se como insuperável. No filme, coronel Horácio concebe o seu poder de classe como eterno, mais do que isso, uma herança divina. Na fala do velho proprietário, o sertão “*foi feito por Deus, ninguém muda.*” Tal como observa Ianni (1994) a respeito da interpretação do caráter nacional feita por Gilberto Freyre: aquilo que vinha para além do patriarcalismo e coronelismo perdia a nitidez e parecia um mundo estranho. Não é por outra razão que coronel Horácio afirma confusamente a relação entre a reforma agrária e a bomba atômica. Em algum nível, *O Dragão* também afirma a legitimidade do coronelismo, como se este houvesse brotado de relações naturais entre os homens dos trópicos e não da versão periférica do mesmo capitalismo mundial.

Mas podemos concluir que a necessidade de uma abordagem materialista do cineasta acaba transformando este narrador num sujeito profundamente melancólico, pois este termina por compreender que o confronto entre dragão e santo são faces distintas da mesma metafísica e que só neste terreno ganham vigência. Concordamos com Amengual que, ao final, a tese do filme se irrealiza. Na leitura do teórico francês, porque a ação armada exemplar que o filme esboçaria não se estende para fora da pequena cidade. Seria um foco de guerrilha sem capacidade de disseminar-se. Para nossa análise, entretanto, se irrealiza pelo que o próprio cineasta deixa subentendido ao reconhecer que não poderá estendê-la: admite que o terreno que lhe dá vigência, o nordeste coronelista, está em ocaso e já se subsume aos imperativos das estradas asfaltadas e das multinacionais do combustível que move o tempo tecnológico do mundo. Beatos, cangaceiros e coronel ficam na memória

nacional como um tempo rebelde e grande, mas passado, cuja existência só fora resgatada para este trabalho como um exercício de imaginação política. Em Jardim das Piranhas resta, ainda, a tarefa iluminista do professor, o “anjo da peste” das novas idéias que deverá desencantar o mundo dos sertanejos para oferecer-lhes os pressupostos cognitivos do mundo moderno. Para que? Na grande cidade vimos os meninos e meninas marchando como militares ao som de uma fanfarra. Antônio das Mortes desconhecido em sua valentia. A modernidade brasileira, ainda que incompleta, vinha carregada de chumbo, tortura e perseguição. O obscurantismo fazia esse narrador pensar no futuro como um tempo de grande maldição.

No fim das contas, esgotadas as lutas no cenário circunscrito, morto o decrépito e cego dragão da força coronelista, um outro dragão se anuncia no limiar do sertão. Imponente e voraz, composto pelo signo da multinacional do petróleo ou do azeite, que neste momento move a máquina do mundo, reclama como oponente um Dom Quixote mais do que um São Jorge. E, de fato, como um Cavaleiro da Triste Figura, resta o próprio cineasta, tentando construir significados outros para esta matéria híbrida que se impõe — que já lhe fugira à compreensão racional, agora escapava da compreensão mágica e parecia reclamar outra lógica, uma outra espécie de racionalidade que o diretor perseguiria em outros trabalhos seus, tanto no Brasil como em outros países do chamado Terceiro Mundo.

Abramos um parêntese para dizer que os românticos desta geração, tanto quanto Glauber, não desistiriam tão cedo de enxergar dragões da maldade nos moinhos de vento. A ilusão, em que pese o conservadorismo involuntário, rendia alguma utopia coletivista em meio ao individualismo atroz que se delineava no horizonte e que forneceria matéria para próximo e último filme que aqui analisamos, *O Candinho*, de Ozualdo Candeias.

**TRADIÇÕES RURAIS COMO MANUTENÇÃO  
DA IDIOTIA E ALIENAÇÃO**

*“Agora não se fala mais  
Toda palavra guarda uma cilada  
e qualquer gesto pode ser o fim...”*

(Torquato Neto, *literato cantabile*)



## RURAL OU URBANO, UMA QUESTÃO DE PATRÃO

A escolha de *O Candinho* para finalizar este trabalho merece algumas considerações, uma vez que todos os demais filmes aqui analisados foram obras lançadas comercialmente e, bem ou mal, circularam publicamente. Filmado em 1973, este filme é definido por seu realizador, o cineasta Ozualdo Candeias, como uma “obra subterrânea, alguns recados para se discutirem de maneira reservada”<sup>1</sup>. O que significa dizer que o filme não foi feito para submeter-se à censura estatal e, tampouco, para público muito amplo. E, segundo Candeias, durante muitos anos só pôde ser projetado em sessões reservadíssimas nas quais se mantinha a postos uma fita “politicamente inofensiva” para uma eventual substituição no projetor, em caso de invasão da polícia federal. Pode-se dizer, portanto, que *O Candinho* foi, na origem, um filme “clandestino”, que se propôs a trazer para as telas questões caras aos grupos mais intelectualizados e politizados que sobreviviam ao regime militar, ou seja, um público iniciado, com quem se podia falar alegoricamente sobre temas “perigosos”. Entretanto, sobre a relação censura/alegoria, é oportuno lembrar a análise de Xavier (1989) a respeito de que, a alegoria como opção estética tem sido comum aos cineastas brasileiros que se propuseram a pensar o país em sua totalidade, mesmo em tempos de liberdade de expressão, como nos primeiros anos de 60. Longe do Cinema Novo ou do movimento tropicalista, Candeias está mais próximo do que se convencionou chamar de Cinema Marginal.

*O Candinho*, ao contrário de *O Dragão da Maldade*, proclama um profundo desencantamento com a nossa “reserva de ruralidade”. Dirá que esta herança agrária é a pior possível, pois manteve os velhos esquemas de dominação à base da violência brutal e, ao mesmo tempo, associou-se ao que a modernização trouxe de mais confortável material e economicamente. E o povo, herdeiro destas tais tradições rurais, nas quais se inclui a pregação conformista da Igreja, permaneceu cordato, ingênuo e crente. Só o desengano absoluto, a descrença total, poderia trazer o fim da sua cegueira e idiotia. E a cidade, aqui na forma da metrópole paulistana, não está em desconcerto com o campo, isto é, tanto quanto ele, associa o velho e o novo e coisas disparatadas. Uma câmera atenta capta os seus mais

---

<sup>1</sup> Informações prestadas à autora em 11 de setembro de 1996.

ultrajantes contrastes, revelando-a cruel e massacrante em termos sociais, econômicos, políticos e morais. Neste sentido, campo e cidade formam uma unidade orquestrada pelo mesmo projeto, o da sociedade de classes, que no modelo periférico junta o pior do arcaico com o pior do moderno em função da subordinação social, não deixando saída possível para os deserdados, a não ser a reação armada. Esta última, porém, só viria na esteira da decepção absoluta, remédio necessário para a idiotia da fé ingênua, a face “caipira” da alienação brasileira.

Segundo Candeias, *O Candinho* não teria em seu projeto qualquer paralelo com o *Candide* de Voltaire. A idéia do roteiro teria sido inspirada numa velha canção regional boliviana, difundida entre os mineiros daquele país, que conta a saga e descrença de um homem muito religioso que, depois de muito procurar, encontra Deus na casa do patrão<sup>2</sup>. Entretanto, se podemos abrir mão de comparar esta narrativa com a do escritor francês, uma comparação com o *Candinho*, filmado pela Companhia Vera Cruz em 1953, se faz imperativa. Este sim, como vimos na primeira parte deste trabalho, é baseado em Voltaire e traz às telas a trajetória de um otimista e ingênuo homem rural que, como na obra de Candeias, migra para a metrópole paulistana. Em ambos os filmes, a pretexto de seguir a perambulação destes homens com suas cândidas idéias, a câmera registra o campo em relação à grande cidade, sob o crivo de dois narradores bastante distintos, além de separados por duas décadas. A cidade de São Paulo, filmada pela Vera Cruz, é outra no trabalho de Candeias, assim como o país e as idéias correntes. Entre 53 e 73, datas do primeiro e do último filme, a sociedade brasileira sofreu transformações significativas em diversos níveis. *Candinho*, da Vera Cruz, é um filme feito em tempos de democracia pós Estado-Novo, quando urbanização e industrialização convertem-se em sinônimos de modernidade e progresso, condição necessária e acima do *Bem* e do *Mal* que viria salvar o país de todas as nossas pobrezaas. *O Candinho*, de Candeias, é filmado em tempos de ditadura, repressão política e desencanto, em plena vigência do chamado “milagre brasileiro”, quando as propostas econômicas de 53 encontram sua concretude e servem de propaganda para o governo militar. Mas, ainda que a matéria original se revele transformada pelo tempo e pela história, nossa análise tentará mostrar que as maiores diferenças de abordagem entre

---

<sup>2</sup> Conforme informações prestadas à autora em 11 de setembro de 1996.

ambos os filmes estão marcadas pelos caracteres, fundamentalmente opostos, dos olhares narrativos.

*O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* está também no campo de interlocução dessa nossa análise. É certo que o filme de Glauber dialoga com as esperanças e malogros do passado, voltando ao Brasil ensolarado do sertão para compor sua alegoria do país, e isso faz seu trabalho parecer muito distante no tempo em relação ao de Candeias, que trata o campo às franjas das grandes e pequenas cidades do sul industrializado. À primeira vista não parecem falar de um mesmo país e, embora cheguem à uma conclusão muito próxima, a da inevitabilidade da luta armada, fazem-no a partir de expectativas muito distintas. Onde Glauber vê redenção através do arcaico, da nossa ruralidade, o diretor de *O Candinho* vê a falência de qualquer tradição.

#### UM NARRADOR MALEDICENTE

O CANDINHO (São Paulo, 1973)

**Direção, roteiro, fotografia:** Ozualdo Candeias/ **Música:** Belmiro/ **Letra:** O. Candeias/ **Equipamentos:** Carlos Reichembach, Jorge Josias, C. Matarazzo/ **Som:** Filmes Som/ **Elenco:** Eduardo Lorente, Shirley Grechi, Ivani Ross, Antônio G. Cury, Alfredo Almeida.

Os créditos de abertura deste filme são projetados sobre imagens em negativo. Uma banda de pífanos compõe a trilha sonora, evocando o caráter nacional do que se enuncia. Ao fim da apresentação, um corte brusco nos apresenta um homem jovem junto a um pomar, com a mão em concha para melhor ouvir o canto dos pássaros. Demonstrando grande satisfação, comemora o espetáculo sonoro da natureza girando desengonçado em torno de si mesmo. A rápida cena não está aí colocada em tom de elogio às maravilhas nativas e ao sensível homem do campo, pois o olhar da câmera denuncia que o rapaz em questão é mesmo um idiota — no sentido comum e patológico do termo. Sobrepondo-se ao canto das aves, uma canção

acompanhada por uma viola ocupa o espaço sonoro para dizer coisas ao jovem e também ao espectador:

*“Escuite aqui, minha gente,  
já cheguei como Deus quis  
prá falar pros pobre doente  
e tamém pros infeliz.  
Se ocêis estão sofrendo  
por alguma precisão  
ajoeie numa igreja  
com respeito e devoção.  
O senhor é só bondade  
arresorve sua questão.  
O senhor é pai dos pobre,  
como reza essa oração.”*

Enquanto o cantador profere estas palavras, a câmera corta para mostrar um senhor muito velho capinando um matagal com extrema dificuldade. Depois de tomá-lo no nível do olhar, sobe para vê-lo limpar o suor do rosto e cair sem forças. A dramaticidade da cena, entretanto, encontra contraste nas palavras do cantador, que indica haver um caminho para além da situação de penúria que assistimos: — *“se ocêis estão sofrendo, por alguma precisão, (...) o Senhor é só bondade e arresorve a sua questão.”*

O jovem desengonçado entra em campo para acudir o velho, e uma outra espécie de comentário sonoro complementa a cena: em lugar da fala dos personagens, um bezerro muge, e um carneiro bale, desesperados. Apoiado pelo jovem cambaio e mal sustentando o peso do próprio corpo, o velho afasta-se do local de trabalho, em direção a sede de uma fazenda. Enquanto caminha com dificuldades, caindo por terra algumas vezes, ouve a voz do cantador oferecer-lhe esperanças, anunciando que:

*“(o Senhor)  
tá tamém c'os que trabaia*

*e inté c'os pecadô,  
sua ajuda nunca faia  
pra quarqué que é sofrédô.”*

A partir do olhar dos dois homens, descobrimos um padre sentado à porta da igreja desfiando esta canção na viola. Diante de ambos, o sacerdote cantador completa impassível sua pregação:

*“Ele tá em quarqué lugá,  
ele é pai, e muito bõo,  
(corte para os pés descalços dos dois infelizes)  
dos homes que trabaia  
prá ganhá um poco de pão,  
com o suor de sua cara,  
fazeno calo na mão.”*

Interrompendo a cantoria, os dois homens colocam-se a reclamar, o que para nos é traduzido por um aflito pipilar de pássaros, sem qualquer palavra, demonstrando que esse será um aspecto importante no filme, que, como veremos, só oferece verbalização a algumas idéias muito específicas. É como se quem contasse essa história o fizesse a partir da descrição das imagens, dos quadros que na memória resultam rápidos, desprovidos de detalhes para os diálogos e discursos verbais. Um jogo interessante com a linguagem cinematográfica, onde cenas de extremo realismo não se escondem atrás da aparente objetividade, como a que encontramos na “segunda parte” de *Cabra Marcado Para Morrer*. O olhar de quem fala está bem definido, embora não pareça fazer proselitismo. E isso, é claro, é resultado da posição particular assumida pelo narrador, que, em princípio, se poderia pensar que fosse o cantador, a exemplo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas que a cena subsequente à que descrevemos se encarrega contrariar.

