

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
ANDERSON RODRIGUES NEVES

**ENTRE O WESTERN E O NORDESTERN: OS POSSÍVEIS DIÁLOGOS DE LIMA  
BARRETO E GLAUBER ROCHA NO CINEMA DE CANGAÇO  
(*O CANGACEIRO* – 1953, *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* – 1964 E *O DRAGÃO  
DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* – 1969)**

UBERLÂNDIA – MG

2013

ANDERSON RODRIGUES NEVES

**ENTRE O WESTERN E O NORDESTERN: OS POSSÍVEIS DIÁLOGOS DE LIMA  
BARRETO E GLAUBER ROCHA NO CINEMA DE CANGAÇO  
(*O CANGACEIRO* – 1953, *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* – 1964 E *O DRAGÃO  
DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO* – 1969)**

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, pela linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

**Orientador:** Prof. Dr. André Fabiano Voigt

UBERLÂNDIA – MG

2013

ANDERSON RODRIGUES NEVES

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – Orientador

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Mateus Henrique de Faria Pereira

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

- N518e  
2013      Neves, Anderson Rodrigues, 1986-  
            Entre o western e o nordestern : os possíveis diálogos de Lima Barreto e  
            Glauber Rocha no cinema cangaço (O cangaceiro – 1953, Deus e o diabo  
            na terra do sol – 1964 e O dragão da maldade contra o santo guerreiro –  
            1969) / Anderson Rodrigues Neves. – 2013.  
            220 f. : il.  
            Orientador: André Fabiano Voigt.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em História.  
            Inclui bibliografia.  
            1. História - Teses. 2. Cinema e história - Brasil - Teses. 3. Barreto,  
            Lima, 1906-1982 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Rocha, Glauber,  
            1939-1981 - Crítica e interpretação - Teses. I. Voigt, André Fabiano. II.  
            Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
            História. III. Título.

---

CDU: 930

*Essa dissertação é dedicada à Graça e Ana.  
Mulheres de minha vida.*

## **Agradecimentos**

Toda conquista, mesmo aquelas que acontecem em plano individual, sempre carrega um pouco daquelas que nos incentivam e nos afetam com pensamentos positivos. Essa dissertação é fruto de uma extensa pesquisa e de muito trabalho, mas é também de muito incentivo e de palavras de carinho.

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. André Fabiano Voigt por todo o apoio, pelas reuniões, pelos diversos debates travados, pela competente leitura e revisão do texto e por me ajudar a tornar possível a realização desse trabalho.

Agradeço, também, ao Prof. Dr. Alcides, por incentivar a pesquisa, pelas conversas, pelo interesse em ajudar, pelas dicas, e principalmente pelo respeito que sempre lidou com nosso projeto.

Estendo os agradecimentos à Prof. Dra. Rosangela, pessoa pela qual ostento enorme admiração, carinho e respeito, obrigado pela forma com que sempre lidou com o meu trabalho e pelos diversos diálogos e apontamentos que ajudaram a dissertação a tomar corpo.

Fica aqui o agradecimento ao Prof. Dr. Mateus, pelo pronto aceite em participar de banca de defesa; e para o Prof. Dr. Rodrigo de Freitas pela leitura e apontamentos.

Aos meus amigos do NEHAC, São Paulo, Goiânia e de Uberlândia, que sempre estiveram dispostos ao diálogo e a nos ajudar a crescer profissional e pessoalmente. Agradeço à minha família que sempre foi o meu porto seguro, minha mãe, tios, irmãos e Ana, obrigado.

Agradeço também a Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo amparo financeiro que deu suporte ao desenvolvimento desse trabalho.

Enfim, registro aqui os meus sinceros agradecimentos a todos que contribuíram direta e indiretamente para o desenvolvimento dessa pesquisa. Valeu!

## RESUMO

Debruçar na relação História e Cinema a fim de entender a construção da narrativa histórica acerca do cinema brasileiro. Estudar, compreender e problematizar as relações e possíveis diálogos entre os filmes *O Cangaceiro* de Lima Barreto, *Deus e o diabo na terra do Sol* e *O dragão da maldade contra do santo guerreiro* de Glauber Rocha. O desenvolvimento de nossa análise parte das convergências de gênero e da estética adotada pelos diretores, ainda que o primeiro deixe claro a escolha do *western* e o segundo afirme a construção de uma estética brasileira, *a estética da fome*. Assim, fazemos o movimento contrário dos autores que corroboram com a hierarquização do cinema brasileiro, elegendo o Cinema Novo como o referencial de qualidade e inovação estético-ideológica.

### Palavras chave:

História - Cinema - Western - Nordeste - Cinema Novo - Vera Cruz - Historiografia.

## Abstract

Dwell in the relationship between History and Cinema in order to understand the construction of historical narrative about Brazilian cinema. Study, understand and discuss the relationships and possible dialogue between the films *O Cangaceiro* of Lima Barreto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* and *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* both of Glauber Rocha. The development of our analysis is the convergence of gender and aesthetics adopted by the directors, even though the first makes clear the choice of the western states and the second to build a Brazilian aesthetic, the aesthetic of hunger. So, we do the opposite movement of the authors who point to the ranking of Brazilian cinema, electing the Cinema Novo as the benchmark for quality and innovation aesthetic-ideological.

### Keywords:

History - Movies - Western - Nordeste - New Cinema - Vera Cruz - Historiography.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 – O cinema de cangaço a partir das matrizes do <i>Western</i></b>	<b>21</b>
1.1- <i>Cowboys</i> e cangaceiros: entre o <i>western</i> e <i>nordestern</i>	22
1.2- <i>Faroeste</i>	29
1.3- O cinema de Cangaço: <i>nordestern</i> ou Estética da Fome?	49
<b>Capítulo 2 - O Cangaceiro e a indústria cinematográfica</b>	<b>54</b>
2.1- Companhia Cinematográfica Vera Cruz	55
2.2- Lima Barreto de <i>O Cangaceiro</i>	77
2.3- <i>O Cangaceiro</i> de Lima Barreto	83
<b>Capítulo 3 - Uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça</b>	<b>96</b>
3.1- Alguns apontamentos sobre a história do Cinema Novo	97
3.2- Breves apontamentos atinentes à biografia de Glauber Rocha	106
3.3- <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	114
3.4 - <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i>	128
<b>Capítulo 4 - A quebra das hierarquias</b>	<b>140</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>198</b>
<b>Referências</b>	<b>206</b>



## Introdução

O projeto apresentado no processo seletivo para o mestrado foi pensado a partir de uma série de inquietações que nasceram do contato com trabalhos de autores que se debruçam sobre a temática do cinema, mais especificamente o cinema brasileiro. Da mesma maneira, pretendemos compreender como esses autores tendem a classificar um conjunto restrito de obras fílmicas, formando uma hierarquia dentre os movimentos cinematográficos brasileiros.

As obras selecionadas para buscarmos compreender essa sobreposição são: *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, por percebermos neles a constituição de uma historiografia sobre as mesmas, a qual – em grande parte das análises que tivemos contato – supervaloriza os trabalhos de Rocha, em detrimento aos de Lima Barreto. A fundamentação por parte desses autores está, sobretudo, na contextualização da obra com seu *momento de produção*, mesmo que, em alguns casos, podemos perceber argumentos diversos para essa verticalização.

As obras que aqui utilizamos apresentam uma temática comum: o *cangaço*. Todavia, cada qual apresenta suas singularidades. *O Cangaceiro* é comumente criticado como tão somente um produto mimético da indústria cultural; por outro lado, *Deus e o diabo na terra do sol* sempre é avaliado como uma obra de arte capaz de retratar a realidade latino-americana – como se nas produções dos partidários do Cinema Novo estivessem levantadas denúncias de verdadeiras questões revolucionárias terceiro-mundistas. Portanto, em diversos trabalhos que tivemos contato – os quais citaremos logo a seguir –, a obra de Glauber Rocha é tomada e analisada por um viés político partidário e, ao mesmo tempo, colocada como superior à obra de Lima Barreto.

Nossas inquietações nasceram, contudo, a partir dos questionamentos sobre as motivações para a referida hierarquização. Se, ainda que de maneira primária, fizemos uma simples comparação formal entre essas duas obras fílmicas, percebemos que, em diversas cenas, poderíamos ver as imagens de um filme no outro – convergência esta, por vezes, desconcertante.

Apesar das nossas constatações iniciais, é de fundamental importância salientar, por outro lado, que a referida hierarquização ocorreu, inicialmente, por iniciativa dos próprios cineastas e críticos vinculados ao movimento cinema-novista, sendo que os militantes e

intelectuais – percebendo a necessidade de afirmarem-se como referência de qualidade no cinema nacional – buscaram, de forma eficaz, diminuir o prestígio das produções que não foram feitas dentro do movimento. Diante de tal quadro, percebemos, desta forma, o perigo de aceitarmos ainda hoje, no campo da historiografia, um projeto que não nos cabe pura e simplesmente tomar como um dado *a priori*, pois desconsidera ou desprestigia de antemão tudo que não adota a perspectiva da “estética da fome”, cara ao Cinema Novo.

Destarte, percebemos um movimento de afirmação que foi construído por intermédio de uma militância no interior do próprio Cinema Novo, o que nos levou à hipótese de que a pirâmide hierárquica da história do cinema brasileiro – tendo no ápice os filmes produzidos dentro do movimento cinema-novista – não é um dado, mas sim, uma *construção*, que tem sido tomada por historiadores do cinema brasileiro como verdade natural, consolidando-se como matriz interpretativa do que identificaria de modo definitivo o cinema nacional.

Nossas indagações vão de encontro às assertivas que validam essa matriz, uma vez que, se compararmos as matrizes formais de filmagem e montagem das referidas obras que visitam o cinema de cangaço, perceberemos inúmeras convergências entre a obra de Glauber Rocha e Lima Barreto. Nesse ínterim, ficou-nos evidente a existência de um conjunto de *mecanismos discursivos* que praticamente canonizam a obra de Glauber – sendo que essa estratégia foi largamente utilizada pelos partidários do movimento em que Rocha estava inserido – para conferir maior valor a suas obras em relação às dos cineastas anteriores, sobretudo quando se trata dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, entendidos como superiores a *O Cangaceiro* – ainda que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* tenha sofrido críticas negativas que não foram tecidas em relação a *Deus e o diabo na terra do sol*.

É notória a adoção – por parte de alguns críticos, teóricos da comunicação e historiadores – dos pressupostos utilizados de maneira veemente pela militância dos partidários do movimento cinema-novista, embora, de maneira bastante clara, nos seja perceptível nas obras fílmicas a adoção das mesmas referências formais comuns ao gênero *western*. A suposta criação de um referencial estético genuinamente brasileiro batizado com o nome de “estética da fome” só pôde afirmar-se, a princípio, atacando seus predecessores.

Vejamos, portanto, um exemplo de tal historiografia. Segundo Ismail Xavier, em sua obra *Sertão Mar*<sup>1</sup>, encontramos nos filmes de Glauber Rocha *alegorias* das contradições sociais que conduzem para a rebeldia revolucionária, sendo esse o momento da *práxis*<sup>2</sup>. Quando Xavier trata, por sua vez, da obra de Lima Barreto, o autor curiosamente não problematiza a violência como *práxis*, afirmando que, na produção de Barreto, o cangaço é folclorizado, retratado em sua peculiaridade e barbaridade apenas para levar ao público um exemplar do *exotismo* brasileiro.<sup>3</sup> Supomos que, para chegar a esse posicionamento, Xavier corrobora com a defesa de que o Cinema Novo faz uso da violência considerada revolucionária antes de ser primitiva, pois o movimento seria o representante dos "interesses brasileiros" ao negar o imperialismo.<sup>4</sup>

A partir de tal hierarquia construída, temos o seguinte quadro: em um extremo (inferior), a companhia cinematográfica Vera Cruz – companhia na qual foi produzido *O Cangaceiro* de Lima Barreto –, considerada como um cinema industrial que, a partir da exploração de temas brasileiros, teria qualidade para ser equiparada ao grande cinema mundial; do outro lado, o Cinema Novo, entendido como um cinema revolucionário, que nega ao imperialismo, propondo a criação de uma estética cinematográfica que represente a nação, em atitude de rompimento da tradição do cinema feito até então no país. Posto isso, as produções cinema-novistas passam a ser consideradas como genuínos representantes da cultura nacional, consolidando-se, no meio acadêmico, a ideia de que este movimento representa a identidade de um povo: brasileiro e terceiro-mundista.

A partir do desejo de aproximar as obras em seus possíveis diálogos, pretendemos seguir o caminho inverso realizado por tal historiografia. Preferimos evidenciar, desta forma, seus pontos de convergência – e não apenas suas rupturas tomadas como dados *a priori*. Seria possível evidenciar tal convergência a partir do momento de produção e exibição inicial destas obras? Para testar esta possibilidade, entramos em contato com um texto assinado por Paula Siega, onde a autora nos adverte:

A estética da recepção surge no âmbito das teorias literárias como reação aos tradicionais modelos de análise marxista e formalista, e tem como principal teórico Hans Robert Jauss (1969), que propõe um caminho de mediação entre

<sup>1</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>2</sup> Nesse ponto - na obra de Xavier - percebemos uma análise que avalia, principalmente o roteiro do filme, a partir de pressupostos notadamente marxistas

<sup>3</sup> Ibid. Capítulos 3 e 4.

<sup>4</sup> Vide em: SIEGA, Paula. **A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes**. In: CONFLUENZE Vol. 1, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. P. 172

a história e a representação. Ocupando um campo até então pouco explorado, o da leitura, Jauss trabalha com as idéias de experiência estética (momento de fruição da obra) e horizontes de expectativas (conjunto de referenciais do receptor compartilhados pelo autor para serem por ele confirmados ou negados), responsáveis pela determinação do senso de uma obra através de uma cadeia de referenciais que, ao longo do tempo, vão definindo seu papel histórico e seu grau de elaboração artística.<sup>5</sup>

A partir das condições colocadas por Siega para se estabelecer a *historicidade* das obras cinematográficas – ou seja, na dita “recepção” da obra –, não incorreríamos, por outro lado, na adoção – intencional ou não – dos mesmos pressupostos teóricos adotados pela crítica consolidada no meio acadêmico a respeito do tema? O que representaria, então, a “recepção” de uma obra? Apenas o público espectador? Ou também a crítica? Ou seria, em última hipótese, a leitura feita pelo historiador, entendido como “leitor ideal” capaz de discernir o real significado da obra de arte entre as épocas, nas complexas relações de sincronia e diacronia? Até que ponto pode ser realizada a leitura de uma obra cinematográfica em consonância com sua própria historicidade?

No afã de construir uma ferramenta teórico-metodológica que nos permita contribuir para as discussões relacionadas aos problemas aqui apresentados, cursamos a disciplina *História e Hermenêutica*, ministrada pelo Prof. Dr. André Fabiano Voigt e, a partir das leituras indicadas e discussões em sala de aula, compreendemos melhor as referências que adotamos ao pensar o projeto, e vislumbramos possibilidades que deram novo fôlego à pesquisa. A seguir, apresentaremos as referências e discussões em dois momentos da disciplina, buscando, em todos eles, estabelecer diálogos com nosso projeto inicial, demonstrando, assim, os caminhos que nos levaram à nossa proposta atual.

Na primeira parte, que tratava da emergência da Hermenêutica e da Estética como áreas específicas da filosofia no século XIX, encontramos trabalhos fundamentais para compreender a fundamentação teórica – proposital ou não – adotada por nossos interlocutores (principalmente os seguidores das proposições de Paulo Emílio Salles Gomes, com destaque para Ismail Xavier, citado anteriormente) e, sobretudo, para termos uma melhor compreensão do próprio modo pelo qual indagávamos nossas próprias problemáticas.

---

<sup>5</sup> SIEGA, Paula. Ressonâncias Sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: leituras do centro sobre a periferia. **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic** (Tessituras, Interações, Convergências), São Paulo, p. 1-10, 13 a 17 de julho de 2008. P. 1.

Discutindo questões da *Estética* de Hegel, encontramos nela pressupostos que apontam para o surgimento de um modo peculiar de interpretar uma obra de arte. Ora, em Hegel, a arte não seria mais a pura simples imitação da natureza:

[...] pode-se afirmar que o belo artístico está acima da natureza. Pois a beleza artística é a beleza nascida e renascida do espírito e, quanto mais, o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza.<sup>6</sup>

Por isso, a beleza de uma obra de arte não pode residir tão somente em sua materialidade exterior, mas sim, está na convergência a entre *forma* sensível e o *conteúdo* pensável, entendendo

[...] as obras de arte bela como o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual.<sup>7</sup>

Desta forma, a obra de arte bela seria também a perfeita combinação entre o *particular* e o *universal*. Esta questão é visível quando o autor trata das especificidades da epopéia como aquela que retrataria a “intuição de um espírito nacional”:

Todas as epopeias verdadeiramente originárias nos fornecem a este respeito a intuição de um espírito nacional em sua vida familiar e ética, em estados públicos da guerra e da paz, em suas carências, artes, usos e interesses; em geral fornecem uma imagem de todo o estágio e modo da consciência. Louvar os poemas épicos, observá-los mais atentamente, explicá-los, significa, por conseguinte, tal como já vimos acima, nada mais senão deixar que desfilem diante de nosso olhar espiritual os espíritos individuais das nações. Reunidos, eles mesmos expõem a história mundial, na sua mais bela, mais livre, mais determinada vitalidade, produção e feito.<sup>8</sup>

A partir desses postulados, temos um indício de como se sucedeu a adoção de referências do campo da Estética hegeliana para a consolidação dos cânones fílmicos na urdidura da história do cinema brasileiro. Pois, se Ismail Xavier<sup>9</sup> vai diminuir as experiências cinematográficas anteriores ao Cinema Novo, por considerar as demais experiências, principalmente as industriais, vendidas a um sistema incapaz de representar o Brasil de modo "real", ao mesmo tempo em que sustenta serem somente os filmes confeccionados dentro do movimento cinema-novista os únicos capazes de revelar a verdade brasileira, não seria esta

<sup>6</sup> HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética**, vol. I. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 28.

<sup>7</sup> Ibid., p. 32-33.

<sup>8</sup> Id. **Cursos de Estética**, vol. IV. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 102-103.

<sup>9</sup> Diversos autores fazem o mesmo movimento hierárquico quanto a história do cinema brasileiro, porém adotamos um diálogo imediato com o trabalho de Ismail Xavier por ser ele um dos principais estudiosos da obra de Glauber Rocha e por tecer comparações entre os mesmos filmes que são as fontes de nosso projeto.

uma asserção que obedece, de certa forma, uma lógica hegeliana de convergência entre obra de arte e espírito nacional?

Se autores como Xavier desvalorizam, por outro lado, as chanchadas da Atlântida e os filmes da Vera Cruz, por que não deveríamos considerá-las como legítimas bases para o cinema nacional, uma vez que, independentemente de serem experiências industriais, dialogam claramente com temáticas populares brasileiras e são, em geral, os mais assistidos pelo grande público, quando comparados às obras do Cinema Novo?

Da mesma forma, refletimos sobre os prós e os contras em adotar um procedimento hermenêutico como fundamento teórico-metodológico de nossa pesquisa. Entendemos que, no que concerne ao estudo da hermenêutica e a aplicação inicial em nosso projeto de pesquisa, vale ressaltar algumas considerações de Schleiermacher sobre o exercício de entender o *não-dito*, por percebemos que o uso dos pressupostos hermenêuticos está intimamente ligado à questão do *entendimento*. Assim, pensávamos que a obra e seu entorno, inseridos em dado contexto temporal, cultural e etc. iria nos dar respostas *fixas* – determinadas por relações que poderiam estar escondidas, sendo nosso trabalho iluminá-las e trazê-las a tona.

Segundo o autor:

O indivíduo é condicionado em seu pensar pela linguagem (comum) e somente pode pensar as ideias que já tem uma designação em sua língua. Um outro e novo pensamento não poderia ser comunicado se não fosse referido a designações já existentes na linguagem. Isso se baseia de o pensar ser um ato interior. Daí esclarece-se também positivamente que a linguagem condiciona a progressão do indivíduo em seu pensar, pois **a linguagem não é apenas um complexo de representações individuais, mas também um sistema do parentesco das representações**. É, pois, pela forma das palavras que se estabelece a relação entre elas. Toda palavra composta é um parentesco, pelo que cada prefixo e sufixo tem uma significação (modificação) peculiar. [13] O sistema de modificações, contudo, é diferente em cada língua. Objetivando para nós a linguagem, descobrimos que todos os atos de fala são apenas uma maneira como a linguagem vem à tona em sua natureza peculiar e que cada indivíduo é apenas um lugar onde se dá a linguagem, como em escritores importantes voltamos nossa atenção para sua linguagem e vemos neles uma diversidade de estilo. Da mesma forma, **todo discurso somente pode ser compreendido a partir da vida total a qual está ligado. Isso quer dizer que somente é reconhecível enquanto um momento de vida do falante, condicionado por todos os seus momentos de vida, e isso somente a partir da totalidade de suas circunstâncias, pelo que são determinados seu desenvolvimento e sua manutenção, de modo que cada falante somente possa ser compreendido mediante sua nacionalidade e sua época.**<sup>10</sup>

<sup>10</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Hermenêutica e Crítica**. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2005. Vol. I, p. 96. (Grifo nosso)

Desse modo, o processo de interpretação é mediado pelo acesso ao que Schleiermacher chama de *vida total* – entendido aqui como o conjunto que compõe a obra, formado pelas regras gramaticais (no caso da escrita), a época e a biografia do autor, pois só assim a compreensão seria possível, procurando dirimir os problemas de compreensão da obra, evitando o mal-entendido.

Ao voltarmos o olhar para o nosso projeto de trabalho nos momentos iniciais, percebemos o quão nos valíamos desse aparato que, de fato, apresenta possibilidades riquíssimas de trabalho. Porém, a intermediação de comentaristas – que eram por onde tínhamos acesso a tais teorias – comprometia o exercício de uso crítico de modo mais amplo, bem como incorríamos em perigos de simplificação e enrijecimento da obra a algo, que por diversas vezes, não respondiam às nossas perguntas.

Estudioso da hermenêutica, Hans-Georg Gadamer, discute as fundamentações hermenêuticas no estudo de textos bíblicos, elucidando questões que nos permitem pensar a utilização dessas ferramentas, pela historiografia, numa leitura de qualquer tipo de arte.

Gadamer nos chama a atenção para que:

A compreensão a partir do contexto do todo requer agora, necessariamente, também a restauração histórica do contexto de vida a que pertencem os documentos. O velho princípio interpretativo de compreender a particular a partir do todo já não podia reportar-se nem limitar-se a unanimidade dogmática do cânon, mas dirigia-se á abrangência conjuntural da realidade de história cuja totalidade pertence cada documento particular.

E continua:

A formação de uma ciência da hermenêutica, devolvida por Schleiermacher na confrontação com os filólogos F.A. Wolf e F. Ast e ampliando a hermenêutica teológica de Ernest, não representa um mero passo adiante na história da arte de compreender. Em si essa história da compreensão tem estado acompanhada pela reflexão teórica dès de os tempos da Filosofia Antiga. Essas reflexões, porem tem o caráter de uma "Doutrina da Arte" (*Kunstlehre*), isto é, pretendem servir a arte da compreensão do mesmo modo que a retórica serve a arte de falar e a poética á arte de poetar a sua apreciação. Nesse sentido também a hermenêutica teológica as patrística e da Reforma foi uma doutrina da arte. Mas agora é a compreensão como tal que se converte em problema. A generalidade desse problema testemunha que a compreensão se converteu numa tarefa num novo sentido. Já não é uma doutrina da arte a serviço da práxis do filólogo ou do teólogo. É verdade que o próprio Schleiermacher acaba dando a sua hermenêutica o nome de doutrina da arte, porem em um sentido sistemático completamente diferente. Ele quer fundamentar teoricamente o procedimento comum a teólogos e filólogos remontando, para além da

intenção de ambos, a sua relação mais originária da compreensão do pensamento.<sup>11</sup>

Posto isso, percebemos o quanto tomávamos de empréstimo conceitos e fundamentações teóricas caríssimas aos hermeneutas, em especial Schleiermacher e Gadamer, sem compreender claramente as relações entre o texto e o contexto.

O acesso e estudo aos textos desses autores dos campos da Estética e da Hermenêutica foi, de fato, de fundamental importância para ampliar nosso arcabouço teórico e melhor compreender nossas próprias indagações. Contudo, as referências mais importantes para a confecção de nosso arcabouço teórico-metodológico a ser utilizado nesta dissertação foram conhecidas na etapa final da disciplina, *críticas à estética e a hermenêutica no século XX: debates sobre a história e a literatura*.

A partir de então, norteamos nossas reflexões e leituras a partir da problematização das questões atinentes à *linguagem*, sob os pressupostos dos autores que afirmam que esta não pode ser um código autorreferenciado, sendo, portanto, diferente do pensamento e com possibilidades de existência independente, à luz de um poder que elimina o controle do sujeito que fala. Nesse sentido, passamos a olhar para os filmes, *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, como obras que criam um espaço próprio. Neste sentido, buscamos nos aproximar das perspectivas adotadas pelos *críticos* da estética e da hermenêutica do século XIX, pois, acreditamos que a linguagem não é extensão do que, supostamente, ela representa em relação à convergência entre autor, obra e época.

Foi de fundamental importância, desta maneira, o contato com as proposições do filósofo Jacques Rancière sobre a linguagem artística, principalmente sobre o cinema. O contato com o trabalho de Rancière nos foi mais uma inspiração do que uma pura e simples adoção teórico-metodológica. Entretanto, buscamos nos pressupostos concernentes ao *regime estético das artes* – em oposição ao *regime representativo* – desnaturalizar a hierarquização historiográfica do cinema brasileiro.

O conceito de *regime estético da arte* está presente em boa parte da obra de Jacques Rancière, figurando como um conceito central em sua análise das imbricadas relações entre história, arte e política. Em artigo escrito na coletânea *Alain Badiou: penser le multiple*, Rancière faz uma boa definição, embora complexa, deste conceito:

---

<sup>11</sup> GADAMER, Hans-Georg. Segunda parte: a extensão da verdade á compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes. 2008. Vol. 1, p. 245 - 247.



Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo.<sup>12</sup>

O filósofo francês emprega este conceito para compará-lo ao que chama de *regime representativo das artes*. Para o autor, o regime representativo é inaugurado por Aristóteles – sobretudo na *Poética* – em comparação aos ideais platônicos acerca das imagens. Se Platão afirma serem as artes imitações imperfeitas e, ao mesmo tempo, falsas do real (*simulacros*), Aristóteles dissocia a ideia de ficção da ideia de mentira, marcando a propriedade das artes no dístico *mímesis/poíesis*.<sup>13</sup> Nas palavras do autor:

Do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes. Este identifica o fato da arte – ou antes, das artes – no par *poíesis/mímesis*. O princípio mimético, não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações.<sup>14</sup>

E ainda:

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica – que a idade clássica chamar de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneira de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem-feitas. Chama-o *representativo*, portanto é a noção de representação ou de *mímesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, *mímesis* não é a lei que submete as artes a semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes.<sup>15</sup>

Assim, a singularidade do regime representativo – este último rompido a partir do final do século XVIII – reside, sobretudo, na existência de um conjunto de regras, critérios e hierarquias que definem o que é do que não é arte, que definem o que é boa e o que é má arte,

<sup>12</sup> RANCIÈRE, Jacques. Esthétique, inesthétique, anti-esthétique. In: RAMOND, Charles (org.). **Alain Badiou: penser le multiple** – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 479. Tradução. Prof. Dr. André Fabiano Voigt.

<sup>13</sup> Vide em: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

<sup>14</sup> Idem. P. 30.

<sup>15</sup> Ibidem. P. 31.

assim como define as artes dos homens livres da elite – as *artes liberais* (lógica, gramática, retórica, aritmética, música, geometria, astronomia) – das “tarefas úteis dos homens necessitados” – as *artes mecânicas* (como a pintura e a escultura).<sup>16</sup> Entretanto, para o autor, a Arte, tal como a conhecemos há duzentos anos, pertence ao *regime estético*, e não ao regime representativo.

A partir de tais postulados, voltando a atenção para nosso objeto de pesquisa e as problemáticas que encontramos em torno dele, vale ainda salientar que, dentro do que entendemos por *regime estético das artes*, a hierarquia da história do cinema brasileiro se torna completamente descabida, pois como afirma Rancière:

**O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.** Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e da identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.<sup>17</sup>

Diante do que expomos até aqui, vale salientar que, embora tenhamos em nosso horizonte as premissas concernentes ao regime estético das artes no desenvolvimento do trabalho – intentando olhar criticamente para a história do cinema brasileiro desconstruindo a já mencionada hierarquia cinematográfica – as premissas de Jacques Rancière nos são, sobretudo, inspirações teóricas que não alinhamos a um casamento metodológico. No que tange à inspiração, no processo de desenvolvimento dos quatro capítulos, buscamos adotar uma postura a qual o autor chama de *cinefilia*.

A cinefilia é uma relação com o cinema, questão de paixão muito antes de ser questão de teoria. Sabe-se que a paixão não tem discernimento. A cinefilia era uma mistura de discernimentos aceitos. Primeiro, miscelânea dos lugares: uma peculiar diagonal traçada entre as cinematecas, nas quais se conservava a memória de uma arte, e o cinema dos bairros afastados onde era exibido um ou outro filme americano mal considerado, mas no qual cinéfilos descobriam seu tesouro na desabalada cavalgada de um *western*, na tensão do assalto de um banco ou no sorriso de uma criança. A cinefilia ligava o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas

<sup>16</sup> Vide em: RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

<sup>17</sup> RANCIÈRE, Jacques. Op. Cit. 2005. P. 33-34. (Grifo nosso)

distinções da alta cultura. Afirmava que a grandeza do cinema não estava na elevação metafísica de seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença da maneira de colocar histórias e emoções tradicionais em imagens.<sup>18</sup>

Procurando quebrar os padrões interpretativos que separam em extremos opostos a chamada “alta cultura” do desvalorizado entretenimento, buscamos estabelecer relações que se pautam, sobretudo, nas potencialidades dos três filmes. Assim, em consonância com tais postulados, organizamos a dissertação em quatro capítulos.

No capítulo 1, *O Cinema de Cangaço a partir das matrizes do western*, buscamos compreender a consolidação do *western* como um gênero cinematográfico, opondo-nos à ideia de que este seja um gênero “americano por excelência” para, a partir de então, discutir a leitura brasileira do faroeste, o *nordestern* – que se pauta praticamente apenas no filmes que visitam a temática do cangaço –, a fim de compreender os procedimentos da crítica cinematográfica que classificam *O Cangaceiro* como um típico *nordestern*, não atribuindo a *Deus e o diabo na terra do sol* além de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* a mesma classificação. Nos capítulos 2 e 3 buscamos, de maneira bastante incisiva, imprimir uma narrativa bastante informativa e até, em algumas passagens, com caráter biográfico, além da descrição fílmica acrescida de comentários, por se tratar de um processo de transição de perspectiva da forma com que, comumente, se lança olhares para a história do cinema brasileiro. Buscamos explicitar, de maneira clara, o problema da hierarquia, além de focar principalmente nos deslocamentos dos cineastas e movimentos que produziram os filmes que compõe as nossas fontes. Em outras palavras, no segundo capítulo *O Cangaceiro e a indústria cinematográfica*, discutimos as nuances que envolvem o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, bem como a importância da Companhia Vera Cruz em suas contribuições para o cinema brasileiro, colocando-a lado a lado com o tratamento dado por críticos e acadêmicos. Já no terceiro capítulo, *Uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça*, tal como no segundo, buscamos perceber em Glauber Rocha e em seus dois filmes que trabalhamos aqui, além do movimento do Cinema Novo, os deslocamentos e mudanças de perspectiva que muitas vezes são ignorados.

No quarto e último capítulo, buscamos explorar possíveis as convergências que os filmes de Barreto e Rocha apresentam, através da comparação da narrativa e do ponto de vista formal com que conceberam suas obras. Para tanto, construímos sequências de fotogramas

---

<sup>18</sup> RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P. 10.

dos três filmes em questão, acrescidos do faroeste *Por um punhado de dólares*, de Sergio Leone, além de discutir os meandros adotados por críticos e acadêmicos para construir a já mencionada hierarquia cinematográfica, bem como o forçamento de sua manutenção ao longo dos decênios.

Alinhados ao desejo de revisitar a história do cinema brasileiro adotando a postura de historiadores/cinéfilos e, simultaneamente, rejeitando a reprodução dos pressupostos compositivos da hierarquia presente em nosso cinema, cabe-nos mencionar – cada qual com sua perspectiva teórica e metodológica – duas dissertações, entre outras que tomamos contato, são salutares, a de Julierme Sebastião de Souza, intitulada *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emilio e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro* orientado pelo Professor Dr. Alcides Freire Ramos e defendida em 2010 na Universidade Federal de Uberlândia, além da de Valéria Angeli Hein, *O momento Vera Cruz*, defendida em 2003 na Unicamp sob orientação do Prof. Dr. Adilson Jose Ruiz, e a tese de Paula Siega, *O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: Estudos sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)*, defendida em 2010 na Universidade de Veneza sob Orientação do Prof. Vincenzo Arsillo. Além destas, figuram inclusive diversos artigos de autores como Alcides Ramos, A. C. Gomes de Mattos, Rodrigo Carreiro, Moacir Souza, André Voigt, Fernando Mascarello, dentre outros, que muito nos inspiraram no que tange à temática e ao ponto de vista teórico.

De qualquer modo, buscamos oferecer – a partir do contato e do diálogo travado com trabalhos diversos – uma maneira *singular* de abordagem da história e da historiografia do cinema brasileiro, ousando traçar nossa própria trajetória diante do tecido de referências que estudamos.

## CAPÍTULO I

### O CINEMA DE CANGAÇO A PARTIR DAS MATRIZES DO WESTERN

*O pedantismo é, portanto, um rigor afetado, assim como o mundanismo - semelhante à cortesã que busca o aplauso do gosto - nada mais é que uma popularidade afetada: o mundano esforça-se exclusivamente para ganhar a simpatia do leitor e não o molesta uma vez sequer com uma palavra difícil.*

Immanuel Kant

## 1. O Cinema de Cangaço a partir das matrizes do *western*

### 1.1 *Cowboys e cangaceiros: entre o western e o nordestern*

O desenvolvimento dos filmes de gênero *western*, comumente apresenta discussões acerca da identidade nacional. No Brasil – na forma de *nordestern* – inúmeras obras aproximam-se das convenções formais que caracterizam esse grande gênero cinematográfico, transformando-as em novas possibilidades e, assim como no *western* “clássico” sai em busca da identidade nacional, a que muitos chamam de “brasilidade”. Nesse ínterim, buscamos tratar o *western*, como um gênero que nasce nos Estados Unidos, ganha fôlego dentro dos grandes estúdios, e é reinventado a partir da leitura de cineastas em diversos países do mundo.

Entre 1914 e 1919, Hollywood desponta como grande centro de produção mundial. Instrumentos como a constituição do *star-system*, e o estabelecimento de gêneros como o *western* e o *happy-end* – inerentes ao modelo predominante da narrativa cinematográfica norte-americana – desenvolveram-se e contribuíram para o seu sucesso. A repetição de modelos bem sucedidos foi um artifício poderoso descoberto pela indústria para lidar com uma atividade que se mostrou lucrativa, mas também de altos riscos, que se acentuava com o aumento dos custos de produção.

Após o final da I Guerra Mundial, os Estados Unidos da América (EUA) foram o país que mais se beneficiou na esfera econômica, tendo o cinema um dos setores que impulsionaram-na. A hegemonia norte-americana na indústria cinematográfica manteve-se como um símbolo de sua hegemonia global, para a qual o cinema teve e mantém papel estratégico, com o seu efeito multiplicador – social, econômico e cultural.

Se outrora a França havia liderado, durante e após a I Guerra Mundial, “firmas americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedendo-lhes créditos com a condição de que eles adquirissem os filmes”<sup>19</sup>. Tal prática passa a ocorrer em outros países, alastrando-se uma “invasão cultural” norte-

---

<sup>19</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 105.

americana pela Europa. Seguindo raciocínio similar, continua Rosenfeld<sup>20</sup>: “por meio de manipulações sutis e pressões de toda a ordem”, filmes americanos “infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais”. Além disso, o tamanho e a qualidade do mercado interno dos EUA ajudaram a consolidar a supremacia global de Hollywood. Como esclarece Rosenfeld, na virada dos anos de 1920.

[...] os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria fílmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando então com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo, amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno. Em consequência dessa situação privilegiada, podiam oferecer os seus filmes nos mercados externos a qualquer preço, pois toda a renda vinda do exterior era lucro certo<sup>21</sup>.

Estava consumada a hegemonia de Hollywood. Baechlin resume com precisão a lógica estrutural e competitiva que sustentou e desenvolveu a indústria cinematográfica norte-americana dos anos vinte até 1948:

O investimento de capitais cada vez maiores para a produção em série de filmes de longa-metragem estimulou a ‘seleção natural’ em favor de firmas mais fortes economicamente [...]. As maiores empresas quer seja partindo da produção, da distribuição e da exibição, procuravam assegurar-se dos elos da cadeia que lhes faltavam. Assim, impedem a penetração de novos competidores. O capital bancário interessa-se particularmente pela aquisição de circuitos, uma vez que a exibição parece ser o negócio mais seguro... Mas daí este capital parte, com o tempo para conquistar os pontos-chave da distribuição e produção. Depois da Guerra, os produtores médios, os distribuidores e os exibidores independentes têm de ceder, paulatinamente, à pressão dos trustes financeiros, tornando-se dependentes e são absorvidos ou aniquilados. “A concorrência se limita, portanto, a um pequeno número de empresas, cuja autoridade se estende simultaneamente à produção, distribuição e exploração”<sup>22</sup>.

A busca pela uma identidade nacional e a oportunidade de distribuição fílmica no mercado interno dos Estados Unidos possibilitou, por parte da indústria cinematográfica, investimentos que desenvolveram e consolidaram o gênero *western*.

---

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 115.

A identificação popular que se constatava no *western*, surgido quase simultaneamente ao nascimento do cinema - e que até a década de 1950 continuava em seu auge - não se daria apenas por simples fatores do cinema de ação, como as brigas ou cavalgadas, o *western* em sua origem, como bem observado por Thomas Schatz<sup>23</sup>, foi pensado a partir de grande preocupação de se apresentar como um documento histórico dotado de confiança. Nesse ínterim, em um trabalho dedicado a apresentação da trajetória do gênero *western*, Fernando Simão Vugman aponta:

*Os bandeirantes* (1923), de James Cruze, e *O cavalo de ferro* (1924), de John Ford, por exemplo, podem ser muito bem definidos como dramas históricos, ao passo que *O grande roubo de trem* (1903), de Edwin S. Porter, narra, quase como um documentário, eventos ocorridos poucos anos antes. Entretanto, segundo Schatz, com efeito cumulativo de novos filmes e diante do avanço da civilização moderna, o gênero vai gradativamente subordinando a função histórica à função mitológica. Como narrativa de mito, o *Western* precisa transformar-se e adaptar-se para continuar servindo como veículo expressão capaz de resolver, no plano simbólico, contradições não resolvidas na realidade. Afinal, uma série de acontecimentos históricos transformou os valores sociais dos EUA, como a Depressão dos anos 30 e seus bolsões de miséria e migração do campo para as cidades, a Segunda Guerra Mundial e a criação da bomba atômica, a Guerra Fria e o próprio desenvolvimento tecnológico do século XX. Isso exigirá que o *Western* adapte sua mitologia, fundada em valores tradicionais de uma nação norteada pela conquista territorial, para uma era moderna que o próprio gênero, paradoxalmente, antecipa desde sua origem<sup>24</sup>.

Embora, na trajetória histórica do *western*, tenha havido a mudança de preocupação de um relato que se pretende documentário histórico para o canto de elementos fundadores, a complexidade do gênero não pode ser reduzida ou diminuída a pressupostos analíticos ou de apreciação padronizados. O gênero é dinâmico e suas transformações são constantes e sensíveis. O faroeste foi visto pelo crítico francês, André Bazin<sup>25</sup>, como fenômeno ligado ao mito. O mito do nascimento de uma nação, da conquista do oeste, da luta do conquistador civilizado contra o selvagem. A partir de tais assertivas trazemos à tona as

<sup>23</sup> Vide em: SCHATZ, T. **Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the Studio system**. New York: Random House, 1981. P. 46.

<sup>24</sup> VUGMAN, Fernando Simão. **Western**. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org.) Campinas, Papirus, 2006. P. 160.

<sup>25</sup> Vide em: BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.



dicotomias presentes na urdidura dos filmes e as potencialidades comuns ao gênero, já que tais postulados não diminuem, muito pelo contrário.

É certo que a maioria dos filmes de *western* apresenta uma série de clichês que, ao invés de torná-lo banal, acaba por fortalecer sua identidade. Entretanto, devemos salientar que dentro do que foi constituído e configurado como o grande gênero existe uma série de nuances e dinâmicas, que variam de acordo com a proposição do autor ou da proposta da Companhia que a filma. O *western* é um gênero complexo que se transformou muito ao longo dos anos, ao passo que transformava os espectadores e o próprio cinema. Sobre as características mais repetidas entre os inúmeros filmes comuns ao gênero, bem como sobre as nuances formais e estéticas que comuns aos filmes do gênero *western*, Gomes de Mattos afirma:

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre civilização e selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer *western* aciona a oposição dominante entre civilização-selvageria, gerando um conflito – ou uma série de conflitos – que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torne inevitável<sup>26</sup>.

Um olhar panorâmico sobre o gênero evidencia uma série de dicotomias e oposições que, inclusive nas releituras pelo mundo – em nosso caso, o *nordestern* – são características comuns que ditam, sobretudo, o ritmo da trama e conduzem o espectador às tensões vividas pelas personagens. O *western* projeta um cenário de recursos naturais diversos e de uma gama de paisagens extensas numa opção estética de transformação. São nessas extensas paisagens, que incorporam comunidades isoladas, que o embate mitológico entre o civilizado e o selvagem acontece. São várias as oposições que ilustram esses embates: ilustração contra a natureza, o verde e o deserto, o indivíduo *versus* a comunidade, a cidade e as terras selvagens, além do atrito comum entre o vaqueiro e o indígena. Essas oposições foram relidas e resignificadas em diversas partes do globo – tomando contorno de oposições

---

<sup>26</sup> Idem. P. 17-18.

como, por exemplo, alienação *versus* práxis – tanto por espectadores quanto por cineastas que se inspiraram no gênero *western*.

Aproveitando-se da liberdade criativa possibilitada pela ficção e da mitologia construída de um oeste *desterritorializado* e da dinâmica em que nascem os mitos, o *western* cria um momento histórico impreciso dentro de uma geografia imaginária, em que figuras míticas vivem um processo de enormes transformações. O importante não é buscar nos filmes a verdade histórica, ou lições de moral, mas sim compreender as tensões que se encontram no próprio interior da trama, aí sim, o filme nos será transformador.

Seguindo as proposições do historiador Richard Slotkin<sup>27</sup>, os mitos são “histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral”. Sendo assim, fica-nos claro que o enredo de filmes do gênero *western* é inspirado pela realidade empírica e pelas relações sociais postas em diversas sociedades. Contudo, no processo de contá-las – via a linguagem cinematográfica – e recontá-las, vão se tornando convencionais e abstratas até se tornarem um conjunto de símbolos, padrões que comumente chamamos de clichês.

