

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

Dissertação de Mestrado

**CINEMA E GEOGRAFIA:
A IDEALIZAÇÃO DO RURAL**

Valesca Souza Farias

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Mazzini Fontoura

Porto Alegre, 2005

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
LINHA DE PESQUISA: ANÁLISE TERRITORIAL**

**CINEMA E GEOGRAFIA:
A IDEALIZAÇÃO DO RURAL**

Valesca Souza Farias

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Luiz Fernando Mazzini Fontoura

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Nelson Rego, POSGea, UFRGS

Profa. Dra. Rosa Maria Vieira Medeiros - POSGea, UFRGS

**Prof. Dr. Vitor Hugo Guimarães Rodrigues – Departamento de Educação e Ciências do
Comportamento, FURG**

**Dissertação de Mestrado apresentada como
requisito parcial à obtenção do Título de
Mestre em Geografia.**

Porto Alegre, 2005

AGRADECIMENTOS

Em especial, ao meu orientador Luiz Fernando Mazzini Fontoura, por ter compartilhado seu conhecimento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação pela valiosa contribuição à minha formação acadêmica.

À CAPES, pela bolsa.

Aos meus familiares pela oportunidade concedida e, distintamente à Valéria Farias, minha irmã. Aos grandes amigos pelos momentos de alegria, especialmente Flávia Farina, sempre disposta a ajudar e que muito contribuiu para este trabalho.

À prima Dóris Santana, pelas fotografias obtidas para compor este trabalho e ao Emerson Souza, pela correção ortográfica.

À todos que de alguma maneira contribuíram para a finalização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar duas películas fílmicas, que retratam os movimentos de resistência dos insurgentes da história brasileira. Os filmes analisados são “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha, produzido em 1969 e “Cabra Marcado Para Morrer”, (1964 – 1984) de Eduardo Coutinho. Ambas as películas foram produzidas no período da ditadura militar, porém apenas “Cabra Marcado Para Morrer” foi apreendida pelos militares, sendo finalizada em 1984.

As películas fizeram parte de um período de grandes discussões cinematográficas, sendo que “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” foi realizada sob a égide do Cinema Novo e “Cabra Marcado Para Morrer” foi produzida pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

A análise destas películas proporcionou a compreensão a respeito da construção cinematográfica mundial, principalmente a americana, como o cinema pode interferir na sociedade ou evidenciá-la e entender a forma como o cinema se apropria do espaço geográfico para construir suas narrativas.

ABSTRACT

This actual task intend as a target to make an analysis of two moving pictures, which both of them denote the Opposition Activity of Brazilian Rebels History. These moving pictures analysed are : “ O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” by Glauber Rocha, that it was made in 1969 , and the other is “Cabra Marcado Para Morrer” that it was made in 1964 – 1984 by Eduardo Coutinho. Both moving pictures were made in Military Dictatorship period, but only the moving picture “Cabra Marcado Para Morrer” was usurped by Military Force, and it was concluded in 1984. These moving pictures concerned about a period of great significance cinematographic debates, the “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” was accomplished under New Movies sponsorships and “Cabra Marcado Para Morrer” under the Cultural Popular Center belonged to Students National League. The analysis of these moving pictures gave us the understanding about the world wide cinematographic production, mainly American and how Movies as an Institution could intervene into society or make it evident , and we understand how the Movies inserts in a geographical circumstances to make its narratives .

SUMÁRIO

RESUMO	04
ABSTRACT	05
LISTA DE FIGURAS	07
INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I	
Considerações a Respeito do cinema Americano e Nacional	14
1.1 Sertão Nordestino Mítico.....	27
CAPÍTULO II	
Considerações aos Filmes “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” e “Cabra Marcado Para Morrer”	33
2.1 Roteiro do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro	38
2.2 Ficha técnica do filme Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro	44
2.3 Roteiro do filme Cabra Marcado Para Morrer	45
2.4 Ficha técnica do filme Cabra Marcado Para Morrer	57
CAPÍTULO III	
Conceitos Geográficos e Cinema	58
3.1 Relação de lugar e paisagem com os filmes escolhidos	67
3.2 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, na luta pelo rural	71
3.3 Cabra Marcado Para Morrer, na luta pelo rural	86
3.4 O outro Sertão	102
CONCLUSÃO	110
BIBLIOGRAFIA	115

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.....	41
Figura 2 - Cena do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro	42
Figura 3 - cena do filme Cabra Marcado Para Matar	45
Figura 4 - Viúva Elizabeth Teixeira, personagem do filme Cabra marcado Para Morrer	50
Figura 5 - Encarte de jornal anunciando a morte de João Teixeira	52
Figura 6 - Localização da presença de cangaceiros no sertão	72
Figura 7 - Cena do filme Central do Brasil	101
Figura 8 - Cena do filme Central do Brasil	103

INTRODUÇÃO

A aproximação da Geografia com outras ciências sociais, proporcionadas pelo processo de renovação epistêmica da primeira, foi ocorrência que teve lugar no final da década de 70. No desdobramento deste mesmo movimento já nos anos 90, a ciência geográfica promove um estreitamento das relações com o campo da cultura em geral e, mais particularmente, com o universo da linguagem cinematográfica. É neste âmbito que se circunscreve o presente trabalho.

O cinema, gerador de múltiplas interpretações do seu objeto de estudo, proporciona recortar o espaço à procura de instrumentos e informações a respeito das cooptações da sociedade.

Utilizaremos o cinema por ser este uma máquina receptora das transformações ocorridas na sociedade. O cinema se apropria do espaço geográfico para a produção do consumo, cria ambientes, lugares e situações e as destrói para recriar outros espaços, buscando, incessantemente, a manutenção dos sonhos industriais, nas bases capitalistas de produção. Deste modo, especula-se as várias manifestações a respeito das relações humanas. Através da utilização dos conceitos lugar e paisagem, observaremos como o cinema apresenta tais conceitos.

O presente trabalho objetiva analisar o filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha, realizado no ano de 1969, sob o vértice do Cinema Novo e o filme ficção-documentário “Cabra Marcado Para Morrer”, realizado primeiramente como um projeto do Centro Popular Cultural. Nestes filmes podemos verificar dois momentos de resistência dos rebeldes do campo, sob óticas diferentes, abordados pelos autores.

Os filmes foram escolhidos por serem importantes na trajetória do cinema brasileiro, emblemáticos e, por recorrerem a assuntos pertinentes a este trabalho: o campo. Ambas as películas retratam o sertão nordestino dos insurgentes e mostram um painel do Brasil não modernizado.

Os conceitos geográficos de paisagem e lugar são importantes, pois compõem a descrição do cenário fílmico, onde os cineastas relatam a problemática de suas narrativas.

O filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro” mostra os movimentos de resistência que deveriam ocorrer no Brasil e fomenta o campo, como o lugar propício para isto. Desta maneira, através de elementos contidos no filme, podemos estabelecer relações com os movimentos rebeldes, que estavam ocorrendo no Brasil e as preocupações decorrentes das necessidades advindas do campo, até o período contextualizado pelo filme. Iremos distinguir quais os elementos rebeldes que o autor está sugerindo.

Em “Cabra Marcado Para Morrer” analisaremos as forças de resistência advindas do campo sob a ótica dos movimentos camponeses, que surgiam no campo em meados da década de cinquenta, e promoveram grandes manifestações por melhores condições de trabalho na terra. Devido às insatisfações dos camponeses, muitos deles foram mortos, como o líder João Pedro Teixeira, considerado mártir das Ligas camponesas.

Esta revolução social marca o ápice das discussões do cinema novo e Centro Popular Cultural da União Nacional Estudantes, período de grande efervescência cultural no Brasil e no mundo, com tendência ideológica à nova maneira de filmar uma película, mais lenta, com roteiros que apresentem as mazelas brasileiras: fome, miséria, exploração, alienação, gente feia, mal vestida, personagens que não queremos ver e que não estão conectados com o *American Way* (modo de vida americano, padronização do estilo de vida americano considerado modelo ideal a ser seguido por todos os países).

A problemática do trabalho tem como objetivo estabelecer relações de comparações com os movimentos messiânicos e do cangaço e com as ligas camponesas, fatores importantes de resistência à lógica dos grandes latifundiários.

A metodologia utilizada está embasada em material de pesquisa acadêmica entre os quais, incluímos livros, artigos, discussões na internet e filmes que fizeram parte da época destacada.

As interpretações dos filmes foram realizadas considerando-se:

a) Especificidade da linguagem: como o Cinema Novo de Glauber Rocha e Eduardo Coutinho recorta o espaço cinematográfico e geográfico, isso repercute na maneira como o autor compreende o espaço cinematográfico.

b) Especificidade do conjunto em que o filme fora realizado: a película “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro” realizada em 1969, período contextualizado pela ditadura militar, sob forte censura devido ao ato institucional número cinco, limitando a construção do filme, pois este deveria passar pela égide da censura;

c) Características dos filmes e pontos decorrentes da trajetória do autor: o Cinema Novo e o Centro Popular Cultural tiveram influência do Neo-realismo, de Nelson Pereira dos Santos e influência do documentário “Aruanda” de Linduarte Noronha e “Arraial do Cabo”, de Paulo Cezar Saraceni;

d) Elementos constituídos nos filmes: nos permitem um olhar atento à condição social que a película subscreve dentro deste universo, observando a insurgência de problemas referidos no filme. Não será fomentada a película como simples fonte ilustrativa de questões que pretendemos abordar, mas analisaremos algumas propostas e elementos que a película possa oferecer e, assim, evidenciar as questões a serem consideradas.

Ao analisarmos uma película temos que limitar o seu sentido devido à impossibilidade de estabelecer uma visão totalizante da obra. Verificar o filme apenas pela realidade histórica em que se insere, pode acarretar uma interpretação mecanicista. Se analisarmos o contexto

histórico pelo qual a película foi produzida, tais como, relações políticas, culturais, econômicas, corremos o risco de não alcançar lógica a não ser como hipóteses.

Especificaremos um elemento contido no filme para decorrer sob este elemento específico, ligado à ótica geográfica como forças de resistência no campo. O modelo de abordagem será uma adaptação da historiadora Sílvia Oroz, ajustado à Geografia.

Analisaremos o filme “O Dragão de Maldade Contra o Santo Guerreiro” e “Cabra Marcado Para Morrer”, a fim de demarcar idéias comuns entre as películas da seguinte maneira:

a) Especificar o momento histórico pelo qual o filme foi realizado, evidenciando as transformações culturais que estavam ocorrendo, o aspecto político do país que caracterizaria a película.

b) Verificar as características do filme e determinar as mudanças culturais que a película oferece e se há intenção de proporcionar algo para o espetáculo, para assim entender o uso de linguagem alegórica, com adereços e alegorias, a forma como a película é narrada.

c) Compreender como o autor propõe a articulação do filme, estilo de narrativa, dualismo, preferências, suas entrevistas e documentos.

d) Fazer uma relação dos elementos da ficção (película) juntamente com o embasamento geográfico da película.

No primeiro capítulo analisar-se-á as influências oriundas das produções americanas que se propagaram no mundo após a segunda guerra mundial como um modelo de grandes técnicas organização, que imprimiu o modo de vida americano, a incorporação do mercado consumidor de juventude, o western, policial, heróis, vilões, mocinhos.

Através da evolução cinematográfica nacional, aborda-se o surgimento do Cinema Novo no Brasil, influenciado por modelos europeus que buscavam um cinema expressivo das diferenças sociais no país, ao contrário das películas produzidas pela companhia Vera Cruz, os quais enalteciam o modelo dos Estados Unidos. Estas características determinaram o

cinema contestador, projetando discussões calorosas a respeito da proteção da Indústria Nacional entre outros temas.

Definiremos os perfis de autores como Jean-Claude Bernadet, Fernão Ramos, José Mário Ortiz Ramos, Antônio Amâncio, Ismail Xavier, entre outros autores das ciências sociais, que abordam o cinema em livros, palestras e dados encontrados em revistas digitais, nas páginas da internet, onde podemos encontrar as últimas discussões a respeito do assunto.

No segundo capítulo, buscaremos descrever as características, perfis políticos e intelectos-culturais dos autores, bem como financiamentos, recursos técnicos e humanos, a dificuldade no processo de composição do roteiro. Juntamente com o roteiro e a ficha técnica dos filmes, a fim de delinear uma compreensão mais ampla sobre os longas-metragens supracitados.

No terceiro capítulo, analisaremos a maneira como o cinema se apropria da Geografia, através dos conceitos de lugar, paisagem. Utilizaremos autores como Milton Santos e Jorge Barbosa.

Após esta conceituação, analisar-se-á o filme propriamente dito, através do “olhar” geográfico, que utiliza o tema contido no filme como resistência no campo e, através deste fato, analisar os movimentos de resistência que estavam preconizando o Brasil e detectando as influências destes movimentos para os cineastas. Neste momento, abordaremos autores como José de Souza Martins, Djaciir Meneses, Manuel Correia de Andrade, Marcos Vinícios Vilaça, Itamar de Souza, João Medeiros Filho, Ariovaldo de Oliveira, entre outros.

Ainda no último capítulo, abordaremos a retomada do Cinema Nacional e a dificuldade de incluir no trabalho dois filmes que falam a respeito do Sertão como os filmes “Eu Tu Eles”, de Andrucha Waddington e “Central do Brasil”, de Walter Salles. Tais filmes sugerem um tema em comum com “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro” e “Cabra Marcado Para Morrer”.

Diante das mazelas brasileiras de precariedade, miséria e desencanto no sertão nordestino, que aparece em ambos os filmes ilustrando o homem do Brasil, torna-se necessário incorporar dentro deste trâmite, além da verificação da paisagem física trazida à tona, o modo peculiar como cada autor retrata esta paisagem. Analisaremos sob este ponto de vista, as relações espaço e tempo, dentro da historiografia, como as histórias foram narradas na representatividade das telas de cinema.

Os filmes, ora em análise, ganhadores de prêmios no exterior e de grande sucesso no mercado nacional, apresentaram a precariedade nordestina, inserida no modelo de análise em que foram utilizados em “O Dragão da Maldade Conta O Santo Guerreiro”, e “Cabra Marcado Para Morrer”. Entretanto, filmes como “Central do Brasil” e “Eu Tu Eles” não se adequaram a este modelo, por propor um outro sertão, sem intenções de abordar temas com afirmações político-sociais.

CAPITULO I

CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO CINEMA AMERICANO E NACIONAL

A tecnificação cinematográfica tende a colocar um número máximo de telespectadores para continuar a existir, a qual necessita do lugar, da paisagem urbanas e rurais, das relações sociais e das mudanças abruptas, ocorridas em espaços temporais segmentados por fragmentação espacial. Tem-se uma produção baseada na inserção de capital para a produção e reprodução de uma máquina, que projeta nossas imbricações e acompanha a trajetória técnica científica da humanidade, cujas crises acompanham as transformações sócio-culturais de inserção ao mercado capitalista, dentro do espaço geográfico de diversificação, aprimorando-se com a finalidade de êxito e lucro.

A história do cinema está vinculada às relações técnicas-científicas da racionalização do homem sobre o meio social, inseridas da lógica capitalista de produção e reprodução do capital para o consumo. O cinema foi transformado em mercadoria utilitária, onde os grandes produtores estão dispostos a saciar a voracidade de um público, com películas de grandes recursos financeiros, proporcionando um nível técnico de boa qualidade.

Em pouco tempo a película mostra as transformações das paisagens, desde o limiar da história até os dias atuais. Podem-se analisar em cada filme, os atributos da produção do espaço e a exaltação dos sistemas técnicos, que selecionam partes de lugares, como apropriados para viver com qualidade e, outros como exemplos de decadência e arcaísmo.

A expansão técnico-científico da revolução industrial foi indispensável ao desenvolvimento do cinema criado na cidade e popularizado pelos meios urbanos citadinos.

Em primeira instância o cinema preconizado pelos irmãos *Lumière*, tratava de reproduzir a vida cotidiana, com casamentos, saídas de trabalho, festas, o dia-a-dia do homem de modo geral, com duração mínima de um minuto. Os irmãos haviam inventado a fotografia animada.

No dia 13 de fevereiro de 1895 foi inventado o cinema com a realização de filmes que mostravam a saída dos operários da fábrica *Lumière*. Importante salientar que esta busca pelo movimento foi “uma obsessão humana”. Entre as tentativas humanas de elucidar o mistério das paisagens animadas está Ptolomeu, padre Kircher entre outros. A expansão de registros do cotidiano do homem para histórias mais incrementadas resultou em filmes como “Viagem a Lua”, “A Conquista do Pólo”, “A Viagem de Gulliver”, “O Reino das Fadas” entre outros, todos os filmes de Méliès.

O cinema americano, devido ao poder aquisitivo dispôs da melhor tecnologia, foi se aperfeiçoando e reinventando sempre suas diretrizes, projetou películas de grandes orçamentos, denominadas de superprodução como, “Ben Hur”, “Titanic”, “Nos Tempos da Diligência”. Diferente do cinema francês, o qual se caracterizava por outras propostas mais intimistas e menos pomposas. Atualmente ao assistirmos aos filmes “Guerra Nas Estrelas”, “Parque dos Dinossauros”, “O Dia da Independência”, compreendemos a solidificação de um espaço requalificado, portador do conceito de tecnificação oriunda da racionalização, junção dos sistemas técnicos e de ações.

Houve aperfeiçoamentos significativos no aparato cinematográfico como, por exemplo, sob o ponto de vista da imagem, os irmãos Lumière inventaram o aparelho com capacidade de gravar, projetar e copiar filmes. Na película, em geral, a química indispensável foi a substituição do nitrato por celulóide, porque sendo o nitrato um material inflamável, qualquer ruptura do filme provocaria incêndio. Quanto à cor, a primeira película colorida foi inventada em 1915, com o processo *kodachrome*. Após, somam-se invenções importantes,

como Technicolor Bicromático, Technicolor Tricromático, EastmanColor¹. O aperfeiçoamento destas câmeras diminuiu o tamanho, possibilitando melhor movimentação e deslocamento destas, como a câmera 16 mm e 35 mm leves e siliconadas. Este desenvolvimento foi muito importante para o Cinema Novo, estas câmeras leves puderam ser movimentadas com mais facilidade e ainda permitiam o som direto.

A ligação da ciência com a tecnologia e a informação intercedeu na moldura do espaço, juntamente com a informatização das relações humanas, que se destinam a garantir os interesses dos atores sociais e, através dos meios culturais, como o cinema pode-se observar as mudanças ocorridas no espaço, como acessório didático e informativo. Mesmo que este espaço geográfico possa não ter mudado tanto, ao menos as técnicas cinematográficas já analisadas acima, facilitaram o uso e manejos destes sistemas, democratizando o acesso a esta cultura.

A trajetória do cinema recorre às ânsias humanas de projetos relacionados a artificialização do meio. Estas mudanças exprimem as manifestações da sociedade presentes no espaço, modificando-o a todo o instante. Muitas sociedades conhecem a realização do sonho de ver o espaço sendo humanizado, com o indivíduo tendo as facilidades sedutoras do domínio das técnicas, somente através das salas de projeção e, lidam com a artificialização do meio, para compor cenários de entretenimento cujos recursos técnicos se apresentam conforme as condições financeiras que a indústria detém para narrar suas histórias.

Os Estados Unidos detêm grande poder científico na área de produção da cultura e, através de uma política de *marketing*, cria um modelo de vida a ser seguido por todos, resultando na disseminação de suas intenções, através dos canais de conexão. Muitos países que tentam solidificar sua indústria cinematográfica têm fragilidade de instalações culturais, tendo em vista que as empresas americanas enfatizam suas realizações através de seus

¹ Dufresne, Claude. A magia da Imagem em Movimento. História Viva. São Paulo. 2005.

recursos técnicos, financeiros e psicológicos e idealizam as muitas maneiras de pensar o mundo.

A indústria cinematográfica americana sempre teve uma relação visionária sobre a sociedade, relevante a seus interesses, pois estabeleceu seu domínio empresarial e cultural e solidificou planos para livrar o mundo do comunismo, do nazismo, do oriente, da exótica América Latina.

As realizações norte-americanas se difundiram no mundo moderno e, podemos enumerá-las, através do cinema, como a consolidação do estado-nação, que assegurou sua soberania, após a segunda guerra mundial, através de um modelo econômico emergente capitalista e democrático, a ser seguido por todos, disseminados com a ajuda da propaganda e uma nascente estrutura cultural, que surgiram para controlar as nuances dos sonhos dos homens do mundo.

O cinema americano se destaca pela qualidade e organização de sua fomentação e preconiza características que exaltam o modo de vida americano, sugestionando o indivíduo a ficar encantado com a construção de sua sociedade moderna, desenvolvida, com tecnologia avançada e elevado grau de qualidade de vida, calcando esta sociedade do pós-guerra, a um elevado nível de tecnificação. Passamos a desejar o modo de vida americano. Conforme Harvey, o longo período de expansão do pós-guerra – 1945 a 1973, teve como base um conjunto de práticas de controle de trabalho, tecnologia, hábitos de consumo e configuração de poder político-econômico (...). Período de racionalização, reestruturação intensificação do controle de trabalho. (HARVEY: 2000, 243).

Os estúdios americanos na era pós-guerra eram dotados de amplo planejamento, sendo dividido em setores com diversas responsabilidades com a obra, havendo assim, um circuito racional de organização, em prol da finalização do produto para o consumo.

Toda essa compartimentação assegurava filmes originários deste sistema de produção regulado pela lógica capitalista, que elevava a produtividade e estabelecia os estúdios

americanos como os mais bem equipados e estruturados, dentro das relações capitalistas de produção e reprodução. Esta lógica dinamizava e expandia o mercado, estabelecendo assim, o poder de regulamentação do sistema mercadológico, trazendo à tona alguns valores muito propagados pelo cinema *hollywoodiano*, conforme descrito por ORTIZ: “exaltação do trabalho, individualismo, racionalização e organização metódica da vida, utilitarismo e pragmatismo, valorização do sucesso material, consumismo” (ORTIZ, 2000,263).

O Cinema americano na década de 40 exaltou as mais diferentes histórias: drama, comédia, ficção, musicais que na maioria das vezes enalteciam a sociedade americana, consolidando o domínio das técnicas científicas como facilitadoras da vida do comum homem americano, assegurando para este um arsenal de aparatos domésticos úteis para o seu cotidiano.

Assistia-se a películas compostas de narrativa extenuante e, ainda traziam em suas imagens o poder aquisitivo da sociedade americana, tais como: fogão, geladeira, aspirador de pó, televisão, rádio, utensílios domésticos. Salientavam-se os benefícios do poder de compra necessários a esta sociedade consumista, porém muitos puderam ver as transformações do mundo moderno somente através do cinema.

A organização da indústria cinematográfica americana fora tanta que não demorou em dismantelar as indústrias de outros países. A propósito, o estado norte-americano contou com o apoio dos estúdios *hollywoodianos* para enaltecer a cultura americana em meados da década de 40. Conforme MOURA (1984:64), “era necessário evitar a divulgação de filmes que pusessem em ridículo ou questionassem qualquer instituição norte-americana”. Tornavam-se freqüentes filmes com temas relativos à superioridade da sociedade americana, principalmente em um período de construções de ideologias como o nazismo, comunismo.

Após a segunda guerra mundial, houve uma fantástica difusão da cultura norte-americana, devido aos canais de conexão das redes de televisão. Desde então, importáramos certos padrões de consumo que se tornariam hábitos: moda, música, vocabulário,

reproduzindo a influência do chamado *American Way of life*. E segundo Weneck Sodré, “nós não só consumimos e produzimos o que lhes era conveniente, cabendo a nós terceiros mundistas não apenas a adaptação, mas também pagar pelos serviços prestados”. (SODRÉ, 1984,73).

A fórmula criada pelo cinema clássico americano fez o público se solidarizar com os heróis cinematográficos, com histórias emocionantes, com os sonhos de conquistar uma família rodeada de aparelhos de última tecnologia e adquirir um nível de vida elevado, para obter o poder aquisitivo que os americanos do norte teriam. Consumir e imitar seriam indispensáveis para que pudéssemos fazer parte do “*American Way*”.

A concepção do espaço cinematográfico dos filmes dos grandes estúdios americanos teve fases de muito frenesi, com cortes abruptos entre as cenas, o ritmo acelerado dos filmes remete a semelhança agitada que a população estaria acometida com a expansão da malha urbana e nas indústrias, tudo em ritmo acelerado, para ser possível incutir em nossas vidas o tempo que seria preciso conduzir.

