ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem

11

Cinema Brasileiro: Documentário e Ficção

Cadernos de Antropologia e Imagem

11

Cinema Brasileiro:
Documentário e Ficção

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora
Nilcéa Freire

Vice-Reitor
Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação
Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa
Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura
André Lázaro

Centro de Ciências Sociais
Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais
José Augusto de Souza Rodrigues

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Rosane Manhães Prado

Núcleo de Antropologia e Imagem
Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem – NAI

11

Cinema Brasileiro: Documentário e Ficção

Cadernos de Antropologia e Imagem 11

Cinema Brasileiro: Documentário e Ficção

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas

Cadernos de Antropologia e Imagem
Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão João Lyra Filho, Bloco A – sala 9002
Cep: 20550-013
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ
Tel/Fax: (21) 2587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

Capa: Still do filme "Viramundo", extraído do Catálogo Caravana Farkas.

Assistente editorial: Ana Flaksman
Colaboraram: Tatiane Elias Ribeiro e Daniel Rodrigues Fortes
Publicação semestral – 2000.2
Solicita-se permuta / Exchange desired

Editores
Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial
Claudia Rezende
Márcia Pereira Leite
Myrian Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

Conselho Editorial
Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piault (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis Rodolfo Vilhena (in memoriam), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvio Da-Rin (cineasta), Sylvain Maresca (Université de Nantes, França).

Catalogação na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antroplogia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.
ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)

EdUERJ – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel./Fax: (021) 2587-7788 / 2587-7789

Supervisor geral: Dau Bastos; *Coordenador de publicações:* Renato Casimiro; *Coordenador de produção:* Rosania Rolins; *Projeto Gráfico:* Carlota Rios; *Arte-final de capa:* Heloisa Fortes; *Diagramação:* Celeste de Freitas; *Revisão:* Bianca Karam, Carolina Menegassi, Marcelo Rodrigues e Shirley Lima

Colaboraram neste número

Ana Maria Galano – socióloga, doutora pela Universidade de Paris X – Nanterre. Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) e coordenadora do Núcleo Audiovisual de Documentação (NAVEDOC) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Antônio Fernando de Araújo Sá – mestre em História do Brasil pela Universidade de Brasília (UnB) em 1993, chefe do Departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, editor da revista Candeeiro, da Seção Sindical dos Docentes da Universidade Federal de Sergipe (1998-2001).

Clara Mafra – doutora em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora-adjunta do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisas na linha de "Religião e Movimentos Sociais em Perspectiva".

Clarice Ehlers Peixoto – antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Com formação em Antropologia Social e Visual, realiza pesquisas comparativas entre França e Brasil no campo da antropologia da velhice e visual, tendo publicado diversos artigos nessas áreas.

Esther Hamburger – doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago, EUA, pesquisadora do CEBRAP e professora do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA, Universidade de São Paulo (USP).

Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa Santos – mestrando em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI).

Igor José de Renó Machado – doutorando em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e pesquisador do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI).

Joaquim Perfeito da Silva – mestre em Artes Visuais, com concentração em Antropologia da Arte, pela EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professor-assistente do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Marcelo Ernandez Macedo – doutorando em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente, desenvolve pesquisa e filme sobre movimentos sociais no Brasil.

Márcia da Silva Pereira Leite – doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). No presente, desenvolve pesquisa sobre cidadania e violência, bem como sobre religião, política e movimentos sociais.

Myrian Sepúlveda dos Santos – socióloga, professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Paula Morgado – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do Laboratório da Imagem e do Som em Antropologia (LISA) e do Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP. Co-realizadora do vídeo Jean Rouch, Subvertendo Fronteiras (2000).

Sandra M. C. de Sá Carneiro – mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutoranda em Antropologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ, professora-assistente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desenvolve pesquisas na linha de "Religião e Movimentos Sociais em Perspectiva".

Sumário

Antropologia e cinema brasileiro 11
Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Filmes em questão 15

As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo 17
Antônio Fernando de Sá

Orfeu Negro*: entre fantasia e realidade* 33
Myrian Sepúlveda dos Santos

Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro 49
Márcia da Silva Pereira Leite

Festivais em foco 69

Os bastidores dos festivais internacionais de filmes documentários 71
Clarice Ehlers Peixoto e Paula Morgado

Entrevista 89

A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer*: entrevista com Eduardo Coutinho* 91
Ana Maria Galano

Análises de filmes 109

Terra para Rose *e* O Sonho de Rose (10 Anos Depois...) 111
Marcelo Ernandez Macedo

Essência, estranhamentos e identidade nos filmes de Walter Salles 121
Igor José de Renó Machado e Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa Santos

Resenha de livro 135

Desafios da imagem, *de Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite* 137
por Esther Hamburger

Resenhas de filmes e vídeos 141

Arraial do Cabo 143
por Joaquim Perfeito da Silva

Viramundo 147
por Sandra M. C. de Sá Carneiro

Santa Cruz 151
por Clara Mafra

Summary

Anthropology and the Brazilian cinema 13
Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór

Films under discussion 15

The discoveries of Brazil: The myth of Brazil's foundation in Humberto Mauro and Mô Toledo films 17
Antônio Fernando de Sá

Orfeu Negro*: between fantasy and reality* 33
Myrian Sepúlveda dos Santos

Voices and images of the hills: Rio de Janeiro slums in the Brazilian cinema 49
Márcia da Silva Pereira Leite

Festivals in focus 69

Backstage international documentary film festivals 71
Clarice Ehlers Peixoto and Paula Morgado

Interview 89

On the way to the northeast of Cabra Marcado para Morrer*: an interview with Eduardo Coutinho* 91
Ana Maria Galano

Film analysis 109

Terra para Rose *and* O Sonho de Rose (10 Anos Depois...) 111
Marcelo Ernandez Macedo

Essence, estrangement and identity in Walter Salles films 121
Igor José de Renó Machado and Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa Santos

Book review 135

Desafios da imagem, by Bela Feldman-Bianco and Miriam Moreira Leite 137
Esther Hamburger

Film and video reviews 141

Arraial do Cabo 143
by Joaquim Perfeito da Silva

Viramundo 147
by Sandra M. C. de Sá Carneiro

Santa Cruz 151
by Clara Mafra

Antropologia e cinema brasileiro

A literatura corrente sobre antropologia visual tem apontado para proximidades entre o nascimento paralelo da antropologia e do cinema, tanto na Europa como no Brasil.

Na história do cinema brasileiro, estruturada em ciclos regionais, várias são as articulações entre produção documental e ficcional que se sintonizam com a produção etnográfica. Nos anos 50, por exemplo, Darcy Ribeiro e Heinz Forthman realizaram, no contexto do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), o documentário *Os Índios Urubu: um dia na vida de uma tribo da floresta tropical*, em que estruturaram uma história do cotidiano indígena, pautada no modelo do filme *Nanook*, de Robert Flaherty, na qual buscavam o ponto de vista nativo a partir dos conhecimentos etnográficos do antropólogo no campo.

Mas foi a partir dos anos 60 que o cinema documental brasileiro se emancipou, ao deixar de lado a simples documentação fílmica para realizar documentários que hoje já podem ser considerados clássicos. Com renovações de linguagem propostas pelo Cinema Novo e influência do cinema-verdade, do cinema direto e dos desenvolvimentos tecnológicos – câmeras portáteis, som sincrônico etc. –, foram realizados os documentários *Aruanda* (1959) e *Arraial do Cabo* (1960). Os curtas-metragens *Um Favelado, Escola de Samba, Alegria de Viver, Zé da Cachorra, Couro de Gato* e *Pedreira de São Diogo* (1961-62) integraram o programa *Cinco Vezes Favela* e refletem as marcas dessas transformações, lançando, entre outros, nomes como Cacá Diegues e Leon Hirszman. Em seguida, os documentários da Caravana Farkas vão apontar novos rumos: *Viramundo* (1965), *Subterrâneos do Futebol, Nossa Escola de Samba* e outros títulos. Quanto ao cinema de ficção, buscou novas estratégias de realização, em oposição à crescente dominação da indústria estrangeira no mercado cinematográfico. Assim, *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, trouxe novas possibilidades para a linguagem cinematográfica da época, ao transferir filmagens em estúdio para locações externas, incluindo favela e meninos de rua no cenário do Rio de Janeiro, tornando-se, então, referência obrigatória para o cinema brasileiro, que, com Glauber Rocha, abre novos caminhos.

É interessante notar que tanto o documentário *Aruanda* quanto *Rio 40 Graus* abrem novas possibilidades de linguagem cinematográfica para a época e, ao mesmo tempo, trazem interessantes propostas de discussão sobre os limites entre documentário e ficção, em sua estrutura narrativa. Hoje, retomam-se estes temas na discussão do "novo documentário", possibilitando um diálogo cada vez mais próximo com a antropologia.

Este número de *Cadernos de Antropologia e Imagem* está estruturado em torno do cinema brasileiro, englobando filmes de ficção e documentários. O que está em jogo é o ponto de vista

antropológico, o olhar que nos aproxima das diversas realizações e que nos permite com elas dialogar, refletindo sobre as múltiplas realidades. Os artigos aqui reunidos analisam alguns dos filmes acima citados, considerados importantes obras da cinematografia nacional.

O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro, e *Afundação do Brasil*, de Mô Toledo, serão tratados no artigo de Antônio Fernando de Sá. *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Orfeu* (1998), de Cacá Diegues, são objeto de análise de Myrian Sepúlveda dos Santos. Márcia da Silva Pereira Leite trabalhará com as diversas "vozes" e "imagens" das favelas no cinema brasileiro, analisando os filmes de ficção *Orfeu*, de Cacá Diegues, e *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles, passando pelos documentários clássicos do Cinema Novo reunidos no longa *Cinco Vezes Favela*.

Hoje, os festivais são importantes canais de divulgação da produção audiovisual. O artigo de Clarice Ehlers Peixoto e Paula Morgado traz uma análise de alguns festivais internacionais de cinema etnográfico e documentário.

Ana Maria Galano nos aproxima, em entrevista, da trajetória de muitas batalhas e merecido sucesso do documentarista Eduardo Coutinho, que nos brinda com sua fala generosa e direta e ainda nos oferece trechos inéditos do roteiro original do filme *Cabra Marcado para Morrer*.

Marcelo Ernandez Macedo faz uma análise dos filmes de Tetê Moraes sobre o Movimento dos Sem-Terra: *Terra para Rose* e *O Sonho de Rose (10 Anos Depois...)*. Igor José de Renó Machado e Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa Santos analisam três filmes de Walter Salles: *Terra Estrangeira*, *O Primeiro Dia* (realizados com Daniela Thomas) e *Central do Brasil*. Este número contém três resenhas de filmes e vídeos: Joaquim Pereira da Silva resenhou *Arraial do Cabo*, filme realizado por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro (1960), considerado pré-Cinema Novo. Sandra Carneiro resenhou *Viramundo*, documentário de Geraldo Sarno (1965), produzido por Thomas Farkas, que integrou o longa conhecido como *Brasil: Verdade*. Clara Mafra resenhou *Santa Cruz*, vídeo de João Salles e Marcos de Sá Corrêa, da série *6 Histórias Brasileiras*, produzido pelo canal a cabo GNT.

Publicamos, ainda, a resenha de Esther Hamburger, do livro *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, uma coletânea organizada por Miriam Moreira Leite e Bela Feldman-Bianco em 1998.

Agradecemos aos autores e aos que colaboraram cedendo as imagens.

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Anthropology and the Brazilian cinema

Today's literature on visual anthropology has been pointing to the similarities of the parallel birth of anthropology and cinema as much in Europe as in Brazil.

In the history of the Brazilian cinema, structured in regional cycles, there are many articulations between fictional and documental productions in tune with ethnographic productions. In the fifties, for instance, Darcy Ribeiro and Heinz Forthman made, in the context of the Service for the Protection of Indigenous People (SPI), a documentary film called *Os Índios Urubu: um dia na vida de uma tribo da floresta tropical*, a story on the indigenous people's daily life structured upon the model of *Nanook*, a film by Robert Flaherty, that seeks the point of view of the natives based on the ethnographical knowledge of the anthropologist in the field.

The sixties, however, marked the beginning of the Brazilian documental cinema emancipation; documentary films that today can already be considered as classic substituted simple filmic documentation. Documentary films *Aruanda* (1959) and *Arraial do Cabo* (1960) were the first outcomes of a language renewal proposed by the *Cinema Novo*, the influence of the *cinéma vérité* (direct cinema) and technological developments – portable cameras, synchronous sound etc. Short films *Um Favelado*, *Escola de Samba, Alegria de Viver*, *Zé da Cachorra*, *Couro de Gato* and *Pedreira de São Diogo* (1961-1962) were part of the program *Cinco Vezes Favela*, and they will reflect the marks of those changes, launching, among other names, Cacá Diegues and Leon Hirszman. Soon after that, *Caravana Farkas*' documentary films will indicate new directions: *Viramundo* (1965), *Subterrâneos do Futebol*, *Nossa Escola de Samba*, and other titles. As to fiction films, in opposition to the increasing dominance of the foreign industry in the movie market, new strategies were sought. Thus, *Rio 40 Graus* (1955), by Nelson Pereira dos Santos, offered new possibilities to the screen language of that time by transferring studio filming to external locations, inserting the "slum" and "street boys" into the Rio de Janeiro scenario, becoming an obligatory reference for the Brazilian cinema that, with Glauber Rocha, will open new paths.

It is interesting to notice that as much documentary film *Aruanda* as *Rio 40 Graus* open new screen language possibilities for that time and, at the same time, bring interesting proposals of discussion on the limits between documentary and fiction films in their narrative structure. Those subjects are resumed today in the discussion about the "new documentary film", thus enabling a dialogue with anthropology more close each day.

This issue of *Cadernos de Antropologia e Imagem* is structured upon the Brazilian cinema, comprising fiction films as well as documentary films. What it is at stake is the anthropological point of view, the vision that brings us near the various productions and allows us to dialogue

with them, reflecting about the multiple realities. The articles gathered here analyze some of the films mentioned above, considered as important works of the national cinematography.

O Descobrimento do Brasil, by Humberto Mauro, and *Afundação do Brasil*, by Mô Toledo, will be addressed in an article by Antônio Fernando de Sá. *Orfeu Negro* (1959), by Marcel Camus, and *Orfeu* (1998), by Cacá Diegues, are object of an analysis by Myrian Sepúlveda dos Santos. Márcia da Silva Pereira Leite will deal with the several "voices" and "images" of the slums in the Brazilian cinema, analyzing fiction films *Orfeu*, by Cacá Diegues, and *Como Nascem os Anjos*, by Murilo Sales, passing through classic documentary films of the *Cinema Novo* gathered in feature film *Cinco Vezes Favela*.

Today, festivals are important channels for dissemination of the audiovisual production. An article by Clarice Ehlers Peixoto and Paula Morgado makes an analysis of some international ethnographic and documentary film festivals.

An interview by Ana Maria Galano bring us near the life story of many battles and well-deserved success of documentary filmmaker Eduardo Coutinho. Besides offering a generous and direct speech he also offers unpublished excerpts of *Cabra Marcado para Morrer* original screenplay.

Marcelo Ernandez Macedo makes an analysis of Tetê Moraes' films about the Movement of the Landless: *Terra para Rose*, and *O Sonho de Rose (10 anos depois...)*. Igor José Machado and Gustavo Adolfo Pedrosa Santos analyze three films by Walter Salles: *Terra Estrangeira*, *O Primeiro Dia* (made together with Daniela Thomas), and *Central do Brasil*. Three redesigned films and videos appear in this issue: Joaquim Pereira da Silva redesigned *Arraial do Cabo*, a film by Paulo César Saraceni and Mário Carneiro (1960), considered as pre-*Cinema Novo*. Sandra Carneiro redesigned *Viramundo*, a documentary film by Geraldo Sarno (1965) produced by Thomas Farkas that was part of a feature film known as *Brasil: Verdade*. Clara Mafra redesigned *Santa Cruz*, a video by João Salles and Marcos de Sá Corrêa, from the series *6 Histórias Brasileiras*, produced by GNT television cable channel.

We also publish a review, by Esther Hamburger, of the book *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, a collection organized by Miriam Moreira Leite and Bela Feldman-Bianco in 1998.

We would like to thank the authors and those who collaborated by granting the images.

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Filmes em questão

As descobertas do Brasil: o mito da fundação do Brasil nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo[1]

Antônio Fernando de Sá

A idéia para a realização deste artigo surgiu a partir da leitura de um pequeno livro que trata das relações entre cinema e História do Brasil, incluído na coleção Repensando a História, da Editora Contexto. Nele, os autores Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988) elaboraram um guia didático de filmes para utilização pelo professor em sala de aula, seguindo tendências dominantes de temas da História do Brasil, presentes em livros didáticos. No que se refere ao Descobrimento do Brasil, foram sugeridos dois filmes: *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro (1937), e *Afundação do Brasil*, de Mô Toledo (1980).

Dentro do contexto (des)comemorativo dos quinhentos anos da chegada dos portugueses ao Brasil, este artigo analisa, a partir dos filmes propostos, como foi construído o discurso sobre a representação do Descobrimento do Brasil em dois momentos políticos da história brasileira contemporânea marcados pelo autoritarismo: o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1984). Com trilha sonora de Heitor Villa-Lobos, participação do antropólogo Roquette-Pinto e dos historiadores Afonso Taunay e Bernardino J. de Sousa, o primeiro filme foi produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia e pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, tendo como objetivo encenar, didaticamente, com base na Carta de Caminha, a chegada dos portugueses ao Brasil, numa perspectiva historicista do passado brasileiro.

Já no segundo filme – um desenho animado realizado no contexto da crise da ditadura militar, no final dos anos 70 –, o diretor enfoca, de forma alegórica e mesmo antropofágica, como ocorreu a dominação do homem branco europeu sobre o índio e o desterrado negro africano, reelaborando, por meio de músicas e imagens da cultura brasileira contemporânea, o imaginário coletivo sobre a fundação do Brasil.

Ao discutirmos a relação entre história e meios audiovisuais, nosso objetivo é evidenciar como as respectivas leituras sobre a "descoberta" do Brasil se inserem numa proposta de ressignificação do passado, trazendo, para o questionamento do presente, sentimentos, esperanças e necessidades que acabam por

[1] Texto apresentado no simpósio "Crossing Boundaries: Europe Arrives in the New World: An International Conference in Celebration of the Quincentenary of Cabral's Voyage to Brazil". Salvador/BA, UFBa/Mediterranean Studies Association/University of Massachusetts Dartmouth/Arizona State University/University of Kansas (24/27 de maio de 2000). Agradeço a colaboração do professor Antônio Ponciano Bezerra, pela cuidadosa revisão do texto.

mostrar com clareza as disputas político-ideológicas na construção do mito fundador de nossa nacionalidade.

O cinema como fonte histórica

O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História (...). Aquilo que não se realizou, as crenças, o imaginário do homem, é tanto História quanto a História.

Marc Ferro (1976)

O debate teórico em torno da relação entre cinema e história está marcado por uma forte influência das discussões surgidas ainda nos anos de 1950, na revista *Annales*, quando Robert Mandrou publicou um pequeno texto sobre o assunto. Contudo, foram as reflexões dos professores Marc Ferro e Pierre Sorlin, também publicadas nessa revista francesa, nos anos 60, que lançaram as bases para se discutir a possibilidade de utilização do filme como fonte histórica, pelo que este indica de comportamentos sociais, atitudes coletivas, visões de mundo e ideologias da sociedade que o produziu. Além de estar inserido em determinado contexto sócio-histórico, o filme possui uma linguagem específica que deve ser levada em consideração quando o historiador for analisá-lo.

Desde então, por meio de vários livros, Ferro alerta a comunidade de historiadores sobre a necessidade de se voltarem para os novos documentos produzidos pelo desenvolvimento tecnológico do século XX (Ferro, 1992 e 1989).

Assim, antes de analisarmos os filmes em questão, debateremos, rapidamente, algumas dimensões teórico-metodológicas entre cinema e história, porque, apesar da intensa presença da cultura audiovisual nas sociedades contemporâneas, o questionamento sobre sua utilização no trabalho do historiador ainda não contou com o respaldo necessário nos currículos acadêmicos de licenciatura e bacharelado em História.

Talvez possamos explicar essa oscilação entre desprezo e temor ante o manuseio e análise dos dados visuais e sonoros pelo fato de o cinema não fazer parte, até recentemente, do universo mental da comunidade de historiadores, já que a maioria ainda privilegiava o documento escrito, buscando uma fictícia neutralidade do conhecimento histórico. Esta visão em torno da história, construída pela historiografia cientificista do século XIX e início do século XX, continuava ainda muito arraigada em escolas, institutos históricos e geográficos e na própria universidade.

Neste sentido, Miriam de Souza Rossini afirma que o principal motivo para a exclusão do cinema do rol de fontes históricas é algo gerado por sua própria natureza: "sua propriedade de fazer substituir a verdade pela verossimilhança". Portanto, ao contrário das outras artes, "no cinema o referente coincide com a representação". Isto coloca em questão o próprio projeto intelectual do historiador: "explicar o que é". Dessa forma, o cinema acaba por intervir diretamente no emocional do historiador, em virtude do efeito de realismo que os elementos artísticos e técnicos produzem, levando à dificuldade do distanciamento necessário para a produção do conhecimento científico. "Afinal, como se manter analiticamente distante de algo que foi produzido para envolver emocionalmente o espectador?" (Rossini, 1999:122-3).

Por outro lado, o historiador contemporâneo, ao incorporar as linguagens audiovisuais a seu discurso, não deve utilizá-las como confirmação – ou contraponto – de um conhecimento produzido a partir das fontes textuais. Deve, isto sim, reivindicá-las como objeto específico de estudo, decodificando a construção, por meio de imagens – filmes, fotografias, documentários – de uma memória das classes dominantes que objetivam utilizar determinada visão da história para impor seus valores à sociedade como um todo.

Marc Ferro nos lembra de que alguns historiadores procuram apenas constatar nos filmes aquilo já conhecido na análise da sociedade:

> *Partir da imagem, das imagens. Não procurar somente nelas ilustrações, confirmações ou desmentidos de um outro saber, o da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais são, mesmo se for preciso apelar para outros saberes, para melhor abordá-las (Ferro, 1976).*

É neste sentido que o historiador deve ter a consciência aberta à interdisciplinaridade. Assim, o filme adquiriu o estatuto de fonte preciosa para a compreensão de comportamentos, visões de mundo, valores, identidades e ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico.

Contudo, devemos evitar o privilegiamento do historiador com relação ao gênero documentário, por estar supostamente mais próximo da verdade e realidade do que os filmes de ficção. Esta tendência, marcante no mundo anglo-saxão, deve ser questionada, pois o próprio gênero documentário é seleção de determinados fatos em detrimento de outros, e não mera reprodução objetiva da realidade. Ele é um discurso que constrói o real a partir de determinado ponto de vista de um grupo, classe social ou instituição estatal. Mônica Kornis reitera que

> *os vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades – vistos como meio de representação da história refletem, contudo, uma forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica (Kornis, 1992:239).*

Na mesma perspectiva, Carlo Ginzburg afirma que o contexto aparece como o problema fundamental para o historiador que se aproxima da História da Arte. No entanto, nem sempre o historiador estabelece conexões ou paralelismos documentados em relação ao contexto econômico, social, político, cultural etc. Indubitavelmente, o que decide, em última análise, sobre os símbolos presentes na obra de arte é o contexto, e cada interpretação de um excerto literário, quadro ou filme pressupõe um ir e vir circular entre o particular e o conjunto (Ginzburg, 1986).

Ainda que o historiador italiano esteja discutindo a questão do método em História da Arte, esta pode fecundar nossas reflexões sobre a análise do cinema nacional, especialmente na reafirmação da importância de uma tradição contextualista e também no ataque às reduções sociológicas ante a questão simbólica. Aliás, este é um dos principais proble-

mas para o historiador que se aventura na análise iconográfica: como definir o contexto social da arte sem cair no reducionismo sociológico.

Para finalizar esta breve explanação sobre as relações entre cinema e história, reiteramos que não estamos preocupados com os fatos e eventos da história, mas sim com a percepção do passado produzida pelos filmes, tentando encontrar aquilo que Marc Ferro chamou apropriadamente de contra-análise da sociedade, de busca pelo "não-visível através do visível" (Ferro, 1976:204). Assim, o que importa é o uso que se faz da história pelo filme, evidenciando interesses, desejos e necessidades presentes na representação imagética do passado.

Descobrindo o cinema brasileiro

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância, como o cinema brasileiro.

Paulo Emílio Salles Gomes (1996:7)

Esta epígrafe salienta com precisão dois problemas fundamentais para o historiador que pretende debruçar-se sobre o cinema nacional. O primeiro é o do contato direto com as fontes, pois as instituições responsáveis pela guarda do material fílmico quase sempre se encontram abandonadas pelos poderes públicos. Em uma de suas críticas publicadas no *Suplemento Literário*, Paulo Emílio Salles Gomes denunciou a precariedade das instalações da Cinemateca Brasileira em seu início, nos anos de 1948-1949. Aliados a isso, sucessivos incêndios em cinematecas e depósitos de firmas produtoras provocaram verdadeira dilapidação da memória cinematográfica brasileira, como ocorreu durante o incêndio de janeiro de 1957 na Cinemateca Brasileira, em que foram destruídos "integralmente a biblioteca, a fototeca, os arquivos gerais e a coleção de aparelhos para o futuro museu de cinema, assim como um terço do acervo de filmes" (Gomes *apud* Ramos, 1994).

A imensidade dessa destruição não pode ser medida apenas em números, mas também em termos qualitativos, pois impede que o historiador tenha acesso à produção cinematográfica completa de alguns dos principais cineastas brasileiros, como, por exemplo, o próprio Humberto Mauro, pois três de seus filmes – *Na Primavera da Vida*, *Favela de Meus Amores* e *Cidade Mulher* – sucumbiram às péssimas condições de conservação e ao fogo (Nascimento, 1981:22).

Inexoravelmente, essa dificuldade prejudica uma interpretação mais precisa de determinados períodos da cinematografia brasileira. Assim, não são raros os casos em que as pesquisas se baseiam em jornais cinematográficos, material publicitário, artigos da grande imprensa etc., e não em análise direta do material fílmico.

Por outro lado, aliado à carência de estudos sistemáticos sobre o cinema nacional, encontramos, senão um desprezo, pelo menos um significativo desinteresse da intelectualidade brasileira pelo que fizeram ou faziam seus ci-

neastas. Um marco da alteração desta postura pode ser percebido na realização, em 1952, da primeira retrospectiva do cinema brasileiro, que iniciou a aproximação da intelectualidade com este cinema, produzindo um verdadeiro descobrimento do cinema nacional. O próprio depoimento de Paulo Emílio Salles Gomes é representativo, ao afirmar que "naquele tempo – para minha vergonha – o cinema brasileiro, presente ou passado, não me interessava". Já na década de 1970, este mesmo crítico de cinema enfatizava que o "pior filme brasileiro nos diz mais que o melhor filme estrangeiro", percebendo a importância de se recuperar a memória dos filmes nacionais e difundi-los como exemplo da nacionalidade brasileira. Assim, esta postura, em que a análise de um filme é um momento de experiência amorosa, requer um pesquisador-espectador apaixonado pelo cinema nacional (Gomes *apud* Marcondes, 1977:108-14).

Ao lado de Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes constitui um dos baluartes da historiografia clássica do cinema brasileiro, em que se destaca a busca de uma tradição historiográfica do cinema nacional, elaborando uma história essencialmente de cineastas, realizadores e filmes. Outras questões relevantes para o cinema brasileiro, como equipe técnica, equipamentos, organização econômica ou legislação, ficaram relegadas por essa tendência historiográfica (Bernardet, 1995).

Para se ter uma amostra das lacunas temáticas da história do cinema brasileiro, José Mário Ortiz sugeriu, em pequeno artigo, algumas trilhas possíveis para superá-las. Dentre os temas, destacamos, no cinema brasileiro dos anos 70, a pornochanchada e o cinema marginal; os filmes da década de 1980 que enfocam a participação das camadas médias urbanas na virada dos anos 60/70, pois possibilitam a comparação com filmes da época do Cinema Novo, que abordam de forma originária a temática. Por fim, o sociólogo indica as relações do cinema com a indústria fonográfica, com os filmes *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1983), de Antônio Calmon, e *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues (Ortiz, 1985:55).

Vale ressaltar que, principalmente a partir dos anos 70, uma nova geração de historiadores do cinema brasileiro está produzindo um verdadeiro (re)descobrimento, que se consolida em teses e dissertações defendidas ao longo dos anos 90 na Universidade de São Paulo, como, por exemplo, as de Eduardo V. Morettin, *Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes* (1994); Mário Oliveira Reis Neto, *Glauber Rocha e o pensamento americano de Leopoldo Zea* (1996); Sidney Ferreira Leite, *O filme que não passou: Estados Unidos e Brasil na política da boa vizinhança – a diplomacia através do cinema* (1998); Cláudio Aguiar de Almeida, *O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo* (1993); Anita Simis, *Estado e cinema no Brasil* (1993), entre outras. Infelizmente, apenas os dois últimos títulos foram publicados recentemente pela Editora AnnaBlume, demonstrando um certo distanciamento entre a produção acadêmica e o mercado editorial.

Entretanto, há muito o que fazer para suprir algumas dessas lacunas historiográficas do cinema brasileiro. Ainda que estejamos presos a uma história do cinema brasileiro a partir de filmes representativos de momentos políticos de nossa história contemporânea marcados pelo autoritarismo, nossa escolha visa a colaborar

nessa superação, percebendo como esses filmes reinventaram o mito da fundação da nação brasileira.

Cinema e história em O Descobrimento do Brasil *(1937), de Humberto Mauro*

Se a Revolução de 1930 não foi suficientemente longe para romper com as estruturas sociais existentes, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira, trazendo a questão nacional para o centro do debate intelectual. Em texto clássico, Carlos Guilherme Mota chegou a caracterizar os anos 30 como a fase do "redescobrimento" do Brasil, provocada pelas obras *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior. Ainda que esta última obra seja da década de 1940, sua problemática é tributária dos anos 30 (Mota, 1975:1-26).

Antonio Candido enfatizou essa atmosfera de fervor que caracterizou, no âmbito da cultura brasileira, os anos 30. Poderíamos dizer que a Revolução de 1930 representou um sopro renovador no movimento de unificação cultural, projetando na nação uma série de aspirações e inovações presentes nos anos 20, especialmente em torno da discussão sobre a identidade cultural. Mas agora esse debate será demarcado pelo movimento centrípeto dos intelectuais em relação ao Estado brasileiro (Candido, 1987).

O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro. Arquivo FUNARTE/DECINE CTAv.

Nesta época, a intervenção do Estado na organização da cultura, criando uma série de instituições, como o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), entre outros, serviu como elemento catalisador da intelectualidade brasileira em suas variadas vertentes políticas. Em torno da idéia do nacional, o Estado brasileiro buscava, com a colaboração de artistas e intelectuais, implementar uma nova imagem da nação e do homem brasileiro.

Nesta perspectiva, durante o Estado Novo, surgem também o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e seus congêneres estaduais (DEIPs), cujo objetivo é a montagem de um eficiente aparato cultural de propaganda do regime junto às diferentes camadas sociais. Suas funções primordiais eram centralizar a propaganda interna e externa, censurar teatro, cinema, funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, concertos e conferências, e, por fim, dirigir e organizar o programa de radiodifusão oficial do governo. Essa preocupação em criar um sistema articulado de rádio, cinema e esportes para a "educação mental, moral e higiênica" das massas trabalhadoras já fora manifestada por Getúlio Vargas, em 1934. Com o DIP, criado em 1939, o governo materializava esse projeto, transformando os canais de expressão da sociedade civil em espaços de difusão da ideologia do Estado, inclusive com a encampação de organizações culturais, como a Rádio Nacional (1940) e os jornais *A Manhã* (RJ) e *A Noite* (SP) (Velloso, 1987:19-41; Barbalho, 1998:17-48).

A "construção institucional" na cultura durante os anos 30 representa, portanto, uma iniciativa de reforçar a luta do Estado na busca do consenso diante da sociedade civil por outras formas, na medida em que sua legitimidade não era obtida nas urnas, mas sim no que Francisco Campos chamou de "vocação legislativa" da imprensa e dos meios de comunicação de massa para o controle sobre a sociedade civil.

Dentro do aparato cultural montado pelo Estado brasileiro nos anos 30, interessa-nos, neste artigo, o papel desempenhado pelo cinema na difusão do ideário nacionalista, pois, ao lado de suas funções pedagógicas, simbolizaria, graças à sua ação organizadora, a união do que havia sido disperso no extenso território brasileiro. Era o discurso da integração nacional veiculando, por meio do cinema, uma nova imagem do Brasil. Segundo o próprio Getúlio Vargas, em discurso pronunciado em 1934,

> *o cinema aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir* (Apud *Bernardet & Galvão, 1983:56).*

Neste contexto, é criado em 1937, por iniciativa de Roquette-Pinto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que visava a "promover e orientar a utilização da cinemato-

grafia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular". Como ressalta Anita Simis, embora o INCE tenha sido criado oficialmente em 1937, a comissão instaladora funcionava desde meados de 1936, dando início à produção, à aquisição e à adaptação de filmes educativos para exibição e distribuição de cópias à rede de ensino do país. Apenas neste ano, já havia produzido 26 filmes científicos, de reportagens e de temática artística (Simis, 1996:34).

Apesar de o INCE servir como escola para diretores, documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem, veiculando o cinema educacional no país inteiro, não desempenhou uma ação decisiva no estímulo industrial do cinema brasileiro, chegando mesmo a retardá-lo com a "falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando, na verdade, atendia unicamente ao setor educativo e cultural" (Geraldo Santos Pereira *apud* Simis, 1996:36).

Após deixar a Brasil Vita Filmes, Humberto Mauro tornou-se o principal colaborador do INCE, constituindo uma equipe que permitiu ao instituto uma produção ininterrupta de filmes por mais de vinte anos. Sua produção documental era fartíssima e de boa qualidade, tendo como temática principal a história e a cultura brasileiras. De sua extensa produção cinematográfica, identificamos o filme *O Descobrimento do Brasil* como paradigmático para uma leitura da produção intelectual dos anos 30, uma vez que estabelece, em torno da realidade brasileira, um diálogo profícuo entre cinema/cinematografia e história/historiografia. Para interpretá-la, havia certo consenso entre a intelectualidade do período de que a colonização portuguesa foi um momento fundamental para se pensar a História do Brasil e entender a sociedade brasileira.

Tendo como assistentes Edgar Roquette-Pinto, Afonso de E. Taunay e Bernardino José de Sousa, o filme constrói sua leitura do passado brasileiro por meio de uma narrativa historicista, cuja grande preocupação é o realismo das imagens veiculadas em torno do cotidiano da viagem, em seus diversos momentos. Trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha, mapas geográficos e a recorrente aparição da bandeira da Cruz de Malta evidenciam a influência da historiografia sobre a expansão marítima portuguesa desde os tempos de João de Barros, que tem como conceito-chave o "espírito de cruzada" dos navegadores portugueses.

Além do "espírito de cruzada", o elemento religioso aparece estruturando a narrativa fílmica. O ápice do filme é a construção mítica em torno da Primeira Missa no Brasil e a colaboração dos indígenas na sua execução, em uma leitura que coloca a religião como fundamento da viabilização da nação brasileira.[1] O cortejo dos portugueses e índios – tendo à frente a bandeira da Cruz de Malta e a cruz – até o monte onde será rezada a missa é representativo desta leitura da colonização pacífica e da maleabilidade cultural dos portugueses ao aportarem nos trópicos. São também os símbolos da bandeira e da cruz que finalizam o filme, reafirmando seu compromisso com o destaque da cultura portuguesa na construção do Brasil.

Percebemos, nesta construção de imagens sobre a Primeira Missa no Brasil, uma evidente apropriação da leitura romântica efetivada pelas agências estatais no século XIX, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a

[1] Não esqueçamos que a formação cultural de Humberto Mauro foi marcada por sua militância católica na Associação Cristã dos Moços, em Cataguases/MG (Gomes, 1974).

grafia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular". Como ressalta Anita Simis, embora o INCE tenha sido criado oficialmente em 1937, a comissão instaladora funcionava desde meados de 1936, dando início à produção, à aquisição e à adaptação de filmes educativos para exibição e distribuição de cópias à rede de ensino do país. Apenas neste ano, já havia produzido 26 filmes científicos, de reportagens e de temática artística (Simis, 1996:34).

Apesar de o INCE servir como escola para diretores, documentaristas, roteiristas, montadores, técnicos de som e trucadores de filmes de curta-metragem, veiculando o cinema educacional no país inteiro, não desempenhou uma ação decisiva no estímulo industrial do cinema brasileiro, chegando mesmo a retardá-lo com a "falsa impressão de estar o poder público cuidando de seu fomento, quando, na verdade, atendia unicamente ao setor educativo e cultural" (Geraldo Santos Pereira *apud* Simis, 1996:36).

Após deixar a Brasil Vita Filmes, Humberto Mauro tornou-se o principal colaborador do INCE, constituindo uma equipe que permitiu ao instituto uma produção ininterrupta de filmes por mais de vinte anos. Sua produção documental era fartíssima e de boa qualidade, tendo como temática principal a história e a cultura brasileiras. De sua extensa produção cinematográfica, identificamos o filme *O Descobrimento do Brasil* como paradigmático para uma leitura da produção intelectual dos anos 30, uma vez que estabelece, em torno da realidade brasileira, um diálogo profícuo entre cinema/cinematografia e história/historiografia. Para interpretá-la, havia certo consenso entre a intelectualidade do período de que a colonização portuguesa foi um momento fundamental para se pensar a História do Brasil e entender a sociedade brasileira.

Tendo como assistentes Edgar Roquette-Pinto, Afonso de E. Taunay e Bernardino José de Sousa, o filme constrói sua leitura do passado brasileiro por meio de uma narrativa historicista, cuja grande preocupação é o realismo das imagens veiculadas em torno do cotidiano da viagem, em seus diversos momentos. Trechos da Carta de Pero Vaz de Caminha, mapas geográficos e a recorrente aparição da bandeira da Cruz de Malta evidenciam a influência da historiografia sobre a expansão marítima portuguesa desde os tempos de João de Barros, que tem como conceito-chave o "espírito de cruzada" dos navegadores portugueses.

Além do "espírito de cruzada", o elemento religioso aparece estruturando a narrativa fílmica. O ápice do filme é a construção mítica em torno da Primeira Missa no Brasil e a colaboração dos indígenas na sua execução, em uma leitura que coloca a religião como fundamento da viabilização da nação brasileira.[1] O cortejo dos portugueses e índios – tendo à frente a bandeira da Cruz de Malta e a cruz – até o monte onde será rezada a missa é representativo desta leitura da colonização pacífica e da maleabilidade cultural dos portugueses ao aportarem nos trópicos. São também os símbolos da bandeira e da cruz que finalizam o filme, reafirmando seu compromisso com o destaque da cultura portuguesa na construção do Brasil.

Percebemos, nesta construção de imagens sobre a Primeira Missa no Brasil, uma evidente apropriação da leitura romântica efetivada pelas agências estatais no século XIX, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a

[1] Não esqueçamos que a formação cultural de Humberto Mauro foi marcada por sua militância católica na Associação Cristã dos Moços, em Cataguases/MG (Gomes, 1974).

Academia Imperial de Belas-Artes. Estas instituições tencionavam reordenar o passado colonial brasileiro, buscando uma "homogeneização histórica" entre as elites dominantes da época, sob a hegemonia do projeto centralizador do Império brasileiro. Uma das principais formas de fixar a memória das classes dominantes foi a pintura histórica, que refletia as determinações do programa romântico. Capitaneada pela Academia Imperial de Belas-Artes, esta estratégia associava-se à proposta do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de ensinar o passado por meio de imagens. Os principais fatos históricos brasileiros são assim transformados em telas monumentais, que operariam a constituição da "biografia da nação".

Neste projeto de reordenamento do passado, o colono/colonizador aparece em súbita harmonia com o índio, reunido ao mesmo em episódios significativos da nacionalidade, com o objetivo precípuo de buscar suas origens no passado remoto, esforçando-se por não romper a continuidade com esse passado. Tanto *A Primeira Missa do Brasil*, de Victor Meireles (1860), como *O Desembarque de Cabral em Porto Seguro*, de Oscar da Silva, são telas monumentais que reiteram este projeto, por meio de símbolos – cruz e caravelas –, de identificação de índios recebendo portugueses na praia (Bittencourt, 1986:58-78).

Por outro lado, também podemos estabelecer uma aproximação do filme com a redescoberta do Brasil efetuada pela interpretação contemporânea de Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933), pois enfatiza as características fundamentais da cultura portuguesa no processo de colonização. Em primeiro lugar, tem-se a miscibilidade como herança da cultura portuguesa, por causa de sua maleabilidade no contato com outros povos. A segunda característica é a aclimatabilidade do português a regiões tropicais e subtropicais. Por fim, apresenta-se a hibridação cultural do português, ao incorporar elementos de outras culturas, como, por exemplo, hábitos alimentares (Guimarães, 1991:275-88; Almeida, 1998).

Essa leitura positiva da História do Brasil proposta por Gilberto Freyre encontrará ecos evidentes na construção do discurso fílmico de *Descobrimento do Brasil*, quando aparece a mobilidade e a maleabilidade do português no contato com o indígena no litoral do que viria a ser o Brasil, principalmente na troca de presentes e no aperto de mãos entre eles ou ainda em ações cristãs, como no momento em que o capitão cobre os índios que estão dormindo no navio, depois do primeiro contato.

Portanto, o filme dialoga não só com a tradição historicista do século XIX, presente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e na Academia Imperial de Belas-Artes, mas também com a produção intelectual que repensou o Brasil nos anos 30, especialmente Gilberto Freyre. Devemos registrar ainda a continuidade do modelo interpretativo da obra *Casa-grande & senzala* com as idéias do principal intérprete da historiografia do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro no século XIX, Francisco Adolfo de Varnhagen, já que ela faz um reelogio da colonização portuguesa, ou melhor, uma justificação da conquista e ocupação portuguesa no Brasil. Neste sentido, evidencia-se uma continuidade da leitura recorrente na historiografia brasileira, de matriz conservadora, em que o Brasil é visto como uma sociedade original e multirracial dos trópicos, obra do gênio português (Reis, 1999:55).

Entretanto, não podemos esquecer que Humberto Mauro também estabelece um diálogo com a música do magnífico maestro Heitor Villa-Lobos, que compõe *Suíte do Descobrimento do Brasil* (1936-1937) especialmente para o filme. Como bem observou Eduardo V. Morettin, a música de Villa-Lobos não apenas ilustra situações retiradas da Carta de Caminha, mas também acentua sentimentos ou reforça determinados momentos na interpretação. Assim, as quatro suítes compostas para o filme "sugerem imagens diversas das que estão presentes na Carta, nos livros e nos quadros" da tradição historiográfica e artística em torno da temática. Um dos sentimentos acentuados pela música é o da melancolia, da nostalgia que marca algumas seqüências da viagem pelo Atlântico (Morettin, 2000).

Neste sentido, a música de Villa-Lobos possibilita uma outra leitura que não aquela propriamente historicista, mostrando a riqueza do discurso fílmico de Humberto Mauro, que destoa, em alguns momentos, do discurso mais geral da construção de uma imagem idílica do passado brasileiro.

Afundação do Brasil (1980), de Mô Toledo, e a carnavalização da história do Brasil

Como contraponto à leitura historicista do filme de Humberto Mauro, optamos por analisar um filme brasileiro do cinema de animação realizado por Mô Toledo, *Afundação do Brasil* (1980), que faz parte da coleção do projeto Vídeo Escola, patrocinado pela Fundação Roberto Marinho e pela Fundação Banco do Brasil.

Esta opção se justifica pelo fato de que, como afirmamos no início do artigo, o gênero ficcional também aparece como meio de representação da história, tornando-se documento importante para a pesquisa histórica, tanto quanto o filme documentário. É preciso relembrar que a ficção não pertence à ordem do falso, nem o documentário à do verdadeiro. Dessa forma, devemos entender a ficção como simulação, partindo "da idéia do produto audiovisual entendido não como texto, mas como experiência" (Mendes, 1990:8).

Por outro lado, entre nós, o cinema de animação não tem passado por um processo de valorização como objeto artístico, permanecendo marginalizado no interior do debate acadêmico sobre a linguagem visual, principalmente entre os historiadores.

Como ponto de partida de nossa reflexão sobre o filme em foco, devemos ressaltar ainda que, apesar de tratar de um tema histórico fundador da nacionalidade brasileira, o diretor Mô Toledo não efetua uma mera reconstituição histórica em sua factualidade circunstanciada, mas sim o registro de virtualidades latentes da história coletiva do povo brasileiro.

Assim sendo, a estrutura narrativa deste filme aborda o tema da identidade cultural a partir da releitura da cultura brasileira contemporânea, por meio dos produtos da comunicação de massa. Ademais, o eixo narrativo estrutura-se exatamente pela crítica das marchinhas de carnaval à influência norte-americana em nossa cultura.

Deve-se inserir sua releitura da história brasileira no contexto de conflitos e movimentos sociais gerados na crise da ditadura militar, que revelou a necessidade de se incorporar a multiplicidade de atores sociais que emergiam

Afundação do Brasil, de Mô Toledo. Arquivo FUNARTE/DECINE CTAv.

no cenário político de então – trabalhadores rurais, operários, posseiros, índios, negros, mulheres etc. – na análise da História do Brasil. Assim, memória e história foram, por excelência, lugares de disputas político-ideológicas na definição das identidades coletivas, especialmente entre os emergentes atores sociais e o Estado.

O filme também deve ser visto como uma releitura antropofágica da história brasileira, cuja tradição remonta à poesia de Oswald de Andrade, às marchas de carnaval de Lamartine Babo e ao movimento tropicalista nos anos 60. A apropriação de temas históricos por esses artistas representativos da cultura brasileira contemporânea serviu de elemento para a carnavalização da História do Brasil, mostrando uma história que poderia ter sido outra.