Como exemplos desses símbolos, podemos mencionar além do ritmo das narrativas, outros fatores fundamentais que compõem parte da estrutura do gênero, como elementos iconográficos indispensáveis na trama: o cavalo e a arma, mais especificamente o *Colt 45* e a chegada da cavalaria, além das locomotivas que aparecem em diversas obras fílmicas apresentando significados diversos. Nas palavras de Vugman:

(...) nesse cenário, que a abertura de qualquer *Western* já nos prepara para essas oposições: *cowboys* conduzindo o gado numa colina param para observar, à distancia, a comunidade isolada (*Paixão dos Fortes* – John Ford, 1946); um *cowboy* solitário que, depois de cavalgar por um vale pastoral, é acusado por um proprietário de terras de alugar sua arma para rancheiros que querem tomar a terra para si (*Os brutos também amam* – George Stevens, 1953); um cavaleiro na encosta da montanha, observando os trabalhadores que explodem dinamite para abrir um túnel acima dele, ao mesmo tempo em que bandidos assaltam uma carruagem abaixo do ponto onde ele está (*Johnny Guitar* – Nicholas Ray, 1954); o apito distante de um trem e a tomada de uma serpenteante locomotiva negra que avança para a câmera, atravessando as planícies, até o vapor que ela solta encher a tela (*O homem que matou o facínora* – John Ford, 1962).

---

<sup>27</sup> SLOTKIN, Richard. Apud VUGMAN, Fernando Simão. **Western**. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org.) Campinas, Papirus, 2006. P. 161.

O período histórico a que o gênero se refere é o das guerras contra os índios, mas também coincide com os anos seguintes à Guerra Civil americana e se estende até o começo do século XX, quando o oeste dos EUA ainda estabelecia códigos de lei e ordem que se tornariam a base para as condições sociais contemporâneas<sup>28</sup>.

É de fundamental importância para a compreensão da dinâmica do gênero, não incorrerem em simplificações explicativas que condicionem a potencialidade fílmica do *western* a um par ou dois de símbolos comuns como determinantes de um “resumo da ópera”. Embora, como já apontamos, exista um conjunto de símbolos e clichês que recorrentemente aparecem nas produções fílmicas concernentes ao gênero, estes não o diminuem ou o condicionam. A linguagem cinematográfica atinge resultados, que estão fora do controle do diretor, roteirista ou produtor. E ainda vale lembrar as possíveis operações alegóricas atreladas ao enredo de obras que constroem esses lugares míticos de tensão.

Ismail Xavier discutindo os usos das alegorias e atrelando esses usos à produção e apreciação cinematográfica, deixa claro que a alegoria não é um processo de mão única (somente produzida por alguém), mas, sim, é recebida e re-significada por outrem. Há que ser considerada a recepção fílmica a cadeia – intenção – enunciação – interpretação. Nas palavras do autor:

A dinâmica da alegoria, com sua típica dialética da fragmentação e totalização, está longe de ser um sistema fechado. Trata-se, ao contrário, de uma prática profundamente envolvida com as vicissitudes da mudança histórica e formalmente permeável a elas. (p. 379)<sup>29</sup>

E afirma:

Muitas vezes uma história de amor central envolve um casal cuja luta e abençoada união fazem alusão alegórica a um destino nacional visto de uma perspectiva restrita, como acontece não apenas nos filmes de Griffith, mas também em muitos *westerns* de John Ford. Ao assistir filmes como *Rastros de Ódio* (The Searchers, 1956), **não é possível compreender completamente o significado de ações específicas dos personagens**

<sup>28</sup> VUGMAN, Fernando Simão. *Op. Cit.* P. 163.

<sup>29</sup> XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC. 2005, p. 379.

**centrais sem relacionar sua experiência à narrativa fundadora da conquista do Oeste norte-americano.** Esse filme de Ford em particular é uma alegoria que enfatiza a expansão territorial do Estado-nação americano, representada na tela pela preocupação gradual do espaço diegético pelo exército americano. Isso é visto como uma força institucional que consolida a lei e a vida familiar normal após um tempo de instabilidade e violência. Como em outros *westerns*, encontramos aqui uma celebração elegíaca do herói legendário – neste caso, Ethan (John Wayne), uma figura transicional típica para quem a pacificação do território significa seu melancólico “afastamento” e uma sensação de deslocamento naquela ordem que ele próprio ajudou a consolidar (como o Antônio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha). Grifos nossos. (p. 368)<sup>30</sup>

Vale salientar que, embora na citação acima, Xavier atrele pressupostos comuns ao gênero *western* à criação de um personagem de *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha, é justamente o *western* que autor adota para separar o cinema de cangaço de Glauber Rocha daquele feito por Lima Barreto, no caso *O Cangaceiro*, sendo o primeiro qualificado como criador de obra de arte e o segundo, considerado pastiche do *western* e, portanto, menor.

Consideramos válidas as proposições de Ismail Xavier quanto ao uso das alegorias históricas, porém, atentamos para o cuidado de não congelar a obra sob pressupostos que a definam e encerre as diferentes possibilidades analíticas. A “verdade”, a nós, não está no contexto de criação da obra, nem no interesse do autor/diretor, tampouco na interpretação padronizada de uma crítica especializada. As potencialidades da obra podem estar nela mesma e no que ela pode causar sobre o espectador.

Nas linhas que se seguem, vamos, em primeiro lugar, tratar da trajetória do gênero *western* nos Estados Unidos, para, a partir de então, desenvolver os possíveis diálogos com as releituras criadas em outros países, com destaque para versão brasileira do gênero, ou seja, o *nordestern*.

---

<sup>30</sup> Idem. P. 368. (Grifo nosso)

## 1.2 Faroeste

Em 1898, duas cenas “posadas” foram filmadas, são elas: *Poker at Dawson City* e *Cripple Creek Bar Room*. Na primeira, quatro homens estão sentados em torno de uma mesa, jogando cartas e roubando – até começar uma briga. Na segunda, algumas pessoas estão bebendo em um bar e, quando se embriagam, o garçom as põe para fora do estabelecimento. Destarte, com essas imagens que duravam aproximadamente três minutos, nasce o filme de oeste.<sup>31</sup>

Realizado em 1903 por Edwin S. Porter, *O grande roubo do trem / The Great Train Robbery* representou um avanço para o gênero. Sua narrativa era mais desenvolvida e incorporava mais elementos comuns aos filmes de banguê-banguê.

Diversos estudiosos do tema consideram que Porter legou ao cinema americano um estilo nacional que logo exerceria influência sobre todo o resto do mundo. O filme foi apresentado em 1905 numa pequena loja de Pittsburg. A recepção do público foi tão favorável que houve a necessidade de “sessões contínuas”, das oito da manhã até a meia-noite. Três pontos importantes logo se destacaram: o lançamento de uma narrativa, a existência de uma sala primitiva para projeções e o lançamento do gênero *western*.

Sobre os precursores do *western*, Moacir Barbosa de Souza nos adverte que:

(...) apesar de Porter ser considerado o precursor do *western* apenas devido ao sucesso comercial do seu *O grande roubo...*, a paternidade deveria ser atribuída a Thomas Harper Ince (Nova York 1882-Califórnia 1924), pois ele iniciou e fixou a exploração do gênero. Ince foi o organizador da produção de filmes em larga escala dentro de moldes imaginados pelos pioneiros, mas ainda não postos em prática. Filmavam-se histórias dentro de padrões técnicos da época, buscando satisfazer o apetite voraz do mercado, com salas apresentando novos programas diariamente, e até programas duplos nos finais de semana, seriados acompanhados de curtas classe C, sem falar nos shorts e comédias que fizeram o sucesso das platéias nos anos 30 e 40, além de sorteios de brindes entre as sessões. Em 1914, Ince produziu *A Batalha de Gettysburg*, quase ao mesmo tempo em que Griffith fazia *O Nascimento de uma nação*, e em 1915 *Civilização*, uma fita antibélica, já em plena Primeira Guerra Mundial<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Vide em: MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a Lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. P. 23.

<sup>32</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. **Mito e alegoria no western americano**. Revista eletrônica temática. Ano V, n. 03, março de 2009. P. 3.

Para muitos pesquisadores do tema, os 12 minutos de *O grande roubo de trem* constituem o primeiro *western* e berço do gênero. Esse filme narra sua história sem recursos a subtítulos, cortando de interiores para tomadas externas de maneira competente e bela,<sup>33</sup> contando, inclusive, com a primeira aparição, nas telas, daquele que se tornaria o primeiro grande astro do gênero, Marx Aronson, que adotaria, posteriormente, o nome artístico de Bronco Billy. Seu primeiro filme como personagem que o consagraria foi *Bronco Billy and the baby* (1915). Nos anos seguintes, Billy estrelou perto de quinhentos curtas metragens, constituindo a primeira produção em série de *western*, tendo uma estrela definida e aquela que realmente estabeleceu o *western* como um gênero. Logo em seguida, Bronco Billy começa aparecer em longas metragens. O ator, Aronson, abandona seu personagem de sucesso em 1923.

Podemos afirmar que, a partir de 1909, o grande sucesso de *westerns* de Bronco Billy estabeleceu o padrão para a trama e os elementos básicos do gênero – os quais mencionamos de forma breve anteriormente – impulsionando a produção de filmes. Até então as formas do *western* ainda estavam a serem definidas. É nesse caldeirão de tensões e possibilidades, na passagem para a segunda década do século XX, que se dá a entrada em cena de David W. Griffith e Thomas H. Ince, no contexto de surgimento e/ou consolidação de diversas Companhias cinematográficas.

Quando Griffith começa a trabalhar com *westerns*, o gênero já sofria críticas por repetir, demasiadamente, o que já havia sido feito. Na verdade, a existência de uma vasta produção que versa sobre a importância de Griffith como gênio do cinema norte-americano, chega a deixar esquecida a importância, também, do cineasta no desenvolvimento inicial do *western*. Entre 1908 e 1913, ele realizou diversos *westerns*, período em que experimentou novas formas de expressão e gramática fílmica, especialmente com possibilidades de aumentar a tensão fílmica por meio de recursos de montagem. Exemplo disso é o *close up* que, embora já houvesse sido utilizado por outros diretores, foi aperfeiçoado por Griffith. O cineasta pode ser considerado pioneiro no que tange às inovações e experimentações fílmicas, trazendo possibilidades novas para o *western*, como os recursos e o desenvolvimento de aspectos narrativos cinematográficos.

---

<sup>33</sup> Vale lembrar que em 1903 o cinema era mudo e não se conhecia recursos de montagem para criar efeitos diversos.

Um dos recursos de montagem desenvolvido por Griffith foi a montagem paralela, que foi de grande importância para o gênero, já que a partir dela foi possível dar mais dramaticidade a trama nos momentos de atritos e resgates. Embora esse recurso seja elementar nos filmes atuais, sua introdução foi bastante ousada na época, haja vista que esse tipo de montagem infere diretamente na manipulação do tempo e espaço da narrativa que será apresentada para uma platéia pouco acostumada com a linguagem do cinema.

Posto isso, entendemos que, a partir dos trabalhos de D. W. Griffith, o gênero passou a ganhar corpo, com ênfase especial para a narrativa apresentada em seu filme *O Nascimento de uma nação* (1914). Em síntese, o filme aborda a Guerra de Secessão e o chamado período de Reconstrução. Racista, justifica a ação da *Ku Klux Klan*, legitimando-a como força capaz de garantir a unidade nacional e a pureza racial, necessárias para que a nação possa, de fato, se consolidar. Conservadora do ponto de vista político, *O Nascimento de uma nação* foi obra inovadora do cinema americano, sistematizando princípios da linguagem cinematográfica em um patamar antes não conhecido. Por isso, é tida como fundadora do chamado cinema narrativo clássico<sup>34</sup>.

A grandiosidade das produções e o estilo narrativo que Griffith trouxe com *O Nascimento de uma Nação* (1914) e *Intolerância* (1916) foram capitais para a afirmação do cinema norte-americano. Pode-se dizer que foi a partir do estilo inaugurado por Griffith que o cinema produzido nos Estados Unidos alcançou e desenvolveu o estilo narrativo que possibilitou que seus filmes tivessem sucesso crescente, tanto no mercado interno como no mundial<sup>35</sup>. O cinema norte-americano desenvolveu inegável competência industrial e mercadológica, mas também estética e técnica, conseguindo, como nenhuma outra cinematografia até então, corresponder às expectativas do público de cinema.

No que tange a uma questão de direta influência ao gênero *western* por parte da obra de D. W. Griffith, cabe salientar que o diretor inaugura uma técnica de filmagem na qual o enquadramento da câmera se dá na linha entre o rosto e a cintura, favorecendo, assim, a percepção das expressões faciais das personagens. Ismail Xavier aponta:

Num documentário de British War Service, o vemos cumprimentando o primeiro ministro inglês, sir Lloyd George, em visita ao endereço conhecido: Downing Street, nº 10. Este é um dos poucos retratos ao vivo do cineasta, e

<sup>34</sup> Vide em: XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. SP: Brasiliense, 1984. P. 62.

<sup>35</sup> Alguns estudiosos de cinema consideram que Griffith marcou o início da maturidade da linguagem cinematográfica. Em seus filmes, artifícios estéticos e técnicos até então dispersos se organizaram num sistema coeso.

resulta revelador. Enquanto no filme de Porter ele permanecia mais distante e o reconhecimento era facilitado pelo fato de sabermos ser Griffith o ator, aqui no documentário inglês o observamos de perto. O cinegrafista, seguindo instruções ou por iniciativa própria colocou a câmera bem próxima de modo a cortar as figuras a altura do joelho, num tipo de composição bastante funcional para mostrar a expressão fácil e a postura do corpo ao mesmo – composição que o próprio Griffith ajudou a consolidar nos filmes de ficção, por volta de 1909, e que, após a surpresa do olho europeu se consagrou o nome de *plano americano*. Não eram mais necessários o gesto largo e o exagero.<sup>36</sup>

É a partir das referências estéticas da obra de Griffith e da tensão (que nesse caso tem o negro no lugar do índio), que diversos filmes do *western* foram produzidos e ganhando cada vez mais espaço nos EUA e em vários outros países.

Em seu último grande épico na era do cinema mudo, Griffith apresentou *America* (1924). Nesta obra, vemos cenas familiares comuns a seus filmes: os colonos americanos sitiados em seu pequeno forte por hordas de “peles-vermelhas”; Neil Hamilton seguindo velozmente em resgate com um regimento da cavalaria; cenas individuais de crianças encolhidas em um canto; uma série de cavaleiros enquadrados em plano geral, seguido de *close-up* dos líderes, completando um semicírculo fora da tela, até galoparem de volta para o enquadramento.

Diferentemente de Griffith, que apenas começa a experimentar novas possibilidades, Thomas H. Ince, com *War on the plains* (1912), seu subsequente *Custer's last raid* (1912) e *The battle of Gettysburg* (1913), já se achava no auge da fase mais criativa da sua carreira. A grande contribuição de Ince para o cinema foi o desenvolvimento de um eficiente método de filmagem. Além de reescrever parte dos roteiros dos filmes que supervisionava, ele enfatizava a importância daquilo que chamara de roteiro de filmagem, em que incluía de antemão os diálogos para todos os personagens, uma descrição completa do cenário, das expressões faciais desejadas, dos tons a serem usados, uma listagem dos diferentes *sets* de filmagem, junto com os números das cenas identificadas de cada *set* específico. Se, hoje em dia, tais providências e recursos são comuns, foi Ince quem reconheceu sua utilidade e desenvolveu ao máximo o potencial do uso do roteiro durante as filmagens.

Vale notar que um tema recorrente em seus *westerns* acabou por se tornar parâmetro de gênero: a possível luta simbólica entre o bem e o mal, representada, talvez pela

<sup>36</sup> Vide em: XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. SP: Brasiliense, 1984. P. 8-9.



aliança dos heróis com a igreja e dos vilões com o *saloon*. De todo modo, o que há em comum com os filmes de Griffith e os de Ince é o grande realismo do cenário, graças às locações no sopé das montanhas da Califórnia, que, na época, eram ainda parte do Velho Oeste.<sup>37</sup>

A arte cinematográfica atinge diretamente o imaginário desse público que se torna cada vez maior. Sendo assim, é de extrema importância pensarmos as produções e os direcionamentos dessas obras fílmicas. Com o passar dos anos, o público foi se transformando, as pequenas produções já não bastavam, era preciso produzir filmes com um enredo mais marcante, que pudessem agradar as famílias de classe média. Foi então que o cinema se modificou e ganhou outras perspectivas com a chegada de inovadores, como Griffith e Ince.

Ainda em plena forma em 1912, os dois realizadores abandonaram o gênero, que perdia bilheteria por ter se tornado repetitivo. O realismo dos filmes de Ince e Griffith revelam, novamente para dentro do gênero, considerável preocupação com a documentação histórica de um período de expansão das fronteiras nacionais, ao passo que outros realizadores investiram no desenvolvimento de convenções mais próximas do espetáculo, abrindo caminho para que o gênero se afastasse das preocupações documentais e assumisse cada vez mais a função de narrativa mitológica. Assim, passaram a produzir mais filmes sobre a Guerra Civil americana. Sua importante contribuição para o *Western* já fora dada, e estava na hora de nomes como John Ford, James Cruze, e William S. Hart assumirem o gênero.

John Ford inicia sua carreira em 1917, na Universal Pictures, com o curta-metragem *The Scrapper* e encerrou com *Crepúsculo de uma raça*, seu último *western*, em 1964. Seu primeiro longa-metragem, *Straight shooting* (1917), tornou-se um sucesso instantâneo. Até 1919, Ford já havia dirigido cerca de 20 filmes, projetando seu nome em um momento em que o gênero apresentava certo desgaste e com queda de bilheteria. De início, seus filmes chamaram a atenção pela belíssima fotografia e as maravilhosas locações. Poucos anos depois, Ford faria um dos grandes *westerns* da década de 1920 – *Cavalo de ferro* – revitalizando o gênero.

Nas palavras de Vugman:

Em 1924, John Ford dirige *O cavalo de ferro* para a Fox. Em contraste com Cruze, que filmava as sequências de ação rapidamente, com um único

---

<sup>37</sup> Vide em: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

ângulo de câmera e apenas para seguir com o roteiro, Ford filmava a ação de vários ângulos, extraíndo o Maximo de emoção. Outro aspecto notável das cenas de batalha de Ford era o uso de câmera móvel, já que, no início dos anos 1920, a câmera era quase sempre fixa. Além de todas essas qualidades, *O cavalo de ferro* exibe ainda alguns elementos que se tornariam marca registrada de John Ford: o agrupamento de índios no topo da colina e o pequeno bando de cavaleiros desaparecendo rumo ao pôr-do-sol. Em fins da década de 1930, a influência de *Os Bandeirantes* começa a desaparecer, ao passo que o filme de Ford adquire importância. Exemplo da influência de *O cavalo de ferro* é *Aliança de aço* (1939), de DeMille, que também trata da construção da mesma ferrovia.<sup>38</sup>

Ford alcançou, portanto, muito reconhecimento com seus filmes de *bangue-bangue*. Aqui, é de fundamental importância lembrar que o mesmo era um dos diretores prediletos de Glauber Rocha, cujo trabalho de Ford exerce notória influência sobre as suas películas, ainda que a chamada crítica especializada tenha adotado a aproximação com o *western* como critério de separação dos filmes de cangaço filmados no Cinema Novo para com os demais.

Ao trabalharmos com filmes de *western* – assim como os da nossa versão, o *nordestern* – necessariamente devemos tomar o cuidado de não ficarmos presos na análise estrutural ou ao texto da obra, pois assim, só conseguiríamos enxergar a oposição referida pelo autor e nos prenderíamos a uma análise bastante rasa e simplista da obra fílmica. A seguir, tomaremos um dos clássicos do cinema como exemplo de que nem todo filme de *bangue-bangue* apresenta a mesma “fórmula”, mas sim, questionamentos diversos que devem ser pensados para além de impressões imediatas.

Souza comenta:

John Ford pode ser considerado o “reinventor” do *western* com aquele que é considerado o melhor do gênero já realizado. Lançado em 1939, *No tempo das diligências*, não tinha um tema original: uma diligência atacada pelos índios era a mesma coisa nos outros *westerns* feitos até então. **A novidade consistia na preocupação constante de analisar psicologicamente os viajantes de diversas classes sociais** amontoados no interior de uma diligência que atravessa território hostil. Essa nova visão deu outro rumo ao gênero. Evoluiu para um *western* mais consciente de seu papel de vitrine de um **ideário nacional envolvendo aspectos morais, sociais, psicológicos e históricos** – uma verdadeira alegoria em torno da cultura americana.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> VUGMAN, Fernando Simão. *Op. Cit.* P.167-168.

<sup>39</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. *Op. Cit.* P. 12-13. (grifo nosso)

*No Tempo das Diligências / Stagecoach* (1939)<sup>40</sup> marca uma data e uma etapa fundamental na história do *western*. Em diálogo constante com os temas dramáticos do gênero, John Ford insere na trama questões morais, sociais e psicológicas, proporcionando assim, ao *western*, reconhecimento intelectual e artístico. Embora aparentemente Ford apenas reúna dentro das planícies do Oeste questões já apontadas como comuns ao gênero – como a viagem, o ataque indígena, a perseguição – e as personagens típicas para a composição da trama – o cavalheiro sulista, viciado e arruinado, o médico (alcoólatra), o vendedor de bebidas, o banqueiro, o xerife, o fora-da-lei etc. – acreditamos que a inovação do diretor está na composição dramática desses.

O decorrer do filme, sempre retomando etapas das viagens e dos acontecimentos a ela relacionados, funda-se sob duas questões centrais. Em primeiro lugar, a evolução de entendimento nas relações entre os membros que compõe o grupo. Em segundo, pela crescente tensão gerada pelos perigos que os rondavam.

Apesar da história simples, *No tempo das diligências* se diferencia da produção anterior pelo conjunto de indivíduos de alguma forma marginalizados, pela complexidade de cada personagem e das relações entre eles e por trazer á tona valores e contradições básicos para a sociedade contemporânea. Mesmo assim, Ford permite uma visão mais otimista para o futuro daquele projeto inicialmente apresentado de forma tão negativa.<sup>41</sup>

Deste modo, *Stagecoach* é, ao mesmo tempo, uma tragédia e um drama psicológico, uma trama coletiva atrelada a uma série de aventuras pessoais. As reações dos diversos personagens alargam o quadro do filme e fazem desse microcosmo – a diligência – uma referência crítica à sociedade americana no fim do século XIX.

Nos anos 1920, foi a sonorização a maior novidade dentro da produção dos filmes. Para um gênero de pura ação, a chegada do som e a tendência a encher os filmes de diálogos pareceram, inicialmente, de pouco valor. Em 1930, alguns filmes eram lançados tanto em versão sonorizada quanto na versão muda. Mas, passada a hesitação inicial, os

<sup>40</sup> *No tempo das diligências* foi refilmado três vezes: em 1966, dirigido por Gordon Douglas, com Ann Margaret no papel de Dallas, e Alex Cord como Ringo; em 1986, por Ted Post, uma versão country e *western*, com Willie Nelson e Chris Christofferson. O filme apresenta os títulos na forma de *playbill*, que seria característico do gênero, notadamente os em preto e branco. Foi uma atração que, modernamente, poder-se-ia chamar de multimídia. As estações de rádio da época receberam um disco de 15 minutos de duração, aos jornais chegaram matérias que totalizaram cinco mil palavras e as escolas de arte dramática receberam um roteiro de 15 minutos para aulas e ensaios.

<sup>41</sup> VUGMAN, Fernando Simão. *Op. Cit.* P. 171.

*Westerns* logo percebem que, se os diálogos eram de menor importância, a trilha sonora – com os sons de estouro da manada, dos tiroteios e das canções *folk* típicas do país – aumentavam em muito o impacto sobre o espectador, sendo esse tão desprezado ou posto abaixo do lugar do crítico na maioria das análises que versam sobre a história do cinema.

Ao passo que tratamos de produções fílmicas produzidas dentro de grandes estúdios cinematográficos – aos moldes de uma indústria de cinema – é importante salientar os impactos causados pelo crack da bolsa de Nova Iorque e pela crise que se instaurava no final dos anos 1920 na produção fílmica do período. As decorrências da crise são notoriamente percebidas desde os enredos dos filmes, que buscavam explicações para o momento vivido no país, quanto na produção e distribuição dessas obras.

Em 1929, uma grande crise econômica ocorreu nos Estados Unidos. A *Grande Depressão*, cujo clímax ocorreu em 1932 com o crack da Bolsa de Nova York impactando negativamente diversos países. Principalmente em meio e após a primeira grande guerra, os Estados Unidos viviam um surto de prosperidade. Por volta de 1920 eram responsáveis por atender grande parte das necessidades industriais do mundo. Porém, os países destruídos pela guerra, seus grandes clientes, começaram a se recuperar. Como consequência, os Estados Unidos apresentaram internamente um excesso de produção, o que levou o governo a tomar medidas drásticas como determinar a matança de bois e porcos e a venda de navios como sucata. No início da crise, o índice de desemprego era um dos mais baixos até então registrados, aproximadamente 0,9%. Em 1932, no auge da crise, cerca de 17 milhões de americanos estavam desempregados. Mais de dois mil bancos e grupos empresariais faliram.

Sobre a mudança ocorrida nos Estados Unidos e como tais problemas impactaram diretamente no “gosto” dos espectadores, Mattos aponta:

Nos anos 20 e 30 tornou-se obvio que o público preferia uma versão idealizada do Oeste. Este sentimento generalizado talvez fosse a reação contra os filmes de William S. Hart, que acentuara o realismo sobre tudo o mais. Porém, os filmes de Hart fizeram sucesso nas bilheterias, de modo que culpar seu respeito pela autenticidade seria fora de propósito. Mais provavelmente o desejo de um Oeste idealizado teria se originado da crescente complexidade dos “tempos modernos”, aos quais milhões de pessoas acharam difícil se adaptar. Por causa disso surgiu uma demanda para representação do Oeste como uma época em que as coisas eram bem simples, quando o Mal era o Mal, o Bem era o Bem e os dois nunca entrariam em acordo. A Depressão, é claro, teve muito a ver com o anseio pelas “verdades do passado”, pois a ruptura da economia havia abalado a fé de muitas pessoas na América e seus sistemas. Daí porque os filmes dos

anos 30 e 40 (mas especialmente aqueles da década precedente) tornaram-se meios de evasão para as massas, o cinema um lugar aonde alguém podia ir e no qual, durante algumas breves horas, esquecer a dura realidade lá fora. E em nenhum gênero este senso de escapismo foi mais evidente do que nos *westerns* desse período.<sup>42</sup>

A arte apresenta questões que, na maioria das vezes, afetam as pessoas de maneira transformadora. As produções e exibições dos filmes aqui mencionados estão intimamente ligados a questões de seu tempo, porém, para além da urdidura da trama, devemos nos atentar a outros elementos que nem sempre compreendem as intenções do autor ou interpretação de críticos.

Ao contrário do que apontam alguns discursos – onde o gênero *western* é simplificado e reduzido aos códigos que já apresentamos aqui – essa retomada de um histórico do *western* nos conduz a avaliar as transformações ocorridas dentro dos filmes e como essas se tornam cada vez mais sensíveis por parte do espectador. Sobre o *western* na década de 1930 e 1940, Fernando Vugman nos adverte:

Entre 1939 e 1940, vários *Westerns* de grande sucesso chegaram para regenerar a formula do gênero. Em 1939, *Jesse James*, de Henry King, *Uma cidade que surge*, de Michael Curtiz, *Aliança de aço*, de DeMille, *Lei da Fronteira*, de Allan Dwan; em 1940, *A estrada de Santa Fé*, *Caravana de ouro*, ambos de Michael Cutiz, *O galante aventureiro*, de William Wyler, *Arizona*, de Wesley Ruggles, e *A vingança dos Daltons*, de George Marshall. Uma breve discussão sobre *No tempo das diligências* (John Ford, 1939) nos auxiliara a compreender a contribuição desses filmes em termos estilísticos, narrativos e temáticos, pois ele é um filme que apresenta, de forma concisa e complexa, as oposições que sustentam os *Westerns*, bem como os conflitos de valores vividos pela sociedade americana conforme apresentados pelo gênero. Sua historia é simples: uma carruagem segue viagem entre pequenas cidades isoladas e distantes, sem saber que um ataque de índios se aproxima. A cavalaria, informada por telegrafo, parte do acampamento militar para interceptar o ataque. Os detalhes, no entanto, são reveladores.

A abertura, com o Monument Valley sob um imenso céu, ocupando quase toda a tela, enquanto ouvimos a galopar distante de dois cavalos, o corte para o acampamento militar, onde o numero “Jerônimo” é recebido por telegrafo logo antes deste emudecer; o roteiro da carruagem entre as cidadezinhas reflete os conflitos culturais e físicos básicos que tradicionalmente caracterizam a forma do *Western*. Na versão hollywoodiana, o oeste é uma vastidão Árida e selvagem, pontuada por pequenos Oásis de civilização, como cidades fronteiriças, postos das cavalarias, acampamentos isolados e assim por diante, interligados entre si e ao leste interligado por estradas de

<sup>42</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a Lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. P. 29-30.

fero, carruagens e pelo telegrafo. Rodeados pela natureza áspera e pela hostilidade das nações e grupos indígenas, cada um desses oásis se apresenta como um microcosmo da sociedade americana, que, além das ameaças externas, também enfrenta o poder anárquico e corrupto de alguns de seus próprios membros.<sup>43</sup>

Se a segunda guerra mundial deixou consequências nas relações interpessoais de todo o globo, e percebendo as tensões e transformações que ocorriam, mais uma vez o gênero se transforma, demonstrando sim a capacidade reflexiva presente em diversas obras. Posto isso, lançamos olhares para a mudança de postura de uma das figuras centrais nas tramas de *western* bem como no nosso caso do *nordestern*<sup>44</sup>, o herói. Dentro de uma nova realidade, o papel ambíguo do herói do *Western* vai se tornando mais e mais evidente e insustentável. A contradição de seu papel original como homem simultaneamente conhecedor da natureza e promotor da civilização se intensifica. Se antes ele podia surgir do meio natural para salvar/organizar a comunidade, apesar de seu próprio código de honra estar em conflito com as regras da civilização, isso se dava pela possibilidade de cavalgar rumo ao pôr do sol, ao fim de sua missão. Essa metáfora, entretanto, vai se tornando insustentável diante de um público cujo cotidiano é marcado por horários e disciplina, cujos horizontes são interrompidos por edifícios e fábricas. Ademais, se o *westerner* sempre manteve contato com a civilização e a natureza, o mesmo ocorria com as comunidades que ele apreciava como agente restaurador. Mas, à medida que essa comunidade se torna mais institucionalizada, capitalista e corrupta, vai perdendo a ligação com o mundo selvagem de onde surgiu. A função mediadora do *westerner* fica cada vez mais complexa e contraditória, com seu código de honra cada vez mais relacionado às regras de uma civilização crescentemente isolada e egoísta.

(...) a partir da Segunda Guerra Mundial, as plateias americanas sentem-se saturadas pela fórmula clássica e, também, desencantadas com a expressão simbólica de valores que já não se sustentam com a mesma facilidade com um ambiente constrangido pela perda de tantos homens no *front* e pela presença de uma mulher trabalhadora que escapa do papel de redentora submissa. Tudo isso leva a uma consequente modificação da imagem das comunidades do Velho Oeste, bem como uma redefinição tanto da motivação do herói quanto do seu sentido de missão. Assim, os chamados *Westerns* “psicológicos” do final da década de 1940 e início da década de

<sup>43</sup> VUGMAN, Fernando Simão. *Op. Cit.* P. 169-170.

<sup>44</sup> A referida mudança de postura é sensivelmente percebida na transição e mudança da personagem Antônio das Mortes do filme *Deus e o diabo na terra do Sol* para *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ambos de Glauber Rocha. Como demonstraremos mais adiante.

1950 vão se encontrar nas neuroses do *westerner*, que surgem de sua crescente incompatibilidade com a civilização, bem como do preso crescente das expectativas de um projeto de sociedade cujas contradições se revelam cada vez menos sustentáveis.<sup>45</sup>

Ainda na década de 1960, podemos apontar filmes que anunciavam a despedida do *cowboy*. Em *O homem que matou o facínora* (1962), John Ford apresenta a despedida nostálgica e agri-doce do *westerner* e de suas ideias. O filme começa com o senador Ransom Stoddard (Jimmy Stewart), já velho, visitando a prospera Shinbone, onde começara sua carreira. Interrogado por um repórter, o senador conta (em um longo *flashback*) sua chegada ao oeste, como jovem advogado formado na costa leste americana, quando conheceu Tom. Logo se percebe a oposição entre o futuro senador, que busca estabelecer a lei na cidade, e aqueles que desejam impedir a instalação de cercas para separar o gado. Esse grupo contrata o pistoleiro Liberty Valance (Lee Marvin). Ransom conta, então como Tom matara o pistoleiro (e não ele, que ficou com o crédito) e como, depois do episódio, partira sua bem-sucedida carreira política. No final, tendo ouvido o relato do senador, o repórter rasga suas anotações e comenta: “Este é o oeste, senhor. Quando a lenda o torna fato, publique a lenda”. Se nesse filme Ford tenta mostrar a lenda e o fato, a verdade é que já não há espaço para filmes como *Caravana de bravos* (John Ford, 1950) e o também cultuado *Os brutos também amam* (George Stevens, 1953), que ainda enfatizavam a austeridade da fronteira, narrando suas histórias no velho estilo, às vezes épico, mas sempre em tom mítico.<sup>46</sup>

Em 1992, Clint Eastwood, ator conhecido por seus papéis em filmes de *western*, dirige e protagoniza *Os imperdoáveis*. Nesse momento – ainda que, mais das vezes, passe despercebido – as convenções do faroeste já estão espalhadas por inúmeros outros gêneros. Porém, se comparada a produção do início do século, veremos que o número de filmes de *bague-bague* é diminuto.

Apesar do surgimento do *western* estar ligado à história americana, deve-se atentar sobre os desdobramentos de uma linguagem que não poderia ficar presa às fronteiras dos EUA.

---

<sup>45</sup> Ibidem. P. 172.

<sup>46</sup> OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de & AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Índios na Mira: Um olhar sob os filmes de gênero western no cinema Hollywoodiano**. Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Campina Grande – PB. 2010.

Para muitos, o *Western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o século XX, o *Western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Se, ao longo do século passado, Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônica, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e Itália, que desenvolveu a imitação mais bem-sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*, cujo principal diretor foi Sergio Leone. E sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções, por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gangster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor. E, não bastasse todo esse *pedigree*, o *Western* inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga, que espalhou seu imaginário pelo mundo afora.<sup>47</sup>

O teórico André Bazin é um dos defensores da ideia de que o *western* "puro", só poderia ser produzido nos EUA, não apenas por aspectos visuais, como as vastas paisagens americanas, mas por estar intrinsecamente ligado à cultura e ao imaginário de seu país de origem. Bazin trata do fato de filmes *western* produzidos por outros países, na forma de pastiche ou não, que teriam alcançado certo resultado respeitável, mas que não atingiram o nível de excelência das "autênticas" produções norte-americanas.

É certo que esse raciocínio de Bazin se opõe a questões que podem, hoje, estar agregadas ao estudo dos gêneros de ficção no cinema, como as possibilidades de multiculturalismos ou as influências culturais. Talvez, no contexto dos anos 1950, antes do surgimento dos chamados cinemas novos (como o Cinema Novo brasileiro e outros movimentos fora do eixo norte-americano e europeu), devia ser difícil pensar que a assimilação do gênero *western* fora dos Estados Unidos geraria filmes que não fossem meras cópias – de menor qualidade ou não – dos originais. Essa visão, pensada nos dias de hoje, soa ultrapassada se considerarmos experiências como os *westerns* rodados por Sérgio Leone na Itália, entre tantos outros exemplos.

Contudo, uma série de estratégias foram adotadas para proteger o *western* "puro" dos pastiches que passavam a ser produzidos cada vez com maior frequência e qualidade. A

<sup>47</sup> VUGMAN, Fernando Simão. *Op. Cit.* P. 159.



crítica cinematográfica americana armou-se de artifícios e oposições que consideravam arte apenas as obras produzidas dentro dos EUA, classificando as demais versões, principalmente a italiana, como mero entretenimento.

Rodrigo Carreiro, em um texto dedicado a discutir os mecanismos de depreciação do *western* italiano, adverte-nos:

A lista dos 250 melhores filmes de todos os tempos do banco de dados sobre cinema mais consultado do mundo, o *Internet Movie Database* (IMDb), é alimentada através de votações em que todos os usuários registrados do *website* têm direito a voto. Nela, chama atenção a quarta posição para um longa-metragem que em 1967<sup>48</sup>, ano do lançamento nos Estados Unidos, foi intensamente criticado por críticos do mundo inteiro: *Três Homens em Conflito*, do italiano Sergio Leone.

Este filme se destaca na lista, particularmente, devido à ausência de representantes do *western* norte-americano entre as 100 primeiras posições. Além do já citado filme de Leone, existe apenas outro título de faroeste entre os eleitos pelo público – e ele também é italiano: *Era uma Vez no Oeste* (1968), assinado pelo mesmo Leone, na 23ª posição<sup>3</sup>. Aquele que é considerado como o mais norte-americano dos gêneros está representado na lista de grandes filmes de todos os tempos, do maior banco de dados do planeta, por um cineasta italiano que foi reiteradas vezes, ao longo dos anos 1960 e 1970, acusado de estar produzindo uma espetacularização do *western* clássico e retirando o gênero de seu contexto histórico. Quando *Três Homens em Conflito* foi lançado nos EUA, Leone já era um cineasta popular na Europa, sobretudo no eixo Itália-Espanha, onde o sucesso de seus dois primeiros faroestes havia consolidado um ciclo de produção de filmes de baixo orçamento que faturavam alto nas bilheterias dos dois países. Eram os chamados *spaghetti westerns*. Em 1967, graças ao sucesso dos três títulos dirigidos por Leone, os faroestes italianos (assim chamados porque quase todos os diretores tinham esta nacionalidade) estavam sendo lançados aos borbotões nos Estados Unidos, onde, para incredulidade de grande parte dos críticos, faziam sucesso de público.<sup>49</sup>

Estratégia semelhante à usada pelos críticos brasileiros que intentavam colocar o Cinema Novo no ápice da história do cinema brasileiro, foi a desconsideração para com o apreço que grande público tinha por essas obras consideradas inferiores quando comparada as que os críticos e cinéfilos (frequentadores e organizadores de cineclubes) – duas categorias de consumo segmentado que mantêm uma relação sacralizada com filmes e, por isso, em tese, detêm o poder de estabelecer o cânone cinematográfico – sendo assim, o referido segmento,

<sup>48</sup> Resultados referentes ao mês de janeiro de 2010.

<sup>49</sup> CARREIRO, Rodrigo. **Do desprezo à glória: o spaghetti western na cultura midiática**. Revista Eletrônica Baleia na Rede. 2009. P.157-158.

no que tange às influências do *western* no mundo concordavam que o *spaghetti western* representava um rebaixamento qualitativo dos padrões de qualidade estabelecidos pelo *western* clássico.

Desta forma, ainda concordando com as assertivas de Carreiro, percebemos que entre as décadas de 1960 e 1970, assumindo o papel de guardiões da tradição artística do *western* e da mitologia do gênero, críticos e cinéfilos levantaram uma barreira ideológica para impedir a suposta contaminação do *western* clássico pelos faroestes europeus. A própria classificação pejorativa atribuída a esse grupo de longas-metragens – *spaghetti westerns* – fazia parte dessa estratégia: era um título jocoso, que visava ridicularizar o *western* produzido na Europa a uma categoria cultural inferior.

É interessante perceber os mecanismos de distanciamento adotados pelos referidos críticos, pois os mesmos propunham uma separação entre as esferas de produção feitas dentro ou fora das Companhias cinematográficas, sendo as primeiras, ou seja, as produções industriais, impossibilitadas de serem consideradas obras de arte. Tais argumentos comumente foram utilizados pelos críticos, partidários do Cinema Novo, a fim de valorizar obras de autores como Glauber Rocha em detrimento a diretores como, por exemplo, Lima Barreto<sup>50</sup>.

Avaliando essas tensões nas relações *western* “clássico” versus o *spaghetti*, Carreiro afirma:

É possível, nesse ponto, observar um paralelo revelador no processo de criação de um rótulo para atribuir a um fenômeno cultural uma classificação pejorativa e, portanto, intrinsecamente inferior. O termo “indústria cultural” conforme definida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, foi cunhado dessa forma para insinuar que os bens culturais industrializados, como os filmes, são produzidos em linha de montagem, como numa fábrica, e por isso não podem ser arte. Ora, essa operação de exclusão é exatamente o mesmo mecanismo utilizado pelos críticos culturais que, três décadas depois, nos anos 1960, vão cunhar a expressão depreciativa *spaghetti western* para nomear os filmes italianos cujos enredos se passam no espaço mítico do Velho Oeste. E um dos argumentos centrais dos detratores do gênero era exatamente a metáfora da linha de montagem.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Ao passo que o trabalho de Glauber Rocha era tomado como referência de obra de arte revolucionária que retratava os “reais” problemas do Brasil, o trabalho de Lima Barreto, por outro lado, era tratado por mero entretenimento, ou seja, segundo os críticos e/ou intelectuais partidários do movimento cinema-novista, uma obra menor.

<sup>51</sup> CARREIRO, Rodrigo. *Op. Cit.* P. 162.

Concordamos com as assertivas do autor que alega ter havido uma forte reação dos críticos culturais ligados ao alto modernismo à emergência da cultura de massa, na primeira metade do século XX, essa tensão vai se fragmentar e se repetir, em centenas de formas e intensidades variáveis, ao longo das décadas seguintes. A intenção dessa operação de marginalização do bem cultural produzido em escala industrial é desvalorizá-lo, através de uma estratégia de separação absoluta entre as esferas da Arte e da Cultura<sup>52</sup>. Divisão essa Andreas Huyssen vai chamar de Grande Divisor:

Desde a metade do século XIX, a cultura da modernidade tem-se caracterizado por uma volátil relação entre a alta arte europeia e a cultura de massa. (...) O modernismo se constituiu através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu “outro”: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente.<sup>53</sup>

O cinema, por estar diretamente atrelado ao surgimento e à expansão da cultura de massa, absorveu como nenhum outro meio de comunicação a tensão do Grande Divisor. E, dentro do escopo dessa atividade cinematográfica, essa tensão se desdobrou em uma multiplicidade de tensões menores, à medida que a crítica cinematográfica constituía o seu próprio cânone, o que implicava na estratégia de eleger determinados filmes como arte e negar esse *status* artístico a outros.

Em consonância com as discussões propostas por Rodrigo Carreiro, que avalia a barricada ideológica por parte dos críticos americanos para com o *spaghetti western*, valemos dos mesmos pressupostos e assertivas para pensarmos, aqui, a construção da verticalização da história do cinema brasileiro, mais especificamente a oposição, criada, entre as produções feitas no seio do movimento do Cinema Novo<sup>54</sup> e as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz<sup>55</sup>. Ademais, outra inquietação que temos ao lidar com o tema, é que, embora inicialmente devido a projetos, muitas vezes políticos, os autores partidários de uma “estética maior” – em nosso caso do Cinema Novo – construíram essa oposição a fim de ocupar o lugar-referência da cinematografia brasileira. Porém esses próprios intelectuais mudaram, transformaram-se e foram criticados, inclusive, por movimentos posteriores.

<sup>52</sup> Vide em: CARREIRO, Rodrigo. Op. Cit P. 162-164.

<sup>53</sup> HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. P. 7. *Apud*. CARREIRO, Rodrigo. Op. Cit. P.163.

<sup>54</sup> Como já mencionado, no presente trabalho elegemos duas obras que visitam o tema cangaço sendo elas: *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ambas de Glauber Rocha.

<sup>55</sup> Da referida Companhia elegemos o filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto.

Todavia, o que leva a crítica e até mesmo intelectuais, professores, acadêmicos a manter essa relação sacralizada com o Cinema Novo, quiçá com o cânone do glauberianismo?

Tomamos por exemplo a revisão do crítico Roger Ebert acerca dos pressupostos que adota na década de 1960 para avaliar obras que naquele momento deveriam ser consideradas menores, que nesse caso é exemplificado pela oposição *western* “clássico” x *spaghetti*.