Diante da reclamação dos sofredores, o pároco lhes oferece dois “santinhos” com a estampa do rosto de Cristo adornado pela coroa de espinhos, numa sugestão de que o santo da gravura pode ajudá-los acima de tudo, como reza a canção. Profundamente agradecidos, ambos beijam-lhe a mão e seguem

cambaleantes, enquanto este retorna impassível à sua viola: — “*Escuite aqui minha gente/ já cheguei, como Deus quis/ prá fala pros pobre doente e também pros infeliz...*” Ou seja, o comentário sonoro se coloca aqui em oposição ao visual, sugerindo que há um olhar distanciado vendo com ironia a atitude daquele que diz ter vindo para falar aos doentes e aos infelizes e que, diante de ambos, oferece uma simples imagem de papel, despachando-os rapidamente sem dar muito ouvido aos seus problemas, com a única intenção de voltar à sua cantoria. Uma pregação que não está aí para ser levada a sério, já que não o faz o próprio pregador.

E não se trata de uma crítica elaborada, sutil, com alguma mescla de admiração, como vimos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com relação ao olhar do filme sobre o beato Sebastião. O narrador descreve o pároco como um hipócrita mesmo, sem meios termos, e a atitude desdenhosa deste não permite muitas dúvidas. E este será o tom de todo o filme. As idéias aqui descritas e não faladas são quase monolíticas, como a opinião severa daqueles que só falam do que vêem ou viram, mesmo que se fale do fantástico. Quer dizer, como quem conta um “causo”, este filme mantém o tom das narrativas orais, nas quais o contador desfia os assuntos com a simplicidade de quem os viveu e os passa para a tradição como repertório de ensinamentos morais ou conselhos, de que fala Benjamin. Ou, para utilizar um comentário de Roberto Schwarz a respeito do teórico alemão, com propósito de discutir o tom de oralidade presente nos romances de Alencar:

*“Idealmente e arriscando, digamos que o ‘causo’ submete à experiência de seus ouvintes, e à tradição em que estes se entroncam, a simplicidade inesgotável de uma anedota. Experiência e tradição, compostas elas também de anedotas, às quais a mais recente, mal foi contada, já está se incorporando. Uma história, destacada com habilidade sobre fundo vário do repertório que compõe a sabedoria comum, eis a poesia deste gênero — de que está banido o conhecimento conceitual, o conhecimento que não tenha caução vivida ou tradução noutra anedota. (...) O causo contribui para uma casuística das situações humanas e tradições regionais: serve para desasnar e divertir, fortifica e ajuda a viver quem o saiba ouvir.”* (Schwarz: 1992, p. 56, notas)

Entendendo o “causo” como nossa versão das narrativas pré-capitalistas, Schwarz observa que, apesar do tom de oralidade, o escritor de *Iracema* não pode ser considerado um contador de causos, inclusive pelo simples fato de que já se utiliza da palavra escrita.

Tampouco Candeias, apesar de guardar no seu filme a estrutura das narrativas orais, é um contador de causos, uma vez que se utiliza da sofisticada linguagem cinematográfica para dizer sua história. Mas é muito interessante e particular a forma como o nosso narrador descreve as imagens, acrescentando a elas elementos típicos da fala popular como, por exemplo, certas analogias. Ao sobrepor os bramidos de um bezerro aos lamentos do velho que acabara de perder as forças para o trabalho, é como se dissesse que o homem “*chorava como um bezerro desmamado*”. Algo parecido também é dito a respeito do jovem que o acode, que bale como um carneiro, uma referência à sua mansidão indefesa. Acresce-se a essa forma o fato de que as poucas palavras realmente faladas estão ditas através da canção que se assemelha, de maneira nem um pouco gratuita, a um cururu. E o cururu, hoje visto como folclore, foi até a década de 40 um mecanismo de evangelização popular no meio rural, sobretudo paulista. Associando cântico e dança, o cururueiro fazia uma pregação com base em passagens bíblicas, antes de iniciar uma porfia com outros cantadores. Os desafios, posteriores ao intróito religioso, poderiam assumir temas variados, mas havia grande predileção pelos assuntos piedosos. Segundo Araújo (1964) o cururu rural quase sempre tratava das escrituras sagradas, e, às vezes, a pregação convincente de um cantador acabava assumindo o caráter de catequese, sendo reproduzida entre a população analfabeta como conhecimento religioso.

Em *O Candinho* a idéia da pregação feita pelo pároco em forma de cururu sugere que o catolicismo popular difundido no meio rural formou uma cultura religiosa de caráter altamente conformista e que isto teve serventia à Igreja Católica. E, ao contrário do que se viu em *O Dragão da Maldade*, a expressão típica da religiosidade rural não está aqui para ser elogiada e afirmada como tradição. Essa liturgia caipira, conformada no sincretismo da cultura letrada difundida pelo padre e da manifestação popular, carregaria consigo a pregação alienante da Igreja, cara ao povo ingênuo. Enquanto Glauber finaliza *O Dragão* sugerindo que o levante armado era a redenção daqueles setores que traziam consigo a tradição, em oposição às

forças desagregadoras da modernidade, Candeias propõe o fim de qualquer ilusão sobre a capacidade redentora de nossas tradições, mais ainda as religiosas. Além disso, o contador dessa história se mostra profundamente desencantado e descrente dessa pregação conformista e por isso a desautoriza.

Certos comentários o identificam como quem já esteve muito próximo desta história e conhece de perto tanto a ilusão como o desengano. Por isso as cenas que descreve são cruas, duras e diretas, sem espaço para mediações psicológicas. O que há é um real sórdido, no qual a vida se encadeia cruelmente, sem rodeios, onde qualquer momento de distensão é compensado por um “soco no estômago”, como os reveses da vida. Talvez pudéssemos dizer que Candeias mostra o lado popular do desengano, do não-intelectual, daquele a quem falta, mais do que utopias, pão na mesa.

## RURAL ENQUANTO O PATRÃO É O FAZENDEIRO

Do pregador-cantador passamos para a varanda de uma casa de fazenda de onde assistimos a chegada de dois homens que caminham em direção à câmara. Conversam e gesticulam. O tom de assunto sério é dado através do canto de alguns pássaros, que ressoam como tinidos de ferro golpeado. Usam chapéus, botas, camisa xadrez, revólver no coldre e lenço no pescoço, aparatos típicos dos capangas. Na seqüência os vemos confabular com outro homem, que se veste como eles, embora tenha chapéu mais novo e ar mais autoritário. Numa cena muito rápida, a conversa resulta numa única frase que ecoa no ar, para além das falas dos envolvidos:

— *“Não pode trabalhar, manda embora. Não pode trabalhar, manda embora”.*

Ou seja, trata-se de trabalhadores da fazenda, capatazes, encarregados ou coisa que o valha, vindo comunicar ao patrão que o velho homem, que vimos, não tem mais forças para trabalhar. A resposta é a clássica, que parece pairar sobre as cabeças dos homens. A que provavelmente o ancião temesse quando lamenta sua queda no meio do roçado. Velho e doente, é simplesmente descartado, pela lógica da



modernidade, onde ninguém é responsável por ninguém. É isso que o narrador sugere com a cena subsequente, ao mostrar o patrão tomar assento em seu automóvel, enquanto os empregados se afastam. A cena simples poderia propor a idéia de que a burguesia proprietária não trabalha, é folgada, como tanto se observou nos anos 60 a respeito dos filmes que opunham burguesia a lumpesinato. Mas o narrador aqui vai além disso. Entende que o patrão rompe certos laços da tradição e do acordo pessoal ao mandar o velho homem embora, e por isso não será ele, mas seu preposto, quem anunciará a demissão ao ancião doente, livrando-se do confronto direto. E, se o proprietário assume a lógica moderna de compra da força de trabalho e não do trabalhador, utiliza dela exclusivamente a parte que mais interessa, o descompromisso pessoal, pois a demissão será feita pela força e ameaça, tal como se realizava nos tempos em que se expulsavam as famílias que rompiam com laços de lealdade. O carro sugere que este homem está atualizado quanto às benesses da modernização e faz uso delas. Isto não impede, entretanto, que ele não as estenda para as relações de produção de sua propriedade. Lá, um homem que esgotou a sua vida produtiva é expulso sob a intimidação de capangas armados, sem direitos a indenizações, aposentadoria, leis trabalhistas ou coisa que o valha. Ou seja, o filme mostra que, mesmo a região mais desenvolvida do país, a produtora de automóveis, faz a junção de elementos arcaicos e modernos na medida dos seus interesses: mantém da velha ética do controle pessoal do trabalho a contratação informal do trabalhador, mas se desobriga da sua pessoa, demonstrando que não deixa de assimilar o que se faz mais lucrativo e funcional na forma moderna. Sobre essa situação, o narrador faz um comentário irado, acrescentando à cena sons característicos de um chiqueiro de porcos.

A convivência entre modernização e tradição a partir daqui permeará cada tomada deste filme. Os empregados armados, ao avançarem pelo campo, em direção à casa do homem velho, nos apresentam a fazenda. Ao fundo, casas em alvenaria, postes e fiação elétrica nos dizem que estamos em uma região modernizada tecnicamente, muito embora, em primeiro plano, uma mulher lave louça em duas bacias, sobre um jirau de madeira, junto a um pequeno córrego.

Defronte a casa do homem velho, os capatazes-capangas repetem a ordem do patrão, que se apresenta da mesma forma, como aquilo que paira no ar. O tom é trágico, como num pesadelo:

— *“Vão embora daqui. Não pode trabalhar, tem que ir embora.”*

Cacarejos de galinhas assustadas definem o estado da família, composta pelo homem velho, sua velha senhora, por duas filhas, uma delas grávida, e pelo filho abobalhado. E estes, carregando alguns trastes, se põem na estrada, resignados. E aqui entendemos que o filho, em sua idiotia, é o Candinho que dá título ao filme, pois, enquanto a família segue adiante, ele insiste com o pai que, em nome de Cristo, devem falar aos homens que os expulsam. Note-se que Candinho, agora, traz à mão a imagem do crucificado numa estampa maior. O ancião tenta dissuadi-lo, mas, diante da sua teimosia, avança com a família, deixando-o para trás. Candinho volta-se para os capangas e, através de sinais e resmungos, indica que irá falar com o mártir da gravura. Os homens se aproximam respeitosos, tomam a figura nas mãos, persignam-se, beijam-na, conferem a satisfação do rapaz e, quando pensamos que estão comovidos com a fé ingênua do jovem, aplicam-lhe uns cascudos e safanões, botando-o para correr. A cena é filmada sob um efeito tal de “naturalização” que anula qualquer tensão dramática. É como se o narrador contasse um fato banal, como muitos outros, inclusive porque não descreve a ingenuidade de Candinho com nenhuma simpatia, diferentemente daquele filme estrelado por Mazzaropi em 53, que mobilizava a compaixão do espectador.

A família, sem Candinho, faz uma parada na porta da capelinha local, se lamentam como animais a caminho do matadouro e desaparecem na estrada e do filme. Novamente a cantoria do sacerdote aparece ao fundo, em chave irônica:

*“O senhor é pai dos pobre,  
como reza essa oração.  
Se o Senhor não tá na Igreja  
pra mode te ajudá,  
campeia ele lá fora  
entre os pobre  
qu'ele tá.”*

Atrasado, cambaleante, chega Candinho à porta da Igreja, reclamando pela família. Além dos seus parentes, dá a entender que procura outra coisa, que aí também não encontra. Então novamente as palavras e a moda de viola entram no

espaço sonoro e agora servem de recado para ele: — “*Se o senhor não tá na Igreja/ prá mode te ajudá,/ campeia ele lá fora/ entre os pobre qu'ele tá.*” Comemorando muito, girando em torno de si mesmo, Candinho mostra que entendeu a mensagem. Vai partir à procura do Cristo.

## SEM PATRÃO, A ESTRADA OU A RUA

E assim ganha a estrada, literalmente. À beira da movimentada rodovia, faz sua primeira parada em uma borracharia, para perguntar aos homens que trabalham atribulados a respeito do paradeiro do Cristo estampado no “santinho”. Ocupados, os borracheiros o dispensam indiferentemente, sem dar muita importância à sua insistência e causa.

Em *Candinho*, de 1953, o protagonista também é expulso da fazenda onde trabalha ao ser pego em flagrante, beijando sua “irmã de criação”. Ao ir-se embora, carrega consigo seu burrico de estimação pelas estradas poeirentas do interior de Minas Gerais. Este Candinho vai peregrinar um pouco nos vilarejos daquela região antes de fugir de vez para a grande cidade, o que dará margem para a comparação entre São Paulo, a conhecida locomotiva do progresso, e o interior de Minas Gerais, um dos vagões do atraso. No filme mais recente, o nosso personagem central sai de uma fazenda onde atraso e moderno coabitam, alcança uma moderna rodovia por onde trafegam os automóveis da indústria e que simboliza a própria transição entre agrário e industrial, para acabar chegando em uma cidadezinha, em cuja praça principal a maioria das casas tem fachada em estilo colonial, como a Piracema, de onde sai o primeiro Candinho.