Neste sentido, a marchinha de carnaval, desde seu surgimento nos anos 20, tendeu a tornar-se um verdadeiro registro de crônica política e de costumes do Brasil. Reinventando o Brasil pela vertente satírica e maliciosa de marchinhas de carnaval, emerge o nome de Lamartine Babo (1904-1963), cuja trajetória musical se consolidou com a expansão e a popularização do rádio. Seu programa de rádio mantinha um estilo musical-humorístico, em que cantava, contava anedotas e apresentava outros artistas. Na obra desse magnífico compositor, a marchinha mais representativa de seu estilo nonsense e da carnavalização da História do Brasil e de seus ícones é a intitulada *História do Brasil*. Nela, a data de fundação da nacionalidade (22 de abril), quando a esquadra comandada por Pedro Álvares Cabral avista o Monte Pascoal, em Porto Seguro, é rebaixada

satiricamente ao evento carnavalesco que se realiza dois meses depois, transformando-o, então, em marco da fundação da nacionalidade (Galvão, 2000:40).

Numa leitura antropofágica de nossa identidade cultural, em que associa personagens do romance *O Guarani*, de José de Alencar (1857), e a ópera de *Il Guarany* (1870), de Carlos Gomes, Lamartine Babo afirma, zombando das ideologias oficiais, que a descoberta é uma invenção. Como ressalta mais uma vez Walnice Galvão, com "a alteração de um único fonema, o título do romance e ópera desliza para o nome do mais popular dos refrigerantes da terra, aliás de origem indígena": guaraná, associando-o, depois, a ícones da nacionalidade, como a feijoada e a cachaça. Não podemos esquecer que Lalá, como era conhecido, não negligenciou outro ícone de nossa cultura – o futebol –, sendo um fanático torcedor do América Futebol Clube do Rio de Janeiro e compositor dos hinos dos principais clubes brasileiros (Galvão, 2000:40).

Nesta perspectiva, a obra de Lamartine Babo, tal qual o filme de Humberto Mauro, aproxima-se de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, pois elabora uma leitura positiva da miscigenação no país, como símbolo de originalidade e identidade cultural brasileira. O ápice dessa leitura está até hoje intimamente ligado ao carnaval.

O filme de Mô Toledo parte dessa visão carnavalizante para elaborar sua leitura da História do Brasil. O início do filme é marcado pela chegada dos portugueses à praia, com a presença de índios e papagaios, ao som da ópera *Il Guarany*.

Paralelamente, é narrada uma partida de futebol, na qual se explicita sua função na tentativa de construção do consenso: "faz, meu povão, esquecer de todos os desmandos, todos os seus problemas".

Recorrendo a um tema caro da historiografia brasileira, o diretor aborda a miscigenação por meio da sensualidade da índia engalfinhando o português ao som da música "Moleque indigesto" (1933), de Lamartine Babo.

Mas a denúncia da dominação cultural e econômica dos Estados Unidos da América sobre o Brasil acaba por organizar o enredo do filme. Por exemplo, com fundo musical da canção "Chiclete com banana", de Gordurinha e Almira Castilho, cantada por Gilberto Gil no LP *Expresso 2222*, um banqueiro escorrega em uma casca de banana e de sua mala esvoaçam dólares. Em outro momento, ao som da mesma música, índios mascam chicletes e, logo depois, ao som da cavalaria norte-americana, chegam hot-dogs e coca-colas para os escravos se empanturrarem.

Entretanto, a rebeldia escrava e indígena aparece, no sentido benjaminiano, como a possibilidade de haver outra história quando negros e indígenas sonham que estão cozinhando o português na fogueira. Contudo, após o sonho, o pesadelo aparece sob o som da sirene do carro de polícia, que evidencia a presença do Estado, representando a manutenção da ordem vigente.

Na parte final do filme, a narrativa centra-se no processo de industrialização financiado pelo capital internacional, quando, numa profusão de imagens, vislumbram-se a riqueza do café, a construção de ferrovias e de fábricas. Na última seqüência, o diretor coloca, num picadeiro do Circo Brasil, uma pirâmide humana que tem por base índios, negros e portugueses e em seu topo um banqueiro gordo

com sua cartola. Ao cair, o banqueiro explode, deixando voar dólares e hambúrgueres, em meio a gritos esfuziantes da platéia.

Aqui, podemos inferir a possibilidade de revermos a História do Brasil, com a potencialidade de mudarmos sua trajetória por meio da deglutição da cultura estrangeira e a valorização das coisas brasileiras, no melhor estilo de Lamartine Babo, como na música "Canção pra inglês ver" (1962).

Considerações finais

Na atualidade, vivemos uma crise das formas tradicionais de se legitimar, reproduzir e representar a memória nacional. As comemorações servem para ritualizar a história, reinventando o passado em busca de reatualização da identidade nacional, no sentido da criação de solidariedade coletiva. História, memória e mitos são acionados para se definir o que e quem faz parte de um todo chamado nação. A produção das comemorações serve, assim, para reforçar os mitos e escolher os que melhor funcionam no momento presente, visando a produzir solidariedade social e a viabilizar projetos coletivos futuros (Oliveira, 2000).

Fernando Catroga nos lembra que todas as comemorações dos descobrimentos em Portugal foram animadas por essa intenção de resgatar o passado glorioso, que deveria servir de paradigma para a superação da decadência contemporânea, perspectiva que o salazarismo prometia no presente. Dentro do panteão cívico forjado pelo Estado português, ocupa lugar de destaque Camões, que atravessou vários regimes políticos (Catroga, 1998:221-361).

No Brasil, nem sempre as comemorações patrocinadas pelo Estado foram reafirmadoras do ideal de nacionalidade, tal como proposto pela elite dominante. Nas comemorações do centenário da Abolição da Escravatura, em 1988, por exemplo, houve a possibilidade de outra leitura da História do Brasil, recuperando, do silêncio a que estavam relegadas, vozes dissonantes ao projeto de dominação social, como foi o caso dos quilombolas.

Essa postura crítica ao caráter conservador da historiografia brasileira se mostrou evidente nos confrontos das memórias em torno do Descobrimento do Brasil. A leitura acrítica, sentimental e ufanista foi veiculada pelo projeto *500 anos*, patrocinado pela Rede Globo, que organizou, entre outras atividades, um seriado especial, *A Invenção do Brasil*, dirigido por Guel Arraes, a transmissão do megashow na Esplanada dos Ministérios, em Brasília, no dia 22 de abril, e da missa em Porto Seguro, no dia 26 de abril.

Como contraponto, tivemos a mobilização de entidades indígenas e sindicais, assim como dos movimentos negro e estudantil, que, com o projeto *Outros 500*, buscaram outras leituras da História do Brasil, com a recuperação de personagens e fatos esquecidos pela história oficial, especialmente a luta pela terra, a história das greves, Zumbi dos Palmares, Gregório Bezerra etc.

Assim, o mito fundador de nossa nacionalidade é disputado por projetos políticos que objetivam o presente e o futuro do país, como ficou evidenciado pela repressão policial desencadeada pelos governos federal e estadual contra as manifestações contrárias às comemorações oficiais dos 500 anos de Brasil, na cidade de Porto Seguro.

Em nossa leitura sobre os filmes analisados, percebemos que, tanto no passado como no presente, as celebrações do Descobrimento do Brasil constituem um campo de disputas no imaginário social como mito fundador de nossa nacionalidade.

De um lado, temos uma tradição historicista do século XIX, que intenciona reinventar o passado, a fim de buscar um consenso em torno do presente, que perpassa a produção cultural patrocinada pelo Estado brasileiro. De outro, uma leitura questionadora do caráter autoritário e conservador da história e historiografia brasileiras, que propõe uma carnavalização da História do Brasil, em direção à possibilidade de uma outra história, como aquela presente no modernismo antropofágico de Oswald de Andrade, nas marchinhas de carnaval e no tropicalismo.

Portanto, nesta análise, ressaltamos a possibilidade do diálogo entre cinema/cinematografia e história/historiografia, tendo em vista que emergem, nos filmes de Humberto Mauro e Mô Toledo, concepções históricas distintas sobre o mito fundador da brasilidade, num diálogo profícuo com tendências representativas da historiografia brasileira de cada período analisado.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Alexandre Miranda de. As imagens do descobrimento. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: PPGHIS/IFCS/UFRJ/CAPES, 1998.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar de. *O cinema como agitador de almas: argila, uma cena do Estado Novo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

— & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussão em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

— & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. (Col. Repensando a História).

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CATROGA, Fernando. Ritualizações da história. In: TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado & CATROGA, Fernando. *História da história em Portugal (séculos XIX-XX). Da historiografia à memória histórica*. Lisboa: Temas e Debates, 1998, p. 221-361.

FERRO, Marc. Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J. & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

—. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

—. *História vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Quem inventou o Brasil. *D. O. Leitura*. São Paulo, abril de 2000.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

—. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

GUIMARÃES, Manuel Luiz Lima Salgado. A historiografia brasileira do século XX: os anos 30. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 152, n. 370, jan./mar. 1991, p. 275-288.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, v. 5, n. 10, 1992.

LEITE, Sidney Ferreira. *O filme que não passou: Estados Unidos e Brasil na política da boa vizinhança – a diplomacia através do cinema*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1998.

MARCONDES, Marco Aurélio. Descobrindo o cinema brasileiro. *Cultura*, Brasília, ano 6, n. 24, jan./mar 1977, p. 108-114.

MENDES, David França. Toda imagem é fictícia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2/12/1990, Caderno Idéias, p. 8.

MORETTIN, Eduardo V. *Cinema e história: uma análise do filme* Os Bandeirantes. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1994.

—. Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme. A historiografia brasileira nos últimos quarenta anos: tentativa de avaliação crítica. *Debate e Crítica*, São Paulo, n. 5, mar. 1975, p. 1-26.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Série Revisão. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Nas comemorações, duas visões opostas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Idéias Especial – De Cabral a Cardoso. Identidades. Capturado em 13/5/2000 no endereço eletrônico www.jb.com.br/destaques.500anos/id3ma1.html.

RAMOS, Alcides F. Cinema e história: uma abordagem teórico-metodológica. *Anais do IX Encontro da ANPUH-MG*, Juiz de Fora, ANPUH/MG, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. Relações cinema-história: perigo e fascinação. *Projeto História: revista da Pós-Graduação em História da PUC/SP*, São Paulo, n. 4, jun. 1985.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

REIS NETO, Mário Oliveira. *Glauber Rocha e o pensamento americano de Leopoldo Zea*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Porto Alegre, UFRGS, n. 12, dez. 1999.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume/FAPESP, 1996.

VELLOSO, Mônica. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1987.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

Resumo

Dentro do contexto (des)comemorativo dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, este artigo analisa, a partir dos filmes *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro (1937), e *Afundação do Brasil*, de Mô Toledo (1980), como foi construído o discurso sobre o "descobrimento do Brasil" em dois momentos políticos da história brasileira contemporânea, marcados pelo autoritarismo: o Estado Novo (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1984).

Palavras-chave: cinema/cinematografia, história/historiografia, Descobrimento do Brasil.

Abstract

In the context of (non) celebration of the 500 years of the Portuguese arrival in Brazil, this article discusses, based on the movies *O Descobrimento do Brasil* by Humberto Mauro (1937) e *Afundação do Brasil* by Mô Toledo (1980), how was structured a discourse on the "discovery of Brazil" in two authoritarian moments of the Brazilian contemporary history: the Estado Novo (1937-1945) and the military dictatorship (1964-1984).

Keywords: cinema/cinematography, history/historiography, "discovery of Brazil".

Recebido em janeiro de 2001.
Aprovado em maio de 2001.

Orfeu Negro: *entre fantasia e realidade*

Myrian Sepúlveda dos Santos

Dois filmes foram produzidos a partir da peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vinícius de Moraes, que narra a lenda grega de Orfeu em meio às festas carnavalescas. Há um tema universal que procura ser trabalhado dentro do contexto específico do carnaval carioca: o caráter eterno da arte em contraposição à realidade trágica da vida.

O diretor francês Marcel Camus foi responsável pela direção da primeira versão da peça para o cinema, *Orfeu Negro*, em 1959. No filme, Orfeu é um músico que se apaixona por Eurídice, a qual é assassinada por um homem fantasiado de anjo da morte. O herói, inconformado com a perda da amada, procura resgatá-la da morte em um ritual afro-brasileiro, representação do Inferno. Ao voltar para casa com o corpo de Eurídice nos braços, encontra Mira, sua antiga namorada, que o atinge com uma pedra. Orfeu cai de um penhasco e morre.

Orfeu aparece no filme como condutor de bonde por profissão e excelente violonista nas horas de lazer. É um artista e, com sua música, exerce a magia de fazer o sol nascer. A relação entre arte e tragédia é bem expressa pelo tema musical do filme. Nas cenas finais, as crianças amigas de Orfeu e moradoras na favela dão continuidade à sua magia, ao tocarem suas músicas no violão. As músicas do filme foram compostas por Luiz Bonfá e Antonio Carlos Jobim, que, em parceria com Vinicius de Moraes, davam os primeiros passos na construção de um novo estilo musical brasileiro, conhecido mais tarde como bossa nova. Versos e melodia se entrelaçam com a trama do filme e dão o tom bucólico e sensual necessário. Como Orfeu é condutor de bonde e a música não é sua profissão, não há relação de troca ou de sobrevivência envolvendo sua arte.

As imagens do filme exploram as paisagens da cidade do Rio de Janeiro, o som dos tambores e da bossa nova e as manifestações festivas do carnaval. O enredo se desenrola tendo como pano de fundo uma favela carioca. Os moradores da favela dançam e cantam, enquanto desempenham suas tarefas domésticas, como se estivessem em contínuo êxtase com a vida; as cenas cotidianas são sempre filmadas em meio a tomadas panorâmicas que mostram as belezas naturais da cidade. O filme não expõe conflitos sociais ou práticas de discriminação racial contra negros. No entanto, este é o primeiro filme brasileiro a contar apenas com atores negros, o que pode ser considerado uma revolução para os padrões de relações raciais da época.

Foto 1: *Orfeu Negro*, de Camus, 1959.

Cacá Diegues dirigiu a mesma história baseada na lenda grega, de forma totalmente distinta. Nesta segunda versão da peça de Vinícius, especial atenção é dada à retratação da realidade social das favelas e do mundo urbano. Orfeu aparece completamente adaptado aos estilos de vida e às inovações da vida moderna. Usa óculos, compõe suas músicas em um computador laptop e carrega sempre consigo um telefone celular. Eurídice surge em cena como uma moça ingênua e tímida, descendente de índios, que vem do estado do Acre visitar uma tia no Rio de Janeiro. A jovem, apesar de pobre, chega à cidade de avião. O carnaval é visto na favela pelos aparelhos de televisão. As novas tecnologias estão presentes no cotidiano dos moradores, nas armas dos traficantes, na pobreza do morro. Miséria e violência são mostradas como parte da modernidade.

Desde as primeiras cenas, o filme mostra a violência a que estão submetidos os habitantes da favela. Esta aparece dominada por grupos vinculados ao tráfico de drogas e submetida às invasões freqüentes de policiais corruptos, que tratam indiscriminadamente moradores e traficantes. Pobreza, tristeza, tiroteios, morte e injustiça são os elementos que constroem o clima em que se encontra a favela durante o carnaval. Eurídice é morta acidentalmente pelo chefe dos traficantes do morro. Os traficantes jogam suas vítimas em

um penhasco constituído por esqueletos e cadáveres de todo tipo. Lá, Orfeu irá procurar o corpo de Eurídice. Embora o enredo seja praticamente o mesmo do outro filme, observa-se um compromisso muito maior com a construção de uma crítica social.

Cacá Diegues pertenceu ao importante movimento constituído por cineastas brasileiros chamado Cinema Novo, que procurou transformar as produções da indústria cinematográfica em produções artísticas veiculadoras de críticas sociais durante o período de ditadura militar. Ele é o diretor de alguns dos clássicos do cinema brasileiro, como *Bye Bye Brasil* e *Xica da Silva*. Além disso, o roteiro do filme foi escrito com a colaboração de escritores e cientistas sociais que se têm destacado pela análise de aspectos socioculturais, que se estendem do surgimento do funk à violência urbana (Vianna, 1988 e 1995; Lins, 1997). São evidentes imagens de pobreza, antagonismos raciais, violência urbana e divergências religiosas. O carnaval aparece como espaço de mercantilização de corpos e sexualidade. As músicas martelam, por meio de letras e ritmo, as injustiças sociais.

Aparentemente, o primeiro filme é uma fantasia ou parábola, enquanto o segundo apresenta um maior comprometimento com a descrição da realidade. Mas qual será a natureza da percepção cinematográfica? Podemos afirmar que cinema, mesmo quando documentário, é sempre uma fantasia, ou há distinções importantes a serem consideradas? O público não procura as salas de cinema apenas em busca de diversão. Além disso, sabemos que cinema, fotografia e outras tecnologias de informação não podem ser reduzidos a produções ilusórias manipuladas por estratégias hegemônicas. Por outro lado, mesmo os filmes documentários e voltados para a ciência se afastam de uma perspectiva realista e parecem perceber que não podem abrir mão de uma boa narrativa, técnicas e estilos inovadores em seu desenvolvimento. Observamos uma consciência crescente entre produtores, diretores e público de que há um entrelaçamento entre arte e vida, curiosamente a temática central tratada pelos filmes.

Neste artigo, meu objetivo é analisar estes dois filmes, compreendendo-os simultaneamente como fantasia e realidade. Nas páginas que se seguem, o esforço de investigação e análise das duas versões de *Orfeu* irá contemplar questões relativas à produção e à recepção das narrativas cinematográficas. Neste sentido, será também contemplado o conjunto de técnicas utilizado. Gostaria de tomar como ponto de partida a observação de que, em uma análise cinematográfica, não é possível separar o conteúdo narrativo dos procedimentos formais existentes. Técnicas como cortes, closes, montagens, utilização da câmera em todas as suas variantes, bem como som, trilha musical e efeitos sonoros, são partes integrantes da narrativa. Este é um argumento bem desenvolvido por Zizek, que nos mostra a importância de inovações estilísticas nas narrativas existentes (Zizek, 2000:213-62). Também serão analisadas questões relativas ao conteúdo das narrativas e determinações histórico-culturais nelas presentes. À medida que notamos a complementaridade entre estes elementos, tornamo-nos mais capazes de responder a questões relativas à natureza da percepção cinemática. Nesta perspectiva, compreendemos que uma análise cinematográfica não é reduzível nem à interação entre produ-

ção e recepção, nem às determinações histórico-culturais, nem à sua questão estética, pois envolve um grande número de elementos que, ao se conjugarem, ultrapassam qualquer dessas vertentes.

Os impasses da indústria cinematográfica: produção e recepção

A primeira versão cinematográfica da peça, *Orfeu Negro*, recebeu o Oscar por melhor filme estrangeiro, a Palma de Ouro no Festival de Cannes e foi também considerado o melhor filme estrangeiro e melhor filme, respectivamente, pelos Críticos de Cinema de Nova Iorque e pela Academia Britânica. Em 1960, recebeu ainda o Globo de Ouro. Em contrapartida, a produção recente, *Orfeu*, não recebeu uma avaliação positiva dos críticos de cinema da imprensa internacional. O músico Caetano Veloso, responsável pela trilha sonora e marido de uma das produtoras do filme, escreveu um artigo instigante no *New York Times*, em que defendia o filme e criticava a primeira produção de *Orfeu*, aclamada internacionalmente por mostrar os brasileiros como povo exótico, vestido de forma ultrajante, e por reproduzir um ambiente de *voodoo* capaz de exercer fascínio apenas sobre audiências estrangeiras. Segundo ele, o filme foi recebido sem qualquer entusiasmo no Brasil (Veloso, 2000). Esta crítica já fora feita em seu livro sobre o tropicalismo:

> *Assisti a ele no Cine Tupi (!), na Baixa dos Sapateiros (!), na Bahia. Eu e toda a platéia ríamos e nos envergonhávamos das descaradas inautenticidades que aquele cineasta francês se permitiu para criar um produto de exotismo fascinante (Veloso, 1997:252).*

O músico, ao chamar a atenção para a diversidade de interpretações que o primeiro filme suscitou, colocou em questão a universalidade de sentido presente em uma produção cinematográfica. Caetano está correto em seu comentário sobre a primeira produção de *Orfeu*, pois qualquer possibilidade de reconhecimento e identidade entre cariocas e personagens se deteriora já nas primeiras imagens. Enquanto o filme tem o poder de envolver uma audiência estrangeira de forma intensa, o ambiente de alegria exagerada e permanente entre os moradores da favela e transeuntes da cidade costuma ser descrito como extremamente irritante pelos moradores do Rio. Por isso, o filme aparece não só para os cariocas, mas para os brasileiros em geral, como uma daquelas produções feitas "para inglês ver", em uma declarada idealização do que seriam os hábitos e costumes do brasileiro.

É importante considerar que a primeira produção cinematográfica contou com um diretor francês, Marcel Camus, enquanto a segunda, com um diretor brasileiro, Cacá Diegues. Estes dois olhares podem ser responsáveis pelo contraste entre uma visão de Brasil em que, por um lado, amor, paixão e sexo se complementam em um ambiente de harmonia, e, por outro, imagens colocam em destaque conflitos sociais e raciais.

Com seus comentários, Caetano questiona o critério de avaliação de obras culturais e artísticas em circuito internacional. Ele nos diz que o Brasil visto pelos brasileiros é di-

ferente do Brazil visto pelos estrangeiros. E, mais do que isso, denuncia o poder associado ao olhar estrangeiro, de impor julgamentos e valores estéticos sobre uma comunidade artística que ultrapassa fronteiras nacionais. Evidentemente, produções cinematográficas não são julgadas por critérios e valores universais. Quando lembramos que Caetano foi um dos principais líderes do movimento musical Tropicália, constatamos que esta crítica não parte de um arraigado defensor de tradições estritamente brasileiras. Muito pelo contrário, ao longo de sua carreira Caetano tem-se mostrado sensível às imposições de sentido à música brasileira e tem-se recusado a restringir seu trabalho ao que poderia ser considerado um gênero musical estritamente brasileiro. Ele obteve reconhecimento e sucesso ao incorporar e entrar em diálogo com diferentes ritmos e estilos musicais em sua produção artística. Seu posicionamento crítico parte de uma consciência profunda do significado das intermediações transnacionais presentes no mundo artístico.

Sabemos que a construção de identidades nacionais envolve um jogo de reconhecimento mútuo entre nações e que as definições identitárias comumente aceitas nem sempre obedecem a poderes equilibrados. A imagem do país sensual e exótico vinculada ao primeiro filme impõe inegavelmente limites à produção artística nacional, e é contra isso que Caetano se rebela. Os prêmios internacionais se baseiam em padrões que muitas vezes não são aqueles prestigiados pelos artistas, tampouco pelo público brasileiro.

Mas, na posição de Caetano, há também uma defesa do segundo *Orfeu* por seu maior comprometimento com a realidade social brasileira. Sua estrutura melódica procurou expressar a realidade da favela por meio do entrelaçamento entre tradições musicais locais e globais: a trilha musical inovou ao introduzir registros do funk no desenvolvimento do samba local (Perrone, 2000:64). Caetano e os demais participantes da produção, entre eles diretores, artistas, cientistas sociais e produtores, procuraram produzir uma peça menos fantasiosa sobre o Brasil.

Ainda assim, fica evidente para o público brasileiro que a segunda versão de *Orfeu da Conceição* pode também ser considerada como uma versão do país "para inglês ver". Conforme foi divulgado pela mídia nacional, esta versão não logrou uma grande recepção, nem por parte do público, nem pelos críticos do cinema nacional. Desta vez não é possível atribuir ao clima de *voodoo* o impacto pequeno do filme junto ao público. No entanto, poderíamos afirmar que as imagens de violência, pobreza e conflito urbano, mais do que um retrato fiel do que seja o Brasil, constroem um estereótipo de um país do Terceiro Mundo assolado por seus problemas sociais. Em que medida a indústria cinematográfica é capaz de oferecer uma versão crítica dos fenômenos sociais que aborda? Podemos considerar o cinema uma forma de arte?

Entre fantasia e realidade

No filme dirigido por Camus, não se observa uma grande preocupação em retratar os conflitos sociais presentes na cidade do Rio de Janeiro. A ênfase está na presença – entre moradores pobres e negros de uma favela – da arte e da paixão, apresentadas como condições universais aos seres humanos. O filme

apresenta de forma extremamente romântica as dificuldades enfrentadas por esta população em seu cotidiano. Ao procurar caracterizar uma série de conflitos sociais e culturais, o filme dirigido por Cacá Diegues, ao contrário, aproxima-se da proposta do cinema-verdade, centrando-se na descrição dos conflitos sociais encontrados em uma favela brasileira. A comparação entre estas duas produções cinematográficas nos traz algumas questões.

Alguns acreditam que a arte presente na grande literatura, em músicas clássicas e mesmo em produções cinematográficas tem a capacidade de ultrapassar o abismo entre experiência e representação. A arte proporcionaria, por intermédio de seu mundo imaginário, novas experiências àqueles que entram em contato com ela. Possibilitaria, então, uma maior transparência do mundo, ao permitir que os indivíduos se reconhecessem a si próprios e compreendessem o mundo vivenciado a partir de novas experiências. A arte não se reduz, portanto, à representação de eventos já vivenciados.

A dimensão estética de uma obra de arte não pode advir das características identitárias que esta tem com seu objeto; a arte precisa tornar-se, ela mesma, o objeto do experimento. Em uma experiência contemplativa da arte, a intencionalidade do autor da experiência estética precisa ser apropriada. Poesia, pintura e música, enquanto expressão do sublime, originam-se de uma afinidade entre autor e natureza. Neste caso, é necessária uma sensibilidade do autor em capturar o que lhe é estranho, por meio de sua própria natureza. Tanto o desejo de quem contempla quanto o objeto contemplado encontram-se em uma nova imagem capaz de fazer o elo entre obra, realidade e receptor. Adorno, por exemplo, acreditou que o cinema se afastaria da produção artística, pois, como parte da indústria cultural, sua principal função seria apenas produzir ilusões sobre a realidade (Adorno, 1973). Dessa forma, a questão central é se o cinema é capaz ou não de revelar ao espectador o seu potencial de produzir magia e ilusão.

Autores como Walter Benjamin, mas também aqueles próximos do Surrealismo ou de técnicas de montagem dos anos 20 – tal como Adorno –, não acreditavam mais na possibilidade da experiência estética baseada na contemplação e fruição de sentimentos. Para eles também não era mais possível ao artista evidenciar a natureza em alteridade. No entanto, apostavam que, no mundo de ciência, tecnologia e grandes massas, a experiência do cinema, com suas técnicas e probabilidade de impacto sobre o público coletivo, poderia surgir como nova possibilidade estética. Neste contexto, o cinema envolveria um determinado tipo de experiência estética distinta das formas contemplativas de percepção da arte, mas igualmente associada a um potencial liberador.

Segundo Hansen, a visão otimista de Benjamin sobre novas técnicas de reprodução se relaciona à fascinação que ocorria no início do cinema pelo seu potencial para produzir magia e ilusão. Benjamin compreendia o "cinema de atrações" como uma forma estilística associada a uma nova experiência estética, em que a realidade era percebida não só por meio da mimesis da natureza – e não mais pela afinidade entre autor e natureza –, mas principalmente pela constatação da arbitrariedade com que esta mimesis era realizada

(Hansen, 1987). Para Benjamin, podemos analisar o cinema a partir da transformação da natureza da experiência estética (Benjamin, 1968:217-52).

As transformações ocasionadas pela técnica cinematográfica na percepção do potencial estético da obra realizada têm sido um ponto reiterado por diversos autores que escrevem sobre a história do filme etnográfico. Ao analisar o filme documentário social dos anos 20, Brigard, por exemplo, mostra que Eisenstein, Pudovkin e outros cineastas russos, bem como diversos intelectuais associados ao movimento surrealista, entre eles Buñuel, procuravam trabalhar com técnicas capazes de ir além da mera descrição do mundo e da vida, e que buscavam transformar a realidade a que se referiam (Brigard, 1995:23). Young resumirá esta questão central com a frase: "Para colocar da forma mais óbvia possível – a câmera tende a mentir, mas a audiência tende a acreditar" (1995:100).

Estes cineastas dos anos 20 consideraram a câmera em estado puro, capaz de revelar as pessoas sem pretensão, capturando significados a qualquer momento, sem a prisão da pretensão. O *kinoki*, ou o "cinema-olhar", ao perceber a falta de controle do sujeito que olha através da câmera sobre seu objeto, procura ignorá-lo como autor. A utilização da câmera como prisma não implicava apresentar ao público fragmentos da realidade, pois estes, como na vida, precisavam ser trabalhados de modo a propiciarem uma totalidade integrada. A montagem, portanto, torna-se um aspecto central. É evidente que estas primeiras percepções das possibilidades cinematográficas já continham as questões principais do filme etnográfico atual. Para Jean Rouch, os produtores e teóricos do *cinéma vérité* dos anos 60 retomaram as questões inerentes ao *kinoki* daqueles cineastas pioneiros dos anos 20. Todos eles acreditaram que, ao fazer seus filmes, precisavam contar com certas propriedades inerentes à técnica em si mesma (Rouch, 1995:83).

É verdade que Benjamin e os cineastas formalistas dos anos 20 se referem a um determinado cinema, que se distancia das narrativas clássicas hollywoodianas. Neste último caso, as estratégias narrativas e técnicas utilizadas procuram desenvolver um enredo capaz de absorver completamente o espectador, que deve identificar-se com os caráteres apresentados na tela e vivenciar nesta a experiência que é ausente na vida real. A ausência da coerência, que deveria ser inerente às técnicas de montagem, é escamoteada e substituída pelas grandes narrativas manipuladoras de sentimentos e emoções. O espectador torna-se o voyeur totalmente envolvido e absorto com as imagens apresentadas pelo cinema. Trabalha-se com o desejo do público de tomar a imagem pela realidade e de consumir emoções como forma de entretenimento. Os novos recursos cinematográficos, apoiados no desenvolvimento de perfis psicológicos, em momentos cronológicos lineares e também em novas técnicas de filmagem, substituem as questões centrais levantadas pelas vanguardas do cinema, que ainda tinham alguma pretensão de propiciar ao espectador um jogo entre proximidade e distância, necessário à crítica estética.

Mais do que utopia, as teses de Benjamin continuam a ser desenvolvidas contemporaneamente. Para muitos autores, as técnicas de edição e montagem inerentes ao cinema po-

dem ainda proporcionar a percepção de que a fantasia advém de uma intenção subjetiva, mas também da ausência desta (Zizek, 2000:227). Neste caso, seria possível pensarmos que o cinema de atrações sobreviveu e pode estar presente em musicais, cinemas que revelam fantasias eróticas e outros experimentos do gênero. Mais do que isso, poderíamos afirmar que mesmo o sistema narrativo – que confunde a imagem com o que ela descreve e absorve o espectador por meio de um apelo identitário que ocorre entre este e o personagem principal do enredo desenvolvido – pode revelar, ainda que de forma mais frágil, as rupturas entre a intencionalidade e a falta desta na produção da fantasia cinematográfica.

A partir da análise feita por Benjamin, a investigação de aspectos técnicos, uso da câmera, efeitos sonoros, música, estilos narrativos, padrões que se repetem e aspectos inerentes ao discurso tornam-se aspectos cruciais. Com base nestas análises, podemos perceber que o cinema, além de promover a ilusão de que reproduz a realidade, contém incongruências e discrepâncias que podem ser atribuídas aos conflitos inerentes a qualquer narrativa sobre a realidade. Neste sentido, podemos compreender que as duas versões cinematográficas da peça de Vinícius movem-se entre realidade e fantasia.

Há, portanto, técnicas de narrativa e filmagem que precisam ser consideradas. No filme dirigido por Cacá Diegues, a tentativa de trazer para as telas a "verdade" sobre a realidade brasileira não ocorre apenas a partir do desenvolvimento do enredo. O diretor utilizou personalidades da vida cultural carioca como atores principais e figurantes. É neste sentido que não só o papel de Orfeu é desempenhado por Tony Garrido – músico do famoso grupo Cidade Negra, sem prévia experiência de ator –, como também, ao longo do filme, vemos Nelson Sargento – músico da velha guarda dos sambistas –, e até mesmo Caetano Veloso como figurantes. Para filmar as cenas de Garrido na escola de samba, Cacá fez com que o músico participasse do desfile da Viradouro. É importante destacarmos que há, nesta segunda versão, a intenção de que Orfeu e Garrido, filme e realidade, entrelacem-se. As imagens de Orfeu no carnaval são as mesmas imagens de Garrido que jornais, revistas e poderosas cadeias de televisão divulgaram por todo o Brasil. Estes são artifícios de produção e direção que, sem dúvida, proporcionam ao filme maior impressão de realidade.

Podemos observar ainda que, enquanto no primeiro filme as cenas são longas e arrastadas e a lente de filmagem mantém-se a certa distância dos personagens, no segundo há um ritmo bem mais acelerado, cenas curtas e closes contínuos. Ao estilo de devaneio e nostalgia do primeiro filme contrapõe-se a linguagem quase jornalística do segundo. Embora o papel desempenhado pela música e trilha sonora não seja o tema básico deste artigo, é inegável que ele é crucial na constituição de cada uma das narrativas. Perrone desenvolve esta análise mostrando-nos como a dimensão musical faz parte do desenrolar de cada narrativa. O estilo bossa nova que surge nos anos 50, junto à primeira versão cinematográfica, romantiza, por meio de uma sofisticação melódica e harmônica, as favelas e seus moradores afro-brasileiros. A expressão musical entre os moradores das favelas neste período era bastante diferente da apre-

Foto 2: Tony Garrido no carnaval da Viradouro, 1998. Foto: Joris Machado

sentada pelo filme. Na segunda versão, a mesma associação entre Brasil, música e carnaval é feita, mas desta vez os responsáveis aproximaram estilos consagrados na primeira versão a tendências musicais antilíricas, como rap e hip-hop, solidárias àquelas presentes nas favelas (Perrone, 2000).

Vimos que alguns elementos como técnica, estilo, ritmo e música participam da narrativa discursiva. Mas o que mais nos dizem as duas versões da lenda de Orfeu?

Da democracia racial ao multiculturalismo

Sabemos que, apesar de vivermos na era dos meios de comunicação de massa, a percepção da arte ou de um determinado produto cultural continua a depender da capacidade de apropriação de determinados códigos culturais por públicos determinados (Bourdieu, 1984). Neste sentido, o cinema, como qualquer outro produto cultural, deve ser considerado em relação aos processos de produção, significação e recepção. No que tange à análise dos dois filmes em questão, surge a necessidade de uma reflexão sobre as condições históricas e culturais que tornam possíveis os processos referidos, uma vez que as duas produções foram realizadas em momentos históricos diferentes.

Os dois filmes fazem parte de contextos históricos específicos. Mesmo o filme de Camus, internacionalmente aclamado por suas qualidades estéticas, mostra-se bem datado. O primeiro filme foi lançado no final dos anos 50, quando as idéias de democracia racial e de originalidade tropical ainda eram capazes de exercer fascínio generalizado. A crença em

desenvolvimento ilimitado e progresso fazia parte de um mundo que deixava o pesadelo das grandes guerras para trás e buscava imagens que apontavam para o futuro. O segundo filme, no entanto, foi produzido na virada do milênio, quando movimentos relacionados a direitos de negros, mulheres, homossexuais, minorias étnicas e grupos identitários trans ou pós-nacionais já são moeda corrente da agenda da política internacional.

Também o carnaval do Rio sofreu transformações. As escolas de samba, por exemplo, que se institucionalizaram a partir de uma aliança entre setores populares e o governo populista de Getúlio Vargas, hoje são parte de uma atividade econômica lucrativa de grandes proporções. A partir dos anos 70, o Estado retirou aos poucos seu apoio aos organizadores, que passaram a assumir um compromisso crescente com empresas privadas. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro representa um dos maiores espetáculos turísticos do gênero e faz parte de uma indústria capaz de mobilizar imensos recursos. Todo ano, cerca de cinqüenta milhões de dólares e mais de cinqüenta mil pessoas participam da produção dos desfiles. O espetáculo é organizado por diversos setores, tais como lideranças carnavalescas, políticos, indústrias, atividades comerciais e meios de comunicação. As arquibancadas recebem em média noventa mil espectadores. Além disso, os chefões do jogo do bicho e, mais recentemente, grupos ligados ao tráfico de drogas, têm financiado os desfiles (Santos, 1998).

Mas será que podemos falar em dois carnavais, um romântico e harmônico e outro reduzido a espetáculo homogêneo e destituído de emoção e prazer? À medida que analisamos o entrelaçamento entre o carnaval do Rio de Janeiro, população negra e políticos dos anos 50, podemos apontar muitas situações de negociação e conflito, nem sempre pacíficas. Até os dias de hoje, é possível observar, na construção da festa carnavalesca, uma série de negociações entre indivíduos com diferentes interesses e objetivos. Habitantes de bairros pobres procuram vender sua música e tornar-se reconhecidos nacionalmente, políticos lutam por prestígio e votos, organizações criminosas esperam obter um espaço legal para o desenvolvimento de suas atividades e os diferentes setores da população urbana buscam prazeres que a vida cotidiana da cidade não parece oferecer (Santos, 1999).

Em 1946, por exemplo, quando a ditadura de Vargas deu lugar a novas eleições, houve uma abertura política que possibilitou a expressão de diversos setores da população que anteriormente não ocupavam espaço na arena política estabelecida. Neste período, importantes líderes da União das Escolas de Samba estreitaram seus vínculos com o Partido Comunista. O governo de Dutra, que seguia a linha populista de Getúlio Vargas, pôde facilmente diluir o poder dos líderes das escolas de samba que se posicionavam de forma mais radical contra o governo. Este episódio mostra, no entanto, que associações ligadas ao carnaval não tinham seu destino político marcado. Exemplos como estes podem ser encontrados ao longo da história do carnaval.

Um grande número de cientistas sociais tem investigado as associações entre carnaval, cultura popular, políticos, relações étnicas e indústria cultural (Leopoldi, 1978; Goldwasser, 1989; Rowe, 1991; Queiroz, 1992; Castro, 1994). Estes estudos denuncia-

ram a burocratização e mercantilização dos desfiles carnavalescos, práticas de discriminação racial no interior da festa (Rodrigues, 1984), bem como disputas de poder e políticas de clientelismo regendo relações entre autoridades governamentais, chefes de organizações ilegais e populações socioeconomicamente desfavorecidas (Augra, 1993; Chinelli, 1993).

As imagens constrastantes de harmonia e guerra relativas ao carnaval carioca não se explicam, portanto, apenas pelos contextos históricos em que os filmes foram produzidos. Quero dizer com isto que estes filmes, embora ficcionais, trazem uma representação do carnaval carioca, e esta representação apresentou-se, nos dois casos, de forma unidimensional. Os fenômenos sociais são não apenas bem mais complexos que as narrativas produzidas, como também ambivalentes, diversos e sem definições rígidas. Os dois filmes apresentam apenas imagens parciais do carnaval carioca. Vejamos algumas delas.

Arte e carnaval no cenário carioca

Como vimos, as temáticas centrais presentes no enredo dos dois filmes são arte e carnaval. No entanto, se no primeiro filme a tentativa de trazer à tona o tema da universalidade da arte entrelaça-se com a festa carnavalesca, no segundo observa-se uma preocupação maior com a representação de elementos presentes na vida da cidade. A capacidade que a arte tem de ultrapassar preconceitos e propiciar nova percepção da realidade pode ser atribuída ao carnaval. A associação entre a lenda de Orfeu, a eternidade da arte e o carnaval não é gratuita. Meu argumento é de que a primeira versão, ao trazer uma visão emancipadora do carnaval, que se encontra completamente ausente no segundo filme, inclui um elemento central para representação não só do carnaval carioca, mas da própria vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto no primeiro filme o carnaval permeia todas as interações sociais apresentadas, no segundo o carnaval é apenas um componente a mais para ilustrar a vida da cidade. No segundo filme, o vínculo de Orfeu com o carnaval é de empregado/empregador e o de Eurídice, de platéia/espetáculo. Ela acompanha o desempenho de seu amado por meio de imagens transmitidas pela televisão. Mira, como veremos adiante, utiliza seu corpo como moeda de troca. O carnaval retratado não está longe dos nefastos resultados da indústria cultural denunciados por autores da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer, 1979). Há uma descrição dos aspectos econômicos e políticos que envolvem o carnaval carioca. Embora o carnaval do Rio de Janeiro já tenha surgido associado a interesses da indústria cultural (Santos, 1998), aspecto que não está presente no filme dirigido por Camus, diversas práticas de irreverência que observamos durante o carnaval fazem parte do cotidiano do carioca, aspecto minimizado na segunda produção.

A caracterização da arte acompanha esta mesma dinâmica. Ao passo que, na primeira versão, Orfeu é um condutor de bondes e tem com a arte uma relação desinteressada, na segunda, ele ganha dinheiro com sua música. No primeiro filme, a relação de Orfeu com a arte, o entrelaçamento da arte com paixão e carnaval e o caráter de imanência desta – que

acaba por ressurgir na mão das crianças do morro – fluem de forma envolvente. No segundo filme, como vimos, estes vínculos não são convincentes.

Na versão dirigida por Cacá há uma ênfase grande ao mito da criatividade individual. Orfeu é o músico que conseguiu sucesso e prestígio com seu talento. Este discurso pouco retrata o que se observa nas favelas. Embora alguns músicos como Cartola tenham obtido reconhecimento e um certo sucesso financeiro, é difícil dissociar estes músicos das rodas de samba, e não seria exagero afirmar que, mesmo nestes casos, a criatividade individual e a coletiva se entrelaçavam. Entre os autores de samba-enredo, poucos são aqueles que fizeram da música sua profissão, e menor ainda é o número daqueles que foram capazes de sobreviver com a música. Nenhum deles enriqueceu. O filme de Cacá Diegues mostra muito rapidamente uma imagem de Nelson Sargento batucando em uma mesa de bar com outros membros da favela. Se o samba de partido alto não é mais a norma, os pagodes e batuques informais ainda existem e podem ser considerados responsáveis pela inspiração de muitos sambistas conhecidos.

O mito da genialidade do artista também envolve a crença na universalidade do reconhecimento da arte. Entretanto, a escolha dos melhores sambas raramente obedece a um padrão puramente estético; muitas vezes ela é produto não só da indústria fonográfica, mas de imposições de grupos do tráfico de drogas ou dos patrões do jogo do bicho. Em comunidades pobres e violentas, o critério da arte pela arte não parece ser o único considerado. Alguns autores têm mostrado que a autoria individual dos sambas surgiu associada às regras de funcionamento da indústria fonográfica dos anos 20 (Cabral, 1996). Parece que os critérios de criatividade, autenticidade e autoria são exigências da indústria fonográfica. É interessante observarmos como a imprensa tem criticado incessantemente a falta de criatividade dos sambas-enredos produzidos anualmente por compositores das escolas de samba. Na verdade, letras e músicas têm-se repetido, com poucas variações. Mas a quem serve esta inovação constante de letras, ritmos e melodias?

Conclusão

Zizek tece algumas considerações sobre as duas versões cinematográficas da peça *The Children's Hour* que bem se aplicariam à nossa análise das duas versões de *Orfeu da Conceição*. Embora, segundo ele, a segunda versão da peça corrija muitas incorreções encontradas na primeira, esta é amplamente aceita como superior à segunda. Zizek procura mostrar que a versão que parece mais ingênua e com menos dados sobre a realidade traz consigo elementos que descortinam aspectos inconscientes que dizem bem mais sobre a realidade do que a versão "politicamente correta".

> *O ponto interessante é que, embora na segunda versão a distorção apontada pela censura seja corrigida, a primeira versão é, como regra, considerada bem superior à versão de 1961, principalmente devido às imagens de eroticismo reprimido... (Zizek, 2000:248).*

Enquanto o primeiro filme mostra um ambiente de festividade não apenas nas favelas do

Rio, mas em toda a cidade, o segundo mostra um ambiente urbano de pobreza e violência, em que os principais aspectos a caracterizarem o Brasil são aqueles ligados à sua situação econômica e financeira. Se é ultrajante descrever a cidade por meio de imagens de festividade, alegria, danças sensuais e música, também o é descrevê-la por meio de imagens que ressaltam apenas violência, interesses e negociações. Se uma narrativa traz uma visão romântica para um ambiente de pobreza e injustiças sociais, a outra desumaniza os personagens. Embora procurem trabalhar com os dilemas entre arte e vida, ambos os filmes retratam o carnaval de maneira unidimensional, enfatizando apenas seus aspectos positivos ou tão-somente seus aspectos negativos. A ambigüidade da festa carnavalesca e os múltiplos caminhos que podem originar-se a partir dela se perdem ao longo das narrativas.

Portanto, os filmes apresentam visões unilaterais de fenômenos sociais e expressam muitos mitos presentes nas épocas em que foram produzidos. Ainda assim, são capazes de transcender os limites das análises associadas a cada período histórico. Embora longe da experiência estética contemplativa, as produções cinematográficas detêm um potencial estético expressivo que poderá ser relevante se considerados seus limites e a parcialidade tanto das produções cinematográficas, quanto da análise que estará sendo realizada de descrição da realidade.

Qual dos dois filmes seria capaz de suscitar mais reflexão acerca da relação entre arte e vida? O comentário de Zizek nos indica que os critérios de avaliação não se encontram necessariamente entre os propósitos declarados por cada cineasta. Ao longo deste artigo, procurei mostrar que nem o primeiro filme é apenas uma fantasia artística, nem o segundo, uma descrição fiel da realidade. No filme de Camus, a parábola da eternidade da arte, mais do que uma montagem bem construída, aparece como farsa aos olhos dos brasileiros. Mas o filme traz elementos poderosos, capazes de colocar em questão a sobrevivência da arte, da sensualidade e mesmo do romance em meio à miséria. Por outro lado, as imagens que aparecem no filme dirigido por Cacá Diegues sem dúvida caracterizam de forma mais correta os problemas sociais e culturais que envolvem os protagonistas. No entanto, acabam por oferecer um estereótipo de país de Terceiro Mundo e enfraquecer a trama entre arte e vida, que é bem narrada no primeiro filme.