Na estréia do filme nos Estados Unidos, no final de 1967, pouco depois de seus antecessores *Por um Punhado de Dólares* (1964) e *Por um Punhado de Dólares a Mais* (1965), as platéias tiveram certeza de que o apreciaram, mas será que saberiam dizer por quê? Eu o assisti na primeira fila do balcão do *Oriental Theatre*, cuja tela enorme e larga era ideal para as composições operísticas de Leone. Minha reação foi forte, mas eu ainda não completara um ano como crítico de cinema e nem sempre tive a sabedoria de valorizar mais o instinto do que a prudência. Ao reler minha velha crítica, vejo que a descrição corresponde à de um filme quatro estrelas [*cotação máxima do jornal onde ele escrevia*], porém dei-lhe apenas três, talvez porque se tratasse de um *western* espaguete e, assim, não pudesse ser arte.<sup>56</sup>

Valendo-nos dos comentários de Carreiro:

Roger Ebert foi apenas um dos muitos críticos da época que valoravam o *western* italiano partindo do pressuposto de que um filme que tratava da mitologia norte-americana e era feito na Europa só podia ser intrinsecamente inferior a qualquer outro feito em terras norte-americanas. A condição de estrangeiro impedia os diretores de *spaghetti westerns* de contextualizar adequadamente o gênero do ponto de vista histórico. Essa era a premissa essencial da barricada ideológica erguida contra o *spaghetti western*: faroestes produzidos longe dos EUA não podiam ser bons.<sup>57</sup>

Dentro dessa gama de tensões, julgamos ser importante salientar que, menos de um século antes dessas separações entre cânones e “lixos” serem estabelecidas, esses mesmos intelectuais lutavam para que, o cinema fosse considerado uma forma de arte, sob da defesa do que posteriormente seriam argumentos, deles, para acusações que posteriormente lançariam sobre os filmes que eles depreciavam. Ou seja, a fragmentação em grupelhos iniciava-se após a superação do debate em torno da possibilidade de o aparato midiático de produção,

<sup>56</sup> EBERT, Roger. **Grandes Filmes**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. P. 495. *Apud*. CARREIRO, Rodrigo. *Op. Cit.* P. 159.

<sup>57</sup> CARREIRO, Rodrigo. *Op. Cit.* P. 159.

armazenamento e circulação do cinema efetivamente produzir arte. A reação depreciativa da crítica à emergência dos filmes produzidos em Companhias cinematográficas, indústrias fílmicas, deve ser compreendida como uma das expressões dessa tensão do que um grupo de “eleitos” determinam ser arte ou entretenimento, como se os dois campos fossem opostos e desconexos.

O teórico Richard Shusterman adverte:

Seria agradável imaginar que a crítica de arte e a teoria estética pudessem oferecer instrumentos necessários para acabar com a dominação exclusiva das artes maiores e transformar nossa concepção de arte. (...) As artes populares da cultura de mídia (cinema, comédias e novelas de televisão, música *pop*, vídeos etc.) são apreciadas por todas as classes de nossa sociedade; reconhecer sua legitimidade estética enquanto produtos culturais ajudariam a reduzir a identificação opressiva da arte e do gosto estético com a elite sociocultural das artes maiores.<sup>58</sup>

E ainda:

Condená-la [*a cultura de massa*] por convir apenas ao gosto grosseiro e ao espírito rude das massas ignorantes e manipuladas equivale a nos colocar não só contra o resto de nossa comunidade, mas também contra nós mesmos. Somos levados a desprezar as coisas que nos dão prazer e a sentir vergonha desse prazer. **Enquanto as críticas conservadoras e marxistas lamentam permanentemente a fragmentação contemporânea da sociedade e dos indivíduos (acusando as forças da modernização, industrialização ou capitalismo), a linha rígida de legitimação que estabelecem entre as artes maiores e a arte popular não só retoma como reforça essas mesmas divisões lamentáveis na sociedade e, de maneira mais profunda, em nós mesmos.**<sup>59</sup>

Uma separação forçada entre esferas consideradas arte maior e entretenimento, tanto no caso da proteção do *western* “clássico” como do Cinema Novo, é comum ainda hoje. Interessante notar que a maioria dos argumentos utilizados pela crítica americana para proteger o que representava o caráter nacional deles, foram incorporados pelos partidários do

---

<sup>58</sup> SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte: O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular**. São Paulo: Editora 34, 1998. P. 66

<sup>59</sup> Idem. P. 100-101. (Grifo nosso)

Cinema Novo, no Brasil, que, a fim de construir seu próprio cânone, acusavam o *western* e por consequência o *nordestern* de mero entretenimento<sup>60</sup>.

Apesar da existência de mecanismos de proteção e separação, ao avaliarmos a trajetória do gênero *western*, podemos considerá-lo um gênero mundial, que não pertence aos Estados Unidos, mas ao Cinema. Nas palavras de Moacir Barbosa de Souza:

Juntamente com os musicais e os filmes de gangster, o *western* pode ser considerado como um dos gêneros mais representativos da cultura cinematográfica americana. A figura típica do cowboy faz parte do imaginário dos que frequentaram as salas de cinema até o final da década de 60, quando foi realizado o último grande exemplar *O Homem que matou o facínora* (John Ford, 1962). Aquela figura usava um chapéu que dificilmente caía em meio às brigas nos saloons; lenço no pescoço que era usado pelos assaltantes de carruagens para cobrir o rosto, colete, cartucheira com o coldre que alojava um *Smith and Wesson* ou *Colt*, amarrado à coxa, e o grande amigo, o alazão. Às vezes vestia roupas extravagantes baseadas nas figuras do oeste real: jaquetas franjadas de pele de veado, botas de cano alto e cabelos longos nos ombros. O auge da influência partiu de Tom Mix, Rex Allen, Gene Autry, Hopalong Cassidy e os famosos *cowboys cantantes*. Desse imaginário ainda faz parte a figura do pele vermelha e seu linguajar típico: o uísque falsificado era chamado de *água de fogo*; os soldados da União eram os *casacos azuis* ou *facas longas*; a locomotiva era um *cavalode ferro*; o general Custer e Buffalo Bill foram apelidados de *cabelos longos*. Em *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956), o chefe indígena chama Ethan Edwards (John Wayne) de *Big Shoulders* (ombros largos) e o seu sobrinho Martin (Jeffrey Hunter) de *he who follows* (aquele que segue). O gênero popularizou-se de tal forma que um escritor dito alemão, de pseudônimo Karl May, que segundo comentam teria vivido as experiências narradas na série *Winnetou*, fez muito dinheiro com os livros. Os italianos realizaram uma leitura muito particular do gênero, levando histórias transcorridas no velho oeste para cenários europeus como a Espanha. A dupla Sergio Leone, diretor, e Ennio Morricone, músico, contribuíram com obras que conservaram o espírito do cowboy americano.

---

<sup>60</sup> Ismail Xavier no livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, propõe um distanciamento – qualitativo – entre a forma com que Glauber Rocha se vale da temática do cangaço para construir filmes e o modo com que Lima Barreto constrói sua obra prima. Já na separação dos capítulos do referido livro encontramos: “Capítulo III, *Deus e o diabo na terra do sol*: as figuras da revolução” e “Capítulo IV, contraponto II: *O Cangaceiro*, ou o bandido social como espetáculo” ao longo o livro cria-se uma oposição entre o que pode ser entendido como cinema revolucionário dotado de caráter artístico – obra de Glauber Rocha – e o cinema tomado por mero entretenimento ou espetáculo – filme de Lima Barreto. Trabalhos como *O rural no cinema Brasileiro* de Célia Tolentino e, *O cangaço no cinema brasileiro* de Marcelo Didimo, são exemplos da continuidade – acadêmica – da referida oposição entre os movimentos e autores.

E continua:

A Segunda Guerra Mundial influenciou a realização de filmes de guerra em Hollywood, muitos deles como propaganda da participação americana no conflito. No entanto, isso foi um fenômeno passageiro e restrito ao período, fazendo com que a queda experimentada pelo *western* fosse revertida e o gênero experimentasse outras formas e influenciasse outros países. Surgiram comédias e musicais, como *Sete noivas para sete irmãos* (Stanley Donen, 1954) e os faroestes italianos a partir da década de 60. O *western* italiano copiou nomes de legendários cowboys americanos como Ringo Kidd de *No tempo das diligências* (John Ford, 1939). Dentre os diretores italianos do chamado *western-spaghetti* destacou-se Sergio Leone, falecido em Roma, de ataque cardíaco, aos 60 anos de idade, no dia 30 de abril de 1989 e considerado o inventor do gênero com *Por um punhado de dólares* (1964), *western* que traz alusões aos filmes japoneses de samurais de Akira Kurosawa. Devido à *Nouvelle Vague* francesa e aos filmes intimistas da década de 60, o talento de Leone foi reconhecido tardiamente.<sup>61</sup>

Apesar de afirmativas como, por exemplo, de Bazin, onde o gênero é tomado e entendido como tipicamente americano, e as demais leituras, como no caso do *spaghetti* e do *nordestern*, são tratadas como pastiche, percebemos/entendemos por outro viés, onde o gênero ganha força, justamente, a partir dessas releituras, sejam elas japonesas, italianas ou brasileiras e, nesse último caso, ainda que seja cinema-novista ou industrial.

Ao contrário de produzir meras imitações do *western* americano, Leone e os demais diretores italianos, assim como caso do *nordestern* brasileiro, realizaram trabalhos que brincavam com o gênero, às vezes até debochando, como no caso de “Django” arrastando um ataúde com uma metralhadora. A “brincadeira” chegou até aos efeitos sonoros, quando os técnicos italianos criaram um estampido característico dos tiros, sem esquecer a presença de Ennio Morricone assinando a maior parte das trilhas musicais de grande parte dos *westerns spaghetti*.

Segundo Edward Buscombe:

O filme de faroeste chamado de ‘*spaghetti western*’ dos anos 60 era um pastiche altamente consciente do original hollywoodiano (...) Algumas vezes os ‘*spaghetti*’ fazem a paródia montada sobre uma característica que isolam e exageram. O estilo taciturno de *The man with no name* é uma *reductio ad absurdum* do ‘sim’ e ‘não’ do jeitão de Gary Cooper. Em outras ocasiões os italianos levaram as coisas a extremos opostos. Em *Por um punhado de*

<sup>61</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. *Op. Cit.* P. 9-14.

*dólares* e nos filmes que se seguiram, os tiroteios são desmesuradamente esticados, deliberadamente transgredindo a frugalidade do estilo de *No tempo das diligências*.<sup>62</sup>

Nos anos cinquenta no Brasil, e em diversos países do globo, os filmes de banguê-bangue faziam grande sucesso. Diversos títulos passaram meses em cartaz promovendo filas nos horários e datas das exibições. A partir do sucesso de bilheteria desses filmes de faroeste, cineastas valeram-se das matrizes comuns ao *western* em suas produções fílmicas. No cinema brasileiro não foi diferente, sendo significação no gênero cangaço de tamanho sucesso a ponto de render por parte de Salvyano Cavalcanti, já na década 1960, o neologismo *nordestern*.

O interesse pelas questões presentes no *western*, assim como pelo sertão brasileiro, não começou no cinema, mas sim, na literatura onde, tanto lá como cá, encontramos inúmeras obras que, em diversos momentos serviram de referencial e inspiração para os cineastas. Porém, em nosso entendimento, foi no cinema que o *western* encontrou o seu meio de expressão ideal. As origens do *western* confundem-se com as do próprio cinema ou, como aponta Bazin, o gênero surgiu “do encontro de uma mitologia com um meio de expressão”.

Posto isso, assim como já fora mencionado, é certo que a influência do “gênero americano por excelência” sobre nosso cinema foi tão grande a ponto de render o neologismo *nordestern* que acolhe as apresentações do personagem mítico, que aqui, ao invés do *cowboy* é o cangaceiro.

---

<sup>62</sup> BUSCOMBE, Edward. **No tempo das diligências**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996. P. 102. Apud; SOUZA, Moacir Barbosa de. *Op. Cit.* 8.



### 1.3 O Cinema de Cangaço: *Nordestern* ou Estética da Fome?

Os estados que compõem a região do nordeste brasileiro apresentam características marcantes que sempre têm forte presença na cultura brasileira e em diversos ramos das artes – e no cinema não é diferente. As primeiras películas, retratando o tema do cangaço, datam da década de 1920. De lá pra cá, temos aproximadamente 50 filmes entre curtas, médias, e longas metragens que visitaram essa temática.

Entre as décadas de 1920 e 1930, quando o movimento ainda existia, a figura do cangaceiro começava a ganhar as telonas, quatro obras fílmicas marcam bem esse período, são elas: *Filho sem Mãe* de Tancredo Seabra, (1925), *Sangue de Irmão* de Jota Soares (1926), *Lampião, a Fera do Nordeste* de Guilherme Gáudio (1930) e *Lampião, o Rei do Cangaço* do mascate libanês Benjamin Abrahão (1936), sendo esse último o que julgamos de maior importância para essa nossa reflexão inicial.

As imagens captadas por Abrahão ficaram presas – pela censura – até 1957 quando foram recuperadas. Porém de todo o material gravado foi possível aproveitar apenas quinze minutos de filme. Esse empreendimento do mascate libanês influenciou a cinematografia nacional, principalmente ao pensarmos a influência exercida sobre os projetos de outros diretores. Sob esse prisma, é de fundamental importância apresentar algumas questões do filme de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Baile Perfumado* (1997).

*Baile Perfumado* narra a história de Benjamin Abrahão e a sua saga como secretário do Padre Cícero e, principalmente como etnógrafo/cineasta<sup>63</sup> se embrenhando pela caatinga a fim de filmar Lampião e seu bando de cangaceiros. A referida obra nos é apresentada a partir de uma mescla ocorrida em seu processo de montagem, onde as cenas originais de Abrahão se misturam com as rodadas na década de 1990.

O objetivo do mascate, no início do século XX, era realizar um filme, e *Baile Perfumado* já na passagem para o XXI, retrata toda a tática vivida pelo libanês para alcançar sua meta.

Sobre a estrutura de *Baile Perfumado*, Marcelo Dídimo aponta que:

---

<sup>63</sup> O filme etnográfico tem como base a observação do real, mesmo se esse real for provocado pelo cineasta-etnógrafo (ou etnógrafo-cineasta).

Num primeiro momento, temos o filme de Benjamin Abrahão, que se embrenhou na caatinga para captar imagens de Lampião e seu bando. Num segundo momento, temos o filme de Paulo Caldas e Lício Ferreira, que fala de todo o processo a que esse cineasta, Abrahão, se submeteu para realizar seu sonho. O ator, neste caso, percorre todo o caminho tomado por Abrahão para reconstruir suas imagens. Num terceiro e último momento, os próprios cineastas também adentram o sertão nordestino para realizar seu sonho e fazer um filme sobre um cineasta que realizou um filme. Ou seja, Paulo Caldas e Lício Ferreira fazem o mesmo percurso de Duda Mamberti que, por sua vez, reproduz os passos do cineasta Benjamin Abrahão.

Dessa forma, a construção em abismo<sup>64</sup> de *Baile Perfumado* é nítida, pois houve a necessidade de desconstruir o filme de Abrahão, para reconstruir seus passos e, finalmente, construir o filme de Paulo Caldas e Lício Ferreira.<sup>65</sup>

Posto isso, percebemos o quão importante foi a iniciativa do mascate Benjamin Abrahão para impulsionar, ainda que indiretamente, a produção de filmes sobre o Cangaço. Do espaço de tempo que separa a produção do filme *Lampião, o Rei do Cangaço* de *Baile Perfumado*, existe um grande número de títulos que versam sobre a temática e, principalmente, alguns filmes produzidos nos anos cinquenta que caracterizam a consolidação do Cinema de Cangaço como um gênero bastante representativo do cinema brasileiro. Este processo só foi possível devido ao contato com matrizes estéticas de diversas escolas cinematográficas, com grande ênfase para o diálogo travado com o *western*.

Alguns filmes concernentes ao gênero:

*Lampião, o Rei do Cangaço* (Fouad Andaraos, 1950), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), *A Morte Comanda o Cangaço* (Carlos Coimbra, 1960), *Três Cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira, 1962), *Nordeste Sangrento* (Wilson Silva, 1962), *Lampião, o Rei do Cangaço* (Carlos Coimbra, 1962), *O Cabeleira* (Milton Amaral, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Entre o Amor e o Cangaço* (Aurélio Teixeira, 1965), *Riacho de Sangue* (Fernando de Barros, 1966), *Cangaceiros de Lampião* (Carlos Coimbra, 1967), *Maria Bonita, Rainha do Cangaço* (Miguel Borges, 1968), *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *O Cangaceiro Sanguinário* (Osvaldo de

<sup>64</sup> A expressão construção em abismo é importada da ciência heráldica, que a usa quando um brasão é reproduzido em tamanho menor dentro de outro brasão, tal qual este, possibilitando todos os jogos de espelho. Vide em: METZ, Christian. **A significação no cinema**. Editora perspectiva, São Paulo, 1972, p. 218. Apud. DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010. P. 268.

<sup>65</sup> DÍDIMO, Marcelo. *Op. Cit.* P. 269.

*Oliveira, 1969), O Cangaceiro sem Deus (Osvaldo de Oliveira, 1969); Meu nome é Lampião (Mozael Silveira, 1969), Corisco o diabo loiro (Carlos Coimbra, 1969), Quelé do Pajeú (Anselmo Duarte, 1969), A Vingança dos doze (Marcos Faria, 1970), Faustão (Eduardo Coutinho, 1971), O ultimo cangaceiro (Carlos Mergulhão, 1971), Jesuino Brilhante, o Cangaceiro (Cobbett, 1972), O Leão do norte (Del Pino, 1973), Os cangaceiros do vale da morte (Apollo Monteiro, 1978), O cangaceiro do diabo (Tião Valadares, 1980), dentre outras obras fílmicas.*

Dentre os filmes citados, assim como já mencionado, são obras essenciais para o presente trabalho três filmes sendo eles: *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O primeiro, certamente não geraria nenhum estranhamento estar alocado entre filmes do gênero *nordestern*; já os outros dois, por serem películas de Glauber Rocha, a muitos rompem com a forma dita estereotipada de nordeste tratada pelo *nordestern*, utilizando o cinema para criar mecanismos de conscientização política, a chamada estética da fome.<sup>66</sup>

Ismail Xavier, ao comparar os filmes de Glauber e de Lima Barreto afirma, sobre a obra do primeiro:

(...) recusa a reconstituição precisa da aparência e abandona a ideia de que é necessário mostrar a evolução de fatos particulares tal como aconteceram no passado – retórica do espetáculo do cinema industrial que exige recursos milionários e procura sua legitimidade nesse ilusório transplante da vida autêntica de uma época para o imaginário da tela. Nessa recusa, afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte de riqueza de significações.<sup>67</sup>

Sobre o segundo:

(...) no plano do próprio cinema – condições de produção, mentalidade, estilo – no plano da temática nacional – sertão e cangaço -, *O cangaceiro* nos fornece uma amostra significativa daquilo que pode resultar. Há entre ele e o filme de Glauber um certo percurso do gênero “cangaço” no cinema

<sup>66</sup> Paula. SIEGA, Paula. **A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes**. In. CONFLUENZE Vol. 1, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna. P. 164.

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 112.

brasileiro, cristalizado num conjunto de filmes basicamente preocupados em transformar essa forma de banditismo social, e seus traços peculiares, em matéria prima para confecção de um imaginário nacional, ajustado a uma noção dominante de filme de aventuras. Deixo de lado esse trajeto de anos e retorno aqui o filme mais célebre, verdadeira matriz do gênero, pela competência. O cangaceiro é considerado o típico *northeastern*. E por quê?<sup>68</sup>

E continua:

(...) o filme de Lima Barreto é marcado por aquela visão etnocêntrica que olha para o Outro no caso, ao invés do índio, o sertanejo, num impulso de sincera homenagem, mas a partir de uma distancia que se denuncia a cada passo pelo próprio tom e pela forma como se organiza o discurso. Enquanto o filme de Glauber o sertão é um mundo dentro da história, a experiência camponesa é processo e a violência é momento de práxis que aprimora a sociedade, em *O Cangaceiro* o sertão é mundo fora da história, depósito de rusticidade quase selvagem que o progresso, vindo exclusivamente de fora, tende a eliminar. Nesse mundo imobilizado, onde a terra e homem se fundem num todo regulado segundo leis da natureza, o cangaceiro é um dado, não é revolta. Como dado, é indiscutível, e o que resta é transformar as peculiaridades de seu pensamento em espetáculo.<sup>69</sup>

É interessante notar como a gênese da violência se torna argumento separativo dos trabalhos de Glauber para com os demais, aqui, discutida a partir do filme de Lima Barreto. Embora comumente seja atribuída a *O Cangaceiro* a ideia de uma violência banal, que não tem caráter transformador, ao passo que as películas de Glauber Rocha contêm uma violência justificada pela revolução nas condições de vida do sertanejo nordestino. É evidente que, tanto num caso como no outro, a violência não tem uma finalidade em si própria, apenas é abordada de formas distintas.

O projeto cinema-novista, que precisava se afirmar sobre algo a ser tido como menor, encontra na Vera Cruz a chance de afirmar-se como o genuíno cinema brasileiro, partindo de acusações como a de que o filme de Lima estaria deslocado da realidade, não retratando o sertão de maneira “correta”, porém segundo Durval Muniz de Albuquerque:

---

<sup>68</sup> Ibidem. P. 149.

<sup>69</sup> Ibidem. P. 150-151.

Embora a memória regional se revele e se questione, ela encontra, na filmografia de Glauber, um canal para se reelaborar, segundo diferentes pontos de vista. Como a narração do contador, os comentários musicais, o discurso explícito do autor, o trabalho de câmera, a montagem e a encenação nem sempre estão em sintonia, seus filmes abrem brecha para que a visibilidade e a dizibilidade cristalizada da região se reponha, afirme-se como um foco narrativo, como uma perspectiva. Seus filmes oscilam entre o afastamento do universo de imagens e enunciados que construíram a ideia de Nordeste e a identificação completa com eles. O Nordeste, visto pelo direito ou pelo avesso, se toca, unifica-se, em um mundo sem horizontes; um mundo de mortos-vivos, dos destinos condenados. Um espaço em estado de ruína, de desagregação; um espaço condenado à morte, à fome e à miséria. Glauber não consegue romper com a imagem do regional, com suas fronteiras, porque termina por atualizar os mitos, os temas, os enunciados e as imagens que construíram a região, subordinando-a a uma outra e estratégia política, a de servir como espaço-denúncia, espaço-vítima da sociedade capitalista e da dominação e alienação burguesas, mas também a de ser espaço de onde se esperava o futuro, o território da revolta que já tinha entusiasmado Jorge Amado, que já havia sido sonhado por Graciliano Ramos, por João Cabral de Melo Neto. O Nordeste, dos discursos dos intelectuais de esquerda, termina por estar preso a mesma trama imagética e enunciativa da visão conservadora, saudosa e romântica que o constituiu; termina por atualizar imagens e enunciados há muito tempo usados pelas oligarquias locais no seu discurso da seca, para conseguir a piedade nacional. A máquina imagética e discursiva que é o Nordeste termina por tomar esse discurso da esquerda, mais um a tomar este espaço como o lugar da construção da autenticidade cultural da nação; o lugar da preservação das tradições; o lugar da luta contra a constituição de um espaço burguês no país; o lugar da luta contra a modernidade.<sup>70</sup>

Na lista apresentada, colocamos os filmes de Glauber Rocha junto com as demais obras de *nordestern*, pois em nosso entendimento, as obras do referido cineasta, embora com uma abordagem distinta, não rompem com as matrizes supracitadas. Não queremos dizer fazer deles tabula rasa, mas existem referências comuns que são ignoradas na construção de uma hierarquia da história do cinema brasileiro. Construção essa que, almejando conferir ao Cinema Novo um lugar distinto das demais “escolas” – no que tange ao cinema de cangaço – refuta as potencialidades da obra de Lima Barreto, acusando-a de superficialidade ao retratar o sertão brasileiro. Porém nesse processo de acusação, acabam por reafirmar algumas proposições que no acusado são inaceitáveis.

<sup>70</sup> ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999. P. 293

## CAPÍTULO II

### *O CANGACEIRO E A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA*

*“A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio. Falava que os vazios são maiores e até infinitos.”*

Manoel de Barros

## *O Cangaceiro e a Indústria Cinematográfica*

### **2.1 Companhia cinematográfica Vera Cruz**

Acredita-se que o cinema brasileiro nasceu em junho de 1898, quando, a bordo do navio francês “Brésil”, Afonso Segreto captou imagens da Baía de Guanabara (RJ). De 1898 a 1949, data do surgimento da Companhia cinematográfica Vera Cruz, o cinema brasileiro e mundial passou por diversas transformações: aprimoramento da captação de imagens, criação dos ciclos regionais, surgimento de cineastas importantes, tais como Humberto Mauro e Mário Peixoto, desenvolvimento do cinema sonoro, da Cinédia de Adhemar Gonzaga, de filmes sobre o carnaval, incorporação de cantores e cantoras às produções cinematográficas, criação da chanchada carioca e da pretensa “redenção”<sup>71</sup>, idealizada por empresários de São Paulo.



A Companhia Cinematográfica Vera Cruz nasceu em São Bernardo do Campo (SP) em 04 de novembro de 1949, a 500 metros do “Km18” da Via Anchieta. A iniciativa partiu do industrial e engenheiro Franco Zampari que, liderando um grupo de industriais paulistas, iniciou a implantação de um parque cinematográfico baseado nos padrões europeus e americanos.

O desejo de criar, em São Paulo, uma Companhia cinematográfica capaz de produzir filmes de qualidade não foi um movimento aleatório, pois estava diretamente ligado ao grupo que compunha o

Teatro Brasileiro de Comédia, como afirma Maria Rita Galvão:

A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz está estreitamente vinculada ao Teatro Brasileiro de Comedia, o centro gerador de todo um

<sup>71</sup> Os criadores da Vera Cruz acreditavam que a Companhia cinematográfica desenvolveria o cinema nacional para estágios nunca antes alcançados. Daí o uso do termo redenção.

movimento de renovação que marcou o teatro brasileiro a partir do final da década de 40. Interessa-nos seguir mais de perto as origens do TBC, não apenas pelo que elas têm de materialmente comum com as da Vera Cruz (mesmo grupo fundador, mesma estrutura empresarial, e posteriormente diretores, atores e técnicos comuns), mas sobretudo para tentar compreender as ideias subjacentes a um e outro empreendimento como manifestações de uma mesma ideologia.

O relacionamento entre o teatro e cinema em São Paulo sempre foi muito grande. O primeiro surto de desenvolvimento do cinema paulista teve origem justamente nas sociedades teatrais de amadores italianos, e talvez não seja mera coincidência o fato de que os anos de maior penúria para o cinema paulista foram anos magros para o teatro paulista.

O desalento com que se constatava em São Paulo a inexistência de uma Cia de um cinema brasileiro digno de nome antes da Vera Cruz era o mesmo com que se pensava o teatro antes do TBC.<sup>72</sup>

Uma Companhia do porte da Vera Cruz não surgiria do dia para a noite: em meio ao processo de sua criação, notamos uma dinâmica que, embora envolvesse pessoas que já trabalhavam no Teatro Brasileiro de Comédia, buscava incorporar novas personagens e conferir fôlego renovado aos seus primeiros trabalhos de criação.

No ano de 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organizou um Centro de Estudos Cinematográficos que, em 1949, por iniciativa de Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, promoveu um Seminário de Cinema, considerado o primeiro curso regular de técnica e estética cinematográfica do país. Almeida Salles sugeriu a Pietro Bardi, diretor do Museu de Arte, que fizesse um convite a Alberto Cavalcanti, que residia e trabalhava com cinema em Londres. O intuito era que ele ministrasse uma série de conferências, de forma a enriquecer a programação do seminário.

Cavalcanti chegou ao Brasil em setembro de 1949. Neste ano, Ciccilo Matarazzo, Franco Zampari e todo um grupo de pessoas que haviam participado da criação do Museu da Arte Moderna e do Teatro Brasileiro de Comédia discutiram sobre a organização de uma Companhia produtora de filmes. Por sugestão de Almeida Salles, Alberto Cavalcanti foi convidado a participar do empreendimento.

O livro *Burguesia e Cinema*, obra da pesquisadora Maria Rita Galvão, traz um depoimento de Cavalcanti que indica algumas características deste processo de formação da Companhia, além de apresentar as circunstâncias nas quais ele assume o posto de produtor geral:

---

<sup>72</sup> GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização/Embrafilme, 1981. P. 54-55.



Em fins de 1949, fui convidado pelo Sr. Assis Chateaubriand para fazer uma série de conferencias no Museu de Arte de São Paulo, aqui chegando em 4 de setembro. Como tinha vivido na Europa durante 36 anos, só tendo feito nesse tempo uma viagem de três meses ao Rio, resolvi aceitar. Quase no fim da minha estada, fui apresentado aos senhores Franco Zampari, Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, pelo Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Aqueles senhores (todos os três completamente alheios ao cinema, sob o ponto de vista industrial) convidaram-me para visitar, em São Bernardo do Campo, os terrenos pertencentes ao último, onde planejavam instalar a futura Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Explicaram-me como iam ser construídos os estúdios daquela empresa. Tendo, em virtude dos meus estudos de arquitetura e pela profissão que exerço, interesse na instalação de uma indústria de filmes, fiz várias observações a esse respeito. O senhor Franco Zampari convidou-me, então, para dirigir um filme no Brasil, com a condição de, antes da filmagem, orientar o trabalho do senhor Adolfo Celi que, conforme já fora decidido, seria o diretor do primeiro filme da empresa. Respondi francamente que não me interessava deixar a Inglaterra, onde estava instalado e tinha situação estável nos meios cinematográficos, para trabalhar em condições tão precárias. Foi-me, então, proposto que viesse ao Brasil, como Produtor-Geral da Companhia, por um período de quatro anos.<sup>73</sup>

Além de Alberto Cavalcanti, vários técnicos famosos vieram de diferentes países, como é o caso do montador Oswald Hafenrichter, do engenheiro de som Erik Rasmussen e do diretor de fotografia Henry Edward Fowle. Além da contratação dos técnicos, foram importados materiais de primeira linha, como é o caso das duas câmeras da marca *Mitchell* e outras duas da marca *Newall*, de equipamentos completos para as salas de montagem (algumas adquiridas de segunda mão nos Estados Unidos), além de uma central de som *RCA Victor* de última geração, com cabeça magnética para gravação direta e mixagem com oito canais, e unidades móveis de captação. Alguns equipamentos elétricos foram comprados da *Americana Filmes*.<sup>74</sup>

O nascimento da Vera Cruz foi, na época, anunciado com grande otimismo. Os jornais consideravam a Companhia a maior esperança de afirmação e renovação na forma de se fazer cinema no Brasil, como podemos notar na notícia divulgada em 10 de setembro de 1950 pelo *Jornal de Piracicaba*:

---

<sup>73</sup> Idem, p. 96.

<sup>74</sup> Não encontramos informações mais detalhadas sobre a **Americana Filmes**, a não ser especificando sua localidade, nas proximidades do Aeroporto de Congonhas, em São Paulo.

Anuncia-se para o próximo mês de outubro, em São Paulo, num circuito de 15 cinemas, encabeçado pelo cine Marabá, o lançamento do primeiro filme da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: *Caiçara*. Eis aí uma notícia auspiciosa que entusiasmará a todos os que acreditam no futuro do cinema brasileiro...

...Atualmente, o capital da Vera Cruz é de dez milhões de cruzeiros, mas será brevemente elevado para vinte milhões. Seus acionistas são: Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Paulo Alvaro de Assumpção, Sophia Lebre de Assumpção, Tex Kemeny e Cia., Hernani Lopes, Luiz Maiorana, José Augusto Belluci... ...o equipamento da Vera Cruz nada deixa a desejar, o que lhe permitirá produzir filmes do mais alto teor técnico e artístico”. “...Novembro está sendo rico de realidades e de promessas no campo da cinematografia. Uma das notícias mais gratas, que rapidamente repercutiu por todo o estado e pelo Brasil inteiro, foi a fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que sob a responsabilidade industrial da vários capitalistas bandeirantes, funcionará, a partir de janeiro, com Alberto Cavalcanti na chefia geral de produção e na direção artística.<sup>75</sup>

Trata-se de um investimento altíssimo direcionado a uma indústria ainda prematura, mas o comprometimento para se conseguir a melhor técnica, equipamentos de primeira linha e estúdios bem instrumentalizados foi a principal característica da Vera Cruz, que pretendia criar um cinema baseado nos moldes internacionais, com uma ideologia burguesa industrial de produção em série. Montada a estrutura necessária para o começo das filmagens, principiou-se a seleção dos atores da primeira produção da Companhia, *Caiçara* (1950), que contava com a direção de Adolfo Celi. Antes de ser lançado, o filme teve grande repercussão na imprensa e alimentou a expectativa do público brasileiro.

Contando com atores já famosos do Teatro do Brasileiro de Comédia e desenvolvendo um modelo de *star-system*<sup>76</sup>, a produção acima referida foi amparada por uma ótima equipe que, montada por Cavalcanti, tinha a função de garantir um alto nível de qualidade e reconhecimento da Companhia Vera Cruz no Brasil e no mundo. Essa organização da equipe de trabalho não ocorreu de maneira aleatória, como afirma o próprio Cavalcanti:

Foi propositalmente que escolhi técnicos de nacionalidades diferentes, para que o estilo da produção não fosse prejudicado por um grupo da mesma origem, que lhe impusesse o seu próprio estilo. Os salários destes técnicos e

<sup>75</sup> Jornal de Piracicaba – 10/09/1950. Apud. HEIN, Valéria Angeli. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. Campinas, 2003, p. 11.

<sup>76</sup> No mundo do espetáculo, o modelo *star-system* é um sistema centrado no prestígio dos grandes astros e estrelas.

atores eram na minha produção os mais razoáveis mas, provavelmente no intuito de evitar que certos elementos tentassem uma aproximação no trabalho com minha equipe, todos os salários foram aumentados em proporções assustadoras, depois da minha saída da Vera Cruz, enquanto propostas eram feitas à quase totalidade dos membros da equipe formada por mim, para que me abandonassem. Essa tentativa de suborno é típica dos métodos empregados pelo Sr. Franco Zampari e seus associados.<sup>77</sup>

Dentre os grandes mestres que a Companhia trouxe para o Brasil, um dos mais reverenciados foi Hafenrichter, que, apesar de ter voltado para a Europa com o fim da Vera Cruz, foi responsável pela formação de uma geração de montadores brasileiros. Um deles foi Mauro Alice, seu assistente na Vera Cruz. Valéria Angeli Hein apresenta-nos um depoimento esclarecedor:

Mauro Alice conta que foi contratado, não porque foi indicado, nem porque foi convidado... como aconteceu com a maioria dos que lá trabalhavam. “Apaixonado por cinema, fui pessoalmente pedir um emprego para Carlo Zampari, irmão de Franco.

Passou então a trabalhar como assistente de projecionista e em seguida passou a assistente de montagem. Mauro Alice descreve o austríaco Hafenrichter como um homem de traços germânicos, extremamente corpulento, de traços fortes e faces avermelhadas. Adorava a vida no campo. “Era autêntico naquela autenticidade que os homens do campo possuem sendo ao mesmo tempo muito sofisticado. Ele exigia muito de mim, como assistente, a organização do material, que consistia em guardar os restolhos de negativo que se fazia da pré-montagem ou da montagem final de acordo com os números de cena. Ele criou uns armários com gavetinhas um pouco maiores que o tamanho dos filmes de 35mm, onde nós guardávamos os rolinhos de filmes por montar ou os restolhos. Tudo muito bem classificado, o que eliminava aquele tampa e destampa apertado das latas de filmes, a dificuldade de empilhamento das latas...etc”. Para Mauro Alice, Hafenrichter era um homem inteligentemente organizado, o que contribuía sobremaneira no resultado do trabalho. Essa característica propiciava o imediatismo no momento da necessidade de um determinado pedaço de filme, contribuindo para que os momentos criativos fossem 100% aproveitados. “Isso é exatamente o que nós ganhamos com a tecnologia de ponta da edição não-linear. Nós tínhamos beans (ganchos) arrumados em caixotes para pendurar os pedacinhos de filmes - eles não eram jogados no chão, nem guardados em uma lata qualquer - ele criou aquelas gavetinhas, que são como os arquivos de hoje dos computadores. Enfim, eu reencontrei no computador, o Hafenrichter”.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>78</sup> HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. Campinas, 2003. P. 27-28.

Embora exista toda uma ênfase na inovação técnica proporcionada pela Vera Cruz, no plano social os impactos também foram imensos, pois a Companhia não apenas transformou a mentalidade cinematográfica do nosso país em relação aos domínios da estética, mas contribuiu na própria formação de pessoas.

Desta forma, é possível perceber que a Vera Cruz participou de um processo de modernização que marcou uma nova fase de realizações do cinema nacional, forjada no seio do projeto estético-cultural da burguesia industrial paulistana, reunindo todos os precedentes para a confecção do que, no entendimento de seus idealizadores e de parte da crítica no período, seria um "bom cinema". A Companhia era equipada com as últimas novidades tecnológicas, dotada de um rigor técnico inédito no país, e contava com a colaboração de escritores renomados para a confecção de seus roteiros, que eram compostos a partir de temas nobres e melodramáticos que caracterizavam bem as produções hollywoodianas desde Griffith.

A intenção da Vera Cruz era marchar em direção oposta às obras realizadas pela sua antecessora, a Companhia Atlântida.<sup>79</sup> Enquanto esta investia nas chanchadas carnavalescas e em temas como o samba, o futebol e as favelas – produzindo filmes de consumo fácil e de baixo orçamento entendidos como parte de uma "cultura menor" aos olhos dos paulistanos, por oferecer um Brasil mulato que não correspondia às aspirações estéticas tão almejadas pela Vera Cruz – aquela se esforçava para produzir um cinema de alto nível.

Valéria Hein, mobilizando questões discutidas em entrevista com Ismail Xavier, considera que o autor entende a chanchada produzida pela Atlântida como um projeto muito bem sucedido quando comparado com a produção da Vera Cruz, devido ao baixo orçamento e ao seu alcance em meio ao público, operando com elementos culturais e recursos que não são próprios do cinema (rádio/carnaval/ música brasileira/teatro de revista) e com um corpo de realizadores (atores, diretores) advindos da experiência local. Segundo a autora, Xavier – em entrevista – afirma que a chanchada é muito mais enraizada na realidade

---

<sup>79</sup> A Atlântida Cinematográfica foi uma Companhia cinematográfica brasileira fundada em 18 de setembro de 1941 no Rio de Janeiro por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Produziu um total de 66 filmes até 1962, quando cessaram suas atividades, tendo-se transformado na mais bem sucedida fábrica de produção de filmes do Brasil. Estreou com "Moleque Tião", mas fez sucesso com o gênero chanchada, de baixo custo e com grande apelo popular, como "Nem Sansão nem Dalila" "Matar ou Correr", de Carlos Manga, e "Aviso aos navegantes", de Watson Macedo, com Anselmo Duarte no elenco. Esse gênero dominou o mercado até meados da década de 1950, promovendo artistas como: Grande Otelo, Oscarito, Zé Trindade, Cyl Farney, Eliana Macedo, Julie Bardot e Fada Santoro. Vide em: [http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia\\_texto.asp](http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp)

brasileira, com uma inserção muito maior no diálogo possível de um cinema brasileiro da época com seu público.<sup>80</sup>

Tais colocações deixam explícita a construção de uma hierarquia da história do cinema brasileiro, verticalizando as produções e criando referências analíticas que normalmente tendem a validar essa pirâmide. Seria muita ingenuidade acreditar que as comparações e o *status* conferido aos movimentos cinematográficos no Brasil se deram de forma natural. É notória a participação de uma militância intelectual que buscava estabelecer o que era condizente com o bom cinema, selecionando, por exemplo, as obras que correspondiam ao interesse estrangeiro, sobretudo estadunidense, uma vez que boa parte dos críticos e intelectuais acatava positivamente produções provenientes da Europa. Segundo Julierme Moraes:

Aventando uma pirâmide hierárquica, inferimos que Paulo Emílio e seus seguidores colocam no topo o *Cinema Novo* e suas origens na década de 50; logo abaixo as películas de Humberto Mauro; depois os filmes da “Bela época”; depois as chanchadas; e por último as películas produzidas pela *Vera Cruz*. (...) os filmes da *Vera Cruz*, a chanchada e outros movimentos cinematográficos, encarados como produtos miméticos de formas repressivas, colonizadoras, imperialistas, foram tomados como “bode expiatório” para representar o que não deveria ser cinema brasileiro, sintoma grave do estado de “subdesenvolvimento cinematográfico” a ser renegada e relegada ao segundo plano artístico.<sup>81</sup>

Seria improfícuo insistir na superioridade de um projeto do cinema nacional sobre outro, pois envolveria a formação de juízos de valor que em nada enriquecem uma análise crítica. Convém, ao contrário, perceber as dinâmicas que constituem cada um deles e a importância das iniciativas e caminhos abertos por cada vertente. O caráter popular da chanchada, hoje exaltado, teve na época a função de conquistar (e conquistou) uma grande bilheteria. Não podemos deixar de salientar uma diferença crucial entre os dois projetos em questão no que se refere à distribuição dos filmes: a *Vera Cruz* contava com distribuidores “terceirizados”, enquanto a *Atlântida* atuava, também, no circuito exibidor, como afirma Bernardet:

<sup>80</sup> Vide em: HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>81</sup> MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010, pp. 214-215.

A diferença básica entre uma Vera Cruz e uma Atlântida, do ponto de vista estrutural comercial e industrial, não é tanto a existência ou não de estúdios próprios, como o fato de, em 1940, entrar na Atlântida e se tornar acionista majoritário, Luiz Severiano Ribeiro, dono de extenso circuito exibidor.<sup>82</sup>

É interessante notar que, no caso da Vera Cruz, o argumento construído para validar o próprio trabalho estava pautado na desvalorização do que era feito anteriormente em termos de cinema. Ou seja, com o intuito de se firmar como a produtora de filmes de qualidade, ela deprecia as chanchadas, que eram muito populares no país. A mesma estratégia é adotada pelo Cinema Novo – como demonstraremos no próximo capítulo – que buscou ser o representante do cinema nacional, encontrando nas obras veiculadas à Vera Cruz uma produção de baixo nível cinematográfico. Nas palavras de Galvão:

Ora, a chanchada não era cinema. A Companhia Vera Cruz foi fundada precisamente para “criar” uma indústria cinematográfica no Brasil, a partir da estaca zero. Se alguma coisa fica absolutamente clara, desde as suas primeiras tentativas de autodefinição, é a total negação do cinema anterior. Por que esse desprezo generalizado pela chanchada, sem que as pessoas se perguntassem que possível papel social e cultural ela poderia representar? Na realidade, a impressão que se tem hoje é a de que o cinema brasileiro tão severamente criticado pelos poucos que dele tomavam conhecimento era qualquer coisa de extremamente indefinido. Ninguém sabia realmente do que se tratava, como eram de fato esses filmes, e talvez Ruy Coelho não fosse o único a não ver e não gostar do que não viu. A chanchada era, em essência e por definição, Algo de “vulgar”, popular no mau sentido da palavra, produto a ser exibido nos cinemas pulgueiros destinado a um baixo público. Apenas Alex Viany tentou ver na chanchada um certo tom popular – no outro sentido da palavra – de vida cotidiana, reflexo de uma série de atitudes e modos de ser da gente brasileira, uma espontaneidade um tanto crua, mas verdadeira. À sensibilidade burguesa, no entanto, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento. O que repelia, fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele. Sobretudo como tipo de espetáculo, porque é pouco provável que as pessoas tivessem alguma noção do que representava a chanchada em termos de produção. Na verdade, a improvisação não era tanto assim. Os orçamentos de fato eram baixíssimos, e – o que é mais importante, se for levar em conta a contraposição chanchada – Vera Cruz – tratava-se de orçamentos fechados. Cumpriam-se os prazos de produção, faziam-se os filmes dentro das condições previstas. Realmente, já se tratava de um cinema empresarial. Mas a imagem de empresa que a chanchada representava não satisfazia aos paulistas, não estava de acordo com o mito do cinema industrial: sem estúdios modernos, sem grandes capitais, sem maquinário

<sup>82</sup> BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro, Propostas Para Uma História**, Paz E Terra/1979/ p. 90

adequado, sem equipes permanentes, contratando técnicos e atores por projeto, e tendo a sustentá-los os grandes nomes do rádio nacional. Com tudo isso, é preciso levar em conta o fato de que a chanchada, ela também, contribuiu para o aparecimento da Companhia Vera Cruz.<sup>83</sup>

O desprezo dos idealizadores da Vera Cruz para com o legado da Companhia Atlântida, pautado na distância entre os projetos de ambas, denota uma estratégia de autopromoção, acrescida da ideia de “redenção” do cinema brasileiro, ou seja, a depreciação carrega o discurso de uma inovação. É comum, nos discursos dos críticos que censuram a herança da Vera Cruz para o cinema nacional, a acusação de que os “burgueses paulistas” ignoraram a experiência de profissionais da área de cinema vinculados à Atlântida. No entanto, esses mesmos críticos, afeitos ao Cinema Novo, ignoraram que, no processo de afirmação desta vertente cinematográfica, a estratégia adotada perante a Vera Cruz foi semelhante.