Importava-se o melhor que a sociedade americana poderia oferecer, como, edificações, monumentos históricos, belezas arquitetônicas, paisagens naturais em transformação.

Alguns filmes americanos reuniam dezenas de coristas com movimentos coesos e mecânicos, bailarinas coreografadas pelo mais importante coreógrafo da época, Berkeley. Tais jovens perdem a sua individualidade com tantos gestos repetidos, fazendo analogia à sociedade dominada pelas máquinas e pelas linhas de montagem que necessitam de gestos iguais para finalizar produtos iguais.

Esta máquina esmagadora readquire uma interpretação magnífica nos pés de Fred Aster e Ginger, histórias musicadas por Dóris Day que evidenciavam a estética do lugar, modernizado, plastificado, ressaltando o modo de vida americano, o qual tudo poderia ser adquirido. Por exemplo, determinados produtos estéticos de beleza exclusivos a algumas

estrelas *hollywoodianas*, foram postos no mercado, para as pessoas comuns usufruir, graças à democracia do modelo econômico capitalista.

Ao longo da construção do cinema mundial, várias escolas cinematográficas estabeleceram sua visão e promulgaram sua marca na história das transformações cinematográficas, do seu apogeu ao fim, embarcaram muitos realizadores cineastas em todo mundo, formulando sua versão daquela escola ou estilo de se fazer cinema. Diferenciou-se do estilo de película outorgados pelo cinema americano de grandes estúdios.

O Neo-realismo, movimento nascido na Itália de Mussolini, repercutiu entre os anos de 1940 e 1944. Sua proposta era instaurar um cinema fora dos estúdios cinematográficos, e assim revelar a cidade em decadência, revigorada no pós-guerra com atores desconhecidos, oriundos do povo, mostrando as ruas de população feia, sujas e famintas, teria na expressão significativa “descer para a rua”, seu maior incentivo. Os cineastas levaram até as últimas conseqüências do mau gosto, pois se apresentavam pitorescos e despojados, popularizavam a realidade em si. São exemplos os filmes “Obsessione de Luchino”, de Visconti e “A Culpa dos Pais”, Vittorio Di Sica, ambos de 1942.

Novo estilo cinematográfico surgiria em meados de 1958, denominado *Novelle Vague*, atribuindo-se como movimento mais inovador de todos. Estes cineastas franceses foram influenciados pela espiritualidade do neo-realismo, ao despojamento de Robert Bresson e a polêmica dos filmes de Stanley Kubrick. As películas da *Novelle Vague* são muito mais faladas e gesticuladas, histórias de grandes introspecção e pessimismo, porém retratam fundamentalmente as ânsias e problemas existenciais e não sociais, como exemplo “Acossado” de Jean Luc Godard.

Os Estados Unidos também foram influenciados por esta escola francesa. Em Nova York, muitos cineastas relutavam em participar dos velhos moldes do cinema americano e se firmam no cenário independente e alternativo de produção, como os filmes “Doze Homens e Uma Sentença” de Sidney Lumet, de 1957 e “ Propriedade Privada”, de Leslie Stevens de

1960. A Inglaterra foi influenciada por esta vertente com o nome de “Cinema Livre”, ilustrada com a película, “Como tudo Começou Num Sábado”, de Karel Reisz.

No Brasil as perspectivas de galgar uma indústria cinematográfica e promover a própria cultura era uma promessa alimentada por intelectuais de todo o país. Muitos ícones surgiram ou foram construídos para enaltecer a cultura nacional.

Carmem Miranda, “a pequena notável”, se imortalizou no cinema americano, exaltando nossa identidade nacional, através do calipso e do chorinho, considerada o símbolo dos trópicos. Bossa Nova, samba, futebol, juntamente com os novos edifícios, estradas, rodovias.

O homem do futuro estaria preconizado pelas idéias do futurismo que teve repercussão no Brasil, como um dos principais movimentos de vanguarda do modernismo. Tais ideais, liderados pelo italiano Marinetti, aludiam a posição de um novo mundo difuso em tecnologia e modernização, rompiam com o passado, trazendo a necessidade da literatura se libertar da superficialização da forma sobre o conteúdo, revolucionando a linguagem. Estabelecia-se assim, uma nova ordem, na qual deveríamos esquecer o passado para a construção do presente, baseado no futuro. Este pensamento se fundamenta em uma das premissas da modernização do Brasil.

Desfrutou-se de uma série de projetos centrados na necessidade de transformar o Brasil em país do futuro dando passos para a construção da soberania do Estado-Nação brasileira e, para tal, precisaria de elementos simbólicos que transpusessem o orgulho nacional para exaltação desta nação.

Os símbolos nacionais foram futebol, samba, carnaval, maravilhas tropicais contidas em símbolos tradicionais ligados às novas estradas asfaltadas, as florestas davam passagem a rodovias, edificações, construção de uma nova capital, somando-se com a velha ordem do passado: índio e negros. Segundo ORTIZ:

“(…) desde o século IXI o conceito de nação encontrava-se vinculado à idéia de progresso (...) dentro do caminho natural da humanidade, a nação surge assim como um valor universal (...) como imaginar uma nação moderna em países compostos por índios e negros? Pois o pensamento da época relegava os povos não ocidentais inequivocamente a uma posição de subalternidade”. (ORTIZ, 1998:17).

O desenvolvimento do país era muito fomentado na época, quase uma obsessão, tanto por intelectuais de esquerda, como pelos representantes do Estado. A preocupação da sociedade brasileira estava em modernizar suas estruturas arcaicas e transformar o país em uma potência, dependente economicamente, tendo através dos Estados Unidos, um exemplo a ser seguido. O cinema proporcionou excelentes exemplos de filmes que retratam a cultura americana exaltando as belezas e maravilhas daquela sociedade.

O Brasil estava entusiasmado pela sétima arte na década de 50, importava cerca de 500 filmes por ano, superior a sua capacidade de absorção pelas salas de projeção, ou seja, não era possível consumir essa quantidade de filmes. Em 1953, existiam 34 fitas brasileiras e 578 longas-metragens estrangeiros. (SODRÉ,1984:83).

O Brasil em 1963 constituía um dos mercados mais promissores, com cerca de 4000 cinemas, mesmo tendo grande adversário a enfrentar com o advento da televisão. Neste momento, a iniciava uma disputa feroz com o cinema americano, que entrava no mercado brasileiro sem impostos, com preços baratos, concorrendo deslealmente com o mercado nacional.

Os filmes nacionais concorriam no próprio mercado com as películas estrangeiras, mais precisamente as americanas, que monopolizavam as redes de distribuição. Os filmes nacionais contavam com espaço reduzido para a inserção de suas películas, dificultando a produção cinematográfica nacional. O cinema nacional necessitava da intervenção do Estado, para aumentar os espaços mercadológicos para a distribuição das películas nacionais.

A Companhia Vera-Cruz, inserida dentro dos moldes industriais de produção, contava com razoável aparato técnico, com público receptivo, foi desmantelado, devido ao custo da

produção ser maior que os lucros aferidos por esta. Os filmes, na maioria das vezes, imitavam os musicais, dramas, comédias americanos ou parodiavam, como o filme “Nem Sansão nem Dalila” de Carlos Manga, 1954.

Podem-se perceber discussões constantes na época proporcionada pelos intelectuais, cineastas, artistas, calcadas nas possibilidades de um cinema visionário que rompesse com a chamada “tradição artística alienada”, interessada em copiar o modelo americano sem encaminhar novas propostas de narrativa. O cinema novo foi o diferencial eminente da filmografia brasileira, o qual analisou a burocracia e percalços sociais, com a pretensão evidente de transformar a nação.

O Cinema Novo surgiu em muitos países na década de 60. No Brasil, o filme de Nelson Pereira dos Santos, “Rio Quarenta Graus”, influenciaria toda uma geração dos novos cineastas. “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha), “Os fuzis” (Rui Guerra) foram alguns filmes importantes na filmografia cinema novista. Até o golpe militar de 1964, os cineastas tinham como objetivo a temática rural e, após o golpe militar, o objeto de estudo se posiciona para abordagens urbanas.

O Cinema Novo foi influenciado pelo neo-realismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa, impregnaram ritmos diferentes, influenciando a transformação do cinema mundial. Pode-se concluir que estes cinemas teriam uma nova maneira de explorar o espaço, com novo ritmo. O documentário “Aruanda” realizado na Paraíba em 1960 por Linduarte Noronha, considerado uma referência precursora do Cinema Novo, devido à luz crua do sertão nordestino, define a estética da fase inicial do movimento. O documentário analisou uma comunidade negra e sua luta para sobreviver, no sertão nordestino.

O cinema Novo utilizava uma nova linguagem cinematográfica apontada como a câmera na mão, claramente evidenciado por Altafini:

Uma nova estética passa a surgir com a nova forma de utilizar as câmeras. A imagem não é mais limpa, estática, devidamente iluminada e sim a câmera na mão

provoca oscilações tremores ela se locomove como o caminhar do fotógrafo não são utilizados filtros, a luz natural, estourada, portanto na maioria das vezes, deficiente. Muitas vezes são utilizados negativos vencidos que originam imagens super-contrastadas, mas que são incorporadas a concepção estética do filme. (ALTAFANI,1999:13).

Grande parte da filmografia brasileira esteve permeada no discurso da imagem do exótico, do primitivo, que transpõem para as telas alguns elementos contidos na paisagem nacional, para evidenciá-los dentro de significados simbólicos de construção da identidade nacional. Nosso maior exemplo é a formulação do Cangaço, do nordestino, trazendo como pano de fundo as dificuldades físicas do lugar, o descaso das autoridades nacionais, preconizando um indivíduo de muita força espiritual e física. Seria este o homem do Brasil.

O professor Alexandre Ferreira argüiu que o Cinema Novo adquiriu grandes prêmios, graças aos críticos franceses, que não se interessavam pelo pitoresco, e sim pelo autêntico, isso, em parte, explica a preferência pelo Cangaceiro. “O próprio Glauber Rocha, que não era nem um pouco bobo, sabia explorar isso. No lançamento do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, em Paris, chegou a insinuar que ainda havia bandos de Cangaceiros no sertão brasileiro” (FERREIRA, 1990:65).

O Cinema Novo salienta o Brasil de velhas formas na construção da nossa identidade, segundo Ortiz:

É por meio do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressão da cultura nacional. O candomblé, o carnaval os reisados, etc, são apropriados pelo discurso do estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade”. (ORTIZ,1985,140).

O Cinema Novo revelou as faces perturbadoras da modernização brasileira, Glauber Rocha, por exemplo, levou a identidade nacional às últimas conseqüências, muitas vezes formulando metateorias a este respeito. A identidade nacional tornou-se uma necessidade para explicar a identidade antropológica do Brasil, o que o condicionou uma série de formulações a

esta questão, tais como: O livro de Mário de Andrade, “Macunaíma” de 1928, que retrata o herói nacional sem nenhum caráter; ainda tivemos o movimento antropofágico, e intelectual como Gilberto Freire, que explorou o tema. O nordeste foi descrito em inúmeros livros, literaturas e enfim no cinema, como exemplo de brasilidade, por estar inserido em um lugar precário de poucas ou nenhuma influência da cultura estrangeira.

Glauber Rocha explica sua visão de Cinema Novo da seguinte maneira:

A América Latina permanece colônia e o que difere o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador (...). O que fez do cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade: foi o seu próprio miserabilismo, que antes descrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60 e se antes era descrito como denúncia social, hoje passou a ser descrito como problema político. (...) Para a Europa é estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo não sabe de onde vem esta fome. (ROCHA, 1981:128)

O cinema Novo se destacou por estimular uma nova estrutura narrativa de relatar histórias que descrevessem temas como a miséria, fome, descaso, estagnação, misticismo, alienação enfim, temas evidenciando as desventuras e aventuras brasileiras, o que afastaria a nação do *American Way*.

Como se não bastasse à emergência do Estado-Nação, se fazia repleta de índios, negros mestiços e miseráveis, os cineastas denunciavam o Brasil precário e dual, que teria desde a expansão da malha urbana, com grandes construções de estradas, edificações, instalações de industriais transnacionais, expansão comercial e, mesmo com toda a infraestrutura aparente, de novas estruturas modernizadas, teríamos uma outra situação: a miséria. A cada instante, injustiça social foi sendo alardeada pelas estruturas de exclusão² na cidade e no campo, que tiveram seus direitos sociais contidos pela ditadura militar.

² Martins (1997) exclusão é um termo vago, volúvel, sendo um pseudoconceito. Para o autor não existe pessoas excluídas da sociedade “existem vítimas do processo social (...) não se dão fora do sistema econômico e dos sistemas políticos”. (Martins, 1997:14)

Existiu uma dificuldade demasiada em classificar as obras que fizeram ou não parte do Cinema Novo devido à falta de consenso quanto à seleção das películas que fizeram parte deste movimento. Na maioria das vezes, englobava toda a construção de filmes inovadores ou estimulantes para o cinema nacional. Glauber Rocha expressou sua opinião da seguinte maneira: “onde houver um cineasta de qualquer idade ou procedência, pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo”. (Rocha: 1998,10)

É importante ressaltar que as faces do Cinema Novo foram bem variadas, contendo temas que não estariam explicitamente vinculados ao cinema militante, mas tendo nos temas urbanos, assuntos contundentes dos problemas sociais da cidade. Os filmes eram feitos com componentes que os aproximavam da realidade. Não eram alegóricos e mais inseridos na realidade brasileira, nesta linha citamos Leon Hirszman, “A Falecida” de 1965.

No início da década de 60, o Cinema Novo incorporou temas marcados por efervescente militância, que denunciava as condições sociais advindas no campo, propulsores da revolução social. Após o golpe militar e principalmente com a instalação do AI-5, o Cinema de autor, mudaria sua postura, estando marcada pela autocrítica dos cineastas quanto às possibilidades de ser feita à revolução no país. A terceira fase se estendeu até o ano de 1972, anunciada pela explosão do tropicalismo, com muita alegoria, repercutindo a crise do cinema.

Compreende-se que o Cinema Novo não distinguiu os limites do seu movimento cinematográfico, não tendo uma rigidez simplista de uma escola cinematográfica. Pois aglutinava filmes, de cineastas novos e veteranos, objetivando a intervenção social tendo como proposta a conhecida expressão, câmera na mão e idéia na cabeça, influenciados pelas idéias marxistas.

O Cinema Novo contou com o apoio financeiro dos setores da burguesia industrial. Em um momento da grande discussão, os cineastas acreditavam que o Estado seria o grande

responsável pelo desenvolvimento do cinema brasileiro, no entanto não poderia intervir na construção artística do autor, o que eles chamaram de estado neutro.

Pode-se constatar que o cinema que interessou a platéia no Brasil foram as chanchadas e o Cinema Marginal, e por mais que o Cinema Novo conseguisse prêmios internacionais, no Brasil, só alcançou interesse de um público restrito e urbano, da classe média.

1.1 O Sertão Nordestino Mítico

Abordaremos a seguir relações pertinentes ao sertão nordestino, que compõe o cenário das películas abordadas.

A Geografia do sertão nordestino, nas películas foi incorporada como refúgio exótico, diante das transformações modernizadoras citadinas, que caminhavam cada dia mais para propostas de massificação da cultura, mas preservando lugares para floreios românticos da identidade nacional.

O sertão nordestino recria no imaginário cultural uma proposta de centralizar a identidade nacional, estabelecendo vínculos com elementos geográficos que permeiam culturalmente o exótico como manifestação de característica identitária nacional. A professora Sylvie Debs (2000) propõe estabelecer o “semi-árido” como produto nacional, “Preservar o sertão, relicário das origens históricas do Brasil, pátria do imaginário ascético brasileiro, das hordas turísticas internacionais sedentas do exotismo carnavalesco que não tem lugar”. Debs teria esse interesse no sertão, após fazer uma pesquisa sobre a imagem que os brasileiros gostariam de oferecer ao exterior.

O discurso da autenticidade conferido a respeito deste lugar pitoresco e diferenciado das paisagens européias, que perpetuam os temas centrais a respeito deste entorno:

cangaceiros, mestiços, homens fortes e bravos que estabelecem suas vidas em um lugar calcado em problemas históricos.

O cinema ao fazer uma leitura da produção do espaço rural nordestino, as incorporações de uma nova sociedade, os retirantes deste campo, que migram para cidade em busca de novas oportunidades, confrontando-se com um sertão nordestino, que não havia incorporado o lugar global, perpetuando problemas centrais para o seu desenvolvimento como irrigação, políticas sociais.

Nenhum destes problemas foi solucionado trazendo o nordeste com a condição de lugar insolúvel e tais questões têm um agravamento central, se existem há tanto tempo acabam se transformando em meras circunstâncias naturais, promovendo a manutenção de campanhas políticas e projetos de desenvolvimento da região, beneficiando a corrupção e o isolamento da região. Todo este entrave para o desenvolvimento propriamente dita da região traria uma nova pontuação: a cultura fora uma fonte de denúncias, exaltações, sacrilégios, de compreender e, muitas vezes, até solucionar os problemas do sertão nordestino.

O nordeste brasileiro, cenário de inúmeros filmes de grande sucesso mundial, ascendeu uma discussão insensata a respeito do típico brasileiro, capaz de se deslocar de lugar em lugar a procura de trabalho e sobrevivência.

A época em que o cinema brasileiro mais ganhou repercussão foi nos meados dos anos 60, com o surgimento do Cinema Novo, integrando aos debates intelectuais, o polígono das secas. Miséria e desigualdades sociais são características retratadas nos filmes de 1963: “Vidas secas” de Nelson Pereira dos Santos, “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha.

A professora Sylvie Debs esclarece em entrevista ao jornal “Estado de São Paulo” (2003), a influência que a região nordestina fez ecoar em todo o Brasil, com sua música, literatura, danças folclóricas. A autora oferece ao público europeu um guia de leitura sumária esquemática de uma das especificidades mais ricas e autênticas da cultura nacional.

A discussão dos intelectuais dos anos 60 foi decorrente da ascensão da arte nacional, expressa pela poesia concretista; pelo o livro acadêmico de Celso Furtado (que vendeu 600 exemplares em três horas no lançamento do seu livro³); pelo tropicalismo, movimento antropofágico; pelas discussões das questões brasileiras no Centro Popular Brasileiro. O discurso, exacerbado e elucidativo da identidade nacional, era formulado sobre o viés de criar um contraponto com a hegemonia americana tecnificada, organizada e informatizada.

O sertão virou uma espécie de laboratório de experimentação de filmes que gerou tipos diferentes de personagens, um cinema dos autênticos, um olhar dos estrangeiros sobre uma população estranha, irracional com roupas encouraçadas e paisagens perturbadoras, que ganharam várias interpretações tanto pelo olhar do estrangeiro, como pelo nacional.

O cangaço foi filmado inicialmente pela companhia Vera Cruz, em “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, produzido no ano de 1953, no interior de São Paulo. O projeto atendia à ânsia de vitalizar os temas nacionais, teve como temática o sertão nordestino e retratou a saga dos cangaceiros, com suas vinganças e paixões. O resultado foi um grande sucesso de bilheteria e ganhador de vários prêmios internacionais.

Os brasileiros estavam conectados ao mundo global através das cenas de comunicação. Com o surgimento do *American Way*, eram importados costumes afins: música dança literatura, técnicas, multinacionais, dólar, cinema, paisagem, wester. Por outro lado, o mundo conheceu a cultura nacional: carnaval, Pelé, Carmem Miranda, Zé Carioca, praias, sol. No entanto, pouco se conhecia a respeito do cangaço, do cordel, dos cangaceiros. Apreciava-se o nosso *western*, por meio de uma série de filmes com esta temática, caracterizando um período denominado de *nordestern*. Assim, foram importados elementos característicos do oeste americano, diáspora com heróis brasileiros que preconizavam as lutas por território. A violência atingiu o *bang bang* do cangaço brasileiro de homens livres e capazes de atingir suas metas dessa maneira.

³ VENTURA, Zuenir. 1958 – O Ano Que Não Terminou. Nova Fronteira, São Paulo, 1988.

O campo decorreria assim, da necessidade de encontrar caminhos para compor a nossa brasilidade, como se tivéssemos que ter propostas autênticas de identidade nacional a fim de mostrar ao mundo. Acreditavam alguns cineastas, como Glauber Rocha, que neste lugar estaria a nossa reserva de imaculação.

O sertanejo da literatura atua como réplica de atitudes louváveis e deploráveis, conforme apresentadas por Euclides da Cunha, que atesta ser este um indivíduo possuidor de grande bravura, adaptando-se às condições físicas de sua região e sobreviventes pela mutação. Entretanto o autor os considera inferiores fisicamente, por terem passado muitas misturas étnicas, que repercutiram em seu fenótipo. Doenças e raquitismo, foram associadas a este tipo físico. Monteiro Lobato também fez considerações a respeito dos nativos, acreditava que estes homens teriam mais problemas do que características positivas: com raquitismo e verminose, estes homens não exaltavam confiança.

Nos filmes de Glauber Rocha, encontram-se elementos associados às características sertanejas. A luta diária, dentro do contexto de beatos, sertanejos infundados em revolucionários, mais precisamente rebeldes primitivos que profetizam, segundo o autor, uma rebelião honrosa, para defender a soberania e a terra. Os humilhados, raquíticos e famintos, podem se tornar violentos e construir um campo de batalha libertária. Entrevista de Glauber Rocha dada à revista *Positif*:

Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a idéia de violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre essa violência e não fazer um espetáculo com ela.(TOLENTINO, 2000, 243) .

O crime, a violência são estigmas viáveis ao confronto político social para a efetivação da revolução, neste sentido, o espectador seria levado à percepção do constrangimento e

humilhação de passar fome, injustiças e ser tratado como miserável. Este seria o choque construtivo.

A invenção de Glauber é difundir a idéia que estes camponeses estariam conscientes de sua história. O autor pensava em defender o marxismo em terras tropicais e a invenção do sertanejo, como elemento básico e coerente para as manifestações de transformação: beatos, messiânicos, cangaceiros, jagunços, todos teriam a forças diligentes para as transformações sociais.

Revelar o território sertanejo da pobreza e ostracismo dos excluídos, sem cair na tentação de inserir roteiros piegas e perdidos em dramalhões sertanejos. O Cinema de Glauber é preconizado pela serventia: ser necessário para a consciência política, social do indivíduo. Um arcabouço de temas a ser discutido nas salas de projeção. Histeria e sarcasmo são marcas do filmes de Glauber Rocha, que compõem um sertão emoldurado por alegrias e representações teatrais. Segundo o autor: “O Dragão da Maldade Contra o santo Guerreiro marca meu acerto de contas com a cultura cinematográfica. (...) Fiz um trabalho que foi um filme popular e nacionalista por excelência, no sentido mais nobre do termo”. (Isto É, 1998, p 14).

Após o golpe militar, a modernidade ronda também as artes cinematográficas e os obriga a trabalharem com as empresas estrangeiras, exigentes de obras que pudessem ressarcir o capital investido para sua própria reprodução como indústria. O cinema que não quer se tornar indústria via-se assombrado pelas necessidades capitalistas de produção. O Estado não permitia interferências negativas ao capital estrangeiro, intervindo na criação das obras com a censura.

O Cinema de autor perde sua vitalidade e euforia, o cinema marginal não está preocupado com aspectos sociais, econômicas e políticas da sociedade brasileira, os filmes se preocupam com violência, luxúria, sexo, prazeres e angústia que desconstrõem todo o pensamento ideológico do Cinema Novo. O período referente ao AI-5 é considerado pelos

especialistas como o de maior violência e perseguição aos considerados subversivos pelos militares.

A maneira de exprimir todo o medo e decepção quanto ao rumo político do país seria através de cenas de horror e da curtição; os cineastas marginais perdem o sentimento de culpar, de questionador, devido à realidade social excludente, surge o avacalho, cenas de sexo e prazer da carne. Podemos verificar a síntese desta tendência cinematográfica em um diálogo do filme “O Bandido da Luz Vermelha”, dirigido por Rogério Sganzele (1969): “Quando a gente não pode fazer nada avacalha e se esculhamba”.

Encontraremos traços da cultura européia e americana no filme de Glauber Rocha. Eduardo Coutinho remete ao universo do realismo, do documentário.