A análise destes dois filmes nos mostra que não só os pesquisadores e intelectuais, mas também o público de cinema em geral procuram nas telas, por um lado, maior comprometimento com jogos políticos travados e, por outro, maior sensibilidade em relação ao que não está dito e aparente. As fronteiras entre arte, ciência e política se flexibilizaram. Talvez este seja o resultado das novas técnicas de reprodução, que, como nos explicava Benjamin, foram capazes de transformar nossa percepção do mundo em que vivemos.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Londres: Routledge, 1973.

— & HORKHEIMER, Max. *The Dialectic of Enlightenment*. Londres: Verso, 1979.

AUGRAS, Monique. A ordem na desordem. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 21, p. 90-103, 1993.

BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: ARENDT, Hannah (org.). *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 1968, p. 217-252.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres e Nova Iorque: Routledge and Kegan Paul, 1984.

BRIGARD, Emilie de. The History of Ethnographic Film. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 13-44.

CABRAL, Sergio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.

CHINELLI, Filippina & SILVA, Luiz A. M. da. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. *Revista do Rio de Janeiro*, v. 1, n. 1, p. 42-52, 1993.

GOLDWASSER, M. Júlia. *O palácio do samba, estudo antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989.

HANSEN, Miriam. Benjamin and contemporary film theory. *New German Critique*, n. 40, inverno, p. 179-224, 1987.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PERRONE, Charles A. Myth, melopeia, and mimesis. In: DUNN, Christopher & PERRONE, Charles A. (orgs.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. Miami: University Press of California, 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

ROUCH, Jean. The Camera and Man. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 79-98.

ROWE, William & SCHELLING, Vivian. *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso, 1996.

SANTOS, Myrian. Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelo samba. In: ALVITO, Marcos & ZALUAR, Alba (orgs.). *Cem anos de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 115-144.

—. Samba Schools: The Logic of Orgy and Blackness in Rio de Janeiro. In: RAHIER, Jean M. (org.). *Representations of Blackness and the Performance of Identities*. Westport, Connecticut: Bergin & Garvey, 1999, p. 69-90.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

—. Orpheus, Rising from Caricature. *New York Times*, 08/08/2000.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

—. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

YOUNG, Colin. Observational Cinema. In: HOCKINGS, Paul (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 99-114.

ZIZEK, Slavoj. Da capo senza fine. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto & ZIzEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres: Verso, 2000.

Ficha técnica dos filmes comentados

Orfeu Negro
Produção: Dispat Film, Gemma Cinematográfica, Tupan Filmes.
Produtor: Sacha Gordine.
Diretor: Marcel Camus.
Roteiro: Jacques Viot.
Trilha Musical: Antonio Carlos Jobim e Luis Bonfá.
Ano de produção: 1959.
Filme baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Orfeu
Produção: Mima Fleurent, Rio Vermelho Filmes, Globo Filmes.
Produtores: Renata de Almeida Magalhães e Paula Lavigne.
Diretor: Carlos Diegues.
Roteiro: Carlos Diegues, com a colaboração de Hermano Vianna, Hamilton Vaz Pereira, Paulo Lins e João Emanuel Carneiro.
Trilha Musical: Caetano Veloso.
Ano de produção: 1998.
Filme baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

Resumo

Dois filmes foram produzidos a partir da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, o primeiro durante os anos 50 e o segundo no final dos anos 90. Em ambos, a lenda grega de Orfeu foi encenada por atores negros e teve como pano de fundo o carnaval carioca. Aspectos importantes da cidade do Rio de Janeiro, como relações raciais e comportamentos sexuais, foram narrados de formas distintas e contraditórias. Enquanto o primeiro filme caracteriza-se por apresentar uma fantasia bem narrada, o segundo procura descrever a realidade. O objetivo central deste artigo é mostrar que ambos os filmes entrelaçam fantasia e realidade, e que a maior ou menor proximidade da narrativa com o objeto que esta procura retratar não depende da intenção dos realizadores, mas de um conjunto de elementos que compõem o filme. Esta análise envolve questões relativas à produção e à recepção das narrativas cinematográficas, aspectos histórico-culturais inerentes a cada produção, bem como o entrelaçamento entre conteúdo narrativo e procedimentos formais, uma vez que considera todos estes elementos fundantes e complementares na produção cinematográfica.

Palavras-chave: carnaval, relações raciais, sexualidade, Orfeu Negro, cinema brasileiro.

Abstract

Two films based on *Orfeu da Conceição*, a play by Vinícius de Moraes, were produced: the first during the 1950's, and the second by the end of the 1990's. In both, the Greek legend of Orfeu was staged by black actors and had the Rio de Janeiro Carnival as backdrop. Important aspects of the city of Rio de Janeiro such as racial relationships and sexual behavior were narrated in different and contradictory ways. While the first film is characterized by presenting a well-narrated fantasy, the second one is committed to describing reality. The main objective of this article is to show that both films intertwine fantasy and reality, and that the degree of faithfulness of the narrative to the object that it tries to portray does not depend on the filmmakers' intention, but on a set of elements that makes up the film. The analysis under discussion involves subjects concerning production and reception of the films' narratives, historical-cultural aspects inherent to each production, as well as the intertwining of narrative content and formal procedures, since all these elements are considered basic and complementary to film production.

Keywords: carnival, racial relationships, sexuality, *Orfeu Negro*, Brazilian cinema.

Recebido em março de 2001.
Aprovado em junho de 2001.

Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro[1]

Márcia da Silva Pereira Leite

É como se você tivesse nos filmes antigos feitos com esse olhar que não deu conta algo semelhante ao trabalho que você fez antes de filmar, o trabalho de levantamento da realidade que ia ser filmada. O filme era a pesquisa. (...) Nós fazíamos filmes para pesquisar. (...) Não somos em alguma medida herdeiros do gosto de pesquisar o que somos que nasceu com esse olhar que não deu conta? Não somos movidos pelo prazer de pesquisar a invenção de um olhar que dê conta? (José Carlos Avellar entrevistando Murilo Salles, em Salles, 1996:20, grifos no original).

Cinema Novo, miséria, violência e nação

Desde meados dos anos 50, com *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, as favelas estão presentes no moderno cinema brasileiro,[2] algumas vezes abordadas como cenário, outras, como tema. Porém, nos anos 60, especialmente com o Cinema Novo,[3] são tratadas como um dos retratos perversos da urbanização da sociedade brasileira.

Na perspectiva dos cineastas que participavam do Cinema Novo, a favela e o sertão – este apresentado como seca e cangaço – eram os lugares em que "os problemas estavam mais radicalmente colocados" (Dahl, 1965:246). Entretanto, se ambos concentravam os problemas do país, à época entendidos como subdesenvolvimento e miséria, também gestariam as soluções. Se *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) retrata sofrimento e resignação, *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) explodem em revolta e violência. Comentando este filme, Ismail Xavier destaca que nele Glauber discute "a relação entre fome, religião e violência (...) para legitimar a resposta do oprimido, evidenciando a presença no Brasil de uma tradição de rebeldia, que negaria a versão oficial da índole pacífica do povo" (1997:46).

A estética da violência, defendida pelo cineasta (Rocha, 1965) e presente em vários filmes do Cinema Novo,[4] confrontava o mito de uma cordialidade intrínseca à sociedade e ao homem brasileiro. Os filmes do ciclo do

[2] Opero com a periodização de Xavier, para quem o cinema moderno brasileiro se desenvolveu a partir do final da década de 1950, dando origem a duas tendências que, a despeito de abrigarem uma pluralidade de estilos e idéias, renovaram a linguagem cinematográfica no país durante as duas décadas seguintes: o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Meu interesse aqui se restringe ao Cinema Novo e ao tratamento que ele confere à questão nacional. Para o Cinema Marginal e os desdobramentos do cinema moderno brasileiro na segunda metade da década de 1970 e nos anos 80, consultar Xavier (1997).

[3] Segundo Santeiro (1978:167), o movimento conhecido como Cinema Novo surgiu em 1960, a partir da produção de uma série de "artigos e debates formulando uma posição de ação cultural conjunta", que foi lançada, "a exemplo do Modernismo, agressivamente, como imposição de uma nova consciência sobre a realidade, e não meramente uma revisão de conceitos e produtos estéticos".

[4] Nota no final do artigo.

[1] Agradeço a Patrícia Monte-Mór pela cuidadosa leitura da primeira versão deste artigo e pelos seus pertinentes comentários, incorporados sempre que possível.

cangaço recuperaram, para o imaginário social da época, formas de resistência a um mundo rural dominado pelo latifúndio, que, nesta qualidade, somavam-se às lutas sociais então desenvolvidas por ligas camponesas. Enquanto isso, os filmes que abordam favelas, como os diversos curtas que integram *Cinco Vezes Favela* (1962),[5] tratam-nas sobretudo como cenário de uma pobreza não contaminada pelos valores do capitalismo, repositório da autêntica cultura popular e sensível à solidariedade de classe.[6] A dimensão de violência a que aludem está na história, em sua transformação pela política. Nos dois campos, uma percepção idealizada do povo brasileiro se completa na visão do intelectual como um demiurgo que, como ressalta Autran (1999), deveria revelar o povo para si mesmo, estimulando sua consciência e ação.

Mas, nos anos 60, era o mundo rural que estava no centro do cinema brasileiro, sendo muitas vezes tematizado por meio de um diálogo com a literatura, particularmente com as obras que tornaram essa realidade visível para o restante do país, de Graciliano Ramos a José Lins do Rêgo.[7] A percepção de grande parte dessa geração de cineastas era fortemente influenciada pelas teses do Partido Comunista Brasileiro, que considerava a aliança entre latifúndio e imperialismo o principal empecilho ao desenvolvimento e às reformas de base propugnadas pelo projeto nacional-popular.[8] As questões agrária e nacional articulavam-se e teriam sua solução definitiva na revolução social.

Discutindo o diálogo do cinema moderno brasileiro com a questão nacional, Ismail Xavier ressalta as conexões do Cinema Novo, de um lado, com o projeto nacional-popular, que, no início dos anos 60, animava a esquerda no Brasil e reservava um lugar de destaque para a produção de uma cultura crítica contra a alienação; de outro, com uma conjuntura internacional em que o "horizonte da liberação nacional (na África e na Ásia e, particularmente, com as revoluções argelina e cubana) (...) ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação" (1997:48-9). Transitando do atraso ao subdesenvolvimento, do neocolonialismo à revolução, o cinema brasileiro desse período ostentava o que Xavier (1997:61) chama de "perfil sociológico das preocupações": realizava um inventário das questões sociais, discutia soluções coletivas, tematizava identidade e consciência nacionais.

Essa perspectiva teve sua tradução na "estética da fome", que Glauber Rocha (1965:167), definindo a fome na América Latina como "o nervo da sociedade", defendia como específica ao Cinema Novo:

> *De* Aruanda *(Linduarte Noronha, 1960) a* Vidas Secas, *o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras...*

Tratava-se de uma estética que transformava a precariedade de recursos técnicos e financeiros em linguagem, isto é, na definição de Glauber (1965:168), em "filmes feios e tristes, filmes gritados e desesperados", que expunham o "nervo da sociedade".

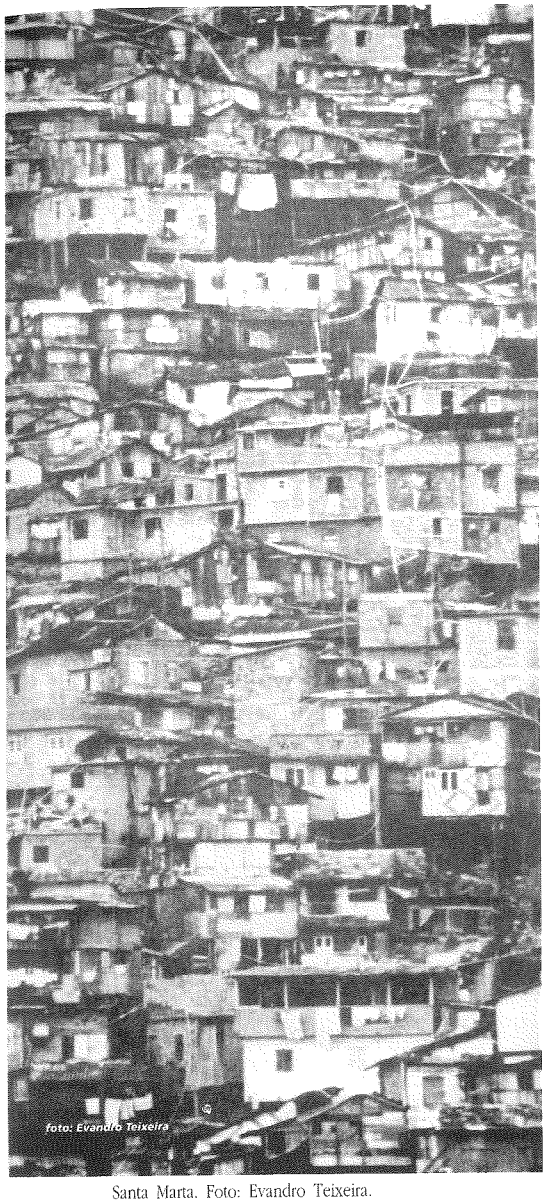
[5] *Um Favelado*, Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, Miguel Borges; *Escola de Samba, Alegria De Viver*, Carlos Diegues; *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman, e *Couro de Gato*, Joaquim Pedro de Andrade.

[6] Além destes, vários filmes, característicos do Cinema Novo ou por ele influenciados, privilegiam a favela como cenário para discutir questões nacionais, como, por exemplo: *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Faria, 1962), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1962), *Os Mendigos* (Flávio Migliaccio, 1962), *Gimba* (Flávio Rangel, 1963) e *Crônica da Cidade Amada* (Carlos Hugo Christensen, 1965), entre outros. Para análise destes filmes e de sua relação com o imaginário social do período, ver Bernardet (1978).

[7] Xavier (1997) apresenta, como alguns dos exemplos desta relação, *Vidas Secas* e *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965) e, posteriormente, *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972).

[8] Para análise da atuação e da articulação dos principais centros de formulação do projeto nacional-popular no período –

(continua no final do artigo)



Santa Marta. Foto: Evandro Teixeira.

Entretanto, com o golpe militar de 1964, que derrotou o projeto nacional-popular ao instaurar um regime ditatorial, os temas urbanos foram crescentemente privilegiados pelo cinema brasileiro. Mas é ainda Xavier (1997:52), em seu excelente artigo, que aponta a especificidade deste cinema urbano em relação ao período, ao persistir marcado pelas grandes questões nacionais, enquanto na Europa debatia-se a "subjetividade no ambiente industrial em outros termos". A grande interrogação de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) dizia respeito às razões da derrota da esquerda brasileira. Outros filmes reputados dos mais representativos do período, como *São Paulo S/A* (Luis Sérgio Person, 1965) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966), foram à época valorizados sobretudo por esta tematização. Gustavo Dahl, por exemplo, considerou o filme inaugural de Person como "um filme urbano à moda do Cinema Novo, à brasileira", que realizou "uma denúncia da mediocridade da classe média" (Dahl et al., 1965:245-6). Também para Otávio Ianni (1967: 201), uma das grandes virtudes de *A Grande Cidade* era mostrar a rebeldia vã dos que optavam por soluções individuais para problemas coletivos: "ao sair do sertão, transformaram suas vidas em objeto de fuga isolada".

Nos últimos anos, o cinema brasileiro parece retomar, num certo sentido, esses caminhos, discutindo a nação e seus dilemas. Cineastas e documentaristas vêm-se debruçando crescentemente sobre as favelas, como antes o faziam sobre o sertão nordestino, no afã e na esperança de redescobrir o Brasil.[9] As favelas e seus moradores são revisitados em filmes documentários de formatos diversos, desde *Santa Marta, Duas Semanas no Morro* (Eduardo Coutinho, 1987) até *Dois Mundos* (Luís Eduardo Lerina, 1997), *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1998), *Chapéu Mangueira e Babilônia* (Consuelo Lins, 1999), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Somos Todos Fi-*

[9] As releituras do sertão pelo cinema brasileiro dos anos 90 são examinadas no instigante artigo de Bentes (1999:86-ss.), que me estimulou a pensar também as novas leituras da favela pelo cinema brasileiro dos anos 90, em relação aos anos 50 e 60. A esse respeito, destaco a arguta análise de Valladares sobre o mito de origem da favela carioca, que associa a favela ao Arraial de Canudos, descrito por Euclides da Cunha em *Os sertões*, aproximando a população de uma e de outro, quanto a suas características e comportamento. Ao fazê-lo, propicia a construção social de um dualismo e de uma oposição entre favela e cidade, que recria a oposição então corrente "sertão versus litoral" (2000). Como parte desta construção, Valladares destaca o filme *As Favellas*, primeiro documentário sobre favelas do Rio de Janeiro. Com dez minutos de duração, o filme foi realizado por Mattos Pimenta, patrocinado pelo

(continua no final do artigo)

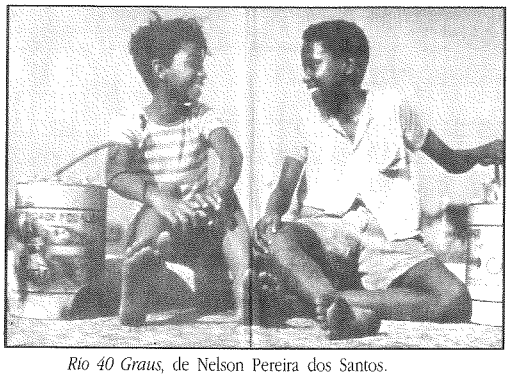
lhos da Terra – Adão (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000) e *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Marcela Luna e Paulo Caldas, 2000), entre outros. Na ficção, são as favelas cariocas que emergem como tema ou cenário em filmes vigorosos como, por exemplo, em *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999) e *O Primeiro Dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999).

Em especial, no Rio de Janeiro, as favelas invadem mais e mais o campo visual, nos morros da cidade, na mídia e no cinema. Em noticiários de jornais e televisões, são vistas em bloco, homogeneizadas, quase sempre representadas como territórios de uma guerra que ameaça o asfalto (Leite, 2000). Nas telas dos cinemas, começam a emergir como realidades heterogêneas, internamente multifacetadas, polissêmicas e polifônicas.

O interesse neste artigo é pelos filmes que tematizam a favela e por sua relação com o imaginário social a respeito das mesmas. Discute alguns dos muitos olhares do cinema brasileiro sobre as favelas, tomando como referência três momentos: os anos 50, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos; os anos 60, com *Cinco Vezes Favela*; e especialmente a segunda metade dos anos 90, por meio de dois filmes do cinema carioca, *Como Nascem os Anjos* e *Orfeu*.

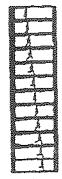
As imagens das favelas no cinema brasileiro dos anos 50 e 60

Rio 40 Graus (1955, 93 minutos, preto e branco, direção de Nelson Pereira dos Santos) é usualmente referido como o filme que, sob uma forte influência do neo-realismo italiano, inaugurou o cinema moderno no Brasil, configurando-se como um precursor do Cinema Novo (Pereira, 1999:36). Para Hugo Sukman (1999), utilizando cenários e diálogos naturais e buscando "retratar a sociedade através da humanidade de seus personagens", como fizera Rossellini em *Roma, Cidade Aberta*, Nelson Pereira dos Santos legou "ao cinema brasileiro o desejo de escancarar o país na tela. Isso gerou o Cinema Novo. E tudo que veio depois". Já para Xavier, o cinema de Nelson seria, à época, um "proto-Cinema Novo", dialogando sobretudo com o neo-realismo e a comédia popular brasileira (1997:44).



Rio 40 Graus, de Nelson Pereira dos Santos.

Ao som da música *A Voz do Morro*, o filme apresenta a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro como sua personagem principal. A história se desenvolve em suas ruas, percorridas num domingo de verão por cinco meninos vendedores de amendoim e moradores do Morro do Cabuçu, no subúrbio carioca do Lins. Em contraposição ao morro e aos subúrbios, a cidade vai emergindo por meio dos principais pontos turísticos da época. Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e



Maracanã aparecem sucessivamente como cenários de trabalho dos meninos e lazer de cariocas e turistas. Essa primeira oposição entre lazer e trabalho é crucial em sua estrutura narrativa, pois permite operar as relações (mercantis, espaciais, sociais) de um Rio de Janeiro marcadamente dividido entre pobres e ricos, morro e cidade.[10] Seguindo essas relações, a câmera vai revelando, em um olhar quase casual, personagens e dramas que se cruzam nas ruas. O contato no espaço físico ressalta fronteiras sociais e, sobretudo, diversidade de valores, comportamentos e relações em diferentes territórios físicos e sociais da cidade. Esta, a segunda e definitiva oposição que organiza a narrativa.

Tributário da representação do nacional e do popular no imaginário político da época, o filme idealiza as favelas[11] e territorializa a pobreza e a cultura popular. A favela em *Rio 40 Graus* é o morro parcialmente tomado pelas casas de gente pobre, espaço físico e cultural em que se desenvolve uma sociabilidade que implica trabalho, lazer e solidariedade. O primeiro aspecto alude à baixa densidade populacional das favelas de então, que comportam com folga campo de futebol e terreiro do samba, lugares de encontro físico e cultural. O segundo apresenta a favela como reservatório dos mais elevados e autênticos valores do povo brasileiro. Não por acaso a "voz do morro" é o samba.[12] Em contrapartida, os banhistas de Copacabana e a família no Corcovado são apresentados como fúteis, de moralidade duvidosa e dados a estrangeirismos, recurso que reedita a oposição subúrbios/Zona Sul, presente nas representações dos cariocas a respeito de sua cidade.

A favela é também um espaço homogêneo, caracterizado por relações sociais primárias, contato face a face e vivência de comunidade, em que o vizinho substitui a família, e a pobreza é compartilhada com afeto. Representações que traduzem alguns dos traços do arquétipo de favelas elaborado na primeira metade do século por jornalistas, literatos, engenheiros, médicos e administradores do então Distrito Federal, e que integravam o imaginário social a seu respeito, sendo reproduzidas por grande parte da produção acadêmica do período subseqüente (Valladares, 2000). Também na música popular brasileira as favelas são recorrentemente representadas com o recurso a essa homogeneidade: um "espaço social (...) que se move pelos mesmos sentimentos: 'o morro sorri', 'nós vivemos alegres a cantar', 'o morro está triste', 'o morro está de luto'" (Souto de Oliveira & Marcier, 1996:80).[13]

De outro ângulo, o morro é o lugar de moradia dos pobres, apresentados como trabalhadores e "gente decente". É também o lugar do malandro e da cabrocha, do samba e da cachaça, da capoeira e do futebol, do jogo de cartas e da rinha de galo. Mas não se trata propriamente de combinar duas lógicas excludentes: a ética da malandragem, que é mitificada e celebrada na canção popular (Souto de Oliveira & Marcier, 1996:94-ss.), e a ética do trabalho, esta baseada em valores puritanos e demandas por produtividade. Antes, a construção particular do filme reside na ética alternativa que afirma, distanciando a favela tanto do mundo burguês quanto do campo da marginalidade urbana. Nelson afasta o estigma que ronda a favela por meio da afirmação de uma outra ética do trabalho, que

[10] As duas categorias são usadas nos filmes do período. Desde o início do século, morro é utilizado como sinônimo de favela por jornalistas, autoridades públicas e reformadores sociais (Valladares, 2000). Também é uma categoria auto-identificatória, empregada por moradores das favelas em seus sambas, que se generalizou na música popular (Cf. Souto de Oliveira & Marcier, 1998). Já o termo cidade por referências às ruas expressa e remete ao dualismo indicado na nota anterior.

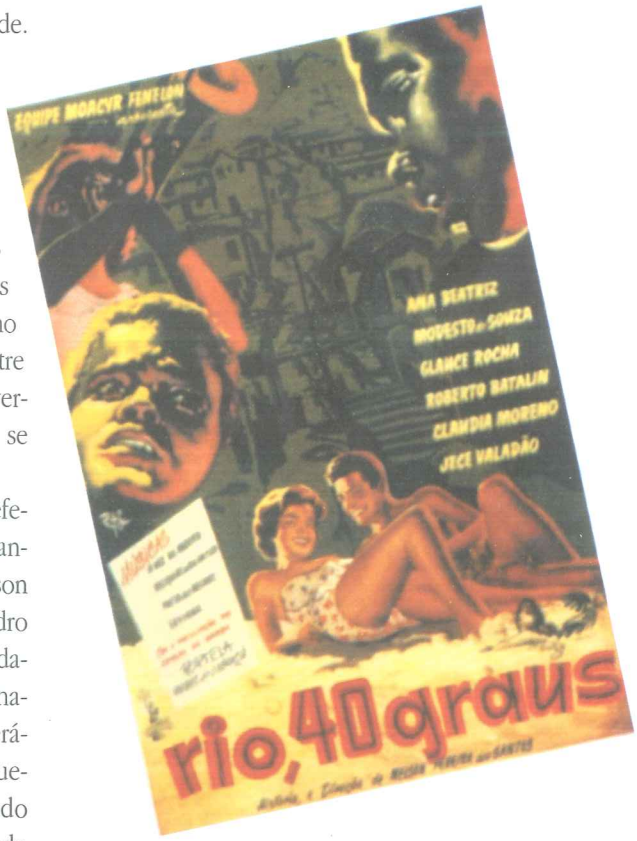
[11] Em depoimento ao documentário *Nelson 40 Graus* (Carlos Sanches, 1999), o cineasta nos conta que vinha de São Paulo para o Rio de Janeiro e fez o filme para "conhecer e dar a conhecer o que era uma favela".

[12] Cf. Zé Kéti, *A Voz do Morro* (1965), "Eu sou o samba/ A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor/ Quero mostrar ao mundo que tenho valor/ Eu sou o rei dos terreiros/ Eu sou o samba/ Sou natural aqui do Rio de Janeiro/ Sou eu quem leva a alegria/ Para milhões/ Ai, para milhões, de corações brasileiros (...)".

[13] Nota no final do artigo.

envolve consciência de classe e dignidade. Perspectiva que é exemplarmente expressa no drama que atravessa o filme, tensionando-o: a rixa de amor entre o malandro desprezado, a cabrocha e seu noivo externo ao morro, que se resolve num anticlímax, dissolvendo-se no momento em que os rivais se descobrem irmanados como operários têxteis e grevistas. O mesmo ponto de vista é reiterado na conversa entre a cabrocha e seu noivo, quando este a adverte de que o sonho de melhorar de vida, se não for coletivo, é ilusão.

Em *Rio 40 Graus* não há qualquer referência da favela ao mundo do crime. Enquanto critica a ética burguesa de trabalho, Nelson Pereira dos Santos retira a figura do malandro do campo da marginalidade e da criminalidade, valorizando-a pela condição de trabalhador e pela identidade com uma classe operária consciente, desfazendo, dessa forma, aqueles nexos simbólicos que vinham sendo construídos e territorializados nas favelas do Rio de Janeiro (Valladares, 1991). O mesmo ocorre com o tratamento dado às crianças e adolescentes favelados: não há associação dos mesmos com violência e crime, isto é, com a delinqüência, nos termos da época. O que lhes domina a vida é o trabalho infantil,[14] que aparece naturalizado face às condições de miséria de suas famílias e à absoluta ausência do Estado. O foco do filme está em revelar outro tipo de marginalidade. Com a pobreza da favela, a precariedade das moradias, a inexistência de serviços públicos, inclusive de escolas, e a figura de Seu Nagib, o "dono da luz", a favela emerge como território da cidade à margem da cidadania, de seus direitos e de políticas públicas.[15]



Cartaz de *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos.

A grande ausente neste retrato do cotidiano dos moradores de favelas do Rio de Janeiro é a religião, como ressalta Jean-Claude Bernardet:

> *É de se estranhar que, neste filme, que se quer realista, não haja nenhum elemento religioso, apesar de situações propícias para tal, como a preparação de um casamento, a doença de uma senhora, a morte de um menino (1996:188).*

É ainda Bernardet que nos indica a razão da eliminação da religião: considerada pela esquerda como "ópio do povo", alienante, parecia ser incompatível com a construção de

[14] Foi Ana Maria Galano quem ressaltou este aspecto nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e em *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, em sua intervenção no seminário "A imagem da cidadania: trabalho infantil no campo", realizado pelo Núcleo de Antropologia e Imagem do Departamento de Ciências Sociais da UERJ, em 1997.

[15] O filme chegou a ser censurado pelo chefe de polícia do Distrito Federal, que considerou que o mesmo "só apresenta os aspectos negativos da capital brasileira", tendo "como fim a desagregação do país" (*Diário Carioca*, 30/9/55). Liberado poucos meses depois, foi lançado em São Paulo simultaneamente em 27 cinemas e, mesmo assim, provocou extensas filas nas bilheterias (*Diário Carioca*, 28/2/56), o que nos indica sua repercussão. Agradeço a Patrícia Monte-Mór pelas informações e cópias dos jornais.

uma imagem positiva do povo, calcada em solidariedade e consciência. Entretanto, anos mais tarde Nelson Pereira dos Santos "acharia (...) tudo isso muito estranho (...) tinha percebido traços de comportamento religioso na favela e 'chutou despachos'". Ao que Bernardet (1996:188) conclui: "Não poderia haver reflexão ideológica mais precisa do que esse 'chutei despachos'".[16]

Já em *Rio Zona Norte* (1957, 87 minutos, preto e branco, direção de Nelson Pereira dos Santos), a favela aparece sobretudo como cenário da vida de um compositor de escola de samba, morador do subúrbio. Apresentada por meio desse personagem, a imagem da favela carioca é a de um ambiente quase rural (poucas casas, muito espaçadas, bastante vegetação), acentuado por sua localização na Zona Norte da cidade e pelo acesso efetuado por um ramal de trem. Além disso, é extremamente pobre. Colocando o foco na pobreza e na falta de alternativas que ela gera, o filme, desde seu título, aproxima favela, morro e subúrbio, fazendo prevalecer sobre as diferenças geográficas ou espaciais os elementos de identidade econômica e social entre os três termos.

Grande Otelo em *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos.

Por outro lado, ao contrário de *Rio 40 Graus*, o filme não trabalha a relação da favela com o restante da cidade, que aparece fortemente marcada como um mundo que lhe é externo e hostil. Mas também não aponta qualquer solução coletiva para a vida de seus moradores. Desde a primeira seqüência, que mostra o compositor agonizando após cair do trem, sucede-se na tela, como as principais recordações de sua vida, uma série de episódios sem saída. A beleza de seu samba esbarra em sua falta de acesso a rádio e cantores, e a necessidade de sobrevivência o faz confiar suas músicas ao espertalhão que delas se apropria. A busca de um novo amor se esvai diante da miséria. Por fim, o filho é reencontrado, perdido para o mundo do crime e assassinado.

A comparação entre os dois filmes revela que, em *Rio Zona Norte*, a visão da favela é mais lírica, embora em certos aspectos menos idealizada do que no filme anterior. Nelson Pereira dos Santos continua a operar com vários dos elementos antes analisados, particularmente com uma representação maniqueísta de territórios físicos, sociais e morais da cidade. Apresenta o morro/favela como o espaço da pobreza[17] e da autêntica cultura popular, traduzida no samba, quase estabelecendo uma sinonímia entre os termos, o que se soma à aproximação já referida entre moradores de favelas e subúrbios, que são homogeneizados sob a categoria de pobres. Os pobres apare-

[16] Com o *Manifesto por um Cinema Popular*, em 1975, Nelson Pereira dos Santos revê esta posição, advogando a necessidade de compreender a verdadeira cultura popular e expressá-la esteticamente. *O Amuleto de Ogum*, lançado no mesmo ano e que versa sobre a umbanda e o candomblé, parece corresponder a esse movimento (Autran, 1999:161). Entretanto, como ressalta Monte-Mór (1995:87), foi "recebido com cautela, acusado de incorporar acriticamente o universo da religiosidade popular".

[17] Relação que é construída já no próprio mito de origem das favelas (Valladares, 2000) e que, como mostraram Souto de Oliveira & Marcier (1996), percorre a música popular, sendo incorporada ao senso comum e, no período, respaldada pela literatura sociológica. Para o último ponto, consultar Valladares (1991), que analisa como nos anos 50/60 a literatura sociológica tende a perceber a pobreza urbana territorializada nas favelas, como antes o fazia em relação aos cortiços e posteriormente à periferia da metrópole.

cem simultaneamente como guardiões da cultura brasileira e portadores dos mais elevados valores e puros sentimentos. A figura do sambista é emblemática neste sentido, reunindo criatividade, ingenuidade, bom caráter e gentileza com os semelhantes. O mal, ao contrário, vem de fora da favela, representado no falso amigo da cidade que lhe rouba a autoria do samba, sugerido na nova mulher – uma "Amélia" às avessas, que se deixa seduzir por bens materiais – e sobretudo nos pivetes que viram a cabeça de seu filho, levando-o ao roubo e à morte. Expressões do mal, crime e violência são externos à favela, mas podem contaminá-la.

Entretanto, enquanto *Rio 40 Graus* – um filme que valoriza o coletivo de moradores em favelas e de trabalhadores – termina com esperança, apontando para a possibilidade de reversão da realidade pela militância sindical e/ou política, *Rio Zona Norte* possui mais o caráter de uma constatação das precárias condições de vida que apequenam as expectativas dos moradores em favelas e subúrbios e os condenam a um triste destino. Neste filme, a busca da composição de um retrato realista dos moradores de favelas e subúrbios na cidade do Rio de Janeiro não cede à tentação de lhes oferecer saídas coletivas não inscritas na imediaticidade de suas vidas. Por isso mesmo, desde as primeiras imagens, seu personagem central nos aparece inexoravelmente derrotado pela pobreza.

Cinco Vezes Favela (1962, 92 minutos, preto e branco) compõe-se de cinco episódios, curtas que versam sobre as dificuldades e desventuras de moradores em favelas cariocas: *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Carlos Diegues; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. O filme foi produzido pelo CPC da UNE – do qual a maioria dos diretores participava – e se inscrevia em seu projeto de "promover a politização e a conscientização das massas populares" (Martins, 1999). Esta dimensão didática, característica da pedagogia política do período, parece ser a principal responsável pela linearidade das situações que apresenta. Como argumenta Bernardet, referindo-se especialmente à estrutura dramática dos três primeiros filmes,

> *todos iniciam seu filme com uma determinada visão da sociedade já esquematizada em problemas que provêm mais de leitura de livros de sociologia que de um contato direto com a realidade que iriam filmar: a favela (1978:30).*

Assim, nenhum "deixou à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa do que o problema que o diretor queria expor" (1965:221).[18] Neste sentido, poderíamos dizer que não filmam propriamente *as* favelas, mas filmam *nas* favelas as suas idéias.

Do ângulo que desenvolvo minha análise, considero que quatro dos curtas de *Cinco Vezes Favela* operam com personagens bastante esquemáticos e com uma representação idealizada das favelas, que são reiteradamente apresentadas como comunidades em oposição à sociedade. A tensão entre ambas é expressa na oposição dos valores que as permeiam e na constante ameaça de destituição material e simbólica que a segunda re-

[18] Segundo Bernardet (1978), por esta razão, aliada a problemas de distribuição, o filme foi pouquíssimo visto fora do circuito estudantil.

presenta para as primeiras. A única possibilidade de se contrapor a esse mundo hostil seria a afirmação dos moradores da favela em uma ação coletiva,[19] como se pode ver na discussão de cada episódio.

Um Favelado relata o drama de um morador desempregado que resolve roubar. Mostra a favela como um ambiente de miséria, pontuado por fome, crianças catadoras de lixo, mulheres que lavam roupa no rio e levam latas de água na cabeça. O protagonista, no limite do desespero, faminto, sob ameaça de perder seu barraco e sem perspectivas para o futuro, resolve aceitar as propostas de um marginal que não mora na favela. Dessa forma, a transgressão é lida na chave da questão social. Mas a inabilidade do morador para o crime revela que esta não é uma saída para o trabalhador, que, enganado pelo marginal, linchado e preso, só encontra nesta tentativa um mundo ainda mais hostil.

A oposição entre a solidariedade na favela e a corrupção e a ganância do mundo que lhe é externo é mais uma vez tratada em *Zé da Cachorra*. A favela é apresentada como uma comunidade que, sob liderança de um morador, tenta impedir a expulsão de uma família pelo grileiro que, com apoio de um político, domina a favela e se aproveita de sua miséria.

[19] Nesses filmes, os termos favela e favelados estão impregnados de significados positivos, supostos na afirmação de uma identidade de explorados e em uma ação consciente para reverter tal exploração, em contraposição ao estigma corrente.

Glauce Rocha e Francisco de Assis em uma cena de *Pedreira de São Diogo*, um dos episódios de *Cinco Vezes Favela*.

O tema da ação coletiva é retomado em *Escola de Samba, Alegria de Viver* e *Pedreira de São Diogo*. O primeiro apresenta os caminhos diversos seguidos por um sambista, que luta contra a falta de recursos para sua escola de samba desfilar no carnaval, e por sua mulher, ativista da luta sindical. Acompanhando um e outro, o filme apresenta, por meio da inutilidade dos esforços do sambista, o samba e o carnaval como uma forma de alienação das classes populares. Em *Pedreira de São Diogo*, os trabalhadores da pedreira se aliam aos moradores de uma favela para deter explosões que a ameaçam. O filme celebra, em planos einsensteinianos, a força do povo, demonstrando solidariedade entre pobres e explorados. Não há hesitação em ambos. A resposta está na organização. Faltaria apenas uma centelha para impulsioná-la.

Já *Couro de Gato*, realizado dois anos antes, renuncia à idealização das favelas e de seus moradores, tornando complexa a situação e os personagens que apresenta. Acompanha um grupo de meninos que, perto do carnaval, caça gatos na cidade para vendê-los para a confecção de tamborins. A estratégia de sobrevivência das crianças prepondera sobre a afetividade, ainda que não a exclua. A amizade de uma das crianças pelo gato não a impede de vendê-lo, mesmo que enxugando uma lágrima: uma solução à maneira de Chaplin (Monteiro, 1997:94). E, se a favela remete ao trabalho infantil (os meninos são engraxates, vendedores de amendoins ou jornaleiros), os temas do medo e da ordem também estão presentes. Os moradores na cidade já não são necessariamente tão hostis, pois, como a dona do gato, podem tratar com simpatia e generosidade o menino favelado. Por outro lado, a favela aparece como território delimitado pela ausência do Estado e de sua ordem, tanto no movimento do menino que rouba o gato e lá se abriga, fugindo da polícia, quanto nos personagens que o perseguem (a dona do gato, seu motorista e um policial) e se detêm impotentes e temerosos na subida do morro, onde também se detém o favelado atraído pela algazarra. A fronteira entre cidade e favela pontua a tensão e o impasse que se colocam para todos os personagens.

Dos cinco curtas, *Couro de Gato* é o que se destaca tanto no plano da linguagem cinematográfica, particularmente na montagem ágil e criativa,[20] quanto na ruptura da idealização dos moradores em favelas e do maniqueísmo no pensar de sua relação com o restante da cidade, introduzindo assim uma visão mais matizada das favelas cariocas no cinema brasileiro.

[20] A montagem foi realizada por Nelson Pereira dos Santos. Para os recursos de linguagem e a repercussão do filme, consultar Bernardet (1965) e Monteiro (1997).

Representações das favelas cariocas em dois filmes brasileiros contemporâneos

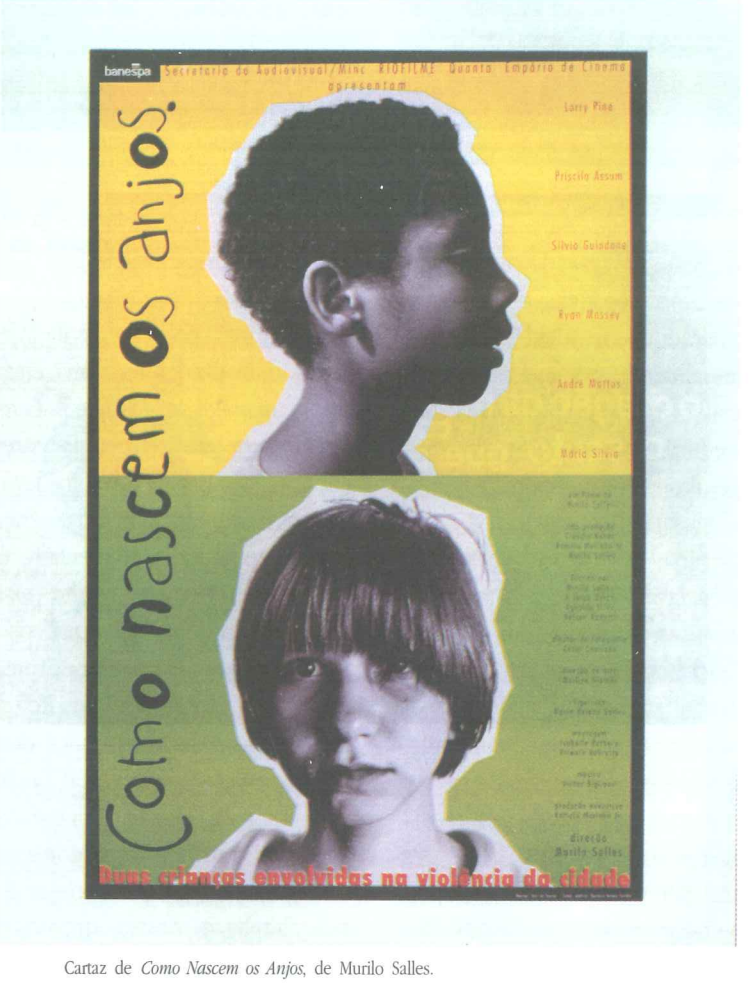
Não quis fazer um filme sobre a violência, eu quis fazer um filme sobre a miséria. Sobre a relação da miséria com a riqueza no Rio de Janeiro. Eu acho que essa situação é que é violenta (Murilo Salles, 1996:26).

A favela funciona como síntese social, é um trailer do Brasil plural que o país ainda pode ser. Se não filmarmos isso, não teremos papel nenhum no cinema (Carlos Diegues, 1999).

Como Nascem os Anjos (1996, 96 minutos, cor, direção de Murilo Salles) inaugurou um novo olhar sobre as favelas cariocas. Bem

distante do lirismo e da empatia com que os filmes antes examinados tratam o tema, o filme de Murilo Salles é destituído de qualquer compaixão (por) ou cumplicidade com os moradores em favelas. Retrata suas vidas como uma realidade brutal, acentuada por uma fotografia crua e desglamorizada. O absurdo deriva de situações triviais, todas permeadas por uma violência sem sentido e sem saída.

As seqüências iniciais anunciam o que será o filme. Na primeira, Branquinha, uma menina quase adolescente moradora no Santa Marta, negocia com repórteres da televisão alemã o cachê para gravar uma entrevista. A cena é cortada para a fortaleza do tráfico; entre armas, trouxinhas de maconha e cocaína, Maguila, um adulto imbecilizado e logo depois referido como o "homem de Branquinha", desafia sem querer a autoridade do "dono do morro", o gerente da "boca-de-fumo" local. Colocado em situação de matar ou morrer, ele atira no gerente e esconde-se no



Cartaz de *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles.

alto do morro para, no dia seguinte, fugir da favela, dando então propriamente início ao filme. Mas há ainda outra seqüência na favela: a entrevista de Branquinha. Indagada sobre o que espera de seu futuro, a menina não hesita em responder que quer ser "a fodona do morro do Santa Marta, respeitada pela galera da pesada". Quanto a emprego, nem cogita: "Pra quê? Ser caixa de supermercado? Empregada doméstica?" Quando os repórteres perguntam como ela se sustenta, diz que tem marido. Quando querem saber se tem sonhos, Branquinha mostra a ausência de perspectivas que permeia a sua e as outras infâncias na favela: "Não. É difícil sonhar. Só às vezes, com elefante".

Aqui reside a radical novidade do filme de Murilo Salles. Ainda que não seja um filme propriamente sobre a favela, esta emerge como cenário de uma realidade vazada por violência, despotismo do tráfico, falta de alternativas de seus moradores, particularmente os jovens e, eventualmente, por sua recusa ao mundo do trabalho, que pouco ou nada lhes oferece, e a sedução por poder e dinheiro que o tráfico de drogas proporciona.[21] É também um local densamente povoado, mas de urbanização precária, onde a cada momento marca-se a ausência do Estado e suas políticas. Os protagonistas, Branquinha e seu amigo Japa, não são bons nem maus, são sem alternativas. O contraste que o filme estabelece entre os dois protagonistas (Branquinha aparentemente não estuda e cuida da casa e dos irmãos menores; Japa estuda em escola pública, sua mãe trabalha e cuida dele e dos irmãos, tem um pai policial ausente e não quer se envolver com o "pessoal da pesada") não é suficiente para lhes proporcionar destinos diversos. A falta de alternativas deriva da própria favela. A violência que os submete também os torna personagens de múltiplos desencontros e conflitos entre favela e asfalto, já anunciados no espanto da equipe alemã diante das respostas da menina.

Em entrevista de 1996, Murilo Salles disse que o roteiro original era muito extenso, na verdade continha dois filmes: o da favela e o da casa, mas ele optou por realizar o filme da casa. De fato, a partir dessas seqüências, toda a ação se desenvolve no "asfalto".[22] Maguila e Branquinha saem da favela, fugindo da quadrilha de traficantes, e roubam um carro com seus ocupantes. Na confusão levam Japa, que tentava dissuadir Branquinha da fuga. Vagando por São Conrado, Maguila pede para entrar em uma casa para urinar, recusando-se a fazê-lo na rua, pois entende que isso retiraria sua humanidade, assemelhando-o a um bicho. A sutileza da distinção não vale para um código que já reputa pobres e moradores de favelas como animalizados na convivência com miséria, marginalidade e crime.[23] Percebido como um despropósito, o pedido parece revelar a intenção de assalto. Maguila leva um tiro do motorista/segurança de um americano e revida, matando-o. A partir de então, a cada movimento que fazem no asfalto, mais e mais se enredam em uma teia que os envolve na incompreensão e no crime, forçando-os a ir adiante, na mesma direção. Reforça-se, assim, a idéia inicial de que o único destino possível aos favelados é a desgraça. Entrando na casa para tratar de Maguila, Branquinha e Japa acabam por tomar os moradores como reféns, configurando uma situação que é interpretada pela família e, posteriormente, pela mídia e pela polícia como de assalto e seqüestro.