Com a gravura nas mãos, o jovem tolo segue perguntando. E com isso passa por uma feira onde o burburinho mistura as músicas modernas tocadas por rádio e alto-falantes aos batuques de uma congada, vozes diversas de pregões e conversas. Entre as barracas um homem faz fotos com uma câmera portátil, causando certa admiração. Mais adiante o grupo de congadeiros ocupa praça. E Candinho tenta indagar as pessoas sobre aquele que pode lhe ajudar, segundo ensinava o padre. Ninguém lhe dá atenção, no máximo riem da sua esdrúxula intenção.

O Candinho da Vera Cruz também chega em uma pequena cidade, mas esta o recebe de forma triunfalmente jocosa. Torna-se o centro das atenções, riem da sua bestice. Sem aperceber-se, acaba envolvendo-se em confusão com o filho de um coronel local, até que o delegado, consternado com sua pureza, o salve, embarcando-o num trem para São Paulo. E, nesta pequena cidade, através da passagem de Candinho, assistimos a um espetáculo de fandango. E a câmera observa os participantes com respeito típico de quem, distanciadamente, está a mostrar o Brasil singelo, folclórico, nossas reservas de pureza, conferindo cor local ao tema tirado da literatura francesa. No filme de Candeias a congada convive com a câmera fotográfica, o rádio de pilha, a estrada de rodagem e os automóveis. Ou seja, a tradição convive com a modernidade e a congada está aí como todos os demais dados, sem distinção, muito menos na função de cor local, que, na leitura do narrador deste filme, já está coberta por uma fina camada de fuligem.

Sem interlocutor, nosso homem crente passa pela igreja da pequena cidade e a encontra escura e vazia. Então volta-se para a estrada e segue pela rodovia entre os carros e caminhões, que passam por ele rugindo velozmente. Meio atordoado, vê mais uma igreja junto a um aglomerado de casas, lembra-se da moda e suas palavras e dirige-se para ela, não sem antes comemorar ao seu estranho modo, dando voltas em torno de si. Aqui se faz um corte, e adivinhamos que a procura malogrou quando o vemos já abordando uma mulher no grande estacionamento de um hipermercado à beira da estrada. Mostrando o “santinho” e indagando com gestos e grunhidos, Candinho é dispensado com uma rápida expressão de enfado.

A cena seguinte, que o toma a partir do canteiro central de um entroncamento rodoviário, mostra que Candinho já chegou à cidade grande. O rapaz comemora, enquanto a cidade de São Paulo se apresenta, ao fundo, com sua silhueta mais famosa: o emaranhado de prédios escondendo o horizonte. Mas não há nenhum olhar triunfal sobre a metrópole como no filme de 53. Aqui o som abafado dos muitos veículos passando em direções opostas, enquanto a câmera permanece no meio do canteiro com Candinho, atordoa e provoca vertigem. Caminhões, carros de polícia, buzinas, ônibus e, ao fundo, o monstro de pedra. Não há tempo para divagações, pois, rápida, a câmera corta para confirmar esta leitura, mostrando Candinho junto aos catadores de lixo e favelados da Marginal do Tietê.

Repetindo a todos a pergunta que o move, sequer recebe atenção ou qualquer estranhamento. É como se conhecessem bem os muitos candinhos, impressão que o filme irá confirmar, mostrando São Paulo através do binômio loucura/pobreza. Ao lado dos catadores e dos barracos, alguns *outdoors* figuram imponentes, dando a primeira de uma série de imagem dos contrastes entre opulência e pobreza da metrópole paulistana encarada a partir do lixo, dos restos, dos detritos, muito diferentemente do primeiro *Candinho*, que destaca a cidade justamente a partir da grandiosidade, dos muitos prédios, do dinamismo, das construções, do ritmo feérico, marcado por uma sinfonia grandiosa. Para este último, o descompasso está no Candide caipira, que vem de Piracema arrastando seu burro Policarpo, tornando-se um corpo estranho na cidade grande, cosmopolita e maliciosa ao procurar por sua mãe através de um medalhão (que traz ao peito desde que fora encontrado num cesto junto ao rio) que exhibe a todas as mulheres que vê pela frente. Na maior parte do tempo este Candinho topará com figuras que “distinguem” São Paulo do restante do país, estrangeiros, artistas, bailarinas, madames e ricos, loucos de um hospício e, até, um jovem mendigo chamado Pirulito, que se torna seu amigo e o ajuda a sobreviver. Candinho e Pirulito são criaturas doces e deslocadas a mostrarem que São Paulo, cosmopolita, é para os iniciados. O primeiro é ingênuo, otimista e interiorano, e o segundo é muito jovem e muito pobre. Mas o cosmopolitismo paulistano de 53 nada tem a ver com o de vinte anos após. Comparando, as imagens da metrópole feitas pela Vera Cruz nos anos 50 parecem, diante do que vemos em 70, tão provincianas quanto o rapaz que chega de Minas Gerais. A cidade que aqui se mostra é a da sala de visitas, pois não há trabalhadores, nem contrastes sociais. Pirulito, o jovem mendigo, tem bons modos e bom coração. E o único pedinte evidenciadamente miserável é, em verdade, um falso indigente composto pelo Professor Pancrácio, o Pangloss de Piracema.

A metrópole de 73, plena de individualismo, parece o inferno quando comparada com a anterior. Mas nela o novo Candinho também encontra uma companhia: uma índia boliviana que está em uma favela e, como ele, traz um “santinho” com a figura do Cristo. A mulher tem nos braços algo que parece um bebê envolto em roupas de frio e acompanhará com certa distância a peregrinação de Candinho pelo centro velho de São Paulo. Ao abordar as mais diversas figuras, para saber do seu suposto salvador, acaba revelando a face mais abjeta do progresso

urbano. Em meio ao insistente ruído dos carros que faz o som de fundo, o rapaz tenta falar com um homem que, na condição de um animal de carga, puxa uma carroça carregada de botijões, com os muitos mendigos encolhidos nas calçadas, com os trabalhadores dos estabelecimentos comerciais e com os transeuntes apressados. O cururu continua no espaço sonoro, insistindo que: — *“Se o Senhor não tá na Igreja/ pra mode te ajudá,/ campeia ele lá fora,/ entre os pobre/ qu'ele tá.”*

Com fome, Candinho e a índia pedem comida a trabalhadores de uma construção, cujo grande esqueleto deixa entrever a favela ao fundo. Junto ao prédio, o alojamento dos trabalhadores não se distingue dos barracos. Estes dividem a minguada marmitta de arroz puro com Candinho e sua amiga. A mulher tenta alimentar também o suposto bebê e, quando a câmera se aproxima, percebemos que se trata de uma boneca. O olho estatelado e imóvel do brinquedo, a cara manchada e suja de restos de comida produzem uma cena de grande impacto, revelando a parcela de loucura que acompanha a pobreza extrema nos interstícios da imensa urbe. Daí por que ninguém estranha este Candinho, e por que não há explosão de dramaticidade nas cenas. Para os envolvidos, a situação de convivência dos contrários se apresenta como natural, e o olhar narrativo é seco no seu relato, pois o drama é intrínseco. E também não há qualquer comparação romântica com um possível mundo rural onde vigorasse uma outra lógica, pois o que se vê é que, tanto no campo como na cidade, a nossa situação de atraso exige que a manutenção da opulência se faça à custa da manutenção da pobreza.

Apesar de louca, a índia boliviana se revela menos inocente e crédula que seu ingênuo colega. É como se este ao chegar na cidade tivesse lhe trazido à lembrança velhas crenças rurais que guardava no fundo da memória, renovando sua antiga credulidade. Mas, ao acompanhar a vã peregrinação do jovem entre os pobres desvalidos ou vê-lo limitado aos pórticos dos templos imponentes, desengana-se. Observando o majestoso prédio de uma igreja do ponto de vista da favela, a índia boliviana rasga o seu “santinho”, num gesto de desencantamento. O ruído surdo do trânsito emoldura a constatação simples de que este salvador procurado não está disponível no meio da miséria urbana. Mas não há crises profundas, reflexões, dramaticidade, pois, coerentemente, o ponto de vista do narrador não permite. Não se trata dos caminhos da tomada de consciência de Manoel, apenas dos caminhos da desilusão mais elementar diante de fatos irrefutáveis. São elementos dados, e basta

não ter o tamanho da paciência, além da ingenuidade e idiotia, que movem Candinho para entendê-los. Este ainda terá de se deparar com outros loucos e marginalizados urbanos para concluir que o Cristo não está na cidade.

Na seqüência vemos uma cena deslocada da perspectiva deste migrante rural que, no eixo do filme, funciona como um comentário complementar a respeito da cidade, na leitura do narrador. Em meio às ruínas que caracterizam os cortiços, encontramos um estranho homem trajando uma jaqueta de couro, calça de pijama, chinelas, chapéu de feltro, brincos pingentes e muitos colares. Gordo e moreno, esta figura ambígua é como se fosse o ser típico deste mundo de sucatas e informações variadas, composto de fragmentos diversos e incapaz de conformar uma unidade, uma identidade. Pai de Santo, índio, pirata de carnaval, louco ou tudo isso ao mesmo tempo, o homem toma um tijolo e, como quem tivesse nas mãos um rádio portátil, gira um botão imaginário. Coloca-o no ouvido e começa a dançar. Duas outras figuras entram em cena, um jovem cabeludo e barbudo, com uma jaqueta em estilo militar, que se comporta estranhamente, e outro, de chapéu e paletó. Este último, logo sabemos que é um cliente da filha do homem de brincos, que é prostituta e trabalha ali mesmo, à luz do sol, no meio dos escombros.

A cena do sexo comercializado se mostra em toda a sua crueza, incluindo uma interrupção para a prostituta acender um cigarro. Findo e pago o trabalho, a moça se limpa numa folha de jornal deixada ali pelo vento. O detalhe fica por conta de que não se trata de um periódico qualquer, mas de um jornal francês, numa sugestão de que a fina cultura, distinção dos salões paulistanos, das prostitutas que civilizavam os nossos barões do café, ou ainda dos que podiam freqüentar a universidade paulista onde os professores falavam francês, agora, em tempos de modernização avançada, serve para outras funções bem mais ignóbeis. Acresce-se a isso o fato de a folha francesa trazer uma notícia sobre os Estados Unidos, mostrando que o referencial estrangeiro importante no mundo já é outro, inclusive para a França.

Em *Candinho*, de 1953, a importada cultura francesa ainda é destaque. A pretexto de procurar sua bela Filoca, a “irmã de criação” que se tornou bailarina de um suspeito salão, o ingênuo Candinho percorre as escolas de dança freqüentadas pelas mocinhas das boas famílias paulistanas. E acaba encontrando escolas onde os

professores são invariavelmente estrangeiros. O sapateado é ensinado com sotaque espanhol e o *ballet* tem mestra francesa.

Algumas tomadas adiante, no filme de 73, veremos que o jornal em língua estrangeira pode apontar para outras questões que não estavam no *front* em 1953. Descobrimos que o moço com cabelos e barbas longas, jaqueta de guerrilheiro e comportamento estranho, guarda recortes do *Le Figaro* sob uma pedra junto ao escombros que servem de casa à prostituta. Numa tomada muito rápida, que alude ao terror da censura, a câmera mostra manchetes, charges políticas, reportagens sobre temas impedidos de circular na imprensa brasileira. Ao conferir tais recortes numa atitude desconfiada e temerosa, o rapaz faz entender que sua loucura está vinculada a motivos políticos, possivelmente à tortura e ao silêncio destes anos de chumbo.

Mas, se a cena da prostituta com o uso inusitado do jornal mostra alguma distensão, a seqüência provoca o chamado “soco no estômago”. Com o dinheiro recém-adquirido, a mulher compra leite num bar, recolhendo-o numa latinha de conserva junto com algumas fatias de pão. Leva-os aos filhos, duas crianças, uma delas bebê, que a esperam em meio às ruínas que servem de quintal e cozinha. Enquanto mexe uma panela numa trempe improvisada, tenta dar leite ao filho menor, que chora, sentado no chão. É esta mesma mulher que ainda tem disposição para ajudar a esconder os recortes de jornal para o jovem de cabelos e barbas longas. Talvez uma alusão à possibilidade de aliança dos politizados com o povo marginalizado. Enfim, uma quase utopia neste mar de desesperança, onde reinam a pobreza, a loucura e o som ensurdecedor do trânsito incessante.

## CRISTO ESTÁ COM O PATRÃO

De costas para a cidade, outra vez na Marginal do Tietê, Candinho com o seu “santinho” em punho conclui que Cristo não está lá na metrópole. Beija a imagem e reitera que ali não poderá encontrá-lo e, portanto, vai embora. Na seqüência seguinte, já de volta ao campo, passa por um bosque e percebe que é lá que encontrará o Cristo, pois o anuncia a peça de Bach *Jesus Alegria dos Homens*, em acordes magníficos. E Candinho se depara com a casa da fazenda de onde fora expulso. É convidado a entrar e reconhece o Cristo do “santinho” tomando um



cafezinho, em colóquio com o seu antigo patrão. O Cristo faz-se receptivo por alguns instantes, Candinho beija-lhe a mão e começa a lamentar-se. O patrão importunado dá ordens aos capangas, que colocam o rapaz para fora a pontapés, diante do santo senhor impassível, mais interessado em olhar maliciosamente para a bela e jovem doméstica que lhe serve.