Os filmes “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha e “Cabra Marcado Para Morrer”, de Eduardo Coutinho, foram realizados no período militar e a linguagem alegórica era necessária, para despistar os sensores e, caso fossem considerados subversivos, como exemplo do filme “Cabra Marcado Para Morrer”, a película seria apreendida. O filme de Glauber Rocha faz parte do cinema de vanguarda, que se utiliza da linguagem alegórica para compor sua narrativa, já “Cabra Marcado Para Morrer” pertence ao cinema engajado do Centro Popular Cultura, marcado pela objetividade e narrativas de fácil compreensão.

CAPÍTULO II

CONSIDERAÇÕES AOS FILMES

“O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO” E

“CABRA MARCADO PARA MORRER”

O Centro Popular Cultura e o Cinema Novo fizeram parte do cinema engajado no Brasil. Porém, permearam caminhos diferenciados para o mesmo fim. Enquanto os cineastas do Cinema Novo acreditavam que o Centro Popular Cultural faziam filmes acadêmicos e didáticos, o Cinema Novo, segundo a concepção do Centro Popular Cultural, se caracterizava como pouco popular e formal prejudicando assim, a compreensão de sua obra.

Como já mencionado, o ano de 1969, o filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, foi produzido por Glauber Rocha, período este contextualizado pelo AI-5, no qual a censura havia limitado o poder criativo dos demais artistas, refletindo na sua obra toda a descrença e as limitações impostas pela lei.

O filme “Cabra Marcado Para Morrer” foi realizado nos anos de 1961 e 1964, por Eduardo Coutinho. A película, apreendida pelos militares que a consideravam de conteúdo subversivo, foi finalizada dezessete anos depois, como o documentário mais famoso do Brasil.

Em 1954, Coutinho participou do Seminário de Cinema do MASP (Museu de Arte de São Paulo) no qual foi muito importante para ele, pois aflorou o seu interesse por cinema. Foi revisor e copidesque⁴ na revista *Visão*. Estudou na França, no *Intitut Dês Hantes Études Cinématographiques* (IDHEC). Ao retornar para o Brasil integrou-se ao Centro Popular de Cinema, trabalhando na montagem da peça “Mutirão Em Nosso Sol”, do núcleo de Chico

⁴ São feitas alterações na redação, melhorando construções e padronizando o estilo do texto ou publicação.

Assis, encenado em 1962, durante o I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas, em Belo Horizonte.

Fez vários longas-metragens, integrado ao projeto do Centro Popular Cultural da União Nacional dos Estudantes, que influenciou a sua trajetória em documentários. Participou das filmagens de “Pedreira de São Diogo” e “Cinco Vezes Favela”, dirigidos pelo Leon Hirszman, projetos da União Nacional dos Estudantes. Eduardo Coutinho não conclui as filmagens destas películas, para se dedicar à direção do projeto da União Nacional dos Estudantes – volantes, na qual se constituiria de um documentário, que evidenciava os vários lugares pelos quais passavam os estudantes, mobilizando a população para a reforma da universidade. Essas filmagens não procederam porque Eduardo Coutinho conheceu em Sapé, na Paraíba, Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira (líder das Ligas Camponesas de Sapé) e se interessou em filmar a história.

Foi escolhido pelo Centro Popular Cultural da União Nacional dos Estudantes para filmar “Cabra Marcado Para Morrer” com o objetivo de produzir um documentário-ficção da vida do líder camponês. Contava com um elenco formado pelos próprios trabalhadores rurais. As filmagens foram interrompidas pelo governo militar e retomadas em 1981.

Eduardo participou de vários projetos quando “Cabra Marcado Para Morrer” havia sido apreendido. Participou dos roteiros dos filmes “A Falecida”, “Os Condenados” entre outros. Trabalhou no Globo Repórter durante oito anos. Fez três filmes com a temática rural nordestina, antes de iniciar a retomada de “Cabra Marcado Para Morrer”, filme que se tornou um marco da história do Cinema Marginal.

Ganhador de vários prêmios internacionais como: melhor documentário em Havana, prêmio no Festival de Réel, em Paris, Festival de Tróia em Portugal, Festival de Salsa na Itália, entre outros. Fez filmes como “ABC do Amor”, “O Homem que Comprou o Mundo”, “Edifício Máster”.

Em uma entrevista Eduardo Coutinho tece comentário a respeito do documentário “Cabra Marcado Para Morrer”:

Quando eu fui fazer o Cabra ele já começa a ser novo por uma razão muito simples, e que o diferencia dos outros filmes, não é só por que demorou vinte anos e tem uma história dramática e tal, é porque o diretor está presente no filme, que é uma coisa que desde que eu fiz o Cabra, estará sempre, eu não consigo fazer um documentário que não apareça o processo de produção, que apareça um cara que não tem ponto de vista na câmera, a câmera é uma máquina, eu tenho um ponto de vista e uma relação com o outro que é importante para mim, o tema nem importa muito. É o seguinte, eu tenho uma relação extraordinária de duas culturas, duas classes, dois grupos sociais. Uma é o diretor com sua equipe, outra é o cara que está do outro lado, que é uma classe, pode ser índio, proletário, camponês... Este encontro que é extraordinário que é mediado pela câmera e que no cinema documentário americano, ou mesmo no documentário clássico brasileiro não existia. Eu tive o caráter de me assumir, até porque descobri isto, porque no Cabra, se eu não aparecesse o filme não existiria, porque é uma tentativa minha de resgatar um filme, uma memória. (ALTAFANI, 1999:17)

Analisando o filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, podem ser percebidas as mudanças que a instalação do complexo industrial e o aumento da malha urbana poderiam trazer para a cidade apresentada no filme, “Jardim das Piranhas”, assim como as conseqüências da modernização tecnológica poderia no campo e na cidade. Observa-se uma espécie de dicotomia entre campo e cidade, onde reinam os bons e os maus, a revolução e a estagnação, o certo e o errado. Entre o Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro estariam localizados os integrantes do Jardim das Piranhas: beatos, camponeses, matadores, folclore, misticismo.

Segundo Marc Ferro (1987) um filme é sempre história, pois a película é testemunha do seu presente. O período em que é produzida a película anuncia as nuances de um Brasil dominado pela ditadura militar – no dia 30 de outubro, assumiria o poder terceiro general-presidente Emílio Garrastazu Médici, inaugurando talvez, o pior período da repressão vivenciada pelos brasileiros. O milagre econômico iniciado neste período levou o país a um processo de crescimento, oficializado pelo governo nas propagandas obrigatórias. Mas enquanto isso, no submundo da ditadura havia tortura, repressão e morte, um processo brutal

de concentração de renda e o crescimento desmedido da dívida externa. Na verdade como falou o presidente em raríssimo momento em que daria entrevista: “O Brasil vai bem, mas o povo vai mal”.

O cineasta nos coloca uma grande insatisfação com a política proposta pelos militares, trazendo à tona grande desconfiança quanto à instalação das multinacionais (transnacionais) para o país. O filme evidenciava a necessidade de libertação da fome, da miséria e da exclusão, tendo como saída à libertação da população. Assim, creditavam no cinema como fonte indispensável para fomentar mudanças dos pensamentos dos telespectadores, por isso retratava temas como fome, miséria, insatisfações coletivas, libertação das amarras de colonização, eram decorrentes em um país dando ênfase as necessidades coletivas, incorporadas a teorias marxistas, com o objetivo de libertação: a revolução. E quanto à revolução, Célia Tolentino comenta:

(...) A revolução entendida nele não está no povo, mas no campo arcaico, confinado ao perecimento como afirmam a invasão dos elementos do moderno capitalista em Jardim das Piranhas, o verdadeiro Dragão está nas coisas do Bem: O Dragão da modernidade (...). (TOLENTINO,2002:275).

“O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” contou com o apoio financeiro da televisão alemã e francesa. Filme feito em cores, tentando atingir o público de massa e, segundo registros da revista *Veja* (1998), foi o filme mais popular que Glauber Rocha produziu e o de maior sucesso de público deste autor. O cineasta continuou acreditando no desenvolvimento industrial independente para o Brasil, pois sabia da importância do cinema, como indústria, mas queria uma indústria cultural de qualidade.

Glauber (1939 – 1981), nascido na cidade de Conquista, Bahia, morreu aos 42 anos de idade, começou a gostar de Western e revistas em quadrinhos, evidente em toda a sua filmografia. Teve três fontes de inspiração: o cristianismo, o nacionalismo e o marxismo,

embora Glauber Rocha se considerasse um ateu, via em Cristo um líder positivo, libertador. A revista Isto É em 1998 realizou uma entrevista com Glauber Rocha; o cineasta mostrava ser um admirador de revistas em quadrinhos, revista Cineart e do diretor John Ford;

“(...) Esse negócio de cinema pegou no sangue há muito tempo. O responsável foi uma revista que hoje está morta “Cena Muda”. Eu morava lá em Conquista, uma cidade de muito tiroteio, e minha mãe não deixava eu sair de noite, porque depois das oito não se tinha luz e sempre havia muitos crimes. E, então ficava em casa lendo gibi e “Cena Muda”. As revistas em quadrinho”. Me ofereciam histórias ilustradas e muito parecidas com os filmes e seriados de banguês que o cine Conquista exibia. Acho que esse tempo de Conquista o começo da minha paixão por *western*. Vou aproveitar para confessar uma coisa: Só tenho vontade de fazer *western*. Como não temos índios, nem *cawboys* vou meter a cara em cangaceiros e vaqueiros encourados. (Revista Isto É, 1998:14)

O seu primeiro filme foi realizado em 1959, um curta-metragem de onze minutos intitulado “O Pátio”. A filmografia inclui os curtas-metragens “Barravento”,1961; “Deus e o Diabo na Terra do Sol”,1964, “Terra em Transe”, 1967, “Câncer” 1968/1972, “Der Leone Hás Sept Cabeças”,1970; “Cabeças Cortadas”,1970; “História do Brasil”,1974; “A Idade da Terra”,1981, sendo este o último filme realizado pelo cineasta.

Ainda, na entrevista à revista Isto É, Glauber Rocha relata os elementos que gostaria de inserir no filme que se supõe ser “Deus e o Diabo na terra do Sol”: “ (...) aí será um filme de cangaceiros, sobre a vida do bandido Corisco, aproveitando as direções que mais admiro: John Ford. Com suas lições posso, talvez, refletir a vida do nordestino miserável entre cangaços, beatos e polícia...” (ISTO É, 1998: 10).

Em meados dos anos 50 inicia-se uma nova fase do gênero chamado *neo-western*, modificando a construção da narrativa do clássico. Delmar Daves foi considerado o percussor desta nova fase, com o filme “Flechas de Fogo” (1950). O novo herói passa a se caracterizar por um homem comum, racional, e mais humanizado que sente medo e solidão, perdendo seu caráter de mito e heróico. Nesta fase, do *western*, o índio teve sua redenção, os cineastas passam a fazer um tipo de *mea culpa* por seus erros anteriores. Temos grandes filmografias

como “Matar ou Morrer” de Fred Zinneman, (1952); “Um Homem Solitário” de Ray Milland (1954), “Rastros de Ódio” de John Ford, (1955).

John Ford produziu mais de cem filmes do gênero *Western*. Em “My Darling Clementina”, de 1964, a integridade armada do lendário personagem Wyatt Earp, parece remeter a outro anti-herói de nacionalidade brasileira, chamado Antônio das Mortes. O personagem de John Ford é ambíguo, cuja negatividade não se deve a sua perversidade, mas às ações e à pensamentos que não controla.

Glauber Rocha comenta a respeito do filme em entrevista concedida ao crítico francês Louis Marcolles:

(...) Meus filmes brasileiros pertencem a época do sonho e da esperança de uma geração. São filmes cheios de entusiasmo, fé, agitação, inspirados pelo um grande amor pelo Brasil. Depois de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, compreendi que era impossível continuar nesse caminho. O Dragão da Maldade não interessa ao público brasileiro (...). (Revista Isto É, 1998:12)

2.1 Roteiro do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

O filme é todo narrado em imagens que se cruzam em contraponto em cenas que se alternam. Alegoricamente é a luta dos excluídos contra os dominadores. Na primeira cena, aparece a imagem de São Jorge matando o dragão. O coronel Horácio representa o poder, a corrupção e também a decadência. Antônio das Mortes perambula pela vida, na tentativa de explicar seu destino, ora como matador profissional, ora como o matador arrependido, tentando se redimir de seus atos covardes do passado. O professor, o coronel e o padre analisam as mudanças ocorridas em Jardim das Piranhas, a necessidade do progresso, com a vinda das multinacionais, para a cidade em meio ao conservadorismo da elite local (coronel Horácio).

Em todo o desenvolvimento do filme, o povo parece estar restringindo a dançar, cantar, rezar e observar. Tendo como representante popular Coirana que se destaca por compreender as necessidades, aspirações e exclusões deste povo, que espera que o Messias (Coirana) proteja suas vidas e com isso traga a revolução, para a pequena cidade. Desta forma o povo é conservado, assim como os seus mitos, messias e sua alienação, esperando a mudança, que somente Coirana poderia fazer.

Coirana com seu bando de Cangaceiros ocupa a vila de Jardim das Piranhas, com bandeiras e estandartes e reúne-se no centro da praça com os influentes locais. Em um bar distante dali, Antônio das Mortes, relata como encontrou Lampião, que o convidou para entrar no cangaço. Porém, Antonio das Mortes não aceitou e tempo depois matou Lampião e seu bando. O delegado da cidade, Matos idealiza a vinda das multinacionais para a localidade, mas continua servil ao conservador coronel Horácio. Antônio das Mortes decide ir até Jardim das Piranhas eliminar os cangaceiros ali presentes. Antônio argumenta que precisa de um outro inimigo para ter outra vida, pois ele vive na tristeza do passado.

Na vila, o coronel Horácio, deixa a sua hostilidade por jagunços, acreditando que estes trazem mais problemas, porém o delegado está decidido a acabar com a violência dos cangaceiros. Na verdade quer a ordem, para poder instalar indústrias, para trazer para a localidade emprego e progresso. O coronel tem medo do progresso industrial, da reforma agrária, o medo de perder a supremacia que há muito tempo ele havia exercido. Coirana na encosta da montanha diz à santa que é hora de queimar os vivos e destruir as cidades.

Coirana e Antonio das Mortes se defrontam em uma luta física e verbal, no meio da multidão que aparece a todo instante cantando. Coirana é ferido, o coronel pede para o povo parar de cantar, que não o fazem. O coronel se considera enganado pelo governo, que prometeu mandar verbas e não o fez, abandonando o coronel, que se considera da mesma fibra que Lampião. Embora de lado contrário.

O coronel fica irritado porque Antonio das Mortes permitiu que Coirana sobrevivesse. Mesmo assim distribui farinha e carne seca ao povo. O que foi feito por Deus ninguém muda, relata o coronel, em sua retórica contra a reforma agrária.

Coirana enxerga Antônio das Mortes e delira, agonizando. O povo continua cantando cânticos africanos. Antônio aparece em meio à paisagem do sertão, caminhando vagarosamente em direção a santa, que explana com emoção, que sua família beata fora morta por ele, inclusive seus irmãos que foram para o cangaço e completa que o povo morrerá nas mãos do matador, sendo que se Coirana morrer, acaba com as esperanças do povo, de se libertar das amarras imperialistas (expressão muito usada na época), o povo morrerá de fome, de sede, de tudo. Antônio decide que não quer mais matar e a santa o manda ir embora. “Vai embora e cruze os caminhos do fogo do mundo pedindo perdão pelos crimes que cometeu” Coirana mostra o punhal, aponta para Antônio. “Você é o dragão da maldade. Debaixo dessa capa tem uma camisa de ouro, por isso bala não entra em seu peito”.

Laura, mulher de Horácio, conversa com o amante, o delegado Matos, revela que o coronel é mais corajoso que o amante, pois escravizou todo o mundo e ela quer que o amante mate o coronel, mas ele argumenta que não é assassino e sim delegado, que prende e mata, para ajudar Horácio. Mas ela não sabe o que é pior matar ou não ter coragem para matar.

Antônio se arrepende dos pecados que cometeu e quer ajudar o povo, pedindo ao delegado que dê comida e terra para a população. “Deus fez o mundo e o Diabo o arame farpado”. Mas o delegado propõe à Antônio que mate o coronel em troca dos pedidos feitos pelo matador. Ele retruca que a sua ignorância tem vergonha, ele só mataria o coronel, se este não aceitasse o seu pedido.

Matos resolve ser prefeito, para resolver os problemas da cidade. Coronel traz jagunços, sobre o comando do mata-vaca. O coronel descobre que Laura é amante de Matos e os ridiculariza, diante da vila. Matos, o professor e Laura entram no bar, ela grita que Matos prometeu leva-la embora da vila, o professor discute com Matos, Laura sai do bar, apanha o

punhal de mata-vaca e crava no peito de Matos, Laura sai do bar, apanha o punhal de mata-vaca e crava no peito de Matos.

Na encosta da montanha, Coirana morre. O povo reza e Antônio das MorteS, a Santa e outros se aproximam do matador. Na vila, o professor arrasta o corpo de Matos, seguido por Laura, em um vestido roxo.

Começa o tiroteio entre bandidos e mocinhos (beatos), os mocinhos morrem, a santa e um representante do povo sobrevivem. Quando Antônio chega à encosta e encontra as pessoas mortas, a santa vem em sua direção e cobre os olhos de Antônio com um espadim. Antônio e o professor procuram à saída da pequena cidade. Mas ambos acabam indo para o meio do sertão, onde está Coirana. A santa devolve o revólver e o chapéu de Coirana.



Figura 1: cena do filme O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.
Fonte: Revista Isto É, 1998.

O sertão é mostrado, juntamente com as “andanças” do povo, do coronel e de sua esposa. A igreja é mostrada com clareza de detalhes em uma cena demorada. Coronel comenta que o povo é covarde e justifica que Antônio das MorteS é tão covarde quanto ele – o

professor se declara agora revolucionário – A cidade é vista, segundo Antônio das Mortes, como o lugar da destruição, revela que ele é um homem errante vindo da cidade. O professor diz que lutara na sombra de Antônio e este comenta, que o professor deveria lutar com as forças das idéias (o papel do intelectual na revolução), que valem que a vida dele (Antônio das Mortes). Antônio e mata-vaca se enfrentam com facões. Laura é ferida, devido aos tiroteios que os jagunços deferiam pela cidade. Surge o negro, que juntamente com a santa teria sobrevivido ao massacre anterior e vestido de Oxóssi envia a lança no coração do coronel.



Figura 2: Cena do filme O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro
Fonte: Revista Isto É, 1998.

O professor, com o corpo de Laura, beija a sua boca. Antônio das Mortes afasta-se pela estrada asfaltada, onde podemos verificar o emblema da Shell em um posto de gasolina, na rodovia. A modernidade parece circundar o matador, que deixa o sertão, visivelmente massacrado pelos interesses de uma nova ótica de progresso, desvalorizando o velho mundo e

permitindo que alguns compartilhem desta modernidade. No final do filme assim como no início, temos a imagem de São Jorge, matando o Dragão.

2.2 Ficha Técnica do filme O Dragão da Maldade Contra o Santo guerreiro

PRODUÇÃO: Glauber Rocha, Luís Carlos Barreto, Zelito Viana, Claude Antonie

DIREÇÃO: Glauber Rocha

ARGUMENTO E ROTEIRO: Glauber Rocha

FOTOGRAFIA: Affonso Beato

CÂMERA: Ricardo Stein

OPERADOR E ASSIDENTE: André Faria

SOM DIRETO: Walter Goukart

MIXAGEM: Carlos della Riva

MONTAGEM: Eduardo Scorel

ASSISTENTE DE MONTAGEM: Amauri Alves

CENOGRAFIA E FIGURINOS: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares e Paulo Lima

MÚSICA: Marlos Nobre (Umkrimakrinkrim e Rimetron), ,Walter Queiroz (Coirana), Sérgio Ricardo (Antônio das Mortes), Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Assum Preto), Amorim Roxo e Zé Gonzaga (Cheiro de Carolina), Pixinguinha (Carinhoso), José Pacheco (A chegada de Lampião no Inferno), Cordéis e temas populares do nordeste.

DISTRIBUIÇÃO: Mapa Filmes, Rio de Janeiro – Cinema Associes, Paris – Brasil, 1968 – 105 minutos - Eastmancolor

ELENCO: Maurício do Valle(Antônio das Mortes, Odete Lara(Laura), OthonBastos (professor), Jofre Soares (coronel Horácio), Hugo Carvana (Matos), Lorival Pariz (Coirana),

Rosa Maria Penna (A santa), Emanuel Cavalcanti (padre), Conceição Senna, Mário Gusmão, Vinícius Salvatori e Sante Scaldaferrì.

FIGURAÇÃO: Os moradores de Amargosa e de Milagre.

PRÊMIOS: Melhor direção no festival de Cannes de 1969.

Fonte: Revista Isto É – caderno especial do cinema brasileira

2.3 Roteiro do filme Cabra Marcado Para Morrer

A película foi filmada inicialmente em 1964, porém foi interrompida no período da ditadura militar. Após vinte anos a película finalmente foi finalizada, portanto tem imagens de várias datas.

Esta película contém cenas que se alteram entre os períodos de 1961, 1962 e 1981. O cineasta do filme enfoca o ano de 1981, para a continuação desta película e a partir do deste período, põem cenas de 1961 e 1964, que retratam a trajetória do Líder João Teixeira e os demais camponeses que fizeram parte do primeiro momento do filme. O filme tem imagens em preto e branco feitas antes da interrupção militar e coloridas produzidas em 1981.

As imagens antigas e novas se sobrepõem. Feitas de maneira didática, os tempos se misturam (passado e presente), porém a película traz uma análise contundente da trajetória dos camponeses.

Visualizam-se cenas em preto e branco de casas suspensas em palafitas, crianças correndo se dividindo entre a brincadeira e a necessidade de encontrar caranguejos para o seu sustento e uma mulher dividindo comida com um porco. Ainda se tem a visão de navios petroleiros e a música repetitiva do Centro Popular Cultural: “Este é um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido”, em meio ao cenário de pobreza e miséria.



Figura 3: cena do filme *Cabra Marcado para Morrer*
Fonte: foto captada a partir do filme *Cabra Marcado*, por câmera digital.

Um interlocutor interrompe este quadro com a seguinte explicação: “Abril de 1962. Essas 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...”.

Em meio ao comentário do interlocutor temos a visão de uma grande favela próxima ao mangue e o interlocutor continua a explicar “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”.

Outro corte e temos a visão de uma feira livre nordestina e um imenso *outdoor* da Esso e da Texaco, e o cineasta esclarece que: “pobreza mais imperialismo, uma tendência da época”.

Próxima cena aparece uma extração petrolífera e, de trabalhadores da cidade e o narrador (o próprio cineasta) faz uma autocrítica “como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, Eu também paguei tributo diante do nacionalismo associado ao desenvolvimento”.

O Cineasta em um primeiro momento relata a movimentação da Caravana da UNE – volante em 1962 à Paraíba, na qual neste mesmo local havia o protesto ocorrido devido à morte brutal do Líder da Liga camponesa de Sapé, João Pedro Teixeira. As únicas fotos que se tem do Líder, são retiradas de jornais da época. Jornais que ilustravam também a chegada dos estudantes nesta localidade. Neste momento o cineasta decide filmar a vida de João Pedro Teixeira.

Nesta seqüência temos registros e fotos da Liga de Sapé juntamente com fotos de Elizabeth, viúva do Líder camponês João Pedro Teixeira. Aparecem também os onze filhos que o casal teve. Elizabeth tinha 37 anos e João Pedro, morreu com 44 anos.

O Cineasta narra “Antes que os camponeses seguissem para a praça tive meu primeiro contato com Elizabeth em uma curta entrevista dentro da sede da Liga”.

Segundo o cineasta que fala no filme a todo instante, justifica as filmagens da seguinte maneira: “Foi nesse dia que nasceu a idéia de um longa-metragem, baseado na vida do líder João Teixeira, que se chamaria Cabra Marcado Para Morrer”. Produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. O filme seria realizado no próprio local com os personagens locais fazendo os próprios papéis. Elizabeth e seus filhos viveriam os próprios.

Dois anos depois tudo estava pronto para começar as filmagens. Mas no dia 15 de Janeiro de 1964, houve um conflito perto de Sapé, envolvendo de um lado, policiais e empregados de uma usina, e de outro camponês. Onze pessoas morreram no conflito. A região foi então ocupada por policiais militares da Paraíba, tornando impossível a filmagem no local.