[21] Neste sentido, não parece ser casual a escolha do Morro de Santa Marta. Além do acesso de Murilo Salles a seus moradores, trata-se possivelmente de uma das favelas cariocas mais conhecidas desde que o confronto entre quadrilhas rivais de traficantes de drogas (Zaca versus Cabeludo) foi amplamente divulgado pela mídia, que destacou o poder de fogo das armas utilizadas no conflito e a participação de crianças e jovens no tráfico. Sobre o tema, ver Rocha (2000).

[22] Aqui, o par favela/asfalto remete menos a distinções de territórios e mais a distâncias sociais e contradições insolúveis, que transformariam o Rio de Janeiro em uma "cidade partida". Para a discussão do tema, ver Leite (2000).

[23] Este tema é pontuado desde o início do filme, ainda na favela. Lembrar, por exemplo, a fala da mãe de Maguila, quando o mesmo pede ajuda para fugir: "Não adianta a gente se esforçar. Neste lugar, acaba tudo igual. Feito bicho".

O "filme da casa" versa sobre a difícil convivência entre asfalto e favela, que é exponenciada pelo fato de o asfalto ser representado por uma família americana (pai e filha). Mas, se o conflito e o desentendimento derivam em parte da incapacidade de compreender os códigos e/ou a língua vigentes no Brasil, a grande estranheza que perpassa os personagens americanos e brasileiros é sobre este modo de ser criança no Brasil. Fugindo da temática dos pivetes e meninos de rua, o filme apresenta diversos aspectos do cotidiano de crianças e adolescentes em favelas cariocas: a tentativa de se discriminar do campo da criminalidade, na insistência de Japa em afirmar que não é bandido; o deslumbramento dos meninos com o estilo de vida e de consumo dos americanos; a familiaridade com a violência do tráfico e com a violência policial; o recurso à mídia e às ONGs para a proteção contra violações de direitos humanos; a possibilidade de manipulação de códigos verbais e visuais a seu favor; o fascínio pela mídia, a glória de aparecer na televisão, ainda que no noticiário policial,[24] ou como Japa, que dança *break* diante da polícia e das câmeras de televisão.

Este mosaico resultou de pesquisas que precederam o filme, tendência importante do cinema brasileiro em anos recentes, como parte das várias relações que se vêm constituindo entre documentário e ficção, bem como entre cinema e antropologia.[25] Foram gravadas mais de trezentas horas de depoimentos de meninos e meninas moradores em favelas para a construção dos personagens. Mais do que levantar o vocabulário, produzir diálogos e criar situações verossímeis, estas pesquisas permitiram ao diretor revelar com sensibilidade de uma realidade multifacetada, aproximando-se da boa tradição que têm as ciências sociais de buscar apreender o outro em sua complexidade e diferença.

Foi esse o olhar que norteou a realização do filme. *Como Nascem os Anjos* não se propõe a fornecer ao espectador elementos para classificar seus protagonistas, absolvê-los ou condená-los. Eles não são completamente inocentes, tampouco bandidos. O filme mostra que transitam com relativa desenvoltura pelos dois universos e que não está em suas mãos escolher o destino. Como ressalta Ivana Bentes, são vítimas de uma violência que desencadeiam, mas que não controlam.[26] A violência, ao contrário do que acontecia no Cinema Novo, é destituída de qualquer finalidade ética: "uma violência sem telos, que não levará à Revolução, mas (...) [a] uma pulsão de morte difusa e anárquica. (...) Ao sentido da violência, à cólera dos injustiçados, justapõe-se agora a imagem randômica da violência" (Bentes, 1999:93).

Trata-se também de uma violência em parte percebida pelo conjunto da cidade na mediação da mídia, que, operando "sem qualquer contextualização ou tentativa de entendimento", destaca o "espetáculo da impotência e do sem saída" (Bentes, 1999:95).

Já *Orfeu* (1999, 111 minutos, cor, direção de Carlos Diegues) é um filme sobre a favela. Ao transpor a lenda grega[27] para as favelas cariocas, Carlos Diegues tanto valoriza a história de amor entre Orfeu e Eurídice quanto o conflito entre civilização e barbárie protagonizado por Orfeu e Lucinho, o "dono do morro".

Na versão original – a peça teatral *Orfeu da Conceição* (1956), escrita por Vinícius de

[24] Sobre o ponto, ver Zaluar (1997).

[25] Para o tema, consultar Monte-Mór (1998).

[26] Como o próprio título do filme sugere, aludindo ao sentido popular de anjo ou anjinho como criança morta.

[27] Orfeu, filho do rei da Trácia, era um músico hábil, cujos "acordes eram tão melodiosos que encantavam até mesmo os seres insensíveis. Usou a música para atenuar os costumes ferozes dos trácios e fazê-los passar da vida selvagem (...) à vida civilizada". Apaixonado por Eurídice, que morre no dia do casamento, Orfeu desce ao Inferno para resgatá-la. Mas morre também, incapaz de atender à proibição de não olhar Eurídice até sair do local (Commelin, 1997:284-5).

Moraes e musicada por Tom Jobim –, a ambientação do mito clássico nos morros cariocas não teve por objetivo discutir a favela, mas apenas tomá-la como cenário de uma tragédia de amor no carnaval. A primeira versão cinematográfica, *Orfeu Negro*, foi realizada por Marcel Camus em 1959, ganhando a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro no mesmo ano. Apresenta uma visão quase folclórica, de tão idealizada, dos morros e favelas cariocas. Seus personagens vivem saltitantes em uma espécie de paraíso original, marcado por samba, amor e alegria. Os conflitos de amor são os únicos que perpassam a vida dos personagens; nada lhes preocupa, exceto a morte. Novamente a favela é apenas cenário.

Orfeu, de Carlos Diegues.

No filme de Carlos Diegues, o drama de amor não apresenta novidades e, em minha opinião, é prejudicado pelo desempenho dos atores envolvidos. A sinopse do filme registra que, em pleno carnaval, Orfeu, músico de sucesso, diretor da escola de samba Unidos da Carioca e autor de seu samba-enredo, apaixona-se por Eurídice. O amor termina em tragédia quando Eurídice é acidentalmente morta pelos traficantes da favela onde mora. Em sua dor e delírio, Orfeu vai em busca do corpo da amada e também morre.

O grande impacto do filme é procurar olhar a favela do ponto de vista dela mesma, em vez de privilegiar o do asfalto, que, como vimos, tende a homogeneizar as favelas, tomando-as como territórios de pobreza, marginalidade e crime, muitas vezes estigmatizando seus moradores como integrantes reais ou virtuais das "classes perigosas". Este olhar vê uma oposição, senão uma guerra, entre favelas e asfalto, e percebe as primeiras a partir dos conflitos, contradições e perigos que possam representar para o segundo.

Em *Orfeu*, ao contrário, deparamo-nos com uma favela heterogênea, urbanizada, densamente povoada, que tanto abriga o miserável e o pobre, como famílias remediadas, e que não se deixa captar por uma leitura linear e unívoca. A imagem da favela cenográfica, denominada de Favela Carioca e especialmente construída para o filme, distancia-se da representação das favelas no cinema dos anos 50/60 como uns poucos barracões de madeira com telhados de zinco e chão de terra batida, muitas valas negras e uma solitária birosca. Carlos Diegues e seu cenógrafo, Clóvis Bueno, subiram vários mor-

ros, pesquisando para conhecer as favelas de hoje[28] (Sukman, 1998). O resultado é uma síntese das favelas cariocas, complementada por locações no Santa Marta, na Rocinha, em Tavares Bastos, Mangueira, Cantagalo e outros morros.

Recentemente, Carlos Diegues afirmou que o maior elogio ao filme foi efetuado por Nelson Pereira dos Santos na entrevista em que diz que "se fizesse *Rio 40 Graus* hoje, o filme seria muito parecido com *Orfeu*" (Almeida, 2000). Penso que ambos se referem a dois fatos conexos: mudaram as favelas e mudou o olhar dos cineastas, pesquisadores e da população sobre as favelas do Rio de Janeiro.

A Favela Carioca é sobretudo uma favela conflituada, tensa, que rompe com a imagem idílica de comunidade. Os conflitos que apresenta não mais se reduzem aos conflitos asfalto versus favela. Aliás, a cidade pouco aparece no filme, sendo apenas um cenário de cartão-postal – que Diegues procura valorizar com a bela fotografia –, ou então se apresenta na forma da "única coisa do governo que sobe o morro", como afirma um dos personagens: a polícia. Um dos pontos altos de *Orfeu* são as imagens da polícia no morro, que desvelam a violência policial contra os moradores, o desrespeito aos direitos humanos/de cidadania, o recurso à mídia para denunciá-lo, o preconceito contra moradores de favelas, tidos como disponíveis para aderir ao tráfico e ao crime, e, principalmente, a promiscuidade da polícia com os traficantes, aqui ligada às relações de compadrio, mas de que os habitantes do Rio de Janeiro usualmente têm notícia pela mídia como vinculada à corrupção.

Se o conflito da polícia com a quadrilha de traficantes e com favelados atravessa o filme e a(s) favela(s), outros conflitos entre os próprios favelados também emergem, especialmente os de cunho religioso, entre evangélicos e adeptos de cultos de possessão, representados na relação entre os pais de Orfeu. Com relação a esse aspecto, duas cenas são marcantes. Em uma, Seu Inácio, referindo-se à boêmia, ao samba e à bebida, afirma: "A palavra de Jesus expulsou o demônio do meu coração", e, na outra, Dona Conceição, na hora da aflição, recorre aos búzios e a Ogum. É por meio da nova e expressiva presença das religiões evangélicas, do cerco aos praticantes de candomblé e da ausência da religião católica no morro que o filme traz, com sensibilidade, a religião à tona, indicando sua capacidade de redefinir relações e construções identitárias (Birman e Leite, 2000).

Enquanto os conflitos religiosos se organizam como um confronto entre o bem e o mal, um outro pontua o filme, resistindo a uma apreensão maniqueísta. Trata-se do conflito que se desenvolve entre os traficantes e a população moradora na favela, representado nas múltiplas possibilidades de aproximação e afastamento entre os dois segmentos, como contraface da relação de terror e dos mecanismos de favor que os primeiros estabelecem nas favelas cariocas. Sem dúvida, seu eixo central é a relação entre Orfeu e Lucinho. A partir dela, o conflito se reveste de dupla face: de um lado, a discordância básica quanto à opção de Lucinho pelo tráfico de drogas; de outro, a ausência de ruptura. Orfeu e Lucinho, criados juntos, se não podem mais ser amigos, também não se tornam inimigos. As relações não se suprimem com o conflito,

[28] Para retratar os territórios sociais e morais das favelas, Diegues contou com Hermano Vianna, Paulo Lins, João Emanuel Carneiro e Hamilton Vaz Pereira, que colaboraram no roteiro.

pois tanto o espaço (físico, mas também social) da favela quanto o domínio que o tráfico tem sobre ele exigem e estabelecem mediações, convivências. E é isso que Eurídice, que vem de fora da favela, não entende e, assim como parte dos moradores da cidade, considera conivência.

O confronto entre Orfeu e Lucinho não ocorre por ruptura (exceto nas cenas finais, por exigência de Eurídice), mas por meio do projeto do primeiro de suplantar a barbárie pela cultura. Um Orfeu moderno, que visa a seduzir os novos bárbaros – traficantes que se vangloriam de que "mesmo vivendo pouco, esse pouco eu vivo bem" – e os jovens que a eles podem aderir. A ambição de Orfeu é civilizá-los com seu próprio exemplo de um "favelado que deu certo através da música". Como o filme sugere acontecer com Maicon, adolescente que parecia chegar às franjas do tráfico e termina por vislumbrar na pintura uma opção.

Diegues foi extremamente feliz ao retratar a vitalidade da vida cultural nas favelas cariocas, onde o samba não mais detém a exclusividade das preferências, comportando também pagodes, funk e hip-hop. Em *Orfeu* estão presentes as novas vozes do morro: de um lado, o tráfico e as igrejas evangélicas, de cortantes sobre o cotidiano das favelas, que afirmam os direitos dos moradores e denunciam os abusos da polícia, e a rádio comunitária que, tendo por locutor Mister Zoy, funciona na primeira parte do filme como uma espécie de coro grego pós-moderno.[29] O recurso à rádio comunitária faz referência a uma conquista recente de diversas favelas cariocas, que abrigam grande parte das 141 emissoras do Rio de Janeiro filiadas à Associação Brasileira de Rádios e TVs Comunitárias/Abraço (Essinger, 2000).

As vozes ausentes em *Orfeu* são a Igreja Católica, as associações de moradores e as que provêm do mundo do trabalho. Das duas primeiras, nenhum sinal. Quanto ao trabalho, aparece como parte da vida de vários moradores, que são referidos como costureira, marceneiro, manicure, motorista de táxi, empregada doméstica, músico etc. Mas nem as atividades de trabalho e de consumo são de fato incorporadas ao cotidiano da favela, nem o trabalho constitui dimensão significativa da vida de seus moradores. O mundo do trabalho aparece em *Orfeu* como duplamente negativo. Da mesma forma que *Como Nascem os Anjos*, enfatiza as dificuldades do mercado de trabalho para os jovens pobres e favelados, assim como a recusa cada vez mais freqüente a um trabalho mal remunerado e/ou precarizado. A fala de Lucinho ("Fazer o quê? Ser gari ou faxineiro?") soma-se à de Branquinha, personagem do filme de Murilo Salles, na escolha do tráfico de drogas como alternativa de vida.

Já Orfeu representa outra das novas vozes do morro. Talvez a que encontre maior apoio do restante da cidade e, especificamente, de suas organizações não-governamentais. É uma voz que apresenta as "coisas boas que a favela também tem" e, assim, realiza uma mediação pela arte e pela cultura, para além do samba, com o asfalto. No Rio de Janeiro, não nos faltam exemplos dessas vozes: Afro-Reggae, de Vigário Geral; Companhia Étnica de Teatro e Dança, do Andaraí; Amantes das Artes, do Borel/Indiana; Nós do Morro, do Vidigal, e tantos outros grupos que buscam discriminar-se do campo da marginalidade e do crime e estimular a auto-estima dos mora-

[29] Mister Zoy apresenta o programa de hip-hop nacional A Voz da Favela, desde 1997, na Rádio Panorama FM. A trilha sonora de *Orfeu* incorpora, além da música popular brasileira, raps de MV Bill, da Cidade de Deus, e Mister Zoy, do Cantagalo (Essinger, 2000).

dores de favelas por meio da valorização de suas manifestações culturais.

Essa imagem da favela foi a que Carlos Diegues quis destacar em seu filme. Em uma entrevista na época da filmagem, argumentou que as favelas cariocas se encontravam na terceira geração e que o cinema brasileiro acompanhava seu desenvolvimento. Para o cineasta, a favela dos anos 50, com poucas casas e uma vida quase rural, foi representada de forma lírica, como em *Rio 40 Graus* e *Orfeu da Conceição*. Nos anos 60, com a migração e inchamento das cidades, as favelas tornaram-se um "lugar superpovoado e marcado pela miséria". Ali teria começado a "fase da queixa", em que "a favela era o tema ideal para cineastas que buscavam, ao mesmo tempo, signos de injustiça e de identidade", como em *Cinco Vezes Favela*. Hoje, a favela "luta pela afirmação, pelo orgulho de ser favelado, mesmo convivendo com todos os problemas, como a violência. É esta favela que *Orfeu* quer, talvez pela primeira vez, retratar no cinema" (Sukman, 1998). Possivelmente, foi essa perspectiva que levou Diegues a promover um retorno do filme para as favelas, no bojo de uma tendência recente no Rio de Janeiro. *Orfeu* foi exibido com bastante sucesso em algumas favelas cariocas, como as do Vidigal, Formiga e Vigário Geral, entre outras.

Pensando nos elementos que esses filmes trazem para o imaginário político carioca, especialmente quanto ao tema da violência na cidade, vale destacar o campo de alternativas com que operam. Se o filme de Murilo Salles nada vislumbra e nada propõe, o filme de Carlos Diegues considera a saída deste universo pela arte e cultura. Porém, ambos não mais vêem qualquer possibilidade de revertê-lo com uma afirmação da cidadania pelos movimentos sociais ou pela política.

De um outro ângulo, gostaria ainda de ressaltar que, enquanto *Orfeu* busca retratar o orgulho de ser favelado, a partir da construção de uma alternativa que escapa tanto ao tráfico de drogas quanto ao samba, os filmes dos anos 50/60 analisados anteriormente queriam estimular sobretudo o orgulho e a consciência de ser trabalhador. Em duas entrevistas recentes, Diegues explica como vê essa diferença, que creio aplicar-se também ao filme de Murilo Salles: "É que aqui não estamos tentando dizer o que o povo deve fazer, não temos mais esta pretensão. Orfeu não é Cinema Novo, é cinema contemporâneo" (Graça, 2000). E na entrevista seguinte: "O programa da geração Cinema Novo era (...) mudar o cinema, o Brasil e o mundo. Hoje sei que um filme não muda o mundo, mas pode mudar o modo de vê-lo".

Porém, num certo sentido, *Como Nascem os Anjos* e *Orfeu* aproximam-se da tradição do Cinema Novo. Ambos transitam do tema da pobreza para o da violência e tratam desta e do tráfico de drogas, dos conflitos entre asfalto e favelas, traficantes e policiais, pobres e ricos, como se tocassem o "nervo da sociedade", trazendo-o à flor da pele. Expõem nas telas dos cinemas elementos do cotidiano dos moradores das favelas cariocas, que grande parte da população moradora das áreas mais abastadas da cidade só conhece pelo noticiário policial dos jornais e da televisão e pelas histórias de seus empregados domésticos. Neste movimento, põem sob seu foco as figuras que percorrem esses relatos (principalmente o traficante, o policial, o jovem sem alternativas de emprego e seduzido pelo cri-

me, mas também o funkeiro, o rapper, o "crente", o adepto do candomblé etc.) e os temas de medo e crime, violência e tráfico de drogas, que perpassam, desde meados da década de 1980, as representações sobre as favelas e seus moradores no imaginário carioca. Ao fazê-lo, apontam novos formatos da questão social no país, indicam os limites para sua solução, apresentam (novas) vozes e imagens do morro, bem como, no caso de *Orfeu*, as alternativas em gestação. Deste ângulo, propiciam e estimulam um encontro entre favela e asfalto em uma cidade que freqüentemente é representada como "partida".

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carlos Helí. Deus e Cacá são brasileiros. *Jornal do Brasil*, 30 de abril de 2000.

AUTRAN, Arthur. O nacional e o popular em *Eles Não Usam Black-Tie*. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 15, 1999, p. 157-169.

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 15, 1999, p. 85-96.

BERNARDET, Jean-Claude. Para um cinema dinâmico. *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, 1965, p. 219-226.

—. *Brasil em tempo de cinema. Ensaios sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

—. Cinema e religião. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 187-194.

BIRMAN, Patrícia & LEITE, Márcia P. Whatever Happened to What Used to Be the Largest Catholic Country in the World? *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, v. 129, n. 2, primavera de 2000, p. 271-290.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DAHL, Gustavo et al. Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965. Debate com Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany. *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, 1965, p. 227-248.

DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues. Entrevista. *Jornal do Brasil*, 28 de novembro de 1999.

ESSINGER, Silvio. A voz das comunidades. *Jornal do Brasil*, 13 de fevereiro de 2000.

GRAÇA, Eduardo. Orfeu invade a terra de ninguém. Entrevista com Carlos Diegues. *Jornal do Brasil*, 11 de maio de 2000.

IANNI, Otávio. A Grande Cidade. *Revista Civilização Brasileira*, n. 13, 1967, p. 199-202.

LEITE, Márcia Pereira. Entre o individualismo e a solidariedade: dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, outubro de 2000, p. 73-90.

LIMA, Eduardo Souza. Dos sessenta aos sessenta. Entrevista com Carlos Diegues. *O Globo*, 19 de maio de 2000.

MARTINS, Carlos Estevam. Origem do CPC é Arena. Entrevista. *Jornal do Brasil*, 2 de fevereiro de 1999.

MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, 1995, p. 81-88.

—. Percorrendo o mundo: cinema etnográfico na tela. *Catálogo da 5ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro: Museu do Folclore Edison Carneiro/Interior Produções, p. 10-15.

MONTEIRO, Ronaldo F. Joaquim Pedro. O brasileiro devorado pelo Brasil. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 3, 1997, p. 29-54.

PÉCAUD, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Miguel. Cinema e modernismo. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 15, 1999, p. 35-41.

ROCHA, Adair. *Cidade cerzida. A costura da cidadania no Morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. Versão comentada da tese apresentada na Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, 1965, p. 165-170.

SALLES, Murilo. O chute na câmera na hora do pênalti. Entrevista. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 2, 1996, p. 7-44.

SANTEIRO, Sérgio. Posfácio: A noção do social no cinema brasileiro. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaios sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 166-170.

SOUTO DE OLIVEIRA, Jane & MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba & ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 101-114.

SUKMAN, Hugo. É tudo cenário. *O Globo*, 26 de julho de 1998.

—. O nosso *Roma, Cidade Aberta*. *O Globo*, 25 de abril de 1999.

VALLADARES, Lícia. Cem anos pensando a pobreza (urbana) no Brasil. In: BOSCHI, Renato (org.). *Corporativismo e desigualdade – a construção do espaço público no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo/IUPERJ, 1991.

—. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, outubro de 2000, p. 5-34.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. *Cinemais – Revista de Cinema e outras questões visuais*, n. 4, 1997, p. 39-64.

ZALUAR, Alba. As imagens da e na cidade: a superação da obscuridade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 4, 1997, p. 107-119.

[8] Para Monte-Mór (1995:85), no Cinema Novo "já não bastava a temática *nacional*, impunha-se uma *forma* brasileira, uma estética nova, tão veementemente defendida por seu principal idealizador, Glauber Rocha".

([8] *continuação*)
Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Partido Comunista Brasileiro (PCB) e Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional os Estudantes (UNE) –, ver Pécaud (1990). Para a relação deste ideário com as escolhas temáticas do cinema brasileiro, que excluem operários e trabalhadores rurais, ver Bernardet (1978: especialmente 35-ss. e 87-ss.).

([9] *continuação*)
Rotary Club e projetado diversas vezes nos anos 1926/27. Mesmo tendo-se perdido suas cópias e desconhecendo-se seu impacto, é razoável supor, como faz Valladares, sua importância na "cruzada" que então se movia contra as favelas (2000:15-16).

[10] As autoras mostram que esta homogeneização opera particularmente quando as favelas são referidas como um "espaço de pobre". Nesta circunstância, tanto o lugar com todas as suas precariedades é enaltecido, quanto o é a "gente simples do morro" e seus "laços de vizinhança, companheirismo e união (...), em nítida oposição à 'cidade'". Entretanto, quando representadas na qualidade de "espaço do samba", dão margem a uma "diferenciação interfavelas que é também, simultaneamente, uma diferenciação interescolas de samba" (1996:79 e 84).

Resumo

O artigo analisa a imagem das favelas em dois períodos do cinema brasileiro: nos anos 50/60, com *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte* e *Cinco Vezes Favela*, e, nos anos 90, com *Como Nascem os Anjos* e *Orfeu*. Examina as representações de favelas com que estes filmes operam e o modo como apresentam a relação destas com o restante da cidade, destacando proximidades e afastamentos entre os olhares característicos de cada período. Argumenta que os filmes recentes estabelecem um diálogo com a tradição do Cinema Novo, quando expõem o que, para as grandes cidades brasileiras, parece ser hoje um dos principais "nervos da sociedade": a violência, o tráfico de drogas, os conflitos entre asfalto e favelas, traficantes e policiais, pobres e ricos. Ao fazê-lo, apontam novos formatos da questão social no país, indicam alguns dos limites para sua solução e apresentam as (novas) vozes e imagens do morro, bem como as alternativas que gestam.

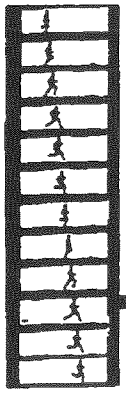
Palavras-chave: cinema brasileiro, favela, cidadania e cultura.

Abstract

The article analyzes the image of the slums in two periods of the Brazilian cinema: the fifties and sixties through *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte*, and *Cinco Vezes Favela*, and the nineties through *Como Nascem os Anjos*, and *Orfeu*. It looks into the representations of slums with which these films operate, and the way they present the relationship of those slums with the rest of the city, highlighting the closeness and the separation among the visions characteristic to each period. It argues that recent films establish a dialogue with the tradition of the *Cinema Novo* when they expose what, to the Brazilian large cities, seem to be today the main "nerves of society": violence, drug traffic, conflicts between boroughs and slums, drug traffickers and policemen, the rich and the poor. By doing so, they point to new formats of the social issue in the country, indicate some of the limits to its solution, and present the (new) voices and images of the hills as well as the alternatives they gestate.

Keywords: Brazilian cinema, slum, citizenship, and culture.

Recebido em maio de 2001.
Aprovado em julho de 2001.



Festivais em foco

Os bastidores dos festivais internacionais de filmes documentários

Clarice Ehlers Peixoto e Paula Morgado

Este artigo é fruto de nossas andanças pelos festivais europeus de filmes documentários[1] e de nosso interesse particular pela interseção entre cinema e antropologia. Considerando a existência, na atualidade, de inúmeros festivais mundo afora, nossa curiosidade antropológica nos levou a garimpar as especificidades de alguns deles – no que se refere à concepção e à criação do evento, aos critérios de seleção e premiação dos filmes, à constituição do júri – e também a atentar para a participação dos filmes brasileiros nesses festivais.

Impossibilitadas de freqüentar todos eles, selecionamos sete fóruns europeus de cinema documentário e um fórum americano: o *Margaret Mead Film and Video Festival*.[2] Entre os europeus, há uma concentração maior de festivais franceses – o *Festival International de Films Ethnographiques et Sociologiques: Cinéma du Réel*, o *Bilan du Film Ethnographique*, os *États Généraux du Film Documentaire* –, uma vez que Paris tem sido nossa base de estudos e investigação. Outro elemento a considerar em nossa escolha é o fato de o *Cinéma du Réel* e, mais recentemente, os *États Généraux du Film Documentaire* (também conhecido como o festival de Lussas, nome da cidade em que se realiza) destacarem-se como importantes

[1] Agradecemos aos diretores dos festivais pelo interesse demonstrado por nossas indagações: Antonio Marazzi (membro do comitê da *Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici e Antropologici*), Elaine Charnov (*Margaret Mead Film and Video Festival*), Françoise Foucault (*Bilan du Film Ethnographique*), Gudula Meinzolt e Andrea Wenzek (*Freiburger Film Forum*), Jean-Marie Barbe (*États Généraux du Film Documentaire*), Mario Simondi (*Festival dei Popoli*), Suzette Glenadel (*Cinéma du Réel*).

[2] Agradecemos a Paulo Menezes, do Departamento de Sociologia da USP, pela gentileza de entrevistar, em nosso nome, Elaine Charnov, diretora desse festival.

fóruns do cinema documentário na França e até mesmo em toda a Europa.[3] Sem dúvida, o primeiro é o principal, haja vista a quantidade de filmes que nele se inscrevem anualmente. Seu caráter competitivo, o valor das premiações e também a ampla divulgação são fatores importantes de atração. O segundo se caracteriza como um grande fórum de debates sobre os diversos temas que envolvem produção e realização de filmes documentários, em que não há competição nem distribuição de prêmios, mas sim exibição de filmes, debates e seminários que atraem o mundo europeu do cinema documentário. O terceiro festival francês, *Bilan du Film Ethnographique*, é de fato o que apresenta maior número de filmes realizados por cientistas sociais. Não é à toa que muitos o chamam de "o festival do Rouch", seu idealizador. Na França, o *Vue sur les Docs*, realizado em Marselha, ocupa também um lugar de destaque. Mas, como tem-se transformado em um grande fórum de mercado de filmes, nós o deixamos de fora.

Nessa viagem, a Itália é parada obrigatória. Lá surgiu o mais antigo dos festivais de filmes documentários, o *Festival dei Popoli*, realizado em Florença desde 1959. Mas é na cidade de Nuoro, na Sardenha, que acontece o "mais etnográfico" dos festivais italianos: a *Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici e Antropologici*.

O terceiro país europeu visitado foi a Alemanha, no *Freiburger Film Forum* (FIFO). Por múltiplas razões, não foi possível participar de qualquer edição de outros dois festivais alemães – o *Internationales Dokumentarfilm Festival*, de Munique, e o *International Leipzig Festival für Dokumentar und Animationsfilm* –, tampouco do holandês *International Documentary Festival Amsterdam* (IDFA), ou do importante festival londrino *Royal Anthropological Festival*.

Ao longo dessa imersão, que durou alguns anos, observamos uma pequena participação de filmes realizados por documentaristas brasileiros e raríssima por antropólogos. Ao apontar para uma distinção entre essas duas categorias de filmes, tocamos em um debate infindável que nos afastará do objeto central deste artigo. Contudo, assinalamos que, para nós, um filme etnográfico pressupõe disponibilidade de tempo, que permite estabelecer uma relação mais próxima com as pessoas filmadas, descobrir o que pensam, sentem e sonham, conhecer seus medos, alegrias e sua coragem, deixando que o registro e o olhar do observador penetrem na intimidade das manifestações sociais. Como dizia o documentarista holandês Joris Ivens: "Estou sempre alerta e isso me permite melhor compreender, melhor transpor [a realidade], ir ao fundo das coisas e fazer, então, o meu filme" (catálogo do *Cinéma du Réel*, 1979). É, assim, um olhar de dentro, no qual sensibilidade e confiança mútua são fundamentais.

Sobre os festivais

As últimas décadas foram marcadas pelo surgimento de inúmeros festivais internacionais de filmes documentários e etnográficos. Sem dúvida, este é um excelente indicador de que a produção desses gêneros cinematográficos está aumentando consideravelmente. Podemos tomar como base o *Cinéma du Réel*, que, em sua primeira edição, de 1979, recebeu aproximadamente trezentas horas de filmes, grande parte em película. Hoje a comis-

[3] Na conferência internacional "Origins of Visual Anthropology: Putting the Past Together", realizada em Göttingen em junho de 2001, Colette Piault apresentou o texto "Festivals, conferences, seminars, and networks in Visual Anthropology", no qual indicou a existência de mais de duzentos festivais franceses e muitos outros mundo afora.

são de seleção recebe anualmente entre oitocentos e novecentos filmes, principalmente vídeos, vindos de todos os cantos do planeta. Segundo a diretora do festival, o número de filmes propostos cresce anualmente de 10 a 15%, indicando que "o documentário retoma o seu lugar". Outro indicador foi a criação, na década de 1990, do The Media Programme of the European Comission, com sede em Bruxelas, cujo objetivo principal é a promoção do cinema europeu. Ele favorece a emergência de novos talentos, assegura a formação cinematográfica de jovens, assim como as trocas entre profissionais. O programa Media II dessa comissão patrocina festivais para incentivar a circulação e distribuição do cinema europeu. Além disso, foi criada uma rede de festivais europeus, composta de mais de 150 associados.

Eis alguns festivais internacionais de documentários que dialogam com a antropologia:

Alemanha: *Göttingen International Ethnographic Film Festival*, Göttingen (www.iwf.de); *Ethno Filmfest Berlin*, Berlim (beckmann@zedat.fu berlin.de); *Freiburger Film Forum*, Freiburg (www.freiburger-medienforum.de); *Dokumentar Filmfestival Leipzig*, Leipzig (www.mdr.de/dokfestival); *Munich International Documentary Film Festival*, Munique (www.dokfestival-muenchen.de).

Bélgica: *Viewpoint: Documentary Now*, Ghent.

Brasil: *Concurso de Vídeo Etnográfico Pierre Verger*, da ABA (www.abant.org.br); *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, Rio de Janeiro (www.alternex.com.br/~interior/index.htm); *Festival Internacional do Documentário e do Filme Etnográfico*, Belo Horizonte (www.filmesdequintal.br); *É Tudo Verdade*, São Paulo (www.itsalltrue.com.br).

Canadá: *International Documentary Festival*, Sheffield.

Estados Unidos: *Margaret Mead Film and Video Festival*, Nova Iorque (www.amnh.org/mead); *The Santa Cruz Documentary Film and Video Festival* (www.scdf.org).

Estônia: *Pärnu Visual Anthropology Festival and Conference*, Pärnu (www.chaplin.ee).

França: *Bilan du Film Ethnographique*, Paris (www.cnrs/audiovisuel.fr); *Cinéma du Réel*, Paris (www.bpi.fr); *Festival International de Documentaire – Vue sur le Doc*, Marselha (www.fidmarseille.org); *États Généraux du Film Documentaire*, Lussas (www.maisondudoc.com).

Holanda: *International Documentary Film Festival Amsterdam* (IDFA), Amsterdam (www.idfa.nl); *Beeld voor Beeld – Festival for Visual Anthropology* (www.xs4all.nl/~savan).

Inglaterra: *International Festival of Ethnographic Film*, Londres (www.rai.anthropology.org.uk/film/festival).

Itália: *International Festival of Ethnographic Films*, Nuoro, Sardenha (isrenuoro@interbusiness.it); *Festival dei Popoli* (www.festivalpopoli.org).

Portugal: *Encontros Internacionais de Cinema Documental* (amascultura@mail.telepc.pl).

Romênia: *The Festival of Anthropological-Documentary Film*, Sibiu (www.logon.ro/astrafilm).

Suíça: *Vision du Réel*, Nyon: (www.visiondureel.ch); *Solothurn-Dokfilmfestival*, Solothurn (filmtage@cuenet.ch).

Sobre o calendário dos festivais de filmes: www.filmland.com/festivais; www.iwf.de/easa/fest.

Sobre festivais, mercados e convenções: www.he.net/trijet/festivals.[4]

[4] Vários desses festivais realizam outros fóruns ao longo do ano.

[5] Para mais informações, consulte o *Guia Brasileiro de Festivais de Cinema e Vídeo*, publicado pela Associação Kinoforum, e o site www.sfrs.fr.

Como é possível observar, são muitos, mas cada qual tem sua especificidade e seu lugar na agenda internacional.[5] Os que investigamos têm em comum uma estreita relação – ao menos na época da criação – com as ciências humanas. Vejamos o *Festival Dei Popoli* (1959), criado por um grupo de especialistas em cinema e cientistas sociais que tinham em comum um grande interesse pelo filme documentário e por sua relação com a pesquisa social. Tudo começou num ambiente cineclubista e a idéia era abrir Florença aos povos de todo o mundo – daí seu nome *Dei Popoli* (dos povos). Inicialmente, o festival estava mais dirigido para os filmes etnográficos, como forma de promover reflexão sobre as sociedades e as novas tecnologias de filmagem da época: a câmera portátil provocava uma revolução no modo de filmar e olhar o outro, possibilitando o nascimento do cinema direto e do cinema-verdade. Diríamos que, na concepção do *Festival dei Popoli*, nessa época, o cinema era entendido no sentido que lhe conferia Visconti, como "um acesso ao homem", e a antropologia era o veículo que alimentava os debates promovidos nos programas de cada edição. Se o *Dei Popoli* não tem mais a mesma celebridade das décadas de 1960 e 70, podemos dizer que é um dos festivais mais contemporâneos, pois exibe sobre um mesmo tema filmes de ficção e documentários, mostrando que a fronteira entre os gêneros é algumas vezes tênue e que o diálogo é enriquecedor.

A partir da edição do ano 2000, esse festival passou por reformulações, buscando parcerias com departamentos de comunicação de universidades italianas, canais de televisão e empresas privadas. Pois, como diz M. Simondi, o *Festival dei Popoli* é considerado o pai-fundador de todos os festivais. Mas, nos outros países, a atenção ao documentário é superior e induz as autoridades públicas a investirem mais. O *Festival dei Popoli* é uma das mais prestigiosas instituições internacionais da cultura florentina e precisa, para reafirmar sua liderança, de uma consideração maior da municipalidade e da região toscana.

O festival procura ainda manter o mesmo ambiente cineclubista, apesar do maior número de projeções, que reúnem cineastas, pesquisadores e estudantes em um cinema florentino muito especial: o Alfieri Atelier.

O *Margaret Mead Film and Video Festival* foi criado, em 1977, para celebrar o trabalho de uma das primeiras antropólogas americanas a incorporar, em suas pesquisas, fotografia e imagens em movimento. Foi uma iniciativa do Departamento de Educação do *American Museum of Natural History*, que fica no coração de Nova Iorque, no lado oeste do Central Park. O festival acontece em dois teatros desse imponente prédio do museu, atraindo um público composto sobretudo de cinéfilos novaiorquinos, curiosos por conhecer as diversas culturas do planeta.

No ano seguinte (1978), do outro lado do oceano, um grupo de franceses, formado por cineastas e pesquisadores, criou o festival *L'Homme Regarde L'Homme*. Dentre os fundadores, encontravam-se o antropólogo Jean Rouch, à frente do *Comité du Film Ethnographique*, um representante do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e algumas bibliotecárias, pois o festival surgiu no âmbito da Biblioteca Pública de Informa-

ção (BPI) do Centro Georges Pompidou, mais conhecido como Beaubourg. *L'Homme Regarde L'Homme* durou um ano, transformando-se, em 1978, no *Festival International de Films Ethnographiques et Sociologiques: Cinéma du Réel.* Mudou de nome, mas continuou no mesmo lugar, no interior da estrutura moderna e colorida do Beaubourg, que, no delicioso bairro do Marais, coração de Paris, atrai turistas do mundo inteiro, em visita ao Museu Nacional de Arte Moderna, a suas grandes exposições temporárias, ao chique restaurante do último andar – o *Georges* – e também à livraria de artes ali existente. Os franceses dividem-se entre três confortáveis salas de cinema, grandes exposições e, principalmente, a grande Biblioteca Pública de Informação. As atrações do Beaubourg são inúmeras e, portanto, no agitado vai-e-vem em seu grande hall, misturam-se visitantes de cores e línguas diversas.

O *Bilan du Film Ethnographique* é cria do *Cinéma du Réel.* Conta-se, nos bastidores, que Jean Rouch discordava que se fizesse uma seleção dos filmes, pois seria uma lástima que eles retornassem a seus produtores sem que o público tivesse oportunidade de conhecer outras culturas e/ou manifestações sociais registradas pela imagem. Decidiu, então, que iria projetar no Museu do Homem os filmes rejeitados pelo *Cinéma du Réel*: "Je suis la poubelle du *Réel*" (Sou a lixeira do *Réel*), dizia ele. Não podemos esquecer que, anos antes, em 1956, o *Comité du Film Ethnographique* realizou, nesse mesmo museu, o primeiro Fórum de Filmes Etnográficos, cujo objetivo era divulgar filmes etnográficos, por meio da promoção de fóruns de discussão. Quase trinta anos depois, em 1982, surge no mesmo lugar o *Bilan du Film Ethnographique.*[6] Hoje o *Bilan* recebe filmes diretamente dos realizadores ou produtores, embora continue selecionando grande parte daqueles que compõem sua programação anual nas prateleiras dos filmes recusados pelo *Cinéma du Réel.* Situada no bairro do Trocadero, em frente à Torre Eiffel, a sala de cinema do Museu do Homem é austera, suas velhas cadeiras de madeira rangem e são desconfortáveis, e a projeção dos vídeos (agora em maior número do que as películas) não é das melhores. Mesmo assim, a sala está sempre repleta de espectadores que se acotovelam e se espalham pelo chão, pois a entrada é aberta para todos. Ou seja, o que agrada no *Bilan* é o ambiente informal e a possibilidade de um debate intenso entre os realizadores e o público cativo.

Nessa linha de festivais de caráter "mais etnográfico" surge, também em 1982, na pequena e charmosa cidade de Nuoro, a *Rassegna di documentari.* Junto ao *Bilan*, o festival de Nuoro, como é mais conhecido, destaca-se, desde sua origem, por uma maior participação de filmes realizados por pesquisadores-cineastas, assim como pela composição do júri, no qual os cientistas sociais têm sempre assento marcado. Temático, ele propõe mesas-redondas e seminários sobre o tema do festival: música e rituais, povos das montanhas, povos das ilhas e magia são alguns exemplos. Dos sete festivais analisados, este é o único organizado bianualmente e, segundo A. Marazzi, "procuramos sempre produzir algum filme ou convidar um *filmmaker* para fazê-lo, como o David MacDougall e seu filme *Tempus de Baristas*", filmado nas montanhas Ogliastra, na Toscana. O festival está

[6] Nesse mesmo museu, nos anos 30, Marcel Griaule já incorporava os registros fílmico e fotográfico em suas pesquisas e preconizava o uso desses instrumentos no trabalho de campo antropológico. Sobre o percurso metodológico da antropologia visual, ver o artigo de Peixoto (1999:91-115).

estruturado em quatro programas: filmes em competição (sem discriminação de nacionalidade), filmes de arquivo, filmes fora de competição e mesas-redondas. Em Nuoro, há raras pousadas e, tal qual em Lussas, os participantes do festival ficam hospedados em casas de habitantes. Há, assim, uma integração maior entre nativos e estrangeiros que chegam em pleno outono para imergir nas imagens da Sardenha e do mundo.

O festival de filmes etnográficos de Göttingen, promovido pelo *Institut für den wissenschaftlichen Film*/IWF, era sem dúvida um dos mais conhecidos na Alemanha até meados da década de 1980, quando surgiu o *Freiburger Film Forum* (FIFO).[7] Embora menos fechado aos filmes documentários como o Göttingen, podemos incluir o FIFO nesse bloco dos "mais etnográficos", pois seu objetivo principal é a organização de um fórum para exibição e debate de filmes etnográficos e documentários. Organizado por pessoas ligadas ao cinema e à antropologia, ele promove um diálogo sistemático entre os cineastas europeus e os "cineastas do Sul" (África, América e Oceania). Tudo acontece no mesmo lugar onde nasceu o festival: o cineclube da cidade (Kommunales Kino), um espaço pequeno e extremamente aconchegante. Entre uma sessão e outra, o debate com os realizadores estende-se ao café do cineclube num ambiente descontraído. O Kommunales Kino mantém uma programação anual que se diferencia do circuito comercial – é o único da cidade onde se pode assistir aos filmes em sua versão original –, oferecendo uma alternativa cultural aos freiburguianos. O FIFO é freqüentado por cinéfilos e alunos de antropologia e cinema vindos de vários pontos da Alemanha, da Basiléia (Suíça) e de Estrasburgo (França), já que Freiburg está próxima dessas cidades.

Dentre os festivais analisados, o de Lussas – *États Généraux du Film Documentaire* – é o único que não se pretende "sociológico" nem "etnográfico". Na verdade, é um grande fórum de debates em torno de questões que interessam diretamente àqueles que lidam com a imagem:

> *A idéia-chave era mostrar filmes e ver os filmes de uns e outros. Achávamos que não valia a pena fazer um festival internacional, mas olhar o que se faz, analisar o que se faz. Cinema é reflexão, mas, para pensar, temos de ver filmes e ninguém vê esses filmes. Partindo disso, viemos para uma cidade do interior dispondo de tempo para ver filmes, sem competição. Somente refletindo e discutindo. E isto é necessário para todo mundo: para os realizadores, os produtores e distribuidores, assim como para os jovens que estão iniciando e para aqueles que já são consagrados. Porque temos que transmitir, refletir para que uma cultura se crie (diz Jean-Marie Barbe, curador do evento).*

Lussas é, assim, um espaço privilegiado, onde se debatem, entre outros temas, as linguagens cinematográfica e videográfica, a narrativa documental, a evolução da produção de documentários, as novas tecnologias de filmagem e montagem, as regras impostas pela televisão para a produção e difusão de filmes. Porém, como diz J.-M. Barbe, é sobretudo um lugar de visionamento de filmes e de múltiplos encontros com todos os atores

[7] O FIFO foi criado pelos membros do cineclube da cidade de Freiburg, o Kommunales Kino, do qual antropólogos participam ativamente. Juntos, publicam a revista de cinema *Journal Film*.

que compõem o mundo do cinema documentário. No meio da multidão que se desloca a Lussas – um pequeno e simpático vilarejo da região do Ardèche –, estão cineastas, produtores, difusores e pesquisadores, trocando idéias e endereços, informações e experiências. O festival acontece em pleno verão e apresenta, assim, um clima de férias e descontração: as pessoas circulam na rua principal de bermudas e vestidinhos floridos enquanto aguardam o início de um filme ou debate, ou ainda um lugar num dos dois pequenos cafés-restaurantes do *village*.