Acaba-se a sinfonia, e a moda de viola, com seus recados, dialoga com o Candinho decepcionado, adquirindo um caráter cínico:

*“Se o Senhor não tá na Igreja  
pra mode te ajudá,  
campeia ele lá fora  
entre os pobre qu’ele tá.  
Tá também c’os que trabaia  
e inté c’os pecadô.  
Sua ajuda nunca faia  
pra quarqué que é sofrédô.”*

Candinho rasga o “santinho” como já o fizera anteriormente a índia boliviana, que agora reaparece em cena. Finda a pregação, o trinado agudo de uma araponga, lembrando o atrito de ferro contra ferro, compõe o comentário sobre a desilusão de Candinho, que perde a postura cambaia e idiota, voltando-se com ar grave para a câmara. Ao fundo do quadro surge a imagem de um pequeno monte de terra, onde uma cruz de madeira, sugerindo uma sepultura, traz pendurado um fuzil. A imagem se funde com o rosto sério do rapaz e da índia, e sons de tiros indicam o único caminho possível para os desenganados, além de deixar-se morrer: o caminho armado para acabar com as injustiças, pobreza, sofrimento e loucura. Caminho que alguns países irmãos aprenderam primeiro, tal como indica o fato de que a mulher chega antes a essa mesma conclusão.

**SEM UTOPIA, LUTAR PARA QUÊ?**

Este é um filme que se recusa a dialogar com qualquer utopia passada e presente. Não há nada que remeta aos esperançosos anos 60 ou às alegorias tropicalistas, que acreditavam na nossa vocação luso-tropical de juntar o fantástico e a tragédia. Esse narrador, ao contrário, discute de perto com o projeto de modernização do próprio governo militar e sua violenta pregação ideológica, que converte a seu favor a grande parcela despolitizada do povo brasileiro. São os tempos do discurso patrioteiro, para o qual Deus é brasileiro, o país é grande e a economia vive um milagre. A cidade — principalmente São Paulo — continua atraindo milhões de trabalhadores que migram do campo para ela em busca de empregos, salários e direitos trabalhistas, tanto nordestinos quanto sulistas do interior e, ao seu crescimento desordenado, chamam progresso.

Nosso narrador parece ser esse homem que um dia foi seduzido pelo canto da sereia e, tão crente nas benesses do progresso como em Deus, foi ser pobre na cidade grande. Entrou na metrópole pelo seu esgoto, inclusive literalmente, já que seu caminho é a Marginal do Tietê, conhecido escoadouro de detritos a céu aberto. E aí, na cidade, entendeu que o lugar reservado ao homem pobre, rural, desqualificado é a favela, o lixo, onde se joga o excremento das inacessíveis “*coisas bonitas da cidade*”, de que falava Sinhá Vitória em *Vidas Secas*. E também que não há espaço para a velha ingenuidade rural, na cidade ela acaba transformando-se em loucura.

Mas que não se pense que a cidade grande é o inferno e a saída está no campo, na volta ao rural, como acontece com Candinho de Piracema, no filme de 1953. O Candinho de 1973, longe do trânsito e seu ruído infernal, em meio ao frescor de um bosque, acredita que aí, junto à natureza, encontrará Deus e a velha solidariedade cristã. Descobre que a natureza tem dono, e desse modo, Deus — na figura do Cristo do “santinho” — também.

Mais do que uma tomada de consciência, é o desencantamento que sugere as armas ao nosso ingênuo homem destituído de fé, identidade, emprego, lugar social. Mas, se nenhum projeto se delineou até aqui, se o que se viu foi uma decepção após outra, o fuzil em punho leva para onde? Pelo menos não se pode falar na utopia no sentido clássico, pois, o mínimo coletivismo desenhado entre os pobres neste filme, esteve mais para a solidariedade entre os deserdados que algum princípio de aliança de classe. Aliança que o narrador de *O Dragão da Maldade* tenta orquestrar, embora malogre.

É interessante notar que, tanto quanto o filme de Glauber, o de Candeias revela uma profunda desconfiança da modernidade. Mas *O Dragão da Maldade* ainda propõe uma reserva de moralidade vinda do rural, da tradição a orientar-nos no sentido de mantermos intacta nossa cultura nacional diante do amálgama cultural, da superficialidade imposta pela civilização do capital. Santa, Negro Antão e o Padre talvez pudessem preservar os elementos da nossa utopia afro-luso-tropicalista contra o dragão da modernidade, ainda que sob a força das armas.

*O Candinho* toma este discurso nos antípodas e sugere que o Brasil rural mantinha suas tradições no nível dos seus interesses. Fora isso, não seria conservador quando a modernização resultasse em comodidades, mas sim quando se tratasse de interferir no controle das suas relações de trabalho. E, sem qualquer romantismo, a modernização ou a tradição, se observadas do ponto de vista do homem pobre, não representam qualquer saída. Não por outra razão, o Candinho de Piracema, assim como o ingênuo protagonista de *Jeca Tatu* (1959), convertem-se em fazendeiros endinheirados, para que os seus narradores possam defender para eles uma saída rural, desde que na condição de proprietários. Ou seja, os narradores burgueses destes filmes têm em conta que o romantismo rural é favorável desde que os protagonistas não voltem ao campo como homens pobres iguais a Candinho. Não se arriscam, sequer, a tematizar essa questão que fica para os trabalhadores que aparecem em tais fitas na condição de amigos dos protagonistas.

Diferentemente dos demais cineastas politizados que neste estudo analisamos, a questão da modernidade brasileira se apresenta para Candeias em termos de complementaridade dos elementos contrários. Há uma lucidez na sua abordagem quando propõe que na manutenção do nosso capitalismo periférico se faz imperativa a dialética das formas opostas: assim os binômios pobreza/riqueza, opulência/miséria, trabalho/marginalidade dividem o mesmo espaço e não estão colocados como resultado do atraso em oposição ao desenvolvimento. Talvez não seja forçar a nota dizer que a modernidade, tão acriticamente reclamada nos anos 60 como a salvação para o país injusto e miserável, já apontava em 73 seu caráter avassalador, segregacionista e fomentador do Brasil violento, desenganado, dos anos 90. Este outro país marginal, relegado à loucura nas encostas dos morros, nos cortiços, nas ruas centrais das cidades grandes, comendo a fuligem e o ruído do trânsito, abrindo à bala os caminhos da sobrevivência. Ainda que, para aqueles anos,

os tiros de fuzil, que encerram *O Candinho*, dialogassem com os defensores da luta armada para a conquista da pátria livre e socialista. Uma luta que procurava aliança com os desenganados da cidade e do campo, como indicavam os grupos guerrilheiros Var-Palmares e ALN. Mas, se *O Candinho* entregava o fuzil nas mãos dos párias da modernidade, não oferecia a menor sugestão de para onde ir. Talvez porque isso já ultrapassasse os limites do “causo” e do seu narrador.

Talvez fosse justamente esse desengano, essa aridez do mundo moderno, construído pelo solapamento da miséria conhecida em função de uma miséria muito maior, que o narrador de *O Dragão* não quisesse ver. No mundo rural que ele conhece havia algum grau de solidariedade e laços que faziam pessoas empenhar-se por honra e lealdade. Depois, como mobilizar indivíduos sem identidade para uma revolução? No sertão, parecia haver alguma.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

## ESSA NOSSA AMBÍGUA IDENTIDADE

*"Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro."*

(Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*)

## A DIFÍCIL FORJADURA DO OUTRO

Pesquisar o rural a partir do crivo cinematográfico nos parecia, de início, um tema na contramão da história. Mas, o que mais claramente podemos concluir ao final deste estudo é que, tanto quanto para a nossa literatura, este tema complexo e fugidio ocupa papel central quando o cinema brasileiro se propõe a interpretar a nacionalidade. E essa foi uma proposta essencial da nossa sétima arte no período analisado. Afinal, num país de maioria analfabeta, o cinema ocuparia com vantagens o papel de realizar a sociologia nacional, antes a cargo da literatura e restrita à elite letrada. Entretanto, os dilemas para esta apreensão são análogos aos enfrentados pelos nossos escritores: os instrumentos cognitivos não se dão muito bem com a matéria e as intenções civilizatórias dos artistas. Assim, o rural que, para o narrador cinematográfico, deveria comportar-se como um objeto apreendido “rebelar-se” e mostra-se em lugares inesperados, denunciando as marcas do profundo agrarismo histórico daquele que fala nestes anos 50 e 60. O sintoma mais visível da dificuldade em diferenciar-se deste suposto outro está no fato de a cinematografia analisada tomar o rural na condição de passado ou em fase de superação. O rural não mais vigente, entretanto, seria profundamente legitimador da nossa cultura, da nacionalidade, da brasilidade, esteio do nosso caráter, nossa consciência “mais” insurrecta e, por fim, responsável pelo malogro dos projetos revolucionários, mas ainda assim informador de nossa singularidade perante a história universal.

Todavia, seria injusto não admitir que este objeto era impalpável para além do cinema e que impunha dificuldades bastante mais complexas para a apreensão política, independentemente dos projetos sociais e econômicos no horizonte. Os filmes proscritos de Coutinho e Candeias nos dão pistas do quanto o rural em tempo corrente, atualizado, podia ser tema explosivo e do quanto só tomamos consciência dele em situações extremas. Supô-lo como objeto implicava considerá-lo apreensível e descartado como força histórica. Os acontecimentos destas duas importantes décadas mostrariam que o rural não era o outro, estava no centro da vida brasileira. E, o desejo de negá-lo, que obnubilava a visão dos contemporâneos, não impedia que ele se revelasse em consciências insuspeitas

quando o projeto de modernização conservadora e autoritária se apresentasse como alternativa à modernização com reformas e participação popular.

Mas acreditamos ter podido confirmar a nossa hipótese inicial, a de que arte pode realizar uma interessante forma de sociologia e revelar o real em suas tantas ambigüidades. É certo que o rural diverso brasileiro não pôde ser abarcado por nosso recorte, assim como não poderia ter sido captado na sua diversidade pelos trabalhos analisados. Por um lado, porque estes filmes representam apenas parte do que se produziu neste período, e, por outro, porque não nos dedicamos a pensar a presença do rural nas fitas onde este não estava proposto deliberadamente como parte do tema central. *Canto do Mar*, de 1953, dirigido por Alberto Cavalcanti; *O Pagador de Promessas*, de 1960, de Anselmo Duarte; *Macunaíma*, de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, e até algumas fitas da chanchada carioca são exemplos, entre tantos outros, de filmes que permitiriam esse tipo de análise. Mas podemos dizer, entretanto, que nossa discussão contemplou muito do discurso mais explícito sobre o rural nestes anos de transição e, mais do que desvendar os problemas e questões de um suposto Brasil agrário através do cinema, desvendou os projetos e dilemas do narrador social que sobre ele fala. A relação de amor e ódio do narrador cinematográfico com o rural, a qual permeou do começo ao fim cada capítulo deste trabalho, é que nos parece fundamental reter. É sobre esta relação ambígua, construída em terreno movediço e que se metamorfoseia de acordo com os projetos no *front*, que entendemos repousar o ponto mais interessante e revelador da nossa análise. Captar o que é o rural no Brasil e, para tanto, diferenciar-se dele constitui o grande dilema da abordagem cinematográfica e da crise de identidade que parece ser central na vida brasileira.

## **RACIONALIZAR O RURAL PARA MODERNIZAR O PAÍS**

O narrador que realiza aquilo que Lukács(1968) chama de descrição, processo distinto e oposto ao que o teórico húngaro entende como narração, nos parece definir a abordagem do rural feita pelos filmes dos anos 50 aqui analisados. Para Lukács, a narração se caracteriza por uma apreensão integrada aos motivos e problemas do objeto, enquanto a descrição o observa como natureza-morta.

Conduzimos nossa análise entendendo que o narrador cinematográfico narra ou descreve os seus objetos de acordo com as suas possibilidades históricas, intenções e proposições e, seguindo a pista de Fredric Jameson (1985), em uma ou outra forma narrativa revela a si mesmo e seu tempo. No caso dos filmes dos anos 50, entendemos que o processo descritivo utilizado por seus narradores constituía uma forma adequada e, ao mesmo tempo, possível à visão de mundo e de país com a qual se debruçavam sobre o rural para discuti-lo. Uma *Weltanschauung* burguesa à brasileira, como pudemos ver, mas que se supunha distinta do restante do país, porque o via a partir de São Paulo e o tomava como modelo para um projeto de nação. A locomotiva da modernidade, como se dizia à época, tinha consigo a industrialização, a tecnologia, a educação e o futuro. Os vagões traziam o atraso, a ignorância, a ruralidade, mas ofereciam cor local e elementos para uma tradição genuinamente nacional, pois a modernização estava plena do braço estrangeiro — e, a julgar por *Candinho* (Vera Cruz, 1953), do braço, da língua e da racionalidade alienígena.

Sob esta perspectiva, o país se organizaria, a partir de então, entre o atrasado rural e o moderno industrial. E, como este último representasse um valor acima de qualquer suspeita, caberia a ele ou seus representantes decidirem o que deveria ter vigência, o que seria decretado como passado ou *démodé*, e o que ou quem estaria incluído no país moderno. A visão dicotômica ordenava o real entre dois pólos antagônicos e impenetráveis e entre dois tempos distintos. Uma leitura que crivava todos os níveis de relações: interpessoais, de classe, econômicas, políticas e daí por diante. Assim como crivava a forma destes filmes que se esmeravam por retratar um mundo compartimentado e funcional, com cada coisa em seu lugar, na condição de adequadas ou não ao Brasil moderno e industrial do qual entendiam fazer parte. O bom cinema de padrão internacional seria o exemplo desta racionalidade, da nova civilização industrial, que viria substituir o país rural de mentalidade arcaica.