Voz do narrador (cineasta do filme): “Na emergência fui obrigado a transferir as locações e encontrei o lugar ideal em Pernambuco no Engenho Galiléia, onde tinha nascido a primeira Liga Camponesa em 1955, quando chegamos a uns 50 km de Recife, recomeçamos a preparação da filmagem. Com a autorização da diretoria da Liga e a colaboração dos moradores, escolhemos as locações e os atores”.

O Cineasta continua narrando, “Em 26 de fevereiro de 1964, quando rodamos o primeiro plano de Cabra Marcado Para Morrer, contávamos com o elenco de camponeses, que podiam dedicar ao trabalho no filme. O tempo lhes pertencia. Eles eram agora donos de suas terras, graças a uma luta de quatro anos, que culminou com a desapropriação de Galiléia”.

João Miranda que faria o papel de João Pedro, no filme não era de Galiléia. Foi expulso de um engenho onde trabalhava na cana. Ele foi morar em Vitória de Santo Antão. De religião protestante como o líder João Teixeira. João Miranda foi contratado juntamente com cinco dos seus filhos.

Imagens em preto e branco mostram a família Teixeira, na qual João Mariano faria o papel de João Pedro voltando da cidade para o campo. Nesta parte iriam ser colocados os letreiros de apresentação do filme. Do projeto original de filmar com os personagens reais da história só sobrou a participação de Elizabeth Teixeira, fazendo o seu próprio papel. Ela veio conosco da Paraíba para Pernambuco.

Trinta e cinco dias depois do início da filmagem, no dia 1º de abril, o trabalho foi interrompido pelo movimento militar de 1964. Apenas 40% do roteiro tinham sido rodados. Galiléia foi invadida pelo Exército e os principais líderes camponeses locais foram presos. Também foram presos alguns membros da equipe, mas a maioria conseguiu fugir.

Equipamentos de filmagem, negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, foram apreendidos. Mas a maior parte do negativo de filmagem foi recuperada porque já havia sido mandada para os laboratórios do Rio de Janeiro. Sobraram também oito fotografias de cenas guardadas por um membro da equipe.

Conseguiram resgatar o roteiro do filme com a ajuda de uma advogada das Ligas Camponesas.

Fevereiro de 1981, dezessete anos depois, o cineasta e sua equipe voltaram a Galiléia para retomar o filme, de modo que fosse possível. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galiléia e também a trajetória dos participantes do filme até hoje.

Apenas dois camponeses que iniciaram a luta de Galiléia ainda estão vivos, (até o ano em que o filme foi produzido) José Ortêncio da cruz e João Silva, que não sabe ler nem escrever, parece ser uma espécie de memória da tribo.

O interlocutor explica que “Galiléia era um engenho de fogo morto, dividido em pequena parcela de terra. Nela viviam 150 membros foreiros, que cultivavam lavoura de subsistência. O dono do engenho morava em Recife, os foreiros pagavam um aluguel anula o foro. O aumento do foro foi também uma das causas da fundação da Liga”.

Nesta cena rodada em 1981, o camponês fala do início da reunião que fundamentou as Ligas. José Francisco de Souza, o Zezé da Galiléia, homem muito respeitado, foi eleito presidente da Liga. O proprietário do engenho expulsou todos os moradores. Os Galiléus procuraram uma advogada para defender seus interesses, procurando justiça através de Julião (advogado dos camponeses, na época).

Aparecem na película cenas de jornais falando da expulsão de camponeses no Engenho de Galiléia.

Os camponeses ganharam ação, mas até hoje não conseguiram a escritura das suas terras, explica o locutor.

O Cineasta explica que levou a projeção do filme para os camponeses ver com as imagens de 1961 e 1964. A matéria foi mostrada exatamente como tinha sido filmado, fora

de ordem, com cenas repetidas. Os camponeses foram reunidos em uma noite de sábado, dia ideal para reunir os trabalhadores.

O Cineasta pergunta a Mariano (que faria o papel de João Pedro Teixeira, na primeira parte do filme), à sua religião e este responde Assembléia de Deus.

Brás Francisco da Silva foi o único ator do filme que prosperou, Brás se confessava cansado e disposto a vender o sítio. Brás fugiu de Galiléia e não gostava de lembrar das lutas do passado.

Cícero teria sido ator e assistente de produção da película, na atual circunstância trabalha em uma fábrica em São Paulo. O Cineasta pergunta se ele tinha esperança de que a gente voltasse para completar o filme – ele responde que sim, sempre teve essa esperança.

Elizabeth estava desaparecida há dezessete anos, ninguém sabia onde ela estava. A equipe conseguiu se conectar com a antiga líder, através do seu filho Abraão, que fez algumas concessões para este encontro não especificadas pelo cineasta.



Figura 4: Viúva Elizabeth Teixeira, personagem do filme *Cabra Marcado para Morrer*.
Fonte: foto captada a partir do filme, por câmera digital.

Elizabeth vivia em São Rafael, situada a 300 km de Sapé e mais de 500 km de Galiléia, a cidade tem menos de 300 habitantes e nem a televisão chegara lá. Ela vivia na cidade com seu filho Carlos, único que trouxera em sua fuga. Havia mudado de nome chamava-se Marta Maria da costa.

O cineasta narra “Elizabeth não esperava a minha chegada, fala o cineasta. Mostrei oito fotografias que restaram das filmagens”.

Elizabeth e seu filho Abraão falam com consideração ao presidente Figueiredo, devido à anistia política, que este governo instaurou. “Este governo é o único digno”, diz Elizabeth.

Falou da grande perseguição que sofreu e a tristeza que passou, não tinha esperanças de encontrar-se com nenhum de seus filhos. Na cidade de São Rafael ela está há dezesseis anos. Chegou com medo e muito calada, não falava quase nada de sua vida.

Segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira – Ela dava aula para alfabetização de crianças, estudou até o segundo ano primário. Fala da história da sua vida, como conheceu João Pedro e outras coisas.

João Pedro trabalhava em uma pedreira nos arredores de Recife. Elizabeth falava que ainda em Recife quando começou com as idéias políticas, lutas pelos sindicatos, com isso, não conseguiu mais emprego na pedreira. Organizou as ligas camponesas de 1958 a 1962.

Na próxima cena temos a seqüência do filme “Cabra Marcado Para Morrer”, preto e branco, onde os atores camponeses improvisam um diálogo criado por eles próprios.

Elizabeth relata que homens jogavam pedra na porta de sua casa para intimidar João Pedro Teixeira. Na cena, do filme em preto e branco, Elizabeth começa a cantar com seus filhos, para afugentar o medo que estava sentindo, com os jagunços que rondavam sua casa.

Segundo relatos de Elizabeth, várias vezes João Pedro foi preso e levado por policiais, porém ele acreditava na luta dos camponeses para melhores condições de vida.

João Pedro Teixeira foi morto no dia 2 de abril de 1962. Ele iria resolver problemas relativos ao terreno de sua casa quando foi morto na estrada em que se locomovia. Morto em uma emboscada, feita por dois soldados da polícia militar e um vaqueiro de uma fazenda do latifundiário Agnaldo Veloso Borges, suplente de deputado estadual.



Figura 5: Encarte de jornal anunciando a morte de João Teixeira
 Fonte: Foto do filme Cabra Marcado para Morrer, captada por câmera digital.

Várias reportagens de jornais da época relatam à morte de João Pedro Teixeira, o Líder da Liga camponesa de Sapé. Tanto os policiais como o deputado, se livraram da cadeia e os criminosos nunca foram responsabilizados. Todos esses fatos contidos foram registrados nos jornais da época, conforme mostra a película.

Na próxima cena, João Mariano, que interpretou João Pedro, fala que não gostaria de estar dentro do movimento, ele não sabia o que estava fazendo. Quando percebi que era por causa de terra, me afastei do movimento, por que não preciso de terra, o pouco que deus me deu é o suficiente. Não queria viver nesse negócio de revolução. “Fui desligado da minha igreja por causa do movimento, a igreja não quer isso”. João Mariano foi preso, pelos militares.

Em 1964 foi realizado um Comício que comemorava a Fundação Sindicato dos trabalhadores rurais de São Miguel do Itaipu, cidade próxima de Sapé. O governo federal

estimulava a sindicalização do campo. Duas semanas depois houve o conflito que impediu a filmagem deste filme.

Em seguida, o cineasta mostra jornais que relatavam a marcha da família com Deus onde se reuniram mais de 200 mil pessoas e, em seguida, foi instaurado o golpe militar.

As últimas cenas da película, segundo o cineasta foram realizadas no dia 31 de março de 1964. Trás a seqüência do filme (em preto e branco), em que João reunia os camponeses para discutir a formação da Liga de sapé. Foram filmados três planos. O primeiro Elizabeth serve o café, o segundo plano ela houve o ruído fora da casa e vai ver o que pode ser. E na última cena, Elizabeth volta e avisa assustada “Tem gente lá fora”.

O Cineasta relata que no dia 31 de março de 1964, aconteceria o fim das filmagens “ficamos encurralados pelo exército, tinha soldado por todo o campo”, o material da película foi apreendido, alguns integrantes foram presos, juntamente com camponeses. No dia 3 de abril de 1964 Elizabeth Teixeira fugiu de Galiléia, foi para Recife, se refugiou na casa de amigos e, em seguida ela se entregou a polícia, que fizeram muitas perguntas, dentro as quais, o que ela foi fazer em Cuba, responde que teria um filho estudando no país, porque o menino havia ganhado uma bolsa de estudos. Foi solta depois de quatro meses.

Elizabeth foi para casa do pai, que já estava cuidando dos seus filhos. A polícia a perseguiu novamente.

O Cineasta pergunta se os pais de Elizabeth ajudaram à filha nas suas dificuldades, ao que responde: “nem sabe se os pais estão vivos”. As maiorias dos filhos não sabem do paradeiro da mãe. O cineasta pergunta: Por que a senhora ficou com Carlos, de todos os outros filhos – ela responde, porque o seu pai não quis ficar com o menino, porque o achava muito parecido com João Pedro.

Paulo Pedro, filho de Elizabeth e o líder morto das ligas camponesas João Pedro Teixeira, sofreu um atentado que o machucou, porém Elizabeth não sabe se o menino está vivo.

Marluce, sua filha mais velha se suicidou com arsênico, oito meses após o pai ser assassinado. A imprensa noticiou o ocorrido. Registrado pelo cineasta.

Carlos o filho mais novo de Elizabeth e João Pedro conheceu o irmão Abraão em 1978. Elizabeth, conhecida na cidade como Marta Maria do Castro, porém ela garante que de agora em diante vai ter contato com o mundo, com os filhos e os pais.

O cineasta volta ao passado para registrar como os filhos foram distribuídos: “Abril de 1964, oito filhos de Elizabeth foram recolhidos e partilhados entre os avós e os tios maternos”.

Abraão ficou estudando na capital e Isaac foi estudar em Cuba.

A seqüência traz a cena da estrada, em que João Pedro foi morto e o cineasta comenta que existia uma cruz com as seguintes inscrições: “Aqui jaz João Teixeira, mártir da reforma agrária”. A cruz foi destruída pelos militares e o corpo de João Teixeira está enterrado no cemitério de Sapé, em um túmulo sem nenhuma inscrição.

A casa onde morou nos últimos dias de vida, parece abandonada. Manoel Justino da Costa, pai de Elizabeth entrou em conflito com João Pedro e vendeu o sítio a um comerciante. Ameaçada de despejo pelo novo dono, João Pedro lutou na justiça até o fim pelo direito de ser indenizado pelas benfeitorias feitas na lavoura. Depois de sua morte Elizabeth ficou na terra, mas rompeu ligações com o seu pai.

Em 1981 seus filhos não sabiam onde ela estava escondida, nem sabiam se ela estava viva.

Nevinha, casada e professora de um grupo, cerca do local onde João Pedro foi assassinado. Ela fala das saudades do seu pai.

Os outros filhos falam que foram criados pelo avô e agradece estar vivo por seus avós. Devido aos seus avós.

Manoel Justino, o avô, fala que nunca se entendeu com João Pedro, nunca cita o nome do seu genro. Tem uma pequena fábrica de farinha.

Outubro de 1981, o cineasta encontra Marta, filha de Elizabeth e João Pedro. O cineasta mostra fotos da filmagem a Marta, que viu seus irmãos e Elizabeth. Marta sente-se magoada por todo o acontecimento.

Isac Teixeira cursa faculdade de medicina em Santa Clara, Cuba e fala do pioneirismo do pai.

José Eudes Teixeira, vigia em São Paulo, e faz concessões para ser filmado. Fala que não lembra nada do seu pai, e pouco da sua mãe, mas sente falta dela. Não conhece alguns irmãos.

Marine, outra filha, vive no Rio de Janeiro, diz não guardar mágoas de sua mãe e ainda guarda cartas dela.

Aparecem cenas do filme em que Elizabeth está brincando com suas filhas.

Elizabeth ensina crianças a ler, lava roupa pra fora e com as filmagens feitas, os vizinhos acabam descobrindo com a identidade de Elizabeth.

São Rafael é uma cidade em extinção devido à construção de uma grande represa, e por não possuírem o título de propriedade de São Rafael vão receber uma indenização que não consideram satisfatórias. O sindicato local lidera a luta por indenizações mais justas. E Elizabeth orienta questões referentes a este assunto.

“Nunca esmorece, nunca esqueci a luta, fiquei encostado que esse era o único jeito. Agradeço ao presidente por isso”. (se refere a João Figueiredo).

Termina a película com Elizabeth falando: “O povo tem que lutar. Só quem tem condições boas na vida não precisa lutar”.

Segundo o Cineasta nas considerações finais “Dona Elizabeth foi morar com seus filhos Carlos e Abraão na Paraíba.

2.4 Ficha Técnica do filme **Cabra marcado Para Morrer**

ANO DE PRODUÇÃO: 1984, Rio de Janeiro

DIRETOR: 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 Virgílio da Silva e os habitantes de Engenho Galiléia (Pernambuco)

NARRAÇÃO: Ferreira Gullar, Tite de Lemos e Eduardo Coutinho.

C A P Í T U L O III

CONCEITOS GEOGRÁFICOS E CINEMA

Neste capítulo abordaremos as seguintes questões: como a Geografia e o cinema podem se beneficiar reciprocamente e, através dos conceitos de paisagem e lugar, justificar como a sétima arte e a Geografia se integram.

Segundo Santos (1997), o espaço geográfico é formado por um conjunto interligado de sistemas de ações e sistemas de objetos. O homem se apropria do espaço, através das reuniões de técnicas transformando incessantemente o lugar e paisagem, território, a cultura. Perpetua assim a necessidade de construção de novos aparatos, solidificando os novos arranjos espaciais como a automação e torna o homem dependente desta nova condição, moldando assim, o espaço geográfico.

Ao longo dos tempos, a artificialização da natureza foi feita devido aos objetos técnicos que vão moldando e configurando o espaço, através da racionalização do homem que compõe um espaço tecnificado, contraditório e efêmero.

O cinema se apropria do espaço propondo como novas as relações de poder e consumo, tecnifica suas produções e esses recursos servem à finalização do produto apreciado pelo espectador. Utilizam-se os meios de comunicação, informações e técnicas a respeito do espaço.

O espaço cinematográfico pode ser produzido artificialmente diante de inúmeros recursos técnicos como os objetos cenográficos, efeitos computadorizados, colagem de

paisagens ou através da apropriação das paisagens naturais ou urbanas, para caracterizar o cenário, pelo qual a película fundamenta sua história.

Muitas vezes, o que vimos em uma determinada película está associado à sua apresentação de aparatos técnicos, com inúmeros efeitos especiais, que muitos países espreitam um dia possuírem. Podemos dizer que muitas vezes a apresentação se sobrepõe à significação, ou seja, o brilhantismo tecnológico faz-se mais importante que aspectos relacionados à narrativa fílmica.

O cinema se caracteriza por possuir um conjunto de técnicas aliadas a uma história a contar, e, quanto mais tecnicada for a sociedade produtora da película maior será a acuidade. Pois poderá proporcionar uma película de qualidades técnicas, vislumbrada por muitos cineastas. E mesmo quando os cineastas não estão em busca de filmes suntuosos, esses sempre demonstram interesses em novas técnicas que barateiam o custo da produção. Então, podemos notar que é uma busca incessante pelas técnicas necessárias para que os filmes sejam incorporados ao mercado mundial.

O filme "O Dragão da Maldade Contra o santo Guerreiro" e "Cabra Marcado Para Morrer" não tiveram grandes recursos financeiros para compor uma produção altamente tecnicada, o que não significa que não tenham técnicas envolvidas, para isso, basta observarmos a ficha técnica do filme e o número de profissionais envolvido no projeto.

Alguns autores esclarecem que, para compreender a tecnificação cinematográfica, deveríamos observar a ficha técnica e interpretá-la, assim saberíamos o organograma do grande empreendimento feito para a confecção de um filme: ator principal, diretor de arte, cinegrafista, áudio, operador, mixagem, assistente de montagem, figurino, roteiro, argumento, câmera, produção, direção, argumento. Para se fazer um filme é preciso planejar minimamente todas as seqüências evitando assim, desperdício de tempo e recursos financeiros. O espaço cinematográfico é equacionado nos mínimos detalhes. Até o produto final, a película passa por uma série de transformações antes e depois da sua produção. Por

exemplo, para fazer um filme necessita - se fazer: roteiro, (na linguagem cinematográfica com os planos e enquadramento), diálogos, ruídos, locações, vestuário. Depois de finalizar as filmagens, o produto é passado para o montador, que tem como objetivo, extrair os melhores planos, fazer a mixagem e sonorização. Por isso que se usa a claquete, numeração das cenas que são necessárias para a organização da filmagem.

O advento de técnicas, que foram absorvidas pelos cineastas, como a câmera Super – 8, ou a própria concepção de câmera na mão (frase símbolo do Cinema Novo), saindo dos estúdios para as ruas, proporcionou outros caminhos para o cinema, facilitando a incursão de cineastas, democratizando o aparelho cinematográfico.

Toda essa estrutura de ornamentação do espaço qualifica o produto final da película, à medida que se obtêm recursos financeiros para a maior tecnificação de seus aparatos, conseqüentemente a impressão final terá melhor acabamento, mas nem sempre satisfação do público. Muitos lugares somente observam o alto grau tecnológico que atinge a sociedade através do cinema, associada sua hegemonia à capacidade de aperfeiçoamento de uma estrutura.

Percebe-se o poder que o cinema tem e seu jogo de adaptações para o espetáculo: lugar, paisagens naturais ou fabricadas, beleza, feiúra. O cinema traz a informação de maneira portátil e rápida, em um espaço de tempo aproximado de duas horas de pretensões e técnicas.

A paisagem se caracteriza como principal elo entre cinema e Geografia, sendo esta, elemento mor da construção de uma película, por isso sua análise faz-se das mais importantes, sinalizando os lugares, as territorialidades, o habitat, os domínios físicos, os limites geográficos. Enfim, toda a interpretação passa pela compreensão da paisagem física, sensorial, estética e simbólica. A paisagem se transforma em mercadoria para que os telespectadores consumam o universo que a película oferece.

As paisagens naturais rios, lagos, relevo, clima, solo, vegetação, servem de explicação aos diversos domínios morfoclimáticos e botânicos. As paisagens urbanas remetem à

racionalização do espaço, já as paisagens rurais, remetem ao plano geral dos enquadramentos cinematográficos, porquê têm função sinalizadora de evidenciar a localização da cena que por uma vez a câmara geralmente se mantém à distância.

Planos, ângulos de tomada e movimento de câmara, cenografia, fotografia, vestuário constitui alguns dos elementos fundamentais para construir a narrativa cinematográfica, que vão sendo incorporadas a novas tecnologias de composição de imagem, como o processamento digital, que vai modificando o espaço juntamente com a paisagem e o lugar. Por exemplo, com a fabricação de câmeras mais leves que facilitou o movimento das cenas, em que existia o transporte de animais, pessoas. Movimento denominado *travelling* (deslocamento da câmara para frente e para trás, direita, esquerda, para cima e para baixo). Na panorâmica (a câmara não sai do lugar), o cineasta mostra ao telespectador o cenário da história. Imita o olhar do movimento do pescoço.

Através dos planos, podemos visualizar as técnicas envolvidas para se compreender a dimensão do enquadramento da paisagem, como por exemplo, o plano geral (*long shot*), visualização do ator de longe, corpo inteiro, imensa paisagem; plano médio (*médium shot*), acentua os atores principais em meio aos coadjuvantes, plano americano (*two shot*), visualiza o ator de joelhos para cima deixando evidente gestos e movimentos dos personagens em cena. Primeiro plano (*close up*) mostra a face de um ator, evidenciando a mão ou outra parte do corpo, primeiríssimo plano ou detalhe (*big close up*), aparecem apenas detalhes importantes à elaboração da cena como boca, olho, objetos muito salientados, mais enfatizados que no primeiro plano. Vão emoldurar a caracterização de sentimentos e sensações redefinindo a humanização dos personagens nesse espaço.

O filme “O Nascimento de Uma Nação” de David Griffith, 1915, é considerado marco da narrativa cinematográfica. Pois o diretor colaborou para modificar o espaço cinematográfico, sendo que este filme estabeleceu inúmeras modificações, que perduram nos dias atuais, como desenvolvimento de ações paralelas em meio a locações em paisagens

naturais, aliados ao *close up* não só de rosto, mas também das mãos. Neste, as câmeras filmavam cenas com maior agilidade e arrojo. O Filme imprimiu a idéia de cinema espetáculo e comercial, no entanto a película tem como história central a guerra civil americana, glorifica a supremacia dos homens brancos, o que causou grande constrangimento aos cinéfilos do mundo inteiro.

Conforme Holzer (1996) a paisagem oferece a interpretação desta por meio de noções que associadas a qualificam, como a expressão física da ação do homem sobre a natureza e, por extensão, um receptáculo de memória, visto que, a paisagem adquire significados baseados na apropriação do homem para sua existência, personificando a paisagem através de sua cultura, delimitando novos significados para esta.

Segundo Barbosa (1996:30), a paisagem pode ser vista com o objetivo de estabelecer as diferenciações de cultura de um dado lugar para outro, aborda a significação simbólica e sensorial, produzida pela força imaginária do ser humano. Conforme o autor:

Por se tratar de um ente cultural, a paisagem é portadora de signos. Obras da natureza e do homem, ou melhor, da relação dos homens entre si e com a natureza, as paisagens são expressão do real, do visível e também do imaginário. A paisagem, tomando de empréstimo a expressão de George Duby, é a inscrição no território da globalidade de uma visão de mundo. Formas, linhas, cores e volume... Podem exprimir causas primordiais de uma ação. (BARBOSA, 1996:72)

Os filmes buscam na paisagem do sertão nordestino ideário disponível para compor um universo onírico e alegórico, caracterizado pelo cangaceiro, que desperta a curiosidade do público, que muitas vezes não compreende como um país que intensifica a modernização das suas estruturas, para incorporação de técnicas, possa ter nichos de violência associados a um tipo humano tão desconexo da urbanização citadina, das estradas asfaltadas, das pontes, das hidrovias, ferrovias, bancos, dos aeroportos, dos superportos. Juntamente, com trabalhadores rurais dispostos a correrem risco de morte por melhores condições.

A paisagem, com sua luz natural, reflexos, cores, declives, enfim, o principal suporte que o filme apresenta, ocorre em todos os acontecimentos e, devido a este cenário, está encenada a ópera do semi-árido. “As possibilidades cinematográficas, como mediação de uma certa realidade que se quer revelar, foram suficientemente exploradas pela história do cinema por meio da paisagem”. (YÁZIGI. 2002:15).

O que se observa em uma paisagem é obra de análise, vivência, modificações e mitos que essa permeia ao longo de sua história. A paisagem é classificada pela necessidade do homem tentar compreender sua dinâmica física e transformações culturais, enfim, suas cores, declives, formas, que tem um pouco da imaginação do homem, que as valorizam, segundo suas crenças, sonhos e conhecimentos. Por isso, que a paisagem do sertão nordestino é filmada lentamente com os seus personagens se locomovendo, muitas vezes sem rumo e outros desiludidos e cansados em meio a lutas e tragédias, evidenciando um faroeste-cabloco, cheio de mitos como Lampião e Coriana, solidão atrelada à aridez da região que a imaginação do autor calçou no filme colorido e alegórico.

No filme “Cabra Marcado Para Morrer”, se verificam outros revoltosos que compõem uns espetáculos realistas, pautados em necessidades vigentes, que perduram nos dias atuais: a luta pelo acesso a terra.