Todos esses festivais foram criados com o objetivo de discutir as "problemáticas sociais" por meio da linguagem cinematográfica. Mas, para a diretora do *Cinéma du Réel*, os antropólogos e sociólogos têm cada vez menos espaço em festivais como o *Réel*, o *dei Popoli*, o Festival de Amsterdam e até mesmo o *Margaret Mead*, pois tudo indica que os filmes estritamente sociológicos e etnográficos não têm hoje, para os organizadores dos festivais, a mesma vitalidade que mostravam nas décadas de 1970/80, época do surgimento destes fóruns. Vejamos o que diz Elaine Charnov, antropóloga e diretora do *Margaret Mead Festival*:

> *Mudanças? Parcialmente, porque estes filmes faziam parte de um modo tradicional de cinema etnográfico que cativava um público muito restrito. E, nessa época, este era o único festival na cidade... Eu acho que os filmes etnográficos continuam a existir, mas a questão é para quem eles falam. Alguns, de fato, documentam, são interessantes documentos, mas não funcionam como cinema, não funcionam como história. Mostram unicamente filmes para pessoas de sua comunidade. E, neste caso, há limites de como documentar estas comunidades. E nós estamos tentando sair da comunidade acadêmica e falar para um público mais amplo, popular. Vive-se um momento em que é necessário atingir um público maior.*

Se assim é, parece que os fenômenos sociais são hoje melhor captados pelas lentes dos documentaristas. Mas será que somente eles seriam capazes de desvendar os mecanismos da sociedade ocidental e de todas as demais, fazendo surgir diálogos ou diásporas tecidos entre as diferentes culturas? De fato, percebe-se que os filmes documentários estão ganhando cada vez mais espaço no mercado cinematográfico, pois procuram interessar a um público mais eclético. Talvez os festivais não sejam o melhor espaço para exibição de filmes comprometidos acima de tudo com a pesquisa ou, quem sabe, o que falta aos pesquisadores sociais que realizam filmes e/ou vídeos é mergulhar nos bastidores da produção cine-videográfica (como a captação de recursos junto aos agentes financiadores, por exemplo) e adquirir um conhecimento maior das linguagens audiovisuais, para que seus filmes/vídeos possam ser visionados por um público mais amplo. Curiosamente, dois festivais internacionais que preconizavam uma parceria com a antropologia, *Festival International de Films Etnographiques et Sociologiques: Cinéma du Réel* e *Margaret Mead Film and Video Festival*, afastam-se cada vez mais dos "filmes etnográficos", transformando-se em vitrine de filmes documentários. Neles, o espaço de filmes feitos por antropó-

logos é restrito, pois documentários realizados para atingir um grande público têm mais acessibilidade ao mercado produtor e difusor, interessado em filmes de entretenimento, informação ou até espetaculares. Mas essa é uma outra discussão, que nos remeteria ao papel dos canais de televisão na produção vídeo-cinematográfica. De todo modo, os festivais são momentos privilegiados em que se discutem os encontros (ou desencontros) multiculturais, bem como a pluralidade de olhares que fixam em imagens as diversas culturas. De uma maneira ou de outra, neles, cinema e antropologia sempre se encontram.

Critérios de seleção e composição do júri

Esses são, talvez, os dois elementos que melhor indicam a linha diretiva de cada festival. Se o de Nuoro mantém, desde sua origem, um comitê de seleção constituído fundamentalmente por antropólogos, o *Cinéma du Réel* só contou com a participação de Jean Rouch em seu comitê de seleção nas primeiras edições. Com a criação do *Bilan*, Rouch tornou-se membro do comitê de direção do *Réel* e a seleção passou a ser realizada em duas etapas. A dos filmes franceses é feita por uma equipe de bibliotecárias da BPI.[8] Diz S. Glenadel:

> *Fazemos reuniões e discutimos todos os filmes. Quando há dúvidas ou pareceres diferentes, visionamos o filme novamente. Como são mais ou menos trezentos filmes franceses, visionamos intensivamente, [as outras bibliotecárias] nem sempre têm esse tempo. Claire visiona praticamente todos os filmes e eu, uns 70%. Nas discussões sobre os filmes, logo sabemos aqueles que não valem nem a pena visionar.*

A seleção dos filmes estrangeiros tem também duas etapas: a primeira analisa a ficha técnica do filme, "que nos permite eliminar aqueles que passaram da data; tem sempre gente querendo inscrever um filme de dois ou três anos. Isso nos permite eliminar algumas ficções também, mas depois começa a ficar complicado". Em seguida, é feito o visionamento de todos os filmes selecionados nessa primeira etapa. A segunda, e definitiva, é realizada por S. Glenadel, que vem da área de cinema, e por uma bibliotecária, ambas da BPI. Quanto aos critérios de seleção, os filmes devem ser de produção recente, com não mais de um ano: "É difícil falar dos critérios; tentamos privilegiar uma *écriture*, um ponto de vista, mas é muito subjetivo", diz S. Glenadel.

Durante dez anos, o *Cinéma du Réel* manteve, além de homenagens e retrospectivas, duas rubricas principais: filmes de informação[9] e filmes em competição. Nesse período, os filmes estrangeiros predominavam, pois os documentários franceses de maior sucesso eram imediatamente divulgados pelos canais televisivos, já que muitos são por estes produzidos, e o *Réel* exige ineditismo. Em 1988, a coordenação decidiu substituir a sessão "informação" para consagrar-se mais à "exploração" cinematográfica de um país ou de uma região geográfica e ainda ampliou a grade de apresentação dos documentários franceses por intermédio da rubrica "panorama do cinema francês":

[8] A Bibliothèque Publique d'Information (BPI) compra vários filmes do *Réel* para seu acervo, que é disponibilizado à rede de bibliotecas públicas.

[9] Por filmes de informação entendia-se "documentos cinematográficos sobre todos os povos e culturas".

Decidimos privilegiar o cinema documentário com um ponto de vista de autor, filme de criação, o que a televisão não fazia. (...) Mas, como havia o prêmio das bibliotecas, criado porque o festival acontece numa biblioteca e existe uma rede de bibliotecas que compra filmes, o "panorama" era competitivo e os filmes concorriam ao prêmio das bibliotecas e do patrimônio francês. Há apenas três anos mudamos o nome para Competição Francesa, porque os realizadores franceses achavam que participar de um panorama era de certa forma menor (S. Glenadel).

Os festivais de Lussas, Nova Iorque e Freiburg não são competitivos, logo a seleção é uma tarefa menos árdua em função da menor quantidade de filmes: "Assistir a mil fitas é muito cansativo. Sem competição, achamos que podemos controlar mais (...). E como trabalhamos com temas, precisamos pesquisar", diz Gudula Meinzolt, atual diretora do *Freiburger Film Forum* e especialista em mídia latino-americana. A intenção primeira desse fórum, à época de sua criação, era a exibição de filmes etnográficos clássicos, seguida de debates que visavam a aprofundar a reflexão sobre formas de percepção e uso da imagem e, principalmente, a viabilizar o intercâmbio entre etnólogos e cineastas, assim como entre os cineastas europeus e os "cineastas do Sul". O tema e o país são escolhidos pelo comitê de organização, constituído por profissionais da imagem, cineastas e antropólogos. Em seguida, diretora e membros do júri viajam ao país homenageado para pesquisar sua cinematografia e freqüentam vários festivais onde selecionam outros filmes que possam compor o programa. Além da exibição de filmes, há sempre workshops realizados em parceria por cineastas e antropólogos. Em suma, a pesquisa é fundamental tanto na seleção temática quanto na elaboração dos programas de exibição dos filmes.

Já em Lussas, os temas e debates são propostos por diferentes pessoas do mundo do cinema documentário. Mas há sempre uma seleção dos novos filmes franceses; três pessoas selecionam, e os seiscentos filmes do acervo dos anos anteriores ficam à disposição do público na videoteca do festival. Jean-Marie Barbe nos diz como eles se organizam:

Os États Généraux não são um festival. Então, é algo coletivo. A cada ano perguntamos quem tem uma idéia para o ano seguinte. As pessoas sugerem e, a partir de outubro, nos encontramos em Paris com todos que têm uma idéia para desenvolver. Neste ano [1999], tivemos nove propostas de debate, escolhemos cinco e os responsáveis começaram a trabalhar. E nós acompanhamos o ano todo. Quanto à sessão ao ar livre, sou eu que organizo em função dos novos filmes. Partimos do princípio de que as pessoas quase não vêem os filmes ou vêem só ficção. Podemos, então, mostrar os documentários ainda que já tenham sido divulgados em outro lugar ou na TV. Não precisamos apresentar só os filmes inéditos, podemos mostrar filmes antigos. E nossos encontros e seminários partem do princípio de que o melhor filme ainda não foi lançado, faz um século que o cinema existe. Temos, assim, um século pela frente para explorar.

O comitê de organização do festival *dei Popoli* é constituído pelos coordenadores das quatro sessões principais: competição internacional, Italdoc (competição italiana), sessão temática e filmes fora de competição. Esses coordenadores são especialistas do mundo do cinema e das ciências humanas, e são eles que selecionam filmes e decidem o tema do ano. Os filmes devem ser inéditos na Itália – tanto para a competição internacional quanto para a italiana – e não necessariamente ter sido produzidos no ano que antecede o festival. Como diz seu diretor artístico, Mario Simondi, "o festival está aberto a todo documentário de caráter sociológico, antropológico, histórico, político e do mundo das artes. Mas privilegiamos o cinema de autor". No entanto, observamos que nos últimos anos houve uma redução significativa da sessão antropológica e que os documentários autorais predominam na competição desse festival.

Já dissemos anteriormente que o *Bilan du Film Ethnographique* nasceu do *Cinéma du Réel* e que vários de seus filmes são oriundos deste. Assim, são dois festivais parisienses que mantêm elos muito estreitos, a tal ponto que acontecem no mesmo mês, um seguido do outro, e suas curadoras são parceiras de longa data. Mas cada qual tem seu público particular, ainda que alguns espectadores freqüentem os dois festivais. O primeiro mantém a tradição de apresentar filmes de caráter "mais etnográfico", realizados por documentaristas, antropólogos e sociólogos, e não é por acaso que a maioria dos filmes selecionados trata de temas caros aos antropólogos.

No *Bilan*, não há comitê de seleção de filmes. Tanto a seleção quanto o programa são elaborados por F. Foucault, que, aliás, parece gostar de ficar por trás dos bastidores.[10] Para Foucault, a seleção é muito pessoal e, por isso, ela não faz distinção entre filmes franceses e estrangeiros:

> *Quando o Réel me dá uma pilha de cassetes para visionar, nem olho para saber se são feitos por franceses ou não. Pessoalmente, não tenho nenhuma restrição de nacionalidade ou de realizador. As pessoas enviam para mim e para o Réel. Só pergunto se já mandaram para o Réel e vou visionar lá mesmo, e entro num acordo com elas. Também não tenho temas obrigatórios, vejo os filmes e seleciono o que é bom para o Bilan. Só depois de ver os filmes é que penso nos programas temáticos. Só somos meio obrigados a fazer um programa sobre música porque sempre temos muitos filmes sobre o tema e porque temos um prêmio para esse tipo de filme. O importante é que o Bilan prima pelo debate, são duas horas de filme e uma hora de discussão.*

Um de seus programas é dedicado aos "filmes de escola", ou seja, filmes realizados por estudantes de terceiro ciclo – Diploma de Estudos Aprofundados (DEA) – em cinema e audiovisual, da Universidade Paris X-Nanterre (curso criado por J. Rouch), e a seleção dos filmes dessa rubrica é feita pelos professores de Nanterre.

A seleção dos filmes apresentados no *Margaret Mead* parece ser diferente dos demais festivais. Primeiro, porque os organizadores atribuem mais importância aos interesses do público que freqüenta o festival, pois, como afirma E. Charnov,

[10] F. Foucault é responsável pela curadoria e produção. Nos últimos anos, Laurent Pellé, doutorando em etnologia, é o assessor.

os públicos são diferentes e, nos EUA, o público de Nova Iorque é diferente daquele do resto do país e do europeu também. Por exemplo, o filme sobre Pierre Verger, tenho certeza de que no Brasil todos o conheciam e gostaram de assistir, há um saber. Em Nova Iorque, poucas pessoas o conhecem e é um risco exibir esse tipo de filme aqui. Obviamente que é importante, pois faz parte da história tradicional. Mas o gosto do público é fundamental.

Segundo, porque há programas temáticos já instituídos, como o de mídia indígena. E ainda, como não é competitivo, o *Margaret Mead* apresenta uma retrospectiva do cinema documentário americano e internacional. São selecionados aproximadamente cem filmes por ano, a maioria vídeos, dos quais metade corresponde a "títulos convidados" que compõem o panorama internacional. A edição de 1999 foi excepcional, selecionou apenas 85 títulos, sendo somente dois franceses, um alemão, um brasileiro[11] e nenhum italiano, ou seja, a maioria dos filmes pertencia à cinematografia americana. Tudo indica que o programa temático desse mesmo ano – corpo – obteve mais propostas de documentários americanos do que de outras nacionalidades. A seleção é feita por um júri interno (E. Charnov e a equipe cultural do Museu) e um externo: convidados dos departamentos de antropologia das universidades da região (Nova Iorque, Connecticut, Nova Jersey) e pessoas que "tenham credibilidade em nossa comunidade. Assim, nós trabalhamos com uma equipe grande para tomar esta decisão, mas sou eu e o grupo do cultural que tomamos a decisão final" (E. Charnov).

Não sendo competitivo, o *Margaret Mead* não distribui prêmios. Diz E. Charnov:

Primeiro, porque é preciso captar muito dinheiro e, se ele é pouco, fica difícil produzir. Segundo, porque não tem muito sentido com um júri deste tipo. Vamos colocar desta forma: estar em um festival já vale, esta é a competição. Não procuramos saber se é o primeiro, segundo ou terceiro lugar. E acho que isso nos ajuda a conseguir publicidade gratuita. De outra forma não conseguiríamos.

O que se observa nesse festival é uma linha curatorial orientada para os níveis de audiência, levando a crer que o mercado consumidor de cultura é o barômetro da seleção de filmes. Os workshops são raros, pois "os outros festivais podem suprir isto. Talvez no futuro possamos focalizar algum ponto, mas agora não temos nenhum.[12]

O *Margaret Mead* é fundamentalmente financiado pelo Museu de História Natural e recebe ainda apoio da Associação de Artes e outras organizações. Como o *Cinéma du Réel* e o encontro de Lussas, é a arrecadação dos ingressos que permite cobrir algumas despesas:

Nos primeiros três anos, o festival era gratuito. Mas era um programa muito caro. Tínhamos de cobrir muitas despesas. Agora, você compra um bilhete e tem direito a ver os filmes, porém, como a sala tem lotado, criamos outro sistema: as sessões duplas de alguns filmes. Mas isto mudou a natureza da exibição e voltamos ao ponto de partida, pois os novaiorquinos esperavam ver só o que queriam e não podíamos

[11] *Pierre Verger, o Mensageiro entre Dois Mundos*, de Lula Buarque de Hollanda, 1999.

[12] E. Charnov em bate-papo na cafeteria do Beaubourg, durante a edição do *Cinéma du Réel 2001*.

mais suprir isto. Tivemos, então, uma enorme frustração e, por isso, mudamos o sistema de apresentação (E. Charnov).

Nos festivais, jurados e prêmios distribuídos dependem, é claro, de vários fatores. Assim, a cada ano o comitê de organização do *Festival dei Popoli* constitui um júri internacional formado por três ou quatro especialistas do cinema documentário e antropólogos. Este júri concede um prêmio no valor de 5 milhões de liras[13] ao melhor filme documentário, que será também adquirido pela televisão italiana *Tele Piu.* O segundo prêmio, atribuído ao melhor filme etnoantropológico, recebe a placa de prata Gianpaolo Paoli. O júri nacional que seleciona o melhor filme documentário da competição italiana possui, entre seus membros, representantes da TV Planète, versão italiana do canal fechado francês, e concede o prêmio *Planète*, que se traduz na aquisição e difusão do filme.

Desde sua criação, o festival florentino é fundamentalmente sustentado por financiamento público. Foi inicialmente apoiado pelo Ministério do Turismo e pela Região da Toscana. Hoje os grandes patrocinadores são o Departamento do Espetáculo, do Ministério da Cultura, a Região da Toscana, da Prefeitura de Florença, e também a Comunidade Européia.

Tudo indica que, quanto maior a projeção do festival no cenário internacional, maior o número de patrocinadores públicos e sobretudo privados, e, conseqüentemente, maior é o valor dos prêmios distribuídos. O *Cinéma du Réel*, por exemplo, tem 60% de seu orçamento financiado pela BPI, que ainda arca com as despesas da administração cotidiana do festival, pois quatro de suas funcionárias trabalham integralmente para o *Réel.* O segundo patrocinador é a Associação dos Amigos do Cinéma du Réel, constituída por representantes/contribuintes do CNC, da Missão do Patrimônio Etnológico, da Société Civile des Auteurs Multimedia (SCAM), da Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision (Procirec), além de diversas instituições e ministérios franceses. Também fazem parte, mas sem contribuir, representantes de vários festivais internacionais (*Dei Popoli, Margaret Mead, Leipzig, Berlin* etc.).

O *Cinéma du Réel* possui dois júris: o júri das bibliotecas e o júri internacional. A escolha de seus membros é feita pela comissão de seleção; ela sugere nomes que são discutidos no conselho de administração da Associação dos Amigos do Cinéma du Réel, cujos membros lhe dão uma caução profissional. O júri internacional é formado, em geral, por cinco pessoas, sendo que a cada ano há pelo menos um convidado especial.[14] Sem dúvida, este é o festival que distribui o maior número de prêmios. O júri internacional consagra os seguintes prêmios: Grand Prix Cinéma du Réel (50 mil francos), prêmio do Curta-metragem (15 mil francos), prêmio Joris Ivens (15 mil francos) e o prêmio Procirep para um produtor. O júri das bibliotecas, indicado pela Direção do Livro e da Leitura, atribui o prêmio das Bibliotecas (30 mil francos) para filmes nacionais ou internacionais; o prêmio do Patrimônio (15 mil francos) vai para um filme francês sobre a França. Há, ainda, os prêmios do canal de televisão Arte para o melhor filme europeu, o prêmio Louis Marcorelles, concedido pelo Ministério das Relações Exteriores para os filmes de produção francesa (compra do

[13] Dadas as constantes variações cambiais, optamos pelos valores originais.

[14] Brasileiros que já fizeram parte do júri internacional: Cosme Alves Netto (1981), Ruy Guerra (1984), Nelson Pereira dos Santos (1985), Geraldo Sarno (1987) e Vladimir Carvalho (1993).

filme e divulgação no exterior) e a bolsa Pierre e Yolande Perrault (15 mil francos).

O *Bilan du Film Ethnographique* tem um júri fixo, do qual Jean Rouch e Germaine Dieterlen[15] sempre foram membros. A eles juntam-se ainda antropólogos e representantes dos patrocinadores do festival, pois, como diz F. Foucault,

> *temos parceiros e é preciso que eles estejam no júri, já que o prêmio Bartok (10 mil francos) é oferecido pela Sociedade Francesa de Etnomusicologia, então sempre convidamos alguém ligado à música; alguém das bibliotecas para o prêmio Mario Ruspoli (10 mil francos), concedido pela Direção do Livro e da Leitura, do Ministério da Educação, um representante do Canal Plus para o prêmio do curta-metragem (compra dos direitos para difusão) e outro da Planète (10 mil francos), mas que nem sempre envia um representante. E convidamos um estrangeiro de tempos em tempos.*

O Ministério das Relações Exteriores atribui o prêmio Nanook, simbolicamente mais importante, já que o valor é o mesmo dos demais. O *Centre Nacional de la Cinématographie* (CNC)[16] patrocina a organização do festival, sem atribuir um prêmio específico, nem participar do júri.

O festival de Nuoro também não muda muito a composição de sua comissão de seleção. Há alguns anos, eles são os mesmos quatro antropólogos: dois italianos, uma francesa e um canadense. É o único júri constituído principalmente de italianos, e a concessão dos prêmios obedece a critérios diferentes dos outros festivais: são três prêmios para documentários em suporte película e três para suporte vídeo, assim distribuídos: a) suporte película: 1º prêmio (16 milhões de liras), 2º prêmio (8 milhões de liras), 3º prêmio (4 milhões de liras); b) suporte vídeo: 1º prêmio (12 milhões de liras), 2º prêmio (6 milhões de liras), 3º prêmio (3 milhões de liras).

O *Freiburger Film Forum* obteve financiamento da Comunidade Européia somente em suas primeiras edições. Hoje ele é fundamentalmente patrocinado pela prefeitura da cidade de Freiburg e pelo Departamento de Baden Witenberg em colaboração com outras instituições regionais, como o Instituto Francês e o Instituto Americano, cujas parcerias dependem dos temas escolhidos. Não se pode negligenciar o apoio da Igreja Protestante, em especial a Luterana, que na Alemanha exerce muita influência na mídia.[17]

Como dissemos anteriormente, os *États Généraux du Film Documentaire*, de Lussas, surgiram com um grupo de documentaristas que atuava fora de Paris e que, em 1978, realizou o festival dos Países e Regiões, exibindo filmes realizados nas várias regiões da França, menos em Paris:

> *É uma velha história. Aqui na região, a gente tinha uma relação violenta com o centralismo parisiense; não havia razão para que tudo acontecesse só em Paris. Era preciso que as outras regiões francesas tivessem um pouco de autonomia, que os empregos não se localizassem só em Paris e que as pessoas pudessem trabalhar em suas regiões. E, como éramos radicais no plano político, dizíamos que a terra deveria pertencer àqueles que nela trabalham (J.-M. Barbe).*

[15] Antropóloga e especialista da sociedade Dogon, presidente do *Comité du Film Ethnographique* até seu falecimento, em 1999, aos 95 anos.

[16] O CNC foi criado em 1946 para assegurar a conservação dos filmes que lhe são confiados por depósito legal ou daqueles cujos direitos adquire. Seu arquivo provém de laboratórios, produtores, realizadores, distribuidores, cinematecas regionais, Cinemateca Francesa e de colecionadores, reunindo quase um milhão de bobinas.

[17] Em Stuttgart, o apoio dado pela ZDF (canal de TV) ao cinema "do sul" é muito importante, principalmente na distribuição de filmes. Isso está diretamente ligado à cooperação criada, nos anos 70, entre setores da Igreja e projetos de desenvolvimento nos países do Terceiro Mundo. Para se ter uma idéia, as duas principais publicações alemãs sobre cinema são editadas pelas Igrejas Luterana e Católica.

Assim, o grupo uniu-se à associação de documentaristas *La Bande Lumière*, obteve o apoio do CNC e principalmente da prefeitura local e dos moradores de Lussas: "Nos primeiros anos, trabalhamos de graça, seis meses de trabalho! E, no terceiro ano, começamos a pagar o pessoal da secretaria, meio expediente, e as viagens a Paris. Nos anos anteriores, as viagens haviam sido pagas do nosso bolso". Hoje o sucesso do festival atrai cada vez mais patrocinadores dos setores público e privado, e a lista é longa.

Ao longo dos anos, observa-se na Europa e em países do chamado Primeiro Mundo uma maior participação de documentários produzidos por canais de televisão (aberta e fechada), que vão impor forma e escrita particulares. Se, de um lado, o incentivo das televisões leva o cinema documentário a ressurgir das trevas, de outro, criatividade e televisão podem entrar em conflito, conseqüência das exigências estritas de duração dos filmes nas grades de exibição. Sem dúvida, a televisão levou o documentário a entrar em uma nova era, mas, como afirma S. Glenadel, "formatar, comprimir e padronizar é um risco mortal para a criação, que se alimenta de liberdade" (catálogo *Cinéma du Réel*, 2001). Além disso, observa-se o quase desaparecimento dos curtas-metragens, preteridos aos filmes de duração mínima de 52 minutos. O poder da mídia televisiva sobre a produção de documentários é tão grande que, na França, o órgão público *Centre National de la Cinématographie* (CNC) só concede financiamento para a produção se o realizador apresentar uma aceitação prévia de um canal televisivo para co-produzir e divulgar o filme.

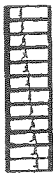
Não foi por acaso que, antes da entrega dos prêmios da edição de 1999 do *Cinéma du Réel*, o júri internacional manifestou publicamente seu pesar em constatar que os filmes careciam de criatividade, de uma "escrita cinematográfica" e mesmo de ritmo, responsabilizando a televisão pela "camisa-de-força" imposta aos cineastas. Nos bastidores, soubemos que ele só distribuiu os prêmios após muita discussão com a organização do festival e por pressão dos patrocinadores.

À parte a má qualidade técnica, os critérios de seleção são subjetivos. Além disso, os festivais nem sempre priorizam os mesmos aspectos; ora é o tema, ora a escrita cinematográfica, a inovação técnica, ou a sensibilização de um público específico. Mas em um aspecto são unânimes: reconhecem que o sistema dos canais de televisão é perverso. Contudo, os organizadores destes festivais acreditam que, sem eles, não haveria a atual expansão do cinema documentário. No final dos anos 80, S. Glenadel escrevia na apresentação do catálogo do *Cinéma du Réel*:

> *Será graças aos 10 anos do Cinéma du Réel que a flama do documentário se reanima? Ou seria a magia do cinema? Daqui e dali, a palavra reaparece, não faz mais estremecer, a mídia se interessa. O documentário retoma o seu lugar. Alguns o haviam enterrado, outros o ressuscitam!*

Participação brasileira nos festivais

Nada melhor para iniciar esta seção do que o relato de S. Glenadel sobre a participação do documentário brasileiro nos festivais internacionais:



Quando a gente olha os catálogos dos primeiros anos, vê que a América Latina era hiper-representada, assim como os países do Leste. Hoje não tem nada da América Latina. E, dos países do Leste, pouquíssima coisa. E, do Brasil, quase nada!

Se são poucos os filmes brasileiros que chegam espontaneamente ao *Cinéma du Réel*, este já atravessou o Atlântico para buscá-los nos trópicos: em 1985, homenageou Nelson Pereira dos Santos; em 1987, exibiu os filmes de nossos pioneiros Major Reis, Humberto Mauro e os de Dina e C. Lévi-Strauss (*Brésil, aux Sources du Réel*, organizado por Paulo Paranaguá); e, em 1992, organizou uma retrospectiva do cinema latino, na qual o Brasil foi representado por documentários realizados nas décadas de 1960, 70 e 80 (*A la Découverte de l'Amérique Latine*). Voltando aos anos 80, vemos que, em 1983, o filme *Terceiro Milênio*, de Jorge Bodansky e Wolf Gauer, foi premiado no *Réel*, enquanto aqui no Brasil curiosamente passava despercebido, conseqüência da censura que sofreu após seu lançamento (1981). Em 1984, três filmes brasileiros entraram na competição internacional, sendo premiado *Fala Mangueira*, de Federico Confalonieri.[18] No ano seguinte (1985), *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, ganhou o prêmio máximo (Grand Prix Cinéma du Réel). O ano de 1986 foi de graça: cinco documentários brasileiros foram selecionados para a competição internacional. Oito anos mais tarde, e pela primeira vez, um filme brasileiro realizado em parceria com uma antropóloga, Dominique Gallois, foi premiado: *A Arca dos Zo'é*. Afora isso, o ano em que fomos mais vistos nas telas do Beaubourg foi 1995. É verdade que um só filme entrou em competição, *Babaçu*, de Lyonel Lucini; os demais foram exibidos nas comemorações do centenário do cinema, nas sessões "neo-realismo", "memória inacabada", "cidade teatro do real", "primeiros mestres". Depois desse ano, nenhum filme brasileiro foi selecionado para participar do *Cinéma du Réel*.

Garimpando os catálogos dos festivais, observamos que o Brasil foi muito pouco representado nas telas dos festivais europeus. Em 1966, quando a maioria deles ainda não existia, *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, ganhou o maior prêmio do *Festival dei Popoli* e, em 1988, *Krajberg, o Poeta dos Vestígios*, de Walter Salles, foi premiado por melhor pesquisa em vídeo. Ao longo da existência desse festival, há apenas participação de um ou outro filme brasileiro. O mesmo podemos dizer dos *États Généraux du Film Documentaire*, de cujas edições o documentário brasileiro esteve praticamente ausente. Contudo, em 1994, o filme *História do Brasil*, de Glauber Rocha, foi convidado a participar da sessão "história do mundo". E, em 2000, uma sessão consagrada aos festivais internacionais do documentário escolheu o festival *É Tudo Verdade* para representar o Brasil: treze filmes recentes foram exibidos.

No *Bilan du Film Ethnographique*, a participação brasileira não é muito diferente. Nesse festival, até pouco tempo atrás desconhecido do circuito dos documentaristas brasileiros – devido a seu perfil "mais etnográfico" –, a seleção de filmes brasileiros ocorre, particularmente, por meio de uma incipiente geração de realizadores e etnocineastas que passou a estabelecer um diálogo com a Europa. Em 1997, três filmes brasileiros foram selecionados:

[18] *Do Outro Lado da sua Casa*, de Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri; *Estórias da Rocinha*, de José Mariani; *Fala Só de Malandragem*, de Denoy de Oliveira; *Frei Tito*, de Marlene França, e *Nada Será como Antes. Nada?*, de Renato Tapajós.

Burro sem Rabo, de Sergio Bloch, *O Corpo e os Espíritos*, de Mari Corrêa, e *Bárbara e seus Amigos do Candomblé*, da antropóloga Carmem Opipari e Sylvie Timbert. Em 1999, foi a vez de *Atlântico Negro, na Rota dos Orixás*, do documentarista Renato Barbieri. Todos esses filmes se distinguem completamente pelo estilo da narrativa e pelo investimento financeiro de produção.[19] Percebe-se que o documentário brasileiro pós-anos 60, em seu conjunto e diversidade temática, ainda é pouco conhecido pelo público europeu. Reflexo disso são as lembranças de Jean Rouch que remontam sempre à geração de cineastas formada por Geraldo Sarno, Thomaz Farkas, Vladimir Carvalho e Glauber Rocha, que por ele foram influenciados em sua forma de fazer cinema.

Em seus quinze anos de existência, o *Freiburger Film Forum* só exibiu documentários brasileiros na edição de 1999, apresentando um programa cujo objetivo era discutir minorias culturais. Dele fizeram parte dois filmes do projeto Vídeo nas Aldeias (*A Arca dos Zo'é* e *O Espírito da TV*), um sobre quilombo no interior de Minas Gerais (*Confissões do Rio da Morte*, de Pascoal Samora) e outro sobre a questão afro-brasileira (*Pierre Fatumbi Verger, um Mensageiro entre Dois Mundos*, de Lula Buarque de Holanda).[20]

Em meados da década de 1990, o *Margaret Mead* consagrou uma de suas rubricas – "mídia indígena" – ao projeto Vídeo nas Aldeias, de Vincent Carelli, Dominique Gallois e Virgínia Valadão. Ainda nessa linha de mídia indígena, o vídeo *Wapté Mnhõnõ – iniciação do jovem Xavante*, de Bartolomeu Patira, Caimi Waiassé, Divino Tserwahú, Jorge Protodi e Winti Suyá, foi selecionado para a edição 2000 desse festival.[21] Os filmes brasileiros selecionados pela comissão do festival passam, como dissemos, por critérios que avaliam a possibilidade de agradar ou interessar ao público americano. Talvez por isso a preferência dos documentaristas brasileiros recaia fundamentalmente no *Sundance Festival*, evento de grande porte que recebe a cada ano cerca de três mil roteiros de ficção e documentários, estando cada vez mais cotado tanto pela distribuição de prêmios quanto pela difusão do filme nas telas americanas.[22]

Quanto aos demais, as informações são raras, sendo isto um reflexo da participação incipiente do cinema documentário brasileiro nesses festivais. Resta esperar que nossos filmes estejam trilhando outros caminhos de consagração.

Saindo dos bastidores

Diferentemente do que apregoavam nossos pais-fundadores, para os quais "o registro audiovisual era o instrumento que melhor captava as 'verdades etnográficas' sobre as manifestações culturais de um povo" (Peixoto, 1999), o trabalho com a imagem é subjetivo, envolvendo cumplicidade e emoção. Jean Rouch comentou um dia que, cada vez mais, o cinema documentário caminhava para um cinema do imaginário, rompendo de vez com a falsa e controvertida dicotomia entre objeto e sujeito, objetividade e subjetividade, documentário e ficção. De fato, há muito sabemos que textos e filmes não estão isentos de subjetividade: "O que sobra de um filme se eliminamos a paixão, a política, a ideologia?", pergunta J. Rouch.

A maioria dos festivais que percorremos nessas páginas nasceu de um projeto que

[19] Em março de 2001, os festivais começam a despontar no calendário internacional; nenhum filme brasileiro no programa do *Cinéma du Réel*. O *Bilan du Film Ethnographique* selecionou os vídeos *Jon-jongune. Territórios da loucura*, da antropóloga Denise Barros e de Gianni Puzzo (2000), e *Filhos de Gandhy*, de Lula Buarque de Hollanda (2000).

[20] Paula Morgado fez a curadoria desse programa.

[21] Em 2000, dois outros filmes brasileiros foram apresentados: *A Voz e o Vazio: a Vez de Vassourinha*, de Carlos Adriano, e *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho.

[22] *Central do Brasil*, de Walter Salles, recebeu apoio do *Sundance Institution*. Criado em 1978, em Salt Lake City (Utah), o *Sundance* financia projetos e promove inúmeros encontros sobre cinema (www.sundance.org).

objetivava um diálogo maior com as ciências humanas. Se, ao longo dos anos, eles foram se distanciando dessa proposta, guardaram ao menos o grande interesse por algumas questões caras aos pesquisadores sociais e, é claro, de interesse do público mais amplo. Assim, nos últimos anos, os festivais têm tratado de temas como "minorias sociais", "identidade", "interculturalidade". Gravitando em torno do binômio alteridade/identidade, os filmes focalizam todos os tipos de discriminações, de identidades diversas, instituições totais, conflitos e guerras étnicas, e percorrem hoje um caminho avesso à militância característica das décadas 1970/80. Contudo, o ponto de vista do autor é, muitas vezes, *flou*, e o olhar crítico, reduzido. São eticamente corretos, tecnicamente perfeitos, mas excessivamente descritivos.

Paralelamente, outra vertente surge dos bastidores, projetando-se insinuante nas telas dos festivais: a dos documentários que apresentam uma marca autobiográfica (a história de meu pai, minha mãe, meus amigos, a minha própria etc). Essa tendência avassaladora tem invadido os festivais internacionais, levando a crer que há, atualmente, uma certa dificuldade em filmar o outro sem projetar a imagem de si mesmo. Mas cabe notar que a presença maciça dessa narrativa fílmica parece reforçar uma antiga questão epistemológica da antropologia: como analisar uma situação social, o mais honestamente possível, sem impedir que as opiniões subjetivas impregnem os fatos objetivos? Como diz Geertz (1996:18), "escrever um texto que possa ser ao mesmo tempo um sentimento íntimo e um relato distanciado é quase tão difícil quanto satisfazer estas duas exigências durante o trabalho de campo". Texto e imagem aqui se encontram como narrativas que dificilmente estão isentas de subjetividade. Assim, no interior de cada uma dessas linguagens, a expressão segue caminhos individuais, ainda que cada cultura forneça suas bases. O ofício do antropólogo é tentar penetrar em profundidade no interior do objeto, sendo impossível uma ausência de cumplicidade ou uma relação livre de paixão. Ao trabalhar com e pela imagem, o antropólogo esgarça de modo manifesto esta teia que até então permanecia oculta: a invenção do outro.

Os festivais, mostras e fóruns de filmes documentários e etnográficos são, assim, momentos privilegiados para se refletir sobre as fronteiras entre antropologia e arte, história e ciência. Na verdade, são um estímulo para a reflexão sobre os caminhos da antropologia visual e seus diálogos com as demais disciplinas.

Referências bibliográficas

GEERTZ, C. *Ici et là-bas*. Paris: Editions Métaillé, 1996, p. 18. (Ed. original: *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford University, 1988).

PEIXOTO, Clarice E. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *BIB*, n. 49, 1999, p. 91-115.

Resumo

Este artigo, que trata de alguns festivais europeus de filmes etnodocumentários, procurou garimpar suas especificidades no que se refere à concepção e à criação do evento, aos critérios de seleção e premiação dos filmes, à constituição do júri, mas também atentar para a participação dos filmes brasileiros nestes festivais. Por trás dos bastidores, nosso interesse principal era traçar a interseção cinema & antropologia.

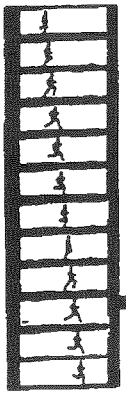
Palavras-chave: festivais internacionais de documentários, cinema e antropologia, festivais de filmes etnográficos.

Abstract

This article, about some European ethnic documentary film festivals, sought to prospect for its specificities concerning the idea and creation of the event, the criteria for selecting and awarding films, and the constitution of the jury, but it also paid attention to the participation of Brazilian films in those festivals. Behind the scenes, our main interest was to draw the cinema & anthropology intersection.

Keywords: international documentary film festivals, movies and anthropology, ethnographic film festivals.

Recebido em abril de 2001.
Aprovado em maio de 2001.



Entrevista

A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: *entrevista com Eduardo Coutinho*

Ana Maria Galano

Cartaz de *Cabra Marcado para Morrer,* de Eduardo Coutinho.

Em entrevista concedida a Ana Maria Galano e Eliska Altman em abril de 1998, no Rio de Janeiro, o diretor Eduardo Coutinho reconstituiu seu trajeto em direção ao Nordeste e à filmagem de *Cabra Marcado para Morrer*. Neste caminho, o relato autobiográfico se entrecruza – sem necessária determinação e, por vezes, com alta imprevisibilidade – com episódios da história política, da renovação do cinema e do teatro brasileiro nas décadas de 1950/1960.[1]

Ana Maria Galano – Nós estamos procurando analisar cinco filmes, produzidos num período de tempo curto e que tratam todos do Nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis*, a primeira parte do *Cabra* e *Menino de Engenho*,[2] que é o mais tardio. Então, temos nos perguntado como se chega à representação de diferentes "Nordestes" nessa época. Por isso, entram o *Cabra Marcado para Morrer* e o CPC.[3] Eu sei pouca coisa sobre você antes do CPC. Acho que nasceu em 1932, não?

Eduardo Coutinho – 33.

AMG – E que nasceu em São Paulo. Além disso, quase nada. Não sei onde você estudou...

EC – Posso resumir isso? Nasci em São Paulo, em uma família de ditos quatrocentões. Mas eram decadentes, já classe média, e foram ficando cada vez mais.

AMG – Seu pai fazia o quê?

EC – Meu pai era engenheiro. Uma família em geral bastante conservadora. Tinha parentes meus que foram até ligados ao integralismo. E eu fui criado nisso. Pra você ter uma idéia: em 50 não votei, mas torci pelo brigadeiro Eduardo Gomes. Votei no Juarez Távora em 55, por causa do Jânio. Fui pra Europa em 1957. E, daí, fiquei mais crítico, mais de esquerda, sei lá.

AMG – Onde você estudou?

EC – Eu estudei Direito.[4] Larguei no segundo ano. Daí, fui fazendo segunda chamada, colava, não estudava nada. Quando ia passar pro quarto ano, eu acho, fui reprovado e larguei inteiramente.

AMG – Quando você começou a se interessar por cinema?

EC – Sete ou oito anos de idade. Com calça curta ia ao cinema ver programa triplo. Eu era um fanático. Existem bairros de São Paulo que só conheço porque fui ao cinema lá. Com dez, quinze anos, ia para Penha, Tatuapé, lugares incríveis. Via no jornal: programa duplo, triplo, com filmes estranhíssimos, eu ia ver. Com 12 anos, anotava em cadernos todos os filmes que via. Joguei fora num dia de desespero. Não devia ter jogado, porque tinha cadernos de dez anos com todos os filmes que eu via, com quem eu ia, trailer, atores. Eu anotava no escuro mesmo. Lamentavelmente joguei fora. Digo lamentavelmente não pelo que escrevi, mas porque tinha recortes de jornais com críticas muito curiosas, pelo menos dos filmes brasileiros.

AMG – Quando você tinha esse gosto por cinema, de ir ver tudo que passava...

EC – Isso desempenhou um papel, sabe, enorme. Era um negócio de fuga. Um dia fugi de casa, quer dizer, não foi bem isso... Com um amigo, tomei um trem para o interior, para poder sobreviver, como nos filmes ame-

[1] Entrevista realizada para o projeto de pesquisa "Imagens do campo, representações do Brasil", financiado pelo CNPq, desenvolvido com Bianca Brandão, Eduardo Menezes, Eliska Altman, Luísa Pitanga, Luzimar Pereira, Natália M. Gaspar, alunos do curso de graduação em Ciências Sociais, e Ariana Timbó Mota, do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ.

[2] *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Júnior.

[3] Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

[4] Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, São Paulo.

Nota: Edição do texto: Ana Maria Galano. Transcrição da entrevista: Eliska Altman.

ricanos. Foi um fracasso absoluto. Peguei um sapato, passei gilete para ficar velho, botei uma roupa velha e fomos. Eu e um amigo louco por cinema. Jogava basquete comigo. Tomamos um trem, mas eu não queria queimar os navios para poder voltar. Fomos para perto de uma cidade onde tinha uns parentes de um primo meu. Fomos pela estrada, achando que íamos procurar emprego, carona, não sei o quê. No fim, não procuramos nada. No fim do primeiro dia, fomos buscar essa família e passamos uma semana lá, feito bestas. É um exemplo dessa coisa do cinema como fundo imaginário.

AMG – Você lia muito durante a sua adolescência?

EC – Lia, mas muito irregularmente. Naquela época lia mal francês, lia mal inglês.

AMG – Jorge Amado, você lia?

EC – Li um ou dois livros. *Mar morto*, por exemplo.

AMG – Érico Veríssimo?

EC – Érico Veríssimo nunca me interessou muito.

AMG – José Lins do Rego...

EC – José Lins do Rego eu li muito depois. Gilberto Freyre, só depois do primeiro *Cabra*.[5]

AMG – Havia lá em São Paulo aqueles seminários de cinema...

EC – Descobri primeiro a cinemateca do MAM,[6] Paulo Emilio,[7] Griffith,[8] um monte de coisas. Mas ainda não era cinema brasileiro. Aí começou aquele negócio da Vera Cruz[9] e fiz um curso no Seminário de Cinema, que depois foi absorvido pelo Museu de Arte de São Paulo.[10] O curso durou um ano. Isso foi em 1953/54.

AMG – E quem ensinava?

EC – Os professores eram os Santos Pereira, assistentes da Vera Cruz. O Osvaldo Sampaio deu uma palestra. Não eram brilhantes, mas enfim... tinha o Marcos Margulies, jornalista que havia feito um curta-metragem e era o diretor do curso. Teve o Ruggero Jacobi, um cara inteligentíssimo. Mas era um curso puramente teórico. Tinha um exame final. Lembro que tirei primeiro lugar com um artigo sobre criação coletiva no cinema. Eu lia uns livros italianos e adaptava. Não tinha ainda opinião, entende?

AMG – Numa de suas entrevistas, você diz que não gosta de escrever.

EC – É, mas isso aumentou com o tempo. Naquela época, nem sim nem não... Isso foi "carma" que veio depois, cada vez mais.

AMG – Você nunca escreveu crítica de cinema?

EC – Escrevi no *Jornal do Brasil* uns meses, nas férias do Ely Azeredo, quando eu era copidesque. Fiquei uns seis meses, escrevi umas vinte críticas. Daí, não pagavam nada além do salário e resolvi desistir.

AMG – Em que época foi isso?

EC – Isso foi em 74/75. Fiz umas críticas lá, mas não gostava.

AMG – Voltando a São Paulo nos anos 50... Como você conheceu o Nelson Xavier e outros atores?

EC – Não entrei na Escola de Arte Dramática[11] em 54 – na turma do Nelson Xavier, Francisco Cuoco e vários outros atores que ficaram conhecidos – porque não tinha curso de diretor. O cara tinha que ser ator e eu, por vergonha, não fiz. Fiz mal porque ia ter aprendido pra burro. Não precisava ser bom ator, mas... não fiz. Acompanhei essa turma do Xavier. Assisti, lembro, a uma montagem deles de Tchecov que foi maravilhosa. Então co-

[5] As filmagens do primeiro *Cabra Marcado para Morrer* foram interrompidas em 31 de março de 1964.

[6] O Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo foi fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1949. Para compor o que seria o futuro "departamento de cinema" desse museu, Francisco Matarazzo Sobrinho convidou Almeida Salles, Benedito Duarte, Lourival Gomes e Paulo Emilio Salles Gomes que, em 1946, haviam criado o segundo Clube de Cinema de São Paulo (Galvão, 1981:28-39).

[7] Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), crítico de cinema, ensaísta e romancista.

[8] D. W. Griffith (1880-1948), diretor de *Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

[9] A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 1949.

[10] Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado por Assis Chateaubriand em 1947.

[11] A Escola de Arte Dramática (EAD), fundada "por Alfredo Mesquita em 1948 destinava-se (...) a

(continua no final do artigo)

nheci todo esse grupo. O maior amigo meu era o Nelson Xavier.[12]

AMG – Quando saiu da Faculdade de Direito, você trabalhou como jornalista?

EC – Trabalhei três anos na revista *Visão*. Antes, trabalhei como revisor de uma editora absurda que tinha lá em São Paulo. Quando viajei pra Europa, eu era redator e revisor da revista *Visão*.

AMG – Você disse que conseguiu dinheiro pra ir à Europa respondendo sobre Chaplin no programa "O Céu é o Limite". Isso foi quando?

EC – Isso foi exatamente em 57. O último programa foi numa sexta-feira de julho de 57. No dia seguinte, sábado, eu embarquei pra Moscou.

AMG – Moscou, por quê?

EC – Quando eu entrei em abril para "O Céu é o Limite", o José Ermírio de Moraes tinha brigado com o Assis Chateaubriand. O Ermírio tirou o patrocínio de "O Céu é o Limite", na TV Tupi, e criou um programa rival na Record chamado "O Dobro ou Nada". Eu já tinha ido a "O Céu é o Limite" e não ganhara nada. Daí, tentei em "O Dobro ou Nada". Ao escolher o tema, fui absolutamente calculista. Qual o único tema universal do cinema, naquela época? Chaplin. Quando fui lá me inscrever, não sabia quase nada de Chaplin. Se me perguntassem quantos filhos ele tinha, não sabia. Daí, quando me aceitaram, passei a estudar. Em um mês eu sabia tudo. Fui a Moscou porque, quando comecei nesse programa, coincidiu que ia se realizar lá um Festival da Juventude. Eu tinha um tio que era juiz do Trabalho e já tinha ido a um Congresso da Paz. Era ligado ao PC, simpatizante. Daí, eu falei: "Me arranja pra ir, se eu ganhar esse dinheiro". Sabe, daí fechou, fechou tanto que tive que parar uma semana antes de embarcar. Eu ia ganhar mais se não tivesse que dar logo o dinheiro pra viajar. Fui a um banco com o tio pra arranjar um adiantamento, porque o dinheiro só saía no dia da viagem. Ganhei dois mil dólares, que não é nada hoje, mas era bastante na época. E a viagem era barata. Conheci Moscou e fiquei na Europa com esse dinheiro. Quando acabou, pedi a esse meu tio ligado ao partido para me dar um dinheiro por uns três meses. E, depois, ganhei a bolsa para o IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) em Paris.

AMG – O Ruy Guerra também estava no IDHEC?

EC – Não, ele tinha acabado uns dois, três anos antes.

AMG – Você já sabia do IDHEC aqui do Brasil?