O primeiro filme lançado pela Vera Cruz, intitulado *Caiçara*, foi divulgado em 1950 em Ilha Bela (SP) e contou com a direção de Adolfo Celi. Na ocasião, a Companhia ainda não dispunha dos grandes estúdios que dariam suporte aos filmes posteriores. É importante mencionar as dificuldades que enfrentaram nesta primeira experiência cinematográfica, pois, em decorrência da falta de eletricidade em Ilha Bela, a Companhia precisou deslocar grandes geradores de energia para a realização das filmagens.

No filme *Caiçara*, Marina (Eliane Lage) vive num asilo e luta para se casar com Zé Amaro (Abílio), construtor de barcos em Ilha Bela. Após o casamento ela é levada para a ilha, mas sua vida torna-se tediosa e monótona. Zé Amaro mostra-se propenso a exagerar na bebida e nos festejos acompanhado de outras mulheres. Os homens do local cobiçam Marina, que encontra no menino Chico um bom companheiro. Ele é neto de Sinhá Felicidade, mulher adepta à bruxaria e grande inimiga de Zé Amaro. Esta inimizade é decorrente da morte de sua filha, antiga esposa de Amaro, que é acusado de tê-la assassinado. A situação muda quando chega Alberto, um marinheiro aventureiro que se apaixona por Marina. Manoel, sócio de Zé Amaro, também se apaixona por ela. O marido, atento à situação, luta com seu sócio. Dias depois, ambos vão para o mar testar um novo barco: as águas estavam bravias e Manoel aproveita para providenciar um “acidente” envolvendo Zé Amaro.

---

<sup>83</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*, pp. 41-42.

Embora não seja o tema central desse trabalho, trazemos à tona o filme *Caiçara* por dois fatores: por ser o primeiro filme e porque, a partir dele, vários partidários do movimento do Cinema Novo construíram uma crítica bastante comum às diversas produções da Vera Cruz. Enquanto a Companhia afirmava levar a brasilidade a seus filmes, os críticos acusavam-na de superficialismo e pouco engajamento, determinando, assim, como deveria ser a essência da obra de arte.

Esperava-se da Vera Cruz uma “pureza nacional” em seus filmes, ou seja, um comprometimento maior com nossas raízes culturais e com nossa realidade social, de acordo com a tendência estética neo-realista daquele momento. Segundo Galvão:

No fundo, *Caiçara* é um ‘cartão postal’. ‘Do planalto abençoado para as telas do mundo, a Vera Cruz apresenta...’ Não é um mero slogan: a Vera Cruz cumpriu sua promessa de fazer filmes para o mundo. A obsessão com o mercado externo não se esgota em objetivos comerciais, é ainda uma questão de cultura: é preciso mostrar ao mundo aquilo que somos, e aquilo que somos capazes. Mas mostrar apenas aquilo que é digno de ser mostrado: paisagens, folclore, um povo típico. Importação de técnicas e estruturas dramáticas. Exportação de exotismo. Com toda a sua ambigüidade, com seu roteiro mecânico e inábil, seus personagens debilmente construídos, e com toda a incapacidade que evidencia de integração de seus componentes, *Caiçara* é um filme solidamente articulado, e extremamente harmonioso. Ele tem a sustentá-lo – e daí decorrem sua unidade e solidez – uma harmonia superior: ideológica.<sup>84</sup>

Percebemos uma verdadeira obsessão pelo “caráter brasileiro”: a suposta harmonia de *Caiçara* era um verdadeiro incômodo para aqueles que acusavam o filme de exportar exotismo e folclore, havendo a necessidade de mostrar a brasilidade de uma maneira “real” que, para boa parte dessa crítica, estava diretamente ligada à luta de classes e à miséria que assolava o país. Mas será que essa premissa da brasilidade harmônica ou revolucionária garantiria a qualidade e boa recepção do filme? Conforme José Mario Ortiz:

O corte de Viany recai na insistente procura do ‘tom brasileiro’ dos ‘temas Nacionais’, com amplas referências, e isso levava a uma certa condescendência, justapondo filmes díspares como o inexpressivo *Rebelião em Vila Rica*, de reduzida importância cultural, e o fundamental *O Grande Momento*, que tinha Nelson Pereira como produtor e lançava uma proposta de cinema de cunho social e poucos recursos... Uma ideia persistente na

---

<sup>84</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.* 255.



linha que buscava uma ‘libertação nacional’ é a de que a penetração cultural estrangeira macula, descaracteriza, corrompe a cultura brasileira.<sup>85</sup>

É importante salientar que, para os principais críticos da Vera Cruz, o perigo estrangeiro é devido principalmente à influência dos Estados Unidos. Estes críticos estavam, em sua grande maioria, vinculados a um projeto de esquerda e, por esta razão, mostravam-se preocupados com o caráter nacional das obras, negando veementemente o que era “americano”. No entanto, buscando validação e reconhecimento na Europa, eles reproduziam um paradoxo, uma vez que o caráter nacional tinha como medida os parâmetros do cinema europeu.

Hein explicita um depoimento no qual Galileu Garcia, levado pela pressão exercida por esta tendência, se junta a Caio Pinto Guimarães, vice-presidente da Vera Cruz, movido pela necessidade de “abrasileirar” a Vera Cruz, cogitando-se a contratação de mais profissionais nascidos no Brasil.

Eu sugeri ao Lima Barreto, porta-voz oficial do vice-presidente, o nome de Alex Viany, que no momento compunha o time de redação da Maristela. A indicação foi aprovada e pessoalmente transmiti o convite ao Alex. No dia do encontro entre Caio Guimarães e Alex Viany, fomos testemunhas, Lima Barreto e eu, Alex agradeceu a lembrança de seu nome, mas peremptoriamente recusou-se a trabalhar para uma empresa atrelada aos interesses americanos. E largou o verbo, fustigando o imperialismo, o colonialismo, etc. Educadamente, Caio Pinto Guimarães respeitou a posição do famoso crítico e ex-representante da Revista *O Cruzeiro* em Hollywood e lamentou a Vera Cruz não poder contar com seu talento. Nós (eu e Lima) ficamos com a proverbial *cara de tacho*.<sup>86</sup>

Os filmes da Vera Cruz eram, em sua maioria, muito caros, seja pela pré-produção ou pela elevada remuneração da equipe profissional. Em razão destes gastos, a imprensa desconfiava e direcionava sérias acusações à Companhia, sugerindo até mesmo a existência de um “caixa dois”. Com o retorno precário das produções, uma série de tensões começou a assolar a Vera Cruz, e uma das mais significantes foi tramada entre Alberto Cavalcanti e Zampari.

Anselmo Duarte, em depoimento presente no livro de Galvão, afirma:

<sup>85</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema Estado E Lutas Culturais**, Paz e Terra/1983/ p. 40 Apud HEIN, Valéria Angeli. Op. Cit, p. 41.

<sup>86</sup> HEIN, Valéria Angeli. Op. Cit., pp. 41-42.

A coisa começou a andar, e os primeiros filmes ficaram muito caros. Imediatamente começaram os ataques contra os gastos da Vera Cruz, alguns de muita má fé. De fato, os filmes eram muito mais caros do que os do cinema brasileiro até então; no Rio, um filme custava no máximo um milhão e meio. Os da Vera Cruz custavam mais de 10, mas tinham contabilizado nos custos o preço dos gastos iniciais de instalação da Companhia; na realidade, o preço variava em torno de 5 milhões. Se faziam filmes caros para atingir o mercado internacional – o padrão internacional de qualidade custa caro. Mas aí entrava o problema da distribuição.<sup>87</sup>

E continua:

Mas adiante das primeiras dificuldades e dos ataques da imprensa, criou-se, uma crise interna na Companhia; Cavalcanti não resistiu às pressões, e saiu de lá. Foi então escolhido para substituí-lo Fernando de Barros, que era crítico de *Última Hora*, e passou a ser produtor geral da Vera Cruz. (...) Fernando de Barros entrou com uma proposta inteiramente diferente da do Cavalcanti – Cavalcanti era um cara que nunca pensaria em me contratar – com uma proposta que era a seguinte; diante da impossibilidade em que estava a Vera Cruz de atingir o mercado internacional, vamos tentar conquistar de rijo o mercado nacional, feitos em prazo curto. Era preciso, sobretudo, popularizar os filmes. A Vera Cruz, até então, não se utilizara de nenhum dos homens ligados ao cinema brasileiro da época, procurava sempre gente nova e diferente, atores e diretores estreantes. Agora, Fernando Barros propunha que se contratassem as pessoas que faziam as chanchadas, as que assegurassem aos filmes um sucesso popular, artistas conhecidos, roteiristas da Atlântida, gente que fazia os filmes de maior sucesso; e mesmos técnicos, como Edgar Brasil, que foi contratado porque trabalhava muito mais rápido do que os ingleses. Foi aí que entrou uma leva de gente ligada ao cinema carioca, um cinema mais popular, eu, Edgar Brasil, Oswaldo Sampaio, Alinor Azevedo, mais alguns outros.<sup>88</sup>

Cavalcanti, figura essencial na urdidura da Companhia cinematográfica, passa a perder espaço e prestígio entre os diretores da Vera Cruz. Ele conta sobre esta passagem dramática em seu livro *Filme e Realidade*, no qual afirma:

Em 1949, a convite do Dr. Assis Chateaubriand e do professor Bardi, vim a São Paulo fazer uma série de dez conferências no Museu de Arte. Fui então

<sup>87</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>88</sup> Idem. P. 129-130.

convidado por um grupo de capitalistas daquela cidade para assumir o posto de Produtor-Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.... Aceitei com entusiasmo esta oportunidade para colaborar na nova indústria. Nas minhas memórias, que conto publicar brevemente, há um capítulo que relatará as condições desse trabalho e as minhas dificuldades com os dirigentes da Vera Cruz. Nele se explica em pormenores como, durante o ano de 1950, sofri uma grande injustiça e a única séria decepção em toda a minha carreira cinematográfica.<sup>89</sup>

Nesse contexto de disputas políticas dentro da Companhia, é possível encontrar dois posicionamentos, um a favor e outro contra a permanência de Cavalcanti. Os que defendiam Cavalcanti exaltavam seus méritos como integrante do movimento do documentarismo inglês e valorizavam sua participação nos principais acontecimentos do cinema europeu, começando como diretor e cenógrafo na década de 1920. Anselmo Duarte, um dos defensores do trabalho de Cavalcanti, nos diz:

Franco Zampari entregou a responsabilidade da Vera Cruz para Alberto Cavalcanti. Sem dúvida nenhuma, uma pessoa bem escolhida para iniciar qualquer cinema em qualquer lugar do mundo, o que dirá no Brasil, que era sua pátria. Ele era consagrado. Não há enciclopédia de cinema no mundo que não fale de Cavalcanti, das suas obras como documentarista, dos filmes que dirigiu. A Vera Cruz estava em boas mãos. Ele trouxe com ele os melhores técnicos. A crítica da época dizia que ele trouxe os desempregados da Inglaterra. Uma mentira. Vou citar só três deles: Bob Huke, Ray Sturgess, que foi câmera em *Hamlet*, de Lawrence de Olivier. Oswald Hafenrichter quando se mudou para a casinha simples onde se hospedou aqui, colocou na estante um Oscar pelo filme *3º Homem* de Orson Welles. O erro de Cavalcanti foi ter vindo para o Brasil. Não há país para destruir vencedores como o Brasil.<sup>90</sup>

A saída de Cavalcanti da Companhia e o endividamento comprometeram o futuro da Vera Cruz. No entanto, uma coisa não implica necessariamente na outra, como nos afirma Galvão:

<sup>89</sup> CAVALCANTI, Alberto – **Filme E Realidade**, Martins Editora/1953/ p. 19

<sup>90</sup> Vide em: HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 35.

Com tudo isso, Cavalcanti não contribuiu em nada para a derrocada da Vera Cruz. Muito ao contrario, se é que nos vamos pensar nos gastos, foi depois de sua saída que começaram os grandes gastos e que a situação financeira de Companhia se agravou. As grandes fitas foram feitas depois que ele saiu de lá: *Tico-Tico no Fubá*, *O Cangaceiro*, *Sinhá Moça*, as fitas caras. Essas foram as melhores fitas da Vera Cruz, as fitas mais prestigiosas, as mais populares, e as mais internacionais, cujo valor foi reconhecido por todo mundo, em países em que elas foram exibidas. E você vai me dizer que não são brasileiras?

*Tico-Tico no Fubá* foi o primeiro filme de produção importante feito no Brasil; nunca antes tinha havido nada semelhante, e pouca coisas se fez depois da Vera Cruz no Brasil que se lhe pudesse comparar enquanto produção. Muito bem. *O Cangaceiro*, que Lima Barreto tanto lutou para realizar, contra a vontade de Zampari e do Ciccilo Matarazzo, foi o primeiro filme brasileiro a ter seu mérito reconhecido com um premio internacional; Lima teve uma ideia excelente, foi muito feliz na escolha da música, e fez o primeiro *cowboy* brasileiro, um filme sensacional. E *Sinhá Moça*... eu não preciso justificar o meu filme, ele se justificou pelos prêmios internacionais que recebeu, o Leão de São Marcos em Veneza. O premio especial em Berlim, e o OCIC de Punta Del Este em 1955, que eu acho que é o premio mais cotado do mundo, porque não é dado sempre, mas só quando nos festivais se apresenta um filme de real valor humano.<sup>91</sup>

Entre a produção de *Caiçara* e de *O Cangaceiro*, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz lançou outros quatro filmes: *Terra é sempre terra* (1951), dirigido por Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, *Angela* (1952), dirigido por Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida, *Sai da Frente* (1952), dirigido por Abílio Pereira de Almeida, e *Tico-Tico no Fubá* (1952), dirigido por Adolfo Celi.

A crítica que se ocupou dessas produções, muito semelhante à recebida pelo filme *O Cangaceiro*, insiste na acusação de superficialidade, como se elas não conseguissem esboçar com pertinência um retrato do Brasil. Convém lembrar que essa crítica, tão depreciativa em relação à Vera Cruz e às suas produções artísticas, foi construída ao longo dos anos, o que contribuiu para minimizar a importância da Companhia na história do cinema brasileiro. Esta visão tende a ignorar a importância da Vera Cruz nos movimentos seguintes, e deixam de lado a eficácia com a qual ela internacionalizou o cinema brasileiro, mostrando ao mundo que aqui também se fazia cinema com qualidade.

É preciso chamar a atenção para duas questões presentes no julgamento que geralmente se fazia em relação à Vera Cruz: por um lado, o cinema hollywoodiano foi constantemente apreendido como um projeto relativamente simples e homogêneo, o que tendia a descartar a particularidade das diversas referências que lhes eram comuns. Existia,

<sup>91</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*, p. 154-155.

ainda, a tendência a desconsiderar figuras importantes, que, do seio de Hollywood, foram responsáveis por obras que impactaram e influenciaram pessoas no mundo todo, como é o caso, por exemplo, da atuação de Chaplin. Por outro lado, a simplificação do alcance e dos projetos promovidos em Hollywood servia de argumento para rebaixar a Vera Cruz, sendo acusada de reproduzir o modelo dos “americanos” atendendo a um interesse que não era necessariamente brasileiro. Em outras palavras, a leitura homogênea do projeto hollywoodiano facilitava a crítica tecida contra as produções patrocinadas pela Vera Cruz.

A proposta inicial da Vera Cruz, assim como do Cinema Novo, era justamente a de romper com essa suposta reprodução das referências de Hollywood, embora não se possa afirmar a inexistência de alguma influência. As produções da Vera Cruz eram bastante diversas e, muitas vezes, invertiam a lógica do cinema hollywoodiano, o que nos leva a evitar as simplificações acima aludidas. Como exemplo de algo que confronta este desfile de preconceitos, convém lembrar o exemplo das personagens femininas da Vera Cruz, que contavam com uma força mais representativa do que aquela reservada aos personagens masculinos.<sup>92</sup>

Trata-se de uma tendência que contraria os padrões do cinema chamado “dominante”, através do qual “é negada à mulher uma voz ativa e um discurso, e seu desejo está sujeito ao desejo masculino”. Lina (Marisa Prado), personagem de *Terra É Sempre Terra*, por exemplo, nem sequer finge resistência quando se entrega ao belo e jovem Luís Carlos (Mário Sérgio), buscando satisfazer seus interesses e desejos. A Companhia utiliza, inclusive, dois nomes de personagens femininas para intitular os filmes *Sinhá Moça* e *Angela*, protagonistas que, mesmo belas e sofisticadas, se entregam, sem rodeios, às suas paixões. A mulher é a “dona do olhar” no cinema da Vera Cruz, ao contrário do “cinema dominante”, que coloca a mulher num pedestal para ser “depositária passiva do desejo masculino”. Outros exemplos: em *É Proibido Beijar*, a ação é inteiramente comandada por June (Tônia Carrero), que durante toda a trama, apoiada em uma aposta, empreende uma “caçada” a Eduardo (Mário Sérgio). Em *Luz Apagada*, *Caiçara* e *Terra É Sempre Terra*, Mário Sérgio também é objeto do olhar feminino, colocado na posição de objeto sexual de mulheres que participam efetivamente do filme. Em *Appassionata*, a personagem Sílvia Nogalis, logo no início do filme, é liberada da opressão do marido, que se suicida, e se torna livre para viver dois amores, interpretados por mais dois galãs: Anselmo Duarte e Alberto Ruschel. Os romances terminaram tão rápido quanto começaram, e Sílvia decide ficar sozinha, dispensando os dois.

---

<sup>92</sup> Vide em: HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 33.

Não podemos deixar de reconhecer a importância da Vera Cruz para o cinema nacional, posto que o movimento cinema-novista, a fim de se afirmar como a referência do que deveria ser o nosso cinema, procura ocupar o espaço de quem estava, em certa medida, nesse lugar, estratégia essa, inclusive bastante semelhante à adotada pela Vera Cruz em sua origem, como já mencionamos. A questão é: podemos reduzir o legado da Companhia à discussão rasa se sua obra é arte ou entretenimento? Entendemos que não.

Um dos pontos recorrentemente mencionados pela crítica em relação à Vera Cruz diz respeito à questão da “autoria”, indicando que as obras não seriam produtos do gênio do cineasta, mas sim um “enlatado” feito a partir de fins industriais, deixando claro o comprometimento da Vera Cruz com um esquema de produção em escala que buscava fortalecer o mercado cinematográfico no Brasil. Para os críticos, esta tendência dificultava sobremaneira a elaboração de enredos “engajados”. Esta leitura nos leva a questionar se um bom filme deve ser necessariamente “independente”.

Andrew Tudor nos adverte:

Ao empregar a noção de *auteur* como uma base para a avaliação dos filmes existia sempre um convite em aberto para elevar os piores filmes de um *auteur* em detrimento dos melhores filmes de um outro realizador como se fosse uma coisa natural. Como foi um *auteur* que fez o filme, este tem de ser bom. A *reductio ad absurdum* desta posição é que não é necessário ver de fato os filmes, basta só saber quem os realizou.<sup>93</sup>

Uma obra não se resume ao contexto de produção ou à trajetória política dos responsáveis por ela, pois os sentidos e significados que lhes são atribuídos são construídos a partir da apreciação e reflexão dos críticos, espectadores etc. Por esta razão, uma produção cinematográfica poderia nos afetar de maneira imprevisível, pois o intuito do seu autor não equivale necessariamente à recepção e repercussão do fruto de seu trabalho. Concordando com as assertivas de Anatol Rosenfeld, procuramos

ver e entender a arte cinematográfica como uma somatória de arte + indústria: o radicalismo estetizante divorciado do aspecto complementar que é a inserção do cinema na produção industrial pode levar a sérias situações de crise. Não se fazem filmes no isolamento artístico, do “alto de uma montanha”: no cinema, a arte está a serviço da comunicação.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> TUDOR, Andrew. **Teorias do Cinema**, Martins Fontes. p.130. Apud. HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 37.

<sup>94</sup> ROSENFELD, Anatol. *Op. Cit.*, p. 13.

A obra resulta, antes de tudo, em possibilidades múltiplas de recepção. Por outro lado e dentro desta mesma lógica, é a leitura que determina o teor da obra. Quando a crítica insiste na ausência da “realidade brasileira” e na discrepância entre o filme e a revolução esquerdista, ela parte de um lugar muito específico. Se, por exemplo, o filme *O Cangaceiro* foi vítima de inúmeras críticas que não encontravam nele a “realidade” do Brasil, é porque a leitura que se fazia era direcionada, específica, propensa a valorizar uma determinada “realidade” em detrimento a todas as outras. Vejamos como Galvão se coloca em relação à Vera Cruz e aos responsáveis pela produção cinematográfica desta Companhia:

Podem ficar tranqüilos os bons burgueses paulistas, divertir-se à vontade com seus carros-esportes, seus cassinos, suas amantes e sua arte moderna. Se o dinheiro se vai, sempre se arranja um filho, um tesouro, uma esposa, um mandado de prisão – os recursos são múltiplos -, um jeito qualquer de trazê-lo de volta. O enredo é vigilante, coloca no seu devido lugar os atrevidos que ousam ameaçar o poder da burguesia paulista. E por mais deteriorados que estejam os seus resíduos, as maquinações do enredo se encarregam de reconduzir os verdadeiros burgueses à sua posição de elite.<sup>95</sup>

A oposição à Companhia, reproduzida no discurso de Maria Rita Galvão, incomoda bastante aqueles que estiveram envolvidos no projeto Vera Cruz. É o que podemos perceber, ainda, no depoimento de Anselmo Duarte:

A Vera Cruz foi uma espécie de Cinema Novo da sua época no sentido de que foi uma nova forma de fazer cinema no Brasil, um novo cinema diferente do que se fazia até então. Como era diferente, não havia experiência, então cometeram-se muitos erros. Mas os ataques que se fizeram a Vera Cruz foram muito pouco objetivos. Se usava uma série de pretextos para encobrir muita ciúmeira de um monte de pessoas que faziam tudo pra participar da Vera Cruz e não eram convidadas. Atacavam o esquema simplesmente porque não conseguiam entrar nele. Principalmente os jornalistas; alguns se candidatavam ao Departamento de Roteiros, não conseguiam nada, e então malhavam a Vera Cruz.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*, p. 280.

<sup>96</sup> Idem, pp. 128-129.

As colocações de Anselmo Duarte vão ao encontro das afirmativas de Renato Consorte, ex-diretor da Vera Cruz, em entrevista concedida à pesquisadora Valéria Hein. Na entrevista, ele alega que Maria Rita:

(...) maldosamente escreveu um livro... Um livro que ressalta o lado negativo da Companhia, escrito sob orientação de pessoas que gostariam de ter trabalhado na Vera Cruz, mas que por não terem sido convidados partiram para a crítica exacerbada.<sup>97</sup>

Anselmo Duarte considera o livro um “crime” contra o cinema nacional. Sua crítica se estende ao orientador de Maria Rita, Jean Claude Bernardet, que, ao se “infiltrar nos cursos de comunicação como professor de cinema”, fez proliferar as ideias pregadas nesta e em outras publicações que tratam do tema de forma deturpada e tendenciosa. O resultado disso, segundo ele, foi uma influência negativa para as gerações que se seguiram, provocando o fim definitivo da possibilidade de se viabilizar um cinema no Brasil.<sup>98</sup>

Galileu Garcia, em entrevista concedida à equipe do filme *Vera Cruz, a Fábrica de ilusões*, dirigido por Sergio Muniz, afirma:

Mais do que mero estágio de experiência, a Vera Cruz foi uma escola completa, pra mim e mais umas... sei lá quantas, 300 pessoas, que aprenderam tudo lá. Inclusive para os diretores estrangeiros. Eu era assistente de direção e – pra você ter uma ideia do que eram os diretores – a primeira coisa que eu fazia era ir numa loja de livros italianos e comprar o *Tratado de Realização Cinematográfica* do Kulechov pra eles, invariavelmente os caras começavam por aí, era a grande cartilha a *minha* experiência na Vera Cruz, foi a experiência de *todo mundo*, um total aprendizado. Treinaram-se diretores, montadores, assistentes de fotografia, de direção, de produção, cenógrafo, todo um curso completo de como fazer cinema. A vantagem que teve a Vera Cruz pra todo mundo, e para o cinema brasileiro em geral, foi a de ter disciplinado o ensino, com grandes técnicos como professores. Era um estudo metódico, basicamente orientado pelos ingleses. E a Inglaterra sempre foi um país muito disciplinado e organizado, profissionalmente. O estilo de equipe e seu funcionamento era baseado no sistema inglês: disciplina, rigor, cada um com a sua função e cada um cumprindo muito bem a sua função [...]. Antes da Vera Cruz, aqui no Brasil o pessoal se formava por geração espontânea, você tinha um cinema em que as pessoas faziam tudo, sem especialização e sem conhecimentos específicos: o cara montava, iluminava, dirigia a perua, fazia produção, escrevia o roteiro, acabava não fazendo nada bem mesmo, fazia de tudo um

<sup>97</sup> HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>98</sup> Vide em: Hein. Valéria Angeli. *Op. Cit.* P. 45.



pouco. Já o cinema da Vera Cruz era um cinema totalmente setorizado, a especialização possibilitava o aperfeiçoamento. [...]<sup>99</sup>

Já Glauber Rocha, procurando afirmar o movimento do Cinema Novo como referência, afirmava em 1963:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmara na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela *Columbia Pictures* – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos (...).<sup>100</sup>

Alguns dos envolvidos no projeto da Companhia, sentindo-se injustiçados com afirmativas como a de Glauber, além de valorizar os empreendimentos da Vera Cruz, teceram críticas severas a alguns intelectuais que foram partidários das proposições do Cinema Novo, como Anselmo Duarte, que teve uma visão radical sobre a linha de pensamento relacionada ao cinema de autor. Ele considera que o Cinema Novo influenciou negativamente todas as gerações que se seguiram, provocando o fim definitivo dos ideais cinematográficos que a Vera Cruz tentou implantar no país: “foram 30 anos de mentira histórica. Existem livros que foram crimes dentro dos cursos de comunicação”.<sup>101</sup>

Nossa intenção não está pautada, somente, nas disputas por espaço num período em que, o Cinema Novo se afirmava em detrimento da Companhia Vera Cruz, mas sim, problematizar os motivos e relações que se estabelecerem e possibilitaram a reprodução do discurso utilizado pelos militantes e partidários do Cinema Novo até os dias de hoje.

Reconhecemos o valor da obra da Vera Cruz, assim como a do Cinema Novo; porém, para reconhecer o valor desses movimentos, não precisamos isolá-los como se não

<sup>99</sup> Depoimento extraído do livro de GALVÃO, Maria Rita. *Op. Cit.*

<sup>100</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro**, Civilização Brasileira. 1963, p. 58

<sup>101</sup> Vide em: HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.*, p. 38.

fizessem parte de algo comum, ou seja, ambos fazem parte de um projeto maior, chamado cinema brasileiro, embora cada qual com sua proposta.

Ao contrário do que muitos pesquisadores afirmam, a Companhia Vera Cruz nunca faliu, permanecendo ativa até os dias de hoje, produzindo e co-produzindo filmes em parceria com outras produtoras. Além das produções mencionadas neste capítulo, a Companhia foi responsável por outras 35 obras: *Apassionata* (1952), dirigida por Fernando de Barros, *Nadando em dinheiro* (1952), dirigida por Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, *Uma Pulga na Balança* (1952) dirigida por Luciano Salce., *O Cangaceiro* (1953) dirigida por Lima Barreto, *Sinhá Moça* (1953), dirigida por Tom Payne e Oswaldo Sampaio, *Esquina da Ilusão* (1953), dirigida por Ruggero Jaccobi, *É proibido Beijar* (1953), dirigida por Hugo Lombardi, *Candinho* (1953), dirigida por Abílio Pereira de Almeida, *Luz Apagada* (1953), dirigida por Carlos Thiré, *Na senda do Crime* (1954), dirigida por Flaminio Bollini, *Floradas na Serra* (1954), dirigida por Luciano Salce, *O sobrado* (1956), dirigida por Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, *O Gato de Madame* (1956), dirigida por Agostinho Martins Pereira, *Osso, Amor e Papagaios* (1956), dirigida por César Memolo e Carlos A. Souza Barros, *Paixão de Gaucho* (1957), dirigida por Walter George Durst, *Estranho Encontro* (1957), dirigida por Walter Hugo Khouri, *Rebelião em Vila Rica*, (1957), dirigida por Geraldo e Renato Santos Pereira, *Ravina* (1958), dirigida por Rubem Biafora, *Imitando o Sol* (1964), dirigida por Geraldo Vietri, *Noite Vazia* (1964), dirigida por Walter Hugo Khouri, *O Corpo Ardente* (1966), dirigida por Walter Hugo Khouri, *As Amorasas* (1968), dirigida por Walter Hugo Khouri, *Pindorama* (1970), dirigida por Arnaldo Jabor, *Grande Sertão Veredas* (1970), dirigida por Geraldo e Renato Santos Pereira, *O Palácio dos Anjos* (1970), dirigida por Walter Hugo Khouri, *Verão de Fogo* (1970), dirigida por Pierre Kalfon, *Um certo Capitão Rodrigo* (1971), dirigida por Anselmo Duarte, *Um Anjo Mau* (1971/72), dirigida por Roberto Santos. Produziu também alguns documentários, entre eles *Painel* (1951) e *Santuário* (1952), dirigidos por Lima Barreto, além de produzir, em 2000, o cd-rom “Vera Cruz e Seus Filmes”. Em 2001, a Companhia realizou várias exposições fotográficas a partir de seu acervo, em espaços de grande prestígio, como o “Museu Casa das Rosas” em São Paulo e durante o Festival de Cinema de Gramado.

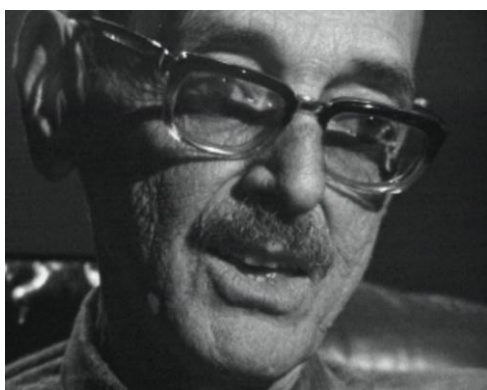
Em 2003, foi lançado o livro “Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro”. Em 2004/2005 realizou o restauro e a digitalização de seu acervo iconográfico constituído de mais de 10.000 negativos e documentos, com apoio e incentivo fiscal da Prefeitura do Município de São Paulo e com patrocínio da empresa de saúde Intermédica. Em 2006, iniciou o restauro de seu acervo cinematográfico, através de cinco documentários, que, além de novos negativos, cópias de difusão e cópias digitais, foram lançados em DVD.



Cartaz do Filme *O Cangaceiro* (1953)

## 2.2 Lima Barreto de *O Cangaceiro*

Victor Lima Barreto nasceu em 23 de junho de 1906 na cidade de Casa Branca (SP), e faleceu em 24 de novembro de 1982 em Campinas. Seu interesse pelo cinema o conduziu a uma carreira brilhante e, ao mesmo tempo, conturbada: "Comecei no cinema carregando tripé para o velho Del Picchia. Depois tomei emprestada uma câmera Kinamo, cavei 25 metros de negativo... e descobri meu mundo - sempre cheio de beleza".<sup>102</sup> Sua primeira tentativa de fazer um filme foi com *Como Se Faz Um Jornal*, para *O Estado de S.*



*Paulo*. Nos anos 40, fez fotografias de reportagem, foi redator da Rádio Tupi e trabalhou para o DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) de São Paulo, realizando cine jornais e documentários. É dessa época as obras *Fazenda Velha* (1944), *Seu Bilhete, por Favor* (1946), *A Carta de 46* (1946), produções que passaram praticamente despercebidos pela crítica que, no entanto, ressalta as qualidades de *Fazenda Velha*, além de *Caçador de Bromélias* (1946), feito para o Serviço Nacional da Malária.

Ingressa, em 1950, a convite de Alberto Cavalcanti, na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Seu primeiro filme para a produtora foi o documentário de curta-metragem *Painel* (1950), tendo como tema o painel sobre Tiradentes pintado por Cândido Portinari. Este curta foi lançado junto ao primeiro longa-metragem da Vera Cruz, *Caiçara*. No ano seguinte, Lima Barreto dirigiu o filme *Santuário* (1951), sobre os profetas do Aleijadinho em Congonhas do Campo. A premiação do referido filme no II Festival de Veneza de Filmes Científicos e Documentários, em agosto de 1951, abriu-lhe a possibilidade de realização de um primeiro longa-metragem. A Vera Cruz, no entanto, relutava em aprovar o projeto de *O Cangaceiro* (1953), filme que Lima Barreto pretendia fazer antes mesmo de sua entrada na Companhia. Depois de muita luta e com o projeto aprovado, a Companhia anunciou *O Cangaceiro* em setembro de 1951, embora a produção tenha se iniciado somente no ano seguinte.

<sup>102</sup> Fala extraída do documentário *O velho guerreiro nunca morrerá – “O Cangaceiro” de Lima Barreto 50 anos depois* (2011) de Paulo Duarte.

Quando começou a filmar *O Cangaceiro*, dez anos haviam se passado desde que Lima Barreto começou a esboçar seu conteúdo. Ainda assim, antes de iniciar as filmagens, Lima Barreto viajou para o interior da Bahia, penetrou no sertão, filmou e fotografou paisagens, se inteirou sobre os costumes, tudo com a intenção de produzir algo que demonstrasse a diversidade brasileira.

Na época, foi muito comentado pela imprensa o encontro de Lima Barreto com Volta Seca (Antônio dos Santos), antigo membro do grupo de cangaceiros de Lampião. Ele havia sido indultado pelo Presidente da República após ter passado vinte anos na penitenciária do Estado da Bahia. Lima Barreto acertava os últimos detalhes do enredo e queria o testemunho de Antônio dos Santos. Em 1952, com os trabalhos iniciados, a filmagem, turbulenta e demorada, se arrastou por nove meses, e é de longe a mais cara que o cinema brasileiro conheceu até então. As filmagens de *O Cangaceiro* foram realizadas no estúdio da Vera Cruz em Vargem Grande do Sul, interior de São Paulo, já que não havia verba para deslocar a equipe para o Nordeste. Vale lembrar que Lima Barreto afirmou, desde o início, que não pretendia fazer uma biografia de Lampião – embora seja possível notar a influência desta figura na composição da personagem Galdino – ou um documentário sobre o cangaço. Por esta razão, não se preocupou em rodar o filme no seu ambiente natural, que seria a caatinga nordestina.

Concluído no final do ano, o filme é lançado em janeiro de 1953, encabeçando um circuito de vinte e quatro salas em São Paulo, antes de ser divulgado em circuito nacional. Em cartaz durante seis semanas consecutivas, em dezenas de cinemas com casas lotadas, *O Cangaceiro* alcançou o maior número de espectadores que o cinema brasileiro conseguiu em toda a sua história e, logo em seguida, bateu o recorde absoluto de rendimento de qualquer filme, nacional ou estrangeiro, exibido no mercado brasileiro até então. Apresentado em abril no Festival de Cannes, o filme chama a atenção da crítica internacional e conquista dois prêmios: melhor filme de aventura e música. Meses depois, foi considerado ainda o melhor filme do Festival de Edimburgo. Era a consagração de Lima Barreto e da Vera Cruz que, no entanto, afogada em dívidas, vendeu os direitos do filme à Columbia Pictures, que o distribuiu durante anos por todo o mercado internacional, com enormes rendimentos. Com essa obra, surgiu um novo gênero cinematográfico: o "cangaço".

Em setembro de 1953, Lima Barreto viaja pelo Nordeste, da Bahia ao Ceará, em busca de locações para o seu novo projeto: *O Sertanejo*, que abordaria temas ligados à figura de Antônio Conselheiro. Previstas para o final do ano, as filmagens vão sendo sucessivamente

proteladas e sequer se iniciam. Mais complexo e muito mais caro que o anterior, a Vera Cruz não tem condições de produzir o filme. Em guerra aberta contra o que considera um boicote da Companhia, o diretor busca outros produtores, faz campanhas pelos jornais, anuncia novos projetos, mas não desiste de *O Sertanejo*. Uma leitura pública do roteiro, feita por ele próprio, causa enorme repercussão na imprensa.

Apesar dos atritos vivenciados na Vera Cruz, em junho de 1954, Lima Barreto dirigiu o documentário de longa-metragem *São Paulo em Festa*, que discorre sobre os festejos do IV Centenário de São Paulo. É o último filme da Companhia – e o único longa-metragem do diretor nos próximos seis anos. Após a Companhia encerrar as atividades, Lima Barreto dirigiu de três documentários: *Arte Cabocla* (1955), premiado com um Saci<sup>103</sup>, *O Livro* (1957) e *O Café* (1959). No mesmo período ele iniciou uma coluna para o jornal *O Dia*, escrevendo contos, novelas, argumentos e roteiros, ensaiando uma história do cinema em São Paulo.

Em dezembro 1957, Barreto anuncia a realização de *A Primeira Missa*, que se inicia em março de 1960. Fartamente divulgado pela imprensa e ansiosamente aguardado, o novo filme de Lima Barreto não repete o sucesso de *O Cangaceiro*. *A Primeira Missa*, baseado num conto de Nair Lacerda, "Nhá Colaquinha Cheia de Graça", com locações na cidade de Jambuí, em São Paulo, é uma crônica interiorana, centrada na história de um menino que se torna padre. Apresentado no Festival de Cannes de 1961, o filme é praticamente ignorado, quando não tratado com frieza ou ironia. No Brasil, não faz boa carreira: exaltado pelas associações católicas de cultura cinematográfica e recebido com simpatia por parte da crítica, ainda assim não era o que se esperava do renomado diretor de *O Cangaceiro*.

Na década de 1960, Lima Barreto filmou um documentário de média-metragem, *Psicodiagnóstico Miocinético* (1962). Além disso, publicou dois livros, *Lima Barreto Conta Histórias* (1961) e *Quelê do Pajeú* (1965). Continuou a anunciar novos projetos – cada vez mais caros e mais ambiciosos – e periodicamente retomou os antigos, acalentados desde os tempos da Vera Cruz. São na maior parte adaptações de romances brasileiros famosos ou grandes temas épicos ligados à história do Brasil. Os preferidos – que sempre retomou – são *Quelê do Pajeú* e *O Sertanejo*, que deveriam compor, junto com *O Cangaceiro*, a sua trilogia do Nordeste.

---

<sup>103</sup> O Prêmio Saci era uma premiação que o jornal paulista *O Estado de S. Paulo* conferia anualmente aos melhores da produção brasileira de cinema e teatro.

No final dos anos 60, dois de seus roteiros, *Inocência* e *Um Certo Capitão Rodrigo*, recebem o prêmio do Instituto Nacional do Livro de melhor adaptação cinematográfica de obra literária, respectivamente em 1968 e 1969. Pobre e doente, Lima Barreto ainda pôde anunciar a filmagem de *Inocência* (1983) e *Quelé do Pajeú* (1969), dirigidos respectivamente por Walter Lima Jr. e Anselmo Duarte.

Lima Barreto foi uma figura importantíssima para a história da Companhia Vera Cruz e do cinema brasileiro, embora acusado constantemente pela crítica de, em seus filmes, produzir uma imagem estereotipada do Brasil.