A confluência de relações, oposições e resistência, inseridas em meio a códigos de apropriação da paisagem do “exótico”, recortam o bem e o mal da porção deste espaço, que convergindo em discursos de nacionalidade, duelos do bem contra o mal de forma que, através dos códigos, podemos decifrar as diretrizes da narrativa cinematográfica.

A intenção de Matos (delegado) era promover a homogeneidade do lugar, qualificando este espaço regulado pela ordem global, mas os traços do local compõem o quadro da trajetória dos conflitos. Sabe-se que Jardim das Piranhas protagoniza a composição de lugar global simples, que segundo Santos (1997), apenas alguns traços de modernidade são conferidas. Criam-se nichos extremantes organizados e racionalizados e outros com

características obsoletas. Os camponeses da Liga de Sapé encontram-se dentro do lugar de conflitos, os atores sociais se envolvem em lutas sociais como sendo um dos caminhos de garantir sua posição e continuidade no lugar. Não estavam mais dispostos a obedecer ao poder hegemônico.

Para Santos (1999), o lugar encontra-se inserido nas relações de verticalidade do poder hegemônico (lugar de obediência) e nas relações de horizontalidade (de contrafinalidades), depósito de dicotomias descritas na subjetividade das relações do cotidiano de existir e também de resistir. Relaciona uma série de escalas temporais associadas às especificidades técnicas e tempos diferentes. As diferenças comportam as especificidades de cada lugar.

Analisa-se que o lugar confere uma relação de identificação com “espaço vivido”, processo de proteção da identidade do lugar. Como cenário da dramatização pelo qual passam os atores sociais com seus conflitos e tensões, sentimentos, identidades e uma nova relação, devido à posição que este lugar compõe, e o que respectivamente quer compor ilustrado nos filmes. Segundo Milton Santos:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas também é o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade (SANTOS, 1999:258)

Na experiência do lugar existe a sensação de familiaridade, enquanto que na paisagem somos observadores, pessoas fora de cena. Por isso, o papel do tempo, da vivência prolongada, é fundamental para a caracterização do lugar.

O cinema apresenta várias frações do mundo através, do lugar com suas paisagens, que consolidam e mitificam o lugar conforme a visão do cineasta. As sociedades são expostas por meio de suas virtudes e percalços e, muitas vezes, os filmes as atribuem significados simplistas e preconceituosos.

A África fora retratada inúmeras vezes como terra hostil dos aventureiros desbravadores, caçadores, pesquisadores da vida natural, de nativos selvagens que andam seminus ou de roupas consideradas exóticas. O homem branco sempre se fez de desbravador, inteligente, eloqüente, sagaz e, acima de tudo um ser racional, portador de conceitos balizadores sobre a sociedade. Exemplo: “A Sombra e a Escuridão”, 1996, de Stephen Hopkins e “Os Reis Devem Estar Loucos”, 1980, de Jamie Uys. Os Mexicanos aparecem sonolentos, descansados e como todo malandro esperto embaixo de um sombreiro, observando um tolo que cairá em sua lábia do matreiro bigodudo. O Francês truculento, mal humorado, com inclinações artísticas e idéias superficiais.

O professor Antonio da Silva, responsável por analisar cerca de 30.000 sinopses, da Universidade federal Fluminense verificou a identidade territorial que o estrangeiro tem dos brasileiros:

“O cinema estrangeiro repete que somos um país habitado por uma gente simpática, mas muito pobre, com antepassados canibais e mulatas irresistíveis que segue religiões primitivas e pratica danças pitorescas, num lugar onde a natureza é deslumbrante, mas as leis não funcionam” (Revista VEJA, 1998)

O professor acredita que esses clichês não foram criados em laboratórios e representam a cultura brasileira, a moldagem desse modelo de Brasil para exportação e do recolhimento das imagens aqui encontradas.

A identidade nacional parece ter visto os anos de discussão nos primorosos anos 60, através de apresentações em todo mundo pelos canais de conexão, cinema, tevê e pela. Foram evidentes as lutas pela identidade nacional, paisagem como lugar típico do Brasil.

O cineasta Humberto Mauro entende cinema como a compreensão do espaço geográfico. Para ele, “cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna”. Podemos compreender que para o cineasta revelar as paisagens que aglutinam o Brasil é uma conquista do cinema como precursor de um entretenimento de

construção de espaços. Segundo Mauro, “cinema é cachoeira porque cinema pra mim é paisagem”. Autor de filmes como “Ganga Bruta”, “A Voz do carnaval” e “Carnaval Cantado no Rio”, que foi o primeiro filme falado do cineasta Jardim das Piranhas, cidade fictícia retratada no filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”.

Estes lugares assumem as fraquezas de suas histórias, lugar de vários tempos e tecnologias, lugar de subjetividade, da necessidade de se fazer a revolução no país obscurecido pela ditadura militar, mergulhado em ritmos globais de problemas locais.

A relação de poder do cinema com o espectador, através da emissão de imagens hipnóticas e da representação, segundo Barbosa se apresenta:

“O cinema constrói seus quadros de realidade por meio de códigos, convenções, mitos e ideologias de suas culturas (...) nenhum filme é neutro ou asséptico, pois já nasce dentro do imaginário social e dele é inseparável mesmo quando pretende negá-lo”. (BARBOSA, 2000: 71)

Campo e cidade, segundo Spósito (1998), são espaços materiais. O urbano refere-se aos papéis desempenhados pelo urbano e o rural aos papéis desempenhados pelo rural. O urbano vai além do espaço da cidade vai até ao campo com seus valores e tradições.

O cinema presenciou vários domínios que se aglutinavam ao longo da película, transformando as disposições de um lugar-paisagem em proporcionar a dinâmica das relações e promover várias incorporações da vivência que se funde em espetáculos compartimentados. Podemos ainda analisar neste espetáculo a região e território entre outros conceitos mais complexos.⁵

⁵ Os conceitos de Território e Região não foram questionados neste capítulo porque se pretendia fazer uma análise dos conceitos geográficos juntamente com a análise de cinema. Por serem conceitos mais complexos, a visualização nas telas de cinema se faz despercebida, sendo englobada no conceito de lugar. Território está associado a relações de poder que se faz através da apropriação e disputas territoriais do espaço. Configurando uma relação de poder e de trabalho. O conceito de território permite aferir condições de controle do território no campo. Região segundo Haesbaert, é o “instrumento de interceptação do real”. E também singularidade ou diferenciação espacial, integração entre múltiplas dimensões do espaço. (Haesbaert, 20).

3.1 Relação de lugar e paisagem com os filmes escolhidos

O sertão se estende desde os estados do Piauí, Bahia e Pernambuco e uma pequena área de Alagoas e Sergipe. Cerca de 80% de sua área total encontra-se ao sul da Bahia e Piauí e norte de Alagoas.

O sertão nordestino é o cenário de ambas as películas e têm características físicas e sociais homogêneas. O processo histórico foi ao longo do tempo transformando este espaço geográfico complexo e propício a embates cinematográficos em meio a paisagens mitológicas. Disputa pela posse da terra entre coronéis e camponeses, os cangaceiros. Enfim sujeitos da história sertaneja arraigada ao lugar de origem, buscando soluções para os problemas enfrentados.

O lugar combina unidade física e histórica fazendo com que o território seja analisado através da sua homogeneidade. Lugar das mazelas nacionais, da falta de estrutura física e social e das poucas mudanças urbanas. Essas dificuldades renderam para o lugar boas histórias, retratadas em filmes e ou documentários. O nordestino codifica a adaptação do tipo brasileiro inesquecível, esquecido pelo Estado, que não foi incluído no processo de modernização e permaneceu conferido ao lugar, através da paisagem resguardada do Brasil hostil.

As paisagens retratadas nos filmes anunciam o lugar da precariedade e, estas dificuldades esboçaram o retrato, da paisagem mítica do sertão, como no filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”, contextualizando tipos exóticos, semelhantes às histórias de ação do velho oeste. Trabalhando com elementos do anti-herói, o cangaceiro vingativo, rebelado, o autor reformula a paisagem. O sertão passa a ter contornos de cenário exclusivo.

Em meio à paisagem árida apresenta típicos homens saídos das histórias em quadrinhos e *western*. A narrativa recria o universo de ilusão e estranheza, mesmo para os brasileiros.

No filme “Cabra marcado para Morrer”, verifica-se o sertanejo como o valente, cabra-macho, que não se esmorece na luta por seus direitos. Anuncia o camponês como representativo de uma história de lutas, repressão e morte. As diferenças espaciais são intensificadas com a mudança de cor e cenas em preto e branco que remetem ao passado, ou seja, à história das Ligas Camponesas, cenas coloridas aborda o momento presente da realização da película. As cenas em preto e branco ou coloridas serve para evidenciar a diferença espacial e trazem à tona a mesma paisagem: sertão nordestino precário e sem mudanças abruptas em suas estruturas bem como camponeses pobres e desiludidos.

As formas de narrativa das películas os diferem-se: no filme de Glauber Rocha apresenta uma linha mais audaciosa e vanguardista, com elementos alegóricos e simbólicos, já no documentário de Eduardo Coutinho, tende para abordagem mais objetiva e realista na descrição da história dos camponeses. Porém as películas trabalham com a menção de idealização do rural, mostrando as mazelas deste espaço geográfico e as tragédias acometidas pelo latifundiário. Ambas as películas retratam o coronel como cerne das discussões, pois são estes os vilões, os verdadeiros dragões das forças do mal, o problema de toda a injustiça social.

No texto abaixo, verifica-se a incorporação do nordeste nos mapas políticos brasileiros, como se enaltece o lugar e por quê.

A região nordestina só surgiu geograficamente e culturalmente a partir da década de 1940, com a divisão regional do Brasil, feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.⁶

⁶ JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Cabra da Peste*. Nossa História, número 17. Vera – Cruz. São Paulo, 2005.

Desde então, pode-se situar a região nordestina nos mapas brasileiros, pois anteriormente existia uma divisão simplista: região norte e região sul. Os nordestinos eram conhecidos através de qualificações como, retirantes nortistas, sertanejos entre outras.

A busca para mostrar a cultura nordestina e proporcionar a unidade regional, favorecendo assim os interesses econômicos, fez com que alguns especialistas estudassem a melhor forma para enaltecer a região. Intelectuais como Gilberto Freire e Aníbal Fernandes fundaram o Centro Regionalista do Nordeste.

O movimento viabilizava a projeção da memória histórica e cultural nordestina e tentava expandi-la para todo o país (não se reservando somente aos limites regionais como uma cultura isolada). Os intelectuais deste movimento propuseram a cultura nordestina como primordial, um modelo de cultura a ser seguida.

A política se beneficiou do movimento, pois houve um fortalecimento das elites regionais nordestinas no Congresso Nacional.

O fortalecimento da elite nordestina teve importância nos blocos políticos, pois ajudou a sustentar o governo federal e, com o passar dos anos, os mesmos aliados políticos nordestinos que promoveram a instância de governos conservadores e que foram favorecidos com recursos financeiros beneficiando, suas atividades econômicas.

A influência das elites regionais proporcionou a criação e consolidação de instituições, tais como o DONOES (Departamento Nacional de Obras Contra a Seca), SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) entre outros.

O nordestino codificou a adaptação do tipo inesquecível brasileiro, esquecida pelo Estado que não foi incluído no processo de modernização e permaneceu conferido a este lugar, que com sua paisagem resguardava o Brasil: sol, terreno arenoso, seco, regulando a significação que o diferenciava do resto do Brasil.

Os personagens masculinos foram os responsáveis pela ascensão deste protótipo, que ganhou maior dimensão nas câmeras da TV e cinema, e também na literatura e no teatro.

Todos os personagens se distinguiram pelos trejeitos assinalados, de força e valentia. Até os personagens femininos como no filme “Paraíba Mulher Macho”, de Tizuca Yamasaki de 1983, se fazem másculos e intrépidos.

Os poderosos coronéis fizeram muito sucesso nas novelas de televisão, como por exemplo, Gabriela Cravo e Canela (1975), com o coronel Ramiro; O Bem Amado (1973) com Odorico Paraguaçu. Ambos exerciam forte influência em praticamente todos os moradores da cidade.

A visão romanceada do nordeste é apresentada como sendo os lugares típicos dos coronéis e cangaceiros, que passaram a exercer posição influente para os clichês cinematográficos, como sanguinários ou heróis, como, por exemplo, Lampião que foi considerado herói da região, com direito a condecorações.

O mito do tipo nordestino foi formulado por intelectuais que forneceram elementos que dignificassem qualquer tipo humano que fizesse parte do cenário sertanejo. Os cangaceiros, coronéis, messiânicos, beatos, vaqueiros, fizeram e ainda fazem parte do fenômeno nordestino.

3.2 O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro, na luta pelo rural

Nesta etapa do trabalho, serão abordadas questões referentes ao filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, tais como os movimentos de resistência sociais advindos do campo, que incorporou o sertão nordestino como o lugar propício a estas revoltas, cuja característica social o incuti propostas inspiradoras para a libertação dos colonizados.

A maioria das lutas conferidas pelo espaço geográfico teve como objetivo a obtenção da propriedade privada. O acesso a terra dá-se em uma luta que permanece nos dias atuais e,

sendo que as ameaças, mortes e vinganças são atribuídas aos conflitos que passam a existir pela posse do território.

Nesta película pode-se perceber o campo, como lugar do atraso nacional, e muitas citações eufóricas, de inocência e decência, onde os ícones rebeldes seriam os bandos armados dos cangaceiros.

A estética conferida no filme retrata a produção de uma película que cria e recria a paisagem do sertão nordestino com seus cactos, caatinga, declives, seus solos rasos e pedregosos e estrutura fundiária arcaica, aliadas à concepção fotográfica que o diretor propõe, configurando um cenário pitoresco, que mostra o *western-caboclo*.

Neste lugar, o autor utiliza elementos nacionais como o coronel, o cangaceiro, o messiânico, para narrar a luta do bem contra o mal e assim inserir, elementos da cultura nacional, com semelhanças visíveis ao internacional *cawboy* americano.

Seca, fome, concentração fundiária, coronelismo, cangaceiros, são temas pertinentes ao nordeste, mais precisamente ao semi-árido, filmado e emoldurado como produto a ser exportado, como cultura autêntica, dos brasileiros do país exótico de selvagens violentos.

O sertão simboliza o cenário das vinganças familiares, dívidas de sangue alimentadas por gerações inteiras, incentivadas pelo código de honra e lealdade. O filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro” analisa esses acontecimentos e o autor alude aos homens que resistiram ao poder dos coronéis, como o cangaceiro Lampião e o Messiânico Antonio Conselheiro.

O Autor sempre evidenciou seu gosto por este universo onírico dos filmes de *western* de John Ford. Percebe-se a incorporação de tipos advindos da cultura americana: forças do bem *versus* a do mal, homens solitários, mulheres corrompidas, lugar inóspito. Verificam-se as afinidades do autor com a cultura americana foi primordial para criar a cidade fictícia “Jardim das Piranhas”, que ganhou contornos de filme espetáculo, de cinema-engajado.

O cenário do lugar da dramatização do filme apresenta a cidade fictícia “Jardim das Piranhas”, pelo qual passam os atores sociais com seus conflitos e tensões, sentimentos de identidade e uma nova relação de anseios, devido à posição que este lugar compõe e o que respectivamente quer compor. Desta forma entende-se o quadro de resistência, que o cineasta quer compor e que sucedeu especificamente nesta região, como movimentos messiânicos e do cangaço.

Os personagens e as paisagens do lugar se conjugam através das imagens longas e composição de cores, formas e vestuário os quais nos remetem a paisagens cujas formas estão incorporadas ao cenário nacional, Antônio das Mortes, é exemplo disso, pois é apresentado com roupas com roupas de couro, que lembram a tradição da cultura sertaneja, voltada para a economia do gado e do couro. Mostra a construção de um vilão que partilha da identidade do tipo americano, usando roupas que lembram aquelas filmagens: a capa, a bota e chapéu preto, e, além disso, sendo o autor muito alto e grande parece um arquétipo do *cawboy*.

A figura abaixo oferece a localização do cangaço e elucida a rota de tráfico dos bandos de cangaceiros que fizeram parte do lugar. E foram considerados grupos de resistência nacional, povoando o imaginário popular com temor e simpatia.

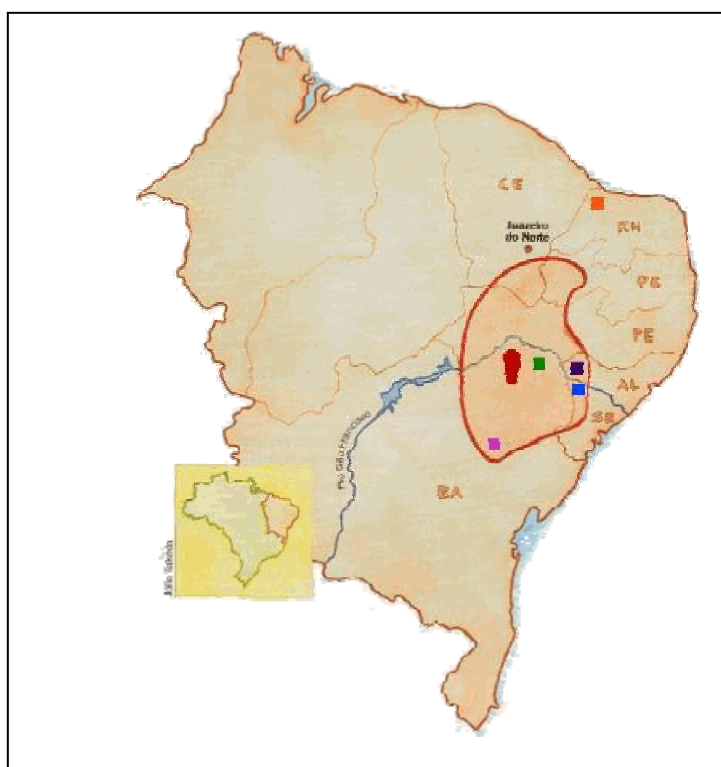


Figura 6: Localização da presença de cangaceiros no sertão
Fonte: Revista Isto É, 1998.

Legenda:

■ Glória (BA): Dadá vivia aqui quando foi raptada por Corisco, em 1928.

■ Mossoró (RN): em 1927 o bando de Lampião foi rechaçado pelos moradores e nunca mais voltou ao Estado.

■ Barra do Mendes (BA): num confronto com policiais, Corisco, o último cangaceiro, morreu aqui em maio de 1940. Dadá, ferida, perde uma das pernas.

■ Água Branca (AL): aqui nasceu Corisco. Na época, chamava-se Matinha de Água Branca.

■ Porto da Folha (SE): na Fazenda Angicos, Lampião, Maria Bonita e outros nove cangaceiros foram mortos pela polícia em 28 de julho de 1938.

Verifica-se no presente trabalho o sertão dos fanáticos, violentos, cangaceiros, andarilhos, coronéis e religiosos.

O coronel Horácio se destaca no filme por fazer parte das forças opressoras, destinadas (segundo o próprio coronel) a estabelecer seu comando coercivo na cidade e, também em Jardim das Piranhas, onde espera que seu poder se mantenha. Horácio considera-se enganado pelo governo o qual mandou verbas que mandou havia prometido. Mesmo assim, através de em um ato de sarcasmo por parte de um agente com grande atributo à canastrice, resolve ser caritativo e ceder farinha e carne seca para a população carente e, no meio desta fanfarronice, o coronel divaga a respeito da propriedade privada:

- O que foi feito por Deus ninguém muda.

Nesta frase, o coronel parece propor que sua inserção como fazendeiro, no sertão nordestino, deu-se devido aos desígnios de Deus, e como consequência sempre foi um coronel e esta é uma questão encerrada, que não deve ser questionada nem analisada. Sendo este um senhor de terras, importante no lugar, todos devem se submeter às suas vontades. Desta maneira, o nordeste aparece com o lugar sem passado, sem história, o camponês assume sua condição de servilismo, pelo fato de somente se ter uma explicação, ou seja, é a “vontade de Deus”.

Antônio das Mortes ao se arrepender dos seus pecados (logo após matar Coirana), quer ajudar o mundo e pede ao delegado que dê comida e terra para o povo, e declara:

“Deus fez o mundo e o Diabo o arame farpado”.

Temos as forças do mal simbolizadas pelo diabo, através dos coronéis, e as do bem, caracterizadas pela imponência e força dos cangaceiros. Assim, surgiram os grupos armados desencadeadores da ordem estipulada pelos coronéis.

Coronel Horácio faz parte do arcabouço histórico da região: sua atitude é predominante conservadora, às vezes é de reação agressiva ao novo. No entanto, “é o coronel, de consciente ou inconscientemente, um veículo de mudanças...” (VILAÇA: 1998:19)

Estudo realizado por Vilaça e Albuquerque a respeito da concepção e estruturação dos coronéis revela que diante do novo, alguns se mantêm irredutíveis e resistem a todas as investidas que possam existir, desde a tecnificação do espaço, como estradas asfaltadas, até ao poder centralizador do estado, e às técnicas que viriam proferir mudanças na ordem estabelecida pela rigidez outorgada pelos coronéis. São poucos que atentam para novas condições políticas, econômicas e sociais e compreendem a sua superação na liderança das cidadelas.

Muitas terras foram usurpadas dos pequenos proprietários ou posseiros com os objetivos de expandir suas propriedades e aumentar seu território de comando.

O coronel possui hegemonia econômica estendendo os seus limites de poder para as cidades e caracterizando-se como chefes temidos, sagazes, adquirindo, muitas vezes, o contorno de caráter semelhante ao do cangaceiro, ou seja, valentes, autoritários, destemidos, cujo prestígio assume contorno de mito.

Segundo Vilaça (1998), o coronel participa da vida social, nas imediações do seu poder, controla as disputas familiares, e torna-se Juiz na jurisdição que se submete ao seu controle. De um lado a autoridade do Estado pode atenuar suas forças diretrizes, mas em outra instância e, às vezes concomitantemente, o coronel assume caráter político, tal que consolida sua hegemonia, seu poder supremo, através de indicações suas ao governo como, por exemplo, para delegados e juízes.

“Não surpreende a existência, na sociedade agropecuária brasileira, do culto dos valores ligados à valentia, à brabeza ao machismo. A estrutura autoritária, a fragilidade da coerção estatal organizada, a base patriarcal e pastoril e um grau de pioneirismo ligado à conquista da terra, o justificam” (VILAÇA.1998, 120)

Os coronéis tiveram seu poder enfraquecido com a suspensão do processo eleitoral com a implantação do Estado Novo em 1937. Porém, em 1945, devido a influência dos grandes fazendeiros, implantaram um novo partido: o PSD (Partido Socialista Democrático).

Nasceu assim o ensejo proposto e realizado por essa película, do coronel “cabra-macho”, caráter brigão, vingativo e religioso. Como no filme, o coronel Horácio tem o poder máximo do lugar. Ser sectário é provavelmente o discurso mais incisivo que o seu caráter exortado possui.

Atenta-se para os vários tipos humanos que preconizam o caráter do coronel. Sendo vaqueiro ou agricultores, conferia algumas características que se tornariam lendárias, exemplo disso, o machismo atroz, em que não raro possuía várias mulheres e se orgulhava da proeza de ter tanto filhos legítimos como ilegítimos. Surgindo como força propulsora de rebeldia sugestionada pela repressão de um insurgente, surgiram os cangaceiros.

No glossário do filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, tem-se a seguinte informação entusiástica ao referir-se a cangaceiros como Lampião:

Os cangaceiros, bandido 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.

Jardim das Piranhas situa-se no sertão nordestino. No filme, temos poucos registros da fonte econômica da cidade. Visualizam-se igrejas, armazéns, escola, delegacia, casas e trabalhadores, mas o autor não está interessado na cidade, pois alude às coisas do campo, às lutas do povo, a fim de transformar as diretrizes injustas deste país. A menção que o autor faz de movimentos significativos de importância histórica está na passagem do diálogo de Antônio das Mortes com o cego Julião, referente à “guerra de canudos”:

- Seu Antonio, ta vendo bem aí adiante dos seus olhos?

- É o grande sertão de Canudos.

- Apois... Nesse sertão grande eu enxergo, no fundo, a terra vermelha do sangue do Conselheiro. Morreu quatro expedições do governo. Moreira César... Isso eu vejo melhor no meu escuro. Só num entendo como o sinhô persegue um cabra como Corisco.

- Não quero que ninguém entenda nada da minha pessoa... Fui condenado neste destino e tenho de cumprir sem pena nem pensamento...

- É matando, Antonio? É matando que você ajuda seus irmãos?

- 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.