A descrição como forma narrativa, portanto, obedece e explica as pretensões deste narrador, que, observando o rural “de fora”, retratando-o como o outro, tenta afirmar a sua distinção dele. Descolando-se dos seus problemas, recria o espaço rural como um lugar composto por indivíduos e questões muito diferentes das que encontramos com os homens urbanos — as tais questões humanas e universais



que envolveriam o amor, o destino, a realização social e profissional. O homem simples do campo padeceria de problemas imediatos, desejos elementares, que não diriam respeito a mais ninguém além dele e, no máximo, à sua comunidade imediata. No discurso deste narrador, este sujeito pré-urbanizado e pré-desenvolvido está e parece sempre ter estado aquém da humanidade, tal como o máximo representante desta galeria, o caipira visto através do Jeca Tatu: preguiçoso, mal-educado, dotado de uma esperteza ingênua, mas ultrapassada como uma piada antiga, esperaria apenas comer, sem precisar desempenhar qualquer esforço. As necessidades de Jeca são pouco mais que as de um bicho, pois o caipira do filme sequer se mobiliza. Aliás, bem ao contrário, é mobilizado por aqueles que estão em dia com os tempos modernos, seja na condição de herói ou vilão, categorias nas quais este homem do campo nem ao menos se enquadra, dado o grau do seu desajuste em relação ao tempo vigente. Ridicularizado, porque representa valores que não condizem com o mundo do trabalho, da indústria, das cidades e dos códigos de consumo, fica bem se confinado no “seu lugar”, onde podemos contemplá-lo a distância.

Assim como o bravo, forte e rude Galdino, que enriquecia a nossa história cultural, fica bem no passado distante, com sua violência em estado bruto e seu estágio pré-civilizado. Também Galdino está excluído da galeria dos homens com questões universais, já que a sua valentia e ferocidade estaria associada ao mundo do atraso, que lhe ofereceria sustentação para tantos caprichos anacrônicos. Crises humanas têm seu correlato instruído, o cangaceiro Teodoro, que sabe não pertencer a nenhum dos mundos e sacrifica-se para permitir a vitória dos novos valores e a destruição completa do tempo do cangaço.

Proscritos, o cangaceiro e o caipira, entretanto, representariam o máximo da nossa brasilidade, da nacionalidade, autenticidade. Mas, ainda que pareça paradoxal, podemos dizer que o cinema, assim como o fizera a literatura, encontrava uma forma de reescrever e amenizar o processo complexo e violento da modernização, que avançava sobre o campo e regiões rurais. E, ao mesmo tempo, sob a fachada do elogio, afirmar ou infirmar o que se queria como pertencente à modernidade, que este cinema ajudava a representar. Não deixava de ser também uma forma de compensar ideologicamente a perda da hegemonia econômica do rural, afirmando-o como valor cultural, importante desde que num escaninho da memória.

Mas, como vimos, é quando tem de defrontar-se com o rural poderoso que o discurso deste narrador se explicita realmente e demonstra que rural é uma categoria para ser atribuída ao que já se entende como ultrapassado. O rural proprietário tem nome e sobrenome, assim como a categoria que ocupa: é fazendeiro, cafeicultor, agricultor, produtor rural. Estes sim, amargam o processo de transição como seres dotados de razão e, invariavelmente, em crise existencial. Jurando diferenciar-se deles, o narrador se confunde e passa da descrição à narração quando justifica os desmandos, os caprichos, o autoritarismo e a desfaçatez destes homens a pretexto de expor os problemas e motivos geradores das dificuldades que enfrentam. Afinal, o projeto de nação não joga de todo a herança rural, embora insinue que esta deva transformar-se, para adequar-se à indústria e a nova economia. E, se a abordagem sugere que se abandonem velhos elementos ostentatórios em nome da racionalidade moderna, isto não se transfere para a esfera de interesse dos trabalhadores, mas aos novos bens simbólicos, à ostentação de novo tipo, que poderia inclusive comportar a diversificação dos empreendimentos. Ao contrário dos homens dotados de propriedade, os trabalhadores das fazendas continuariam a vidinha rural, modorrenta, singela, sem grandes dramas, como a dos cabras do cangaço, das criadas negras, dos pequenos burgueses imigrantes e, enfim, do caipira. O tradicionalismo da relação entre as classes, expresso inclusive nesta idéia de que o homem pobre nada precisa ou deseja além da sua sobrevivência ordinária e não constrói para si contradições e crises, era um dos elementos que maculava e tornava caracteristicamente nacional a racionalidade burguesa deste narrador dos anos 50, que mal disfarça o velho ranço do preconceito herdado do período oligárquico e escravista. O seu projeto de sociedade não era muito distinto deste arranjo.

Poderíamos perguntar aqui se não haveria uma impropriedade na inclusão do filme produzido pela Produtora de Mazzaropi no mesmo esquema narrativo das outras companhias industriais, organizadas por membros reconhecidos da burguesia paulista. Reafirmamos que entendemos que o narrador ultrapassa o seu realizador e capta as referências de um tempo para além dele. A narrativa de *Jeca Tatu* vê o caipira do ponto de vista urbano e burguês. E explicita com menos requinte aquilo que os demais filmes cobrem com uma fina camada de verniz. Além de tudo o que já se disse a respeito do desenho que se fez do caipira nesta película, lembre-se que não faltou nem mesmo uma alusão ao restante do Brasil — aqui materializado no

nordeste — como o lugar do “verdadeiro” atraso. O Jeca é atrasado, desinteressante para os novos tempos, anti-exemplo de homem moderno, mas lugar inferior ao dele ocupa a personagem negra, de sotaque nordestino, que atende pelo “sugestivo” nome de Baratinha e que, muito mais que distante do cidadão racional e urbano, é apresentada como demente. Andando mais desengonçada que o Jeca, Baratinha repete o bordão: — “*Eu sou é do norte!*” Uma maneira de dizer às claras com tintas mais fortes o que estava na forma de *O Cangaceiro* e *Candinho*: o restante do país está aquém das questões civilizadas e, neste caso, inteligentes. Poderíamos multiplicar os exemplos, mas cremos que os capítulos se encarregam disto. Mas para adornar o país industrializado e civilizado o nordeste e as pequenas cidades poderiam fazer boa figuração. A racionalidade narrativa se encarregaria sempre de dizer que ali estava o “outro”, localizado e restrito ao seu campo, a ponto de poder ser observado como pano de fundo para as grandes questões universais dos homens civilizados. Talvez pudéssemos dizer que aí reside uma das possíveis razões da tão alegada artificialidade do cinema industrial: a forma acabava resultando incompatível com o real.

A compartimentação combina com a idéia de racionalidade capitalista, industrial e moderna. Mas a compartimentação, que deveria encaixar as coisas, acaba mal-organizada do ponto de vista narrativo: a racionalidade é menor do que se propõe a ser, e as coisas se misturam tanto quanto no processo da modernização brasileira.

## RESGATAR O RURAL PARA REVOLUCIONAR O PAÍS

Mas, se o desejo deste cinema burguês dos anos 50 é compartimentar a narrativa, assim como a sociedade, e decretar que coisas distintas devem ocupar lugares distintos, o cinema politizado dos anos 60 esmera-se por inverter esta premissa, orientado por um projeto de nação antagônico ao anterior. Sob a perspectiva da construção de uma sociedade sem classes, o país é pensado organicamente e, em tese, este é o mecanismo cognitivo que orienta a forma desta cinematografia engajada e a apreensão que ela faz do rural. Está em causa o que

Lukács chama de totalidade e, com a ela, a procura do chamado narrador típico, isto é, daquele que possa captar plenamente a particularidade do tempo histórico, a partir da sua posição de classe, e então revelá-la, neste caso, às forças transformadoras. E é sob o peso desta responsabilidade, a de expor precisamente a confluência das forças históricas, que o rural brasileiro, até então entendido como o “resto do país”, passa a ocupar as telas na condição de síntese do destino nacional, uma vez que, segundo a inteligência da época — à qual este cinema se filia —, na oposição entre camponês e latifundiário encontrar-se-ia o ponto nodal do conflito de classes no Brasil.

E, sob este projeto, ofusca-se a fronteira entre urbano e rural, que a cinematografia paulista de 50 esforçara-se por desenhar. O nordeste volta a ser, outra vez, a metáfora da brasilidade e do país, só que numa perspectiva inversa, sem o pacifismo e a harmonia entre capital e trabalho de Gilberto Freyre e o conseqüente exotismo que marca o olhar da cinematografia comercial. Um fator fundamental concorre para isso: o diagnóstico do atraso, semifeudalismo e pré-capitalismo, popularizado pelas teses dos pensadores congregados no ISEB e Partido Comunista. Fazendo tábula rasa do processo de modernização em curso, cria-se uma ficção de país, como se este estivesse em tempo de construir as primeiras bases do seu desenvolvimentos industrial, ainda aquém das regras do capitalismo mundial, do mercado internacional, e, supostamente, vinculado a estes últimos apenas na condição de fornecedor de matéria-prima. Também faz-se tábula rasa da penetração política e cultural da idéia de nação herdada do exclusivismo agrário, assim como da presença e da influência da cultura de massas. Não é por outra razão que *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se encaminham para o sertão nordestino do final dos anos 30 e início dos anos 40 na esperança de encontrar o “país verdadeiro”. A vida do camponês à franja do latifúndio sertanejo e do poder coronelista deveria conferir alguma materialidade a esta ficção de Brasil pré-capitalista, paupérrimo, mas com um futuro em aberto.

E, ainda correspondendo aos diagnósticos da *intelligentsia* nacional, o grande proprietário nordestino de tipo absenteísta tinha de ser combatido como o grande inimigo do progresso e do desenvolvimento, porque mantenedor do atraso e da dependência através das formas semifeudais de gerência da propriedade e do trabalho. Assim entendidos, os latifundiários, no fim das contas, eram os que demandavam o camponês como narrador típico — aquele que podia observar a

história em movimento por sua posição revolucionária contra as forças conservadoras, como certamente proporia a narrativa primeira de *Cabra Marcado para Morrer*. Assim entendida a disposição das forças sociais, a luta dos trabalhadores rurais por acesso à terra, sindicalização ou direitos trabalhistas adquiriria o *status* de um embate revolucionário, carreando para si a condição de ponto nodal do conflito de classes no país.

Um cinema que contribua para o debate em curso, que faça jus ao narrador de novo tipo e que comporte uma estética genuinamente nacional é o desafio a que se propõem os cineastas engajados no projeto da revolução social. Não é por outro motivo que a maior parte das análises aponta para a “vocação totalizante” desta filmografia, cuja intenção acaba sendo a de recompor a identidade nacional nestes tempos em que se anunciava uma grande transformação.

E, então, este é um cinema que precisa inventar-se. Primeiro em consonância com um imaginário de país e, depois, em direção à sua superação, já que a revolução está em causa, e com ela a produção cultural deve dialogar e contribuir. Entre os cineastas politizados, torna-se consenso a noção de que o rural nordestino é a matriz da identidade nacional e da civilização brasileira, dos seus males e, também, da sua redenção. E, no olho do furacão do conflito de classes, tal como estabelecido pelo discurso politizado dos dias correntes, o homem pobre do campo deixa de ser ornamento singelo, cor local, adorno para as grandes questões humanas dos indivíduos dotados de razão e passa, ele próprio, a representar uma razão de novo tipo: a razão revolucionária. Para apreendê-lo justamente aí, onde se supõe a confluência máxima da contradição histórica, a câmera aproxima-se dele com o máximo respeito, seriedade, compenetração e lhe cede a palavra. O “olhar de dentro”, a compreensão do “mundo” do trabalhador, substitui os pressupostos da descrição estereotipada cedendo espaço para a narração, no sentido proposto por Lukács.

E a forma destes filmes d  conta, como já observamos nos capítulos que deles tratam, das muitas ambigüidades que se estabelecem entre a matéria a ser apreendida e as propostas dos cineastas, também sujeitos do tempo que pretendem captar. Pois o país visto da perspectiva do homem pobre rural acaba revelando-se aquém do conflito de classes *comme il faut* e, por isso mesmo, muito distante de um levante de tipo revolucionário, como deseja o cinema politizado, que coloca o

camponês na condição de sujeito da emancipação nacional. E os cineastas, acuados entre a possível lucidez deste interlocutor camponês e a utopia que professam, fiéis às premissas do realismo crítico, acabam imprimindo na forma dos seus filmes as questões com as quais são desafiados. As três películas lançam mão do mesmo recurso: convocam uma nova voz narrativa para que esta polemize, explique ou reconsidere as questões que estrangulam o discurso deste homem rural que fala fundamentado na concretude dos fatos.