Sobre sua personalidade muito se fala, apontando, principalmente, para sua arrogância, chatice e genialidade, dentre outros adjetivos. O problema é que seu temperamento, que por sinal gerava diversas inimizades, acabou por impactar a recepção de seus trabalhos. Porém, se Lima Barreto tinha ou não um temperamento difícil, isso não prejudica o valor artístico de *O Cangaceiro*, por exemplo. Isto não impede, no entanto, que a crítica e/ou os estudiosos de cinema misturassem as coisas. Ao discorrer e apresentar entrevistas que versam sobre a personalidade de Lima, Hein afirma:

Galileu Garcia prefere definir Lima Barreto, pela sua personalidade, sem questionar o filme *O Cangaceiro* que pelo seu modo de ver é inquestionável. “Lima Barreto era quase tudo o que diziam dele: cabotino, malcriado, impulsivo, vaidoso, irreverente, descontrolado, arrogante, auto suficiente, mas tinha a contrapartida de possuir predicados importantes para um cineasta. Fez cinema e fotografia a vida toda, escrevia bem, conhecia a língua como poucos, tinha bossa para desenho, era um cinéfilo inveterado e um estudioso permanente, qualquer área de conhecimento o entusiasmava. Conhecia o caminho do sucesso, dominava a autopromoção e o marketing pessoal, por isso era assunto permanente da mídia. Sua visibilidade na imprensa incomodava muita gente, mas Lima Barreto seguia o seu fadário, como costumava dizer. Sabia pescar e tinha um repertório de anedotas de fazer inveja. Ao mesmo tempo, tinha também hábitos que incomodavam muita gente. Perdia um amigo mas não perdia a oportunidade de uma boa resposta ou um trocadilho”. Conta que, certa vez, fez uma piada a respeito de Gustavo Nonnenberg, chefe de divulgação publicitária da Vera Cruz e intelectual respeitado. No seu currículo constava a tradução, a partir do francês de Guerra e Paz, de Leon Tolstoi. Lima, então, deu início a uma série de comentários espirituosos mas ao mesmo tempo ofensivos a respeito do trabalho de Nonnenberg. Ele dizia: “Tolstoi realizou uma obra imorredoura, fantástica, que um grande escritor alemão traduziu para a sua língua. Outro grande tradutor francês, para a língua de Victor Hugo. Aí veio o Nonnenberg e traduziu para o português, a partir do francês. Um grande diretor do cinema americano que vivera no Brasil e leu o livro, quis a todo custo fazer um filme com essa história, pois daria um ótimo faroeste”. Segundo Galileu, Nonnenberg recebeu a alfinetada com fleugma e elegância, mas saiu triste do



episódio, especialmente por ter sido ele uma das pessoas da Vera Cruz que mais apoiou Lima Barreto.<sup>104</sup>

Hein realizou diversas entrevistas: em outra delas a fala sobre o temperamento de Lima volta a aparecer:

Anselmo Duarte também considera *O Cangaceiro* inquestionável. No entanto, em relação à personalidade de Lima Barreto ele tem muitas questões a colocar. “Lima Barreto era um homem que estudava muito cinema. Mas ele era um iniciante quando foi para a Vera Cruz. O mérito de *O Cangaceiro* deve-se muito à genialidade do fotógrafo Chick Fowle e do montador Hafenrichter, que praticamente encomendava os planos que deveriam ser feitos. Ele pedia para Lima Barreto um determinado número de long shots, planos médios, planos detalhe e assim por diante..., porque apesar de ser criativo e arrojado, Lima não entendia muito bem aquela mecânica inglesa de se fazer filmes. Ele inicialmente se deu bem com Hafenrichter, o que era inédito porque Lima Barreto brigava com todo mundo. Porém, mais tarde ele também começou a brigar com o Hafenrichter por causa dos cortes feitos na montagem do filme. Mas era impossível não cortar. Lima gastou 120 rolos de filmes, para aproveitar 10. Se comparada à minha média que foi a do *Pagador de Promessas*, eu filmei 50 rolos, para aproveitar 10. Então ele dizia que o Hafenrichter estava tirando a ‘brasileiridade’ do seu filme. O Lima aprendeu esse discurso com o Paulo Emílio Salles Gomes, com quem ele conversava muito no Nick Bar, um bar ao lado do TBC que era freqüentado pelos intelectuais e pela alta sociedade paulista. Lima passou, então, a duvidar da competência de um montador que mesmo sendo inglês ganhou um Oscar em Hollywood. Mas ele era assim, um homem destemido, sem meias palavras... Gostava de falar muito, de aparecer... No dia que *O Cangaceiro* ganhou o prêmio de melhor filme de aventuras em Cannes, ele pediu para todos que estavam no Nick Bar, inclusive a orquestra, para acompanhá-lo, cantando o novo Hino Nacional Brasileiro: ‘Olê Mulé rendera, Olê mulé rendá, tu me ensina a fazê renda, que eu te ensino a namorá...’ E todos começaram a cantar. Certa vez ele me chamou quando estávamos no hall no TBC. Ele percebeu que tinha muita gente lá e aproveitou a oportunidade para fazer seu show e realmente todos desviaram a atenção para ele. Ele me disse: você é um bom ator’. Depois de elogiar meu estilo de interpretação apropriado para o cinema, aproveitou para me convidar diante de todos para estrear seu projeto de adaptar para o cinema a obra de Érico Veríssimo, *Um Certo Capitão Rodrigo*. Disse que para o intérprete do personagem principal ele precisaria de um ator bonito, com ar destemido, altivo, conquistador de mulheres e guerreiro, e que eu era muito ‘bonitinho’ para fazer o capitão Rodrigo. Então, para que eu pudesse fazer o papel ele teria que injetar silicone no meu nariz, na região entre os olhos... Explicou que precisaria operar meu nariz para que eu ficasse com um perfil mais greco-romano, mais másculo. Ele impressionava, ficava todo mundo

<sup>104</sup> HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.* P. 23-24.

olhando. Ele entendia de tudo... até de bio-tipo, estética facial, operação plástica....”<sup>105</sup>

Embora Duarte e Garcia tenham apontado para características do comportamento de Lima Barreto, em ambas as entrevistas existe a preocupação em não confundir a vida pessoal do artista com o seu trabalho: por mais que exista influência mútua entre a obra e o autor, não é através do segundo que é definido o valor da primeira. Outra questão que nos salta aos olhos no depoimento de Duarte, no que tange a questão da brasilidade, são os ataques de Lima direcionados aos estrangeiros que trabalhavam com ele na produção de *O Cangaceiro* e, como Paulo Emilio Salles Gomes, acaba por exercer certa influência ou por intensificar o “nacionalismo” de Lima. Convém lembrar que Paulo Emilio foi um intelectual fundamental no processo de militância dos partidários do Cinema Novo e peça integrante do processo que, dentro das Universidades, ajudou a consolidar o movimento cinema-novista como referência do que era o “verdadeiro” cinema brasileiro, processo esse que vai utilizar a Vera Cruz e o premiado *O Cangaceiro* como plataforma de afirmação. O sucesso do referido processo acabou por alocar, a Vera Cruz e os trabalhos de Barreto, num lugar inferior dentro de uma hierarquia cinematográfica que, inclusive, entende a produção carioca da Atlântida como **superior** às produções da Vera Cruz, e, conseqüentemente às de Barreto.

A personalidade explosiva de Lima gerou muitas inimizades, mas também belas amizades. Para Galileu Garcia, “Lima Barreto tinha adquirido o direito de ser dessa maneira<sup>106</sup> pois *O Cangaceiro* foi o filme mais importante do cinema brasileiro”. Mas Lima Barreto terminou morrendo pobre num asilo (Lar dos Velhinhos), aos cuidados de irmãs caridosas em Campinas.

---

<sup>105</sup> Idem. P. 35-36.

<sup>106</sup> Vide em: HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.* P. 26.

### 2.3 O Cangaceiro de Lima Barreto

Em primeiro lugar, cabe-nos fazer um esclarecimento. Entendemos que um filme, assim como outras manifestações artísticas, expressam seu valor de modo muito mais amplo do que reduzi-lo à trajetória social de seu autor. Ademais, no que tange às possibilidades interpretativas, acreditamos que tomar uma interpretação, seja ela qual for, como a única correta, seria incorrer em grave engano, pois um filme não se fecha em si mesmo, tampouco a modelos interpretativos propostos pela chamada crítica especializada. Nas linhas que se seguem, buscamos informar ao leitor, de maneira livre, o enredo da obra, permitindo-nos tecer algumas considerações sobre as cenas e ainda possíveis interpretações.

Um pouco antes do início do filme, deparamo-nos com um letreiro que adverte: "Época: Imprecisa. Quando ainda havia cangaceiros. Qualquer semelhança com fatos, incidentes e pessoas reais, vivas ou mortas, é mera coincidência". Ismail Xavier, ao analisar o sentido desta advertência, afirma:

Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros. Eis o texto inicial do filme. O cangaceiro é definido como personagem arcaico e a estória já se anuncia como evocação de algo distante do qual estamos irremediavelmente separados. "Quando havia", onde o cuidado de confessar a imprecisão da época sela a preocupação em acentuar que um dado de realidade inspira o filme. Ele busca autenticar-se através dessa referência assumindo-se enquanto retrato de um tipo humano real, o cangaceiro como sugere o título.<sup>107</sup>

Ao contrário do que afirma Xavier, entendemos que este texto introdutório delimita a distância que se pretende estabelecer entre os fatos "reais" e a produção fílmica, embora alguns críticos insistam em afirmar que o filme comete diversos "erros sociológicos" e não retrata com precisão a "realidade brasileira". As aproximações entre personagens e figuras "reais" do movimento cangaceiro são notórias, e o letreiro parece funcionar como uma defesa, alegando que qualquer semelhança deve ser entendida como mera coincidência, o que confere ao produtor maior liberdade criativa. Convém lembrar que o filme foi lançado 15 anos após a morte de Lampião e 13 anos após a morte de Corisco, líder do último bando. Assim, o letreiro parece mais uma defesa do que um distanciamento forçado entre o "real" e o

<sup>107</sup> XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**. Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.125

“fictício”. Não indicando uma data, o autor parece optar por não dar satisfações entre possíveis aproximações dos personagens com histórias reais.

Na primeira cena do filme, deparamo-nos com um bando de cangaceiros cavalgando em uma área que muito se assemelha ao sertão, ao som de *Mulhé Rendeira*. Após alguns instantes, um homem contempla a chegada do bando e corre até seu grupo, advertindo: “lá se vem capitão Galdino”. Galdino é um dos protagonistas centrais, detentor de atributos que, provavelmente, foram inspirados na figura de Virgulino Ferreira, o Lampião. É possível notar esta semelhança nos trejeitos e hábitos em comum. O homem que havia corrido se livra das armas e de algumas vestimentas, revelando que esta um policial. O diálogo se inicia quando os dois grupos se encontram:

*Galdino: Boa tarde..., o que estão fazendo por essas bandas?*

*Homem (Medidor): Somos funcionários civis do Rio de.... (é interrompido)*

*Galdino: Está querendo dizer que não é macaco, não. Isso eu vejo logo...*

*Homem (Medidor): Somos funcionários civis do Rio de Janeiro e fomos mandados para fazer o levantamento de um traçado.*

*Galdino: que instrumento é aquele?*

*Homem (Medidor): É um teodolito.*

*Galdino: Não perguntei de quem é o instrumento, perguntei para que é que ele serve. Homem (Medidor): É para medir terreno.*

*Galdino: Medir para quê?*

*Homem (Medidor): Para abrir uma estrada de rodagem.*

*Galdino: Então a sua viagem acaba aqui. Volte e diga lá para o seu governo que ele fique mandando em suas governanças e não se meta no sertão onde mando eu. Enquanto capitão*

*Galdino Ferreira for governador da caatinga, por aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, vire o pé e suma daqui e deixe o tal de “teodorico”.*

Ao apontar as características de Galdino e do ambiente “sem lei” no qual se desenvolve a trama, Lima Barreto anuncia que o roteiro do filme não foi escrito ao acaso. É a primeira vez que faz referência explícita a Lampião, “o governador do sertão”. Durante todo o filme, Lima deixa clara sua preocupação em explicitar que o roteiro do filme foi apoiado numa base cuidadosa de pesquisas acerca do tema que o fundamenta. É interessante notar, nesta cena, que Galdino inicia seu diálogo de forma educada, o que nos leva a rever a postura de alguns pesquisadores que atribuem a ele os adjetivos “rústico” e “mal educado”. Outro

fator importante é o interesse do protagonista pela máquina de tirar retratos, que mais uma vez o aproxima de Lampião.

É interessante notar, nessa cena, que embora alguns pesquisadores acusem Galdino de rústico e mal educado, o mesmo inicia o diálogo de maneira bastante educada, explicitada pelo "boa tarde", e ainda nessa cena, o interesse por uma máquina de tirar retrato acaba por, mais uma vez, aproximar Galdino e Virgulino.

Antes de partir, Galdino chama o policial, não acata ao pedido de um de seus cangaceiros que desejava matá-lo, e faz um corte em seu corpo, que seria a marca do capitão Galdino.

Não nos parece que se trata de crueldade ou sadismo: macacos<sup>108</sup> e cangaceiros eram inimigos, logo a vergonha que foi imposta ao soldado parece-nos comum se comparada à relação entre as forças policiais e os cangaceiros. Em consonância com as proposições de Ismail Xavier em *Sertão Mar*, Célia Tolentino afirma:

Ai estão introduzidos nossos principais personagens, e a dicotomia básica que o filme pretende cunhar. De um lado, os funcionários do governo tentam cumprir a tarefa de levar progresso ao sertão, e do outro lado o grupo de cangaceiros, liderados por um que se auto determina o governador do sertão e que enfatiza a recusa a esse bem civilizado, mostrando logo de saída toda sua ignorância e vaidade, ao confundir o teodolito com uma câmera fotográfica. Galdino pode ser bravo, poderoso no sertão, mas é alvo de chacota para o olhar urbano que narra essa história.<sup>109</sup>

Na cena seguinte, os cangaceiros cavalam durante algum tempo e param para obter informações sobre a cidade que pretendem atacar, o que demonstra que não se trata de um ataque aleatório. A informação parte de um menino, filho de um dos cangaceiros. Ao encontrar o bando, o garoto pede a benção do pai – demonstrando certo nível de religiosidade que se repete em diversas passagens do filme – e informa ao capitão que a cidade está praticamente desprotegida.

O grupo se prepara para invadir a cidade. Galdino relembra a estratégia que cada um deve seguir e os cangaceiros partem cientes de suas funções. Na tomada da cidade, uma série de quadros nos é apresentada. Ao som dos tiros dos cangaceiros, pessoas correm desesperadas, um gato aparece saltando para uma janela e uma mulher solta a manivela que

<sup>108</sup> O termo “macaco” era utilizado pelos cangaceiros para se referir a policiais.

<sup>109</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, Ed. Unesp, 2001, p. 65 – 75.

puxava a água do poço. Repentinamente, quebra-se a dinâmica de aventura, a música fica amena e calma, o corte de cena nos leva para dentro do que parece ser uma capela. Uma senhora ajoelhada encontrava-se rezando diante da imagem de uma santa. Do lado de fora, Galdino fica parado diante da igreja, tira o chapéu e faz o sinal da cruz, demonstrando, como era do interesse de Lima Barreto, que o bandido mantinha valores católicos, assim como a maioria do povo brasileiro.

Pela cidade, o bando de cangaceiros saqueia diversos estabelecimentos: alguns homens chegam a marcar uma mulher com ferro quente. Enquanto essas ações irrompem a tela em cortes muito bem feitos, deparamo-nos com um cangaceiro jogando perfume em um cavalo, hábito comum a Lampião e seu bando.

Em *Sertão Mar*, Ismail Xavier indica que a invasão explicita um pouco mais o olhar urbano do seu narrador. A pobre cidadela é surpreendida em meio aos afazeres normais de um dia de trabalho, mas a câmera focaliza a fuga apavorada dos seus moradores. A montagem rápida compõe o clima de desordem: um cangaceiro rompe um varal repleto de roupas, uma mulher abandona em movimento a manivela do poço, um morador pula de uma janela para escapar dos tiros, algumas pessoas correm com instrumentos de trabalho e trouxas de roupas nas costas, um homem se esconde sob a cama quando um tiro acerta o urinol cheio e outro reza diante da imagem de uma santa. Os cangaceiros, por seu lado, despejam tiros para todos os lados, saqueiam a cadeia, raptam uma mulher e marcam seu rosto com um ferro em brasa. Porém, em meio ao assalto, capitão Galdino para em frente a uma igreja, faz o sinal da cruz e descobre-se, demonstrando respeito.

O foco da câmera acentua que tudo se passa num mundo rústico, como faz questão de destacar ao conferir um caráter pitoresco a certos elementos: o urinol debaixo da cama, a manivela do poço, o altarcinho enfeitado diante do qual uma mulher reza em meio ao fogo cruzado. Evidencie-se aí a ênfase na fé popular, que faz o povo rezar apesar do tiroteio e que faz capitão Galdino interrompê-lo para persignar-se.<sup>110</sup>

Estas cenas que mencionamos apresentam algumas características importantes que demonstram alguns traços do que se entendia por “brasilidade”, o que demonstra a intolerância por parte da crítica que acusa o filme de reproduzir temas supérfluos nada condizentes com a cultura e os costumes brasileiros. No entanto, existe uma crítica positiva em relação a estes fatores, como é o caso da postura que se segue:

---

<sup>110</sup> Vide em: XAVIER, Ismail. *Op. Cit.*

(...) a bem construída seqüência do ataque ao vilarejo, que merece uma análise particularizada por representar o estilo de montagem da Vera Cruz em toda a sua essência. Uma montagem característica de Oswald Hafenrichter, tão aclamado pelo seu preciosismo nos cortes, pela pontuação corretíssima de nível internacional. Uma montagem também por vezes polêmica por seu academicismo que remete à Kulechov (“cineasta russo que estabelece uma correlação necessária entre o bom cinema e a sucessão rápida dos planos”) aliado ao ritmo hollywoodiano.<sup>111</sup>

E continua:

Nesse momento, a música adquire um tom melancólico e contemplativo com acordes de órgão religioso. A música até então era dinâmica sugerindo suspense, com tons graves de contrabaixos e celos, onde o instrumental introduz por vezes a “música tema” (Mulé Rendera) de forma incidental. Um artifício recorrente na filmografia da Vera Cruz, e que remete ao estilo clássico, cristalizado em Hollywood. É na forma, e não no conteúdo, que a Vera Cruz se aproxima de Hollywood. Aliás, a forma e o conteúdo muitas vezes se contrapõe, como veremos durante esse estudo. Uma característica que pode ter gerado a falsa noção de artificialismo nos seus filmes.<sup>112</sup>

É importante ressaltar que boa parte desses intelectuais que depreciaram os trabalhos da Vera Cruz, e consequentemente *O Cangaceiro*, estava ligada a projetos esquerdistas e/ou a partidos comunistas. Sendo assim, a melhor forma de desvalorizar uma obra seria atrelá-la aos Estados Unidos, ou seja, ao país que deveria ser negado pelos “homens de bem”. Nesse ínterim, associar *O Cangaceiro* a Hollywood foi uma estratégia que, embora válida devido às diversas aproximações que o mesmo tem com o gênero *western*, não realçava as nuances apresentadas por Hein.

Dentro do que parece ser um escritório, Galdino toma café com seu bando e com um homem que aparenta ser uma autoridade local. O capitão se levanta e, indignado, pergunta aos cangaceiros por que, mesmo depois de tudo o que foi feito na cidade, ninguém ainda reclamara de nada. Nesse momento, é possível perceber uma hierarquia muito bem definida no bando. Xavier explica-nos:

---

<sup>111</sup> HEIN, Valéria Angeli. *Op. Cit.* P. 54.

<sup>112</sup> Idem. P. 55.

Consumado o ataque e tranquilos cangaceiros no domínio da situação, tem início o exame das relações internas ao bando que se mostram mais complexas e abrigando contradições. Com a localidade sob domínio, Galdino exhibe aquele senso de justiça, despótica, mas de inclinação “popular”, que a tradição atribui ao cangaceiro. Porém, tal como em *Deus e o Diabo*, não se realiza aqui a representação do cangaceiro como uma espécie de Robin Hood.<sup>113</sup>

Parece-nos que a indignação de Galdino não é um falso senso de justiça, mas um alerta quanto à passividade do povo diante perante seus problemas. Nesse momento entra uma senhora aos prantos, alegando que um dos cangaceiros matou sua cabra. Galdino obriga o cangaceiro a ressarcir esta senhora. O cangaceiro joga moedas nela afirmando tratar-se de esmola, e o capitão, indignado, força-o a pagar novamente, pois a primeira quantia não passava de esmola. Ele utiliza o próprio argumento de seu homem para puni-lo com maior severidade.

Preparando-se para sair, Galdino se despede do homem que aparentava ser a autoridade local, que o saúda com um "volte logo capitão". Nesse momento, o cangaceiro é parado por um político, que o indaga sobre os negócios: o cangaceiro afirma que o homem terá os votos do sertão, mas que lhe custará caro.

Nesse momento, percebemos claramente que o filme se inspira nas relações existentes – poucos anos antes do filme ser rodado – entre cangaceiros e políticos do sertão, mas, lembrando-se tratar de um filme, se ele retrata os fatos mais ou menos próximo do que se entende por verdade, não faz dele mais ou menos digno de confiança, não por esse tipo de critério.

Na cena seguinte, Galdino invade uma escola e encontra-se com Olívia, uma professora, e ambos iniciam um diálogo:

*Galdino: Quê que a senhora ta fazendo aqui?*

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

*Olívia: Sou professora. Meu nome é Olívia.*

---

<sup>113</sup> XAVIER, Ismail. Op.cit. p.131.



O cangaceiro Teodoro, que até o momento ainda não era conhecido, se destaca por apresentar qualidades do homem sertanejo que busca as raízes da identidade nacional brasileira, aliado à fé cristã, à racionalidade e à educação. Para demarcar claramente essa perspectiva, Teodoro é introduzido na história justamente no momento em que Galdino resolve sequestrar a professora da pequena cidade que, por sinal, nunca a reclamará. Teodoro mostra-se indignado com a ação de Galdino e o conflito entre ambos muda o ritmo do filme, desenhando ainda com maior nitidez de contornos a oposição entre barbárie e civilidade que o filme pretende estabelecer. Teodoro só nos é apresentado isoladamente quando assume essa atitude crítica perante o sequestro de Olívia.

Antes de ir embora da cidade, os cangaceiros posam para uma fotografia. Na verdade, essa cena, mais do que qualquer outra, demonstra bem o interesse de Galdino pelo retrato, como já havia demonstrado interesse em ser fotografado quando se deparou com os funcionários do governo. Outro fator que mais uma vez aproxima Galdino de Virgulino é o fato de o fotógrafo ser estrangeiro, fazendo alusão à relação do libanês Benjamin Abrahão com Lampião.

É anunciada a formação da terceira volante, a que irá perseguir o bando para resgatar Olívia e vingar as ofensas dos cangaceiros para com o povo da cidade. A volante é formada e liderada pelo Capitão Alcides, interpretado pelo próprio Lima Barreto. O filme introduz a volante com toques de clarim, sublinhando a necessidade de combater, em nome da honra e do patriotismo, os bandidos que tão covardemente feriram os foros de civilização de nossa querida pátria.

Segundo Xavier:

Todo o detalhamento da representação está do lado cangaceiro, pois é dele que se quer compor o retrato. A presença da volante é uma forma de esquematizar a relação do próprio cangaço com a sociedade, reduzindo o que seria uma rede complexa de interesses a sua expressão mais simples: inimigo do progresso, desvinculado de qualquer aliança, não envolvido no tecido das composições políticas, desnecessário, sem origem e sem lugar na dinâmica social, o cangaceiro é anomalia e permanece marginal à ordem vigente. Bandoleiros em estado puro, comunidade de nômades que não respeita a lei e a propriedade, os cangaceiros ameaçam aqueles que trabalham em ordem.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> XAVIER, Ismail. Op.cit. p.137.

Xavier acredita que a intenção primeira de Lima Barreto é estabelecer dicotomias pautadas num projeto de Brasil que tem São Paulo (e seus industriais) como referência, enquanto o Nordeste seria o contraponto. O autor acredita que a perseguição dessa força civil é, a partir deste momento, um dos focos da narrativa, marcando a polaridade ordem desordem. Essa concepção demarca claramente os esquemas interpretativos muito utilizados pelos partidários do Cinema Novo, bem como por parte da crítica especializada.

Na cena seguinte somos levados ao acampamento dos cangaceiros, onde nos são apresentados seus hábitos cotidianos. O bando é mostrado em vários planos que, na sua maioria, são fixos. Lavagem de roupas, descanso nas redes, cangaceiros escrevendo, jogando baralho, lustrando armas etc. Eles dispõem de recursos para um relativo conforto. Os *travellings* e panorâmicas são pouco utilizados nessa fita, o que confirma a preferência da Vera Cruz pela narração fílmica clássica, com espaços estáticos, temporalizados e fragmentados.

Sobre o cotidiano do bando apresentado no filme de Barreto, Tolentino comenta:

Novos aspectos pitorescos da vida cangaceira são apresentados, com uma reunião festiva do grupo em que todos dançam um xaxado. A câmera deleita-se com os passos de dança introduzida por uma convocação curiosa: “É hora do coco, pessoal”. Uma fala que sugere esse momento de lazer como algo estabelecido e obrigatório, do qual todos devessem tomar parte. Tratar-se-ia de mais um capricho de Galdino ou é parte da leitura burocrática que o narrador faz da organização do bando? A ideia de provisoriedade e precariedade dos acampamentos, relatada desde o escritor Franklin Távora em *O Cabeleira*, fica prejudicada.<sup>115</sup>

Tolentino busca, na obra de Barreto, um filme, a exatidão do que fora relatado por Távora. Convergimos com a autora na análise de diversos aspectos do filme, mas sobre a cena em questão, entendemos o ato da dança como algo espontâneo e natural, como é de senso comum a cultura de dança nas mais diversas regiões do Brasil, e não um capricho da personagem Galdino. Embora ele apresente diversas características despóticas, alguns fatores presentes na relação do bando sequer passam por ele, demonstrando assim, o lado “comum” de Galdino.

Na cena seguinte, uma mulher com cicatriz no rosto entra no quarto da professora, toca em seu rosto, elogia suas feições e fala sobre a origem da marca em sua face e da sua

<sup>115</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *Op. Cit.* p.78.

intenção de fazer promessa para ficar tão bela quanto Olívia, o que demonstra-nos mais uma vez o caráter religioso que caracteriza o filme *A mulher com a marca no rosto* sai do quarto e presencia uma festa na qual todos os convivas dançavam. Enquanto ela visualiza um ferro em brasa, perde o controle e, aos gritos, se joga no chão, chamando a atenção dos cangaceiros. No momento seguinte, após um tiro que gera o silêncio de todos, ouve-se o anúncio “vamos cair na roda meus irmãos”, e a festa se reinicia.

Nesse momento, Teodoro se afasta do grupo e vai para um lugar isolado, mas é seguido por Maria, mulher de Galdino. Ela se abre com ele e revela seu amor, que foi prontamente recusado pelo cangaceiro, que declara sua paixão pela professora Olívia. Maria volta ao acampamento e canta uma música romântica. Em seguida, chega Teodoro, que se senta ao lado de Galdino, que lhe dirige um olhar, levanta-se, sai da “roda” da fogueira e, perto de sua barraca, encara e é encarado por Teodoro.

Os projetos de Galdino, reservam-lhe o destino certo (o de Olivia) de mulher eleita, mas o ciúme de Maria impede a ação livre do capitão. O impasse criado pela intervenção de Maria fornece tempo para que amadureça o sentimento de Teodoro.<sup>116</sup>

Teodoro tira a professora do cativeiro e foge com ela, declarando a intenção de devolvê-la à cidade. Já de saída, Olívia interroga o cangaceiro sobre a razão do seu ato, que provavelmente iria lhe custar a vida. O diálogo com Teodoro acentua o sentimento que ele já ostentava por ela:

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

*Teodoro: Diga logo, um bandido.*

*Olivia: Como queira. Portanto, é um homem de coração fechado, acostumado a roubar e a matar. Então, por que resolveu desgraçar sua vida para salvar alguém que nem conhece?*

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

*Olívia: Não brinque.*

*Teodoro: Não estou brincando, faço isso para Deus não se esquecer de mim.*

---

<sup>116</sup> XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* p.138.

Teodoro revela a consciência de ser um fora-da-lei, no que se refere tanto às leis civis quanto às divinas. Ele se mostra um cangaceiro arrependido. O narrador faz um julgamento em relação à ação do cangaço, tomando-a como contrária às leis que regem a civilidade. Na sequência, vemos Olívia tecer elogios à figura de Teodoro, a quem há pouco chamara de assassino, observando um cangaceiro que lhe parece muito diferente dos outros homens, pelo modo de falar e de pensar.

No decorrer da fuga, os sentimentos de Teodoro e de Olívia se afloram, explicitados pelos diálogos travados entre ambos. Ela insinua interesse pelos sentimentos de Teodoro durante uma parada para descanso, e afirma: “Chego a desejar que essa nossa fuga não tenha fim”. Eles então se declaram apaixonados um pelo outro, mas Teodoro se recusa a viver na cidade com ela, por amor à terra. O comentário musical intensifica o discurso idealista sertanejo. “Não me largo desse sertão”, “Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no meu sangue”.

A relação de Teodoro com a terra está diretamente ligada a fatores que culminaram no surgimento do movimento banditista, demonstrando mais uma vez que as relações postas no filme não foram construídas ao acaso, mas sim fruto de grande pesquisa. Paralelamente à fuga do casal, visualizamos Galdino partindo com seu bando com a intenção de capturar o “traidor” Teodoro e Olívia, depois de dar um galope<sup>117</sup> no cangaceiro que facilitou a fuga de Teodoro.

No meio do caminho, os cangaceiros avistam a volante comandada pelo Capitão Alcides. Sem que a força volante perceba a presença dos cangaceiros, somos preparados para o combate que está por vir. Quando ela se aproxima bem dos cangaceiros, eles atiram: os subordinados de Galdino afirmam que a única possibilidade dos policiais sobreviverem é entregando as armas e indo embora. O comandante Alcides ordena o ataque: em pouquíssimo tempo a volante é aniquilada, sendo seu comandante o último a morrer, após chamar Galdino de “cachorro covarde”.

Sobre o conflito entre as forças oficiais e o bando de cangaceiros, comenta Xavier:

Há inclusive, um elaborado desfecho para a grande perseguição: ao som da música tema (Mulé Rendeira), em versão sinfônica, a volante reafirma sua coragem, mas é massacrada pelo bando, superior em seu conhecimento do

---

<sup>117</sup> Ato de amarrar um homem na extremidade de uma corda, atar a outra ponta a um cavalo e aticá-lo até que a vítima morra.

terreno e mais astuto nos movimento decisivos da luta. Entretanto, a par desse lance final de sacrifício, as ações da volante recebem representação sumária, funcionando como lembrete que há uma batalha a espera dos cangaceiros – e de olhos do espectador.<sup>118</sup>

Enquanto o enredo nos apresenta cenas espetaculares do massacre da volante por parte dos cangaceiros, Teodoro e Olívia descansam em uma verde e densa mata, provavelmente saída de algum romance indianista. De modo bastante gentil, Teodoro sugere que a professora descanse enquanto se dispõe a preparar alguma comida, pois surpreendentemente carrega na bagagem uma “cozinha inteira”, para usar as palavras da moça. O diálogo revela que este cangaceiro está apaixonado por Olívia e disposto a morrer por ela.

Olívia convida Teodoro a ir com ela para a cidade, mas o mesmo afirma que seria impossível, pois não saberia viver sem a terra. Entretanto, a educação confere à força de Teodoro o verniz da civilidade; o rapaz não deixou de constituir-se um cavalheiro apesar da valentia sertaneja.

Os dois continuam fugindo e atravessam um rio. O cangaceiro diz que é uma barreira contra o rastreador de Galdino. Após a travessia, os dois vão esconder os cavalos, quando Olívia vê uma canoa se aproximando. Teodoro observa e diz ser um índio. Ele conversa com o índio, Olívia pede o colar com dentes de onça dele e Teodoro o consegue, trocando o colar por um rolo de fumo.

Teodoro coloca o colar e diz que isso protegerá Olívia de todos os males. Ele a abraça. Ela pede que o colar lhe dê forças para enfrentar a separação que se aproxima. Nessa altura do filme, Olívia está caída de amores por Teodoro, porém Galdino está no encalço de ambos. Ao se depararem com o rastreador de Galdino e após breve conflito com o mesmo, Teodoro dá seu cavalo a Olívia para que ela fuja enquanto ele cerca o bando. Inicia-se o duelo com um tiro certeiro de Teodoro no ombro de Galdino. A seqüência, com características do *western* (tiroteios ritualizados que atravessam a noite, homens bons e maus, tema de vingança) finaliza com a caminhada de Teodoro para a morte. A câmara acompanha seu andar num dos poucos planos longos do filme; ele é atingido por tiros em suas costas e continua andando até cair e se fundir na terra por uma trucagem. Antes de morrer profere outras palavras sobre amor à terra.

---

<sup>118</sup> Idem. p.161.

Selado o destino dos protagonistas, o fim nos reserva a mesma imagem do plano aberto onde os cangaceiros cavalgam agora em direção oposta ao início do filme. O cangaceiro desfila diante da câmera para compor uma homenagem final.

O brasileirismo artificial é apontado pela crítica, tanto nessa, quanto em outras fitas da Vera Cruz. A razão dessa crítica se deve a um fato recorrente nas produções da Companhia, que é a preocupação com uma temática nacional em contraposição à linguagem universal. No entanto, para a Vera Cruz não se tratava de reproduzir fielmente suas ambientações temáticas, o importante era a pesquisa e o documentário das nossas raízes culturais, o que foi feito em vários filmes da Companhia, como veremos, e especialmente em *O Cangaceiro*, que exigiu de Lima Barreto uma pesquisa exaustiva sobre a realidade de nosso sertão. O que marca nessa fita a forte presença do autor, ao contrário do que afirmava a crítica sobre qualquer produção artística feita dentro de uma “indústria”.

A desvalorização e depreciação por parte da crítica e intelectuais institucionalizados não invalidam o fato de ter – *O Cangaceiro* – sido a mais importante realização da Vera Cruz e o primeiro êxito internacional do cinema brasileiro. A sua renda no exterior (exibido como “The Bandit”) teria sido suficiente para pagar em dobro a dívida da Vera Cruz. Alguns destaques na equipe são os diálogos de Rachel de Queiroz, a decoração de Caribé e a participação no elenco de Adoniram Barbosa.

*O Cangaceiro* foi exibido em 80 países. Ficou seis anos em cartaz em Paris, e quatro anos em Berlim e Tóquio. O lançamento no Japão contou com a presença do príncipe Akihito e teve renda para a Cruz Vermelha. E em Abril de 1953, *O Cangaceiro* já superava qualquer filme estrangeiro exibido nas principais capitais do país. Numa época em que São Paulo tinha três milhões de habitantes, pelo menos um milhão deles assistiram o filme. Mulher Rendeira, a música principal do filme, que é uma canção popular nordestina, não parava de tocar nas rádios. Tornou-se *hit* internacional, gravado em vários ritmos, arranjos e países, inclusive pela norte-americana Joan Baez, nos anos 1960. Até metade das filmagens de *O Cangaceiro*, Lima Barreto não tinha refletor, segundo ele, por sabotagem de Franco Zampari. Usava rebatedor, (condição semelhante a dos cinema-novistas). Fizeram um contrato, no qual Lima Barreto não tinha direito a nada. Antes de assinar, levou o contrato para Caio Pinto Guimarães, dono da Fazenda em Campinas. E ele disse: “Assine. Se eles não quiserem pagar nada, se for preciso pagar para fazer, eu empresto o dinheiro”. E Lima Barreto assinou o contrato, sem direito a nada. Lima Barreto ganhou na Vera Cruz o apelido de Capitão Barreto. Na imprensa era definido como louco, mal educado, grosseiro, cabotino, o

homem que sabe tudo sobre cinema, fotografia, pintura, literatura, jornalismo. Possuidor de talento intuitivo para o marketing, Lima fazia declarações bombásticas que impressionavam. Como: “Quero morrer de colapso cardíaco atrás de uma câmera, na ânsia nunca satisfeita de arrancar do nada esses personagens que a minha arte eterniza”. Passados 20 anos, Kurossawa enviou de Tóquio um cartão gravado em ouro, na qual expressava seu orgulho em disputar um Festival de Cannes com Lima Barreto, o diretor de *O Cangaceiro*.<sup>119</sup>

O filme foi ganhador dos Prêmios internacionais ‘Melhor Filme de Aventuras’ e ‘Menção Especial para Música’ (Mulé Rendera), Festival de Cannes (1953) e ‘Melhor Filme’, Festival de Edimburgo, Escócia, 1953.

Se Barreto era bom ou ruim, se *O Cangaceiro* foi produzido em São Paulo ou na Bahia, se por industriais ou por leis de incentivo a cultura, se está próximo ou distante de matrizes comuns aos filmes feitos nos Estados Unidos, nada disso seria motivo para não entendermos e/ou desprezarmos a importância que *O Cangaceiro* tem para a história do cinema brasileiro, ou para continuarmos reproduzindo o discurso que entende a obra como arte menor ou inferior às eleitas “belas artes” do cinema brasileiro.

---

<sup>119</sup> Vide em: Revista: “Isto é cinema brasileiro” Nº 5, P. 14 e 15. Sem Data.

### CAPÍTULO III

#### *UMA CÂMERA NA MÃO E MUITAS IDEIAS NA CABEÇA*

*Quem teve a idéia de cortar o tempo em fatias, a que se deu o nome de ano, foi um indivíduo genial.*

*...Industrializou a esperança fazendo-a funcionar no limite da exaustão. Doze meses dão para qualquer ser humano se cansar e entregar os pontos. Aí entra o milagre da renovação e tudo começa outra vez com outro número e outra vontade de acreditar que daqui pra adiante vai ser diferente para você, desejo o sonho realizado. O amor esperado. ...A esperança renovada.*

Carlos Drummond Andrade.



### **3 Uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça**

#### **3.1 Alguns apontamentos sobre a história Cinema Novo**

Na segunda metade dos anos 1950, um grupo de jovens reunia-se para discutir a possibilidade de criar um cinema “genuinamente” nacional – considerando que as iniciativas anteriores não haviam feito isso – e que construísse uma identidade político-cultural para o povo brasileiro. Esse grupo de jovens veio a criar o movimento denominado Cinema Novo.

Há que se ressaltar que, assim como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz buscou se afirmar como produtora de um cinema nacional, diminuindo a importância de sua predecessora imediata (a Atlântida), os jovens cineastas vinculados ao Cinema Novo fizeram o mesmo movimento afirmativo – como se inaugurassem uma linguagem própria do cinema brasileiro – classificando a produção anterior como pastiche. Essa crítica está pautada, principalmente, na acusação de dependência do mercado brasileiro em relação aos filmes importados e a submissão do cineasta no Brasil à linguagem do cinema produzido em Hollywood. Vale salientar que, entretanto, quando se tratava de linguagem e influência do cinema europeu, esses jovens cineastas viam-na com melhores olhos – embora lutar para que o cinema nacional se tornasse forma de expressão da “brasilidade” fosse uma das principais bandeiras, também, do Cinema Novo.

Sobre as origens do movimento cinema-novista e as diretrizes que seus partidários passavam a adotar, Fernão Ramos afirma:

Para o cinema brasileiro a década de 1960 parece ter sido um destes momentos privilegiados. O binômio nacionalismo-modernidade (acrescido às vezes do ingrediente social), que produz durante o século XX as manifestações artísticas mais vigorosas da cultura nacional, encontra nessa década condições particulares para se expandir no campo cinematográfico. Os principais movimentos surgidos durante esse período, e em especial o Cinema Novo, mantêm, no entanto vínculos, às vezes bastante estreitos, com o quadro ideológico esboçado no pós-guerra e em particular com a conjuntura detonada pela tentativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo. Não é somente como negação que deve ser entendida essa ligação. Ao examinarmos mais de perto a ambiência ideológica que cerca a tentativa de implantação de uma produção industrial em São Paulo, veremos

em germe muitos dos pontos que mais tarde compõem o discurso mais característico da geração cinema-novista.

A implantação dos grandes estúdios surge no bojo de uma ideologia nacional-desenvolvimentista de crença e euforia nas possibilidades, então vislumbradas, de desenvolvimento da indústria brasileira em setores antes não explorados. Entre estes setores aparece o cinema. O componente nacionalista do discurso que exalta o grande salto dado pela atividade industrial brasileira no pós-guerra traz á tona diversos elementos que seriam mais tarde trabalhados pelo grupo que fez o novo cinema no início da década de 1960.<sup>120</sup>

Mas, para afirmar o Cinema Novo como nova proposta, militantes e simpatizantes do movimento e trataram de desvencilhar-se das produções brasileiras anteriores, concluídas principalmente pela Atlântida e pela Vera Cruz, atribuindo ao movimento o slogan “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, além da defesa da proposta de realizar produções de caráter mais realista, com mais conteúdo, menos fantasia e com baixos custos. Essa perspectiva, criada para dar corpo ao movimento, é notória no trato dado por Ismail Xavier, que afirma:

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social.”<sup>121</sup>

Nesse sentido, entende-se o movimento a partir dos inspirados pelo desenvolvimento industrial que se via no horizonte, devido ao progresso da Era JK. O Cinema Novo tratou, portanto de abordar questões sócio-políticas, enfocando as características das desigualdades sociais, sobretudo daquelas advindas da distribuição econômica, a princípio, nas grandes cidades.

Já aos fins da década de 1950, surgem os primeiros filmes do Cinema Novo, como orientação ou tendência já se encontra em *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos, e em *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos,

<sup>120</sup> RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. P. 301.

<sup>121</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2001. P.57.

uma referência que se assumiria como pertencente ao movimento. *Rio 40 Graus*, que além de ser considerado o marco deste movimento, traz em seu roteiro os elementos específicos que norteariam a problemática das relações na cidade grande.

O movimento foi se constituindo aos poucos, e nunca deixou de se transformar – embora comumente seja tomado por seu momento mais engajado/radical. Sobre os primeiros passos, mudanças e aspirações constitutivas do Cinema Novo, Ramos apresenta:

Este primeiro encontro entre duas das maiores figuras do futuro Cinema Novo é assim descrito por Glauber Rocha:

“Nelson estava filmando uma sequencia *RIO, ZONA NORTE* na Rádio Mayrink Veiga e me aproximei mais ou menos às nove da manhã do jovem pequeno, bonito, elegante, charmoso, (...) e ele me disse muito prazer, viva a Bahia, se quiser trabalhar tá legal vá pegando aqueles cabos ali para dar uma mão pro eletricista e depois eu estava figurando atrás de Ângela Maria e Grande Otelo”

Glauber ainda afirma ter ido ao Rio de Janeiro para levantar a produção do filme *BAHIA DE TODOS OS SANTOS* (Trigueirinho Neto, 1961), “um projeto do Grupo Mapa/Jogralesca, inspirado por *RIO*, 40<sup>a</sup>”.

Durante esse ano o início do seguinte, ainda no Rio de Janeiro, Glauber trava os primeiros contatos com elementos que comporão o grupo cinema-novista. O cineasta relata assim aquele “1958 morno, estéril nos conflitos da adolescência”:

“Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. (...) Eu realizara *O PÁTIO* e Luís Paulino *RAMPA*. No Rio, Paulo Saraceni terminava *CAMINHOS* e Marcos Farias preparava as filmagens de *O MAQUINISTA*. Joaquim Pedro estava com os planos de Manuel Bandeira, Leon e Marcos faziam projetos e Miguel iniciara um filme (...) Sabíamos que na Paraíba havia um jovem chamado Linduarte Noronha e o nome de Roberto Pires era dúvida inédita: *REDENÇÃO*”.

As discussões entre os componentes do grupo eram intensas e as predileções e gostos definitivos:

“eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Begman, Feline, Rosselini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienados. Xingávamos Jean Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e traidores”.<sup>122</sup>

<sup>122</sup> RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990. P. 309.

Para os idealizadores do movimento e para os intelectuais que o “apadrinharam”, o campo cultural brasileiro era visto como colonizado<sup>123</sup> e esta característica era muito marcante com relação ao cinema. Durante a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, Paulo Emílio Salles Gomes apresenta a tese *Uma Situação Colonial?*, que iria marcar de forma profunda não só a geração cinema-novista, mas a reflexão sobre cinema que se fez no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

Em nome do desenvolvimento brasileiro, era preciso mudar uma atitude resignada para com a realidade do país. Esta conjuntura não poderia ser transformada enquanto não se alterasse a atitude das pessoas frente ao *american way of life*, que, para eles, moldaria o imaginário da burguesia e das camadas médias da população brasileira. Desta feita, viam no cinema uma das principais formas de resistência e difusão de ideais “revolucionários”.

As películas iniciais do movimento estavam pautadas na oposição burguesia *versus* favela, onde através de enredos bem elaborados os cineastas almejavam conscientizar o povo de sua condição de explorado. Nesse primeiro momento, os jovens cineastas entendiam as grandes festas populares, por exemplo, o carnaval ou o futebol, como mecanismos alienantes que conduziam o povo à passividade – no decorrer do movimento essas posturas, mais radicais, foram revistas.

O Cinema Novo, como todo movimento que propõe uma mudança radical e precisa demarcar e conquistar seus espaços, tinha que definir os inimigos a combater. Seu alvo principal foi a chanchada. Glauber Rocha a define, juntamente com os filmes feitos pelos estúdios paulistas, como um “cinema populista”, que “denuncia o povo às classes dominantes”<sup>124</sup>. Sobre esse momento são válidas as assertivas de Pedro Simmonard:

Em suma, a chanchada era criticada, basicamente, por não se enquadrar nos projetos que as esquerdas brasileiras haviam elaborado para o Brasil e o povo brasileiro; na imagem que estas queriam passar do país; na proposta, mais específica, que as esquerdas criaram para a função que a arte deveria desempenhar naquela conjuntura.

Depois de alguns anos, quase todos os cinemanovistas fizeram autocrítica e alguns deles utilizaram elementos da chanchada. Esse é o caso de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Nele foram usados não só elementos estéticos da chanchada como também Grande Otelo, estrela de vários filmes da

<sup>123</sup> Sobre a discussão atinente a situação colonial brasileira e o “apadrinhamento” do Cinema Novo por parte de Paulo Emílio Salles Gomes, indicamos o trabalho, impar, de SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Eficácia política de uma crítica Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

<sup>124</sup>Vide em: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Atlântida. Numa releitura *a posteriori*, muitos deles alegam nunca terem sido contra a chanchada. Cacá Diegues afirma que “não havia uma campanha contra o velho cinema brasileiro” (Diegues, E, 1993) porque este já não existia mais: os estúdios paulistas tinham falido e a chanchada havia migrado para a televisão.<sup>125</sup>

Ao criticar as populares chanchadas e a produção da Vera Cruz, os cinema-novistas acabaram por afastar-se do grande público. Assim, o movimento amargou enorme isolamento. Em contrapartida, o “ocupado” - o povo - não se sentia representado por esses jovens que só se dirigiam a ele para mostrar-lhe o quanto agia erradamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. O público, que era basicamente urbano, não ia ver os filmes do Cinema Novo.