EC – É, era famoso na época. Quando você podia estudar lá fora, era o IDHEC ou o negócio de Roma.[13] Mas o IDHEC tinha mais facilidade de bolsa com o governo francês.

AMG – Uma vez você me disse que na época o diretor do IDHEC era...

EC – Era um ex-delegado.

AMG – Delegado de polícia?

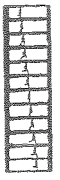
EC – Constava isso. Não sei se realmente tinha sido delegado. Sei que era ignorante, bruto, não sabia nada de cinema, de cultura. Era um cara muito grosso. Lembro que deu até soco na cara de um brasileiro. Jogava os livros pela janela... ele era meio estranho.

AMG – E o ensino do IDHEC nessa época?

EC – Um negócio extremamente teórico. Tinha teoria que, em geral, era fraca e chata. E tinha um filme de quatro ou cinco minutos, que você fazia no fim do primeiro e do se-

[12] Posteriormente, Nelson Xavier juntou-se ao elenco do Teatro de Arena, como ator de várias de suas montagens, como a de *Eles não usam Black-tie* (1957), de Gianfrancesco Guarnieri, e de *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal. Foi ator do filme *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Ver dados sobre a carreira de Nelson Xavier, como ator, roteirista e diretor, em Araújo (*apud* Ramos e Miranda, 1997:576-7).

[13] Centro Sperimentali di Cinematografia.



gundo ano. O primeiro era mudo, copiando uma cena do cinema francês, mas decupando diferente. No segundo, um tema que você escolhesse. Mas não podia sair de estúdio. Uma época em que câmera na mão... antes da Nouvelle Vague... não tava no programa. No IDHEC, você aprendia a coisa acadêmica: não fazer pulo de campo, decupar, um troço bem quadrado. E os professores... uma velha montadora que me criticava... dizia que eu não colava bem os planos, porque eu nunca soube colar. Desprendia a colagem, ela me dava esporro e eu ficava horas lá pra arrumar as fitas. Os professores eram medíocres. Os únicos professores que tinham saber, prática e poder no cinema eram os de fotografia. Mas só os alunos de fotografia faziam os cursos com eles.

AMG – E você conheceu diretores de cinema franceses nesse período?

EC – Nada. Eu era tímido. Enfim, tinha que ser um cara entrão. Senão, conhecer como? Eu vivia na Cinemateca Francesa e daí várias vezes estava o Truffaut, o Chabrol, do meu lado. Só isso, mas nunca falei. Na Europa, traduzi duas peças: *Pluft, o Fantasminha* (de Maria Clara Machado) e *Gimba* (de Gianfrancesco Guarnieri).[14] Tinha o Michel Simon, que era muito amigo do Brasil. Era um velhinho muito simpático, bem velhinho, que fazia um programa de música brasileira na rádio. Com meu péssimo francês, eu fazia a primeira tradução e ele, como sabia menos português, depois adaptava. Lembro que ele me disse: "Não, não pode botar seu nome, que a sociedade de autores..." e me deu uns vinte mil réis lá, entende? Tinha um teatro na Casa do Brasil, um teatrinho muito vagabundo, mas daí eu falei: "Vamos montar o *Pluft* aqui".

AMG – A Casa do Brasil da Cidade Universitária?[15]

EC – Da Cidade Universitária, eu tinha mudado pra lá. A diretora da Casa era a Célia Neves, uma mulher casada com o Poty Lazzarotto,[16] muito ligada à esquerda do JK e que tinha poderes. Ela topou, tanto que o Poty fez os cenários. Daí, montei com um elenco de brasileiros amadores. Gilda Grilo, por exemplo, era a Maribel. O Paulo Villaça era o chefe dos piratas. Tinha um garoto francês que fazia o Pluft, um menininho de 13 anos. O menino sabia mais filosofia, mais Claudel do que eu. Foi um espetáculo medíocre, sem nenhuma criatividade. Lembro que o Abujamra foi lá dar uma olhada, mas não deu palpite não.

Só quando voltei ao Brasil, em 61, é que comecei a procurar outras coisas, acho que querendo fugir da família. Fiquei na Europa três anos. Ao voltar, estava interessado pelo campo, pelo interior. Logo que cheguei, procurei o Noel Nutels.[17] Fiz uma viagem de dois dias porque o SPI ia inaugurar umas coisas em Aragarças, Xavantina, Ilha do Bananal etc. Dormi uma noite em Xavantina e falei com os Villas-Boas. Mas eu meio que falava de reforma agrária e os caras...

AMG – Quando você voltou da Europa, também retomou contato com a turma de atores que conhecera antes e, de alguma forma, você havia tido uma certa experiência teatral.

EC – É, tinha feito o IDHEC e voltei com um pouco menos de insegurança. E quando voltei, fins de 1960, o Arena estava no auge.[18] Conheci o Boal; Abujamra e Antunes já conhecia da Europa. Durante uns dois meses fui assistente de direção do Amir Haddad na

[14] *Gimba*, com montagem de Flávio Rangel, foi apresentada em Paris, no Teatro das Nações, em 1960.

[15] Cité Internationale Universitaire de Paris.

[16] Poty Lazzarotto (†1998), gravador e artista gráfico curitibano.

[17] Noel Nutels (1914-1973), médico sanitarista, acompanhou desde 1943 os trabalhos de drenagem executados pela Fundação Brasil Central, dedicou-se ao combate à malária e à tuberculose entre índios e sertanejos. Criador de um sistema de assistência e de atendimento que serviu de modelo para o Serviço de Unidades Aéreas (Susa), subordinado ao Serviço Nacional de Tuberculose. Ao longo de 30 anos, Noel Nutels atuou em áreas indígenas, tendo participado com os irmãos Villas-Boas e Darcy Ribeiro do grupo que criou o Parque Indígena do Xingu (Penido *apud* Kury, Sá e Lima, 2000:32-3).

[18] Com um espetáculo dirigido por José Renato, data de 1953 a primeira

(continua no final do artigo)

adaptação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus.[19] Na época, atores já famosos do Arena e grandes atores do TBC[20] – Gianfrancesco Guarnieri, o Juca de Oliveira, o Francisco de Assis, Luiz Linhares, um grande ator clássico – se reuniram, em torno do CPC, pra fazer uma peça pro congresso de agosto.[21] Isso é essencial contar: em agosto de 61, antes de escolher fazer o *Cabra*,[22] assisti a todo o congresso, o famoso congresso de 61 com o Julião[23] etc., entende? Comecei a me interessar politicamente. Estive também na estréia do *Mutirão* no Sindicato de Construção Civil de São Paulo e levantaram pra mim uma fala lá. Até fui ator!

AMG – Então, a peça apresentada no Congresso de Belo Horizonte não foi a adaptação do *Quarto de Despejo*?

EC – Não, era uma peça chamada *Mutirão em Novo Sol*, escrita coletivamente por Augusto Boal, Nelson Xavier, esse cara que hoje traduz Kafka, eu acho que é Modesto...

AMG – Modesto Carone.

EC – Não tenho certeza se é ele ou não. Enfim, cinco caras. Com essa peça fui ao congresso da Reforma Agrária em Belo Horizonte. Fiquei os três dias. Na volta do congresso é que eu passei pelo Rio, e o Leon[24] falou: "Vai começar daqui a uma semana um filme, você quer vir? É pra ser gerente de produção". Eu falei: "Eu não entendo nada de dinheiro, mas topo". Foi nessa época que se decidiu minha vida.

AMG – Esse filme era...

EC – O *Cinco Vezes Favela*. Então, tudo ligou.

AMG – Como você conheceu o Leon?

EC – O Leon, eu conheci nas idas ao Rio. Conheci o Carlos Estevam.[25] Enfim, fui à UNE, ao CPC da UNE, assisti a ensaios de peças e conheci as pessoas, o Vianinha[26] etc. Leon, conheci mais por causa do cinema. Encontrei com ele umas duas vezes num bar, encontrei no escritório do Nelson (Pereira dos Santos). Um dia ele perguntou de que filmes eu gostava, sei lá por quê. Falei que gostava do primeiro filme do Truffaut, *Les Quatre Cents Coups*, que não era muito católico, não era muito comunista. Naquela época, era de se desconfiar de um cara que gostava do Truffaut. Enfim, a gente conversava assim. Num sábado à tarde, estávamos lá naquela rua Joana Angélica, em Ipanema, não sei o que fomos fazer lá e o Leon, de repente, diz: "Cacete, quatro horas, já estamos atrasados para a reunião do partido". E eu: "Mas, Leon, eu não sou do partido". Não sei por que ele deduziu que eu era do partido. Nunca tinha me perguntado. O fato é que o Leon um dia me falou: "Olha, vai começar um filme. Vem daqui a três dias, que vai começar". E fui, para ser gerente de produção, sem saber nada disso.

AMG – Você chegou a morar na UNE, não foi?

EC – Cheguei a morar. O Leon era carioca, e disse: "Vem pro Rio, não sei o que lá. A gente te paga tanto – era pouco – e você fica na casa do Miguel Borges. Casa não é problema no Rio...".[27] Daí eu fui, fiquei na casa do Miguel Borges, que era o diretor do primeiro episódio do *Cinco Vezes Favela*.[28] Mas você fica na casa, aquele negócio de carioca, e, no quarto dia, você não tá agradando. Fui, então, para um hotel, o hotel Cambuquira, que deve existir até hoje, na rua Correia Dutra. Aquele hotel meio de puta, sei lá... e fiquei lá. Passou o tempo, o dinheiro não tava dando. Como o Flávio Migliaccio[29] e

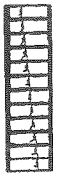
[19] Adaptação para teatro de Eddy Lima (Souza e Ramos *apud* Ramos e Miranda, 1997:158).

[20] O Teatro Brasileiro de Comédia foi inaugurado em outubro de 1948 (Galvão, 1981:54-73).

[21] O "Congresso de Belo Horizonte", como é conhecido, constituiu "um marco das lutas no campo e das lutas pela reforma agrária". Este congresso, que contou com a presença de João Goulart, então presidente da República, reuniu pela primeira vez representantes de associações de trabalhadores agrícolas de todo o país e das principais tendências políticas envolvidas na organização dessas associações: o Partido Comunista Brasileiro, por meio da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB); as Ligas Camponesas, tendo Francisco Julião como sua principal liderança; e o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MASTER), do Rio Grande do Sul, liderado por Leonel Brizola (Medeiros, 1982:54-7).

[22] O projeto inicial de *Cabra Marcado para Morrer* era filmar a biografia de

(continua no final do artigo)



o Andrei Salvador, que era uma espécie de ator sem pouso certo, passei a dormir lá em cima da UNE.[30] Tinha aquele terração, a gente juntava umas poltronas às duas da manhã e dormia. Dormi pouco tempo lá; outros dormiram mais. Um dia, a gente estava se preparando pra dormir e o Luis Carlos Saldanha, que era ator, jovem, falou assim: "Sacanagem, vocês dormindo aí. Um absurdo. Vamos lá pra casa". A família estava em Teresópolis. Bom, daí fomos pra casa dele, que estava vazia. Só que a família voltou. O Flávio Migliaccio foi embora e eu fiquei um ano! Realmente essas coisas que eu fazia... um ano! E dormindo num quarto com quatro pessoas, cama que abria... Era o Carlito, o Jorge Saldanha, o Luis Carlos Saldanha e eu. Fiquei lá, comia e o cacete! Enfim, nunca soube ganhar dinheiro, preguiçoso e tudo... Muitos anos eu vivi assim, desse tipo de coisa. Morei também na casa do Cláudio Bueno Rocha. Na época do golpe, eu estava lá, de graça. Eu morava assim.

AMG – Você trabalhou em todos os curtas do *Cinco Vezes Favela*?

EC – Não. São quatro episódios, tirando o do Joaquim.[31] Fizeram os três primeiros[32] e, a cada vez, a produção foi melhorando. Começou com três pessoas que iam de ônibus. A gente não tinha carro. Só quando o Aluízio Leite[33] emprestava o carro dele. Depois, o Leon, no último episódio, botou uma equipe mesmo: Celso Amorim e Flávio Migliaccio como assistentes. Daí apareceu o pessoal da UNE-Volante e eu falei: "Prefiro a UNE-Volante a ficar aqui, pra fazer gerência de produção". O Leon disse que tudo bem, e eu fui viajar com a UNE-Volante.

AMG – Quem filmou na UNE-Volante?

EC – Na UNE-Volante tinha que ter umas lâmpadas, um pau de luz e uma câmera 16 mm. Não sei por que motivos não se pegou um monte de garotos que estavam começando, fotografando e depois fizeram os longa-metragens. Tinha o Fernando Duarte,[34] Mário Carneiro,[35] sei lá, outros assim. Por que não pegaram um cara desses? Não sei por que motivo se contratou um cara da Agência Nacional. Foi a maior burrada do mundo. Um cara de 50 anos, totalmente desinteressado ideologicamente, cansado e com frieiras insuportáveis. Então, nós fomos pra Santa Catarina, Porto Alegre, voltamos ao Rio. Pegamos a Bahia, perdemos o Espírito Santo, porque deu problema técnico. E foi terrível, porque esse cara não tinha nada a ver com nada, entende?

AMG – Mas você fazia o quê? Dirigia esse cara?

EC – É, eu dirigia. E era aquele negócio tipicamente da época. Chegava à cidade e perguntava: "Onde é que tem miséria, onde é que tem favela, onde é que tem conflito no campo?". Filmei o acampamento do Banhado do Colégio, no Rio Grande do Sul, uma invasão histórica. Em Criciúma, deu um problema terrível. A gente quase foi linchado, porque teve uma espécie de manifestação num auditório, em que eu até tive que falar. Uma tremenda radicalização ideológica. Na saída, a gente passou por um corredor polonês. O pessoal de direita, ligado à Igreja, quase nos agrediu fisicamente. Íamos aos pontos em que havia conflitos... E o fotógrafo era muito ruim, queimava lâmpada e tudo rendia pouquíssimo. Quando chegou ao Recife, o cara teve que voltar, doente. Daí ficou um problema: eu, absolutamente incompetente, tendo que lidar com uma câmera.

[30] Prédio da sede nacional da UNE, na Praia do Flamengo, incendiado na noite de 31 de março de 1964.

[31] *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, foi realizado prévia e independentemente do projeto de *Cinco Vezes Favela*.

[32] Além de *Zé da Cachorra*, *Um Favelado*, de Marcos Farias, e *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Carlos Diegues.

[33] Aluízio Soares Leite Filho (1937-2000), então aluno da Escola Brasileira de Administração Pública (EBAP), da Fundação Getúlio Vargas.

[34] Ex-fotógrafo no jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), do Rio de Janeiro, Fernando Duarte foi assistente de fotografia de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, e fotografou *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. Para a filmografia completa de Fernando Duarte, ver Miranda e Ramos (*apud* Ramos e Miranda, 2000:204).

[35] Mário Carneiro (1930), arquiteto e pintor, fotografou e

(continua no final do artigo)

AMG – Você filmou?

EC – Então, simplesmente, tive que filmar. Carregar o chassi e fazer rodar. Mas nem em máquina fotográfica eu consigo fazer isso. Filmei pouco, com problemas. Agora, o que é extraordinário, absolutamente fantástico, é o seguinte: os dois rolos do comício da Elizabeth Teixeira.[36] Tudo vem daí. Que imagens documentais teriam sobrado? Botei o filme no chassi e filmei. Eu olhava no fotômetro e via lá 32, porque tinha muito sol. Olhava no diafragma e rodava. A primeira e única vez que eu peguei uma câmera na vida foi lá, e deu certo. Aí é que acho que tem um troço mágico na coisa.

Antes, eu nunca tinha ido ao Nordeste e daí foi que, em 61, apareceu a possibilidade de o CPC fazer outro filme e o Estevam me escolheu. O Estevam, que era o mais radical e sabia que eu era o mais politicamente vacilante, pra provar como a prática do CPC não era tão rígida assim, me escolheu. Claro que o Leon foi importante nessa decisão. Fui escolhido sem ser do partido. Tinha havido o *Cinco Vezes Favela* e com muitos problemas,[37] porque o Estevam era um cara de filosofia, militante. Então, esse negócio de cinema, arte... ele achava o filme uma merda. Achava que era culpa dos caras, criticava. A visão dele a respeito dos roteiros era muito sectária. Daí, quem tinha de cinema no CPC? Ele me conhecia, eu tava lá, ficava lá, conversava com ele. Olhe, eu nunca perguntei: "Por que você me escolheu?".

Decidi fazer um filme dos poemas sociais de João Cabral de Mello Neto,[38] basicamente "O rio", "Cão sem plumas" e "Morte e vida severina", em torno do Capiberibe. Passei um dia, em 62, procurando a nascente do Capiberibe. O rio morria logo, seco, depois do Brejo da Mãe de Deus, como é que ia achar a fonte?

AMG – Você estava tomando literalmente o rio?

EC – É, no início do trabalho, sim. Era essa coisa do rio, que tem todo um trajeto social.

AMG – Que cidade era aquela?

EC – Brejo da Mãe de Deus, Fazenda Nova, aquela região ali. Onde tem a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, perto de Caruaru. O fato é que fiz essa viagem e procurei o rio. Daí, quando voltei, felizmente ou infelizmente, o João Cabral de Mello Neto mandou um telegrama dizendo que desautorizava. Pra mim, é muito claro que ele deve ter ficado apavorado com o nome CPC, que era um troço na época muito maldito, radicalização política. E ele devia ser um cara escaldado, porque o Carlos Lacerda o denunciara alguns anos antes como comunista. E daí continuei com um filme pra fazer, sem saber o que fazer.

Eu tinha feito a UNE-Volante um pouco antes, em abril de 62. Havia todas aquelas imagens da Elizabeth. Em 63, voltei ao Nordeste, passei dois ou três meses lá, conheci melhor a Elizabeth, dormi na casa dela um dia. Enfim, conheci, pesquisei, encaminhei o troço para filmar com a Elizabeth, como eu conto no filme. Depois de um tempo, fiz esse roteiro, que não sabia como fazer. Precisei ficar num hotel uns dois dias pra ver se conseguia. O roteiro era ruim, mas foi lido pelo CPC, eu me lembro. Isso eu conto sempre: eram duas da manhã, o CPC preocupado com mil coisas lá de teatro. Filme, eles não ligavam muito. Lembro que o

[36] Viúva de João Pedro Teixeira, presidente assassinado da Liga Camponesa de Sapé.

[37] Sobre a polêmica travada em torno de *Cinco Vezes Favela*, em artigos publicados no jornal *O Metropolitano*, ver Galvão e Bernadet (1983:146-51).

[38] João Cabral de Mello Neto (1920-1999), poeta e diplomata.

Vianinha leu o roteiro. Tinha gente dormindo, morta de sono e o Vianinha – foi o único, incrível realmente –, ele não só leu, como foi o cara que fez umas críticas. Os outros nem falaram nada. Daí, fui embora com um roteiro meio pobre, baseado na história que a Elizabeth contava. E depois aconteceu o que você sabe: fui movido por esse troço, quer dizer, o negócio de ter vindo da França com vontade de ir pro interior e a reforma agrária, que estava na minha cabeça. Devia ter um pouco a mitologia do Julião, muito conhecido na época. Enfim, havia um lado romântico e um outro lado cultural do Nordeste. E juntou as duas coisas pra fazer o filme. O argumento foi esse.

AMG – Quanto ao título, você conhecia aquele livrinho do Ferreira Gullar,[39] não?

EC – Conhecia, conhecia o folheto do Gullar. O problema do nome do filme, eu me lembro do seguinte: antes de começar, discutindo o nome, de repente, sem saber, estava ali no folheto ao lado. O nome do livro do Gullar é *João Boa Morte, cabra marcado para morrer*, e eu achei o nome genial, como acho ainda hoje. O Gullar não teve problema e ficou. Até houve depois um problema curioso. Na época que eu estava preparando, e ainda faltando dinheiro, veio o Fernando Birri, que era na época um famoso cineasta argentino jovem, e quis fazer um filme com o Gullar sobre assunto parecido. Mas o nome ficou e a história não tem nada a ver com o livro do Gullar.

AMG – E o Fernando Birri não fez o filme?

EC – Não.

AMG – Você disse que ficou num hotel e escreveu esse roteiro em dois dias. Você fez isso sozinho?

EC – Eu fiz sozinho, inteiramente. O roteiro só melhorou um pouquinho na preparação do filme. Era uma estrutura muito obediente ao real, então, nisso é que tava malfeito, mas melhorou um pouco. Coloquei praticamente tudo que a Elizabeth me contava. Você sempre tem que inventar alguma coisa, né? E eu não fiz. E na verdade melhorou. Botei duas cenas que estão no *Cabra*. A gente fez um laboratório com os camponeses, que foi uma coisa maravilhosa. Aquela cena que está lá do feitor, não tem uma palavra do diálogo que não seja exatamente dita por eles. Pegamos um deles – o que faz o administrador –, botamos seis caras em volta, no refeitório da casa, e ficaram improvisando. A gente gravou e eu selecionei as falas. Foi exatamente isso, às vezes podia mudar a atribuição da fala de um pro outro, mas basicamente até a distribuição foi exata. Se eu tivesse feito isso com todas as cenas, realmente seria melhor, mas eu fiz só com duas. Uma coisa importante também é que ajudei o Leon no *Maioria Absoluta* (1964). Ajudei não em todas as cenas, mas em algumas. Isso aí claro que também me ajudou a conhecer mais coisas. Fiquei no Nordeste mais ou menos de julho a novembro de 1963, esperando sair o dinheiro. Freqüentei muito a Liga. Fui a invasões, coisas desse tipo. Uma vez, numa dessas manifestações, teve um comício. Daí falaram: "Você vai falar pela UNE". E, pela primeira e única vez na vida, falei num comício. Com a minha dicção e sem representar nada. Falei da aliança estudantil-operário-camponesa, nervoso, mas falei. Isso foi curioso. Eu era um cara vacilante, não era do partido nem nada e acabei me envolvendo tanto nessas coisas que, quando voltei ao Rio, entrei pro

[39] Ferreira Gullar (1930), poeta, crítico de arte e ensaísta. Até início dos anos 60, autor de *A luta corporal* (1954) e *Poemas* (1958). Depois de participar ativamente do movimento de poesia concreta, lidera a criação do grupo neoconcreto (1959), do qual também se afasta ao integrar-se ao CPC, da UNE, do qual era presidente por ocasião do golpe militar de 1964. Seu livro de ensaios *Cultura posta em questão*, que deveria ter sido publicado pela Editora Universitária da UNE, saiu finalmente em 1965 pela Editora Civilização Brasileira.

partido. Nesse período todo que voltei pro Brasil, tinha uma tal confusão que acabei assistindo a reuniões do partido sem dele ser. Era aquele clima de esculhambação, aquela liberalidade. Mas, ao mesmo tempo, ficou uma situação que... então eu falei: "Vou entrar". Daí, fui à casa do Alex Viany.[40] Tinha o Leon e mais umas dez pessoas. Aí fizeram aquele negócio de aplaudir (estalando o dedo). Tive uma reunião só. Depois viajei; quatro meses e veio o golpe.

AMG – Coutinho, quem era a equipe que você levou pra filmar, quando já tinha o roteiro?

EC – O diretor de produção era o Marcos Farias.[41] Os assistentes eram dois: o primeiro, Vladimir Carvalho,[42] grande amigo, e o segundo, Cecil Thiré.[43] Tinha o Antônio Carlos Fontoura, para fazer a continuidade.

AMG – Quem fotografou?

EC – O fotógrafo era o Fernando Duarte, o assistente era Mário Rocha,[44] que na época fotografava e fazia música. A equipe era mais ou menos essa, além de assistentes locais. Não tinha som direto, era apenas som-guia.

AMG – Foi sua a idéia de filmar no Engenho Galiléia?

EC – Foi idéia minha. Eu ia filmar em Sapé. Tinha lá a liga e o partido. Mas, no dia em que cheguei ao Recife, ouvi no rádio que tinha havido um conflito com uns 13 mortos na região. O major Luiz de Barros, a PM ocupou o lugar. Ficou em estado de sítio praticamente. Era inviável filmar lá. Daí é que eu falei: "O que vou fazer?". Tinha data marcada pra começar a filmagem. Fui ao Recife e falei com o Julião: "Julião, a idéia que eu tenho é ir pra Galiléia".

AMG – Você tinha encontrado o Julião antes, quando foi da UNE-Volante?

EC – Não, na UNE-Volante eu não o encontrei. Pode ter sido num comício, alguma coisa assim, mas fui procurá-lo mesmo na época de preparação. Quando foi o negócio de mudar o local de filmagem é que fui a ele e falei: "Julião, o problema é esse".

AMG – Você teve algum apoio do governo Arraes?

EC – O filme era financiado pelo CPC e pelo MCP (Movimento de Cultura Popular, do Recife), via Ministério da Educação. Com Arraes, não tive contato algum. Eu tive contato com um sobrinho dele que era presidente do MCP, Miguel Milton Arraes.

AMG – Você já tinha ido ao Engenho Galiléia?

EC – Eu tinha ido. Uma das fotografias mais lindas que eu tenho, afetivamente, é uma fotografia feita pela Maria Célia Bandeira,[45] que morreu, infelizmente. Ela foi comigo à Galiléia, em setembro de 62, e nos fotografou juntos – Zezé da Galiléia[46] e eu –, de perfil, conversando. O negativo se perdeu. Daí eu fiz um novo negativo, fiz uma ampliação e continuo achando linda. Tinha havido apenas esse contato mais ou menos superficial, mas acho que isso também facilitou ir pra lá. Nessa época, eu já tinha lido muito, estava por dentro das coisas, das tendências políticas. Nessa pesquisa eu conheci rapidamente o Grabóis:[47] estava fazendo política num engenho em Moreno, Zona da Mata de Pernambuco. O Gregório,[48] todo mundo, eu conheci nessa coisa. Mas sempre meio de lado, né?

AMG – Quando você estava lá, o acesso ao engenho já era difícil?

EC – Sempre foi uma estrada ruim. Eu tenho a impressão que sempre íamos de Kombi ou num carro tipo jipe.

[40] Até o início dos anos 60, Alex Viany (1918-1992) publicou críticas de cinema em *O Cruzeiro*, *A Cena Muda*, *Fundamentos*, *Leitura*, *Senhor* e *Última Hora*. Autor do livro *Introdução ao cinema brasileiro* (1959). Diretor de *Agulha do Palheiro* (1953), *Rua sem Sol* (1954) e do episódio *Ana* (1956), da produção internacional *A Rosa dos Ventos*. Ver Avellar (1999).

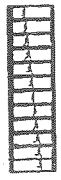
[41] Diretor e roteirista de *Um Favelado* (1962), episódio de *Cinco Vezes Favela*.

[42] Vladimir Carvalho (1935), assistente de direção de *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e diretor, com João Ramiro, de *Romeiros da Guia* (1961). Para filmografia de Vladimir Carvalho, ver Ramos (*apud* Miranda e Ramos, 2000:97-9).

[43] Cecil Thiré foi ator em *Pedreira de São Diogo* (1962), de Leon Hirszman, e assistente de direção de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra.

[44] Mário Rocha, ex-fotógrafo no jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), do Rio de Janeiro, fez a música de *Um Favelado* (1962), de Marcos Farias, e de *Zé da*

(continua no final do artigo)



AMG – Vocês ficaram no Engenho Galiléia?

EC – Nós ficamos numa casa em Vitória do Santo Antão, a cidade mais próxima, justamente onde foram presos os cinco caras. Eles não quiseram fugir e foram presos. Nós tínhamos uma casa grande alugada numa rua central de Vitória, que eu só voltei a ver quase vinte anos depois.

AMG – Quem são esses caras que foram presos?

EC – Todos os caras da "pesada",[49] praticamente. Todos que achavam: "Não, não tem problema, a gente não é comunista". Daí foram presos, apanharam...

AMG – Eram pessoas de Pernambuco?

EC – Tinha uns cariocas e gente de lá. Esses apanharam. Por sorte, viram que eles não eram "perigosos" e não chegaram a torturar. E daí um cara conhecia um outro, que falou com o delegado, e eles foram soltos depois de uns dois dias. Mas isso eu soube muito depois.

AMG – Vai ser complicado transcrever essa fita. Tantos nomes de lugares, de gente... seria bom que você revisse.

EC – Vou te contar uma coisa. Uma jornalista, crítica de cinema, amiga, fez uma entrevista comigo e eu disse essas coisas negativas que costumo dizer por exorcismo: odeio roteiro, essas coisas. Daí, ela mandou eu rever e, enfim, não revi, preguiça, não sei o quê. Tem a seguinte frase: "Fui pra Europa, não sei o quê, tal, conheci Brecht". Sabe o que ela ouviu no gravador e botou? "Conheci Prestes!". Conheci Brecht, conheci o teatro de Brecht. Ficou lá "conheci Prestes". Essas coisas... depois, talvez um cara escreva: é, realmente ele sempre adorou o Prestes...

AMG – Agora, é engraçado, porque do Brecht você ainda não tinha falado. Você contou que ia muito à Cinemateca...

EC – Muito à Cinemateca, mas ia muito a teatro lá também. Na época tinha um negócio em Paris que era genial, chamado Teatro das Nações. Ia Ingmar Bergman, Visconti etc. Tinham coisas ótimas e que eram na língua original. Italiano você entende. Quando é alemão, não se entende nada, mas eu não ligava. Na época, consegui um passe livre pro Teatro das Nações. Durante uns dois ou três anos, eu ia pra burro. Então vi várias peças do Brecht, montagens do Berliner Ensemble.

AMG – A gente esteve conversando, a Eliska e os outros alunos que estão participando deste projeto, e fizeram uma pergunta que nunca me ocorreria. Era assim: por que, em vez de um filme de ficção, o Eduardo Coutinho não fez um documentário? Em relação ao *Cabra*, a primeira parte. Na hora fiquei meio irritada, porque detesto essas conversas sobre o que não se fez. Mas, depois, pensei que a pergunta tinha sentido. Fazer um filme de ficção era muito do espírito do CPC, não era?

EC – Eles não aceitariam um documentário. Por pura e simples razão de mercado e de política cultural. O CPC queria que o filme tivesse público, por razões políticas. Fazer um documentário de longa-metragem em 64 era brincadeira. Depois, o próprio Joaquim fez o *Garrincha*.[50] Mas o Garrincha era um ídolo, ganhou Copa do Mundo. Então, documentário era um negócio inexeqüível, não passava pela minha cabeça. Eu mesmo não concebia. A ironia de minha vida.

AMG – Vocês filmaram em 35 ou 16?

EC – 35 mm.

AMG – E o equipamento era de quem?

[49] Eletricistas e maquinistas.

[50] *Garrincha, Alegria do Povo* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade.

EC – Alugado do Gerson Tavares, que quase foi preso ao tentar reaver seu equipamento. Levou dois meses. E há um fato que ninguém comenta: só salvei a seqüência do "tem gente lá fora",[51] filmada na noite de 1º de abril de 1964, porque ele pegou o chassi e viu que tinha filme. Botou um pano preto, abriu e nos entregou. Os militares não abriram o chassi da câmera! Todos os outros planos tinham ido pro laboratório um ou dois dias antes. Foi um milagre. Salvamos a maioria dos planos. Os caras não abriram o chassi. Não abriram porque viram o copião num cinema de Vitória de Santo Antão, não tinha bandeira vermelha, e sei lá. Daí, o Gerson Tavares conseguiu depois tirar a câmera, provando que era só um comerciante que alugava equipamento.

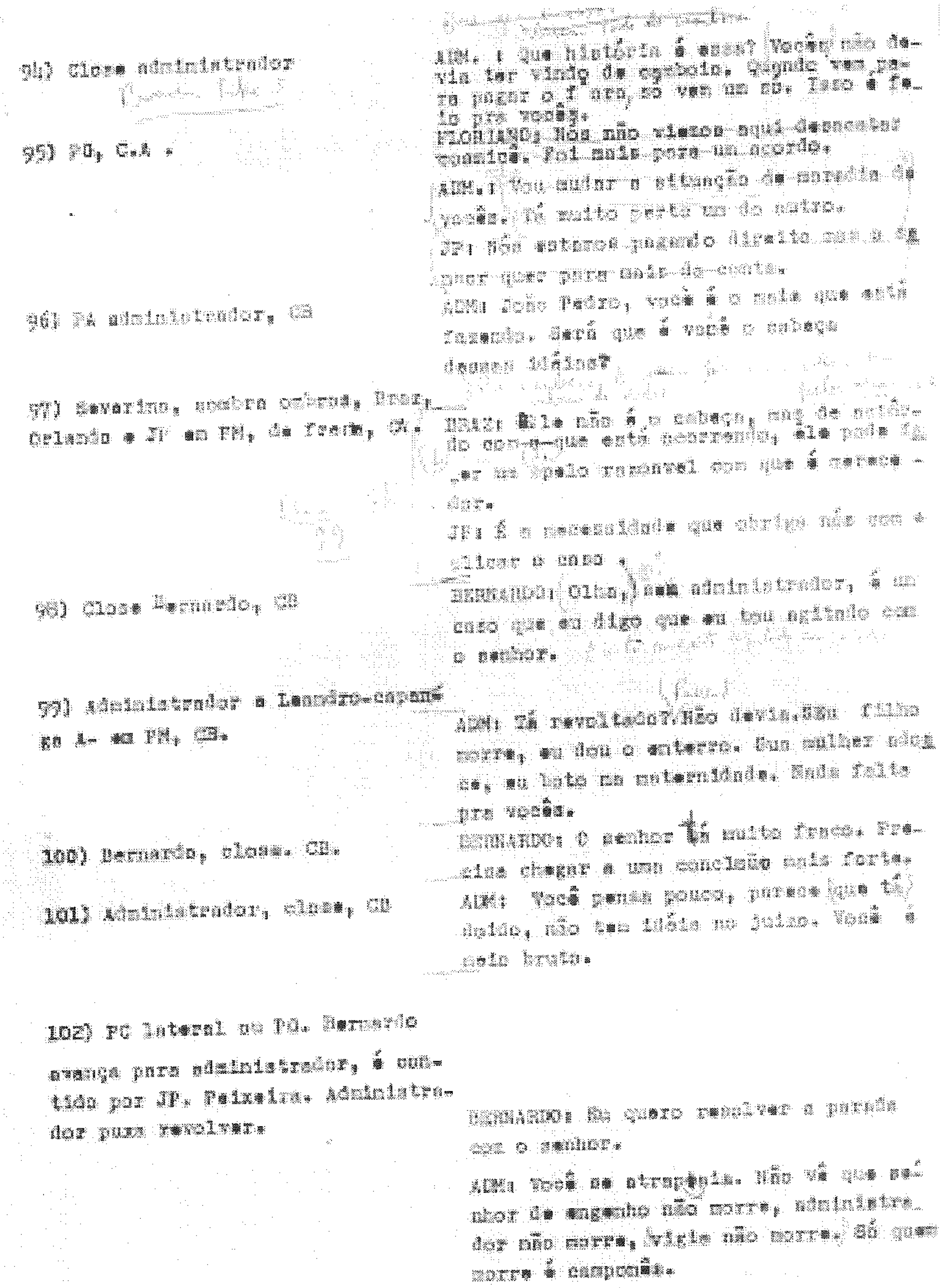
AMG – Você falou desse laboratório que resultou nas melhores seqüências. E àquela história da dona Elizabeth cantar com as crianças, como é que se chegou?

EC – Não lembro de uma cena que eu tenha perdido. Sabe esses milagres? Se não tivesse acontecido a sorte, não tinha o segundo *Cabra*. Eu os filmei cantando com somguia, depois ia dublar. Telefonei pro Vladimir. Eu sabia que era alguma coisa como "bilu, bilu, bilu...". Pedi pra ele cantar e gravar numa fita pra mim. A gente reconstituiu com a Tânia Alves, que fazia a Elizabeth, a Gabriela, sua filha, que hoje já é atriz de novela, e meus dois filhos, que eram garotos. Troço primário, feito na hora. O Escorel[52] estava até lá. Isso já foi para o *Cabra* novo. Daí, a gente botou as imagens e eles dublaram. Foram as cenas em que a gente botou som: essa e aquela do administrador. A do administrador, só pude dublar porque tive dois roteiros, pré e pós-laboratório. Por sorte, consegui recuperar os dois roteiros. Num deles não tinha esses diálogos, no outro sim. Porque a fala deles... como é que eu ia lembrar? Tem uma fala que é absolutamente uma loucura. Uma fala do Braz,[53] que é aquele que não gosta mais da liga, era impossível de recuperar, tais eram os torneios de linguagem que ele fazia.

[51] O "tem gente lá fora" é dito por Elizabeth Teixeira, que, na primeira versão de *Cabra Marcado para Morrer*, desempenhava seu próprio papel, isto é, o de esposa de João Pedro Teixeira. Os dois roteiros de *Cabra Marcado para Morrer*, de 1963/64, têm 423 planos, sem divisão por seqüências, contendo apenas indicações de cenas assinaladas pelo local e momento da filmagem, por exemplo: "Interior-noite-casa João Pedro". O "tem gente lá fora", plano 136, ocorre ao final da reunião em que se discutia a formação de uma primeira associação em Sapé.

[52] Eduardo Escorel, montador de *O Padre e a Moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; som direto de *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha; montador, dentre outros filmes, de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; diretor dos longa-metragens *Lição de Amor* (1977), *Ato de violência* (1981) e *O Cavalinho Azul* (1984), além de vários curta-metragens. Montador da versão final de *Cabra Marcado para Morrer* (1984).

[53] Nota no final do artigo.



94) Close administrador

ADM.: Que história é essa? Vocês não devia ter vindo de caminhão. Quando vem para pagar o foro, só vem um só. Isso é feio pra vocês.

FLORIANO: Nós não viemos aqui desacatar o senhor. Foi mais para um acordo.

95) PG, C.A.

ADM.: Vou mudar a situação da morada de vocês. Tá muito perto um do outro.

JP: Nós estamos pagando direito mas o senhor quer para mais da conta.

96) PA administrador, CB

ADM: João Pedro, você é o mais que está fazendo. Será que é você o cabeça dessas idéias?

97) Severino, sombra [illegible], Braz, Orlando e JP em PM, de frente, CN.

BRAZ: Ele não é o cabeça, mas de [illegible] do [illegible] que está ocorrendo, ele pode falar na [illegible] razoável com que é [illegible] dor.

JP: É a necessidade que obriga nós [illegible] explicar o caso.

98) Close Bernardo, CB

BERNARDO: Olha, seu administrador, é um caso que eu digo que eu tô agitado com o senhor.

99) Administrador e Lavrador-capanga [illegible] em PM, CB.

ADM: Tá revoltado? Não devia. Seu filho morre, eu dou o enterro. Sua mulher adoece, eu boto na maternidade. Nada falta pra vocês.

100) Bernardo, close. CB.

BERNARDO: O senhor tá muito fraco. Precisa chegar a uma conclusão mais forte.

101) Administrador, close, CB

ADM: Você pensa pouco, parece que tá doido, não tem idéia no juízo. Você é meio bruto.

102) PC lateral ou PG. Bernardo avança para administrador, é contido por JP. Peixeira. Administrador puxa revólver.

BERNARDO: Eu quero resolver a parada com o senhor.

ADM: Você se atrapalha. Não vê que senhor de engenho não morre, administrador não morre, vigia não morre. Só quem morre é camponês.

Roteiro de *Cabra Marcado para Morrer*, com anotações de Eduardo Coutinho.

103) Cl. sobre Administrador, fundo Bernardo se aclinando e JP cortando-lhe a frente.

BERNARDO: Já vi muitos morrer.
ADM: Não morre não. Vai ver que de qualquer dor de barriga, dor na cabeça, mas disso não morre. Eu nunca vi, meu patrão nunca morreu.
JP: Seu Vieira, nosso caso não é brigar. É que nós não podemos pagar o aumento.
OUTROS: Não podemos.

104) JP e Bernardo, close

PAN DE , pegando todos os outros

105) Administrador, os encarando. Pensa um pouco, põe revolver no cinto, faz pausa grande. Andando, mexe, aproxima-se do mesmo.

ADM: Vocês sabem que vocês são meus, eu sou de vocês, quero que vocês fiquem satisfeitos comigo. Eu não quero brigar, a terra é da gente tudo
ADM: Mas essa idéia de não aumentar o foro eu não assino agora; só posso assinar quando o patrão chegar da capital daqui uma semana. Eu tenho que cumprir as ordens do patrão.

106) Administrador

107) Close JP

JP: Bom pode esperar uma semana, não é? Conforme a resposta do patrão nós damos nossa resposta.

108) Administrador, descendo a escada

ADM: Vamos pensar mais melhor para viver. A vida é doce! vão para casa, conversem com a família, acabem com essa história.

109) Administrador bate no ombro de cada camponês
(Camera na mão)

ADM: Não é, Eleutério? Não é Zeca Dudu? Não é João Pequeno? Não é Floriano? Nós somos juntos.

110) JP, close

JP: Nós esperamos uma semana. O senhor também espera pra receber o foro.

111) JP acompanhado pelos camponeses, afasta-se. Bernardo, que vai por último, vira-se

BERNARDO: Ainda chega o dia do senhor querer fazer do que está fazendo e não poder.
(Se não resolver na semana, eu resolvo com o senhor)

112) Administrador afasta-se lentamente, e some com capanga pelo corredor.

Roteiro de *Cabra Marcado para Morrer*, com anotações de Eduardo Coutinho.

Transcrição das anotações manuscritas de Eduardo Coutinho

Plano 96
ADM(inistrador): J(oão) P(edro) é o cabeça. É quem pôs essas idéias na cabeça de vocês.

Plano 97
BRAZ: Ele não é o cabeça, mas pelos alcances do acordo do que está ocorrendo, ele pode fazer um apelo razoável com que é merecedor
JP: É a necessidade que obriga nós a complicar o caso.

Plano 98
BERNARDO: Oi, seu administrador, é um caso que eu digo. Eu tô muito agitado com o sr.

Plano 99
ADM: Tá revoltado? (Pausa) Não devia.

Plano 103
BERNARDO: Morre sim. Eu já vi morrer

Plano 110
JP: Então, na semana que vem a gente volta para saber a resposta

Plano 111
BERNARDO: Ainda vai ter um dia que o sr. vai querer fazer do que está fazendo e não poder.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Luciana. Nelson Xavier. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

AVELLAR, José Carlos (org.). Alex Viany. *Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

BELOCH, Israel & ALVES, Alzira Abreu (orgs.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro (1930-1983)*. Rio de Janeiro: Forense/FGV-CPDOC/Finep, 1984.

CALIL, Carlos Augusto & LORENÇATO, Arnaldo (orgs.). *Leon Hirszman. É bom falar*. Mostra Leon de Ouro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

COUTINHO, Eduardo. Roteiros de *Cabra Marcado para Morrer*. Mimeo, 1963/1964.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

— & BERNADET, Jean-Claude. *Cinema. Repercussões em caixa ideológica (as idéias de "nacional" e de "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

HEFFNER, Hernani. Flavio Migliaccio. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

JULIÃO, Francisco. *Que são as Ligas Camponesas?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro. O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MEDEIROS, Leonilde Servolo de. *A questão da reforma agrária no Brasil – 1955-1964*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1982.

MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Lécio Augusto. Fernando Duarte. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PENIDO, Stella Oswaldo Cruz. Noel Nutels e a saúde das populações indígenas. In: KURY, Lorelai; SÁ, Magali Romero & LIMA, Nísia Trindade (orgs.). *A ciência dos viajantes. Natureza, populações e saúde em 500 anos de interpretações do Brasil* (catálogo). Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz, 2000.

RAMOS, Fernão. Vladimir de Carvalho. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SOUSA, José Inácio de Melo & RAMOS, Fernão Pessoa. Eduardo Coutinho. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

TINOCO, Antonio Luiz. Mário Carneiro. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

([11]*continuação)*

formar atores para a vida profissional que se iniciava na cidade. Essa função confundia-o com um celeiro de intérpretes para o Teatro Brasileiro de Comédia, que polarizava os melhores amadores, ansiosos por dedicar-se apenas ao palco. Não fosse a EAD um laboratório experimental, em que se encenaram no Brasil, pela primeira vez, nomes da importância de Brecht, Ionesco, Beckett e muitos outros, dificilmente se entenderia ter ela estimulado a pesquisa que, mais tarde, pôs em xeque a orientação do TBC" (Magaldi, 1984:10).

([18]*continuação)*

apresentação do Teatro de Arena, em São Paulo. Até 1957, o Arena encenou peças de autores estrangeiros, tendo incorporado Augusto Boal como um de seus diretores e, em seu elenco, atores originários do Teatro Paulista de Estudantes, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. O sucesso obtido com *Eles não usam Black-tie*, de G. Guarnieri, em 1958, acelerou a criação do Seminário de Dramaturgia visando à elaboração de peças brasileiras. Entre outros, Augusto Boal, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, G. Guarnieri, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Viana Filho, Roberto Freire, Roberto Santos e Zulmira Ribeiro Tavares foram membros fundadores do Seminário de Dramaturgia (Magaldi, 1984:13-33).

([22]*continuação)*

João Pedro Teixeira, presidente da Liga Camponesa de Sapé, Paraíba, assassinado em 2 de abril de 1962.

[23] Francisco Julião (1915-1999), advogado que, a partir de 1955, prestou assistência jurídica à Liga Camponesa de Galiléia. Sua entrada no "movimento dos foreiros marcou um momento decisivo (...). A partir daí, as Ligas começaram a proliferar em todo o Nordeste, especialmente em Pernambuco e na Paraíba. Para se ter uma idéia da força do movimento (...), nos cinco primeiros anos surgem 25 pontos de Ligas na Zona da Mata e no Agreste (...). Em sua primeira etapa, o movimento era de autodefesa e tinha um caráter nitidamente legalista (...). Aos poucos, as Ligas, sob a liderança de Julião, passaram a fazer a defesa de uma reforma agrária e a dar, progressivamente, um conteúdo mais orgânico a essa palavra de ordem. Isso se verifica entre 60 e 61, quando o movimento consolida sua expressão nacional e seus ideólogos passam a elaborar mais sua concepção sobre o papel do campesinato nas transformações consideradas necessárias ao país" (Medeiros, 1982:51-2).