*Vidas Secas* traz o rural nordestino para as telas sob a tarja do subdesenvolvimento, sugerindo que este é o estado em que se encontra o país e que o cidadão que frequenta as salas de cinema, em nome do futuro, deve aliar-se aos projetos de modernização para resgatar o povo brasileiro, relegado àquela condição de absoluta penúria. Partidário da etapa burguesa da revolução, o narrador politizado e letrado reclama logo de saída a cumplicidade e consciência do cidadão urbano para as reivindicações que, para além do filme, estão colocadas no cenário político nacional. Se havia um princípio de convulsão social, era porque os nossos trabalhadores do campo permaneciam sem escolas, sem oportunidades e sem acesso às benesses do progresso. A urbanização, a reforma agrária e a industrialização são questões subliminares ao drama da família de retirantes que compõe a alegoria da nação em *Vidas Secas*. Mas a fidelidade ao tema termina por desvendar as outras questões subliminares que o filme não pretende deixar à vista. Com direito a palavra, esta família de retirantes manifesta-se pelo silêncio: os impasses do futuro estão materializados na escassez, na ausência de identidade, no perigo do discurso verbal que para ela entende apenas a imediatez da vida. Sem lugar, em trânsito, a única coisa que pode vislumbrar é a concretude temporária do chão em que pisa, o leito seco de um rio, metáfora que acaba desenhando um tempo de transição e incertezas. Conclusões subliminares que muito se ajustam ao momento histórico em que o filme é lançado, momento em se confirma a inversão entre população, capital e força de trabalho urbano e rural no Brasil.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o tema da revolução submete-se a um narrador popular, localizado em solo sertanejo tanto quanto Fabiano. Com base nos fatos, este homem pobre rural chega à conclusão de que o conflito de ordem revolucionária não pode desenvolver-se quando submetido ao seu chão histórico. A abstração da luta de classes não parece dizer-lhe respeito, pois a sua retórica está

vinculada às lutas pela restauração das formas coletivas de vida — justamente as que o processo de modernização estava desagregando. Entendendo que a revolução é iminente e que se faz necessário apenas convencer esse sertanejo dado às armas da possibilidade de passar destas lutas para o levante socialista, introduz-se neste filme um narrador erudito e politizado para discordar destes limites apontados concretamente. Defendendo a revolução sem etapas, o narrador polemista insiste em mostrar ao narrador sertanejo que nas mobilizações messiânicas e cangaceiras já estão presentes a contradição e o gérmen da luta de classes. A revolução não tem condições objetivas, declara o narrador-sertanejo; a utopia faz acontecer, diz o ilustrado. E ambos acabam desenhando o melhor retrato do tempo, que para ser preciso requer dois narradores: um, localizado na concretude da história, e outro, reinterpretando os dados sob o signo da utopia revolucionária. O país visto do prisma deste último tinha um povo revolucionário que empenhara a vida leal e corajosamente nas guerras messiânicas e cangaceiras e agora o fazia através da Ligas Camponesas. Mas o conflito, por mais que distendido, revela o narrador popular, não ultrapassa o terreno das lealdades e dependência no qual se origina.

Mas podemos dizer que o narrador politizado que se imprime na forma de *Deus e o Diabo* é a revelação da inteligência do tempo. A entrada em cena dos trabalhadores rurais (e urbanos) reivindicando direitos e cidadania, encantava muito mais do que ao cineasta quando abalava a tradicionalíssima ordem patriarcal, cujo autoritarismo legitimava o caráter revolucionário da mobilização camponesa, como observou Novaes (1987). E, assim, a sociedade brasileira a meio caminho entre a modernização burguesa e os resquícios da sociedade tradicional, confundia os sinais e contribuía para que a luta de classes fosse procurada num eixo deslocado, justamente onde havia os laços menos objetivos desta relação.

Mas é na condição de filme proscrito de *Cabra Marcado para Morrer*, e na sua impossibilidade de manifestação durante 20 anos, que está materializada a revelação de que a totalidade da vida brasileira, naquele momento, já não podia mais ser sintetizada mecanicamente na relação latifundiário/camponês. Uma síntese que chegara a ponto de alinhar todos os setores sociais em torno desta oposição. Os que podiam ser entendidos como aliados da modernização e da revolução subscreviam-se sob a tarja das lutas camponesas; os inimigos do progresso e da nação, às forças latifundiárias. O filme inacabado de Coutinho dá conta de que este alinhamento era

ilusório e, se este constituía o epicentro do conflito de classes no Brasil, a consciência revolucionária estava fora de lugar. *Cabra* construiria uma metáfora segundo o pensamento vigente em 64 e, por força da história, acaba construindo outra quando os diversos setores sociais brasileiros manifestam-se mostrando que o conservadorismo não se filiava exclusivamente aos setores latifundiários e que grande parcela da população brasileira tampouco era partidária da revolução socialista. Lembremos que, naquele momento, o Engenho Galiléia podia ser tomado como expressão da sociedade nacional, pois atendia bem ao diagnóstico do subdesenvolvimento e semifeudalismo, bem como ao desenho de país às vésperas de empunhar armas como proclamava Julião e outros mobilizadores. No caso deste filme, os personagens que estão para além dos camponeses do Engenho Galiléia tomam parte dele em diversos sentidos, mas principalmente na construção sua de forma final, composta por dois tempos históricos bastante distintos: primeiro, os olhos no futuro e o camponês como sujeito dele; segundo, os olhos no passado e o camponês como objeto dele.

Desse modo e comparando com a cinematografia de 50, aqui analisada, podemos dizer que, fundamentalmente, a grande marca do cinema politizado dos anos 60 é a descompartimentação. A intenção de compreender o país em torno do projeto de uma sociedade sem classes, subvertia a leitura burguesa da filmografia paulista e reescrevia nossa relação com o rural. O homem brasileiro, visto na figura do homem pobre do campo, tornava-se grande, muito distinto da identidade que nos conferira Macunaíma: pleno de lealdades, íntegro, valente, disposto a empenhar a sua vida por uma idéia ou por um líder, imaculado de imperialismo e defensor das formas coletivistas de vida. O sertanejo voltava a ser, antes de tudo, um forte que redimiria a nação e reescreveria nossa inserção no mundo.

Fiéis à matéria e em meio a ambigüidades várias, os cineastas acabam desenhando, em que pese o paradoxo de buscar o futuro num tempo passado, o melhor retrato desta época de paixões e esperanças superlativas e coletivas. Para compor a utopia de um tempo novo, o rural mobilizado é o máximo representante do país na sua totalidade. Mas o rural conservador, não. Este é o outro, tão outro que vinculado ao imperialismo — o mal que vinha de fora. Só depois de 31 de março, esse rural que impede a finalização de *Cabra Marcado para Morrer* é procurado nas entranhas da sociedade brasileira, em lugares inesperados, como na construção



equivocada do próprio pensamento político, que tomava as manifestações por direitos sociais — direitos mínimos numa sociedade burguesa, mas difíceis num país de raros períodos democráticos como o Brasil — por consciência revolucionária.

### **ABANDONAR O RURAL PARA SALVAR O PAÍS?**

O subtítulo na interrogativa está direcionado ao tempo de incertezas que se abateu sobre as cabeças pensantes depois do golpe de abril. Ao contrário dos períodos anteriores, vamos encontrar o narrador cinematográfico politizado do pós-64 sem projeto de nação. Em crise, coloca em causa, outra vez, a nossa própria identidade, agora sob a preocupação de rever o diagnóstico anterior, que parecia ter falhado. Novas abordagens totalizantes mostram que os cineastas politizados não desistiram de apreender a nossa particularidade e tampouco de oferecer subsídio para a resistência revolucionária, mas desta vez esforçam-se por captar o país na sua contemporaneidade. Entretanto, atores que são do processo em curso não conseguem distanciar-se para compreender muito bem o que aconteceu, uma vez que se encontram em meio ao redemoinho da história e partilham da idéia de que a sociedade brasileira não havia atuado conforme o esperado. Um país espantoso parecia despontar depois dos primeiros dias de abril, revelando alianças de classe inimagináveis e a presença do pensamento conservador e tradicionalista em diversos setores sociais, que até então haviam permanecido calados e agora emergiam das suas existências amorfas. Uma sociedade, no mínimo, diversa, que não podia ser tomada na relação simplista de um conjunto de dualidades como rural e urbano, moderno e atrasado, conservador e progressista, aliado do imperialismo e antiimperialista e, etc.

Contudo, tal constatação se dá em meio à vertigem da derrota dos projetos anteriores. A realidade em curso, a necessidade de formular caminhos novos e reavaliar os antigos parecem tomar a forma do redemoinho de que nos dá notícia o filme de Glauber de 1967, *Terra em Transe*. Tematizando os dias que antecederam ao golpe, no centro nervoso dos acontecimentos, *Terra em Transe* põe em questão a imbricação entre atraso e moderno em vários níveis na sociedade brasileira e a sua

convivência nem sempre pacífica mas invariavelmente favorável aos interesses da classe dominante. E vê estes elementos reverberando na cultura, na política, na economia e mesmo nos mecanismos de compreensão da história. O intérprete mais lúcido deste tempo, entretanto, se recusa a permanecer para amargar as trevas dos dias por vir e morre junto com o filme. Paulo Martins, o narrador politizado dos filmes anteriores, aquele que completava com a sua utopia os impasses da realidade, tematiza mas não explica uma série de questões que estariam no centro da vida nacional. E acaba abrindo caminho para as manifestações culturais e artísticas do período seguinte, que procurarão a justaposição entre arcaico e moderno, levantada por este filme como determinante na história brasileira, a partir de eixos diversos. Congregados no chamado Movimento Tropicalista, alguns artistas tentarão demonstrar a particularidade brasileira e a convivência de projetos díspares de modo equivocadamente harmônico, retomando a metáfora da nacionalidade construída por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*. Outras vezes, com Mário de Andrade, retomam nossa possível vocação para Macunaíma e com ele uma incapacidade congênita de formular qualquer projeto de nação.

Voltam à baila, outra vez, questões colocadas pela Semana de Arte Moderna, como os usos incongruentes da deglutição da cultura importada e, sobretudo, a noção de que àquela altura seria ilusório propor uma cultura genuinamente nacional. Quer dizer, estava-se outra vez à procura de nós mesmos e, de repente, parecíamos desconhecidos em nossa própria casa: a matéria parecia ter adquirido um caráter fantasmagórico e, junto com ela, a capacidade de entendê-la

Numa tentativa de apreender o processo e torná-lo compreensível, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* tenta superar a vertigem dos dias correntes, aprisionando num espaço restrito as diversas forças sociais colocadas em questão desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, passando por *Terra em Transe* e pelo Movimento Tropicalista. Circunscritas em uma totalidade fictícia — já que a real parecia escapar pelo vão dos dedos —, estas forças culturais e históricas, que o discurso tropicalista e politizado punham em evidência, deveriam encenar um embate entre si, de modo a revelar quem tinha possibilidade de encarnar o papel de condutor político e legítimo da nação. Artisticamente falando, tentava-se descobrir quem poderia comportar-se como narrador típico. Ao final, este trabalho tem de concluir que voltara a procurar o eixo mobilizador da história em plano deslocado. A

pequena cidade sertaneja de Jardim das Piranhas, palco onde se desenvolve a hipotética ação exemplar das forças nacionais, não construía a metáfora do país porque, um pouco além dali, os emblemas do capital internacional anunciavam a penetração ampla e mal conhecida de forças de outra ordem. O país metafórico ali recriado tinha consigo a lógica dos anos 40, como revela o cego Coronel Horácio, para quem a modernidade adquiria caráter de holocausto.

Mas o narrador, pleno das incertezas deste período obscurantista, conclui por sua própria conta que, se ali não reconhecíamos os resistentes políticos, devíamos reconhecer os resistentes culturais. Não por outra razão este narrador revestira de grande dignidade as figuras sertanejas ali apresentadas, ao contrário dos personagens urbanos, egocentros, existencialistas e individualistas, numa sugestão de que estes jamais representariam algo que não fossem a eles mesmos. Os homens pobres, deserdados da terra, que se espelhassem nos cangaceiros e messiânicos, que, alçados à categoria de mitos nacionais, davam o exemplo da luta fora da lógica racional da modernidade. E, embora essa perspectiva também acabe massacrada pelas forças antagônicas aí mesmo recriadas, o filme conclui que essa era, pelo menos, a melhor forma de desenhar a tragédia nacional. Afinal, em tempo de modernização acelerada, o nosso nacionalismo necessitaria de um emblema para compor uma identidade, ainda que fosse a da resistência malograda.

E concluindo que cangaceiros e messiânicos não enfrentariam o dragão complexo da modernidade, este filme já apontava para um elemento importante: o mundo rural coronelista iria sobreviver como simulacro da nacionalidade, como sinônimo de brasilidade, matéria para a forja de uma suposta “identidade brasileira”.

Mas é *O Candinho*, avançando já para os primeiros anos 70, quem tem melhor dimensão da modernização conservadora brasileira e o lugar reservado à convivência de elementos, em princípio, díspares em solo original. E aponta questões que o narrador de *O Dragão* pôs em pauta e não logrou debater: a modernização periférica mantinha consigo o pior do atraso e assimilava o pior do moderno, reivindicando um sujeito plenamente desencantado para compreendê-la. Os usos incongruentes de coisas díspares em termos culturais, demonstra, é a reverberação destes mesmos usos no nível da infra-estrutura, da relação de classes. Uma relação nem um pouco pacífica, apesar de “pacificada”, ora pela pregação ideológica, ora pela força. A fé e o mundo imaginário das compensações escatológicas, que

adquiririam caráter importante na formação da resistência nacional para os filmes de Glauber Rocha, são tratados por *O Candinho* como a idiotia intrínseca da herança rural do homem pobre brasileiro. A supressão do sistema de favores, que desobrigava o patrão da relação pessoal com seu empregado, não revertera em direitos trabalhistas e cidadania. O grande crescimento econômico não significava distribuição de renda, a urbanização não suprimia a permanência das áreas rurais, e estas últimas tampouco deixavam de receber as muitas influências do mercado de consumo. Enfim, um narrador que constrói, de modo desencantado, a justa metáfora da nossa modernização conservadora. Uma metáfora terrível que Paulo Martins, o narrador de *Terra em Transe*, preferiu não viver para não ter de enfrentá-la. Mas, essa lucidez tem um preço: *O Candinho* é mais um filme proscrito dos tempos de chumbo.