Embora isolado internamente, o movimento ganhou legitimidade no exterior, através da conquista de novos públicos e novos mercados que puderam assegurar-lhe que estava no caminho certo. Os diretores do Cinema Novo exibiram seus filmes em importantes festivais internacionais e ganharam vários prêmios. Este reconhecimento externo gerou algumas consequências: a primeira foi uma maior receptividade pela classe média brasileira que, por ser xenófila (como a chanchada já havia identificado e parodiado), passou a olhar esses filmes com um pouco mais de condescendência, já que agora eles tinham o aval dos intelectuais e artistas dos países desenvolvidos; em segundo lugar, causou certa perplexidade aos cinema-novistas, pois embora tenha havido um reconhecimento maior do seu trabalho, isso não foi suficiente para garantir-lhes uma fatia maior do mercado exibidor brasileiro<sup>126</sup>.

Atualmente, em diversos trabalhos, o movimento Cinema Novo aparece dividido em três fases, pautadas nas próprias transformações de seus integrantes e de seus temas. Na primeira fase, que compreende o período de 1960 a 1964, são abordados temas voltados para a realidade nordestina, reunindo em suas produções, a problematização de questões advindas daquela região do Brasil, os filmes que se tornaram grandes exemplos deste período foram: “Vidas Secas” e “*Deus e o diabo na terra do sol*”. Na segunda fase, que vai de 1964 a 1968, a intenção se renova e os filmes produzidos aqui tem como foco principal a análise dos problemas sociais oriundos da política desenvolvimentista e da situação pós-golpe militar, uma grande referência a esse período é o nacionalmente reconhecido “Terra em Transe” de 1967, produzido por Glauber Rocha.

<sup>125</sup> SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. P.38-39.

<sup>126</sup> A que se ressaltar que assim como o Cinema Novo a Vera Cruz não tinha controle do circuito de exibição e distribuição no Brasil, nos movimentos que comentamos aqui, nesse ponto acreditamos que o mais bem sucedido tenha sido a Companhia Atlântida.

Na terceira e última fase, que vai de 1968 a 1972, o as influências estão próximas das premissas que compõe o Tropicalismo, na concepção de produções lançadas neste último fôlego do movimento, aparecerá o abuso da utilização do exótico, ressaltando as características da fauna e da flora brasileira, como contraponto aos dois períodos anteriores, que traziam uma carga pesada de problematizações sociais e políticas. Percebe-se um uso maior de locações a céu aberto com o contato com a natureza e para que tal valorização fosse aclamada, há uma utilização de filmes coloridos que trariam o efeito necessário para maior recepção do público. “Macunaíma” é o exemplo emblemático destas características.<sup>127</sup>

As contribuições do movimento para a história do cinema brasileiro são tremendas – alguns pesquisadores, inclusive, permanecem na perspectiva de que, antes deles, não havia arte cinematográfica no Brasil – esses jovens intelectuais oriundos, em sua maioria dos meios universitários, dedicaram-se principalmente à crítica e à produção de filmes. Desde o início, era possível perceber em suas discussões uma enorme vontade de “botar a mão na massa”, de produzir filmes comprometidos com a realidade cultural brasileira. Esse grupo utilizou todas as armas disponíveis para alcançar seu intento. Sua grande união em torno de princípios gerais - não se pode falar de um programa de ação, devido à grande heterogeneidade entre membros que compunham esse grupo - foi fundamental para o enfrentamento dos “inimigos”, fossem eles parcelas da crítica nacional de cinema encasteladas na grande imprensa ou representantes de um modelo de cinema que produzia os filmes brasileiros de então: as chanchadas e as produções da Vera Cruz.

As críticas à Vera Cruz e à chanchada funcionaram como um instrumento de retórica utilizado para marcar posição contra tudo o que fora feito em cinema no Brasil até então e para definir as linhas gerais que todos do Cinema Novo deveriam seguir.

Nesses quatorze anos, os cinema-novistas conseguiram criar um movimento que contou com uma produção intelectual (livros, artigos etc.) e cinematográfica constante. Obtiveram sucesso de crítica e conseguiram incluir a cinematografia brasileira entre as mais importantes do mundo. Também foram reconhecidos como um grupo social com voz ativa e com respaldo para se tornar um importante interlocutor do governo e de setores da burguesia brasileira.

Outro sucesso do Cinema Novo foi criar uma incipiente indústria cinematográfica no país. Laboratórios cinematográficos foram montados ou modernizados; formou-se uma mão de obra especializada, ainda que pequena, baseada numa auto-didática de grupo (os cinema-novistas

---

<sup>127</sup> Vide em: RAMOS, Fernão. *Op. Cit.*

praticavam o que liam nos livros enquanto faziam seus filmes, uns ajudando os outros). Órgãos e instituições financeiras, estatais ou privadas, que davam ajuda ao desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil surgiram graças às pressões e às articulações políticas desse grupo junto a setores sociais influentes.<sup>128</sup> Outra vitória foi o desenvolvimento de uma linha de pesquisa de linguagem cinematográfica que passou a influenciar, positiva ou negativamente, toda a produção cinematográfica feita no Brasil após os anos 60. Sobre os problemas e as baixas do movimento, Pedro Simonard nos adverte:

Entretanto, alguns fatores prejudicaram o desenvolvimento do Cinema Novo. O primeiro foi não ter conseguido desvencilhar-se da velha tradição messiânica do intelectual nacionalista brasileiro que encara o povo como algo sem vontade própria e que deve ser conduzido até a sua salvação. O Cinema Novo também se colocou como o dono da verdade, como aquele que tinha as melhores propostas para o país, porque fruto de um elaborado raciocínio intelectual, e as propostas mais sinceras, porque autenticamente populares e nacionalistas. O povo era apenas um elemento a ser moldado ou, como se dizia na época, conscientizado.

O segundo fator prejudicial foi não ter elaborado uma política de distribuição para seu produto. Esse erro é tão mais importante porque foi o mesmo cometido pela Vera Cruz e que já fôra diagnosticado por Alex Viany, um dos críticos e diretores de cinema mais respeitados pelos cinemanovistas. Só depois, por volta de 1965, é que eles se preocuparam de fato com esse problema e criaram a distribuidora de filmes Difilm que, entretanto, teve vida curta.

Um terceiro fator foi o grupo ter encarado o grande público de uma maneira “preconceituosa”. Embora os cinemanovistas tenham criado um pequeno público próprio através dos cine-clubes, o grande público lhes permaneceu inacessível, até este período, pelo menos. Muito por sua própria culpa já que se esqueceram, também, de traçar uma política de atração de espectadores. Isso pode ser encarado como uma outra influência da sua atuação messiânica: o povo deveria, apenas, fornecer os elementos primários básicos que seriam retrabalhados por esses artistas. Com isso, sua relação com o público tornou-se uma rua de mão única onde não havia trocas e interações entre os cinemanovistas e o povo. Foi um relacionamento viciado. Intelectuais “bondosos” faziam filmes para o povo, a quem só restava aceitá-los, ou não. Se o grande público não gostasse dos filmes, o problema não estava na linguagem, nem na estrutura de produção, distribuição e exibição, mas na pouca conscientização política e no ínfimo desenvolvimento cultural dos espectadores.<sup>129</sup>

<sup>128</sup> Vide em SIMONARD, Pedro. *Op. Cit.*

<sup>129</sup> SIMONARD, Pedro. *Op. Cit.* 47-48.

Aqui, mais do que enfatizar os manifestos que se tornaram populares como as premissas do Cinema Novo, procuramos perceber a capacidade que muitos desses cineastas e militantes tiveram de se reinventar, de fazer a autocrítica e de valorar o que outrora fora atacado como o inimigo. Como demonstramos no caso da Vera Cruz, a necessidade de se afirmar como algo novo, muitas vezes, solicitava a diminuição do que vinha sendo feito anteriormente, embora houvessem aproximações e influências. Desse modo, entendemos que o problema não está na tentativa de auto-afirmação do movimento, mas sim, na reprodução, por parte da academia, de convicções, momentos e referências que esses próprios cineastas abandonaram. Mais do que as permanências, buscamos os deslocamentos do Cinema Novo, pois acreditamos estar neles a “verdadeira” riqueza do movimento.

Se procurarmos traçar uma identidade – dentro de toda heterogeneidade do movimento – encontraremos alguns pontos em comum, no que tange à perspectiva, tais como preocupação e intenção básicas de descobrir, estudar, conhecer, interpretar, focalizar, revelar e recriar esteticamente a realidade social brasileira e influenciar o contexto. O que, por si só, constitui plataforma programática, enfeixando um complexo de sugestões, impulsos, variantes, perspectivas, possibilidades e, também, imposições, condicionamentos, limitações, seriedade, responsabilidade, honestidade intelectual, paixão pela arte e pela humanidade.<sup>130</sup> Além disso, na esteira do lema epigrafiado “parcos orçamentos e economia de meios”, além do sonho do sonho de construir uma nova linguagem cinematográfica no cinema brasileiro – essa linguagem que inicialmente deveria ser “genuína” ao longo do tempo – vai ganhando contornos de mescla, como, por exemplo, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, onde Glauber Rocha afirma fazer um faroeste – com a linguagem do *western* – brasileiro.

Dentre os filmes que aparecem, comumente, classificados como pertencentes ao Cinema Novo – embora haja questionamentos sobre um ou outro título – temos: *Mandacaru Vermelho* (Nelson Pereira dos Santos, 1960), *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Bahia de Todos os Santos* (Triguerinho Neto, 1961), *A grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Os Cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), *Tocaia no Asfalto* (Roberto Pires, 1962), *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Faria, 1962), *Vidas*

---

<sup>130</sup> Vide em: BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulinho de Cultura, 1997. P. 87.



*Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), *Canalha em Crise* (Miguel Borges, 1963), *Os Fuzis* (Rui Guerra, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber rocha, 1964), *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Menino do Engenho* (Válter Lima Júnior, 1965), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *A Grande Cidade* (Carlos Diégues, 1966), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* (Paulo Gil Soares, 1967), *Cara a Cara* (Júlio Bressane, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *A Vida Provisória* (Mauricio Gomes Leite, 1968), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Brasil, Ano 2.000* (Valter Lima Junior, 1969), *Memória de Helena* (David Neves, 1969), *Os Herdeiros* (Carlos Diégues, 1969), *Os mendigos* (Flavio Migliaccio, 1962), *Sol Sobre a Lama* (Alex Viani, 1962), *Seara Vermelho* (Alberto D'Aversa, 1963), *O Grito da Terra* (Olnei São Paulo, 1964), *Vereda da Salvação* (Anselmo Duarte, 1964), *Selva Trágica* (Roberto Faria, 1964), *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959/1960), *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *O Cajueiro Nordestino* (Linduarte Noronha, 1962), *Os Meninos do Tietê* (Maurice Capovilla, 1963), *Os Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *No Mundo em que Getúlio Viveu* (Jorge Ileli, 1963), *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Integração Racial* (Paulo Cesar Saraceni, 1964), *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *Brasil Verdade* (Manuel Horácio Giménez, 1968).

### 3.2 Breves apontamentos atinentes à biografia de Glauber Rocha<sup>131</sup>

Glauber Rocha foi um dos integrantes mais importantes do Cinema Novo, movimento iniciado no começo dos anos 1960. Com o princípio de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça", almejou uma identidade nova ao cinema brasileiro.



Nascido no dia 14 de março de 1939 em Vitória da Conquista, Bahia, Glauber de Andrade Rocha, foi o primeiro filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha. Ainda muito jovem Glauber Rocha já demonstrava interesse pelas artes, aos 10 anos de idade, estudando no internato do colégio presbiteriano 2 de Julho, escreve a peça de teatro *El Hilito de Oro*, encenada pelo professor Josué de Castro e protagonizada pelo próprio Glauber Rocha que faz o papel de um príncipe espanhol e, aos 13, participa como crítico de cinema, do programa “Cinema em Close-Up”, na Rádio Sociedade da Bahia.

Em 1954, Glauber Rocha – estudando no Colégio Central da Bahia – ingressa no CEPA (Círculo de Estudo, Pensamento e Ação), dirigido pelo professor Germano Machado. No mesmo período, passa a frequentar ativamente o Clube de Cinema, animado pelo crítico Walter da Silveira. Sobre seus primeiros passos e aspirações atinentes à produção e apreciação artística, Nelson Motta afirma:

O professor Germano foi apresentado a Glauber por Telles, quando visitaram seu Círculo de Estudos Pensamento e Ação, o Cepa, que funcionava em uma sala da Rua do Rosário. Com simpatias integralista e anticomunista ferrenho, o professor Germano se dizia apenas um católico e nacionalista intransigente que acreditava nos jovens talentosos e fazia do Cepa a principal motivação da sua vida. Um patriota cristão interessado em desenvolver os pensamentos e ações de jovens intelectuais em busca de arte e cultura.

Glauber disse ao professor que estava interessado em teatro. E imediatamente lhe propôs que o Cepa produzisse uma montagem de *As mãos sujas*, de Sartre, dirigida por ele.

“Fazer teatro na Bahia?”, o professor Germano sorriu e fingiu espanto. “Aqui não temos meios, nem pessoal especializado, nem tradição. Você vai

<sup>131</sup> A grande maioria dos dados biográficos de Glauber Rocha foi retirada do site Tempo Glauber – [www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br) – acessado em 15/11/2012 às 02h45min. E da biografia escrita por MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

desperdiçar seu talento, meu jovem. Aqui no Cepa nós temos é um grupo estudos de cinema. Cinema é que é arte do século XX.”

Germano tocara no ponto certo. Glauber passou a frequentar o Cepa, participando de reuniões no grupo de cinema, e logo reivindicou um projetor de 16mm, indispensável para as pesquisas e os estudos cinematográficos, para ver e analisar os grandes clássicos e até mesmo filmes ruins, qualquer filme. O importante era analisar e discutir os filmes. Fariam contatos com distribuidoras, embaixadas, consulados e departamentos culturais, promoveriam debates e seminários, com o tempo poderiam editar uma revista...<sup>132</sup>

Na segunda metade dos anos 1950, Rocha estava bastante envolvido com apreciação e crítica cinematográfica. Em uma rádio local, comentava as produções que tomava contato e, através desse trabalho, conheceu a obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, que se tornaria um símbolo de luta pela liberdade – após ser censurado por conter ideias esquerdistas. O contato com o referido diretor e obra seriam de fundamental importância para processo de formação do futuro cineasta militante - Glauber Rocha. Motta afirma:

Em Salvador, passando do pensamento á ação, o professor Germano e os jovens do Cepa lançaram um manifesto de repúdio a proibição, divulgado nos jornais locais e até mesmo na *Tribuna da imprensa* do Rio de Janeiro, na coluna de cinema de Ely Azeredo: “Moços baianos defendem *Rio, 40 graus*.”

Nelson foi á Bahia, a convite do governo do estado, e Walter da Silveira promoveu uma sessão pirata no Cine Liceu, onde o filme foi ovacionado pela platéia superlotada. Glauber, Telles e Bananeira gritavam vivas á arte e á liberdade, o professor Germano aplaudia sem muito entusiasmo.<sup>133</sup>

E continua:

Com tanta publicidade, *Rio, 40 graus* se tornou um dos maiores sucessos do ano. *A voz do morro* foi uma das músicas mais tocadas nas rádios do Brasil. Além do grande êxito popular, o filme lançava as bases de um novo cinema brasileiro, depois da tentativa fracassada de europeização da Vera Cruz e da decadência das chanchadas da Atlântida.

Como propunha o neorealismo italiano, o filme de Nelson colocava o povo nas telas. Pobres, negros, marginalizados, atores populares sob a luz bruta e ofuscante dos trópicos, em favelas e trens suburbanos, historias de luta e solidariedade, dramas e comédias do cotidiano carioca.

<sup>132</sup> MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. P. 56-57.

<sup>133</sup> Idem. P. 73.

Apesar das “ideias comunizantes” que motivaram a proibição oficial, *Rio, 40 graus* foi distribuído pela Columbia Pictures, que não só recuperou o adiantamento pago a produção, como o multiplicou muitas vezes. Nelson estava duplamente feliz: o filme tinha conseguido ganhar uma luta pela liberdade de expressão e arrastar multidões aos cinemas. O povo se via na tela, se reconhecia naqueles cenários, vivendo suas lutas cotidianas. A ação política encontrava sua melhor expressão nessa nova estética. Na Bahia, depois de ver *Rio, 40 graus* três vezes, Glauber decide que vai fazer cinema e elege Nelson seu mestre.<sup>134</sup>

Em 1957, Glauber Rocha entrou para a Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, cursando até o terceiro ano. Com poucos recursos, filmou *Pátio*, utilizando sobras de material de *Redenção*, de Roberto Pires. Em 1958, trabalhou como repórter no Jornal da Bahia, onde acabou assumindo, pouco depois, a direção do Suplemento Literário.

No ano seguinte, casou-se com a colega de universidade e atriz de *Pátio*, Helena Ignez. Logo após o casamento, iniciou as filmagens de seu segundo curta-metragem, o inacabado *Cruz na Praça*, baseado num conto de sua própria autoria. Também publicou artigos sobre cinema no "Jornal do Brasil" e no "Diário de Notícias" – onde também colaborou. Em 1960, nasceu sua primeira filha, Paloma.

Valendo-se de uma passagem por São Paulo, Glauber Rocha procurou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz – tentando finalizar *Pátio* e desenvolver novos filmes –, não obtendo sucesso. Vale salientar que as obras produzidas na referida Companhia, anos mais tarde, tornar-se-ia alvo das mais severas críticas do movimento em que Rocha era ícone – o Cinema Novo:

Aproveitando a oportunidade de um congresso de cineclubes em São Paulo, e a Companhia de Walter da Silveira e sua mulher, Glauber botou a lata de *Pátio* na mala e viajou com Helena, que queria fazer compras para o enxoval. Escândalo e estupor na família baiana. Se viajavam juntos, então se comprovava a suspeita geral: dormiam juntos.

Em São Paulo, Glauber exibiu *Pátio* na Vera Cruz, com a montagem provisória, na expectativa de encontrar parceiros para a finalização e a sonorização com a *Sinfonia para um homem só*, música concreta de Pierre Henry feita de ruídos e timbres eletrônicos, usada por Maurice Béjart em um revolucionário balé. Ninguém demonstrou interesse, mas Glauber encontrou no cineasta Walter Hugo Khouri, dez anos mais velho e já a caminho do seu quarto longa, um admirador de seu estilo, e beleza de Helena. Logo ele, que era vilipendiado pela esquerda, como um imitador do cinema sueco, um

---

<sup>134</sup> Ibidem. P. 74.

Bergman de araque, um formalista sem compreensão da realidade brasileira.<sup>135</sup>

Frustrado com o fracasso de sua investida na Vera Cruz e se valendo da troca de experiências com Khouri, Rocha trabalhou na produção de *A Grande Feira*, de Roberto Pires e de *Barravento*, de Luiz Paulino dos Santos, sendo que esse segundo acabou sendo dirigido por Rocha após problemas na equipe e re-escritura do roteiro. O filme foi finalizado no Rio de Janeiro, em parceria com Nelson Pereira dos Santos, sendo, posteriormente, premiado na Europa e exibido no Festival de Cinema de Nova York.

Em 1963, filmou *Deus e o diabo na terra do sol*, que concorreu à Palma de Ouro no Festival do Filme em Cannes do ano seguinte, perdendo para uma comédia musical francesa.

Na Europa, Glauber Rocha, impulsiona o Cinema Novo ao apresentar, em janeiro de 1965, o texto manifesto "A Estética da Fome", durante a Resenha do Cinema Latino Americano, em Gênova. O texto, escrito no avião entre Los Angeles e Milão, traz as referências do que seriam as bases estéticas e políticas do Cinema Novo, em seu momento inicial, onde afirmam fazer a crítica ao paternalismo europeu em relação ao terceiro mundo – embora buscassem na Europa o reconhecimento das obras do movimento cinema-novista enquanto arte.

No mesmo ano, de volta ao Brasil, Rocha participou da criação da Mapa Filmes, junto com Zelito Viana, Walter Lima Jr., Paulo César Saraceni e Raymundo Wanderley Reis. Em novembro, foi preso com outros intelectuais, durante um protesto contra o regime militar em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, co-produziu *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, e preparou *Terra em Transe*, que seria exibido no Festival de Cannes e conquistaria os Prêmios Luis Buñuel e o da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica). No Rio, o filme fica em cartaz durante quatro semanas em dez cinemas. Em sessão para estudantes, organizada pelo Teatro Universitário de São Paulo (TUSP), o filme é interrompido por aplausos ao longo de sua exibição. De Cannes, Glauber Rocha participa do Festival de Veneza, e também apresenta *Terra em Transe* em Montreal, no Canadá. No Festival Internacional do Filme de Locarno, recebe o Grande Prêmio e o Prêmio da Crítica. Em Havana, é considerado pela crítica cubana o melhor filme do ano. No Rio, o filme, recebe do

---

<sup>135</sup> Ibidem. P. 162.

Museu da Imagem e do Som o Prêmio Golfinho de Ouro de Melhor Filme, e no Festival de Cinema de Juiz de Fora ganha quatro prêmios: Melhor Filme, Menção Honrosa de Melhor Roteiro, Melhor Ator Coadjuvante para Modesto de Sousa, Prêmio Especial para Luís Carlos Barreto, pela fotografia e produção do filme.

Sua produção não se limita à arte cinematográfica; ainda em 1967, Rocha escreve: "A Revolução é uma Eztetyka", "Teoria e prática do cinema latino-americano", "Revolução Cinematográfica e Tricontinental". No mesmo ano, Glauber Rocha trabalhou no argumento de *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman e recebeu o convite de Jean-Luc Godard para participar de *Vent d'Est*, onde Glauber viveu seu próprio personagem: um cineasta que aponta o caminho para o cinema político-revolucionário. No mesmo ano, iniciou o filme *Câncer*, rodado durante quatro dias no Rio de Janeiro, e co-produziu *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr., estrelado por sua irmã Anecy – esposa do diretor.

Em 1969 roda *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que foi exibido no Festival de Cannes, onde ganhou o prêmio de melhor diretor – dividido com o tcheco Vobtech Jasný. Ainda na Europa, o cineasta recebeu dois convites para trabalhos; sendo um do produtor espanhol Pedro Fages e outro de Claude Antoine.

Glauber Rocha rodou, na região da Catalunha, em 1970 o filme *Cabeças Cortadas* e, no mesmo ano, publica um artigo que demonstra seu descontentamento com os rumos do Cinema Novo, explicitando a própria transformação de perspectiva. Paula Siega nos adverte:

Em 1970, Glauber Rocha declara a “morte” do Cinema Novo em artigo publicado no Pasquim, semanário irreverente nascido durante a ditadura militar e que reúne vozes da dissidência. O anúncio reflete um período de divisões internas, de exílio, repressão, buscas individuais. Mas repercute também os golpes dados pela nova geração do cinema “udigrudi” – apropriação brasileira do termo *underground* –, que se volta contra o Cinema Novo.<sup>136</sup>

Diante desse contexto, no início do ano de 1971, Glauber Rocha parte para Nova Iorque – onde inicia um exílio que dura cinco anos –apresentando na Universidade Columbia, a tese "Eztetyka do Sonho". Em maio desse mesmo ano parte para Santiago, no Chile, onde inicia, com Norma Benguell e Zózimo Bubul, um documentário produzido por Renzo

<sup>136</sup> SIEGA, Paula. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010. P. 357.

Rossellini e pela TV Nacional, com o título de *Definição ou Estrela do Sol*, sobre os exilados brasileiros – o filme nunca foi concluído e o material é dado como perdido.

Em junho de 1972, os negativos de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e de *Terra em Transe* foram queimados em um incêndio nos laboratórios onde estavam guardados, na França. Em 1976, Glauber retornou ao Brasil e, no ano seguinte, o curta-metragem *Di Cavalcanti* ganhou prêmio especial do júri do Festival de Cannes.

Em 27 de março de 1976, morreu sua irmã Anecy Rocha, ao cair no poço de um elevador. No dia 4 de agosto, nasceu Pedro Paulo, filho de Glauber e de Maria Aparecida de Araújo Braga. Em dezembro, Glauber Rocha iniciou as filmagens de *A Idade da Terra* que é convidado a participar do Festival de Veneza, onde choca o público e divide a crítica. Entusiasmado, o cineasta Michelangelo Antonioni afirma que o filme “é uma verdadeira lição de cinema moderno”. Contra a violência da crítica italiana, que ataca Rocha por seu apoio ao plano de abertura política do General Geisel, os intelectuais brasileiros enviam um abaixo-assinado à direção do Festival em defesa da liberdade de expressão do cineasta. Assinam: Jorge Amado, Joaquim Pedro, Leon Hirzman, Nelson Pereira, entre outros.

Em janeiro, de 1981, Glauber Rocha organiza, em Paris, uma exibição de “A Idade da Terra” para cerca de cinquenta pessoas na sala Gaumont-Gare de Lyon. Em fevereiro, viaja para Portugal, no intuito de participar de uma amostra de seus filmes, na Cinemateca Portuguesa, amostra essa que é interrompida por um incêndio. No segundo semestre do mesmo ano, doente, Rocha é internado em um hospital próximo a Lisboa e logo em seguida, é transferido para o Brasil. Glauber Rocha faleceu no dia 22 de agosto de 1981, aos 42 anos de idade, vítima de problemas bronco pulmonares.

Em sua filmografia encontramos – entre curtas, médias, longas e documentários - os filmes: *Pátio* (1959), *Cruz na Praça* (1959), *Barravento* (1961), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Amazonas, Amazonas* (1966), *Maranhão 66* (1966), *Terra em Transe* (1967), *1968* (1968), *Câncer* (1972), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *O leão de sete cabeças* (1970), *História do Brasil* (1974), *As armas e o povo* (1974-75), *Cabeças cortadas* (1970), *Paloma, Paloma ou Super Paloma* (1972), *Jorjamado no cinema* (1977), *Letícia em Marrocos* (1970), *Di Cavalcanti di Glauber* (1977), *Claro* (1975) e *A idade da terra* (1980).

Além de sua obra fílmica, foram publicados livros com textos escritos por Glauber Rocha, entre eles “Revolução do Cinema Novo”, “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” e “Cartas ao Mundo”.

Em 1983 é fundado o *Tempo Glauber*, coordenado inicialmente por D. Lucia Rocha, com intenção de reunir e divulgar a obra completa de Glauber Rocha, seus filmes, escritos e outros trabalhos. O Tempo Glauber é composto por um quadro de sócios formado por Lúcia Rocha, Ana Lúcia Rocha, irmã do cineasta, e Paloma Rocha, primeira filha de Glauber, e ainda se encontra em atividade.

Buscamos demonstrar, ainda que de maneira sucinta, a atuação desse cineasta que se tornou um ícone do movimento Cinema Novo e também da história do cinema brasileiro. Glauber Rocha, em 42 anos de vida, transformou e foi transformado pelo meio em que vivia e atuava; sua revolução não está apenas no seu momento político mais radical – como nos ataques à Vera Cruz e as Chanchadas ou na urdidura do manifesto *Estética da Fome* e do filme *Deus e o diabo* –, mas também na sua capacidade de repensar as próprias convicções e de se reinventar. O desejo de transformar o mundo seguia a mesma força de transformar a si próprio – esse é o legado de Glauber Rocha.





Cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

### 3.3 *Deus e o diabo na terra do sol*

*Deus e o diabo na terra do sol* é considerado, por boa parte dos autores que se debruçam sobre o movimento do Cinema Novo, em especial sobre a obra de Glauber Rocha, uma obra prima do cinema brasileiro. Normalmente o filme é tomado por análises que procuram enxergar, nele, figuras revolucionárias atinentes aos pressupostos da esquerda brasileira da década de 1960. Porém fechar a obra de arte a uma única leitura possível seria, em nosso entendimento, a sua própria morte.

Pelo fato do filme ser, mais das vezes, tomado por esse viés – de representante da luta contra o “capitalismo selvagem” – são significativos os apontamentos de Nelson Motta sobre os mecanismos adotados, por Rocha, para viabilizar o projeto de *Deus e o diabo*.

Jovem playboy conhecido das colunas sociais, Luiz Augusto Mendes, o Gugu, era filho de um rico fazendeiro e político baiano. Seus ídolos eram outros playboys, o paulista Baby Pignatari e o carioca Jorginho Guinle, que tinham carrões, eram convidados para as melhores festas e namoravam as estrelas de cinema e as mulheres mais bonitas do Brasil. Grandalhão, extrovertido e bem-relacionado na sociedade soteropolitana, Gugu já não precisava do dinheiro da família, faturava gordas comissões em negócios imobiliários.<sup>137</sup>

E continua:

Yoná passou a frequentar o curso de interpretação na Escola de Teatro e, sabendo disso, Glauber pediu a Maciel para encaminhar o roteiro a Gugu, na esperança de encontrar um produtor para o filme. Poderia até dar a Yoná o papel de Dadá, mulher do cangaceiro Corisco. O de Rosa, jamais, porque estava prometido para Regina.

Quando começou a escrever o roteiro, Glauber pensava em Helena como Rosa. Mas depois de tudo que havia acontecido, só conseguia imaginar Regina na personagem. E a convenceu de que, mesmo sem formação teatral e sem nenhuma experiência de atriz, com sua beleza e sua expressividade natural, e sob a direção dele, ela seria a Rosa perfeita. Só ela poderia fazer o papel.

Gugu e Yoná leram o roteiro. E gostaram muito. Só havia um problema.

“Dadá é uma coadjuvante. E Yoná é uma estrela. Se o papel de Rosa não for dela, é o mesmo que você me pedir para assinar o divórcio”, o apaixonado Gugu na tinha alternativas.

Nem Glauber.

<sup>137</sup> MOTTA, Nelson. *Op. Cit.* P. 278-279.

E assim, o playboy da província se tornou o produtor do revolucionário *Deus e o diabo na terra do sol*. Não seria difícil para Glauber conseguir um bom desempenho de Yoná, que era belíssima e tinha experiência teatral.<sup>138</sup>

O filme foi filmado em Monte Santo, Bahia, tendo roteiro do Glauber Rocha e Walter Lima Jr., elenco composto, entre outros, por Geraldo D'el Rey (Manoel), Yoná Magalhães (Rosa), Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Othon Bastos (Corisco), Lídio Silva (Sebastião) e Sonia dos Humildes (Dadá), sendo a direção do próprio Glauber Rocha.<sup>139</sup> O enredo presente na obra apresentaremos nas páginas que se seguem, permitindo-nos tecer alguns comentários e apontamentos.

A música de Villa-Lobos nos introduz *Deus e o diabo na terra o sol*. Em tomada aérea, somos apresentados à terra branca e às árvores baixas da caatinga, juntamente com os créditos na tela, quando um corte nos lança, em primeiro plano, à cabeça de um animal morto. Novo corte, e ainda em *close*, está o rosto de um vaqueiro, Manoel, como denuncia o seu chapéu de couro. Ele coça a barba, levanta-se e distancia-se da câmera, abrindo o campo – em plano geral – para que possamos vê-lo afastar-se a cavalo. A câmera sobe para que acompanhemos do alto a sua retirada pela caatinga. E a voz de um cantador nos define e apresenta as personagens:

*Manoel e Rosa*  
*Vivia no serão*  
*Trabalhando a terra*  
*Com as própria mão*

Uma nova tomada apresenta uma procissão de romeiros conduzidos por um “Santo”.<sup>140</sup> Manoel adentra o campo imagético onde estão enquadrados os beatos e demonstra seu encantamento pelo grupo e por Sebastião, que como adverte o cantador:

*Trazia bondade nos olhos*

---

<sup>138</sup> Idem. P. 280-281.

<sup>139</sup> A ficha técnica completa se encontra no referencial de fontes do presente trabalho.

<sup>140</sup> Rui Facó em sua obra *Cangaceiros e Fanáticos* discute a divisão social nordestina, apontando para as possibilidades de revolta, que em geral estava em torno de um santo ou de um chefe de bando. Vide: FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**, 6ª edição. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

*Jesus Cristo no Coração*

Esse é o ponto de partida da obra, um vaqueiro preocupado pela morte de um boi, visualiza uma procissão de beatos, impressiona-se por ela, como podemos perceber na sequência em o mesmo que relata – bastante empolgado – o que teria acontecido à sua mulher Rosa:

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

A mulher continua seus movimentos cadenciados, trabalhando no pilão, e não se comove com a fala de Manoel, nem sequer responde algo aos seus entusiasmados relatos. Ignorado por Rosa, Manoel inicia o diálogo com sua mãe, uma velha senhora sentada à sombra da casa, mas logo volta para o primeiro plano e reclama que ela, também, não lhe dá confiança.

Rosa permanece neutra diante da fé de Manoel que apontará para que o santo trará um milagre que acabe com a seca, e permita que ele, Manoel, venha a colher do seu próprio roçado. Esse é seu desejo, explica para a mulher, pois no fim daquela semana, na feira da cidade, ele fará o acerto das contas com o patrão, a partilha do gado, e almeja vender sua parte para comprar um pedaço de chão para eles. Rosa se mantém cética, sugerindo que, com a estiagem, isso pouco poderia adiantar. Mas, para o camponês, o encontro com o beato era sintoma de que deveria ocorrer alguma mudança, algum milagre.

Apesar do entusiasmo de Manoel, o diálogo entre o casal se faz de forma muito elementar. A câmera, em tomadas ao estilo campo e contra-campo, coloca-os isolados, cada qual num plano, como se houvesse uma distância entre eles; os mesmos não se olham, e Rosa, quase não fala. A claridade irregular da lamparina, a ração de farinha de mandioca, a vasilha de chifre onde o homem bebe, define a composição cênica da casa em que vivem,

Já na feira, vemos o burburinho de gente e, através do cantador, tomamos mais contato com informações atinentes ao beato Sebastião e à forma como suas promessas de milagres se espalharam pelo povoado:

*Sebastião nasceu do fogo  
no mês de fevereiro*

*anunciando que a desgraça  
ia queimar o mundo inteiro  
mas que ele podia salvar  
quem seguisse os passos dele  
que era o santo milagreiro*

Manoel avança pelo vilarejo e dirige-se ao curral do patrão, intentando fazer uma partilha da sua safra. Aproxima-se respeitoso, chapéu na mão e cumprimenta o homem a quem chama de Coronel Moraes. O vaqueiro ter trazido as vacas que o Coronel havia mandado, e lamenta o fato de ter morrido quatro, solicitando, em seguida, a partilha; o Coronel, por outro lado, afirma que não haverá partilha alguma, pois o gado que morreu seria pertencente ao vaqueiro que, sentindo-se prejudicado, não aceita as assertivas do Coronel e questiona o porquê de justamente o gado que havia morrido ser de propriedade dele. Com isso o Coronel aponta que a lei está com ele, levando a mais um questionamento por parte de Manoel:

*Manoel: Dá licença seu Moraes, que lei é essa?*

*Morais: Qué discuti?*

*Manoel: Não sinhô, só to querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.*

*Morais: Ta me chamando de ladrão?*

*Manoel: Quem ta falando é o sinhô.*

Diante da confirmação de Manoel, Coronel Moraes lança mão de um chicote e agride violentamente o vaqueiro, que lhe dera as costas. De frente para a câmera, ainda surpreso e indeciso, Manoel toma em punhos um facão, golpeia e mata o Coronel agressor, numa sequência rápida que desemboca na perseguição do trabalhador pelos jagunços do proprietário.

Sobre o momento de violência ou consciência da condição de explorado de Manoel, imaginamos poder existir uma motivação pré-existente do vaqueiro em aderir ao grupo do santo Sebastião e o que ainda não o permitia acompanhar os beatos poderia ser o desejo de ter um pedaço de chão. No momento em que se vê passado para trás o mesmo tira coragem e disposição que talvez não existisse sem a tomada de contato com os beatos e com as promessas que o santo anunciara.

Em sua obra *O cangaço no cinema brasileiro*, Célia Aparecida Ferreira Tolentino aponta:

Para interlocução com o pensamento político do período, a atitude de Manoel com seu rompante de violência teria sido um lampejo de consciência de sua própria exploração, que forjaria um princípio de ruptura com a ordem Coronelista opressora. Entretanto, podemos dizer que Manoel reage, para além do roubo de que está sendo vítima, à honra atingida, por ser espancado como um animal, ou como um escravo, ponto importante para aqueles que se entendiam homens livres no sertão. (...) Acrescente-se a isso o fato de o próprio Coronel evocar uma lei que o protege para além dos acordos fundados nas formas particulares, pessoais, adquiridos pelas relações sociais do nordeste sertanejo, onde o bom trabalhador tem proteção como paga e a esta retribui com favores. Quer dizer, lança mão de uma lei distinta daquela que reza o direito costumeiro, como expediente para seu próprio favorecimento. Uma ruptura de acordos que resultava problemática, desde Antônio Conselheiro.<sup>141</sup>

Nesse ínterim, nas assertivas da autora, a reação armada de Manoel era a única devesa possível, pois em acordo com os postulados apresentados pela autora, não haveria em outra instância, que não o próprio levante, a possibilidade de ganho da sua causa. As afirmativas da autora, em nosso entendimento são, apenas, uma das possibilidades de leitura do ocorrido na trama, não sendo assim a única. Como apontamos, é importante salientar a motivação pré-existente de Manoel e, a seguir, o santo.

Depois do assassinato e de uma perseguição dos jagunços do Coronel – ao estilo das cavalgadas comuns ao gênero *western* –, temos a cena em frente a casa do vaqueiro, onde o mesmo mata dois dos jagunços que o perseguiram, mas que no tiroteio assassinaram sua mãe. Manoel e Rosa enterram a senhora, e o vaqueiro procura uma justificativa para o ocorrido, alegando que tudo aconteceu “pelas mão de Deus” que estaria levando-os para Sebastião, e ainda que sem a adesão de Rosa os dois marcham para Monte Santo, onde eles poderiam encontrar segurança.

A apresentação do Monte Santo é elogiosa: a trilha sonora imprime às imagens dos estandartes, e a partir da vista do alto do morro, percebemos um conjunto de fiéis quase num transe místico a partir das falas do santo Sebastião, que, ao longo da cena, afirma que a salvação só será encontrada nele,

Sobre a figura mítica de Sebastião, Ismail Xavier afirma:

---

<sup>141</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *Op. Cit.* p.181-183.

Essa postura diante da figura de Sebastião não é o único elemento a compor a imagem do messianismo como fenômeno social. Há desmistificações, mas há também elogios na sua apresentação. Por exemplo, a entrega de Manoel a Sebastião, na primeira sequência de Monte Santo, é composta como uma celebração envolvente que enaltece a força do sentimento religioso, capaz de aglutinar a massa de camponeses. A câmera antecipa-se a Manoel e rosa, escalando o monte para ir ao encontro do mundo de Sebastião, num dos momentos de maior apoteose do filme. Um desfile de bandeiras e símbolos dispostos contra o céu, agitados pelo vento, encontra ressonância na música de Villa-Lobos. Imagem e som imprimem um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do êxtase coletivo. Recusando a postura de quem contempla o fenômeno do exterior, os movimentos de câmera, que percorrem a textura das vestes e objetos religiosos, e o comentário musical manifestam uma identidade de perspectiva com a consciência das personagens. E o fundamental é que essa exaltação vem da face erudita da trilha sonora, não de sua face que encena o cordel, descartando a hipótese de que caberia ao cantador, e exclusivamente a ele, o papel de instância solidária com o universo das personagens.<sup>142</sup>

O beato Sebastião, que recebe a mais devota adesão de Manoel, tomado por santo mostrará sua face autoritária e enlouquecida nas cenas seguintes, quando anda pelos vilarejos espancando prostitutas, exigindo penitências desumanas por parte de seus seguidores e, chegando a solicitar, de Manoel, que sacrifique uma vida humana em nome da purificação das almas – em especial a de Rosa. O Santo mostrará seu lado diabólico em nome de Deus.

Sobre as cenas onde os seguidores de Sebastião subiam e desciam, em penitência, do Monte Santo, Nelson Motta nos apresenta uma curiosidade que nos parece salutar ao pensarmos que, na urdidura da obra, mecanismos no mínimo duvidosos foram como forma de convencimento para com o moradores da região, que trabalhavam como figurantes – isso não diminui o valor da obra, mas nos apresenta meandros totalmente desconsiderados pelos intelectuais que colocam o Cinema Novo no ápice da história do cinema brasileiro, sob a justificativa deste movimento ser politicamente engajado e/ou representante das massas. Motta afirma:

Diante do descontentamento geral e da pouca disposição dos figurantes para interpretar uma multidão de fanáticos com a necessária energia, Gugu teve que lançar mão de sua arma secreta.

---

<sup>142</sup> XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* P. 119-120.

Seu pai era um político conservador de muito prestígio, que recebia carregamentos de leite em pó da Embaixada dos Estados Unidos, através do programa de ajuda externa Usaid, para serem distribuídos entre as famílias necessitadas do sertão baiano. Ou seja, o seu eleitorado.

Antes de partir para Monte Santo, Gugu encheu uma caminhonete com todas as caixas de leite em pó que conseguiu desviar do escritório político do pai. Iria distribuí-las às famílias necessitadas do sertão, sim. Mas conforme as necessidades da produção.

Gugu pretendia distribuir o leite em pó aos poucos, como agradecimento e estímulo ao povo e às autoridades pela colaboração com as filmagens. Mas o momento era decisivo e exigia uma solução rápida. Waltinho e Paulo Gil foram aclamados quando anunciaram aos figurantes que, além do salário mensal, quem subisse o morro ganharia duas latas de leite em pó. Ao longo do dia, a notícia se espalhou e veio gente até dos vilarejos vizinhos para participar da filmagem.

A multidão subiu e desceu o Monte Santo várias vezes, cantando e rezando junto com o Beato e seguindo as instruções de Glauber. No alto do morro, cercado pelos figurantes e pelos ventos, o Beato parecia possuído por um verdadeiro transe místico. De braços abertos e cado na mão, proclamava sua fé aos céus, e os devotos, á beira da histeria, respondiam:

“Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo! Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!”<sup>143</sup>

Diante das perspectivas que normalmente as obras de Glauber Rocha e do Cinema Novo são tomadas, entendemos como pelo menos peculiar, a produção do filme estar a cargo de Luis Augusto Mendes, além do uso desse tipo de mecanismo de convencimento – o que demonstra a pluralidade de possibilidades em que podemos pensar e analisar a obra de Glauber Rocha, não a fechando na perspectiva revolucionária e comunizante.

Nas cenas seguintes, ainda no Monte Santo, Rosa, que não adere a Sebastião e tenta dissuadir Manoel das verdades do pregador, parece fazer uma mediação para o olhar crítico da câmera sobre os episódios do Monte Santo. O que era êxtase vai convertendo-se em delírio, até culminar no sacrifício de uma criança, cujo sangue deveria “limpar” Rosa das impurezas do ceticismo. Incrédula, separada de Manoel, rejeitada pelos beatos em transe místico, essa mulher mata Sebastião, no mesmo momento em que Antônio das Mortes, contratado por fazendeiros e pela Igreja, acaba com todos os fiéis, repetindo mais uma vez o desfecho rápido e violento dos conflitos que, por mais que destemidos, resultam sempre inconclusos.

A entrada das forças do coronelismo local, sob o poder de Antônio das Mortes, poderia chegar a esboçar um conflito entre os lados opostos, mas, em nosso entendimento,

<sup>143</sup> MOTTA, Nelson. *Op. Cit.* P. 304.



isso não ocorre. O beato é morto por Rosa numa atitude pessoal, e não há resistência dos fiéis que perecem sob a “chuva de tiros” do justiceiro matador. Manoel e Rosa, poupados por Antônio das Mortes – que deseja que sobreviva alguém para contar a história – voltam outra vez para o ponto de onde partiram: sem a comunidade de Monte Santo e sem Sebastião “o pai protetor”, estariam, mais uma vez, pobres e desamparados no sertão, tendo o vaqueiro uma nova vingança pendente: dessa vez, a dos rezadores.