- A culpa não é do povo, Antonio! Não é do povo!

-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”.

No diálogo acima descrito Antonio das Mortes, argumento os verdadeiros motivo que o fizeram matar os beatos, pode-se compreender as dimensões psicológicas do anti-herói, que tem em sua maior motivação, a alienação dos oprimidos do lugar. E tenta arduamente entender essa condição.

Verifica-se a existência da proposta de revolução, referida pelo cineasta Glauber Rocha, e aludida pelos movimentos messiânicos e do cangaço no sertão nordestino. Mas fica evidente que o autor está se referindo a Antônio conselheiro e Lampião, como marco dos opositores da história brasileira.

Podemos dizer que Glauber ainda está tentando entender o fracasso da revolução socialista no Brasil e parece desconfiar que importamos algumas idéias e deixamos de submetê-las ao chão histórico nacional. Daí a noção de que a nossa esquerda se inspira na razão burguesa européia ao pensar o desenvolvimento como caminho revolucionário. 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. (TOLENTINO, 2000:244).

Inserem-se assim duas características necessárias: homens rebeldes que trajavam roupas que compunham uma aura de mistério e medo (elementos de uma aventura típica *western*) e estes homens são incorporados como rebeldes opositores dos coronéis, os quais constituíam a força opressora da sociedade, porém é salutar entender que nem sempre estes cangaceiros lutaram contra estes coronéis, muitas vezes, firmaram pactos de cooperação com fins lucrativos.

Observa-se que através do diálogo do filme podemos identificar a afinidade que o cineasta teria com tais movimentos, acreditando que estes faziam parte do autêntico movimento brasileiro, insurgidos no sertão nordestino, no “faroeste-cablocó”, repleto de homens devotados, dispostos a morrer por suas causas de libertação a uma ordem estabelecida.

Aglutina uma série de elementos subjetivos, devido à alegoria e teatralizações dos personagens messiânicos, eloqüentes e até jactanciosos, que permeiam entre a objetividade de

outros personagens como o coronel Horácio e a velha estrutura oligárquica: o intelectual bêbado e fanfarrão, em meio a beatos; cangaceiros que mesclam grandes ações em meio à letargia local, ressurgindo ao caos de mortes sem sentido, a desconfiança do capital estrangeiro a barbárie cometida para manter a ordem da fictícia cidade de Jardim das Piranhas.

Enaltecendo a própria relação que o autor do filme teria com tais temas, ficava evidente o encantamento que o cineasta teria com a opção messiânica de efervescência cultural nordestina. Ao mesmo tempo em que sua relação com o materialismo histórico, das teorias marxistas aproximava-o do racionalismo, que motejava esse tipo de manifestação.

Pode-se dizer que eram características referentes à intelectualidade brasileira, que convergiam com os ideais da liderança de esquerda o qual estava pautada, segundo Martins, como os “guardiões da pureza política”, fazendo alusão à necessidade de trazer o movimento camponês para as lutas incorporadas à difusão dos condizes socialistas.

O filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, expõe no início da película, um professor alienado e apático, sendo reconstruído no final da narrativa com uma extraordinária acuidade. O mesmo alenta a necessidade de fazer parte da revolução, caracterizando o intelectual da época como parte fundamental para o encaminhamento da revolução social.

O Professor ensina as datas comemorativas aos seus alunos e os obriga a decorar, incluindo a data da morte de Lampião, como sendo parte dos ícones nacionais, ilustres históricos da sociedade brasileira. E ao fundo observamos “uma velha cidade e o passo lento de um animal de carga sugerem o tempo menos tecnológico do lugarejo” (TOLENTINO, 2000: 249).

No filme, Matos (o delegado) comenta com o coronel da necessidade de se estabelecer a paz no sertão violento, mesmo que por meio de forças coercivas, excluindo as necessidades do campesinato. Conforme analisa Martins a respeito dos camponeses analisa:

Essa exclusão ideológica é tão profunda, tão radical, que alguns dos mais importantes acontecimentos políticos da história contemporânea do Brasil são camponeses e, não obstante, desconhecidos, não só da imensa massa do povo como também dos intelectuais, exceção feita a este ou àquele que por razões profissionais se vê obrigado a saber de certas coisas. Na cabeça de muita gente fina da universidade, da igreja, da intelectualidade esclarecida, estão ausentes esses acontecimentos. Eles não se somam a concepção de história já elaborada e cristalizada na cabeça dos intelectuais. (MARTINS, 1990:25)

Segundo Martins (1990), o Brasil discursou sobre seus vultos históricos, desbravadores e perspicazes, acobertado por generais e ilustres visionários que lutaram por um país moderno, porém no meio de tanta solenidade, restou pouco a falar dos que foram destituídos da grandeza da história, dos que se rebelaram contra as autoridades constituídas, dos que foram os insurgentes.

História dos revoltosos contida nas entrelinhas da história como o conflito de Contestado e Canudos, sendo que guerra dos canudos perdurou por um ano nas imediações do sertão baiano. O sertão foi palco de lutas armadas havendo repressão contra os movimentos messiânicos que surgiram na Bahia e Contestado.

Antonio Conselheiro foi o mentor do movimento messiânico do sertão baiano, que agregou discípulos convertidos em missionários, apregoados pelas idéias de justiça e que se opunham à opressão dos republicanos coronéis. Belo Monte, nome designado a este local, próximo de Canudos, teve como integridade trazida do campo camponeses, negros, vaqueiros e jagunços afins às causas messiânicas. Canudos era o lugar propício para a espera do fim do século. Antonio conselheiro era inteligente, foi advogado, professor, de grande eloquência e ex-beato. Em sua primeira tentativa de mobilização peregrinou por várias localidades do nordeste.

A acusação de que o movimento teria base monarquista fez com que este fosse dizimado nos anos de 1896 e 1897. Antonio Maciel, o conselheiro, acreditava que a monarquia era fundamentada na ordem de Deus do bem, sinal do todo poderoso contra

coronéis e fazendeiros. A república era o mal representado pelos coronéis e suas leis avessas, que proporcionavam injustiças para a população carente. A concepção do espaço messiânico fazia-se desta maneira, como organização redentora dos considerados inaptos pela sociedade. (MARTINS. 1990:210).

O banditismo no nordeste sempre existiu, porém com a República dos coronéis a violência aumentou significativamente. Os coronéis contavam com proteção particular proveniente dos jagunços, homens que defendiam os interesses dos coronéis e dependiam destes para sua sobrevivência, o que os diferenciava dos cangaceiros.

Conflitos familiares, proporcionados por vinganças que eclodiram pela honra de uma família, lutas pela posse da terra eram considerados condições necessárias para defender o nome da família e impor respeito, como se pode verificar no filme “Abril Despedaçado”, de Walter Salles. Jagunços que serviam aos interesses locais dos coronéis (intensificados no período da República) dependiam de ordem para defender os interesses dos patrões. O Cangaceiro se caracterizava como homem livre insurgente que defendia os próprios interesses na maioria das vezes. Antonio Silvano e Lampião agiram inicialmente para garantir a honra diante de um ente assassinado. Estes homens sempre estiveram circunscritos pela dualidade amado e odiado.

Lampião entrou inicialmente para o bando do coronel Sinhô Pereira para vingar a morte do pai assassinado, assumindo a chefia, em 1922, após a saída do opulente coronel. Lampião se caracterizou por executar vinganças privadas, mantinha uma espécie de “empresa” de segurança, ligada aos coronéis, que pagavam pelos serviços prestados. Era preconceituoso em relação ao negro, atacava cidades, cometia saques, estupros, incêndios, caracterizando como um dos mais violentos cangaceiros.

Aliado de Padre Cícero e do deputado Floro Bartolomeu Costa para perseguir a Coluna Prestes, recebeu cerca de 300 cartuchos para cada homem que liderava, número de

porém desistiu do feito, por causa das falsas condições do acordo, o qual propunha a sua anistia e um cargo de capitão do Exército, mas entanto continuou com os armamentos.

Com a entrada de Maria Bonita, sua esposa, o número de saques diminuiu e em muitos momentos de sua vida tentou renunciar ao cangaço, porém nunca conseguiu e morreu lutando no bando.

O outro cangaceiro chamado Silviano, segundo MARTINS (1997), ordenava ao seu bando não atacassem camponeses e trabalhadores pobres, e distribuía, algumas vezes, utensílios para a população carente.

Mesmo com a morte de Corisco em 1940, a violência cometida pelo banditismo social permaneceu, não sendo suficiente para exterminar o cangaço e reaparecendo no quadro da história como um bandido de aluguel, destinado a utilizar sua força de trabalho e a propaganda conferida pelo seu nome, como recursos para um novo tipo de negócio a serviço dos grandes fazendeiros e políticos, que necessitavam destes serviços devido às disputas políticas e pela posse de terras.

Antônio das Mortes, personagem fictício do filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, aparece no quadro identificado acima. Mesmo com sua vontade de querer fazer justiça social, na cidade Jardim das Piranhas, termina por se aliar ao fazendeiro Horácio e a políticos locais, juntamente com a própria polícia, para executar fomentadores da desordem social.

No filme “Coirana” interpreta o líder das forças do bem, revolucionário, uma espécie de guia espiritual e pragmático da “revolução”, que conversa com o povo – cena em que traz como pano de fundo, as rezas dos beatos.

- A vingança tem de vir para curar os anos de sofrimento.
- Quem se levanta contra o imperador paga com a sua cabeça.

- Tu ta nos cafundó do medo e nos confins da ignorância. O futuro está acima do futuro e não debaixo do passado. Eu andei por esse mundo e aprendi uma verdade que tava na Bíblia sagrada: É olho por olho dente por dente.

Antônio das Mortes representa este homem, que devido as suas fama de valente e violento, presta serviços a estes representantes, que lutam pela expansão de suas terras, e aos políticos que exortam disputas políticas. Apesar de tentar encontrar um sentido que edifique sua vida, termina por assegurar o desejo dos mandantes de Jardim das piranhas: o coronel e o delegado. Não fica evidente se Antônio quer se transformar em um líder messiânico ou um cangaceiro, devido às condições de sua vida. Como evidenciado no diálogo abaixo entre Coronel Horácio e o delegado Matos:

- Eu trouxe Antônio das Mortes para vigiar os cangaceiros. E se ele passar fogo nessa gente, não vai haver problema nenhum, não vai haver inquérito, interrogatório, exploração da imprensa. A gente resolve desta forma. Qualquer desordem pode esculhambar o futuro do Jardim das Piranhas. Eu quero instalar indústrias aqui e o pessoal do sul vai botar dinheiro, vai investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência do nordeste.

- Eu não quero saber da ajuda de americanos, reforma agrária. Eu só quero saber das minhas vacas.

Segundo MARTINS (1990) um exemplo significativo de homens que se apregoam a missão de cangaceiro, ainda que anteriormente, tivessem sido líderes, dos trabalhadores rurais, como o caso de Antonio Joaquim Medeiros (chapéu de couro), companheiro de João Severino da Silva em 1964. Chapéu de couro se transformou em um cangaceiro no período conturbado da ditadura militar, quando assaltava engenhos de açúcar.

Incorporados nos movimentos de oposição, de protesto contra a falta de justiça social no campo, o messianismo e a luta armada parecem aflorar caminhos possíveis para interceder pela lutas rebeldes. Conferidos por MENEZES “diante da injustiça social e econômica, levantam-se dois protestos de tipos inteiramente diversos: o do homem que toma a arma e decide fazer sua reparação; o do homem que pega do rosário e apela para o céu.” (MENEZES. 1937: 190).

O sertão nordestino é visto com seus beatos, benzedeiros e cânticos religiosos. No filme este ambiente é evidenciado e todos os movimentos se destacam para a cena em que os beatos rezam e cantam.

A rebeldia encontrada no sertão nordestino foi designada pelos movimentos messiânicos e pelo cangaço, características analisadas no filme, que constroem assim uma ópera alegórica. Glauber Rocha considera Antonio conselheiro, como a moldura nacionalista, totalizante, rebelde mediador das necessidades dos pobres.

Exemplo disso tem-se na cena em que a Santa, espécie de consciência de Antônio das Mortes, esclarece o fim do cangaço, com a seguinte frase:

“O povo morrerá nas mãos do matador, sendo que se Coirana morrer, acaba com uma certa esperança e o povo morrerá de fome, de sede”.

O pensamento de Glauber Rocha converge para a idéia de nacionalismo. Por isso que o messiânico Antônio conselheiro consiste em um receptáculo de aspirações: herói que promoveu um movimento abrangente no sertão nordestino; que não tem traços da cultura estrangeira; o rural com visão romântica com valores moral, de lealdade, predispostos a lutar por seus direitos até a morte, sem esmorecer, com dignidade. O urbano estava abastecido dos entraves modernizadores, que moldavam as paisagens das cidades, o consumo, os valores capitalistas de aquisição de tudo.

O filme *O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro* foi constituído na transição dos sonhos rurais, como ideário de lutas, já que deste lugar saíram as forças dos insurgentes,

como cangaceiros e Conselheiros que trariam à tona a vocação do sertão nordestino, como um palco das manifestações dos emblemáticos, que lutam até o fim por seus acertos.

Glauber desconfiava da modernidade com as estradas asfaltadas, rodovias, instalação das multinacionais: “a violência moderna lhe parecia intrusa, importada, ao contrário da sertaneja, que considerava genuína” (TOLENTINO. 2000:198).

Ainda articulava as idéias revolucionárias (nunca ficou claro o que o autor considerava revolução) neste filme, mas com certa preocupação e desconfiança quanto à efetivação. Relutância de um cinema que, sob forte censura mantinha-se fiel as suas convicções, mesmo que estas estivessem um pouco abaladas.

Verifica-se a decepção quanto aos rumos da revolução como se tivesse sido perdida. O Campo não perpetuou a evolução radical evidenciado na cena em que a santa comenta:

“O povo morrerá nas mãos do matador, sendo que se Coirana morrer, acaba uma certa esperança e o povo morrerá de fome, de sede”.

O movimento que tinha características messiânicas transformando-se em um movimento infundado destituído de lógica racional, instituído de alienados e limitado. Em 1971 em um congresso na Columbia University, Nova York, Glauber tenta entender os impasses da razão e da não razão, atenuando seu, dualismo, sua dialética em relação ao fato já citado. “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.

“Em entrevista a Raquel Gerber, 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”, de uma grande tensão entre a mágica, o místico, o chão histórico em que essas percepções se desenvolvem e a tentativa de uma abordagem racional e crítica dessas manifestações tal como se propõe”. (TOLENTINO; 2000:265)

O delegado Matos acredita ser a reforma agrária um propulsor da ordem social que ele tanto almeja para a cidade, sendo que tal atitude provocaria um controle dos “desordeiros selvagens” que insistiam em promulgar revoltas, que provocavam o caos para os governantes de qualquer lugar. Diálogo de Matos com o coronel:

- E depois a reforma agrária vem aí para acabar com os conflitos. É coronel. Reforma Agrária, progresso, sinais dos tempos.

- Eu não quero saber de reforma agrária.

O Estatuto da terra é criado para dissipar os conflitos gerados pelos movimentos organizados que o campo estaria promovendo. Para isso o governo federal deveria enquadrar soluções para regulamentar a lei de terras. A reforma agrária fazia-se necessária em determinados lugares, devido à ocorrência de grandes transtornos, motivados pelos conflitos sociais, que impediram a solidez do regime em pauta. Era promovida a implementação da empresa rural que modernizaria a estrutura econômica do campo acentuando a concentração fundiária.

O Estatuto da Terra aliado ao Estatuto do Trabalhador Rural estabeleciam um ideário de consolidação da reforma agrária. Segundo OLIVEIRA (1997), a idéia dos militares que a fomentaram na época, era construir um caminho legal para a reforma agrária. “Promover a reforma agrária dentro da justiça social sem o toque vermelho, dos partidos comunistas”, era o que os militares preconizavam na época.

O que se viu foi que não houve reforma agrária, mas sim uma estratégia política de grandes empreendimentos técnicos, que viria a estimular movimentos migratórios para o Estado do Amazonas, em busca do acesso à terra. A SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia) nesta época é criada para estimular estas marchas

ocupacionais neste território, obtendo assim, investimentos para projetos relacionados à modernização da agropecuária, mas poucos fizeram parte deste projeto.

Antônio parte pela estrada empoeirada, com o letreiro visível da Shell, tem-se a nítida sensação de que a entrada das multinacionais seria irremediável. A revolução que seria feita pelo campo acabou na cidade.

- Eu vou embora negro, eu vou voltar para a cidade! Vou encontrar a mesma desgraça, negro! E vou ficar girando, girando, apanhando, sofrendo, apanhando e sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil.

Pode-se compreender o processo histórico do qual os coronéis fizeram parte, assim como os grupos de insurgentes que mitificaram a identidade cultural da região. No final do filme percebe-se que a região, assim como seu ante-herói Antonio das Mortes, fez parte de um núcleo isolado da paisagem e do lugar representando o pior do atraso com o pior do moderno brasileiro.

3.3 Cabra Marcado Para Morrer, na luta pelo rural

O objetivo da narrativa “Cabra Marcado Para Morrer” baseia-se na tentativa de identificar a trajetória da vida do líder João Pedro Teixeira morto em 1962, através das observações de seus familiares e de outros camponeses, os quais fizeram parte das Ligas camponesas. Aborda também como esses camponeses estão vivendo em meados da década de 80.

Com ela, pode-se verificar a trajetória referente ao nordeste (mais precisamente sertão) e avaliar que algumas características político-sociais não mudaram no Brasil, já que o filme “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” aborda o cangaço, que teve sua

queda na década de 40, e “Cabra Marcado Para Morrer” percorre as décadas de 1960 e 1980, quando se percebem poucas mudanças por parte dos insurgentes dos insurgentes.

No primeiro filme, houve uma mitificação dos revoltosos transformando os cangaceiros, e os messiânicos, em sínteses do herói nacional, rebelado e servil à revolução social. “Em Cabra Marcado para Morrer”, o insurgente está composto nos trabalhadores rurais, os quais lutaram por maior acesso a terra e foram impedidos de perpetuar suas reivindicações com a extinção das Ligas Camponesas, pelos militares.

O filme pretendia traçar a trajetória do movimento na forma de um documentário neutro, porém a película caracteriza-se por ser uma ficção e assim possui, por consequência, posse um ideário ideológico articulado pelo Centro Popular Cultural.

O filme tem como finalidade fazer uma análise objetiva: observar o modo de vida camponês. É por isso, portanto, toda movimentação da câmera para tornar evidente a paisagem, o lugar, os recortes de jornais, as entrevistas com os camponeses, suas reuniões de mobilização e suas famílias.

Ao contrário do filme “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, em que o cineasta provocava o espectador com sua visão de rebeldes e suas colocações alegóricas e míticas, com diálogos que mais pareciam oratórias, gerados em torno do sertanejo, Eduardo Coutinho procurou influenciar os cinéfilos, através de personagens comuns: trabalhadores explorados, que ao invés de lutar com armas, se organizaram com propostas reivindicatórias.

O filme-documentário “Cabra Marcado Para Morrer” analisa a insatisfação do camponês com a política social e econômica do Brasil. Neste, os latifundiários seriam um dos responsáveis pelas precariedades do campesinato fazendo surgir os rebeldes camponeses, que lutariam por justiça social no campo.

Os movimentos sociais que reuniam camponeses predispostos a lutar pela terra, por melhores condições de trabalho e direitos trabalhistas foram, em grande parte da sua trajetória, desvinculados como possíveis definidores do processo histórico. Os atores sociais

os classificaram como transgressores da ordem social, estimulando a desordem pública. Intelectuais aliados às causas socialistas no Brasil intensificaram o caráter partidário e racional do grupo, incluindo a aceção da palavra “conscientização”, o que seria conferido como marca das lutas sociais.

Os camponeses ficaram subordinados à luta dos trabalhadores citadinos. Sua participação deu-se vinculada a aliados, do Partido comunista ou da igreja católica, de modo geral, predispostos a representar os camponeses, como se esses fossem os fundadores do movimento, reservando os trabalhadores rurais o direito de apropriação do movimento, encabeçando reivindicações pertencentes às ligações partidárias ou religiosas.

O movimento camponês foi vinculado aos insurgentes, caracterizado como sendo formado por desordeiros e não civilizados. Após o golpe militar de 1964, o período foi conturbado e obscurecido pela repressão que surgia. Os camponeses se manifestaram: “Acusaram nosso movimento de subversivo, prendendo e perseguindo nossos companheiros. Muitos sindicatos foram impedidos de continuar” (PUREZA. 1992:36).

Houve divergência nos movimentos camponeses, os quais assumiram contornos distintos conforme a peculiaridade de cada região, porém a causa nunca teve divergência.

As ligas camponesas reivindicavam o direito à propriedade privada e seria determinante, para o fim do monopólio de classe sobre a terra, transformar a propriedade camponesa em estatizada. “Partindo dessas posições uma parte das ligas evoluíram para o preparo da guerrilha, instalando campos de treinamento em Goiás, não muito longe de Trombas e Formoso, em Dianópolis. Esses campos de guerrilha foram descobertos pelo exército e teriam sido desativados. De qualquer modo, o golpe militar de 1964 encarregou-se de por fim às propostas das ligas camponesas, que eram um projeto de revolução camponesa.”

Nos anos de 1940 a 1966 foram organizadas várias ações sociais camponesas advindas dos trabalhadores expulsos do campo. Mais precisamente em 1955, no Engenho

Galiléia, na associação de foreiros denominados Sociedades Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, logo conhecida como Liga camponesa.

O controle do movimento do campesinato foi disputado pelo partido comunista e posteriormente por João Goulart com seu trabalhismo como podemos observar o movimento das ligas camponesas sempre esteve associado aos discursos ideológicos vigentes.

Tais fatos eram sintomas da decadência da burguesia. A idéia de proletariado estava associada à idéia de pureza moral (VENTURA. 1987:37). Enfim todos os injustiçados socialmente eram considerados valiosos para o movimento, pois tinham a pureza da alma dos que sofrem pelas mazelas de suas vidas.

As representações camponesas surgiam nos anos 40, em lugares como Pernambuco, São Paulo e Minas gerais. Os conflitos gerados salientavam as precárias condições de trabalho: baixos salários e falta de assistência dos direitos trabalhistas e previdenciários, entre outros.

Sua inserção no cenário brasileiro deu-se pela crise política regional intensificada pelo foreiro e elo extinto trabalhador das usinas. Neste período, ficava evidente que a política paternalista do governo não seria suficiente para atenuar estas questões, visto que, proporcionava o desenvolvimento desta região, promovendo o imediatismo de soluções restritas e sazonais, que surgiram em determinadas épocas com maiores dificuldades como, por exemplo, à seca.

Em 1951, houve um ganho significativo para os trabalhadores rurais, o direito a estes assalariados agrícolas, de férias remuneradas. E os arrendatários, parceiros e meeiros, reivindicavam a luta pela redução das taxas de arrendamento.

No filme, os camponeses estavam reivindicando melhores condições de trabalho. Os donos de terras exigiam 50% dos lucros rejeitando os 20% que os arrendatários propunham, porém estava na constituição estatal o limite máximo era 20%, garantindo assim, a garantia os

direitos dos arrendatários. Já outros arrendatários foram expulsos devido às reivindicações da garantia de 20%, que acarretou em um conflito de luta pelo domínio da terra.

Alguns sindicatos foram regulamentados pelo Ministério do Trabalho o qual seria a forma mais organizada de luta pelos direitos dos trabalhadores. A associação civil teria a finalidade de ajudar a luta dos posseiros, arrendatários, meeiros, etc.

Houve muitas formas de organização camponesa articulada aos trabalhadores, integrando e participando de diversos colóquios, como o I Congresso Camponês de Pernambuco realizado em Palmares, no ano de 1950 que tinha por objetivo formar uma organização Central dos camponeses e trabalhadores agrícolas.

O Partido Comunista teria como finalidade tornar-se representante das massas populares e incorporava os trabalhadores em sua primazia. O partido comunista preconizava uma reviravolta na estrutura feudo-burguês, abolindo a exploração do trabalho, defendendo o voto para analfabeto e a assessoria a indígenas incentivando a sua autonomia organizacional. Enfatizava uma ação antiimperialista, de condenação ao golpe militar. Mas deixava documentada a garantia de que as empresas da burguesia não teriam seus bens confiscados pela camada mais baixa da sociedade. Fez alusão ao direito do campesinato rico.