Mas, neste mesmo período, e daí em diante, ao lado da clareza de *O Candinho* proliferariam os filmes comerciais e as primeiras produções da televisão, afirmando o rural nordestino, cangaceiro, messiânico, ou simplesmente das pequenas cidades, como o retrato do “verdadeiro” Brasil. A indústria cultural dos anos seguintes e, até hoje, ainda o toma como nacional em oposição ao que entende como cultura importada. O homem nordestino, especialmente o sertanejo, paira no imaginário nacional como o que há de mais legítimo em termos de determinação, valentia, empenho por uma causa. Tudo isso em detrimento do nordeste real que, como nos anos 50, a despeito da condição de núcleo da nacionalidade, é tomado sempre na perspectiva do atraso político, econômico, social; daquele que diminui a posição do país no *ranking* mundial das estatísticas sobre condições de vida, sobrevivência, saúde, educação etc.

Como explicar essa ambigüidade que, como observamos a partir de Walnice Galvão, está presente desde *Os Sertões*, de Euclides da Cunha? Talvez pudéssemos concluir como Jameson (1985), que, ao falar da indústria cultural americana e o sucesso das produções cinematográficas que tematizam a máfia, aponta para a mínima utopia que transparece no fundo destas obras massificadas. Em meio a solidão do mundo moderno, a *famiglia* mafiosa expressaria uma espécie de laço de solidariedade, de organização comunitária, e uma necessidade subjacente de um mínimo coletivismo em meio ao individualismo atroz. Num país como o Brasil, que combina o pior da modernidade com o pior do atraso, resgatar a comunidade

sertaneja, os laços de lealdade, de compadrio, de dependência mútua, talvez seja uma forma de compensar imaginariamente a nossa necessidade de recuperar alguma rebeldia coletivista, em oposição à violência e solidão que a modernidade brasileira acabou construindo e cujos sinais já estavam em *O Candinho*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.

1991 *Notas de literatura*, 2ª ed., trad. Celeste Aída Galeão, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

ALENCAR, José de

1978 *O sertanejo*, São Paulo, Ática.

AMENGUAL, Barthélémy

1991 "Glauber Rocha e os caminhos da liberdade", in SALLES GOMES (org), *Glauber Rocha*, 2ª Edição, São Paulo, Paz e Terra .

ARAÚJO, Alceu Maynard

1964 *Folclore nacional - danças, recreação e música*, vol. II, São Paulo, Melhoramentos.

ARISTARCO, Guido

1971 "Lukács, le Cinéma et la double mimésis" in *Cinema 71*, dez.

AUSTER, Paul

1992 *Leviatã*, São Paulo, Best Seller/Círculo do Livro.

AVELAR, José Carlos

1986 *O cinema dilacerado*, Rio de Janeiro, Alhambra.

BARBARO, Umberto

1965 *Elementos de uma estética cinematográfica*, trad. Fátima de Souza, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BASTOS, Élide Rugai

1986 "Gilberto Freyre e a questão nacional" in MORAES, ANTUNES e FERRANTE (orgs) *Inteligência Brasileira*, São Paulo, Brasiliense.

BERLINCK, Manoel Tosta

1984 *O Centro Popular de Cultura da UNE*, Campinas, Papyrus.

BERMAN, Marshall

1987 *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras.

BERNARDET, Jean-Claude

1967 *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

- BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita  
1983 *O nacional e o popular na cultura brasileira - cinema*, São Paulo, Secretaria da Cultura/MEC, Embrafilme, Brasiliense.
- BERRIEL, Carlos Eduardo  
1989 "A Uiara enganosa" in *Ensaio*, n<sup>os</sup>. 17/18, pp. 201 a 238.
- BOM MEIHY, J.C. e LEVINE, R. M.  
1994 *Cinderela Negra*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.
- BOTELHO, Cândida Maria de Arruda  
1990 *Fazendas Paulistas do Ciclo do Café - 1756-1928*, São Paulo, Árvore da Terra.
- BOURDIEU, Pierre  
1987 *A economia das trocas simbólicas*, trad. Sérgio Miceli, São Paulo, Perspectiva.
- CAMARGO, Aspásia  
1981 "A questão agrária: crise de poder e reformas de base (1930-1964)" in: FAUSTO, Bóris (org) *História Geral da Civilização Brasileira*; o Brasil republicano, v.3, III, São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- CAMPOS, André. Luís Vieira  
1986 *A república do Picapau Amarelo*, São Paulo, Martins Fontes.
- CAMPOS, Renato Carneiro  
1977 *Ideologia dos poetas populares*, Rio de Janeiro, MEC/Funarte.
- CANDIDO, Antonio  
1965 *Literatura e sociedade*, São Paulo, Editora Nacional.  
1970 *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades.  
1976 *Literatura e sociedade*, 5<sup>a</sup> edição, São Paulo, Editora Nacional.  
1982 *Os parceiros do Rio Bonito*, 6<sup>a</sup> edição, São Paulo.  
1987 *A Educação pela noite*, São Paulo, Ática.  
1992 *Ficção e confissão*, Rio de Janeiro, E. 34.  
1993 *Recortes*, São Paulo, Companhia das Letras.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende  
1986 "Cowboys e selenitas na tradição do inconformismo americano", in *Presença*, n<sup>o</sup> 7, março, pp. 145 a 151.
- CASCUDO, Luís da Câmara  
1968 *Vaqueiros e cantadores*, Rio de Janeiro, Ediouro.

CATANI, Afrânio Mendes

1987 "A aventura do cinema industrial e o cinema industrial paulista (1930-1955)", in RAMOS, F. (org.) *História do cinema brasileiro*, São Paulo, Art Editora, pp. 189 a 298.

CUNHA, Euclides

1987 *Os sertões*, São Paulo, Círculo do Livro.

D'ANDREA, Moema Selma

1992 *A tradição re(des)coberta - Gilberto Freyre e a literatura regionalista*, Campinas, Editora da UNICAMP.

DANTAS, Paulo (org.)

1982 *Vozes do tempo de Lobato*, São Paulo, Traço Editora.

DARNTON, Robert

1986 *O grande massacre dos gatos*, Rio de Janeiro, Graal.

EISENSTEIN, Sergei

1976 *O couraçado Potemkin*, trad. Antonio M. A. Del Olmo Toledo, São Paulo, Global.

1990 *A forma do filme*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Zahar.

1990 *O sentido do filme*, trad. Teresa Ottoni, Rio de Janeiro, Zahar.

1990 "Novos problemas da forma cinematográfica", in XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 2ª ed.

ELLIS, Bernardo

1982 "Porque Monteiro Lobato trocou de nome", in DANTAS, P. (org.) *Vozes do tempo de Lobato*, São Paulo, Traço, pp. 59 a 70.

ELLIS, Mirian

1977 *O café - literatura e história*, São Paulo, Ed. USP.

FABRIS, Mariarosaria

1994 *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*, São Paulo, Edusp.

FACÓ, Ruy

1978 *Cangaceiros e fanáticos*, 5ª edição, Civilização Brasileira.

FALEIROS, Maria Isabel Leme

1989 "Percursos e Percalços do P.C.B. no campo" (1922-1964), tese de doutoramento, USP, mimeo, São Paulo.

FAUSTO, Bóris

1990 "Estado e burguesia agro-exportadora na Primeira República", in *Novos Estudos Cebrap*, nº 27, julho, pp. 120 a 127.

FAVARETTO, Celso

1979 *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo, Kairós.



FERNANDES, Florestan

1975 *A revolução burguesa no Brasil*, Rio de Janeiro, Zahar.

FOHLEN, Claude

1989 *O faroeste*, São Paulo, Companhia das Letras/Círculo do Livro.

GALVÃO, Maria Rita

1982 *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto

1984 "Cinema Brasileiro - 1930/1960", in FAUSTO, Bóris (org.) *O Brasil Republicano*, tomo III, 4º volume - Economia e Cultura (1930-1964), São Paulo, DIFEL, pp. 465 a 497.

GALVÃO, Walnice Nogueira

1986 *As formas do falso*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva.

GAGNEBIN, Jeanne Marie

1994 *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo, FAPESP, Perspectiva e Editora da Universidade de Campinas.

GERBER, Raquel

1991 "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo", in SALLES GOMES (org), *Glauber Rocha*, 2ª edição, São Paulo, Paz e Terra.

1982 *O mito da civilização atlântica*, Petrópolis, Vozes.

GNACCARINI, José César

1980 *Latifúndio e proletariado*, São Paulo, Polis.

GOLDMAN, Lucien

1967 *Dialética e cultura*, trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1976 *Sociologia do Romance*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1988 *Ciências humanas e filosofia*, 11ª ed., Trd. Lupe Cotrim Garaude e José Arthur Giannotti, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

GRAMSCI, Antonio

1972 *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.

1987 *Concepção dialética da história*, 7ª ed., trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

HOBBSAWM, Eric J.

1970 *Rebeldes primitivos*, trad. Nice Rissone, Rio de Janeiro, Zahar.

HOLLANDA, Aurélio Buarque

1986 *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2ª edição, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

HOLLANDA, Heloísa Buarque e GONÇALVES, Marcos A.

1982 *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo, Brasiliense.

IANNI, Octávio

1989 “A dialética da história”, in *Ensaio*, n<sup>os</sup> 17/18, pp. 239 a 262.

1994 *A idéia de Brasil moderno*, 2<sup>a</sup> edição, São Paulo, Brasiliense.

JAMESON, Fredric

1985 *Marxismo e Forma*, trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni, São Paulo, Hucitec.

1991 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona/México, Paidós.

1992 *O inconsciente político*, trad. Valter Lellis Siqueira, São Paulo, Ática.

1994 “Reificação e utopia na cultura de massa”, in *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, vol. 1, n<sup>o</sup> 1.

JESUS, Carolina Maria de

1995 *Quarto de Despejo*, São Paulo, Ática, 4<sup>a</sup> edição.

JULIÃO, Francisco

1962 “O que são Ligas Camponesas”, *Cadernos do Povo Brasileiro*, Centro Popular de Cultura, n<sup>o</sup> 1.

LAJOLO, Marisa

1985 *Lobato: a modernidade do contra*, São Paulo, Brasiliense.

LEMINSKI, Paulo

1987 *Distraídos venceremos*, São Paulo, Editora Brasiliense.

LESSA, Sérgio

1993 “Lukács e o Marxismo contemporâneo”, in *Temáticas*, Campinas, IFCH/UNICAMP, ano 1, n<sup>o</sup> 1/2, pp. 95 a 126.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1957 *Tristes trópicos*, São Paulo, Anhembi.

LOBATO, Monteiro

1947 *Urupês*, São Paulo, Editora Brasiliense.

1961 *Textos escolhidos*, São Paulo, Editora Abril

1964 *Mister Slang e o Brasil e Problema Vital*, São Paulo, Editora Brasiliense.

1976 *Cidades Mortas*, São Paulo, Brasiliense, 18<sup>a</sup> ed.

LÖWY, Michel

1988 *Ciências humanas e filosofia*, 11<sup>a</sup> edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro.

LOWY, Michel e SAYRE, Robert

1993 *Romantismo e Política*, trad. Eloísa Araújo de Oliveira, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

LUKÁCS, Georg

1966 *Sociologia de la literatura*, Madrid, Península.

1968 “Narrar ou descrever”, in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

1969 *Realismo crítico hoje*, Brasília, Coordenada.

1972 *Estética*, Barcelona/México, Grijalbo, vol. 2.

1974 *História e consciência de classe*. Publicações Escorpião, Lisboa.

1978 *Introdução a uma estética marxista*, trad. Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LUZ, Nícia Vilela

1975 *Luta pela industrialização no Brasil*, São Paulo, Ed. Alfa-Omega.

MANTEGA, Guido

1985 *A economia política brasileira*, Petrópolis, Vozes.

MARTINS, José de Souza

1981 *Os camponeses e a política no Brasil*, Petrópolis, Vozes.

1986 *O cativo da terra*, São Paulo, Hucitec.

MEDEIROS, Leonilde Sérvalo

1982 “A questão da Reforma agrária no Brasil — 1955-1964”, Dissertação de mestrado apresentada à FFCH/USP, mimeo.

1995 “Lavradores, trabalhadores agrícolas, camponeses: os comunistas e a constituição de classes no campo”, tese de doutorado apresentada ao IFCH/UNICAMP, mimeo.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de

1994 “A questão do herói sujeito em Cabra Marcado para Morrer”, in *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP, S. Paulo, 6 (1/2): pp.107 a 126.

MOUTINHO, Jessita Maria Nogueira

1991 “A paulistanidade revista: algumas reflexões sobre um discurso político”, in *Tempo Social*, vol. 3, nº 1-2, pp. 109 a 118.

NOVAES, Regina Reyes

1987 “De corpo e alma - catolicismo, classes sociais e conflitos no campo”, tese de doutoramento apresentada à FFLCH/USP, mimeo .

OLIVEIRA VIANNA

1949 *Instituições políticas brasileiras*, São Paulo, José Olímpio, 1949.

ORTIZ, Renato

1988 *A moderna tradição brasileira*, São Paulo, Brasiliense.