Antônio das Mortes é figura emblemática na obra de Glauber Rocha – o justiceiro volta a aparecer no filme *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme o qual apresentaremos no item 3.4 do presente capítulo – e, em *Deus e o diabo*, Antônio se mostra como um condenado a preparar o sertão para uma guerra maior que necessariamente virá. O matador afirma ser apenas uma peça de algo que está por vir; Antônio afirma querer e acelerar o processo, alegando que deve matar Corisco que, no caso, simboliza uma força que vai para o lado oposto, e depois morrer – afinal os dois são “tudo a mesma coisa”.

Para Jean-Claude Bernadet<sup>144</sup>, Antônio das Mortes seria a própria figura do intelectual brasileiro, projetado no cinema sob função de preparador de uma guerra que não seria dele, porque seria incapaz de formular um projeto próprio – estético e de classe. Já Para Ismail Xavier, entretanto, ele seria o nó da situação tensa entre alienação e lucidez, em que, para ele, a história se afirma, ainda que por caminhos que, em princípio, se mostrem contrários ao avanço. O jagunço, força da reação na origem, daria impulso à consciência revolucionária, liberando Manoel da alienação.<sup>145</sup>

Para nossa leitura, entendemos que é importante destacar o fato de que, dadas as devidas proporções e singularidades, parece-nos que Antônio das Mortes pode ser comparado a Major Rufino<sup>146</sup>, homem que perseguiu e matou Corisco, cumprindo sua obrigação de soldado, mas que, como relata ao próprio Glauber, o fez contra sua vontade. Num diálogo com o Cego Júlio (o cantador/repentista e narrador projetado para dentro do filme), logo após o massacre de Monte Santo, Antônio diria algo parecido:

*Antônio das Mortes: Bom dia Cego Júlio. Eu sou Antônio das Mortes... Morreu tudo feliz, rezando de alegria...Foi contra minha vontade, mas teve de sê. Só deixei dois vivo, pra contar a história.*

<sup>144</sup> Vide em: BERNADET, J. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

<sup>145</sup> Vide em: XAVIER, Ismail. *Op. Cit.* Cap. 3.

<sup>146</sup> Vide em: FACÓ, Rui. *Op. Cit.* E: SOARES, Paulo Gil. **Vida paixão e mortes de Corisco , O diabo loiro**. São Paulo: L&PM. 1984.

Parece-nos que, em *Deus e o diabo na terra do sol*, Antônio não tem santo padroeiro, não tem parada, endereço certo morada ou uma ideologia a seguir; está à disposição como “braço”. É conhecido pelos povoados como o matador de cangaceiros, e ele próprio entende que esse é um “ofício” para um homem que não se organize segundo suas decisões pessoais: “Num quero que ninguém entenda nada da minha pessoa... Fui condenado neste destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento...”. Antônio das Mortes sinaliza que toma sua tarefa como missão, e que não lhe cabe questionar a postura do mesmo. Em nosso entendimento, indica que, para abrir espaço para outra forma de pensamento, precisaria de uma guerra maior, que suprimisse a cegueira de Deus e Diabo, isto é, a cegueira da predestinação – vestimenta metafísica dos fatores históricos que atrelam um homem como ele e Major Rufino à condição de braço armado:

*Antônio das Mortes: Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do Diabo, e para que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião vou matar Corisco e, depois morrerei de vez, que nós somos tudo a mesma coisa.*

Antônio não se deixa ler, também não tem interesse algum com que saibam sobre ele. No sertão do filme, o que rege das personagens a vida é Deus ou o Diabo, e o matador nos é apresentado como condenado, figura singular inserida num contexto de apadrinhamentos pela reza ou pelas armas. Antônio faz o seu próprio destino. Parece-nos que o matador de cangaceiros apresenta certo desentendimento acerca do que seria o seu papel nesse sertão, mas o excuta para acelerar um processo que ele mesmo anuncia, um processo no qual, segundo a indicação do mesmo, os indivíduos envolvidos perderão a cegueira.

Em análise da personagem Antônio das Mortes, tentando colar a sua “identidade” ao contexto de produção do filme, Tolentino aponta:

Para as cabeças pensantes do período essa ideia se associava à revolução social, às forças da história, ao papel dos intelectuais e às forças socialistas. Entretanto, acaba não havendo clareza no projeto de Antônio das Mortes, apesar e suas especulações sobre o fim da miséria no sertão, justamente com o fim dos miseráveis, converterem-se numa espécie de código que a conjuntura ajudava a desvendar em favor do pensamento corrente. Contudo, entendemos que o discurso atormentado de Antônio das Mortes funciona como uma espécie de enxerto desse segundo narrador, que dialoga com os

movimento e o pensamento político dos anos 60. Só assim se imprimiram elementos de verdadeiro conflito na narrativa que, como já dissemos, por mais que destemida, não alcança o ponto das verdadeiras antíteses. Antônio das Mortes, que se compõe dos vários elementos do homem de armas sertanejo, cumpre sua tarefa como destino, sem pena e pensamento, vive numa guerra desde que nasceu etc., mas, à medida que vende sua força armada e é desprovido de um senhor, está colocando-se no limite entre o camponês dependente e o trabalhador livre e dono de seu destino.<sup>147</sup>

Por meio de Antônio das Mortes, Glauber Rocha parece querer afirmar os pressupostos compositivos do manifesto *Estética da Fome*, onde Rocha dialoga com as questões da miserabilidade brasileira ou seja, pela via o cinema de cangaço, parece querer mostrar as relações estabelecidas no “terceiro mundo” – embora essa não seja a única perspectiva em que Antônio das Mortes poderia ser pensado e analisado, como já apontamos aqui poderia ser comparado ao Major Rufino ou até mesmo, dadas as devidas particularidades, aos justiceiros dos filmes de *bangue-bangue*.

Depois de tomar contato com o matador de cangaceiro, Manoel e Rosa são conduzidos por Cego Júlio em direção ao bando de Corisco, que se esconde no meio da caatinga. Braço direito do Rei do Cangaço, estará mergulhado numa grande crise, que se evidencia quando ele questiona e afirma o seu destino de cangaceiro, usando as reflexões do seu antigo chefe Lampião. Para isso, dialoga com o cangaceiro morto, pensando alto suas ideias e discutindo-as.

A sua primeira aparição de Corisco acontece em uma tomada bastante aberta – onde podemos visualizar bem a paisagem da região – quando o vemos em meio à caatinga, ameaçando de morte algumas pessoas que clamam pela vida em desespero. Inclemente, executa-as e grita para câmera – que agora já o focaliza mais de perto: “Tô cumprindo minha promessa Padim Ciço. Num deixo pobre morrê de fome. Vingo no vivo e no morto meu compadre Lampião”.

No bando, Manoel é rebatizado com o nome de Satanás e, sob essa nova identidade, deverá provar sua valentia e coragem. Durante a invasão da fazenda do Coronel que supostamente seria o delator de Lampião, Corisco exige que o vaqueiro troque o crucifixo ao qual se detém por um facão e, na sequência, castre um homem para completar seu batismo de sangue. Manoel cumpre o determinado, mas a gravidade do ato, que é acentuada pela trilha

---

<sup>147</sup> TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *Op. Cit.* p.189-190.

sonora, leva-nos a questionar, junto com ele, a validade dessa ação. E será na sequência, quando Corisco esfolia vivo um homem, cobrando o fato de o pai deste o ter ofendido ainda na infância, que o vaqueiro perguntará desesperado: “Só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?”. E o chefe cangaceiro: “Homem neste mundo só tem validade quando pega nas armas pra mudá o destino...”. Há que se ressaltar que, para Ismail Xavier a violência em *Deus e o diabo* ao contrário de em *O Cangaceiro* é justificada porque, na leitura dele, o filme de Glauber Rocha ser fruto de um projeto revolucionário e acusa o de Lima Barreto de banalizar a violência como forma de espetáculo<sup>148</sup>. Não concordamos com o autor. Discordamos das assertivas do autor e acreditamos, que nos dois casos, o uso da violência para compor a narrativa é válido para que a obra alcance os resultados esperados, não sendo um projeto justificável e o outro banalizado; pensamos em caráter de igualdade de méritos, embora os filmes apresentem propostas distintas.

Rosa, que se mantivera cética em relação a Sebastião, e embora se junte sexualmente a Corisco, também não adere à sua causa cegamente e, por isso, resgata Manoel, sugerindo ao vaqueiro que retomem as suas vidas. Com isso, deixam de fugir com Corisco e sua mulher Dadá, que, pressentindo o fechamento do cerco da polícia e de Antônio das Mortes, desmantelam o bando.

Na sequência, é Antônio das Mortes quem entra outra vez em cena para matar. A vítima da vez é Corisco, assim tal como já havia dito o próprio cangaceiro e confirma o cantador. Trava-se a luta final numa possível alusão de que Antônio seria o aliado do mal e dos ricos e o cangaceiro, Corisco, vingador dos pobres. Em nosso entendimento, de *Deus e o diabo* passeia pelo imaginário popular, que confere algum heroísmo à humanidade dos seus mitos, como faz o cantador ao relatar o fim de Corisco no momento em que o vemos correr em ziguezague em uma tentativa, frustrada, de fugir dos tiros de Antônio das Mortes:

*Se entrega Corisco*  
*Eu não me entrego, não*  
*Eu não sou passarinho*  
*Pra viver lá na prisão*  
*Não me entrego ao delegado*  
*Não me entrego ao capitão*

---

<sup>148</sup> Vide em: XAVIER, Ismail. Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Cosac Naify, 2007. Capítulos 3 e 4.

*Só me entrego na morte*

*De parabélum na mão*

Corisco reage teatralmente, tal como conta a lenda, saltando rápido como um raio, mas acaba ferido de morte por Antônio e cai, em mais uma alusão à morte do Diabo Loiro<sup>149</sup>, gritando: “mais fortes são os poderes do povo”. A personagem Dadá, tal qual como conta a história da cangaceira, atingida na perna fica caída junto do marido enquanto Manoel e Rosa, mais uma vez poupados pelo matador, iniciam desabalada carreira em linha reta pela caatinga afora, enquanto o cantador anuncia:

*Farreia, farreia povo*

*Farreia até o sol raiá*

*Mataram Corisco*

*Balearam Dada*

E dá por encerrada a sua história, enquanto a corrida de Manoel avança, já sem Rosa, que caíra um pouco antes:

*Tá contada a minha história*

*Verdade, imaginação*

*Espero que o sinhô*

*Tenha tirado uma lição*

*que assim mal dividido*

*esse mundo anda errado*

*que a terra é do homem*

*não é de Deus nem do Diabo*

*E o sertão vai virar mar*

*O mar vai virar sertão.*

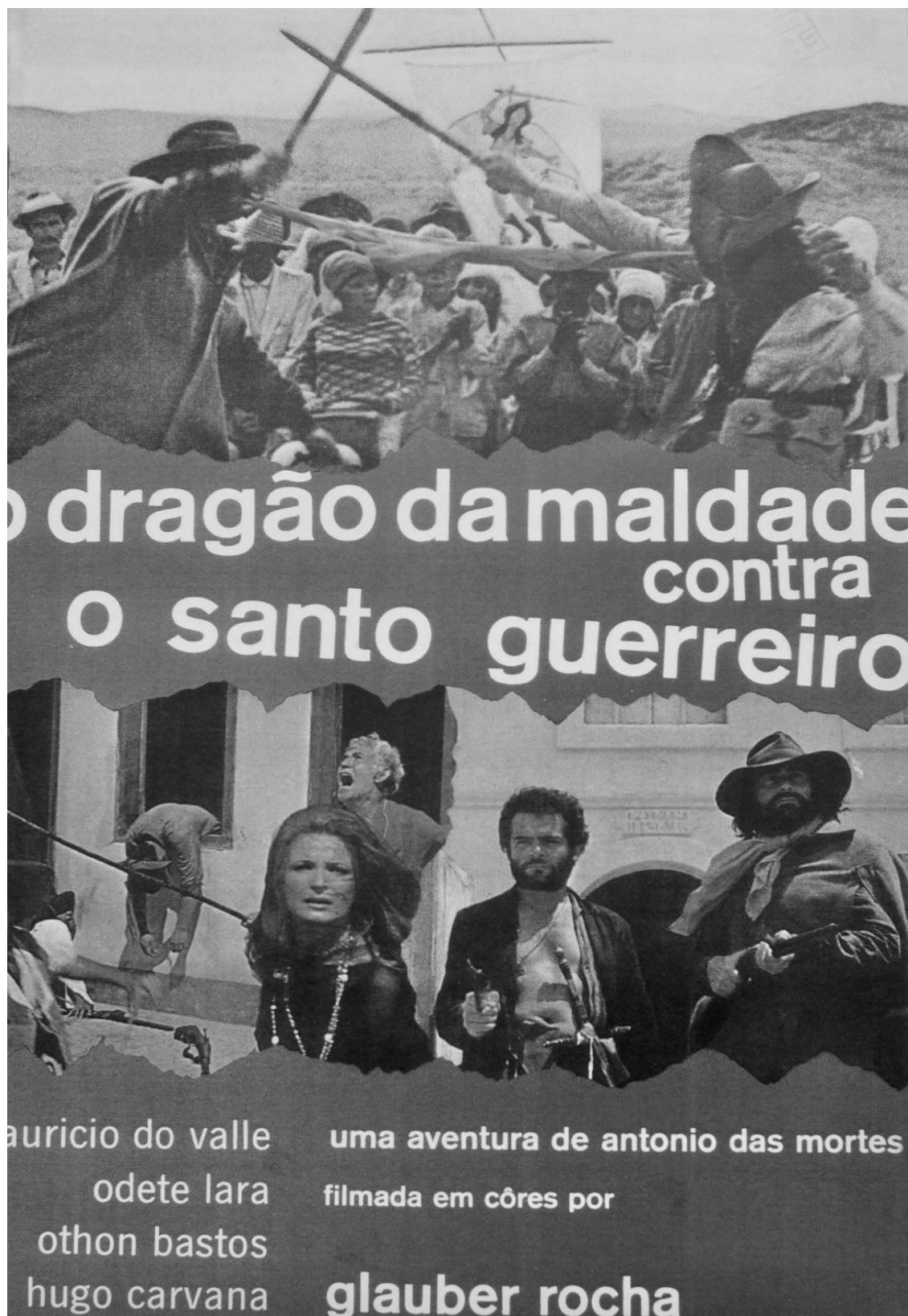
---

<sup>149</sup> As cenas finais de **Deus e o diabo na terra do sol**, fazem referência direta ao que se consolidou como história da morte do sucessor de Lampião. Reza a lenda que Corisco, ao ser baleado pelo Major Rufino, grita “mais fortes são os poderes do povo” antes de morrer e Dadá baleada na perna, assiste a decapitação de seu marido. Essa história é cantada e aparece nas poesias de cordel ainda nos dias hoje.

Na apreciação fílmica, podemos vislumbrar uma tentativa de retratar cultura brasileira, embora os caminhos já tivessem sido abertos por Lima Barreto. A estética de Glauber se baseia na Fome, apesar das diversas aproximações com o gênero *western* – do ponto de vista formal e da narrativa –, tal como Barreto em *O Cangaceiro*.

Por outro lado, não se pode deixar de ver que há, nesse trabalho, um olhar romântico sobre o camponês brasileiro, além da ideia de que *terra do sol* toma o sertão nordestino como metáfora para o tipicamente brasileiro (aqui faz o mesmo movimento que Barreto) em oposição ao urbano e importado. Um rural que supostamente ofereceria as nossas raízes mais profundas, mesmo em termos de disposição para a luta, muito embora apresente no filme os elementos próprios do entrave que, como observa Antônio das Mortes, deveria acabar de vez para dar lugar a algo maior. Entrave esse que volta em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, onde o matador de cangaceiros lamenta as forças da modernidade e o fim das forças que sustentavam o messianismo, o cangaço e até ele mesmo.

O Cinema Novo, de modos distintos, enfrentou a tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, procurou examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o diabo na terra do sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta.



Cartaz do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

### 3.4 *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

O filme teve seus negativos destruídos em um incêndio, dia 25 de junho de 1973, no Laboratório GTC em Paris. O restauro digital da imagem foi realizado a partir de uma cópia com versão sonora francesa no Laboratório Prostock, na Inglaterra, com curadoria de João Sócrates Oliveira e Supervisão de Fotografia de Affonso Boato. Por este motivo, as cenas das canções que não foram dubladas, contêm legendas em francês. Na reconstrução da versão sonora em português feita na Cinemateca Brasileira e no estúdio JLS sob curadoria de José Luiz Sasso, foram utilizadas, contudo, cópias de diferentes suportes. Os créditos da equipe e do elenco do filme passam a compor a ficha técnica, devidamente traduzidos e corrigidos. A curadoria do Tempo Glauber, pelo valor documental, decidiu preservar o texto introdutório do filme existente na versão francesa, que serviu de base para restauração, traduzindo na íntegra o seu conteúdo.

Entre os profissionais que trabalharam na urdidura de *O dragão da maldade*, temos, dentre outros, no elenco: Maurício do Valle (Antônio das Mortes), Odete Lara (Laura), Othon Bastos (Professor), Hugo Carvana (Mattos), Jofre Soares (Coronel Horácio), Lorival Pariz (Coirana), Rosa Maria Penna (Santa) e Vinícius Salvatori (Mata Vaca), sendo o roteiro e a direção de Glauber Rocha.

O enredo do filme traz como protagonista Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros que já aparecera em *Deus e o diabo na terra do sol*, Antônio é chamado para ir à cidade de Jardim das Piranhas, onde se encontra a suposta reencarnação de Lampião, o Capitão Coirana. Nessa cidade, o matador de cangaceiros se depara com um Coronel, que tem surtos e delírios de grandeza; um professor de história, desiludido com as condições em que se encontra; um delegado que é amante da mulher do Coronel e cheio de ambições políticas; e Laura, mulher do Coronel – vendida e com sentimentos de vazio e solidão.

Glauber Rocha, embora, em certa medida, retome personagens e problemáticas que já apontara em *Deus e o diabo na terra do sol* dessa vez – em uma aproximação bem mais intensa à forma que constitui os filmes de gênero *western* – procura a seu modo, construir um faroeste brasileiro. Talvez seja esse um dos motivos que leve críticos e intelectuais a desvalorizarem *O dragão da maldade*, se comparado a *Deus e o diabo*.



Sobre a comparação de Glauber Rocha ou o Cinema Novo da primeira metade da década de 1960 à perspectiva do diretor e do movimento já aos fins da década, Paula Siega nos apresenta o depoimento de Celso Fortunato, que afirma:

Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. [...]. [...] se tivesse de imitar o Glauber, eu não imitaria o Glauber de hoje do *Dragão da Maldade*, que é um filme que vocês viram e conhecem, eu imitaria o Glauber de oito anos atrás, quando ele fez *Barravento*, que é o melhor filme dele. [...] o filme [*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*] é um lixo. É um filme primário, um filme ginasiano, é um filme que agride, mais pela burrice. [...]. Ver um cangaceiro com um lenço rosa-shocking só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente.<sup>150</sup>

Parece-nos que um dos grandes problemas em trabalhos que versam sobre o movimento Cinema Novo e, em especial, sobre a obra de Glauber Rocha é que, no afã de encontrarem figuras que confirmem as expectativas analíticas e que não firam os pressupostos de uma matriz interpretativa – que pretende colocar o Cinema Novo no topo da “pirâmide” da história do cinema brasileiro – desconsidera uma série de fatores e entre eles, no mais das vezes, estão as transformações do cineasta e do movimento. Em um caso mais específico, o que nos interessa é a aproximação dos filmes de cangaço – no caso os de Glauber Rocha – com as matrizes do gênero *western*. Por julgarem que tal aproximação diminua o brilho do filme como arte, muitos críticos e intelectuais desconsideraram esses fatores.

Em nosso entendimento, é justamente nessa obra que, talvez, Glauber tenha conseguido ao mesmo tempo discutir problemas presentes na sociedade – através do filme – e alcançar o grande público, o que não ocorreu em sua primeira incursão cinematográfica pela temática do cangaço. Nas linhas que se seguem, embora conscientes de que não existe uma forma única ou correta de apreciar e/ou analisar a obra, permitimo-nos tecer alguns comentários acerca das personagens e da trama, além de aventamos algumas possibilidades interpretativas.

---

<sup>150</sup> FORTUNATO, Sandro. O velho novo, o marginal e a efemeridade das coisas. Sempre algo a dizer, 6/01/2008. Disponível em: <<http://www.sandrofortunato.com.br/salgo/2008/01/06/o-velho-novo-marginal-e-a-efemeridade-das-coisas>>. Último acesso: 05/10/2010. Apud. SIEGA, Paula. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010. P. 357.

Antes de iniciar a estória, deparamo-nos com a imagem de São Jorge, na tela, e um letrado informativo que nos é apresentado em cinco tomos, sendo:

*A – Os cangaceiros, bandidos místicos, desapareceram do nordeste do Brasil em 1940. O mais celebre de todos foi Lampião, que capitaneou uma luta de 25 anos contra o governo.*

*B - Ainda hoje de tempos em tempos, surgem bandos de cangaceiros que tentam recuperar a lenda de Lampião.*

*C – São Jorge é o santo católico mais popular do Brasil. Há uma divindade análoga na religião negra de origem africana, Oxossi. São Jorge e seu duplo Oxossi são chamados pelo povo de o Santo Guerreiro.*

*D – Este filme se inspira na lendária guerra do “Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro”.*

*E – Os nomes:*

*“Jagunços” são matadores de aluguel.*

*“Coronéis” são grandes proprietários de terra.*

*“Beatos” comunidade de camponeses miseráveis e místicos.*

*“Santo” personagem que dirige espiritualmente essas comunidades.*

Na cena inicial nos é apresentado – em uma tomada bastante aberta – a paisagem do sertão nordestino, em absoluto silêncio até o rompante do barulho de tiros, que se repetem, até que Antônio das Mortes atravessa a tela atirando. Mais uma vez temos apenas a paisagem do sertão, em seguida um cangaceiro, ferido, invade a tela gemendo e tombando até cair no solo, morto. O letrado anuncia a “aventura de Antônio das Mortes” e temos o primeiro corte.

Na cena seguinte, temos um professor rodeado por um grupo de crianças, relembrando fatos históricos que vão do descobrimento do Brasil à morte de Lampião. Novo corte e somos apresentados a um grupo de pessoas, dançando, em torno de uma Santa, do Nego Antão – que parece fazer referência a um orixá – e do cangaceiro Coirana, a população da cidade apenas os observa, enquanto Coirana, olhando para a câmera e anunciando o motivo de sua chegada, profere os seguintes dizeres:

*Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na festa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homem dessa cidade o orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade. Hoje eu vou embora, mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vezes reze o padre-nosso, Lampião, nosso Senhor!*

A câmera abandona Coirana e somos levados à cena seguinte. Em meio a uma parada de 7 de Setembro, aparece Antônio das Mortes, que encontra o delegado e os dois vão até um bar. Lá o matador de cangaceiros demonstra toda a sua melancolia sobre sua própria história, tristeza pelos cangaceiros que matou – pois julga-se como eles – e afirma que deve continuar com sua sina e que se ainda existir cangaceiros, como afirma o delegado, ele o matará também – mas que dessa vez, não fará por dinheiro.

Desse modo, entendemos que o Antônio das Mortes tal como em *Deus e o diabo na terra do sol*, onde atuava como um agente do extermínio – ao estilo justiceiro – a serviço de coronéis, em *O dragão da maldade*, inicialmente aparece incumbido dessa mesma tarefa – eliminar “perturbadores da ordem” –, porém, no decorrer da intriga repensa o seu lugar – no sertão idealizado por Rocha – e passa a agir pela própria consciência.

Nas cenas seguintes, Jardim das Piranhas nos é apresentada através de uma tomada bastante aberta, a câmera passeia pelo sertão até fechar no carro em que Antônio e o delegado chegam à cidade. Logo em seguida, tomamos contato com alguns dos personagens que compõe a intriga.

Laura, Batista (personagem que cuida do coronel) e o Coronel saem da casa a fim de ver qual a novidade trazida por Matos. Do lado de fora da casa, o delegado informa ao coronel que a chegada de Antônio à cidade de Jardim das Piranhas é motivada pela possibilidade de ainda existir um cangaceiro, um sucessor de Corisco<sup>151</sup>, sendo esse acompanhado de Antão e de uma suposta Santa, além de seus seguidores.

Nesse momento, pontos carecem ser elucidados: o primeiro é a pré-disposição de Antônio – motivado pela promessa – de eliminar todos os cangaceiros; o segundo é a aspiração do delegado em levar uma indústria para a cidade, e afirma ter chamado o jagunço,

---

<sup>151</sup> Corisco foi o último comandante do Cangaço, sucessor e compadre de Lampião. Em *Deus o diabo na terra do Sol* Corisco foi assassinado por Antônio das Mortes.

Antônio das Mortes, porque os investidores do sul exigem ordem e que a gente que acompanha os cangaceiros podem por tudo a perder. A justificativa, ao Coronel, por ter chamado Antônio das Mortes, é de que para justiceiro é mais fácil, pois ele pode “passar fogo nesse povo” e não haverá inquérito, não dará problemas.

Novo corte e somos levados ao que parece ser um morro, que fica próximo à cidade, onde os beatos e cangaceiros, juntos, cantam e dançam rituais religiosos, que nos parecem uma mescla de ritos de candomblé, umbanda e catolicismo. Voltando à cidade, no interior do bar, o delegado e professor estão jogando bilhar e discutindo sobre assuntos diversos até que o delegado sai cantando e o professor senta-se com Antônio das Mortes. O diálogo entre o professor e Antônio é marcado por muita melancolia dos dois lados. Tanto o professor quanto Antônio parecem se sentir fora da história e impotentes diante das forças que compõem a intriga. Nesse momento, parece-nos que o matador, a fim de retomar o seu lugar de justiceiro, afirma que matará Coirana.

Na cena seguinte, beatos e cangaceiros voltam à cidade, porém, antes do já anunciado conflito entre Coirana e Antônio, somos levados ao interior da casa do coronel onde Laura e o Delegado, em dueto, cantam carinhosos e manipulam joias. Do canto calmo no interior da casa, somos levados à multidão da cidade, a música alta – cantada pelos beatos – e a dança, que marcam o caráter da mescla religiosa que a obra carrega.

Música interrompida. Coirana desafia Antônio, que após uma breve disputa de facão – sob os olhares da população da cidade – o fere, mas não o mata. Vale salientar a trilha sonora da disputa, onde a própria população canta e toca músicas, que muito nos lembram as cerimônias religiosas de matrizes africanas.

Na continuidade da cena, o coronel afirmando ser um homem bom, enganado pelo governo, oferece farinha e carne seca para todos sob a condição de que, após a caridade, eles vão embora da cidade, mas esses, após comerem, retomam a dança ao lado do Nego Antão e voltam ao morro. Antônio das Mortes e o Professor estão no bar, ao lado do cangaceiro, agonizando, quando o matador relembra a Santa com certa admiração e melancolia. O professor, por outro lado, temendo que a morte do cangaceiro no interior da cidade faça com que os que o acompanham desçam o morro, propõe levá-lo “lá para cima” para junto dos seus. No alto do morro, beatos e cangaceiros continuam cantando e dançando em reverência a Oxossi. No momento, Antônio e o professor chegam carregando o cangaceiro.

Em nosso entendimento, esse é um momento crucial do filme, pois Antônio curva-se diante da Santa, beija seus pés e inicia uma reflexão que mudará seu destino. Novo

corte e somos levados, em outra tomada aberta, à Santa sentada em meio a vegetação da caatinga, sozinha, até que Antônio vai a seu encontro. Lentamente, o matador de cangaceiros se aproxima, até que o silêncio é rompido pela fala da Santa:

*“Aí arrebenta a guerra sem fim...”*

Antônio das Mortes, ao questionar o motivo da santa proferir essa frase, descobre que havia executado os pais e os avós da Santa em um massacre de beatos, além de seus irmãos em uma chacina de cangaceiros. Perplexo diante da situação, o matador se cala e a Santa ainda o questiona se esse povo também morrerá nas mãos dele. Antônio demonstrando profunda tristeza afirma:

*Dona Santa eu já andei por mais de dez igrejas não tenho santo protetor. Mas eu juro que só vim aqui pra saber se era verdade se existia cangaceiro mesmo. Pois que pensava que Corisco tinha sido o ultimo. Mas eu não quero mais mata, e se eu matei seus pai, seus avó, seus irmão, me perdoa, Dona Santa.*

Parece-nos que Antônio, diferente de em *Deus e o Diabo*, melancólico e sem lugar, procurava – na hipótese de novamente existir cangaceiros e na possibilidade de matá-los – a sua reinserção na história. Porém, diante das transformações da sua consciência, repensa sua postura e conseqüentemente suas ações.

Após o conselho da Santa – que Antônio rode o mundo pedindo perdão aos pecados cometidos –, percebemos um momento de profunda transformação na personagem do matador de cangaceiros, sendo essa mudança anunciada na voz do cantador – que no caso é Coirana –, que invade a cena:

*Olha aqui, Antônio das Mortes  
Olha as prova da tortura  
Eu peguei um pau-de-arara e fui  
Pensando em um dia ficar rico  
Ai quando eu cheguei  
Em Minas Gerais  
E logo escravo me achei*

*Me venderam pra serviço  
 Nas mata do Mato Grosso  
 Só os fortes se aguentavam  
 E os fracos se rendiam  
 Veio a raiva e a saudade foi  
 Desandei lá pra Bahia  
 Chegando em Juazeiro eu vi  
 Chegando em Juazeiro eu vi  
 Um velho vendendo a filha  
 Por cinco contos de réis  
 Ai eu roubei ela  
 E fui sertão adentro  
 Até  
 O confim das Alagoas  
 Quando eu vi ele chegando eu disse  
 É vem os ajudantes da miséria  
 E desenterrei  
 As roupas da minha avó  
 E dei para ela  
 E para ele eu dei  
 O nome de Coirana  
 A cobra venenosa  
 E saímos errantes pelos caminhos  
 Pelas beiras  
 Pelos lixos  
 Recolhendo os infelizes*

Enquanto a personagem da Santa e o cantador anunciam os problemas de um sistema que Antônio ajudara a manter, a câmera passeia, como comum ao gênero *western*, pela expressão fácil de Antônio das Mortes, da Santa e de Coirana, além das paisagens que, ao que nos parece, demonstravam no campo visual o que era cantado.

Confirmando a mudança anunciada pelo cantador, em *flashback*, Antônio retoma o momento em que fora aconselhado da Santa, enquanto, mais uma vez, o canto popular com referência a Oxossi ganha o primeiro plano e, no campo imagético, somos levados às danças do povo – agora com inserção do professor – até o corte da tomada.

Antônio está caído dentro da igreja, em silêncio, até ser desperto pelo padre. O matador, diante do desejo de mudança, afirma a necessidade de falar com o delegado Matos. Parece-nos que é nesse momento que a transformação mental de Antônio começa a ganhar corpo no campo da ação, sobre as mudanças ocorridas no seio da intriga de *O Dragão da Maldade*, Glauber Rocha afirmou:

O Dragão é inicialmente Antônio das Mortes, assim como São Jorge (o santo guerreiro) é o cangaceiro. Depois o verdadeiro dragão é o latifundiário enquanto o santo guerreiro passa a ser o professor quando pega as armas do cangaceiro e de Antônio das Mortes. Em suma, queria dizer que tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Basta que entendam onde está o verdadeiro dragão.”.<sup>152</sup>

Na cena seguinte, somos levados ao momento em que Laura e o delegado estão tramando o assassinato do coronel pois, como afirma a mulher, Matos só chegará aos lugares que aspira caso mate Horácio e ainda acusa o delegado de covarde e submisso. Matos, no entanto, afirma que vai assassinar Horácio e “tomar as rédeas da situação” – o que, por sinal, não acontece devido à falta de coragem do delegado, que desiste no momento do crime. No que tange à composição imagética dessa cena, há que se ressaltar as referências que perpassam o campo do rural e do urbano, do arcaico e do moderno, posto que, ao passo que temos no exterior da casa plantas enraizadas em lata de óleo de caminhão e num pinico, podemos perceber, no interior da casa, belas flores, artificiais além de objetos tecnológicos.

As cenas seguintes apresentam uma conversa entre Antônio das Mortes e delegado Matos: o primeiro, assumindo uma postura de estar, agora, junto com o povo e com a Santa, solicita mudança de planos ao delegado – como podemos perceber no seguinte diálogo:

<sup>152</sup> ROCHA, Glauber. Disponível em: [www.tempoglauber.com.br/odragaodamaldade](http://www.tempoglauber.com.br/odragaodamaldade); acessado em 15/08/2009.

*Antônio: Doutor eu vou lhe pedir uma coisa difícil. E pra o senhor falar com o coronel pra ele abrir os armazém entregar toda a comida que resta pro pessoal de Coirana. E tem mais, Doutor. É pra deixar eles ficar por aí plantando nas terras.*

*Delegado: mas, Antônio eu trouxe você pr'aquí pra, você fazer um pedido desse? você já pensou no que ta me pedindo?*

*Antônio: depois que eu vi aquela gente de perto eu senti uma coisa como nunca tinha sentido na vida e o coração tem coisas que não se explica doutor.*

*Delegado: a comida do armazém é pra vender e as terras são propriedade do Coronel.*

*Antônio: Deus fez o mundo e o Diabo, o arame farpado. Se o Coronel pecou ele tem que pagar. Eu só to lhe pedindo isso doutor. Vai ate ele e leva o meu recado.*

*Delegado: Cê que fazer um bom negócio? Você arranja um jeito de matar o Coronel e eu atendo esse pedido seu. E ainda lhe dou uma fazendinha pra você morrer em paz.*

Diante do impasse com Laura, Matos vê em Antônio das Mortes a possibilidade de resolver os próprios problemas. Já o matador de cangaceiros, sentindo-se culpado pela manutenção de um sistema do qual ele seria apenas uma peça e vendo na santa uma possibilidade de redenção, declina a proposta do delegado e afirma que só matará o coronel caso ele não atenda o seu pedido.

Vendo-se pressionado pela convicção de Antônio das Mortes, o delegado leva o pedido do matador a Horácio que, imediatamente, culpa-o pelo que esta acontecendo – afinal fora ele quem chamou Antônio das Mortes. O coronel, a fim de resolver o impasse do próprio jeito, diz que vai buscar um jagunço de valia, Mata-Vaca, para acabar com Antônio e com o grupo da Santa. Nesse momento, podemos perceber as forças compositivas do desenlace fílmico, assumindo suas posturas.

No momento da chegada de Mata-Vaca, Batista leva até o coronel uma informação que é fundamental para o desenvolvimento da intriga: que Laura o está traindo com o delegado Matos. Nesse momento, inicia-se uma perseguição por parte do coronel, almejando vingança, contra aqueles que o traíram, perseguição essa que vai desencadear o assassinato de Matos pela própria Laura.

Da morte de Matos, somos levados à cena em que Coirana aparece agonizando até a morte, ainda no morro, diante dos beatos e da santa. Antônio das Mortes no, que parece



ser o pagamento de uma dívida pede autorização para enterrar o cangaceiro, em meio a cânticos religiosos a Santa autoriza.

Nas cenas seguintes, deparamo-nos, de maneira intercalada, com dois “funerais”, sendo o do delegado Matos a cargo do professor e de Laura e o de Coirana a cargo de Antônio das Morte. Nesse momento, assim como em diversos outros do filme, a sonoplastia é bastante diversa, onde percebemos misturas entre a música clássica, a sacra e a popular.

Na tomada seguinte, obedecendo a ordem do coronel, Mata-vaca e seu grupo de jagunços sobem o morro e exterminam praticamente todo o grupo que fora do cangaceiro Coirana. Enquanto os místicos são assassinados, numa cena de tiroteio ao estilo faroeste, a câmera passeia pela paisagem e pela expressão facial dos jagunços, do massacre apenas a Santa e Nego Antão são poupados.

De volta ao local da chacina, o professor e Antônio das Morte deparam-se com diversos corpos pelo chão e com os dois sobreviventes. O primeiro, num rompante de fúria, agride o negro; já o segundo procura uma “benção” da Santa. Os dois juntos revoltam-se e se unem. Numa cena emblemática, sob a canção *Volta por Cima*, Antônio carrega o professor, bêbado, até o local onde deixou o corpo de Coirana, diante dele o professor pega suas armas, renovam as esperanças e partem para luta.

Do outro lado – o do coronel – uma comitiva parte tentando matar Antônio das Morte e, em uma bela cena que, em tomada aberta, temos visão ampla da caatinga, o Coronel, Laura, Mata-Vaca e seus jagunços se deslocam para o conflito. Diante da batalha iminente o cantador – agora em voz feminina – anuncia:

*Misericórdia ai meu Deus, Misericórdia ai meu Deus, Antônio das Morte chegou, Mata-Vaca correu, com medo de seu facão, misericórdia ai meu Deus.*

No duelo final, temos em cena, lado a lado, o professor, e Antônio das Morte. O primeiro afirmando estar disposto a derramar seu próprio sangue para quebrar as injustiças, e o segundo, seguindo o conselho da Santa, estava disposto a reparar seus próprios erros. Numa tomada ao estilo faroeste, temos ambos caminhando em direção ao inimigo, o latifundiário, e o seguinte diálogo:

*Professor: Tudo bem Antonio, eu divido com você o inimigo, mas você luta com tua valentia que sombra, eu luto na sua*

*Antônio das Morte: Não professor, luta com o poder das tuas ideia que elas vale muito mais que eu.*

Mais uma vez, como nas memoráveis cenas de faroeste, diante de um tiroteio enorme, Antônio das Morte e o professor eliminam o grupo de Mata-Vaca, enquanto Nego Antão montando um belo cavalo branco mata o coronel com uma lança. É curioso lembrar que, diante da morte do coronel o padre da cidade sai conduzindo o cavalo montado pelo orixá e pela santa.

O filme termina com a câmera, estática, perdendo Antônio das Morte que caminha na estrada enquanto o cantador anuncia a sina que o mesmo, em o *Dragão da Maldade*, superou.

*Jurado em dez igrejas*

*Sem santo padroeiro*

*Antônio das Morte*

*Matador de cangaceiro.*

As obras de Glauber Rocha são, comumente, tomadas e analisadas pelo viés comunizante que o diretor possivelmente empregava em seus trabalhos, que o mesmo chamava de cinema terceiro-mundista. No que tange a isso, vale salientar que a obra aqui em questão – *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* – foi feita em um momento crucial da história de nosso país, 1969 o ano do AI 5, onde a ditadura militar brasileira fecha o cerco contra os taxados de subversivos – é importante, explicitar que nesse momento, o Cinema Novo já não tem mais, tanto, o caráter revolucionário de esquerda como nos seus anos iniciais, embora grande parte de seus estudiosos desconsiderem isso.

O faturamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* foi próximo de um filme industrial produzido em estúdio, segundo Glauber o filme se pagou quase quatro vezes. No entanto o dinheiro do filme não chegou a ele, sequer veio para o Brasil: a maioria ficou na França.

Ao apreciar os filmes, é possível perceber convergências – principalmente no que tange a forma – com as matrizes do *western*. Vale salientar que as três películas que motivaram essa pesquisa – além de terem o *western* como ponto de convergência – apresentam certos procedimentos que denotam ambivalência como, por exemplo, a visão ora saudosista, ora crítica, em relação ao lugar conferido ao sertanejo.

## **CAPÍTULO IV**

### **A QUEBRA DAS HIERARQUIAS**

*É costume dizer que os filmes militantes só convencem que já está convencido.*

Jacques Rancière

#### 4. A quebra das hierarquias

Após as descrições dos filmes, da elucidação das condições de produção, suas produtoras, seus roteiros, enquadramentos e, inclusive, o trato dado por parte da chamada crítica especializada, é o momento de promovermos uma síntese, onde buscaremos traçar os diálogos entre obras, autores e “escolas”, deixando de lado as premissas separatistas que constituem a hierarquização da história do cinema brasileiro.

A grande maioria dos pesquisadores que se debruçam sobre nossa cinematografia, em especial aqueles que se dedicam à temática do cangaço, depara-se com diversas disputas – por parte da crítica especializada – e oposições entre obras, autores e movimentos/Companhias. Em nossas pesquisas, tomamos contato com a criação de valores distintos entre uma obra produzida na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e outras duas obras produzidas dentro do movimento do Cinema Novo. Agora cabe, em nossa discussão, mais do que avaliar as intenções desses autores, problematizar os caminhos pelos quais parte da crítica e alguns intelectuais se apropriaram dessas obras, tomando-as a partir das matrizes interpretativas que culminaram na formação de um cânone cinematográfico que tem como referência o projeto esquerdista do Cinema Novo.

Essa oposição é claramente caracterizada, entre diversas outras, na obra de Ismail Xavier, *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, onde a Vera Cruz e “O Cangaceiro” são entendidas como a demonstração do sertão e do cangaço como um *western*, ou seja, para Xavier, “O Cangaceiro” promove uma “espetacularização da violência do cangaço”, fazendo uso da linguagem e das premissas do cinema de Hollywood – visto por ele como um inimigo do cinema brasileiro. Como já apontamos, a aproximação formal que consta na obra de Lima Barreto com as matrizes *western* é comum, também, nas obras de Glauber Rocha. Porém, essas aproximações formais que, no caso de *O Cangaceiro*, são inaceitáveis por abeirar-se de um gênero que nascera em Hollywood – embora notoriamente sensíveis em “Deus e o diabo na terra do sol” e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” – são ignoradas por parte dos intelectuais partidários do movimento do Cinema Novo, a fim de obter a manutenção da matriz interpretativa que, ao contrário do filme de Lima Barreto, enxergam na obra de Glauber Rocha a construção do “sertão” e do “cangaço” como figuras da revolução.

Nesse sentido, três aspectos são salutares para nosso argumento, sendo eles: 1) a construção da narrativa fílmica; 2) a oposição, criada, entre vanguarda e mercado ou arte e entretenimento; 3) a comparação do ponto de vista formal, a imagem fílmica. Através desses

exercícios, passearemos pelos argumentos que firmam a separação entre as obras de Lima Barreto e Glauber Rocha, procurando pensar, livre de padrões interpretativos consolidados, em que medida essas obras estão isoladas entre si – como afirma a hierarquia – e, também, apontando para os aspectos que as aproximam. Desta forma, poderemos entendê-las não como obras de movimentos opostos, mas sim, filmes que constituem, juntos, a história do cinema brasileiro.

Em primeiro lugar, trataremos da construção da narrativa que, em sua forma mais tradicional, é marcada pela organização do enredo, de modo que apresente uma problemática cujo desenlace conduz o filme para a solução desse problema inicial. Em outras palavras: uma narrativa marcada pelo *nó* e pelo *desenlace*. As premissas compositivas das narrativas marcadas pelo desenvolvimento organizado a partir do nó (*désis*) e de seu desenlace (*lysis*) estão alicerçadas, sobretudo, nas proposições de Aristóteles na *Poética*,<sup>153</sup> onde o critério para identificação de uma “boa” tragédia estaria pautado na existência desse encadeamento - em *désis e lysis*. Nesse sentido, é válido salientar que o encadeamento narrativo é usado atualmente – na história e historiografia do cinema brasileiro – como ponto de separação entre as obras de Barreto e Rocha, ainda que as obras dos mesmos apresentem certas aproximações.