O partido comunista abrangia uma massa considerável de empresários, que estariam de alguma forma descontentes com o rumo político econômico do Brasil, sofrendo os prejuízos decorrentes do monopólio das indústrias estrangeiras. Alguns discípulos do partido acreditavam no poder de mobilização das massas camponesas, que através da organização, aspirariam aos meandros da reforma agrária. O propósito seria construir em diversos municípios governos democráticos de libertação nacional. Foram organizadas inúmeras conferências trabalhistas.

O Partido Comunista brasileiro absorveu as tensões do campo, promovendo em sua pauta questões reivindicatórias como: créditos acessíveis, maiores prazos para a renovação contratual dos arrendatários, diminuição de impostos. Porém o partido em 1947 foi posto na

ilegalidade, dificultando assim a mobilidade de ação e repreendendo a iniciativa dos ruralistas. Muitos movimentos mostraram suas fragilidades diante da face da opressão exercida pelos policiais, outros organizados travavam conflito abertos diante das frentes opressoras.

Os conflitos motivados pelas reivindicações no campo continuaram em diferentes localidades do Brasil como em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Paraíba. Muitos conseguiram ganhar repercussão nacional estabelecendo a reforma agrária como o principal requerimento de suas manifestações.

A maior mobilização articulada pelas Ligas Camponesas, anterior ao golpe militar foi em Pernambuco, devido às condições dos trabalhadores tradicionais assinalado pelo morado e pelo aforamento de terras.

Em 1955, no engenho da Galiléia em Vitória de Santo Antão houve uma mobilização camponesa com o intuito de promoverem na cidade a realização de uma marcha reivindicatória, ampliando a visibilidade a todos os cidadãos. A luta das Ligas Camponesas estava centrada na tentativa de desapropriação para a reforma agrária do Engenho de Galiléia.

O crescente desenvolvimento e projeção das lutas do campo, como Ligas camponesas, sindicatos, associações, tencionavam resultados para suas propostas. O Partido Comunista tentava organizar as várias manifestações, com o objetivo de que tais formulações compusessem o cerne de sua bandeira ideológica.

A preocupação estava em garantir a legalidade das ações sociais, asseguradas pelo advogado representante dos camponeses de Galiléia, que era Julião. Porém o advogado argüia das dificuldades referentes à legalização dos sindicatos. Julião sendo deputado socialista acreditava na mobilização dos foreiros como categoria bem organizada, que tinham ampla liberdade de locomoção e por produzirem o substrato de sua subsistência, ou seja, eram trabalhadores rurais cientes e produtivos.

No filme, podemos observar o deputado sendo aplaudido pelos camponeses e algumas fotos de jornais evidenciam a importância de Julião para os trabalhadores rurais.

Segundo o cineasta e narrador da película Eduardo Coutinho, Galiléia era um engenho de fogo morto, dividido em pequenas parcelas de terra. Nela viviam 150 famílias foreiras, que cultivavam lavoura de subsistência.

O dono do Engenho morava em Recife, os foreiros pagavam um aluguel anual, o foro. O aumento do foro foi também uma das causas da fundação da Liga Camponesas. José Francisco de Souza, o Zezé da Galiléia, homem muito respeitado, foi eleito presidente da Liga. O proprietário do engenho expulsou todos os moradores. Os Galiléus procuraram um advogado para defender seus interesses, desejando justiça social, através do deputado Julião.

Notas de Jornais aparecem na película com as seguintes considerações:

“Mais de Cem Famílias Camponesas Foram Despedidas do Engenho Galiléia”

“Estão Expulsando Os Foreiros Sem Indenização”

“Lutas Contra O Aumento do Foro”

Segundo Julião, alguns articuladores do movimento das Ligas Camponesas acreditavam que estes pertenciam ao movimento socialista, “principal força da revolução brasileira”, por isso não podiam manter uma ligação com a burguesia e secções latifundiárias como estabelecia a proposta do partido comunista.

O partido Comunista Brasileiro discutia propostas de medidas parciais que remetessem às soluções dos problemas, fazendo com que o camponês se conscientizasse e reivindicasse cada vez mais por melhorias. Essas medidas parciais não faziam sentido para Julião que acreditava que concretizando a reforma agrária problemas como esses de arrendamento e parceria não existiriam mais.

A propaganda anunciada pelas Ligas Camponesas como o movimento de visibilidade para as propostas camponesas, reivindicava pela reforma agrária como solução para o acesso e democratização do campo.

A imagem que os movimentos camponeses preconizavam, segundo a imprensa da época era de radicalidade e confronto.

Na década de 60, a movimentação das ligas camponesas se expandiu no próprio nordeste, incluindo zonas centrais de Pernambuco e Paraíba.

Houve assassinatos atribuídos aos interesses dos grandes latifundiários como a morte do fundador da Liga de Sapé, na Paraíba, que teria 10.000 filiados. Sua morte foi encomendada por um fazendeiro das imediações, ligado a este líder, símbolo de resistência, devido à divulgação dada pela mídia que chamou a atenção da imprensa internacional.

No filme temos a seguinte informação narrada pelo interlocutor: “Nessa época a Liga de Sapé era a maior do Brasil nordestino com mais de 7.000 sócios, a Liga teria sido registrado em cartório três anos antes, como sociedade civil de direito privado e 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, uso da violência contra os pequenos proprietários, despejos sem indenização pelas benfeitorias da terra, eram algumas das reivindicações que os camponeses exigiam.

Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, fala que seu esposo começou com as idéias políticas e a formação do sindicato quando trabalhava na pedreira, o que levou a não conseguir mais trabalho, mas não tinha medo de morrer, preferindo morrer de bala a morrer de fome.

Organizou a liga camponesa de 1958 a 1962. Elizabeth argumentava que João Pedro dizia: “Nós, organizados poderemos acabar com esse estilo do proprietário de tomar nossa lavoura, mas enquanto não nos organizarmos ele toma e fica tomado”.

Elizabeth acrescenta que o Líder de Sapé acreditava na luta camponesa “a dureza que ele enfrentou e nunca esmoreceu, e rindo relata que ele nunca dizia estar arrependido ou coisa

parecida”. Sempre fazia concentração de protesto. João Pedro tinha certeza que o latifúndio iria tirar sua vida.

Elizabeth falava menciona por que latifúndio queria que João Pedro saísse dali e perguntava para o marido por que a família não podia ir embora. Segunda ela, ele teria respondido da seguinte forma: “Eu não me acovardo, sei que a minha vida eles vão tirar, eu vejo a cara de ódio do latifundiário. Para aonde eu passo ouço os resmungos. Eu sei que vou tombar, eles vão tirar minha vida, mas uma coisa eu digo para vocês, tiraram a minha vida covardemente”.

No filme, o locutor anuncia que no dia 2 de abril de 1962 foi morto por uma emboscada, o líder João Pedro Teixeira, por dois soldados da polícia militar. Também participou da emboscada o vaqueiro de uma fazenda do latifundiário, Agnaldo Veloso Borges, suplente de deputado estadual. O Juiz de Sapé decretou a prisão preventiva apontando como mandante do crime. Agnaldo Borges livrou-se da cadeia, assumindo uma cadeira na Assembléia Legislativa. Conseguiu o cargo por que deputados e suplentes renunciaram para permitir a sua posse.

No filme, visualizamos as reportagens de Jornal com as seguintes afirmações:

“De fuzil e emboscada mataram João Pedro: Líder camponês levava livros para os filhos”.

“Recife terá rua com o nome do Líder Camponês assassinado em Sapé”.

“João Pedro viverá”

“João Pedro – Herói de nossa Época”.

Em março de 1965, os dois policiais que mataram o líder João Pedro foram absolvidos por unanimidade pelo júri.

As greves realizadas neste período estavam incumbidas de garantir melhores condições salariais e assegurar o direito trabalhista. A crise das ligas camponesas deu-se pelas idéias pautadas de seus articuladores intelectuais que tencionavam a formação da luta armada

em pontos estratégicos do Brasil. Outros como Julião tentaram sem sucesso a unificação da direção, tendo novos obstáculos, como a participação da igreja na luta pelo movimento.

Nesta época, o movimento teria que reivindicar por suas necessidades de sobrevivência, além disso, os vários embates que se estabeleceram (com tantas propostas de execução de ações, propulsoras para suas reivindicações) levaram a pensar de que maneira promover a revolução. Existiam algumas especulações e, mais do que isso, discussões a respeito da direção geral do movimento. A igreja e o Partido Comunista Brasileiro (com suas divisas) discursavam atônitos por propostas que encontrassem a homogeneização de todas as diretrizes pelas quais ansiavam.

Em 1962 aconteceu a regulamentação do sindicalismo rural, que reconheceria apenas um sindicato em cada município, fazendo haver uma disputa para conseguirem a carta sindical o mais rápido possível. Existia o interesse em obter o maior número possível de sindicalizados para com isso controlá-los e fazer as tentativas de ações necessárias.

A disputa para a sindicalização era importante, pois conferia o controle sobre a federação que seria criada e, após muitas discussões chegou-se a uma solução controversa para muitos, que era a chapa única do PCB, o qual teria dois cargos prioritários: presidente Lindolfo Silva, tesoureiro (Nestor Veras) e secretário Sebastião Lourenço de Lima.

A Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG) reconhecia em 1964, que os sindicatos deveriam ser ampliados, que o movimento deveria ter unidade e adotar resoluções do congresso de Belo Horizonte, que se tornaria um dos objetivos do CONTAG.

O filme trás a seguinte informação: em 1964 foi realizado um comício que comemorava a Fundação do Sindicato dos Trabalhadores rurais de São Miguel de Itaipu, cidade próxima de Sapé. O governo federal estimulava a sindicalização do campo. Duas semanas depois houve o conflito que impediu a filmagem.

A realidade foi favorável à classe média e à fração conservadora os quais foram para as ruas no dia 19 de março de 1964, com a marcha da família com Deus, organizada pela União Cívica Feminina e pela campanha da mulher, com o apoio do deputado Cunha Bueno e o governo de São Paulo. Foi possível constatar que esta foi uma das últimas manifestações em que os cidadãos puderam se expressar livremente pelas ruas das cidades brasileiras. E esta manifestação democrática estaria na verdade legitimando uma conspiração abrupta do binômio segurança e desenvolvimento, que restabeleceria a ordem e o progresso, através do autoritarismo e repressão. Estaríamos chegando na era militar.

No filme temos o seguinte relato do cineasta: Em 31 de março ficamos encurralados pelo exército, tinha soldado por todo campo. Os militares procuravam pelos líderes João Virgínio, Zezé. Falaram que o povo que estava no filme já tinha se escondido.

Outro camponês relata que o exército quebrou utensílios, jogou fora a comida que estava sendo preparada e levou o material do filme.

No filme, podemos ler informações contidas nos jornais da época, trazendo as seguintes manchetes: “Material Subversivo Apreendido – Armas privadas das forças armadas filmes para a formação de agitadores dos camponeses. Holofotes para projeção noturna, o treinamento era intensivo e noturno e foram apreendidos pelo exército, no Engenho Galiléia”.

Os jornais da época ainda continham a seguinte reportagem: “Foi talvez em Galiléia que o Exército aprendeu materiais comunistas no interior de Pernambuco, abandonado pelos líderes”.

A película evidencia textos publicados pelos jornais da época, mostrando a influência que os militares teriam no meio da imprensa: “foi encontrado em um casebre, material que acionava um dispositivo de subversão dos vermelhos, sob a proteção do governo estadual recentemente deposto. Neste casebre estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme dentre os inúmeros

encontrados, que estava sendo levado na semana do golpe era “Marcado Para Matar”, uma película que ensinava que os camponeses deveriam agir a sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar o inimigo pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação. Mostrava também que os reacionários presos em campanha ou levados a Galiléia no interior do estado”.

Um sociólogo pernambucano, que pediu para omitir seu nome, iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado no referido Engenho, a fim de ajudar o mais rápida e possível na recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses da Galiléia.

João José, filho de um líder camponês que havia sido preso, fala na película que os militares acreditavam que a equipe do cineasta era de “Cubanos cabeludos”. O militar perguntava como eles falavam a expressão “bom dia” e ele responde que falava normal, como os cariocas.

O filme ainda mostra um recorte de jornal com a seguinte reportagem:

“Em Vitória de Santo Antão, onde foram presos vários elementos das Ligas Camponesas, além de oito estrangeiros, que falavam o idioma espanhol”.

Os militares perguntavam se o camponês entendia as palavras deles (do cineasta e de sua equipe), ele respondeu que sim. Os militares pediram para João José mostrar as armas, ele responde que aqui só duas pessoas têm armas e são coronéis.

João Virgílio, único camponês encontrado na Galileia, fala que sofreu tortura, apanhou muito e que ficou mais revoltado do que era. Passou vinte e quatro horas em pé, em um tanque de fezes, levando choque elétrico. Suas últimas palavras no filme são: “Não tem nada melhor que um dia após o outro, o povo tem que pensar quem são eles, não é possível a gente viver a vida todinha desse pé de boi”.

Negro Fubá e Pedro, ambos fazendeiros fundadores da Liga de Sapé, desapareceram após saírem da prisão nunca mais foram encontrados. Três dias depois do desaparecimento,

um jornal informou que foram encontrados dois cadáveres mutilados, perto de uma estrada. Segundo o jornal, tratava-se de marginais mutilados pelo Esquadrão da Morte.

Índios, posseiros, arrendatários, pequenos camponeses, foreiros, trabalhadores rurais, enfim, eram a população que não fazia parte do binômio segurança e desenvolvimento estorvando a expansão do país. O movimento militar desfaleceu as ligas camponesas e promoveu uma escalada de perseguições e desarticulação do seu movimento

O movimento camponês conseguiu aliar igreja e Partido Comunista Brasileiro na greve que se sucedeu em Pernambuco, de modo, que se observa que a Liga Camponesa buscou defender os direitos do homem do campo dentro da legalidade e legitimada pelos direitos do trabalhador. Fizeram manifestações e posteriormente ocuparam terras em Pernambuco e na Paraíba. Ocupações armadas ocorridas na baixada do formiga, sob égide do PCB, foram concebidas pela imprensa comunista como ideal a ser seguido.

Houve várias vitórias conquistadas pelo movimento do campesinato como a desapropriação de terras, as vitórias salariais por grevistas as titulações em favor dos posseiros, e o estatuto do trabalhador rural aprovado pelo Congresso Nacional. Sabia-se, de agora em diante, da necessidade de superar o atraso da agricultura, porém o direito à propriedade não foi exercido como o esperado.

O discurso da reforma agrária foi mantido pelo representante do golpe militar com o subterfúgio de ocupação dos espaços vazios. O acesso à terra não se formalizou pela reforma agrária, mas sob a estratégia política de um território com um vazio territorial: A Amazonas, (devido a grandes projetos governamentais promoveram o deslocamento, através da marcha populacional em busca de liberdade de terras), dava-se início ao projeto SUDAM (superintendência do Desenvolvimento da Amazônia).

Justamente com essas medidas, implementava-se uma grande propaganda em torno de projetos especiais tais como o Programa de Integração Nacional (PIN), o Programa de Redistribuição do Norte e estímulos à Agroindústria do norte e do nordeste (PROTERRA) o funrural e grandes empreendimentos dos quais a constituição da desastroso exemplo foi a construção da transamazônica (VILAÇA,1988:19)

A pressão pela ordem social intensificou a repressão sobre vários movimentos sociais, houve o aumento do trabalho temporário, a censura dos meios de comunicação, organizações de extermínio de esquerda, legalizadas pelo AI-5(Ato Institucional número cinco), período determinante de inúmeras torturas, mortes, desaparecimento, brutalidade, histeria e angustias.

Lindolfo Silva, presidente do Contag e Elizabeth Teixeira, líder da Liga Camponesa da Paraíba conseguiram escapar do cerco que se iniciava aos considerados inimigos da ordem vigente, porém muitos líderes e trabalhadores foram perseguidos, assassinados ou apreendidos. Desapropriações, antes executadas, foram revistas e antigos proprietários garantiram a posse da terra anteriormente perdida, militar ocuparam as áreas de conflitos no campo havendo despejo. Isso tudo dentro de pouca resistência. Nem todos os sindicatos foram fechados permanecendo alguns na funcionalidade.

A proposta do governo era modernizar a sociedade e assim os sindicatos deveriam ser remodelados e não necessariamente exterminados. A igreja na expectativa de trazer à tona um sindicalismo cristão concordava em enumerar os sindicatos contraventores, porém, muitas das associações consideradas cristãs foram vítimas da desarticulação militar nas suas sedes.

Apesar de toda a situação desfavorável às manifestações populares, houve incidência de greve nos anos de 1964 a 1968, na região de cabo e um ano antes do ato Institucional número 5, o chamado “golpe dentro do golpe” Graças à imposição dos sindicatos, reivindicações como pagamento de salários atrasados, aplicação do estatuto da terra, previdência social ao trabalhador do campo. Os sindicatos estavam sob a intervenção dos DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), que poderia autorizar ou não os seus funcionamentos, o que assustava grande parte dos sindicalistas.

Os sindicatos estavam sendo desmobilizados pela repressão, salvo algumas exceções. Um exemplo deste fato deu-se em Pindaré, onde os sindicalistas orientavam os trabalhadores para as seguintes ações: derrubar cerca de grileiros, invadirem roças e plantar alimentos. O resultado da ação foi a repressão e desarticulação desta manobra.

O objetivo dos movimentos sociais era de atingir um grande número de interessados nas questões ligadas à terra e, com a repercussão, promover a hegemonia de seus propósitos. Na ânsia de ampliar as lutas pela terra, foi editado o boletim do trabalhador rural em 1969, criado para salientar as necessidades e direitos dos homens do campo. A proposta central da Contag era descrever os direitos que não eram respeitados.

Os sindicatos estavam preferindo exercer uma ação menos agressiva e concluíram que seria melhor ter prudência e não repreender o Estado, sendo preferível encaminhar seus problemas através de recursos à justiça e legitimando suas ações.

Segundo Medeiros (1989), Como efeito, da portaria 71 de 2/2/1965, do Ministério do Trabalho, no que se refere a enquadramento sindical, passou a existir somente o trabalhador rural, pessoa física, que exercia atividade profissional, sob forma de empregado ou empreendedor autônomo. (MEDEIROS, 1989:120).

Os sindicatos atuavam de maneira a interceder pelos direitos dos trabalhadores, através de ações na justiça. Não foram em todos os lugares que os sindicatos se adequaram às preocupações da maioria dos camponeses. Neste embate foi criado um centro da igreja com a finalidade de substituir a ação dos sindicatos.

A intensificação da modernização na agricultura desarticulou o campesinato e foi iminente sua menção para a retirada e expulsão proporcionada na década de 70. Sendo assim os trabalhadores não encontraram emprego regular nestas regiões, ocasionando os deslocamentos para outros lugares, inclusive nos centros urbanos. Iniciou-se o movimento dos bóias-frias, que posteriormente lutariam por seus direitos. A instauração dos dissídios

coletivos nos anos 70, entre Rio de Janeiro e São Paulo, foi ganhar nos tribunais direitos trabalhista, que antes não mobilizava os trabalhadores pelo cumprimento.

A igreja esteve posicionada em prol dos movimentos sociais do campo, na tentativa plausível de estruturar um sindicato cristão (ante-socialista e não tendo como objetivos atos revolucionários de guerrilha armada e violência), com uma aglutinação que se diferenciaria de lugar para lugar, devido à criação do círculo operário, FAG etc.

Houve outras comissões articuladas pela igreja com o objetivo de zelar pelos interesses da reforma estrutural da terra. Como por exemplo, foi criado em 1975 a Pastoral da Terra.

A família de Elizabeth Teixeira foi destroçada, pois a filha mais velha suicidou-se oito meses após a morte de seu pai. No filme, vemos o recorte de jornal que dizia o seguinte:

“Jovem suicidou-se ingerindo uma dose forte de arsênico”.

“Marluce era filha do infortunado João Pedro Teixeira e tinha dezoito anos”.

Elizabeth só tem contato com dois de seus onze filhos, os demais estão espalhados pelos Brasil.

No final do filme Elizabeth fala ao cineasta, ainda na cidade de São Rafael, interior do sertão:

“Nunca esmoreci, nunca esqueci a luta. Fiquei encostada que esse era o único jeito”.

3.4 O outro sertão



Figura 7: cena do filme Central do Brasil.
Fonte: CARNEIRO, 1998.

Os filmes “Central do Brasil” de Walter Salles, “Eu Tu Eles” de Andrucha Waddington e “Baile Perfumado” de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, foram selecionados pelos críticos especializados (2002), como as melhores películas do novo cinema brasileiro. Estes filmes, realizados sobre a égide nordestina, trazem outro questionamento para compreender a memória da identidade nacional.

O Cinema Novo foi conhecido como o representante da estética da fome, mas atualmente o cinema é associado à cosmética da fome, em que a estética é mais importante que as formulações sociais. Não existe mais movimento de cinema engajado. Estamos na era da valorização da estética, dos recursos técnicos, luz, enquadramento, som fluente, entre outros mecanismos que possam deixar o produto dentro da qualidade necessária para exportação.

Os cenários ainda contêm pobreza, cangaceiros, homens feios, sujos, imbuídos de dramas existenciais e comédias pitorescas nordestinas. Algumas características unem todos

estas produções: os filmes estão dissociados de qualquer viés ideológico, suas películas são influenciadas por mais de uma escola cinematográfica, não apresentam nenhuma solução para os problemas sociais, nem tentam compreender de fato a verdadeira identidade brasileira. Apenas produziram em filmes que lhes trazia agrado.

O espaço criado para a realização de um espetáculo no sertão, ainda construído como lugar da humanização, do cenário pitoresco para uma história considerada exótica, torna-se ideal com esta paisagem sertaneja: sol, escassez, trabalho na lavoura tradicional. Geograficamente teve poucas transformações no que se refere aos sistemas de produção dos objetos artísticos. Em certos aspectos dos filmes “Central do Brasil”, de Walter Salles, e “Eu Tu Eles”, de Andrucha Waddington, pode-se argüir em favor da não identificação de nenhuma mudança abrupta, em comparação ao filme “O Dragão da Maldade Contra O Sato Guerreiro” de Glauber Rocha, como se as histórias pudessem ter sido construídas em qualquer ação temporal.

A diversidade construída pela vertente nordestina acompanha os interesses dos cineastas pela locação típica de um Brasil, que ainda necessita de seus mitos e do folclore para ilustrar sua condição pitoresca.

Os filmes apresentados não envolvem discussões políticas, denúncias sociais ou questionamento econômico. Os filmes cortejam o sertão sob outra ótica, a de mostrar dramas de redenção moral ou comédias pitorescas, os problemas estruturais do lugar não são importantes, servem como amostragem da paisagem, como retórica do Brasil ganhador de prêmios repercutindo excelentes críticas no exterior.

O sertão teve atribuições de lugar de excentricidades e fonte de inspiração inspiradora do retorno à casa lúdica, que marcou a essência mistificadora de Dora⁷. Caca Diegues alude a respeito do sertão em uma entrevista concedida à revista de cinema: “O nordeste é talvez a região brasileira que mais marca o sentido de originalidade”.

⁷ Personagem central do filme Central do Brasil, de Walter Salles.

Central do Brasil foi vista por sete milhões de espectadores estrangeiros e teve duas indicações ao Oscar. O jornalista Evening Standar, do Independent, concorda com a opinião do próprio Walter Salles, de que o filme foi influenciado pelo Neo-Realismo italiano e o Cinema Novo brasileiro e não pelo “Neo-realismo” de Hollywood.

O filme “Central do Brasil” tem seu início na estação de mesmo nome e logo mostra o interior do nordeste brasileiro, onde os personagens se deslocam para este lugar, com a expectativa de elucidarem questões importantes, a respeito da trama da história, sendo que podemos observar as dualidades arcaicas do Brasil moderno.