[24] Leon Hirszman (1937-1987), diretor de *Pedreira de São Diogo* (1961) e de *Maioria Absoluta* (1964). Para a filmografia completa de Leon Hirszman e entrevistas, ver Calil e Lorençato (1995).

[25] Carlos Estevam Martins, um dos fundadores e o mais importante ideólogo do CPC em sua fase inicial, autor da peça *A Vez da Recusa* (1961), do "Anteprojeto do Manifesto do CPC" (1962) e do livro *A questão da cultura popular* (1963) (Galvão e Bernadet, 1983:133-45).

[26] Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), chamado Vianinha. Sua peça *Chapetuba Futebol Clube* (1957) foi o segundo sucesso de público de um texto de autor brasileiro, encenado pelo Teatro de Arena. Autor de *A Mais-valia vai Acabar, seu Edgar* (1960), dirigida por Chico de Assis na arena da então Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Segundo Leon Hirszman, responsável pela montagem de telejornais e filmes de ficção integrada na encenação da peça, em torno de *A Mais-valia...* constituiu-se um grupo de estudos que propiciou a aproximação com a UNE e a fundação do CPC (1961). Vianinha foi o ator principal de *Escola de Samba, Alegria de Viver* (1962), de Carlos Diegues, episódio de *Cinco Vezes Favela*, além de ter sido um dos principais responsáveis pelo setor de teatro do CPC. Sobre seu trabalho de ator e dramaturgo posterior a 1964, ver Peixoto (1983).

[27] Em depoimento de Nelson Pereira dos Santos, aparece outra manifestação desta hospitalidade carioca. Ao chegar ao Rio, morou "um tempão" na casa de Alinor Azevedo (roteirista, argumentista e um dos fundadores da Atlântida), por sugestão de Rui Santos (fotógrafo e diretor de documentários desde a década de 1930): "'Bom, seu Nelson, você vai morar lá no Grajaú'. Nelson: 'Bonde de cem réis', ainda tinha bonde. 'Tudo bem', respondi, 'então vamos lá'. E o Rui: 'Já, não, daqui a pouco'. Chega o Alinor e o Rui diz pra ele: 'Alinor, o Nelson vai ficar um dia na sua casa'. E o Alinor: 'Não pode'. Olha pra mim, diz: 'Muito prazer' e continua pro Rui: 'Primeiro tenho de falar com a Filhinha...' (...) Chegamos os três na casa do Alinor, aquela coisa e tal, conferências, e a Filhinha aceitou simpaticamente" (Avellar, 1999:491).

[28] *Zé da Cachorra* (1962), direção e roteiro de Miguel Borges.

[29] Flávio Migliaccio (1934), ator e diretor. Participou como ator da montagem de peças pelo Teatro de Arena e pelo CPC e do curta-metragem *Um Favelado* (1962), de Marcos Farias, episódio de *Cinco Vezes Favela*. Autor e diretor de *Os Mendigos* (1963). Ver Heffner (*apud* Ramos e Miranda, 1997:376).

([35]*continuação)*

co-dirigiu, com Paulo Cesar Saraceni, *Arraial do Cabo* (1959), fez a fotografia de *Porto das Caixas* (1962), de Paulo Cesar Saraceni, e a de *Couro de Gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade. Para a filmografia completa de Mário Carneiro, ver Tinoco (*apud* Ramos e Miranda, 2000:92).

([44]*continuação)*

Cachorra (1962), de Miguel Borges, episódios de *Cinco Vezes Favela*.

[45] Maria Célia Bandeira (1942-1987), então aluna do curso de Filosofia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e ativa participante do CPC.

[46] José Francisco de Souza, conhecido como Zezé da Galiléia, ex-administrador do Engenho Galiléia, município de Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Em 1955, neste engenho, foi criada a Sociedade Agrícola e Pecuária dos Plantadores de Pernambuco, mais tarde conhecida como Liga Camponesa da Galiléia. "Sociedade civil beneficente, de auxílio mútuo, seu objetivo era fundar uma escola primária e formar um fundo para adquirir caixõezinhos de madeira destinados a crianças (...). Na sua humildade, os camponeses da Galiléia (...) convidaram o próprio senhor de engenho para figurar como presidente de honra. Houve posse solene, com o dono da terra satisfeito, porque era o único da região a receber essa homenagem dos foreiros explorados. Advertido, pouco de-

pois, por outros latifundiários, de que acabara de instalar o comunismo em seus domínios, tomou imediatas providências para impedir o funcionamento da escola. Não quis mais ser presidente de honra da sociedade. Foi além, exigindo a sua extinção. Os camponeses resistiram. Ele os ameaçou de despejo. Os camponeses se dividiram. Uma parte não se intimidou. Era a maioria, a essa altura liderada (...) pelo velho 'Zezé', um camponês que tem hoje perto de 70 anos..." (Julião, 1962:24-5).

[47] Maurício Grabóis (1912-1974), militante do PCB desde a década de 30 e deputado pelo antigo Distrito Federal na Assembléia Nacional Constituinte (1946). Na seqüência de crises em torno do stalinismo e da tese de coexistência pacífica, M. Grabóis se opõe a "orientações revisionistas", sendo expulso do partido. Com J. Amazonas e P. Pomar, funda o Partido Comunista do Brasil (1962), que se alinha às posições da China e da Albânia. Organizador do movimento de guerrilha no Araguaia. Desaparecido político (Beloch & Abreu, 1984:1.523-5).

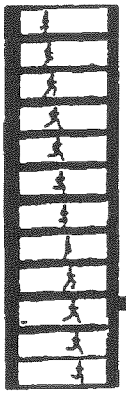
[48] Gregório Bezerra (1900-1983), filho de trabalhadores agrícolas e operário da construção civil, foi preso em 1917 durante passeata no Recife. Libertado em 1922, ingressa na carreira militar depois de alfabetizar-se. Admitido na Escola de Educação Física do Exército, em 1930 já era militante do PCB. Com a derrota do levante comunista (1935), permanece preso durante dez anos. Deputado, por Pernambuco, na Assembléia Nacional Constituinte (1946). Cassado seu mandato, vive na clandestinidade, tendo então organizado associações rurais no Paraná e em Goiás. Trabalhou nas campanhas eleitorais de Cid Sampaio (1958) e de Miguel Arraes (1962) para o governo de Pernambuco. Tentou organizar resistência armada ao golpe de Estado. Ao ser preso em abril de 1964, foi arrastado pelas ruas do Recife. Libertado em 1969, em troca da devolução do embaixador norte-americano (Beloch & Abreu,1984:387-8).

---

[53] José Braz de Oliveira, um dos principais dirigentes da Liga Camponesa da Galiléia, que desempenhou o papel de companheiro de João Pedro Teixeira quando das filmagens, em 1964, isto é, da reconstituição da biografia do líder de Sapé. A referência àquele "que não gosta mais da liga" diz respeito à entrevista de Braz, em 1981, para a segunda etapa da filmagem de *Cabra Marcado para Morrer*.

Abstract

In an interview with Ana Maria Galano and Eliska Altman in April 1998, in Rio de Janeiro, director Eduardo Coutinho reconstituted his itinerary towards the Northeast region and the making of *Cabra Marcado para Morrer*. In this road, the autobiographical report intersects – without the necessary determination and, sometimes, with a high degree of unpredictability – the episodes of the political history and of the renewal of the Brazilian cinema and theater in the fifties and sixties.



Análises de filmes

Terra para Rose *e* O Sonho de Rose (10 Anos Depois...)

Marcelo Ernandez Macedo

Ao longo de sua história, o cinema documentário brasileiro vem explorando bastante as questões agrárias. Poderíamos citar um grande número de títulos realizados no país sobre o tema, principalmente se levarmos em consideração a recente produção das ONGs. No entanto, a maioria desses filmes deixa a desejar na produção e/ou distribuição, não conseguindo chegar ao grande público. Como exceções, vale destacar dois filmes que tiveram grande repercussão: o excelente *Cabra Marcado para Morrer* (1981-84), de Eduardo Coutinho,[1] e *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes, que, sob diferentes perspectivas, trazem à tona a luta dos trabalhadores rurais pela conquista da terra.

No filme *Terra para Rose*, o título já anuncia seu enredo. Focalizando o ponto de vista das mulheres sem-terra, mostra o desenrolar da primeira grande ocupação de terras do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, no Rio Grande do Sul (Fazenda Anoni). Sem dúvida, o filme tornou-se uma referência fundamental sobre o tema, tanto por seu pioneirismo, ao revelar algumas facetas do processo de formação desse movimento social – hoje o principal do Brasil –, como pela qualidade técnica, riqueza de conteúdo e diversidade de aspectos abordados. A influência da Igreja, os rituais religiosos e políticos, os conflitos e as negociações com representantes do Estado, a vida difícil no acampamento, a ligação com a terra e o aprendizado da convivência comunitária são aspectos fundamentais da trajetória das famílias que ingressam no MST, tratados no filme com densidade. Isso lhe conferiu alguns prêmios, como o de melhor filme no Festival Internacional de Havana e outros na Jornada Internacional de Cinema da Bahia e no Festival de Brasília.

A idéia do filme surgiu durante a realização de uma série de documentários sobre o Brasil para a BBC de Londres. Em suas viagens pelo país, Tetê Moraes percebeu a gravidade da questão agrária, presenciando diversos conflitos de terra. Resolveu então escrever um roteiro, que veio a ser financiado pela Embrafilme. Para a produção do documentário, fez cinco viagens para o Sul do país (cerca de dez dias cada), além de uma visita preliminar para pesquisa.

Dez anos após filmar *Terra para Rose*, num enorme esforço de produção financiado pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), Tetê Moraes retorna ao Rio Grande do Sul, a fim de verificar os resultados dos processos de assentamento no estado e, mais especificamente, descobrir os destinos de alguns dos acampados da Fazenda

[1] Sobre este filme, pode-se consultar o nº 3 dos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, que traz uma análise de Regina Novaes, intitulada "Construção e análise de imagens da violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho", p. 187-207.

Terra para Rose, de Tetê Moraes.

Anoni que foram personagens do filme inicial. Assim, surge *O Sonho de Rose*, que, logo em seu lançamento, no Festival do Rio BR (2000), ganhou o prêmio do júri popular na categoria documentários.

Voltemos ao filme *Terra para Rose*, que é dividido em quatro blocos. No primeiro, "A promessa", a questão agrária no Brasil é contextualizada pela narradora, revelando sua gravidade. Os dados apresentados são aterradores: na época (1987), dos 4,5 milhões de proprietários de terra, 170 mil eram donos de metade da área agrícola e responsáveis por apenas 16% da produção agropecuária; existiam 12 milhões de famílias sem-terra no país; nos últimos vinte anos, mil camponeses haviam sido assassinados em conflitos de terra e 24 milhões de famílias migraram para as cidades, a maioria ocupando favelas e sobrevivendo em subempregos.

O segundo bloco do filme, "A pressão", trata da luta dos trabalhadores rurais pela terra. É a parte central do filme, em que a maioria dos aspectos acima destacados é discutida. No terceiro bloco, "O sonho", revelam-se os anseios dos personagens, ao mesmo tempo em que uma outra experiência de assentamento é apresentada como referência para os acampados da Fazenda Anoni. Finalmente, no último bloco, "A trégua", efetiva-se a desapropriação desta fazenda e o assentamento de algumas famílias acampadas (a maioria dos personagens do filme não foi assentada). Nessa parte, acontece a morte de Rose, atropelada por um caminhão quando participava de uma manifestação. Tudo leva a crer que se trata de mais um assassinato de trabalhadores rurais, o que contradiz o título do bloco.

Apesar de não ser explicitamente dividido em partes como *Terra para Rose*, podemos identificar três blocos em *O Sonho de Rose*. O primeiro apresenta a atual situação de alguns dos assentados na própria Fazenda Anoni, o segundo identifica a trajetória de famílias assentadas em outros locais e o terceiro conta a história de duas famílias que desistiram da luta no meio do processo. Uma dessas famílias é a de Rose.

Os dois filmes são costurados pela enfática narração da atriz Lucélia Santos, que chega a ter uma pequena participação como personagem no primeiro filme. Essa narração cumpre bem a função de ligar os elementos da história, adquirindo um certo tom de "voz de Deus", principalmente em dois momentos, ambos no primeiro filme: no início, quando o tema é contextualizado, e no final, no conflito com a polícia.

invés de acompanhar, do lado de fora, o movimento de chegada da diretora.

Nas entrevistas, utilizam-se predominantemente os planos médios, em especial no segundo filme, o que revela um certo distanciamento dos entrevistados. Talvez a situação de acampamento, onde a privacidade é menor, aliada ao tamanho mais reduzido da equipe, tenha favorecido uma aproximação maior com os personagens em *Terra para Rose*. Por isso, nele, os discursos são mais autênticos e a narrativa consegue obter melhor fluência.

Terra para Rose, de Tetê Moraes.

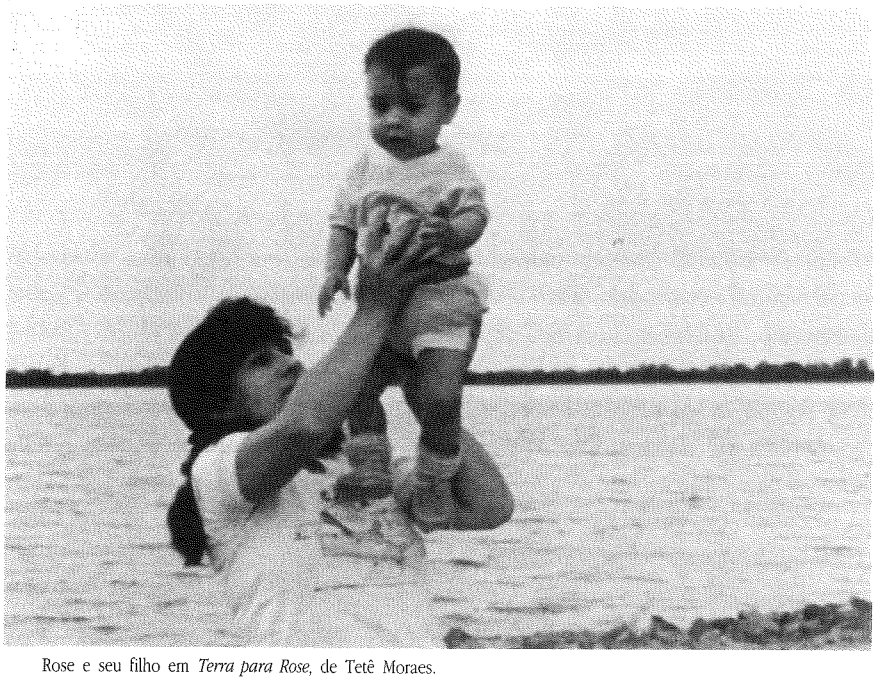
Em *O Sonho de Rose*, a própria diretora aparece como personagem e, em um momento específico, como narradora. Seu papel como personagem é fazer o elo entre os dois filmes, já que as seqüências em que aparece representam o reencontro com os personagens do filme anterior. Tal estratégia narrativa não obtém bons resultados, pois fica claro que os reencontros são encenados pelos personagens. Até mesmo a posição da câmera denuncia isso, uma vez que ela está no interior da casa esperando Tetê Moraes entrar, ao

A edição é bastante dinâmica. As falas nunca são muito longas e quase sempre são cobertas por imagens que retratam o que está sendo dito. Se, por um lado, isso torna o filme mais agradável, prendendo a atenção do espectador, por outro, afasta-o dos personagens, dificultando o conhecimento de suas subjetividades, o que poderia dar ainda mais densidade ao filme.

Na edição, vale também destacar uma certa tendenciosidade em prol dos trabalhadores rurais. As falas das autoridades, principalmente do proprietário da Fazenda Anoni, em geral são cortadas bruscamente, impedindo, muitas vezes, que o raciocínio se complete, o que não ocorre com os trabalhadores. Se a diretora optou por dar voz às autoridades e aos proprietários de terra, deveria tê-lo feito de fato, mesmo porque seus próprios discursos já bastam para ridicularizá-los – especialmente em relação ao abominável proprietário da fazenda –, ainda que essa não fosse a intenção. Provavelmente, deixar esse proprietário falar ou gaguejar por mais tempo o tornaria ainda mais abominável, sem necessidade de truques de edição nesse sentido. A meu ver, estes sugerem uma parcialidade a priori na reflexão sobre o tema.

A música é utilizada de forma diferente nos dois filmes. Em *Terra para Rose*, o som direto é mais freqüente e auxilia na contextualização do processo de luta pela terra, visto que as canções são quase sempre entoadas pelos próprios trabalhadores rurais em passeatas, ritos políticos, momentos de oração etc. Vale destacar a excelente trilha sonora, com arranjo de Ricardo Pavão, que funde a Nona Sinfonia de Beethoven com um dos temas cantados pelos trabalhadores. Em *O Sonho de Rose*, prevalece a trilha sonora de Chico Buarque, conferindo um tom idílico às situações.

Portanto, as estratégias narrativas implementadas pela diretora obtêm resultados ambíguos. Se, por um lado, os dois filmes têm suas seqüências bem encadeadas,



Rose e seu filho em *Terra para Rose*, de Tetê Moraes.

prendendo a atenção do espectador – principalmente pela presença da narração e da música –, por outro, em ambos incomoda a sensação de estar sendo conduzido mais pela direção do que pelos personagens. Essa sensação está especialmente presente no segundo filme, quando a direção se mostra mais distante de seus personagens e, portanto, menos propensa a explorar a riqueza de suas subjetividades.

Ainda sobre as estratégias narrativas, merecem destaque duas seqüências de *O Sonho de Rose*: a cena inicial, na qual as crianças, na sala de aula do assentamento, assistem ao filme *Terra para Rose*, que conta a história de suas próprias famílias na luta pela terra – muitas daquelas crianças já haviam nascido e viveram a experiência do acampamento –, e a seqüência em que foi incluída uma reportagem do Jornal Nacional, que reforça o discurso dos trabalhadores rurais sobre os benefícios do trabalho cooperativado. Trata-se de dois ótimos momentos, que poderiam ser melhor explorados se a diretora concedesse espaço a seus personagens para a discussão das imagens apresentadas. Proposital ou não, o fato é que ela perdeu a oportunidade de registrar o *feedback* dos trabalhadores rurais sobre as imagens captadas em seus filmes.

Os filhos de Rose em *O Sonho de Rose* (*Dez Anos Depois...*), de Tetê Moraes.

Em relação ao primeiro filme, são notáveis as representações sobre a influência da Igreja na formação ideológica e organizacional do MST. De fato, tanto a atuação da Comissão Pastoral da Terra (CPT) como a das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) foram fundamentais para o movimento (Fernandes, 1997). *Terra para Rose* revela muito bem isso pelas músicas, pela participação de religiosos nas assembléias dos trabalhadores acampados, pelos próprios depoimentos dos personagens ou pelos momentos de oração. Merece destaque a seqüência em que um religioso propõe que os pães, filmados em primeiro plano, fossem igualmente divididos entre os trabalhadores acampados na Assembléia Legislativa, em Porto Alegre.

Outro ponto muito bem ressaltado pela diretora em *Terra para Rose* é o que se refere às práticas de socialização política do movimento, chamadas pelos sem-terra de "místicas" e que ocorrem principalmente em assembléias de trabalhadores, ocupações e manifestações públicas, sendo fundamentais para a formação da identidade de membro do MST. Nesses eventos, evocam-se músicas, hinos e palavras de ordem que reforçam os laços sociais entre os trabalhadores rurais e entre cada trabalhador e o movimento, conferindo-lhes força para prosseguir a luta. A cena mais expressiva é a da grande passeata até Porto Alegre, constituindo uma das partes mais bonitas do filme. A força que esta prática confere aos participan-

tes pode ser demonstrada por um depoimento de Rose. Após a caminhada, ela afirma que, para resolver as questões agrárias do país, se necessário, iria andando até Brasília.

O primeiro filme dimensiona também a luta e as dificuldades vivenciadas pelos trabalhadores rurais nos processos de assentamento: a pobreza, muitas vezes retratada pelos pés descalços; a fome no acampamento, pronunciada em depoimentos; o esforço da caminhada na passeata até Porto Alegre; os confrontos com a polícia. As seqüências referentes a estes últimos são "fortes". Trabalhadores e até crianças aparecem ensangüentados após os confrontos. A frieza e a boçalidade policial são muito bem representadas nas imagens de violência explícita e nas fileiras de policiais avançando sobre os acampados desarmados. O acesso ao acampamento é fechado e as pessoas são impedidas de entrar. Esposas e mães choram, um homem espancado afirma sair fortalecido do confronto.[2] Uma imagem bastante representativa do Estado como monopolizador da força física, em contraponto à fragilidade dos trabalhadores, aparece por meio de um corte seco de um trabalhador com pés descalços para a imponente bota de um policial que cerca a Fazenda Anoni.

Outra esfera de luta bem representada é a das negociações políticas com o governo sobre a desapropriação da fazenda e o assentamento dos trabalhadores. Acredito que este ponto é até detalhado em excesso; talvez seja uma estratégia para enfatizar as dificuldades. As falas "embromativas" das autoridades revelam o pouco caso com a questão. *Terra para Rose* mostra como a pressão dos trabalhadores é fundamental para fazer com que algumas medidas, ainda que tímidas e/ou parciais, sejam tomadas pelo governo.

Apesar do desinteresse do Estado, vemos como é forte o vínculo dos trabalhadores à terra e à vida rural. Neste sentido, aparecem vários depoimentos, dentre os quais, o de Serly, uma das principais personagens, que fica durante meses acampada em um estacionamento do prédio do INCRA, em Porto Alegre. Ela fala das mazelas da cidade, da ausência de um lugar para os filhos brincarem e do tédio em estar ali. Outro momento revelador desse vínculo é a cena em que, numa sala de aula de um assentamento, a professora pede aos alunos que repitam a palavra terra.

Essa ligação com a terra transcende o espaço local, transformando-se em questões regionais e nacionais muito bem retratadas no filme, principalmente com relação à abrangência nacional do Movimento dos Sem-Terra, haja vista que *Terra para Rose* começa com pessoas cantando o hino nacional em uma passeata e a bandeira do Brasil aparece algumas vezes.

Uma questão exaustivamente trabalhada pela diretora em *O Sonho de Rose* é o modo de produção dos assentados. O filme apresenta as diversas alternativas de organização da produção nos assentamentos e os conflitos existentes. Contudo, prende-se a uma dicotomia já superada pelo MST, a saber, trabalho individual (ou familiar) versus trabalho coletivo. Conforme assinala Caldart (2000:232), a partir de pesquisa realizada na mesma época, "enquanto coletividade, o MST não discute mais se o trabalho deve ser cooperado ou não; a discussão agora é sobre como fazer a cooperação e como fazer

[2] Dez anos depois, em *O Sonho de Rose*, a família deste homem depõe sobre os traumas causados por tanta violência.

a vida cooperada, e não apenas a cooperação agrícola". É interessante como todos os exemplos tratados pela diretora, mesmo aqueles qualificados como mais individualistas, envolvem algum grau de cooperação. Talvez a ênfase nessa dicotomia sirva para desmistificar o caráter comunista que o senso comum atribui ao MST. Não obstante, acaba escondendo a atualidade do debate que se trava no interior do movimento.

dores mortos na luta pela terra, as quais passaram a ter prioridade nos processos de assentamento.

No entanto, se objetivamente o filme contribui para propiciar melhores condições de vida à família de Rose, talvez não tenha feito tão bem para a subjetividade de seus filhos. E aqui me refiro às seqüências finais de *O Sonho de Rose*, nas quais os filhos da falecida Rose são entrevistados. As perguntas, al-

O Sonho de Rose (*Dez Anos Depois...*), de Tetê Moraes.

Os dois filmes de Tetê Moraes vêm confirmar a tese de que o cinema – principalmente o cinema documentário – pode contribuir para transformações sociais nos contextos em que se realiza. A produção de *O Sonho de Rose* gerou discussões internas ao MST, que resultaram em uma mudança de postura em relação às famílias de trabalha-

gumas desnecessárias porque óbvias, obrigam as crianças a narrar fatos traumáticos que vivenciaram, na tentativa de criar um cenário de perda, tristeza e emoção. Conforme nos mostra Foote Whyte, aludindo à pesquisa de campo e à responsabilidade perante os entrevistados, "deve-se aprender quando perguntar e quando não perguntar, assim

como que questões perguntar" (1993:303, tradução minha). Sem dúvida, essas seqüências finais ficaram fora de foco!

A partir da concessão de terras à família de Rose, a diretora conclui que o sonho de sua personagem principal poderá realizar-se. A meu ver, tal conclusão é estranha aos depoimentos de Rose, pois, ao longo do filme, fica claro que ela sonha muito mais com a resolução de questões coletivas, até mesmo nacionais – como um país melhor, mais justo, sem fome etc. –, do que com um simples projeto de vida pessoal. Se a motivação para a entrada em acampamentos tem fundamentos ideológicos (ligados à concepção de modos coletivos de produção) ou é derivada de condições sociais específicas, é uma questão que merece ser investigada. O problema é que a obra, em todo o seu transcorrer, adota como resposta a primeira hipótese, mas conclui de acordo com a segunda. Quem vê o filme acredita que o sonho de Rose se realizou enquanto todas aquelas famílias assentadas fundavam uma nova sociedade na Fazenda Anoni, e se realiza diariamente na exata medida em que prossegue a luta pela reforma agrária.

Essa contradição obscurece a principal proposta dos filmes, que é descobrir processos de mudança de modos de vida baseados no indivíduo ou, no máximo, na família mínima, para outros baseados na coletividade – em outras palavras, a criação de novas estruturas sociais. O aprendizado sobre a vida comunitária aparece como um dos pontos mais gratificantes para os assentados; divisão de tarefas no acampamento e no assentamento, cooperação e solidariedade aparecem nitidamente tecendo novos tipos de relação social. Fica a impressão de que mais importante do que conquistar um pedaço de terra é descobrir novas formas de viver, formas nas quais dependências e conseqüentes trocas sociais não sejam escamoteadas, mas passadas a limpo, reconhecidas como dignas e motivadoras para o trabalho. O principal mérito destes filmes é expressar a beleza dessa transformação, e eles emocionam por isso.

Referências bibliográficas

CALDART, Roseli S. *Pedagogia do Movimento Sem-Terra*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

FERNANDES, Bernardo Mançano. *A formação e a territorialização do MST no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FOOTE WHYTE, William. *Street Corner Society – The Social Structure of An Italian Slum*. 4ª ed. Chicago: Universidade de Chicago, 1993.

Ficha técnica dos filmes analisados

Terra para Rose
Direção: Tetê Moraes
1987, 16mm., 84 min., cor
Produção: Vemver
Brasil

O Sonho de Rose (10 Anos Depois...)
Direção: Tetê Moraes
2000, 16mm., 92 min., cor
Produção: Vemver
Brasil

Resumo

Os filmes *Terra para Rose* e *O Sonho de Rose* acompanham dois períodos do processo de assentamento de trabalhadores rurais que ocuparam a Fazenda Anoni, em 1985, no Rio Grande do Sul, constituindo-se em referências para a compreensão do contexto que marcou o surgimento do MST e de novos sentidos e práticas de reforma agrária no Brasil.

Abstract

Films *Terra para Rose* and *O Sonho de Rose* accompany two periods of the process of settlement of those rural workers who occupied Fazenda Anoni, a farm in the State of Rio Grande do Sul in 1985, becoming a reference to understand the context that marked the beginning of the MST (Movement of the Landless) and the new ways and practices of agrarian reform in Brazil.

Recebido em abril de 2001.
Aprovado em maio de 2001.

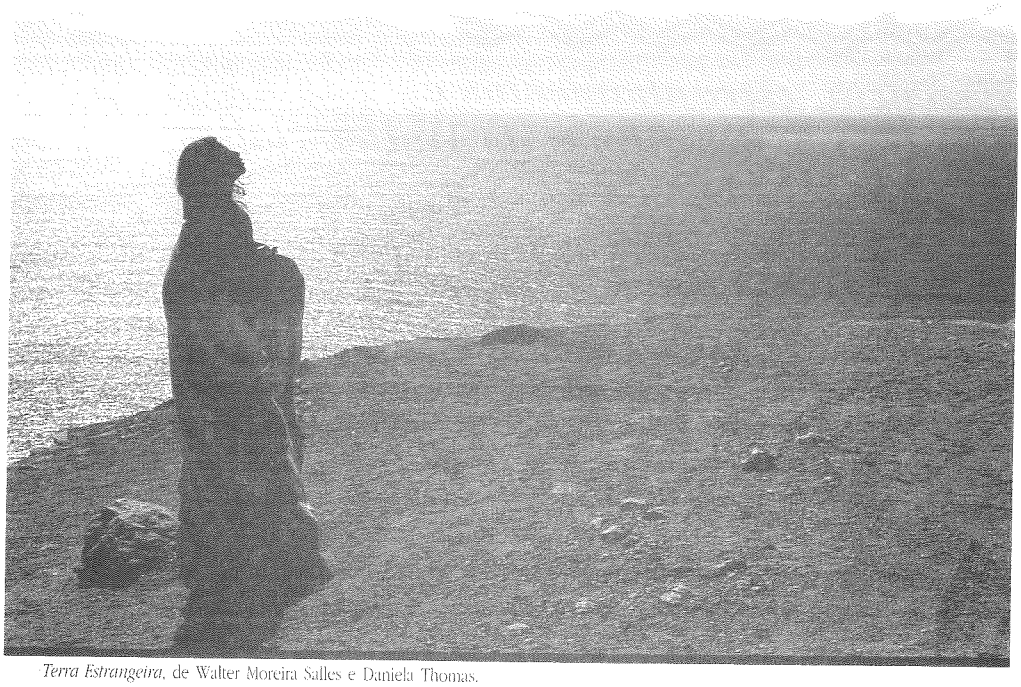
Essência, estranhamentos e identidade nos filmes de Walter Salles

Igor José de Renó Machado e
Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa Santos

Nesta resenha tripla, buscaremos acompanhar e analisar a filmografia de Walter Salles e Daniela Thomas (*Terra Estrangeira* e *O Primeiro Dia*) e de Walter Salles (*Central do Brasil*). O olhar privilegia o papel de Walter Salles, pois estabelecemos uma cronologia de três filmes, que pode não ser justa ao papel de Daniela Thomas. Talvez fosse melhor estabelecer duas cronologias independentes, dadas as nossas conclusões, que relacionam mais *O Primeiro Dia* (2000) a *Terra Estrangeira* (1995) do que a *Central do Brasil* (1998). Entretanto, escolhemos manter o primeiro procedimento, reconhecendo semelhanças entre os três filmes. Esperamos um filme exclusivo de Daniela Thomas, o que nos permitiria refletir mais legitimamente sobre seu papel na co-direção dos dois filmes citados.

Terra Estrangeira é um filme que traz as marcas de seu tempo, em que possivelmente era mais fácil entrever as contradições de um mundo cada vez mais integrado, com pessoas cada vez mais desenraizadas, não de uma ou outra nacionalidade (que esse tipo de raízes se imaginam), mas de dignidade, cidadania e relação com o outro. Em 1990, Collor e sua equipe econômica haviam acabado de confiscar a vida de milhões de brasileiros, para melhor se "integrar" em um sistema econômico mundializado. Portugal, terra em que se desenrola boa parte da intricada trama do filme, ainda passaria por rituais de "europeísmo", como "Lisboa – Capital Européia da Cultura – 1994", "Expo 98" e "Porto – Capital Européia da Cultura – 1999". Tampouco fazia parte de um "espaço Schengen" de fronteiras interiores abertas, na Europa, à circulação livre. Nesses cenários, vemos transitar no filme, que se compõe de movimentos externos muito marcados, personagens que, profundamente afetados pelos novos modos de exclusão social, procuram nichos de enraizamento.

Em qualquer lugar, todos parecem ser estrangeiros. A começar pelo título, que sugere ser o Brasil a primeira *Terra Estrangeira*. De fato, a primeira imagem do filme é um selo postal em que a "República Federativa do Brasil" é "Terra Estrangeira". Estrangeirado por uma cascata de acontecimentos – confisco da poupança, morte da mãe, fiasco num teste de seleção de atores –, Paco, o protagonista, encontra-se "desrelacionado" em plena São Paulo. Sem rumo e bêbado, descobre num bar que a única pátria que lhe resta é mítica, o país natal de sua mãe, onde nunca esteve e do qual tem apenas um cartão-postal (uma espécie de relíquia da mãe). O intermediário



Terra Estrangeira, de Walter Moreira Salles e Daniela Thomas.

desse "descobrimento" – Igor, comerciante de antigüidades/contrabandista de jóias luso-brasileiro – irá fornecer-lhe também os meios de chegar a San Sebastian, no País Basco, lugar cujos habitantes se querem estrangeiros do país a que estão ligados e onde se fala o basco "por vingança", segundo Igor.

É assim, como "avião" de jóias escondidas em um antigo Stradivarius, que Paco desembarca no Aeroporto da Portela, sob o severo olhar de funcionários do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. Para ele, Lisboa é um local transitório, sem maiores significados em sua jornada de "volta para casa", mas por isso mesmo ameaçador. Entretanto, uma falha no esquema de entrega do violino o faz estabelecer relações com um angolano, Loli, que mora na "pensão de pretos", vizinha de cima do hotel em que se hospedou, para, em seguida, descobrir que seu contato, um imigrante brasileiro, foi assassinado. Uma única pista o leva a Alex, brasileira, ex-mulher de Miguel (o morto), e a Pedro, um português que, também por intermédio de Igor, havia conhecido o casal. A trama do filme os conduz, por fim, a um posto de fronteira entre Portugal e Espanha, onde Paco e Alex, unidos pela perseguição que passaram a sofrer, terminam sem chegar a lugar algum.

Mais do que o constante ritmo de fuga e desesperança, o que suscita a atmosfera de desolação, por vezes frenética, que impera quase todo o tempo, é a inexistência do familiar, do semelhante, exceto na relação entre Alex e Paco, que surge ao final do filme. Não se trata, vale notar, somente de uma

(des)identidade puramente cultural ou psicológica,[1] mas de uma alteridade ameaçadora, hierarquicamente imposta desde o Brasil. Nesses termos, pode-se dizer que o filme nos sugere um comentário sobre situações de relações sociais desiguais e violentas, colocadas em termos de centro e periferia de poder. As fronteiras (re)colocadas por tais relações de poder são tanto nacionais, intranacionais, quanto supranacionais, e Brasil, Portugal e Europa aparecem como os contextos em que se dão as desigualdades.

Durante o desenrolar do filme, somos tomados por uma constante sensação de periferia: o Brasil como periferia da economia mundial, Paco como imagem do próprio povo brasileiro na periferia do Brasil, Portugal como periferia da Europa, um contrabandista luso-brasileiro como periferia do tráfico internacional de jóias. Além disso, a "casa" da mãe de Paco (e dele, por extensão ou por falta de escolha em um Brasil em que lhe roubaram as economias) é o País Basco; Igor se encontra numa "falsa modernidade de janotas incultos" e, como se vê mais tarde, na periferia de uma Europa criminal, de contrabando. Por seu lado, Miguel morre quando tenta ir para "a Europa", isto é, sair de Portugal,[2] com dinheiro roubado dos contrabandistas. Vemos que cruzar certas fronteiras é mortal e, neste caso, a fronteira pode ser a portuguesa, mas a fronteira crítica é, com certeza, a da "vida de contrabando", estrangeira. Em outro momento do filme, a fronteira que traz o sonho de liberdade para Alex e Paco é o mar, o barco, a ponta da Europa, de onde os portugueses saíram para invadir outras terras; ou talvez o mar seja o lugar onde esse barco encalha, numa das imagens mais belas do filme.

[1] Questiona-se aqui, de fato, a possibilidade do "puramente cultural ou psicológico".

[2] Atualmente, Portugal já se imagina mais como Europa do que foi tempos atrás. Principalmente ao longo da década de 90, eventos como a Expo 98 fizeram de Lisboa uma legítima capital européia. No filme, isso não é tão claro, como mostram os diálogos do Café Ritz e a passagem na fronteira, mas deve-se levar em conta que em 1990 ainda existiam fronteiras internas guardadas entre os países, que, só mais tarde, formariam o espaço integrado do Acordo de Schengen.

Terra Estrangeira, de Walter Moreira Salles e Daniela Thomas.

De fato, mais do que dados de uma realidade mapeada em livros, as fronteiras que vemos aqui limitam a passagem e delimitam espaços sociais hierarquicamente organizados. No filme, imagens diversas traduzem esses espaços, a partir de um ou mais pontos de vista determinados. Por exemplo, Lisboa é a terra em que a condição do Brasil de terra de exilados é explicitada para os brasileiros, onde eles se vêem cada vez mais estrangeiros, em razão do próprio sotaque. Entretanto, não é a pura diferença que ofende, como Alex parece crer, mas o contexto em que essa diferença adquire sentido. Estrangeiros ou excluídos de uma vida que gostariam de ter, os brasileiros em Portugal (como Miguel, Alex e, mais tarde, Paco) vão perceber-se estrangeiros de fato por meio de imagens negativas e estereótipos impostos, como: "brasileiro só toca samba e pagode" (no Café Ritz), "passaporte brasileiro não vale nada" (no episódio da venda do passaporte), "país de merda" (na transação de Igor com os contrabandistas franceses ou belgas), "os brasileiros violentos, perigosos, exóticos" (para Loli e entre os outros angolanos).

No interior desse espaço delimitado e restrito, "não se encontra ninguém, só se perdem as pessoas", segundo Pedro, único personagem do filme com um trabalho estável, mas que se perderá pelo amor a Alex. Juntamente com os angolanos, é uma das (instáveis) bases de apoio dos personagens em peregrinação. Mas peregrinação para onde? Onde é esta casa, de que fala Alex ao fim do filme? Quando se começa a voltar para casa? Pelo menos para Paco, a casa é um espaço mítico, um San Sebastian que nada é além de uma figura em cartão-postal, reafirmada em seu encontro com Igor (sem este, a história de Paco não sairia dessa periferia brasileira). San Sebastian torna-se cada vez mais concreta à medida que Paco se movimenta, procura cruzar fronteiras e encontra-se com Alex. Ainda assim, San Sebastian mantém-se utópica até o fim, como lugar que não é.

Alex, por sua vez, pensa no Brasil, repetindo o drama daqueles imigrantes que vêem o desejo do retorno cada dia mais distante, pela falta de possibilidades de recepção que sua "casa" apresenta. Tanto que, ao fim, adere ao malfadado projeto de Paco, e "San Sebastian com Paco" torna-se um terra mítica também para ela.

Enquanto isso, a movimentação é perigosa, cercada de riscos, subterrânea, passada num submundo de contrabando. Entre perseguições e ardis, as idas e vindas de Paco, Alex e Igor falam de estratégias imediatas, praticamente forçadas sobre eles. Por isso, ao fim do filme, a "casa", terra prometida em que não há fronteiras – e, portanto, tampouco estrangeiros – pode ser a morte, mas fica também a impressão de que o próprio movimento, a saída, o cruzar fronteiras sem que se chegue necessariamente a algum lugar é a única casa a que têm direito esses personagens.

No entanto, a movimentação traz sempre o (ou é provocada pelo) outro. Paco responde àquilo que encontra nas pessoas: um convite de Igor, a ajuda de Loli, a traição/união com Alex. E as partes mais "otimistas" do filme são aquelas em que Paco se encontra com o outro de maneira mais intensa – no sexo –, que, por sinal, acontecem longe da cidade, próximas ao mar. Dessa forma, tanto o mar como o sexo são (re)significados por Walter Salles como espaços da possibilidade, da fuga, mas também da (re)descoberta. É diante do mar – ou do estuário do Tejo – que

certos diálogos significativos são mantidos, principalmente entre Paco e Alex, Paco e Loli. Parece que, diante da riqueza de imagens que este suscita, principalmente em terras lusas, a alternativa se faz presente. E até mesmo quando o barco encalhado sugere uma travessia fracassada, Paco e Alex encontram um ao outro, desta vez num encontro significativo, sincero, não como o primeiro.

Na abertura para o outro, em que se descobre um semelhante ou aliado, parecem estar os pontos de sustentação dessa movimentação febril. Os encontros, a princípio movidos por interesses próprios, acabam tornando-se, pelo menos alguns, situações de solidariedade, simpatia e amor. O filme termina no impasse entre o encontro da solidariedade, da união com o outro subordinado, e a impossibilidade de sair da fronteira da *Terra Estrangeira* e chegar a algum lugar menos inóspito.

Por outro lado, em *Central do Brasil* Walter Salles olha para o interior do Brasil por meio de um olhar (ideológico) eurocêntrico. Ao examinarmos o filme, vemos como a idéia da viagem e da construção do exótico é fundamental para a reflexão sobre o "caráter nacional" ainda hoje. Vemos uma reprodução de estereótipos criados a partir do centro sobre a periferia. Principalmente a partir das concepções de Said, queremos ver o filme como uma narração sobre o interior que o constitui, como produto de um pensamento hegemônico, com força para representar e construir efetivamente a "verdadeira" e "boa" cara do país, mesmo que ela não exista senão nas imagens do filme. Desse modo, o filme é uma forma de

Central do Brasil, de Walter Moreira Salles.

criar uma identidade brasileira, sempre vista como perdida ou não revelada. A "boa identidade" é encontrada, a cara do Brasil é refeita e um discurso quase oficial se impõe a partir das práticas de um cinema à procura de nossas "verdadeiras raízes". A busca da verdadeira identidade pode também ser um projeto de ida ao próprio interior, às raízes ou à tradição, a descoberta do "autêntico". No entanto, isso pode resultar na ilusão de que haverá realmente o autêntico Brasil.

Central do Brasil – como *Terra Estrangeira* – narra uma sucessão de desencontros paralelos à superação do mal por meio do encontro com a humanidade. Narra também uma peregrinação, uma viagem em busca do conhecimento, que transforma, muda, faz conhecer e revela. Porém, em *Central do Brasil* a peregrinação resulta na superação do mal, e seus desencontros são degraus para atingir o fim, a humanidade restaurada, estigmas aos quais o primeiro filme não sucumbe. Neste sentido, *Central* parece ser uma resposta ao pessimismo de *Terra Estrangeira*.

O começo da peregrinação é marcado pela tragédia: a morte da mãe de Josué, a venda do menino para o tráfico de órgãos organizado. Nesse ponto, o filme assemelha-se a *Terra Estrangeira*, em que o mal do início da jornada é também causado pela morte da mãe e uma fuga é iniciada com a ajuda de Igor. Porém, em *Central do Brasil* a personagem principal, Dora, transforma-se devido à desgraça que impôs a Josué, sendo sua viagem de recuperação, desculpa e redenção, enquanto Paco faz a viagem do desespero, em busca da possibilidade de descobrir algo seu ao procurar San Sebastian. Uma viagem é de conhecimento outra, de arrependimento (mesmo com o reconhecimento de si que ela traz). Esta termina em reconhecimento; aquela, em desconhecimento. Estes dois finais bem diferentes talvez simbolizem a mudança na percepção de Walter Salles sobre a identidade do país nos dois filmes, que passa a ser mais otimista no último. O fim trágico da viagem de Paco e a conseqüente imagem de desespero, falta de perspectiva, falta de identificação com a imagem do próprio país – ele mesmo uma *Terra Estrangeira* para uma geração inteira – podem mesmo ter pedido uma visão mais esperançosa na viagem de Dora.

Como em uma odisséia, a viagem começa com uma luta de conquista, com um truque de resgate, que é o início de uma jornada desencontrada: o resgate do menino Josué das mãos dos traficantes de órgãos, a perda do dinheiro numa parada de ônibus (a pobre galera moderna), o encontro entre Dora e Josué quando ela pretendia abandonar a jornada. Aqui é importante lembrar que a jornada continua pela ação do outro, que redime Dora (o próprio Josué). Neste sentido, o filme é imensamente mais esperançoso, pois é o outro que redime, enquanto, em *Terra Estrangeira*, o outro também oprime, engana e ama (uma reação mais complexa e mais próxima da visão antropológica recente sobre o encontro de alteridades). De qualquer forma, o outro, em *Terra Estrangeira* (Alex), não salva.

O desencontro seguinte é a perda do ônibus de volta, agora com o destino empurrando para a peregrinação, eliminando mais ainda o poder da iniciativa da transformação e, em certa medida, conduzindo-a. Para Dora, a superação é o caminho quase inevitável, já que a série de coincidências e contratempos empurra à peregrinação, uma visão muito

baseada na tradição judaico-cristã, num filme que fala de uma realidade não necessariamente religiosa. Além disso, Dora recebe a ajuda quase angelical do caminhoneiro, que representa também a possibilidade perdida do amor, uma castração do destino (lembremos que ele vai embora justo na hora em que Dora passava o batom vermelho). Essa castração é mais um contratempo orquestrado pelo Destino, um preço pela redenção – é preciso purificar-se até encontrar a verdadeira redenção. E o destino pode aqui ser imaginado num sentido bastante moralista, em que castração, pureza e sofrimento são necessários para a redenção. A viagem é o sofrimento, a purgação, a fome, a dor e o fim sempre adiado: na casa que não é mais do pai de Josué e no pai perdido em São Paulo, em busca da esposa já morta. Por outro lado, a viagem é também o encontro do mal em si mesmo.

Mas o final da redenção é marcado pelos grandes encontros de Josué com os irmãos e de Dora com sua própria salvação, o encontro de sua humanidade. Se o outro redime, suas imagens são exotizadas (o outro a ser conhecido, o próprio Brasil). O encontro com a essência do outro atravessa uma procissão que o Destino coloca na peregrinação de Dora, uma religiosidade que seria a imagem das entranhas de um país ingênuo e bom demais. O encontro com o outro tem duas dimensões: em uma, o encontro com Josué redime Dora de sua desumanidade (como um outro anjo) e, nesse caso, Dora pode metaforizar um Brasil que se quer salvar (e que quer se salvar); em outra, os encontros e desencontros com as pessoas da viagem podem metaforizar um reencontro com o Brasil. A imagem de uma identidade do Brasil que se salva quando se conhece.

Central do Brasil, de Walter Moreira Salles.