1994 *Cultura brasileira e identidade nacional*, 5ª edição, São Paulo, Brasiliense.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti

1989 *História ilustrada dos filmes brasileiros - 1929 a 1988*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

PASCAL, Roy

1973 "Georg Lukács: el concepto de totalidad", in PARKINSON, G.H.R. (org) *Lukács: el hombre, su obra e sus ideas*. Madrid, Grijalbo.

PEREIRA DE QUEIRÓZ, Maria Isaura

1968 *Os cangaceiros - les bandits d'honneur brésiliens*, Paris, Julliard.

1973 "Do rural ao urbano no Brasil", in SZERECSENYI e QUEDA (org) *Vida Rural e Mudança Social*, São Paulo, Cia Editora Nacional.

1976 *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*, São Paulo, Alfa-Omega.

1992 "Ufanismo paulista: vicissitudes de um imaginário" in *Revista USP*, nº 13, março/abril/maio, pp. 78 a 87.

PIERRE, Sylvie

1996 *Glauber Rocha*, Campinas, Papyrus.

PRADO, Paulo

1972 *Paulística*, São Paulo, Ed. Nacional.

RAMOS, Clara

1979 *Mestre Graciliano, confirmação humana de uma obra*, Rio de Janeiro, Zahar.

RAMOS, Fernão

1987 "Os novos rumos do cinema brasileiro - 1955 a 1970", in RAMOS, F. (org.) *História do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Art Editora, pp. 299 a 398.

RAMOS, Graciliano

1974 *Vidas Secas*, 32ª ed., São Paulo, Martins.

REGO, José Lins do

1986 *Pedra Bonita*, 11ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

ROCHA, Glauber

1985 *Roteiros do Terceiro Mundo*, Organizados por Orlando Senna, Rio de Janeiro, Embrafilme/Alhambra.

1977 *Riverão Sussuarana*, Rio de Janeiro, Record.

SALEM, Helena

1987 *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

SALLES GOMES, Paulo Emílio

1974 *Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases*, São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo.

1991 (org.) *Glauber Rocha*, 2ª ed., São Paulo, Paz e Terra.

1980 *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SCHWARZ, Roberto

1978 *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1987 *Que horas são? Ensaio*, São Paulo, Companhia das Letras.

1990 *Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades.

1992 *Ao vencedor as batatas*, 4ª Edição, São Paulo, Duas Cidades.

SEGUIER, Jayme de

1947 *Diccionario práctico ilustrado luso-brasileiro*, Porto, Editora Lello & Irmão.

SET

1991 *Revista de Cinema e Vídeo*, N° 5, ano 5.

SOUZA, Gilda de Mello e

1979 *O tupi e o alaude*, uma interpretação de Macunaíma, São Paulo, Duas Cidades.

TÁCITO, Hilário

1992 *Madame Pommery*, 4ª ed., Campinas, Edunicamp, Rio de Janeiro, Fundação Casa Ruy Barbosa.

TÁVORA, Franklin

1977 *O Cabeleira*, 3ª Edição, São Paulo, Ática.

TOLENTINO, Célia Ap. Ferreira

1990 "A Revisão Agrária Paulista: a proposta de modernização do campo no Governo Carvalho Pinto — 1960", Dissertação de mestrado apresentada ao CPDA/UFRJ, mimeo.

1993 "Deus e o Diabo na Terra do Sol e o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro: dois tempos do rural em Glauber Rocha", in *Revista de Ciências Sociais*, Universidade Federal do Ceará, vol 23/24, n.º 1/2, pp. 69 a 92.

1993 "Particularidade e Universalidade em Lukács e Eisenstein" in *Temáticas*, IFCH/UNICAMP, ano 1, n° 1/2

1994 "A morte no cinema: o gênero western" in *Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências*, UNESP- câmpus de Marília, v.3, n° 2, pp.43 a 48

1995 “Arte como atitude intelectual”, ensaio apresentado para a Exame de Qualificação junto ao IFCH/UNICAMP, mimeo, maio.

VILLAR DE CARVALHO, Abdias

1978 “Reforma Agrária: união e cisão no bloco agrário-industrial”, Comunicação à 30a SBPC, Brasília, mimeo.

VIOTTI DA COSTA, Emília

1985 *Da Monarquia à República: momentos decisivos*, 3ª Edição, São Paulo, Brasiliense .

WILLIAMS, Raymond

1989 *O campo e a cidade - na história e na literatura*, trad. Paulo Henriques Brito, São Paulo, Companhia das Letras.

XAVIER, Ismail.

1977 *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1978 *Sétima arte: um culto ao moderno*, São Paulo, Perspectiva, Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia.

1983 *Sertão Mar*, Glauber Rocha e a estética da fome, São Paulo, Embrafilme/Brasiliense.

1989 “Alegorias do desengano”, Tese de livre-docência apresentada a ECA-USP, mimeo.

## FICHA CATALOGRÁFICA DOS FILMES ANALISADOS

**A MORTE COMANDA O CANGAÇO** (1960, São Paulo) **Direção:** Carlos Coimbra **Roteiro:** Carlos Coimbra, Francisco Pereira da Silva / **Argumento:** Walter Guimarães Motta / **Fotografia:** Tony Rabatoni **Música:** Henrique Simonetti / **Produtor:** Marcello de Miranda Torres **Produtora:** Aurora Duarte Produções Cinematográficas / **Elenco:** Alberto Ruschel, Aurora Duarte, Milton Ribeiro, Ruth de Souza

**CABRA MARCADO PARA MORRER** (1984, Rio de Janeiro) **Diretor/rot:** Eduardo Coutinho/ **Fotografia:** Edgar Moura (1981), Fernando Duarte (1964)/ **Montagem:** Eduardo Scorel/ **Produtor:** Zelito Viana, Vladimir de Carvalho/ **Música:** Rogério Rossini/ **Produtora:** MAPA, Eduardo Coutinho/ **Elenco:** Elizabeth Teixeira e família, João Virgínio da Silva e os habitantes de Engenho Galiléia (Pernambuco)/ **Narração:** Ferreira Gullar, Tite de Lemos, Eduardo Coutinho

**CANDINHO** (1954, São Paulo) **Direção, roteiro e argumento:** Abílio Pereira de Almeida / **Produção:** Cia Vera Cruz / **Fotografia:** Edgar Brasil / **Montagem:** Haffenrichter / **Música:** Gabriel Migliori **Elenco:** Mazzaropi, Marisa Prado, John Herbert, Adoniram Barbosa, Ruth de Souza, Benedito Corsi

**CHAMAS NO CAFEZAL** (1954, São Paulo) **Dir:** José Carlos Burle. **Argumento:** Marcos Margulíes, Antônio José, Mario Civelli. **Fotografia:** Giulio de Lucca. **Montagem:** Gino Talamo. **Música:** Cláudio Santoro. **Prod.** Mário Civelli. **Produtora:** Multifilmes. **Elenco:** Angélica Hauff, Guido Lazzarini, Luigi Picchi, Áurea Cardoso.

**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** (1964, Rio de Janeiro) **Dir:** Glauber Rocha/ **Rot.** Glauber Rocha, Walter Lima Jr, Paulo Gil Soares/ **Arg.** Glauber Rocha/ **Fot.** Waldemar Lima/ **Montagem:** Rafael Justo Valverde/ **Música:** Villa Lobos, Glauber Rocha, Sérgio Ricardo/ **Prod.** Luís Augusto Mendes, Jarbas Barbosa, Glauber Rocha/ **Prod.** Copacabana Filmes/ **Elenco:** Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle, Othon Bastos.

**JECA TATU** (1959, São Paulo) **Direção:** Milton Amaral./ **Roteiro:** Baseada no conto de Monteiro Lobato/ **Fotografia:** Rodrigo Icsey/ **Produção:** Felix Aidar/ **Part. Musical:** Agnaldo Rayol, Lana Bittencourt, Tony Campello, Cely Campello / **Elenco:** Geny Prado, Roberto Duval, Nicolau Guzzardi, Marlene França, Nenna Viana, Francisco de Souza, Mirian Rony.

**O CANDINHO**, (1973, São Paulo) **Direção, roteiro, fotografia:** Ozualdo Candeias/ **Música:** Belmiro/ **Letra:** O. Candeias/ **Equipamentos:** Carlos Reichembach, Jorge Josias, C. Matarazzo/ **Som:** Filmes Som/ **Elenco:** Eduardo Lorente, Shirley Grechi, Ivani Ross, Antônio G. Cury, Alfredo Almeida.

## **ANEXO I**

### **FILMES SOBRE CANGAÇO DE 1927 A 1970**

- FILHO SEM MÃE (Édson Chagas, 1927)  
LAMPIÃO, FERA DO NORDESTE (Guilherme Gaudio, 1930)  
LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO (Benjamin Abraão, 1936)  
LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO (Fouad Anderaos, 1950)  
O CANGACEIRO (Lima Barreto, 1953)  
O PRIMO DO CANGACEIRO (Mario Basini, 1955)  
A MORTE COMANDA O CANGAÇO (Carlos Coimbra, 1960)  
OS TRES CANGACEIROS (Vitor Lima, 1961)  
TRES CABRAS DE LAMPIÃO (Aurélio Teixeira)  
NORDESTE SANGRENTO (Wilson Silva, 1963)  
O CABELEIRA (Milton Amaral, 1963)  
LAMPIÃO, REI DO CANGAÇO (Carlos Coimbra, 1963)  
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, (Glauber Rocha, 1964)  
O LAMPARINA (Glauco Mirko Laurelli, 1964)  
ENTRE O AMOR E O CANGAÇO (Aurélio Teixeira, 1965)  
MEMÓRIA DO CANGAÇO (Paulo Gil Soares, 1965, com enxertos de LAMPIÃO,  
REI DO CANGAÇO de Benjamin Abraão)  
CANGACEIROS DE LAMPIÃO (Carlos Coimbra, 1967)  
MARIA BONITA, RAINHA DO CANGAÇO, (Miguel Borges, 1968)  
A COMPADECIDA (George Jonas, 1969)  
O CANGACEIRO SANGUINÁRIO (Oswaldo de Oliveira, 1969)



O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (Glauber Rocha, 1969)

O CANGACEIRO SEM DEUS (Anselmo Duarte, 1969)

CORISCO, O DIABO LOIRO (Carlos Coimbra, 1969)

MEU NOME É LAMPIÃO (Mizael Silveira, 1969)

DEU A LOUCA NO CANGAÇO (Nélson Mendes Teixeira, 1969)

QUELÉ DO PAJEÚ (Anselmo Duarte, 1969)

CORISCO, O DIABO LOIRO (Carlos Coimbra, 1969)

MEU NOME É LAMPIÃO (Mozael Silveira, 1969)

(Guia de filmes, apud Ramos, Fernão, (org.) *História do Cinema Brasileiro*: p.343)

## **ANEXO 2**

### **FILMOGRAFIA DE MAZZAROPI**

#### **VERA CRUZ**

- 1951: SAI DA FRENTE (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne)  
1952: NADANDO EM DINHEIRO (de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré)  
1953: CANDINHO ( de Abílio Pereira de Almeida)
- 1955: A CARROCINHA (de Agostinho Martins Pereira)  
1955: FUZILEIRO DO AMOR (de Eurides Ramos)  
1956: GATO DA MADAME (de Agostinho Martins Pereira)  
1956: NOIVO DA GIRAFÁ (de Victor Lima)  
1957: CHICO FUMAÇA (de Victor Lima)

#### **PAM**

- 1958: CHOFER DE PRAÇA (de Milton Amaral)  
1959: JECA TATU (de Milton Amaral)  
1960: TRISTEZA DO JECA (de Milton Amaral)  
1960: AVENTURAS DE PEDRO MALAZARTES (de Mazzaroppi)  
1961: ZÉ DO PERIQUITO (de Mazzaroppi e Ismar Porto)  
1962: O VENDEDOR DE LINGUIÇA (de Glauko Mirko Laurelli)

- 1963: CASINHA PEQUENINA (de Glauko Mirko Laurelli)  
1963: O LAMPARINA (de Glauko Mirko Laurelli)  
1964: MEU JAPÃO BRASILEIRO (de Glauko Mirko Laurelli)  
1965: O PURITANO DA RUA AGUSTA (de Mazzaropi e John Doo)  
1966: O CORINTIANO (de Milton Amaral)  
1967: O JECA E A FREIRA (de Mazzaropi)  
1968: No PARAÍSO DAS SOLTEIRONAS (de Mazzaroppi)  
1969: UMA PISTOLA PARA DJECA (de Ary Fernandes)  
1970: BETÃO RONCA FERRO (de Geraldo Afonso Miranda)  
1972: UM CAIPIRA EM BARILOCHE (de Mazzaroppi e Pio Zamuner)  
1973: PORTUGAL ... MINHA SAUDADE (de Mazzaropi e Pio Zamuner)  
1975: O GRANDE XERIFE (de Pio Zamuner)  
1975: O JECA MACUMBEIRO (de Mazzaropi e Pio Zamuner)  
1977: JECÃO... UM FOFOQUEIRO NO CÉU (de Mazzaropi e Pio Zamuner)  
1978: JECA E SEU FILHO PRETO (de Pio Zamuner e Berilo Faccio)  
1979: A BANDA DAS VELHAS VIRGENS (de Mazzaropi e Pio Zamuner)  
1980: JECA E A ÉGUA MILAGROSA (de Mazzaropi e Pio Zamuner)

Amácio Mazzaropi nasceu em 9 de abril de 1912, em São Paulo. Faleceu em 13 de junho de 1981, em São Paulo.

**FONTE: SET/ N. 5, ANO 5, pp. 56/59**