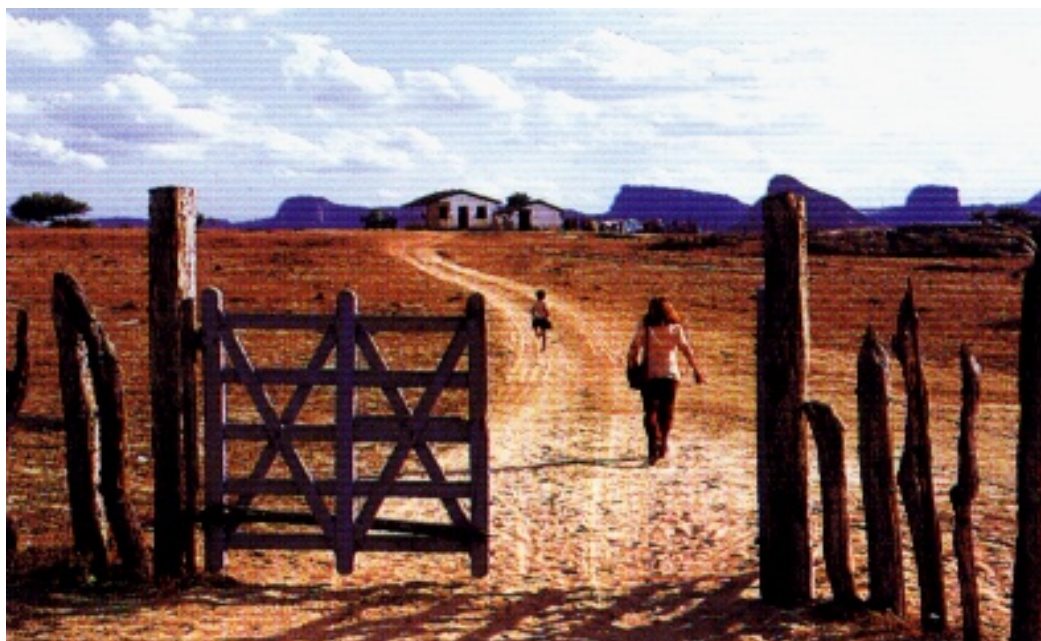


Figura 8: Cena do filme Central do Brasil.
Fonte: CARNEIRO, 1998.

Na segunda parte do filme, começa a viagem de Dora e Josué, o menino, que juntos procuram o pai deste pelo sertão nordestino. A Geografia é modificada pela paisagem de um sertão mais colorido e humanizado, onde as pessoas se esforçam para ajudar o menino a encontrar sua família e onde Dora se redimir da rigidez e austeridade de sua vida. Dora é

“mã” e vai se ajustando com o passar do filme. Seus problemas pessoais afetam sua trajetória e ela sempre relembra a figura do pai desajustado.

As mazelas do campo ou da cidade não são problematizadas e sim verificadas através da paisagem que desperta a contemplação do lugar. Tratava-se de uma viagem ao Brasil pobre e arcaico de religiosos, beatos e trabalhadores humildes.

No final da odisséia de Dora e Josué, temos uma sensação de retorno à estação central, simbolizada pelas casas pré-fabricadas dos projetos do BNH (Banco Nacional de Habitação).

“A paisagem vista lateralmente borrada pela janela do ônibus fica borrada com a velocidade. A Câmera aproxima-se do rosto de Dora. Ela está com os olhos mareados e retém o choro com dificuldade. Finalmente decidida ela abre a bolsa e retira seu velho bloco de trabalho e uma caneta: Eu tenho medo que um dia você também se esqueça do seu pai, tenho saudades de tudo... Dora”. (CARNEIRO: 1998:99).

Observa-se o sertão inocente, lúdico, acolhedor, familiar, silencioso e o menino Josué entregue a esse universo jocoso da familiaridade, que um dia foi evidenciado pelo Cinema Novo.

Das críticas referentes ao filme tem os dois comentários significativos do trabalho em questão, sendo que analisaremos primeiro os comentários de Nogueira, que faz comparações entre o Cinema Novo e o pós-moderno, à que se refere ao cinema de Walter Salles Jr.

Para o crítico, o Cinema Novo conseguiu levar para as telas de cinema as dificuldades brasileiras em uma época em que a euforia dos militares e do milagre econômico distanciava assuntos vigentes como a fome, a desnutrição, a miséria e a corrupção.

O filme “Central do Brasil” resgata o melodrama e a lição de moral, segundo o autor, dividindo o mundo em certo e errado, resgatando os culpados por suas vidas corrompidas. Através da ingenuidade do jovem, os vários ambientes que se encontram no filme se fazem diante de circunstâncias exageradas do homem do campo, e da cidade.

O filme “Eu Tu Eles”, de Andrucha Waddington, trata da história de amor de uma mulher, por três homens, que acabam vivendo juntos em pleno sertão nordestino. Porém não se trata de uma comédia erótica, como por exemplo, a que foi apresentada pelo cinema no ano de 1978, por Bruno Barreto, no maior sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro, que foi “Dona Flor e Seu Dois Maridos”. Estamos diante de uma história que intercede em favor do brasileiro, da brasilidade, do jeito de ser e viver do gentil cidadão brasileiro.

O filme “Eu Tu Eles” trata da angústia dos personagens em tentar resolver o impasse da melhor forma possível. Mostrando o caráter heróico dos “macunaímas” brasileiros.

Esse filme é inspirado na história real de uma mulher, que vivia com três maridos no interior do nordeste. Segundo o cineasta, este era um argumento mais que suficiente para se transformar em um filme. Andrucha Waddington propôs a Elena Soarez fazer o roteiro do filme e, para isso, percorreram o sertão do Ceará atrás da mulher que protagonizou a real história do quarteto amoroso. Segundo a definição do próprio autor, “Eu Tu Eles”, é um filme que relata a relação amorosa de quatro pessoas não sendo, portanto, um projeto a respeito do sertão.

Pode-se dizer que o filme lida com as relações amorosas das pessoas em questão, através de um humor singelo, não se torce para ninguém, não se gosta de ninguém em especial, apenas se espera para o melhor acordo. Através desta história se pode analisar o sertão nordestino, com seus desníveis sociais, misérias e estagnação, porém esta relação de idéias não é abordada, apenas sentida.

O filme explora o “caráter Macunaíma” do brasileiro, os anti-heróis carismáticos e ao mesmo tempo inocentes. O crítico Luiz Joaquim pondera que nada melhor que a situação dos casais “sertanejos isolados no mundo, longe de qualquer interferência de valor moral”, para surgir um novo modelo de família, de forma que as paisagens naturais do sertão ganharam cunho contemplativo.

Antes mesmo de estruturar o filme, tal como qual ele é visto, esta obra ganhou ares de versão de *Vidas Secas* (drama), *western sertanejo* (aventura) e comédia rasgada.

Andrucha Waddington explica que o filme recorre a um assunto muito importante para todas as pessoas que buscam a felicidade. “Se as pessoas querem ser felizes, devem se adaptar as novas regras, mesmo que passem por momentos de angústia”. Com esta declaração Andrucha deixa claro qual o objetivo de seu filme: abordar temas como o amor, a felicidade e o companheirismo. Enfim o filme fala da necessidade de ser feliz.

Estas foram algumas críticas populares encontradas no site “adorocinema”, de 2004, que retratam algumas opiniões a respeito do filme, dentre as quais consideramos como sendo as mais interessantes:

“O filme reflete muito bem a vida do nordestino, colocando pontos engraçados numa mesma situação de uma mulher, seu marido e amantes”.

“Filme bom. Não é meu tipo de filme, mas para filmar algo que tem o nordeste já está ótimo”, “Há pouca história para muita fotografia”.

“Não assisti ainda ao filme, mas gostaria de saber o porquê das produções brasileiras insistirem em antigas fórmulas padrão para filmes brasileiros”.

“Tem muita fotografia e pouca história. O filme se arrasta”.

Roteiro bem amarrado, com ótimos diálogos e atores bem escolhidos ajudam a transformar o filme em diversão respeitável. “Só não vai muito, além disso”.

“Há muitos silêncios sem sentido”.

“O cinema brasileiro está de parabéns, pois retrata a nossa realidade”.

(www.adorocinema.cidadeinternet.com.Br/filmes/eu-tu-eles/eu-tu-eles.htm)

O surgimento da Lei do Áudio Visual e o incentivo a cultura, regulamentada em 1994, que possibilitaria a obtenção de recursos financeiros através, das empresas privadas ou estatais.

Em 1995, mediante esta lei, teve-se a produção do primeiro longa-metragem que marcaria o retorno simbólico da retomada do Cinema brasileiro, que foi “Carlota Joaquina”, de Carla Camurati. Desde então, teve-se uma euforia no mercado nacional. Em 1994, foram produzidos dois longas-metragens, sendo que em 1997 foram lançados 28 filmes no mercado

consumidor. Porém o cinema nacional enfrentaria problemas quanto à distribuição e exibição dos filmes.

Segundo a Agência Nacional do Cinema, 28 filmes nacionais foram lançados no mercado consumidor e nas salas de projeção, no entanto e outros 28 emperraram nos trâmites da distribuição de suas películas. Este problema constante na história do cinema brasileiro, que ocorre desde o Cinema Novo, mostra a luta que existe para que o Estado possa interceder a favor dos cineastas nacionais, através das leis de incentivos à cultura, permitindo uma melhor distribuição dos filmes nacionais e aumentando os dias de exibição. Dado relevante é o fato de que o número de produções nacionais no ano de 2003 foi maior que a sua distribuição.

Deveria haver limites para a entrada de filmes estrangeiros, segundo a representante do sindicato da Indústria Cinematográfica do estado de São Paulo, Assunção Hernandes (2003), a indústria nacional paga 50% sobre o preço do negativo virgem comprado dos estados Unidos ou no Japão e tem que pagar 1,4 mil reais referentes à compra de determinados filmes. Segundo a sindicalista, o mercado americano para filmes estrangeiros é muito restrito e de difícil acesso. E segue dizendo que as autoridades têm que proteger os filmes nacionais no seu próprio mercado.

Estes filmes podem ser analisados como fontes ilustrativas, de localização, da percepção da paisagem nordestina, do lugar, porém fazer uma análise fundamentada nos elementos que estes filmes propõem, não é tarefa fácil devido à falta de conteúdos que remetem a discussões sociais mais acirradas. Não se quer com isso, afirmar que o cinema tem obrigação de fazer uma tese de doutorado ou um livro acadêmico, simplesmente afirma-se a impossibilidade de fazer uma relação mais profunda com o novo cinema, devido aos temas menos tensos.

Nelson Pereira dos Santos revela em uma entrevista concedida à revista “Nossa História” que Glauber Rocha, nunca abriu mão de um cinema com responsabilidade, em que a intenção esteja presente.

Uma constatação é que o Cinema ainda busca incessantemente o público, lei de incentivo, leis que protejam o mercado nacional, uma identidade nacional, busca também prêmios, principalmente, os internacionais.

CONCLUSÃO

O cinema foi uma criação dos irmãos Lumière e, ao longo dos tempos, esta máquina contou com inúmeros colaboradores, que proporcionaram melhorias técnicas e consolidaram a película fílmica, como um dos mais importantes meios de entretenimento. O cinema projetou nas telas fortes traços da sociedade pela qual a película estaria sendo produzida.

As projeções cinematográficas agregaram uma série de técnicas científicas oriundas dos avanços do homem sob seu meio. Sendo assim, participaram do projeto de várias nações interessadas em alinhar essa eficiente fonte de imagens, o qual retrataria os mais diferentes lugares, e também serviria para os embates das pretensões político-ideológicas do Estado.

O cinema utiliza a Geografia para promover suas histórias fílmicas e, através da paisagem, lugar, território, habitat e ambiente, analisa suas transformações, contradições e transitoriedades encontradas na sociedade moderna.

Os Estados Unidos conseguiram promover sua primazia cultural com a ajuda dos canais de conexão como o rádio, televisão e o cinema e pode-se observar nas telas sua efervescência cultural: cultura pop, rock, contracultura entre outros. Os filmes americanos mostraram os mais arraigados padrões de vida de sua sociedade e foram fontes de inspiração para a indústria cinematográfica de outros países, os quais acreditavam na película como produto de exportação da expressão cultural de um país.

Os Estados Unidos tiveram uma enorme capacidade de aliar com excelência e técnica histórias relacionadas aos mais diversos temas da humanidade. Suas películas se difundiram no mundo todo, promovendo assim, a difusão da sociedade americana e estabelecendo padrões de comportamento a serem seguidos, ficaram conhecidos como *American way of Life*.

As transformações técnicas removeram os obstáculos para a democratização do cinema, proporcionando equipamentos mais acessíveis financeiramente e câmeras menores que facilitaram a movimentação. Muitos países puderam se diferenciar dos ditos padrões hollywoodianos, produzindo filmes que criticavam a sociedade de origem e, deste modo construindo alicerce para novas composições da narrativa.

No Brasil, houve várias propostas de edificar uma indústria do cinema, influenciada pelos moldes americanos e aliadas a um sistema de produção dos grandes estúdios. Formaram-se os estúdios da Vera – Cruz. Com filmes nacionais que imitavam ou parodiavam as películas americanas. Porém a produção brasileira teve que competir com o cinema americano, no próprio mercado nacional, o que acarretou um grande prejuízo para a pequena indústria nacional, levando até sua dissolução como empresa cultural.

Como exemplo, temos o filme como “O Cangaceiro” de Lima Barreto, 1959 que obteve grande sucesso tanto no mercado externo como no mercado interno. Ganhador de prêmios internacionais que proporcionaram uma euforia quanto ao rumo do cinema brasileiro e que foi Este filme foi produzido pelos estúdios Vera - Cruz .

O cangaceiro conferia uma distinção aos demais elementos encontrados no Brasil, pois devido ao processo histórico, esta localização atingia tanto os telespectadores, que estavam curiosos por entender o panorama pitoresco que existia no país como atingia também telespectadores do mundo que tentavam entender o exótico.

Neste período, deram-se inícios às discussões a respeito da verdadeira identidade do brasileiro e como compor nas telas este ideário.

Glauber Rocha, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, David Duarte foram alguns cineastas que fizeram parte do movimento cinemanovista, cuja função seria pôr nas telas o país execrado. O Cinema Novo foi ganhador de vários prêmios internacionais europeus, porém não contou com grande sucesso nas salas de projeção brasileiras.

Obteve-se uma profusão da cultura nacional, que evidenciava as mazelas sociais, como sendo parte tocante do folclore brasileiro. O cinema revelou o outro lado do *American Dreams*.

A construção da identidade do sertão surgiu com grande dimensão, observada em diversos veículos culturais como o livro a música e o cinema. Influenciado pelos intelectuais da época, deu-se a incorporação da região nordestina aos mapas geográficos. Projetaram a cultura dos trópicos do semi-árido como recurso de fortalecimento econômico e político das autoridades desta região, permitindo uma maior dimensão dos problemas enfrentados neste lugar.

Os conceitos de pobreza e miséria foram questionados por vários intelectuais da época, preocupados em exercer sua função de pensadores necessários à revolução social, de maneira que sem a intromissão dos intelectuais, a população não teria condições de compreender o processo histórico do país.

Os filmes “O Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro”, de Glauber Rocha e “Cabra Marcado Para Matar”, de Eduardo Coutinho fizeram parte do cinema de protesto, utilizando a máquina cinematográfica com o objetivo de evidenciar a miséria do país. Porém ambas tomaram rumos diferentes quanto às propostas de cinema engajado. Eduardo Coutinho fazia parte do Cinema Popular Cultural da União Nacional dos Estudantes, caracterizado com um cinema objetivo e didático, ao contrário do Cinema Novo, com propostas vanguardistas. No entanto, apesar das divergências, os cineastas acreditavam no cinema como instrumento de interação com a platéia, onde todos os cineastas e não cineastas pudessem discutir as questões pertinentes ao Brasil.

O outro sertão corresponde à síntese de todos os sertões analisados, ainda com cangaceiros, seca, fome, trabalho tradicional na cana de açúcar, precariedade, rezas, cânticos, e longos planos que evidenciam a paisagem do semi-árido: cactos, caatinga, solo arenoso, e sol extenuante marcam a solidificação da construção deste cenário, através da memória,

experiência individual, aprendizagem, construindo o arcabouço para que as paisagens se tornem míticas.

O sertão foi mostrado como cenário de uma paisagem muito aguardada pelos brasileiros, ganhadora de inúmeros prêmios e características físicas e sociais que pouco mudaram, permanecendo como nicho mítico do Brasil arcaico e selvagem, como reserva da memória cultural.

O cinema vai negociando com o espaço, conhecendo lugares, o ritmo da natureza, as oportunidades de transformar as paisagens através do conhecimento, informação e técnicas.

Todos os lugares são evidenciados, desde os padronizados, como que contendo uma série de itens técnicos que os expõe como modelos modernos, mas que também contém o pior da modernidade e o pior do atraso, em lugares onde as especificidades os classificam como os piores do atraso.

Como nas películas, observou-se que, se por um lado florescia o país das cidades urbanizadas e industrializadas, de outro as paisagens permaneciam intactas, como no folclore em que nada pode ser mudado. Guardiã da cultura nacional, como sertão, lugar sem passado; histórico e sem mudanças. O Cinema glorifica e embeleza a história e também a mostra de forma crua e objetiva.

Os filmes “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” e “Cabra Marcado Para Morrer” apresentam o modo de vida brasileiro, tendo a precariedade e miséria como componentes básicos desta paisagem.

A maioria das lutas conferidas no espaço geográfico teve como objetivo a obtenção da propriedade privada. O acesso a terra se fez em uma luta que permanece até os dias atuais e as ameaças, mortes e vinganças são atribuídas à causa da posse pelo território. Em ambas as películas podem-se perceber o campo configurando o atraso nacional, em que os rebelados estariam preocupados com a sua sobrevivência e não de emplacar marchas de revolução socialista.

O cinema brasileiro vem enfrentando os mesmos problemas remanescentes quanto à produção e exibição das películas, mesmo assim consegue fazer filmes de modo geral aceitos pela crítica e pelo expectador.

A geografia tem uma predisposição de interesse por todos os meios de arte que possam utilizar o espaço geográfico, na busca de explicações a respeito da urgência de entender o lugar, suas paisagens e ramificações e encontra na arte uma aliada para entender o espaço geográfico tão complexo e contraditório.

O nordeste é apresentado nas películas como uma paisagem que constitui em forte elemento de construção de uma simbologia nacional, o qual aparece desde o filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, de Glauber Rocha, de 1969, onde continua intacta, com os mesmos problemas e intensificando o lado empírico e socializado do homem do campo. Neste, a cidade é apresentada com traços de homens errantes e destrutivos. Ao chegarmos em “Central do Brasil”, temos a demonstração da “cidade caos” desorganizada e a voltarmos ao nordeste ingênuo em “Eu Tu Eles”, de Andrucha, filme que relata uma história exótica, compreendida no sertão emblemático e solícitos e bravos, pessoas inocentes, sexo e amizades. Trazendo sempre à tona a valorização do humano sobre outros elementos, nestes filmes não vimos diferenças de Brasil, ambos o mostram precários e fora do alcance da lógica tão promulgada pelo desenvolvimentismo, o qual viria a conceder ao Brasil o título de nação do futuro.

Mas ainda não se sabe de que tipo os brasileiros querem ser representados: gaúcho, sertanejo, carnaval, samba, Pelé, malandro carioca, astuto “jeca” ou “modernóide paulista”. Enquanto alguns são vistos com descrédito pelos estrangeiros e os brasileiros; outros têm uma áurea de mistério primitivo como o cangaceiro. O próprio gaúcho não faz parte da cultura nacional e o jeca representa a sabedoria do campo arcaico. Alguns constroem, outros nos causam comoção e indiferença.

BIBLIOGRAFIA

- ADORO CINEMA. **Críticas de filmes nacionais.** Disponível em: <<http://www.adorocinema.com.br>>. Acesso em: 20 janeiro 2004.
- AGUIAR, Flávio. **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte e Memória.** São Paulo: Autores Associados, 1999.
- ALTAFANI, Thiago. **Cinema Documental Brasileiro, Evolução Histórica da Linguagem.** Retirado da biblioteca on-line de ciências da comunicação, retirada em 2004.
- ALVES, Júlia Faviele. **A Invasão Cultural Norte Americana.** São Paulo: Moderna, 1993.
- AMÂNCIO, Antonio. De dentro para Fora. Tese que mostra que a cultura brasileira fornece clichês que retratam o país em filmes estrangeiros. **Revista Veja,** São Paulo, p. 42-46, jun. 2000.
- AMARAL, Sérgio Botelho do; GOULART, Sônia. **Cinema Brasileiro – Três Olhares,** Rio de Janeiro: Eduff, 1997.
- ANDRAD, Manoel, Correia de. **Cidade e campo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1974.
- ANDRAD, Manuel Correia de. **A terra e o homem no nordeste.** São Paulo: Atlas, 1986.
- ASSIS, Denise. **Propaganda e cinema a serviço do golpe.** Rio de Janeiro: Mauad Faperj, 2001.
- AZEVEDO, Fernando Ramos. **As ligas camponesas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BARBOSA, Jorge. As Paisagens Naturais nos Estados Unidos: Signos, Simulações e Alegorias. **Revista Fluminense de Geografia,** n 1, 1996.
- BRANDÃO, Ignácio Loyola. **Revista Isto é Cinema brasileiro.** São Paulo: Abril, 1998.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.** São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempos de cinema.** Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.

- BORGES, Luiz Carlos. **O cinema a margem**. São Paulo: Papirus, 1995.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A geografia na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 1999.
- CARNEIRO, João Manuel. **Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CARVALHO, João Carlos. **Camponeses no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1978.
- CASTRO Iná Elias. **O mito da necessidade**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- CROCETTI, Melissa. **O Novo Cinema Novo**. Disponível em: <http://bonde.com.br/topmagazine/top_42/cinema.php>. Acesso em: 11 julho 2003.
- DEBS, Silvie. **Patativa do assaré: uma voz do nordeste**. São Paulo: Hedra, 2000.
- DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro idéias e imagens**. Porto Alegre: editora da universidade, 1988.
- FADUL, Ana Maria. **Novas tecnologias de comunicação**. São Paulo: Summus Editorial, 1986.
- FERREIRA, Luiz Felipe. **Revista Território**. Acepções Recentes do Conceito Lugar e Sua Importância Para o Mundo Contemporâneo. Rio de Janeiro, 2000.
- FERRO, Marc. **O filme**. In LE GOFF, JAQUES e NORA, Pierre. História: novos objetivos. 3 ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e terra, 1992.
- GRAÇA, Marcos da Silva. **Cinema brasileiro – Três Olhares**. EDUFF. Rio de Janeiro, 1997.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2001.
- HOLZER, Werther. A Arte de Geografia e os Geógrafos Humanistas. **Revista Fluminense de Geografia** n 1; 1996.
- LUCAS, Meize Regina. **Imagens do moderno**. São Paulo: Ama Blume, 1998.
- MARTINS, José de Souza. **O Poder do Atraso**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- MARTINS, José de Souza. **Os caminhos e a política no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

MATOS, Cláudia. Gringos Congelam O Brasil No Tempo. Retirado da página: <http://jbonline.terra.com.Br/jb/papel/Brasil/2001/11/13/jorbra20011113004.html>, acessado no dia 21 de outubro de 2001.

MAUAD, Ana Maria. **História e imagem**: Os exemplos da Fotografia e do Cinema. Apud CARDOSO, Ciro Flamarion; Vainfas, Ronaldo. **Domínios da história**. Rio de Janeiro: campus, 1997.

MEDEIROS, Leonilde. **Movimentos sociais no campo**. Rio de Janeiro: Fase, 1989.

MENDONÇA, Mary Enice. Cinema e história: Identidade Cultural e os cinemas novos do Brasil e da Argentina. **Revista arte e cultura da América latina**. Ano 2, nº 3, 1992.

MENEZES, Djacir. **O outro nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

METS, Christian. **Cinema a significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: eduff, 1984.

MOURA, Gerson. **Tio San chega ao Brasil – A penetração Cultural Americana**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

OLIVEIRA, Ariovaldo. **A agricultura camponesa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1991.

OLIVEIRA, Ariovaldo de. **A Geografia das lutas no campo**. São Paulo: Contexto, 1997.

OLIVEIRA, Ariovaldo de **Modo capitalista de produção**. São Paulo: Ática, 1997.

ORTIZ, José Mário Ramos. **Cinema estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORTIZ, José Mário. Relações cinema-história: perigo e fascinação. **Revista História e Historiografia**, 1981.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

RAMOS, Fernão. **Estudos de cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1981.

SALLES, Walter. **Central do Brasil**. São Paulo: Objetiva, 1998.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: HUCITEC, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. DIFEL. São Paulo, 1984.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O Rural No Cinema Brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2000.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira Tolentino. Deus e o Diabo na Terra do Sol e o Dragão da Maldade Contra O Santo Guerreiro: Dois Tempos do Rural. **Revista de C. Sociais**, 1993.

VENTURA, Zuenir. **O ano que não terminou**. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

VILAÇA, Marcos Vinícios. **Coronel coronéis**. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro 1988.

YÁZIGI, Eduardo. **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.