Por sua vez, como vimos, a viagem em *Terra Estrangeira* é uma fuga desesperada em busca do que resta de si, é um plano antigo da mãe de Paco, é uma vida de preparação com pequenas poupanças, viagens parceladas etc. É uma viagem voluntária e, portanto, substancialmente diferente da viagem de Dora, muito mais involuntária e guiada pelo Destino. Embora a viagem de Paco seja de encontro, ele só se desencontra numa "terra para se perder". Em Portugal, Paco se depara com a terra que ele imaginava especial por ter sido "descobridora", além dos "descobertos", dominados ou representados. Encontra os angolanos e o sofrimento de Alex – expresso no isolamento que traz a diferença de sotaque –, o cabaré das colônias e um sistema social até então desconhecido: o dos imigrantes africanos que se encontram com brasileiros no exílio. Aqueles são retratados sob um prisma fechado, oculto, chegando ao exótico, ao mesmo tempo em que vêem os brasileiros por um filtro de imagens preconceituosas. Ainda que, de sua posição marginal (vista também pela língua ininteligível tanto para portugueses quanto para brasileiros), ofereçam algum apoio para Paco, a relação entre uns e outros é sempre tensa, marcada por suspeita, desconhecimento e estereótipos.

Por isso, poderia parecer que Walter Salles encontra-se, como outros brasileiros em Portugal, diante de uma realidade desconhecida, de uma alteridade que se impõe de início. De várias maneiras, vemos o dilema do imigrante, ao não se reconhecer, ou ainda, como a mãe de Paco, ao reconhecer que é a terra natal que não lhe abandona. Um certo desencontro inerente à experiência imigrante. Temos o contraste entre o desejo de Alex de voltar para casa e o de Paco em ver San Sebastian por causa de sua mãe. Este encontro cruzado de duas viagens será dramático. Ao lado do navio encalhado na praia, Alex fala da vontade de encalhar como uma baleia, como o navio, ou seja, enraizar-se, num desejo de superar a condição imigrante.

A viagem de Dora tem a pretensão de encontrar o verdadeiro Brasil, demonstrando uma fobia pela cidade, de certa forma paralela à de *Terra Estrangeira*. Isto pode ser percebido nas imagens assustadoras da decadência de São Paulo, na ameaçadora Lisboa, no fato de o amor só ser encontrado fora da cidade, na beira do continente (ao lado do mar) ou na estrada da fuga de Paco e Alex (o sexo é a única redenção em *Terra Estrangeira*, muito menos "moralista" que *Central do Brasil*). As cidades são labirintos para Salles e, em *Central do Brasil*, o interior detém a redenção do reconhecimento, o que é também uma exotização do outro a ser encontrado na viagem interior, o outro que é nossa própria face perdida (a inocência perdida na cidade, como nos roubos de Dora), que está no remoto interior e é a imagem "verdadeira" de quem se procura, que é o bom selvagem. O próprio Brasil procura sua cara, perdida e desumanizada na cidade e reencontrada no interior simples, ingênuo, franciscano e inexistente que Walter retrata.

Podemos perceber essa invenção da inocência na diferença entre as cartas narradas na Central do Brasil e na cidadezinha nordestina: na cidade grande as cartas são agressivas, enquanto as do interior são amáveis e ingênuas (quem não lembra do homem mais feliz do mundo?). Isso revela uma fobia à cidade e uma certa forma de geografismo ao

considerar a influência do meio no caráter das pessoas. O mesmo povo que no interior é bom, na cidade grande aparece como corrompido. No interior, pureza e ingenuidade prevalecem. Na cidade, ao contrário, o mal predomina.

Mesmo assim, a busca de uma "cara" para o Brasil em *Central do Brasil* acaba revelando um interior inexistente.

Por fim, em seu mais recente filme, Walter Salles retoma a parceria com Daniela Thomas, dando-lhe a maior parte dos créditos de *O*

Central do Brasil, de Walter Moreira Salles.

Mas é justo ressaltar que *Central*, além dessa reprodução sistemática de um interior inventado e povoado por ingênuos, religiosos e puros (personagens já existentes nas obras de viajantes interessados em criticar a sociedade européia, como Chateaubriand), traz um final paradoxalmente político, pois o cenário de salvação de Dora e do Brasil é uma área invadida. E a invasão pode ser vista como a restituição do poder da ação e da construção do próprio destino, retomado do Destino.

Primeiro Dia. Vimos uma guinada essencialista em *Central do Brasil*, dirigido exclusivamente por Salles, e procuraremos agora analisar como *O Primeiro Dia* responde a essa tendência.

Curto e feito para a TV alemã, *O Primeiro Dia* narra três histórias que se entrecruzam num final amargo. Uma história simples: João, presidiário, é solto por policiais corruptos para "apagar" um dedo-duro, que vem (ou "que descobre ser?") a ser seu amigo de infância, Antônio. Depois de matá-lo, percebendo que

será executado pelos mandantes de seu crime, foge e invade o prédio onde Maria, abandonada pelo marido, tentava suicidar-se. João impede o suicídio e os dois passam uma noite de amor sob as luzes do Réveillon de 1999. No dia seguinte, enquanto Maria se banha no mar, João é assassinado.

Ao contrário dos primeiros filmes, os personagens não têm a profundidade psicológica de Paco ou Dora: são pessoas que mal se chegam a conhecer, com exceção de Antônio, que, auxiliado por uma brilhante atuação de Matheus Nachtegarele, transmite algo além das poucas informações sobre João e Maria, protagonistas das duas outras histórias. Seus dramas são retratados com uma crueza direta, distinta da complexidade de *Terra Estrangeira* e da fábula de *Central do Brasil*. Mesmo assim, ao retomar o tom pessimista usado em *Terra Estrangeira*, Walter Salles resgata o olhar crítico.

Seguindo o raciocínio no qual relacionamos a paranóia contra a cidade versus o interior idílico, vemos que a cidade de *O Primeiro Dia* continua a ser claustrófoba, má e opressora. Mas não como em *Central do Brasil*, onde o pessimismo urbano encontrava no interior religioso a salvação. A cidade volta a aparecer como aquelas de *Terra Estrangeira*, cenários de tramas-espelho de uma realidade desesperadora. A cidade em si não é um personagem, como em *Central do Brasil*. A religiosidade ingênua deste último filme ganha contornos mais realistas em *O Primeiro Dia*, como ponto de fuga da loucura social desse país (na personagem da religiosa espo-

O Primeiro Dia, de Walter Moreira Salles e Daniela Thomas.

sa de Antônio, que havia, nas palavras deste, "virado bíblia") ou como alavanca crítica a si própria e ao caos social, na oração desesperada de Antônio antes da morte.

Se *Terra Estrangeira* representava o drama da classe média baixa decadente e *Central do Brasil*, a tragédia do Brasil "despossuído" da era FHC, *O Primeiro Dia* interliga essas duas histórias de empobrecimento e desespero. João (pobre) salva Maria (classe média) do suicídio, mas não se salva. Mata seu amigo de infância, passa a noite com Maria, mas, na manhã seguinte, é assassinado pelos mandantes do crime que cometera. A ironia encontra-se no fato de *O Primeiro Dia* poder ser o dia após a salvação, no caso de Maria (Fernanda Torres), ou o dia da morte, no caso de João.

Maria é a única sobrevivente da trama. Depois de abandonada pelo intelectual interpretado por Carlos Vereza, entra em desespero e tenta suicidar-se. O abandono de Maria – ou o da classe média – pelo marido intelectual é uma paródia, talvez, do papel da crítica nos tempos atuais, que parece ter-se rendido aos cantos da sereia ou jogado a toalha antes da luta. João, que havia invadido o prédio para fugir de seus futuros executores, impede o ato. Maria, fonoaudióloga, é redimida pelo encontro com a marginalidade. Essa redenção é marcada pelo mar que, também em *Terra Estrangeira*, aparece como contraponto à desilusão, como lugar de fuga da realidade. É no mar que se dá o momento mais calmo do filme, após a salvação de Maria por João, da classe média pelo desespero dos miseráveis. O pessimismo ganha tons elevados quando João é assassinado, enquanto Maria purifica-se no mar. João morre por tê-la salvado, por purificá-la.

Aos miseráveis resta a oração de Antônio antes de ser sacrificado. Um grito de raiva, impotência e amargura. Esta amargura é o momento mais sombrio da (ainda) curta filmografia de Salles e Thomas, o momento mais explicitamente raivoso e radical. Essa radicalidade é fuga da infrutífera busca pelas raízes perdidas, à qual Salles (sozinho) sucumbiu em *Central do Brasil*. Talvez a retomada da parceria com Daniela Thomas tenha influência nesse retorno à crítica em *O Primeiro Dia*, explicando sua semelhança maior com o clima de *Terra Estrangeira* do que com a fábula de *Central do Brasil*, assinado exclusivamente por Salles.

Conclusão

Por que a busca da identidade perdida se fez necessária em *Central do Brasil*? Parece que essa identidade não é evidente na cidade fragmentada pós-moderna, que no filme é oposta a algo mais palpável: um interior essencializado. Poder-se-ia dizer que, no caso de *Central do Brasil*, o processo de invenção de um interior exótico e desejável corresponde aos périplos de antigos viajantes europeus, como Chateaubriand, que é vertida numa oposição simplista entre a grande cidade moderna e má (o lugar do inferno tropical degradante) e o campo tradicional, antigo, estável, bom e honesto. Por isso, o campo e a cidade são exotizáveis, o primeiro por meio da alegoria do bom selvagem e a última pela do inferno tropical. A viagem de redenção de Dora ao interior é uma viagem do selvagem degradado ao "novo Novo Mundo".

Embora a busca de uma face melhor possa ser uma crítica à situação atual do país, a falta

de percepção clara dos mecanismos de exotização utilizados leva Salles a essencializar e inventar o interior e a cidade inexistentes. Isso imputa ao interior uma necessidade de ser puro, angelical, ingênuo e honesto, conforme as categorias do exotizador, o produtor de discursos hegemônicos na sociedade "eurocêntrica brasileira", impingindo, inclusive, uma separação autoritária entre um país falso, das cidades, e um verdadeiro, do interior.

Em compensação, *Terra Estrangeira* parece menos uma fábula ou um mito de redescoberta, e mais uma descrição antropológica de realidades duras e contraditórias, que usa da estética do filme noir e do documentário. O poder das metáforas de *Terra Estrangeira* parece advir do próprio fato de os personagens "estrangeirados" serem excluídos por estruturas sociais e imaginários hegemônicos, cuja lógica é opressora e alienadora. Paco e Alex não fogem do mal que há dentro dos dois, mas buscam uma saída de males que lhes são impostos ao longo da história.

Em *O Primeiro Dia*, Walter Salles retoma o tom crítico perdido em *Central do Brasil*, ainda que abra mão da construção rica dos personagens, marca dos dois primeiros filmes. A forma "chapada" da trama perde em complexidade e sutileza, mas ganha na força do argumento. Walter Salles renuncia ao essencialismo de *Central do Brasil*, porém perde o conteúdo psicológico de *Terra Estrangeira*. Mas hoje, nos tempos da letargia crítica, talvez seja muito mais eficaz a crueza áspera de *O Primeiro Dia*: "Obrigado, Senhor, por essa merda de vida".

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. Introdução. In: CARVALHO, Walter. *Terra estrangeira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 7-11.

Fichas técnicas dos filmes analisados

Terra Estrangeira
Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas e Marcos Bernstein
Fotografia: Walter Carvalho
Distribuição: Rio Filme e Sagres Vídeo
Ano de produção: 1995
Brasil

Central do Brasil
Direção: Walter Salles
Roteiro: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein (baseado em idéia original de Walter Salles)
Fotografia: Walter Carvalho
Distribuição: Rio Filme
Ano de produção: 1998
Brasil

O Primeiro Dia
Direção: Walter Salles e Daniela Thomas
Roteiro: Walter Salles, Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro e José de Carvalho
Fotografia: Walter Carvalho
Distribuição: Rio Filme e Lumière
Ano de produção: 2000
Brasil

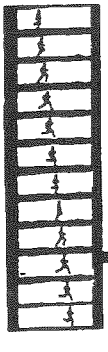
Resumo

Esta análise traz uma comparação entre os três filmes dirigidos por Walter Salles, dois deles com co-direção de Daniela Thomas. Das várias formas de estrangeiramento, da inexistência do familiar, dos inúmeros desencontros explorados em *Terra Estrangeira*, Walter Salles passa a uma representação empobrecida do interior brasileiro, inventando essências inexistentes em *Central do Brasil*. Neste filme, a peregrinação em busca da redenção da personagem principal e do próprio país denuncia uma mudança na percepção da identidade brasileira, retratada de forma maniqueísta e superficial. O terceiro filme, entretanto, retoma a crítica social ácida de *Terra Estrangeira*, demonstrando, de forma crua, o caos social brasileiro. *O Primeiro Dia* radicaliza o pessimismo do filme inicial, embora deixe de lado a profundidade dos personagens em prol de uma narrativa mais direta. Dessa forma, identificamos um movimento que vai de um início altamente crítico e complexo, em *Terra Estrangeira*, passa por uma guinada essencialista em *Central do Brasil*, e termina com uma retomada do pessimismo crítico em *O Primeiro Dia*.

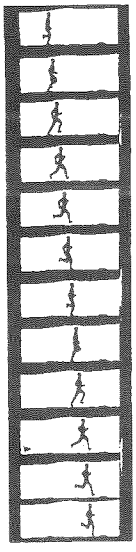
Abstract

This analysis brings a comparison among the three films directed by Walter Salles, two of them co-directed by Daniela Thomas. From the several forms of favoring foreign ways, from the nonexistence of relatives, and from the countless conflicts and oppositions explored in *Terra Estrangeira*, Walter Salles passes to an impoverished representation of Brazil's hinterland, inventing nonexistent essences in *Central do Brasil*. In that film, pilgrimage in search of the redemption of the main character and the country itself denounces a change in the perception of the Brazilian identity portrayed in a Manichaean and superficial way. The third film, however, resumes the acid social criticism of *Terra Estrangeira*, showing a raw portrayal of the Brazilian social chaos. *O Primeiro Dia* radicalizes the pessimism present in the first film, although leaving aside the characters' depth for the benefit of a more direct narrative. Thereby, we identify a movement that comes from a highly critical and complex beginning, in *Terra Estrangeira*, passes through an essentialist change of course in *Central do Brasil*, and ends by resuming the critical pessimism in *O Primeiro Dia*.

Recebido em julho de 2001.
Aprovado em julho de 2001.



Resenha de livro



Desafios da imagem

Organizadoras: Bela Feldman-Bianco e Miriam L. Moreira Leite
Editora: Papirus
Campinas, 1998

Quais os desafios que a incorporação da imagem – como técnica de pesquisa, meio de divulgação ou registro de uma interlocução que fundamenta uma análise – coloca para a antropologia? Esta questão, que já não é tão nova e, nas últimas décadas, vem alimentando a institucionalização de recursos disponíveis em cursos, festivais e revistas (como esta), continua a inspirar antropólogos e a intrigar outros estudiosos da imagem. O presente volume se insere nesse debate.

Os diversos ensaios que compõem esta coletânea foram produzidos para o seminário "Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais", organizado por Bela Feldman-Bianco e promovido pelo Departamento de Antropologia e pelo Programa de Pós-Graduação do IFCH da Unicamp, em abril de 1996. Trata-se de fragmentos que falam sobre incursões de antropólogos pelos terrenos das imagens, em diversos meios, espaços e tempos, e compostos a partir de diversas perspectivas.

O livro está organizado em cinco partes, cada uma com três artigos. A primeira parte, "Reflexões sobre linguagem visual", traz artigos de Maurício Lissovsky, Miriam Moreira Leite e Etienne Samain, que procuram, cada um a seu modo, debater o estatuto conceitual da imagem. A segunda parte, "Ler imagens: iconografia e fotografia como objetos de pesquisa", é composta de artigos de Mauro Koury, Maria Sylvia Porto Alegre e Lília Moritz Schwarcz, que abordam as especificidades do trabalho sobre material fotográfico. A terceira parte, "Acervos visuais e ensino", traz a experiência das antropólogas Patrícia Monte-Mór, na organização da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, Maria Beatriz da Rocha Trindade, com o ensino à distância, e Ana Maria Galano, no Núcleo Audiovisual de Documentação. Os textos incluídos na quarta parte, de Luciana Bittencourt, Clarice Peixoto e Ana Maria Niemeyer, problematizam o estudo da produção de imagens como parte intrínseca da pesquisa antropológica. Finalmente, na quinta parte, encontramos a reflexão de antropólogos engajados na produção de imagens: Andréa Cardarello, Claudia Fonseca, Nuno Godophim e Rogério Rosa refletem sobre a experiência de produzir o vídeo *Ciranda, Cirandinha.* Bela Feldman-Bianco revê o trabalho de fazer *Saudade.* E, por último, Dominique Gallois discute

o projeto Vídeo nas Aldeias, do CTI, e a experiência de assessorar cineastas e documentaristas em sua tarefa de criar narrativas convincentes sobre culturas específicas; sua reflexão epistemológica dá a volta e encerra o volume – aberto com questionamentos sobre o estatuto da imagem na era da reprodução mecânica e eletrônica – levantando questões sobre o estatuto da antropologia e do antropólogo.

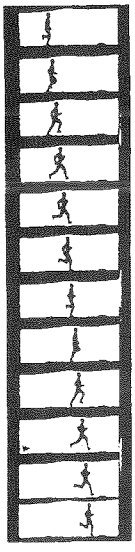
Os textos incluídos na coletânea compartilham uma aspiração comum: a de rejeitar interpretações que reduzam a dimensão imagética dos fenômenos sociais a ilustrações de percursos e estruturas determinantes, expressas por meio de outras linguagens. Por diversos caminhos e trabalhando com materiais variados, os autores buscam identificar significados que se revelam na imagem, ora coincidindo, ora contradizendo interpretações baseadas em documentação escrita. São textos que tematizam assuntos que vão desde coleção, seleção e análise de retratos pictóricos de índios, produzidos por viajantes estrangeiros, às representações videográficas produzidas sobre e com grupos indígenas no projeto Vídeo nas Aldeias, problematizado na contribuição de Dominique Gallois, que encerra o volume.

A variedade de relatos sobre a utilização de imagens na pesquisa antropológica com fins outros que os de mera ilustração valida um campo disciplinar em busca de conceitos e metodologias que legitimem uma prática estimulante: a de ir além do registro escrito na coleta e elaboração de material antropológico; e a variedade de perspectivas presentes no volume sugere a diversidade do campo.

Alguns estudos são históricos. O trabalho de Maria Sylvia Porto Alegre opta por uma abordagem que supostamente abstrai o contexto para buscar significados sugeridos pela gramática das imagens propriamente ditas. Em um exercício de suspender seu conhecimento prévio de narrativas históricas baseadas em outras fontes, a autora procura identificar a especificidade do discurso pictórico sobre os índios.

Já o trabalho de Lili Moritz Schwarcz, bastante desenvolvido em livro e textos publicados depois de esse artigo vir a público, busca entender as características formais dos retratos de D. Pedro II. Aqui os retratos aparecem como expressão dos acontecimentos da evolução da conjuntura histórica do Segundo Império. As mudanças na forma de retratar o imperador, um líder político que se estabelece bastante pela imagem, correspondem, grosso modo, às fases da política do período. Embora a perspectiva adotada pelas autoras varie, ambas se debruçam sobre material inédito e verificam sua maior ou menor adequação às construções do período que se basearam em material escrito.

Outros, como Luciana Bittencourt, vão buscar, em tramas e formas dos tecidos produzidos por artesãos observados, significados que ajudem a entender a trama social local. Ana Maria Niemeyer também trabalha com a produção de imagens como forma de elucidação dos conceitos nativos. Em sua representação gráfica da casa ou descrição do significado dos elementos arquitetônicos das habitações que eles mesmos constroem, a professora apreende um sistema de classificações e significados, constatando, por exemplo, que casa, para os favelados que participaram de sua pesquisa, é aquela de seus pais no Nordeste, e não a habitação em que vivem na favela, considerada provisória.



Clarice Peixoto chama a atenção para o potencial da câmera em estimular depoimentos e, inspirada por autores como Margareth Mead e Marc Ferro, provoca a reflexão sobre a necessidade de definições precisas sobre o que e como filmar.

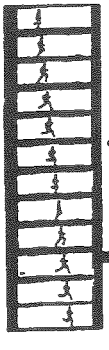
Finalmente, os três artigos que compõem a última seção refletem especificamente sobre experiências concretas de produção de vídeos etnográficos. Claudia Fonseca e seus co-autores refletem sobre as limitações e potencialidades do vídeo em relação à linguagem escrita. Bela Feldman-Bianco relata como a produção do vídeo incrementou seu trabalho etnográfico em meio aos imigrantes portugueses das imediações de Boston. E Dominique Gallois problematiza as maneiras pelas quais, ao compartilhar o fazer videográfico com comunidades envolvidas, o antropólogo pode estar propondo novas formas de fazer antropologia. Nesse ponto o volume se mostra mais sugestivo, abrindo caminho para uma recolocação do problema. A produção imagética em diferentes países é um campo de estudos bastante desenvolvido por autores especializados nas artes plásticas e visuais, fotográfica, vídeo e cinematográfica.

Para além de questões de delimitação de campos disciplinares, é possível pensar o debate proposto sob outro ângulo: que contribuições o olhar antropológico pode trazer ao estudo das imagens?

É preciso pensar no legado antropológico de maneira conceitual e na forma como nossa disciplina redefine mapas e fronteiras, de modo a enfrentar os muitos desafios teóricos postos pela contemporaneidade. Não podemos nos contentar com as apropriações que outras disciplinas fazem da antropologia. O recurso à observação participante, por exemplo, tende a reduzir esse legado a uma ferramenta de pesquisa. A antropologia pode contribuir para o estudo das imagens de diversas maneiras. A insistência relativista que caracteriza uma disciplina que acumulou conhecimento privilegiado ao escrutinar sistemas lógicos e conceituais que regem a história cotidiana de grupos diversos – como, aliás, aponta Gallois – é uma delas. A delimitação de problemas, em cada situação de pesquisa, pela maneira como o pesquisador constrói seu questionamento, incluindo sua interlocução com o universo pesquisado como parte propriamente dita do trabalho, constitui outro exemplo de área em que a antropologia pode contribuir.

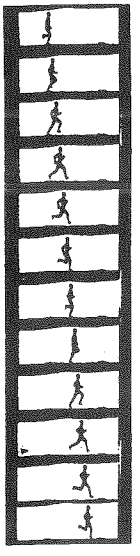
A abertura da antropologia para a compreensão e a comunicação de especificidades permitiu que a disciplina desenvolvesse aparatos conceituais sensíveis à problemática das determinações simbólicas. Em um mundo globalizado, que vive, ao mesmo tempo, uma integração inédita de estruturas e linguagens e a afirmação, também inédita, de particularidades irredutíveis, aparatos conceituais sensíveis à relatividade das definições de sujeito e objeto, às complexidades da autoria e à pluralidade de perspectivas que constituem a realidade têm muito a contribuir para elaborações filosóficas e estéticas da imagem e da cultura.

Esther Hamburger



Resenhas de filmes e vídeos

Arraial do Cabo



Realização: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro
Texto: Cláudio Mello e Souza
Narração: Ítalo Rossi
1960, 35mm/VHS, 17 min., P&B
Embrafilmes, Brasil

No início dos anos 50, momento em que os estúdios cariocas e paulistas estão falindo, o documentário *Arraial do Cabo* apresenta-se no cenário do cinema brasileiro com uma nova proposta de estilo, que reflete e discute a realidade brasileira, de forma barata e revolucionária. Com "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça", na teoria do "cinema de autor", Paulo César Saraceni e Glauber Rocha inauguram o que se denominou de Cinema Novo, formalmente descolonizado dos padrões hollywoodianos.

Arraial do Cabo, no estilo plano-seqüência de Orson Wells, cumpre a idéia desse novo olhar: refletir o Brasil por meio de suas minorias, operários e outros emblemas dos desequilíbrios sociais do país, com um visível propósito político que permanece até os dias de hoje como parâmetro estético no cinema brasileiro.

Entre 1953-1960, a pesca artesanal em Arraial do Cabo, na época 4º Distrito do município de Cabo Frio (RJ), atraiu antropólogos do Museu Nacional da UFRJ, como Castro Faria, Heloísa Alberto Torres, Luiz Fernando Fontenelle, entre outros, com o projeto de avaliar, senão chamar atenção sobre, o impacto que a industrialização e o sentimento nacional de desenvolvimento e progresso poderiam causar às sociedades tradicionais rurais. Tal preocupação foi desenvolvida no conceito antropológico de etnodesenvolvimento, formulado por Rodolfo Stavenhagen, conforme assinala Cardoso de Oliveira (47:2000),[1] como crítica às teorias desenvolvimentistas que não levavam em conta os interesses das comunidades envolvidas na questão do progresso e da modernização.

Assim, esse projeto tornou-se a base de inspiração de Paulo Saraceni, que roteirizou os aspectos da vida familiar dos pescadores – pescaria de rede, salga e venda do peixe, celebração do sucesso da pescaria –, contrapondo a "invasão" da indústria de Álcalis (Cia. Nacional de Álcalis), o barulho dos motores e as atividades mecânicas dos trabalhadores da fábrica ao silêncio costumeiro do lugar.

É evidente a idéia de representação do contraste entre as cenas alternadas da pesca, com fundo musical de Villa-Lobos, e o movimento das máquinas, com repetidos vaivéns

[1] Oliveira, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15/São Paulo: UNESP, 2000.

Viramundo

Direção: Geraldo Sarno
1965, 40 min., P&B, 16 mm
Brasil

Viramundo enfoca o processo de adaptação das pessoas oriundas do Nordeste às exigências do mundo industrial urbano, retratando um novo personagem das grandes cidades – o nordestino – e suas dificuldades de integração à nova sociedade.

O filme é construído a partir de diferentes relatos e delineado em cinco seqüências básicas, em que vemos a construção da trajetória do imigrante nordestino que busca, nas "veredas da ilusão", uma vida melhor por meio do progresso de uma grande metrópole. Desta forma, são ilustrados: o desembarque na cidade de São Paulo; o percurso (trabalho na construção civil e na indústria); a adaptação ao novo contexto social, expressa fundamentalmente pela noção de caridade dos cultos evangélicos e umbandistas; e, finalmente, o retorno, o fim da peleja que "carece de solução".

Sublinhado pela narrativa de cantadores de viola, o filme começa com a imagem do retirante extraída diretamente das telas de Portinari para o cenário da estação ferroviária de São Paulo, na apresentação da chegada do chamado "trem do Norte". Na década de 1960, este trem trazia diariamente centenas de imigrantes nordestinos para São Paulo, na esperança de viverem o Eldorado Paulista.

Os dados apresentados pelo narrador (em off) sobre o grande contingente de imigrantes vindos do Nordeste brasileiro contrastam com as expressões faciais e corporais desses personagens no momento de sua chegada a São Paulo. Ao fundo, a música introduz o novo elemento do contexto modernizador. Ao serem entrevistados, os nordestinos desfiam seu rosário de esperanças, suas expectativas de uma vida melhor, mais oportunidades de emprego, menos miséria e sobretudo mais progresso e menos atraso. A grande maioria, que antes trabalhava na roça, declara: "a lavoura não tem saída".

Agora, eles querem e devem olhar para a frente, para o progresso, para a modernização expressa por um novo tipo de inserção no sistema de produção. A construção civil e a indústria passam a ser seus novos horizontes; "ter um trabalho, uma profissão", a sua meta. O povo de São Paulo é identificado como um povo que "olha para frente".

Como parte da estrutura agrária altamente concentrada, sobretudo nas áreas rurais consideradas velhas e de baixa produtividade, os trabalhadores não chegam a perceber as forças que de lá os repelem. Ao contrário, o que é valorizado em sua consciência são as forças de atração, em seu anseio, por exemplo, de trocar a meação pelo salário, com a migração para São Paulo.

O contraponto é o discurso do empresariado, que analisa a recente entrada maciça de trabalhadores de origem rural em um dos centros industriais mais importantes do país. Em seus depoimentos, a idéia dominante é a necessidade de mão-de-obra especializada para o crescente processo de industrialização. De outro lado, sustentam que o desenvolvimento decorre do jogo das forças sociais, eximindo-se de qualquer responsabilidade com relação aos que ficam à margem do mercado.

Didaticamente, o narrador introduz essa nova realidade. O mercado nacional, constituído pela predominância dos estados do Centro-Sul, provoca movimentos inter-regionais da população. A industrialização, intensificando-se, gera pronunciados desníveis socioeconômicos, conduzindo à formação de uma sociedade urbano-industrial em que modernização e marginalização caminham de mãos dadas. O desenvolvimento é entendido como processo social que acarreta uma profunda mudança nos valores vigentes da sociedade.

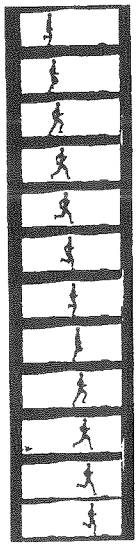
Assim, as vastas ondas migratórias que chegam à cidade de São Paulo intensificariam o conjunto de experimentos culturais, seja com o catolicismo popular, que se misturava à umbanda e ao candomblé, seja com o movimento evangélico que, já àquela época, começava a se expandir. Há, pois, uma fusão de referentes culturais. Destacam-se, ainda, os estilos de vida a serem conquistados, a questão do sofrimento, da adaptação e da cura pela fé.

Delineada a narrativa apresentada nas cinco seqüências de *Viramundo*, é importante situar agora o contexto socioeconômico e político em que foi realizado o filme. Estamos nos anos 60, em que o movimento denominado Cinema Novo se definia sobretudo por uma nova estética, por um novo estilo de fazer cinema. O cinema-verdade era a tônica da maior parte dos documentários. Desenvolvido a partir desta perspectiva, *Viramundo* integra os quatro curtas-metragens documentários produzidos por Thomas Farkas entre agosto de 1964 e março de 1965, e reunidos no longa chamado *Brasil-Verdade*.[1]

A crença na objetividade do olho fotográfico e os estilos do cinema-direto e do cinema-verdade marcam muitos documentários realizados no Brasil nesse período. Trata-se de uma geração de cineastas cujas obras são fortemente influenciadas pelas questões produzidas pelas ciências sociais e pela efervescência política. Muitos contaram com o apoio de sociólogos, antropólogos e folcloristas na realização de seus filmes "culturais" (Monte-Mór, 1995).

No caso específico de *Viramundo*, como vemos nos créditos, a pesquisa para a elaboração do argumento central contou com a participação de Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio F. de Camargo, sociólogos que trouxeram para *Viramundo* a centralidade da tese desenvolvimentista, principalmente em sua associação com outros quatro grandes temas das ciências sociais no

[1] Os outros três são: *Nossa Escola de Samba*, de Horácio Gimenez, *Os Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares.



Brasil dos anos 60: industrialização, modernização, urbanização e marginalização. O projeto modernizador do Brasil é o discurso-base. A inevitabilidade dos processos de modernização, desenvolvimento e industrialização, em uma perspectiva claramente evolucionista, torna bastante problematizadas as relações entre o progresso e a religião.[2]

Nesse contexto, apresentam-se aspectos da industrialização de uma região dinâmica como São Paulo, com mais oportunidades de trabalho e de difusão de atitudes, normas e valores urbanos (modernização). Ao mesmo tempo, cria-se uma rede de transportes e comunicações, unificando em um mercado nacional as várias regiões brasileiras. São essas as condições básicas das migrações internas. Sua raiz está no próprio desenvolvimento econômico e no sistema industrial dele resultante (Lopes, 1964 e 1971). Com força, emerge uma ideologia de emigração que generaliza a idéia de que "sair é melhorar".

A linguagem corrente do filme é marcada por um conjunto de oposições tributárias das análises do campo político, econômico e social do Brasil à época. Os elementos signos da modernidade são contrapostos aos da estagnação. Os diferentes discursos são confrontados, com destaque para os de nordestinos versus empresariado e os de evangélicos versus umbandistas. As oposições são enfatizadas em quase todas as narrativas: Sul versus Norte, progresso versus estagnação, emprego versus desemprego, prosperidade versus fome/miséria.

Rapidamente, o filme menciona a limitação para a organização política e a incipiente participação dos sindicatos. O universo cultural aparece determinado por condições estruturais, especialmente na apresentação do comportamento sociopolítico de passividade e conformismo. A inserção da religião numa sociedade em processo de mudança é destacada.

Viramundo teve um forte impacto em seu lançamento, por abordar questões religiosas. Naquela época, a religião era quase um tabu no cinema e na academia. Entendida como "o ópio do povo", foi, para muitas gerações de intelectuais, um paradigma de reflexão social associado ao conceito marxista de alienação. Religião e modernidade eram entendidas como conceitos antagônicos, realidades excludentes. O comportamento religioso era percebido como resultado de uma situação social alienante e produtora de alienação, sintoma de desorganização social.

Mas como se daria a inserção da religião numa sociedade em processo de mudança? Como nela ocorreria a busca da dimensão religiosa para a existência? O que acontece quando fenômenos como transe, possessão e exorcismo ocorrem no interior de uma cultura que busca afirmar um alto grau de civilização, libertando-se das amarras de um passado visto como obscurantista e inferior?

Diante dessas perguntas, a perspectiva adotada pelo filme é a de atribuir às religiões mediúnica e evangélica a função de construir uma alternativa possível no processo de adaptação das personalidades às exigências da vida urbana. As motivações de adesão às novas modalidades religiosas são, então, interpretadas por sua função terapêutica e de integração na sociedade urbana. O que o filme discute está em sintonia com o ambiente ideológico da época: a religião é percebida como alienação, mas também como

[2] Ver Ianni, 1963, e Lopes, 1971.

um meio de adaptação aos novos valores (Camargo, 1961).

As cenas de exorcismo e possessão predominam. A câmera participante registra, seleciona e enfoca. Contrastando com as cenas do terreiro de umbanda, surgem as imagens de um culto evangélico. Predomina a perspectiva de indivíduos socialmente marginalizados e discriminados encontrarem nas religiões uma alternativa para seus problemas de adaptação. O rápido processo de urbanização e industrialização ocorrido em São Paulo teria acarretado a necessidade de adaptação da personalidade de indivíduos plasmados em outra cultura. Amor e caridade se tornam presentes no mundo capitalista, amainando suas contradições, servindo de proteção psicológica e dando sentido à vida das pessoas. Mas o que é caridade? Nas palavras do missionário, "é um dom, regenera a criatura e eleva a alma" e ainda "Jesus fez caridade, fez curas. Caridade em nome de Jesus Cristo". Neste contexto, a noção de caridade funciona como um princípio operatório. É uma categoria amplamente utilizada tanto no universo afro-brasileiro como em relatos dos evangélicos. E, como sabemos, a valorização de certos temas tem ligação intensa com um universo religioso partilhado e disputado em seus sentidos. O sofrimento também é tematizado pelos dois universos simbólicos. Estes são valores estruturantes, que dão sentido à existência dos fiéis.

É interessante ressaltar como, àquela época, não se podia imaginar a complexidade que o universo evangélico alcançaria na sociedade brasileira contemporânea. Para os crentes, ganhava-se a guerra espiritual principalmente na defesa de uma certa postura na interação com o inimigo. Quarenta anos depois, o conflito continua na ordem do dia, e este filme já o anunciava. O filme é igualmente uma demonstração viva, real, do fosso que se alargava entre os índices de urbanização e absorção da força de trabalho pelo setor industrial. Daí, o retorno, a desilusão de muitos nordestinos.

Sandra M. C. de Sá Carneiro

Referências bibliográficas

BERNADET, Jean-Claude. Cinema e religião. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 187-194.

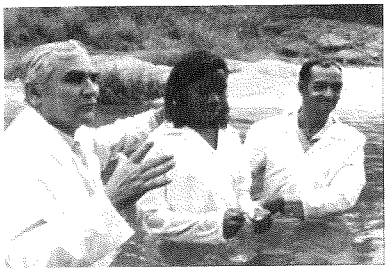
CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira. *Kardecismo e umbanda: uma interpretação sociológica*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1961.

IANNI, Octávio. *Industrialização e desenvolvimento social no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOPES, Juarez Brandão. *Sociedade industrial no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1964.

—. *Desenvolvimento e mudança social: formação da sociedade urbano-industrial no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas. Etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, 1995, p. 81-88.



Santa Cruz

Quinta história do programa *Seis Histórias Brasileiras*
Direção: João Moreira Salles
60 min., 53 seg.
Argumento: Marcos Sá Corrêa
Produção: Videofilmes e GNT
Brasil

A suavidade é uma qualidade fugidia. Sua conquista exige uma certa generosidade do artista com a matéria, de tal modo que o fluxo de fantasia do primeiro não fira, choque ou menospreze as potencialidades encobertas da segunda. Por isso, para o reconhecimento da leveza na obra final, há de se desenvolver uma certa familiaridade e algum deleitamento entre os dois, de tal forma que as linhas de expressão de um saiam como complementos e comentários do outro, num entrelaçamento de proximidades nunca iguais, de distâncias nunca excessivamente fortuitas.

Assim, não é estranho que, em nosso país de excessos e contradições, beleza e delicadeza estivessem tantas vezes associadas. Somos gratos à perseverança que desembocou na indescritível suavidade da música de Cartola e Tom Jobim, na poesia de Bandeira e Drummond, na literatura de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, para citar alguns nomes entre gêneros. Entretanto, quando nos perguntamos sobre a produção de documentários, temos de convir que essa linguagem pende para agressividade ou compaixão agridoce. Talvez esta seja a sina de uma linguagem visual que, ao se deter sobre o mundo de um outro próximo mas que sofre, é vítima ou é exótico, tende a se construir com base em teses fortes, estruturadas, inúmeras vezes engajadas e autorais demais. Não são poucos os casos em que a tese funciona como uma cortina de fumaça que protege o diretor e o público de uma excessiva, inquietante e perigosa intimidade com o desconhecido no outro. O medo inibe o deleitamento e, sem o deleitamento entre os dois, escapa do horizonte o olhar suavizado.

Mas quem teria anunciado trajetórias calculadas? É o próprio poeta Yeats quem indica as atribulações de um caminho sem teses, já que não é fácil "assistir à deserção dos animais de circo" e buscar "a poesia do lado da escada, na loja de trapo e osso da emoção". Para o documentarista que segue a sensibilidade do poeta, a primeira questão que se coloca é como produzir filmes com pessoas comuns, seguindo sua trajetória, sem grandes acontecimentos, sem grandes tragédias, e realizar este empreendimento sem escapar pela tangente, estruturando o olhar na tese do autor. Pois justamente aí reside a força do filme

Santa Cruz, de João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa, não apenas porque os diretores apresentaram seriamente a questão, mas também porque a encaminharam com desenvoltura.

Durante nove meses, *Santa Cruz* acompanha a instalação de uma pequena igreja pentecostal em uma área invadida na quase intransitável e inacessível periferia de Santa Cruz, na Baixada Fluminense. Portanto, o documentário parte de um tema caro aos antropólogos e sociólogos da religião contemporâneos, especialmente ao qualificar uma expansão religiosa que, soube-se a partir de pesquisas do Iser (Instituto de Estudos da Religião), atingia um ritmo de cinco templos por semana no início da década de 1990. Com o documentário *Santa Cruz*, o aspecto mais nebuloso desta expansão numérica – que se denomina "crescimento pentecostal autônomo", pois se realiza fora das redes institucionais evangélicas mais abrangentes – ganha lugar e nomes.

A igreja que está no centro da narrativa foi criada pelo pastor Jamil, um metalúrgico aposentado, cuja personalidade é o oposto da imagem do senso comum do pastor pentecostal, pois é uma pessoa tímida, silenciosa, quase inexpressiva. Converso alguns anos antes, foi chamado pelo Espírito Santo para criar sua própria igreja: Casa de Oração Jesus é o General. Coincidentemente, quase numa ironia à ruptura institucional e à ousadia criativa do pastor, a igreja da qual saiu se chamava Casa de Oração Jesus é o Comandante.

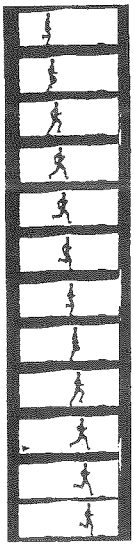
Pois será no espaço desta igreja – um retângulo de tijolo e cimento perdido em uma rua de terra próxima a um alagado – que se desenrolará a história do filme. Esta história se abrirá em flor-de-lótus nas histórias dos vizinhos que paulatinamente vão-se convertendo. Neste sentido, é importante pontuar que o espectador pode aproximar-se da vizinhança, por meio das histórias das pessoas, porque a religiosidade pentecostal oferece condições para isto. Faz parte de sua tradição o testemunho com a auto-apresentação, indicando o sentido que o transcendente dá à vida de cada indivíduo. O que não é evidente é que estas histórias possam ser contadas com tanta graça e leveza, como a da expressiva Zezé, uma das primeiras convertidas, cujo marido era alcoólatra e desempregado, a da missionária Dona Noêmia, que, sempre acompanhada de seu marido mudo, realiza orações fortes para os necessitados que a procuram, orando de graça, porque de graça recebeu o dom do irmão Veronilson, jovem operário que quer aprender a ler a Palavra do Senhor, e a da melancólica e sofrida Rizoneide. A compenetração, a sinceridade e a poesia que chegam ao espectador por meio das histórias e do cotidiano dessas pessoas em torno da igreja são indicações tanto do impacto da religiosidade pentecostal na periferia das grandes cidades como da qualidade da inserção da equipe no lugar, uma vez que esta foi capaz de ouvir e observar atenta e respeitosamente.

Nos debates sobre o filme *Santa Cruz*, João Moreira Salles e Marcos Sá Corrêa falaram de uma mudança pessoal na feitura do documentário. Generalistas, como se autodefinem – um documentarista e outro jornalista –, eles se aproximaram do tema cautelosos, grávidos de todo um conjunto de preconceitos gerados por uma cultura católica dispersa e uma opinião

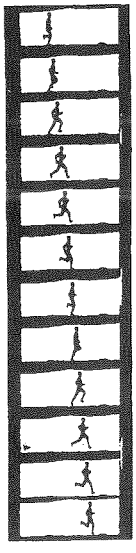
pública carregada de escândalos. Generalistas, como pretendem continuar, não aderiram a uma tendência forte nos estudos de religião, no sentido de compreender os pentecostais a partir do campo de disputa simbólico (ou, segundo outro paradigma explicativo, de mercado religioso) em que se inserem. Documentaristas, como estão se fazendo, decidiram não abrir o registro para uma reflexão metalingüística. Deliberadamente, os diretores optaram pela simplicidade da narrativa – uma estrutura temporal linear –, pela singeleza de um evento – a formação de uma igreja – e pelo enraizamento da história em um lugar: Santa Cruz. Parece que todos ganhamos com isso, recebendo um filme cuja força está na composição da narrativa autoral sintonizada com a narrativa daqueles que são objeto da narração, num entrelaçamento de grande beleza artesanal. São muitas as passagens poéticas e delicadas do filme indicativas de processos de abertura mútua e deleitamento na base de sua composição.

Entretanto, não se pode afirmar com todas as letras que o filme *Santa Cruz* renuncie à tendência das teses fortes. Duas passagens em especial denunciam uma direção que pretende salientar seu distanciamento daquilo que é visto. A primeira, exatamente na abertura, na justificativa do filme, quando o narrador indaga por que tanta adesão a uma religiosidade que exige tanto daqueles que têm tão pouco. Outra, quando o narrador pontua diante de uma cena de uma noite celebrativa: "Isto é uma festa". Estas são passagens que, segundo os diretores, criariam pontes daquele universo com um público mais amplo, mundano e acostumado ao *zap*. Mas será que tais concessões são suficientes para seduzir esse público e irrisórias a ponto de não embrutecer o conjunto da obra? Pois, como ensinam os artistas, sem comunhão não há suavidade.

Clara Mafra



[4] Ver Ianni, 1963, e Lopes, 1971.



Instruções aos colaboradores

1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados por correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou por e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 ½ polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979:46).

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos*:

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco.* Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais*. Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: — *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem
UERJ/IFCH
Rua São Francisco Xavier, 524 – Bloco A – Sala 9002.
Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para maiores informações, consultar as editoras na Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais:

Tel./Fax: (21) 2587-7590
Ou via e-mail:
Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:
A Imagem do Índio no Brasil
A Espetacularização da Vida Social

Instructions to contributors

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979:46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

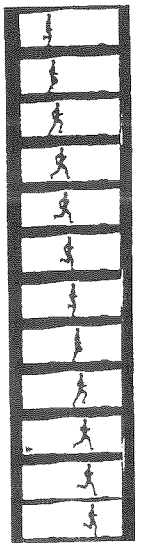
6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

Cadernos de Antropologia e Imagem
UERJ – IFCH
Rua São Francisco Xavier, 524 / Bloco A / Sala 9002.
Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21
E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers at the Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais:
Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21
Or via e-mail:
Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next Issues:
The Image of the Indian in Brazil
The Spectacularisation of Social Life



Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

Assinatura anual ☐ Brasil (pessoal) R$ 30,00 ☐ Other countries (personal) US$ 35
Annual subscription ☐ Brasil (institucional) R$ 40,00 ☐ Other countries (institutional) US$ 45

Números atrasados/ Previous issues 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 10

☐ Brasil (pessoal) R$ 15,00 Números: _____ ☐ Other countries (personal) US$ 20 Issues: _____

☐ Brasil (institucional) R$ 20,00 Números: _____ ☐ Other countries (institutional) US$ 25 Issues: _____

Opções de Pagamento ☐ Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem

☐ Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:

Cadernos de Antropologia e Imagem
DCIS – IFCH – UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 – Pavilhão João Lyra Filho/Bloco – Sala 9002 – Cep: 20550-013 – Maracanã
Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel./Fax: (21) 2587-7590 e-mail: cadernos@uerj.br

---

Nome/Name: _____

Endereço/Adress: _____

Cep/Zip Code: _____ Cidade/City _____

Estado/State: _____ País/Country: _____

Tel./Phone: _____ Fax: _____ E-mail: _____

Assinatura/Signature: _____

Data/Date: _____

ed uerj

Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais

ISSN 0104-9658
00002 >
9 770104 965116