Se em, *O Cangaceiro*, o romance entre Teodoro e Olívia nos é apresentado a partir da não-viabilidade dessa relação, devido ao interesse de Galdino pela professora, o enredo se desenrola, portanto, entre a fuga do casal e a perseguição por parte do Capitão Galdino até culminar com a morte do “herói” – que afirma não poder se desvencilhar da terra do sertão, como se essa corresse em suas veias – e do “bandido” que, cego pelo desejo de vingança, definha juntamente com seu rival. Para os críticos contrários à perspectiva e proposta pela Companhia Vera Cruz – em especial de *O Cangaceiro* – e/ou partidários do movimento do Cinema Novo, esses referenciais seriam as bases compositivas de uma narrativa que acabaria por representar o interesse do imperialismo que viam nos Estados Unidos<sup>154</sup>.

É importante salientar, do ponto de vista da narrativa, que tanto *Deus e o diabo na terra do sol* quanto *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* não rompem totalmente com esses mecanismos narrativos que se constituem a partir de um nó e de seu desenlace ao longo da trama. Assim, o que era considerado inaceitável na prática cinematográfica da

<sup>153</sup> Vide em: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. – São Paulo: EDIPRO, 2011. P. 70. 1455b24.

<sup>154</sup> Sobre a militância política e a negação aos EUA por parte dos cinema-novistas vide o Capítulo 3.

Companhia Vera Cruz acabava por ser repetido pelos cineastas vinculados ao Movimento do Cinema Novo. Porém, existia uma diferença na forma em que a crítica olhava para as películas deste último, posto que viam no movimento uma possibilidade de impor uma visão de mundo que tinha como alicerce um projeto de esquerda, que seria a forma “mais correta” de retratar o Brasil. Nesse sentido consolidou-se, na história do cinema brasileiro, uma oposição entre as películas do Cinema Novo e a de iniciativas anteriores – em especial a da Vera Cruz –, pautada em critérios interpretativos que separam o cinema militante (aquele que é considerado arte) daquele que, feito por uma indústria, só pode ser considerado entretenimento, o que, para os críticos e intelectuais que estabeleciam essa hierarquia, é visto como algo menor.

A partir desses postulados – a fim de corroborar com o desenvolvimento de segundo aspecto – cabe elucidar as assertivas do filósofo Jacques Rancière que, discutindo as potencialidades artísticas e as apropriações de obras que se tornam o referencial de arte afirma:

Como reduzir a distância, como pensar a adequação entre o prazer que se tem com sombras projetadas numa tela, a inteligência de uma arte e a de uma visão de mundo? É o que se acreditava, na época, poder se indagar a uma teoria do cinema. Mas nenhuma combinação entre os clássicos da teoria marxista e os clássicos do pensamento sobre o cinema me permitiu decidir sobre o caráter idealista ou materialista, progressista ou reacionário, de uma subida ou uma descida de escada. E nenhuma combinação desse tipo poderia jamais facultar a determinação de critérios que distinguíssem, no cinema, o que era arte e o que não era, ou concluir se uma dada mensagem política esta sugerida por certa disposição dos corpos em um plano ou em uma sequência de dois planos.

Talvez fosse o caso de inverter a perspectiva e indagar sobre aquela unidade entre arte, forma de emoção e visão coerente do mundo que busca com uma assim chamada “teoria do cinema”. Caberia indagar se o cinema não existe justamente sob a forma de um sistema de afastamentos irredutíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo. Na verdade, o cinema é uma multidão de coisas.<sup>155</sup>

E continua:

Alguns querem separar o joio do trigo: o que tem a ver com a arte cinematográfica e o que tem a ver como indústria do entretenimento ou com propaganda. Outros preferem distinguir o filme como tal, o conjunto dos fotogramas, planos e movimentos de câmera que são estudados diante do monitor, das lembranças deformantes e palavras que se acrescentam. Talvez

<sup>155</sup> RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P 13-14.

esse rigor traduza uma visão estreita. Limitar-se à arte é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada. O cinema pertence ao regime estético da arte no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar. Pertence a um regime da arte em que a pureza das formas novas foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial. Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam se prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material das projeções.<sup>156</sup>

Nesse ínterim, percebemos que, a fim de separar “o joio do trigo” foi forjada, na história do cinema brasileiro, uma série de pressupostos analíticos que diziam o que era o verdadeiro cinema brasileiro e o que era pastiche. Assim, enquanto *O Cangaceiro* foi considerado um pastiche do *bangue-bangue*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, embora com diversas aproximações formais para com o “maldito” gênero, foram tomados – principalmente *Deus e o diabo* – como referência do que é, ou deveria ser, o cinema nacional, por representar a cultura do povo brasileiro e possibilitar a quebra da alienação em que esse se encontrava.

Ademais, a fim de confirmar os pressupostos analíticos que buscavam distanciar as películas cinema-novistas das iniciativas anteriores, a interpretação fílmica passa a ser pautada pela possibilidade de confirmação, via cinema, de uma militância política que acabava por ser o termômetro de qualidade artística, ou seja: a “boa obra” era aquela que expressasse o conjunto de símbolos familiares aos militantes de esquerda que, sedentos por enxergar esses elementos, acabavam por desconsiderar as diversas outras possibilidades interpretativas, estabelecendo cânones.

Considerando a existência desse modelo interpretativo que olhava para a obra imbuído da ideia de ver a revolução nas telas, percebemos que a forma de leitura das obras, no que tange à relação entre bem e o mal (ou herói e bandido), é pautada por critérios estabelecidos inicialmente pelos militantes do Cinema Novo e consolidados pela crítica especializada e/ou intelectuais, os quais se valem do espaço acadêmico para afirmar a hierarquia cinematográfica e os pressupostos analíticos que a validam.

Seria improfícuo afirmar que temos a mesma relação entre o “bem” e o “mal”, ou a mesma figura do “herói” e do “bandido” nas três obras que motivaram essa pesquisa. Mas,

---

<sup>156</sup> Idem. P. 15.



por outro lado é notório que, tanto em *O Cangaceiro*, quanto em *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ao longo da intriga – embora muitas vezes mutável e dinâmico – essa oposição está posta. O que muda, talvez, seja a perspectiva moral que define de um lado e de outro o que é considerado “bem” e o que é considerado “mal”.

Lançando olhares sobre a trama das obras, percebemos que fechar a análise sob uma única forma de olhar seria incorrer em um grande erro, pois a oposição entre bem e mal, presente nas três películas, pode ser pensada sob diversos prismas, que mais das vezes são pautados em valores morais. Como no caso de Teodoro (de *O Cangaceiro*), que pode ser entendido como o mocinho da estória, pode também, ao mesmo tempo, explicitar o mal, posto que, o mesmo é um bandido e em diversas passagens do filme faz questão de demonstrar consciência disso. Ou como Manuel (de *Deus e o diabo na terra do sol*), que com suas diversas fugas – que mais das vezes são tomadas como indícios de revolução – passeia entre a vida no campo, a religiosidade e o banditismo. Ou ainda Antonio das Mortes, figura emblemática que está presente tanto em *Deus e o diabo na terra do sol* quanto em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o qual pode ser analisado tanto como herói tanto como bandido, exemplificando, assim, as múltiplas possibilidades interpretativas.

A defesa de obras do Cinema Novo como referências do que seria um “verdadeiro” sertão, da fome e do sofrimento do povo, é notadamente pautada por um projeto de esquerda que cobra das produções essa perspectiva – engajada – para serem consideradas obras de arte. Mas, o que é o sertão? Ou o que é o cangaço? Um espaço *desterritorializado* pelas palavras e pelas imagens. Não há uma arte ou um projeto artístico revolucionário que represente o “verdadeiro” sertão e o “verdadeiro” cangaço, a não ser que se faça uma escolha por um projeto de mundo que exclui qualquer outra possibilidade de interpretação – como fizeram os intelectuais que viam no Cinema Novo o “verdadeiro” Brasil. Desse modo, estabeleciam critérios que determinavam o que era arte e o que era menor, quase sempre classificados como “entretenimento”, por não atender a expectativa política desses intelectuais e militantes.

Tendo um modelo que deve ser alcançado, os reprodutores desta famigerada matriz interpretativa, passam a chamar a “não arte” de entretenimento, como se estivessem em um plano inferior àqueles que conscientizam o povo de sua exploração – como almejavam os militantes do Cinema Novo – mesmo que o povo sequer tome contato com as proposições

desses cineastas. Sobre a já mencionada oposição entre vanguarda *versus* mercado ou arte *versus* entretenimento, Jacques Rancière nos adverte:

(...) a relação entre arte e entretenimento. Caberia pensar que o falso problema de saber onde uma acaba e o outro começa tivesse desaparecido a partir do momento em que os campeões da modernidade artística opuseram a arte perfeita dos saltimbancos à emoção obsoleta das histórias. Mas o mestre da comédia musical revela que o trabalho da arte – com ou sem maiúscula – está em construir as transições de uma até outro. O puro desempenho é o limite utópico para qual tende, sem poder nele desaparecer, a tensão entre o jogo das formas e a emoção das histórias de que vive a arte das sombras cinematográficas.

Esse limite utópico é também o que fez pensar que o cinema fosse capaz de suprimir os afastamentos entre arte, vida e política.<sup>157</sup>

Assim como não há o “cangaço”, o “sertão” ou uma única “brasilidade”, não há nenhum conceito ou teoria que reúna todos esses cinemas e possibilidades criativas e interpretativas dentro dele, não existe nenhuma teoria que unifique e solucione todos os problemas que o cinema, ou as artes no geral, suscitam.<sup>158</sup>

É muito comum, nos trabalhos que reafirmam a hierarquia da história do cinema brasileiro, a acusação da obra de Lima Barreto ter sido vendida aos interesses de mercado, e consequentemente atentando contra uma suposta arte “genuína” e “revolucionária”. Porém, em nosso trabalho, preocupamo-nos em perceber as potencialidades de cada obra, não tomando por referência um viés interpretativo que tem, como principal preocupação, encontrar nas obras um caráter político (de esquerda), mas sim, olhar para as películas a fim de compreender suas potencialidades, ou seja: não nos pautar na suposição de um caráter revolucionário na obras, tomada *a priori*.

Percebemos então, ao longo dos anos, o constructo e manutenção de uma interpretação a fim de justificar ou legitimar um projeto de esquerda. De fato, no início do movimento cinema-novista, essa perspectiva estava bastante presente principalmente nos manifestos de seus principais militantes, mas, nos anos seguintes, essa postura inicial foi incorporada por intelectuais, que imprimiram a partir desse viés de esquerda a forma “correta” de se produzir, analisar, apreciar e criticar filmes no Brasil. **O Cinema Novo não realizou as utopias do socialismo brasileiro, tampouco o mercado cinematográfico é responsável ou determinante do sucesso ou fracasso de iniciativas de empresas, grupos ou movimentos**

<sup>157</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Op. Cit.* 2011. P. 22

<sup>158</sup> Vide em RANCIÈRE, Jacques. 2011. *Op. Cit.*

**que produzem filmes.** Nesse sentido, corrobora com nosso argumento as advertências de Jacques Rancière, que afirma:

Se o cinema não cumpriu a promessa de uma nova arte da não representação, talvez isso não se deva à submissão à lei de comércio. A própria vontade de identificá-lo a uma língua da sensação era contraditória. Pediam-lhe que realizasse o sonho do século da literatura: substituir as histórias e personagens de outrora pelo estender-se impessoal dos signos escritos sobre as coisas ou a restituição das velocidades e intensidades do mundo. Mas a literatura tinha conseguido veicular esse sonho porque seu discurso das coisas e das intensidades sensíveis permanecia inscrito no duplo jogo das palavras que furtam aos olhos a riqueza sensível que faz cintilar nas mentes. O cinema mostra o que mostra; só podia retomar o sonho da literatura à custa de assim fazer um pleonismo: os porquinhos não podem ser, a um só tempo, porquinhos e palavras. A arte do cinematógrafo só pode ser o desenvolvimento das forças específicas de sua própria máquina.<sup>159</sup>

E ainda:

O cinema não apresenta um mundo que tocara outros transformar. Ele junta do seu jeito o mutismo dos fatos e o encadeamento das ações, razão do visível e sua simples identidade consigo mesmo. A eficácia política das formas de arte deve ser construída pela política em seus próprios cenários. O mesmo cinema que diz em nome dos revoltados “O amanhã nos pertence” assinala igualmente que não pode oferecer outros amanhãs senão os seus próprios.<sup>160</sup>

A crítica à Companhia Cinematográfica Vera Cruz bem como a crítica feita ao cinema hollywoodiano – como se este fosse singular – em nosso entendimento foi/é decorrente de uma *frustração*, pois os cinema-novistas entendiam, nos primórdios do movimento, que a arte cinematográfica deveria ser autônoma, e jamais, poderia ser vendida às leis do comércio, e/ou aos tradicionais enredos – com nó e desenlace. Nesse sentido, cabe salientar duas questões importantes. Primeiro, que o próprio movimento cinema-novista sempre foi bastante dinâmico e mutável, ou seja, as proposições iniciais – com posicionamentos mais radicais – que nortearam as primeiras diretrizes do movimento, não podem ser tomadas como se fosse a única verdade sobre o movimento argumento esse, que, automaticamente nos conduz à segunda problemática, na qual críticos e intelectuais versam sobre a trajetória do Cinema Novo pautados num momento muito específico do movimento –

<sup>159</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Op. Cit.* P. 20.

<sup>160</sup> Idem. P. 24.

o mais radical –, onde os partidários do projeto cinema-novista relegam as produções fílmicas anteriores – sobretudo as industriais – a segundo plano, quando não as declaram desprezíveis.

Como já foi demonstrado, além da proposta transformadora, o cineastas vinculados ao Cinema Novo mudavam as perspectivas e, conseqüentemente, mudavam o rumo do movimento. O que acaba por ser desconsiderado pelos intelectuais que se debruçam sobre a história do Cinema Novo é, justamente, os deslocamentos desse movimento. Para o presente trabalho, é importante salientar os deslocamentos existentes nos projetos compositivos de *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em 1964, e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* de 1969, sendo que, no primeiro, Rocha está pautado, principalmente, nas proposições atinentes ao manifesto da Estética da Fome e, no segundo, percebendo o insucesso com o grande público que a maioria dos filmes produzidos no seio do movimento tinham, assume suas aproximações com as proposições comuns aos filmes de banguê-banguê. Tanto em uma obra quanto na outra, é fácil notar que as interpretações, mais das vezes, são constituídas a partir de um referencial que via no Cinema Novo, sobretudo, um projeto de esquerda.

Nesse sentido, cabe elucidar que o movimento cinema-novista, geralmente, é avaliado, criticado e comentado a partir de um referencial interpretativo – a fim de encontrar as figuras da revolução – e um recorte que acaba por desconsiderar as mudanças, ocorridas no movimento, que ao longo de uma década e meia estiveram presentes. Glauber Rocha e o Cinema Novo são tomados, ainda hoje, como se tivessem parado no “momento *Deus e o diabo*”. Destarte, as transformações de Rocha e as mudanças de rumo do movimento acabam em segundo plano, a fim de não ferir a matriz interpretativa que casa com a visão de mundo comum ao referido momento.

Desta forma, presos a “receitas” de modelos interpretativos – que sempre buscavam as figuras da revolução ou respostas na trajetória política do autor da obra – diversos trabalhos, ao longo dos anos, deixaram de perceber os deslocamentos do Cinema Novo e as transformações de perspectivas de seus ícones, como por exemplo o próprio Glauber Rocha.

No início dos anos 1960, o movimento, buscando ser reconhecido, valeu-se de uma estratégia bastante semelhante à que havia sido utilizada pela Companhia Vera Cruz na década de 1950, ou seja, ocupar o espaço do outro. De maneira bastante parecida aos mecanismos afirmativos da Vera Cruz para com a produção anterior, principalmente as

chanchadas – acusando-as de “arte menor” – os cinema-novistas buscaram afirmar-se sobre a Vera Cruz, com acusações bastante semelhantes.

A autora Paula Siega, em um olhar crítico que *desnaturaliza* o fato de o Cinema Novo ocupar o ápice da pirâmide hierárquica da história do cinema brasileiro, afirma:

É através da visão dos filmes “de arte” ou da leitura de análises teóricas sobre o cinema, sobretudo européias, que os autores alinham-se à ideia de uma contraposição entre indústria e arte, entre o artesão e o autor. Com base nesta concepção, vêem em *O cangaceiro* a apropriação industrial da nossa cultura para a produção de uma imagem folclórica do Brasil, voltada internamente a um consumo passivo e, externamente, à apreciação superficial do espectador estrangeiro, fascinado pelo “exótico”. Este tipo de postura crítica alia-se a uma percepção anticolonial do cinema, cujo fulcro reside na tese apresentada em 1960 pelo crítico Paulo Emílio Sales Gomes, na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo.<sup>161</sup>

E continua:

Evento constitutivo do movimento, a difusão do Cinema Novo em campo internacional não é o resultado casual de uma fortuita combinação de talentos e oportunidades, mas deriva de uma precisa estratégia de produção, comunicação e distribuição voltada à penetração no mercado externo. Como observou Lino Micciché (1986), a política dos autores capitaneada por Glauber Rocha não possui uma significação unicamente artística, concentrada em preocupações de caráter puramente estético, mas, ao contrário, é muito atenta à economia cinematográfica, percebendo com argúcia que a batalha para conquistar uma fatia do mercado internacional deveria ser travada no terreno do cinema de autor. Única válida alternativa para o mimetismo provinciano que caracterizara o cinema nacional, este se apresenta como concreta possibilidade de superar as fronteiras brasileiras. A condição “universal” seria conquistada, então, na medida em que os jovens cineastas conseguissem integrar-se ao campo da recepção intelectual européia, há décadas empenhada em traçar uma linha divisória entre a arte do “autor” cinematográfico e a produção em série do “fabricante”. É nesta perspectiva que o mercado europeu vem a constituir um campo privilegiado de destinação. A opção por um “cinema de autor”, de fato, espousa-se perfeitamente com o destinar-se dos filmes ao público especializado dos festivais internacionais, considerados como caixa de ressonância mundial.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> SIEGA, Paula. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010. P. 39.

<sup>162</sup> **Idem**. P. 53-54.

A necessidade de encontrar – através da militância – reconhecimento estrangeiro para com as obras produzidas por cineastas vinculados ao Cinema Novo nos suscita-nos três questões importantes, ao observamos a trajetória do referido movimento, entre seus cineastas e críticos. Primeiro o fato de buscar, na Europa, a validação “artística” para as películas do movimento apresenta uma contradição, pois, a iniciativa do movimento era justamente romper com o que não era brasileiro; no entanto, percebemos o bom grado para com as iniciativas européias e até certa tentativa de aproximação entre as produções cinema-novistas e as iniciativas italianas, francesas, etc. Destarte, o estrangeiro, inimigo, parece-me ser, exclusivamente os Estados Unidos. Nesse sentido, não nos cabe continuar negando o referido país como um “inimigo” a ser combatido.

Segundo e que é muito bem trabalhado pela autora – ao longo de toda sua tese – é o lugar ocupado pelo Cinema Novo na história do cinema brasileiro. Ora, não é natural a compreensão do movimento como referencial do “melhor” cinema brasileiro; esse lugar faz parte de um processo que começa com a militância no exterior para buscar reconhecimento que validasse sua arte dentro de seu próprio país. O resultado final desse processo é a hierarquização que temos hoje e que vem se reafirmando ao longo dos anos por críticos e intelectuais que, mais das vezes, muito bem institucionalizados, reproduzem pressupostos analíticos que mantêm a classificação e separação entre boa arte e arte menor – considerada, por eles, como “entretenimento”. O que nos conduz diretamente a um terceiro ponto fundamental: a busca de validação estrangeira nos demonstra também um descompasso muito grande entre as produções cinema-novistas e o público. Se as classificações que sobrepõem trabalhos artísticos é difícil, é ainda mais complicada a classificação que coloca como a melhor expressão fílmica brasileira as obras de um movimento pouco assistido pelo povo, do qual essas películas tanto falavam. Diante desses descolamentos, percebemos mudanças de perspectiva dentro do próprio movimento e, o que nos parece é que justamente a academia, ao invés de acompanhar e discutir essas transformações acabou por optar, ao longo dos anos, pela manutenção de uma perspectiva que até os cinema-novistas abandonaram.

Sobre as mudanças de perspectivas dentro do Cinema Novo, Alcides Freire Ramos aponta que:

(...) temos os cineastas vinculados ao Cinema Novo que, a pouco e pouco, estavam abandonando posturas mais autorais e **deixando de lado a chamada “estética da fome”, em favor de modelos oriundos da grande indústria cinematográfica.** Ao lado disso, denunciavam em altos brados a ocupação do mercado pelo produto estrangeiro, demonstravam grande

desprezo pelo trabalho na televisão e, por isso mesmo, aplaudiram a fundação da Embrafilme (em 1969), que poderia ajudar a produção/distribuição de filmes de custo mais elevados. Do ponto de vista político, estavam abrindo mão de ideias mais radicais (ou “revolucionárias”). Tornaram-se, portanto, “reformistas” e apostaram na “Resistência Democrática”, que é uma forma mais branda de enfrentamento contra a ditadura militar. É certo que foram tolhidos pela censura federal e tiveram que lutar pela liberação de muitos de seus filmes. Na prática, porém, parecem ter sido cooptados pelos ideólogos da ditadura militar.<sup>163</sup>

Desta forma, e assim como presente nas assertivas de Siega, temos intelectuais preferindo concentrar-se, principalmente nos momentos de produção dos filmes (as intenções dos autores) do que na conformação das obras (as análises formais), e ainda vale salientar que as pesquisas cinematográficas raramente se interrogam sobre o momento da sua interação com o público, que não necessariamente se reduz à fórmula “vanguarda *versus* mercado”.

Outro exercício necessário – que elucida o terceiro aspecto que anunciamos, no início do capítulo, como salutar –, acaba por demonstrar que os parâmetros de separação entre as obras de Barreto e Rocha, olhadas sob outro prisma, apontam para sua referência de aproximação: o *western*, tão atacado pelos militantes do Cinema Novo, tem influência marcante nas obras que aqui trabalhamos.

A fim de possibilitar apreciação e até mesmo comparação entre as imagens fílmicas, sendo que a intriga já foi apresentada ao longo da dissertação, transformamos cada um dos três filmes que motivam essa pesquisa em 500 (quinhentas) fotografias, e a partir delas selecionamos, aleatoriamente, 30 (trinta) imagens de cada filme e montamos uma sequência com elas – adotando como critério de organização a sequência do próprio filme. Além das três obras que visitam a temática do cangaço, adotamos o mesmo procedimento com um filme do gênero *western*, *Por um punhado de dólares*<sup>164</sup> (1964), direção de Sergio Leone.

O exercício de apreciação e comparação da imagem fílmica é de extrema importância, já que a aproximação ou distanciamento do gênero *western*, como

<sup>163</sup> RAMOS, Alcides. F. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: **História Cinema e outras linguagens juvenis**. Organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina, EDUFPI, 2009. P. 43. (Grifo nosso)

<sup>164</sup> Sinopse: Um estrangeiro solitário chega a uma pequena cidade do oeste e encontra-a dividida ao meio por duas famílias de bandidos, os Rojo e os Baxter. Com o objetivo de enriquecer, propõem os seus serviços de pistoleiro a ambas as famílias, lançando uma contra a outra e beneficiando com a disputa. Um western pleno de ação, cobiça, orgulho e vingança. Interpretação: Clint Eastwood, Marianne Koch, Gian Maria Volonte, Wolfgang ukschy, Sieghardt Rupp. Realização: Sergio Leone. Música: Ennio Morricone.

demonstramos, acaba por ser parâmetro de separação entre os filmes de Barreto e Rocha. Por outro lado como pretendemos demonstrar através das sequencias que apresentamos a seguir, não existe – a principio – um grande estranhamento formal entre as imagens dos quatro filmes que aqui apresentaremos.

Nas próximas páginas apresentamos as imagens de *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Por um punhado de dólares* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* – respectivamente<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Faz-se necessário um esclarecimento, os filmes **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** e **Por um punhado de dólares** são películas filmados em cores, o motivo de serem apresentados no presente trabalho em imagens em preto e branco é por motivos estritamente financeiros, posto que o custo de impressões coloridas é demasiadamente caro.



## *O Cangaceiro*



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15





**Imagem 16**



**Imagem 17**



**Imagem 18**



Imagem 19



Imagem 20



Imagem 21



Imagem 22



Imagem 23



Imagem 24





Imagem 25



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28



Imagem 29



Imagem 30

*Deus e o diabo na terra do sol*



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4



Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



**Imagem 13**



**Imagem 14**



**Imagem 15**



**Imagem 16**



**Imagem 17**



**Imagem 18**





**Imagem 19**



**Imagem 20**



**Imagem 21**



**Imagem 22**



**Imagem 23**



**Imagem 24**



**Imagem 25**



**Imagem 26**



**Imagem 27**



**Imagem 28**



**Imagem 29**



**Imagem 30**

*Por um punhado de dólares*



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



**Imagem 31**



**Imagem 5**



**Imagem 6**



Imagem 7



Imagem 8



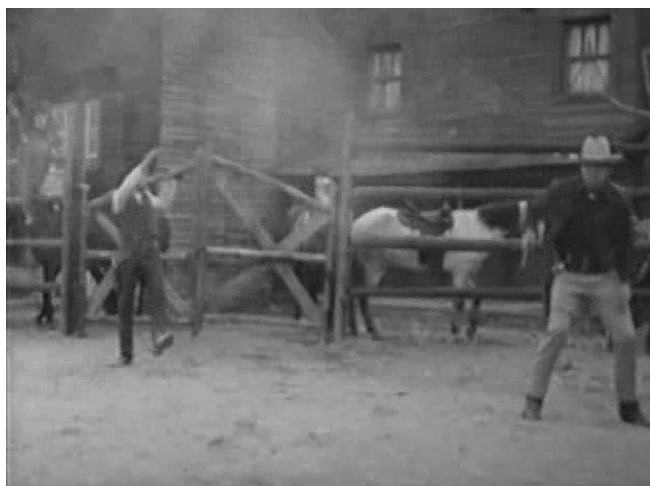
Imagem 9



**Imagem 10**



**Imagem 11**



**Imagem 12**





**Imagem 13**



**Imagem 14**



**Imagem 15**



**Imagem 16**



**Imagem 17**



**Imagem 18**



**Imagem 19**



**Imagem 20**



**Imagem 21**



**Imagem 22**



**Imagem 23**



**Imagem 24**



**Imagem 25**



**Imagem 26**



**Imagem 27**



**Imagem 28**



**Imagem 29**



**Imagem 30**

*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3



**Imagem 4**



**Imagem 5**



**Imagem 6**



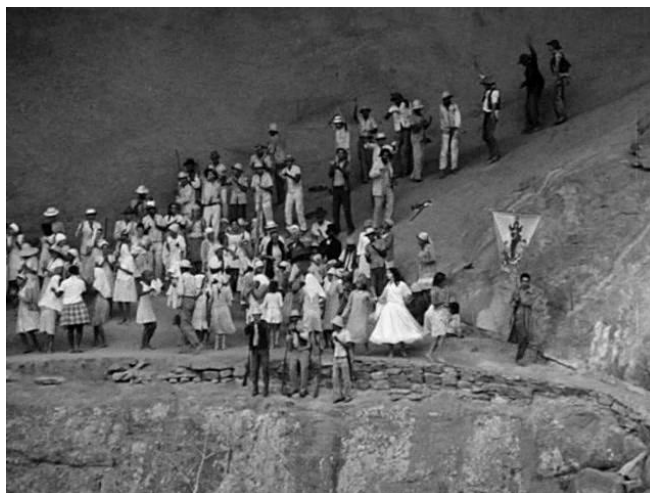


Imagem 7



Imagem 8



Imagem 9



**Imagem 10**



**Imagem 11**



**Imagem 12**



**Imagem 13**



**Imagem 14**



**Imagem 15**



**Imagem 16**



**Imagem 17**



**Imagem 18**



**Imagem 19**



**Imagem 20**



**Imagem 21**



**Imagem 22**



**Imagem 23**



**Imagem 24**



**Imagem 25**



**Imagem 26**



**Imagem 27**



**Imagem 28**



**Imagem 29**



**Imagem 30**



Não almejamos, de maneira alguma, fechar as possibilidades de leituras das imagens que apresentamos, porém, não podemos nos furtar de mencionar as diversas aproximações – do ponto de vista formal – entre as imagens dos quatro filmes que apresentamos.

Se fizermos a experiência de passar as páginas sem nos preocupar onde termina um filme e começa outro, provavelmente não teremos nenhum estranhamento ou ruptura na forma de construção da imagem que nos faça separar as obras em “estilos” distintos. Facilmente percebemos que, nos quatro filmes, existe uma predileção por valorizar as expressões faciais das personagens – das quinhentas imagens tiradas, inicialmente, de cada filme, selecionamos aleatoriamente essas trinta que apresentamos aqui, e ainda que não seguisse um padrão de escolha em todas as sequências que montamos temos diversas imagens com tomadas em Plano Geral<sup>166</sup> ou em Plano Americano<sup>167</sup> – tomadas muito comuns em filmes de gênero *western*.

Outro ponto que nos é perceptível, ao compararmos as imagens fílmicas, é a composição das personagens. Embora nos quatro filmes percebamos inúmeros elementos comuns dos agentes na urdidura da intriga, é possível realizar uma aproximação – no que tange à composição e às tomadas em que se apresentam as personagens – entre Antônio das Mortes (personagem interpretada por Mauricio do Vale em *Deus e o diabo na terra do sol* e também em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*) e Joe (personagem de Clint Eastwood em *Por um punhado de dólares*).<sup>168</sup>

A partir da sequência de imagens apresentada anteriormente, podemos elucidar essa aproximação – no que tange ao posicionamento de câmera e à composição cênica – entre Antonio das Mortes e Joe. O primeiro, está presente nas imagens 13, 14, 19, 20, 21, 23, 26, 28 e 29 de *Deus e o diabo na terra do sol* além das fotografias 4, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 15, 17, 20, 21, 22, 23, 26, 27 e 30 de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Joe, a personagem

<sup>166</sup> Em linguagem cinematográfica, Plano Geral (PG) é o enquadramento onde a câmera mostra todo o cenário aonde irá se passar a ação, ou seja um plano aberto, que valoriza a paisagem da cena. Vide em RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

<sup>167</sup> Plano Americano (PA) é um posicionamento de câmera muito utilizado no cinema. Enquadra a personagem dos joelhos para cima. Facilita a visualização da movimentação e reconhecimento das personagens. O plano americano, como já apontamos no primeiro capítulo, foi desenvolvido por D.W.Griffith, que chegou à conclusão de que a distância da câmera ao personagem usada na época - câmera estática filmando o ator inteiro, como se fosse um teatro - exigia da pessoa sendo filmada uma atuação muito dramática para que pudesse ser vista e entendida por todos. Pensou assim nesse plano que se aproxima mais da pessoa, mostrando melhor e mais naturalmente sua expressão.

<sup>168</sup> Vale salientar essa figura, do justiceiro, a qual Antônio das Mortes se aproxima é bastante comum em diversos filmes de **western**, aqui, mencionamos Joe por conta da experiência de comparação das imagens fílmicas.

de *Por um punhado de dólares*, está presente nas imagens 1, 2, 3, 7, 9, 18, 11, 17, 18, 20, 25, 27 e 29.

Além da aproximação de Antonio das Mortes e Joe, observamos o quão semelhante são as imagens 24 do *Dragão da Maldade*, 30 de *O Cangaceiro* e 15 de *Deus e o diabo*, onde percebemos a tomada na cena em Plano Geral, composto pelo movimento do *travelling*<sup>169</sup>. Desta forma, podemos perceber que as películas de Glauber Rocha – assim como a de Lima Barreto – apresentam, sim, aproximações com as matrizes que compõem o gênero *western*, embora na esmagadora maioria da bibliografia que versa sobre a história do cinema brasileiro, este acaba por ser um ponto de *distanciamento* entre a obra de Lima Barreto – classificada como *nordestern* – e os filmes de Glauber Rocha – que visitam a temática do cangaço.

Em nosso entendimento, a beleza de uma obra e o que faz dela arte, não é ter ou não um encadeamento narrativo tradicional – que, embora sob outro prisma, *Deus e o diabo* e o *Dragão da Maldade* não rompem – mas em suas próprias potencialidades de despertar sentimentos e sensações em quem a aprecia. Acreditamos ser incorrer num gravíssimo erro se valer de argumentos exteriores às obras a fim de imprimir uma *única* possibilidade de leitura, considerada “certa”, que confirme a expectativa de um grupo que define o que é arte ou o que não é arte, pautados na oposição vanguarda *versus* mercado – desconsiderando outros fatores presentes nas obras.

Anatol Rosenfeld ao refletir acerca da referida oposição adverte-nos que:

Mesmo a maioria dos artistas de vanguarda, os modernistas, radicais, cubistas, surrealistas, abstracionistas, os gênios desconhecidos que passam a sua vida “pesquisando”, todos eles sofreram ou sofrem a imposição de certos meios e climas sociais e satisfazem um mercado de “igrejinhas” e seitas, de círculos de esnobes as vezes de gosto refinado, que não desejam ser confundidos com as “massas” escravizadas pela religião oficial do academicismo. Todos eles se submetem a determinada procura, a uma “encomenda” indireta, mais ou menos anônima, e assim mesmo criaram, ou criam, obras notáveis – tanto os acadêmicos como os avançados.<sup>170</sup>

E continua:

<sup>169</sup> **Travelling**, na terminologia de cinema é todo movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço - em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar. Vide em: RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

<sup>170</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 39.

Os artistas revolucionários procuram novos meios de expressão, mas os grandes artistas sabem ao mesmo tempo comunicar-se. É da própria essência da arte o realizar uma síntese maravilhosa de auto-expressão individual e de comunicação social. Em todas as épocas clássicas o artista aceitou o compromisso entre a encomenda social e o sonho individual: sua obra representava a encruzilhada entre o seu caminho solitário e o caminho coletivo dos outros, tornando-se ponto de encontro e festa de confraternização. E a própria autonomia da arte consiste em aceitar a imposição da encomenda, impondo a ela, simultaneamente, a sua magia.<sup>171</sup>

São esclarecedoras as palavras de Anatol Rosenfeld. Afinal, se pautarmos a produção e a apreciação artística a padrões interpretativos e oposições descabidas, deixaremos de perceber o potencial da obra, incorrendo ainda – como no caso da oposição Cinema Novo x Vera Cruz – no perigo de imprimir valores externos à obra e que acabam por engessá-la em uma única possível forma de fruição, por um único viés.

Nesse sentido, o próprio critério adotado para urdir a hierarquia cinematográfica cai por terra, quando voltamos atenção para as obras e não para a biografia do autor. Destarte, entendemos que, do ponto de vista da forma de narrativa fílmica, não há uma grande ruptura entre *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, cada qual a seu modo nos é apresentado através de uma intriga e se desenvolve com a apresentação de um nó e de seu desenlace. Do ponto de vista formal, ao contrário do que afirmam a maioria dos pesquisadores que se debruçam sobre o tema, tanto Glauber Rocha como Lima Barreto, no cinema de cangaço, apresentam aproximações com as matrizes que compõe gênero *western* – como demonstramos através do exercício de apreciação das imagens fílmicas.

Há, também, que se considerar que o lugar ocupado pelo Cinema Novo na história do cinema brasileiro não foi concebido naturalmente, pelo grande talento artístico dos cineastas, mas através da militância de seus membros e de uma teia de relações – com intelectuais, institucionalizados – que estabeleceu uma matriz interpretativa e a reproduziu, demarcando, na história do cinema brasileiro, o que é arte e o que não é, através de impressão de uma visão de mundo através de argumentos e oposições que, em nosso entendimento, já não se sustentam.

A referida hierarquia cinematográfica foi construída dentro das possibilidades e liberdades do *regime estético das artes*, valendo-se delas para urdir matrizes interpretativas

---

<sup>171</sup> Idem. P. 40.

que norteiam diversos trabalhos que versam sobre o tema, corroborando para a sobreposição de valores entre as manifestações artísticas – como podemos perceber na classificação, por exemplo de *Deus e o diabo* como arte engajada e *O Cangaceiro* como entretenimento – a fim de impor a sua visão de mundo.

Em síntese, de maneira alguma desvalorizamos as obras produzidas no seio do movimento Cinema Novo, em especial as que motivaram esse trabalho, o que pretendemos é quebrar a hierarquia cinematográfica. O valor de um objeto artístico não pode estar externo a ele, na biografia do autor ou no local de produção, da mesma forma que os critérios adotados para urdir a referida hierarquia – que tem no ápice as películas do Cinema Novo – deixam de lado inúmeros fatores e possibilidades interpretativas, por buscar na obra as figuras atinentes à visão de mundo que se procura imprimir – como buscamos demonstrar através das obras que visitam o tema do cangaço.

Consideramos que é extremamente sensível a contribuição de Glauber Rocha e outros cinema-novistas para a história do nosso cinema, mas esta não tem que ser pensada a partir da desvalorização de outras iniciativas e movimentos, como, por exemplo, o rebaixamento sofrido por *O Cangaceiro* por não apresentar o mesmo viés político das obras de Glauber Rocha – apesar das aproximações que apontamos e que, ao longo dos anos, tem sido ignorada.

Ademais, Glauber Rocha e o Cinema Novo, não se inseriram em um espaço vazio, mas se valeram, principalmente, do espaço aberto por Lima Barreto com o sucesso de *O Cangaceiro*, que mostrou ao mundo as possibilidades de nosso cinema. Destarte, ao invés de engessarmos *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* a um pressuposto interpretativo que acena para revolução socialista, ou de só olharmos para *O Cangaceiro* como mero entretenimento, propomos lê-los como obras que – com suas diferenças e aproximações – são fundamentais para o corpo que ambas compõe, ou seja: *o cinema brasileiro*.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## Considerações finais

Neste momento de conclusão de nosso trabalho, reiteramos a importância das obras aqui trabalhadas para a problematização da forma com o que o tema *cangaço* é projetado no cinema brasileiro. Por isso, devemos nos atentar para as várias possibilidades analíticas e interpretativas, sobretudo as que foram *suprimidas* pelo interesse em verticalizar a história do cinema brasileiro.

Tanto em *Deus e o diabo* quanto em *O dragão da maldade*, percebemos aproximações com as premissas formais e narrativas comuns ao gênero *western* – embora a maioria dos trabalhos de críticos e acadêmicos atentam-se mais aos distanciamentos. Nesse ínterim, cabe salientar que a maior parte da crítica especializada, no afã de reproduzir uma perspectiva analítica pautados por uma visão de mundo que procurava alinhar-se as proposições das películas do Cinema Novo, deixou, muitas vezes de voltar a atenção para um aspecto que consideramos importante para a discussão, ou seja: *os próprios filmes*. Até então, percebe-se que várias análises pautavam-se em enquadrar a obra em premissas tomadas *a priori* acerca da qualidade dos filmes nacionais – talvez em virtude da manutenção de um argumento de autoridade na crítica especializada? –, elogiando firmemente, de um lado, as películas que confirmavam suas intenções teóricas e políticas, enquanto rechaçavam, de outro, o que era destoante – como o caso da Vera Cruz.

Com efeito, é certo que essa hierarquização dos movimentos cinematográficos nacionais, demonstrada aqui pelo caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, merece mais atenção por parte da atual historiografia do cinema brasileiro. Os críticos da década de 1960 e 1980, sobretudo Paulo Emílio, bem como a historiografia acadêmica dos decênios posteriores, seguidores do discurso do crítico, preocuparam-se antes em reproduzir uma perspectiva ideológica (nacionalista) que propriamente aprofundar-se na abordagem das fontes primárias (filmes), como deve fazer um “historiador de ofício”.<sup>172</sup>

Em diálogo com as assertivas de Souza, incluiríamos na referência de perspectiva nacionalista – como o autor aponta – um nacionalismo pautado em um referencial político de *esquerda* que, mais das vezes, considera-se a única maneira de retratar o tema do nacional. Ora, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, como demonstramos no segundo capítulo,

<sup>172</sup> SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. *Eficácia política de uma crítica Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

nasceu intentando imprimir ao cinema nacional o caráter de *brasilidade*, embora sob outro prisma, tão perseguido pelo Cinema Novo e que fora considerado, por críticos e acadêmicos, ponto de êxito do movimento, possibilitando colocá-lo no ápice da hierarquia.

Nesse sentido, acreditamos ter havido, ao longo dos anos, descon siderações – no que tange a influências e deslocamentos – que acabaram por “engessar” o movimento do Cinema Novo e a obra de Rocha em um único momento (o mais radical), como no momento de *Deus e o diabo*, da mesma forma que o filme de Barreto foi caracterizado sob uma interpretação que o toma como produto mimético do interesse estrangeiro. Em nossa leitura, a reprodução dessa matriz interpretativa se dá no afã de afirmação de uma “verdade” que, para se tornar válida, ignora inúmeros outras possibilidades.

A fim de não reproduzir as premissas que corroboram com a construção da hierarquia da história do cinema brasileiro – procurando olhar para as obras de maneira bastante livre, não as condicionando a padrões interpretativos centrados na convergência entre autor, obra e época – consideramos válidas as afirmações de Jacques Rancière que avalia, no contato com a arte, a posição de *amador*.

Mas a posição do *amador* não é a do eclético que opõe a riqueza da colorida diversidade empírica aos rigores cinzentos da teoria. O *amadorismo* é também uma posição teórica e política, a que recusa a autoridade dos especialistas, sempre a reexaminar o modo como as fronteiras entre suas áreas se traçam na encruzilhada das experiências e dos saberes. A política do *amador* afirma que o cinema pertence a todos aqueles que, de uma ou de outra maneira, viajaram dentro do sistema de desvios que esse nome instaura, e que cada um se pode permitir traçar, entre este ou aquele ponto dessa topografia, um itinerário próprio, peculiar, o qual acrescenta ao cinema como mundo e ao seu conhecimento.<sup>173</sup>

Parece-nos que os jovens cineastas que encabeçaram o Cinema Novo, em suas origens, tinham em seus horizontes uma perspectiva de contato com a arte muito próxima do que Rancière chama de *amador*. Porém, a partir do desejo de afirmarem-se enquanto movimento de vanguarda do cinema brasileiro, acabaram se distanciando da referida perspectiva, no momento em que relegam os movimentos anteriores – em especial a Atlântida e a Vera Cruz – a segundo plano, ao mesmo tempo em que intelectuais urdiam, a partir das obras deles, as bases compositivas de uma matriz interpretativa que, embora os próprios cinema-novistas tenham abandonado, ainda é reproduzida frequentemente e é utilizada como

<sup>173</sup> RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P 16.

parâmetro na escrita da história de nosso cinema. Além de não dar a devida observância aos deslocamentos do movimento do Cinema Novo, diversos trabalhos – de críticos e acadêmicos – continuam, ainda, reafirmando o movimento enquanto vanguarda, deixando de concentrar-se no produto do próprio movimento, os filmes.

E ainda, além de abandonar padrões interpretativos que em nada enriquecem o contato com a arte, é de fundamental importância salientar que os filmes de Rocha não partiram de um espaço vazio. Estes filmes, que utilizam o cangaço para construir a intriga, são inseridos num espaço aberto pelo sucesso da obra de Lima Barreto, que até então boa parte do mundo sequer sabia que no Brasil se fazia cinema.

Paula Siega faz uma análise da recepção entre o cinema de Barreto e de Rocha:

Nos anos 50, *O Cangaceiro* tinha sido aplaudido pelo público internacional, abrindo as portas do mercado exterior para o cinema brasileiro. A partir da penetração do Cinema Novo e do intenso debate teórico atuado pelos cineastas, todavia, o filme passa a ser percebido como representação superficial e estereotipada da realidade nordestina e do Brasil. Assim, o modo em que as obras como *Deus e o diabo na terra do sol* superam as expectativas do público europeu, substituindo a imagem exótica do nordeste pela idéia do cangaço como fenômeno revolucionário em campo estético e político – leitura essa que se consolidaria no fim dos anos 60 -, fornece um critério objetivo para determinar o seu valor artístico: a sua eficiência estética evidencia-se pelo fato de que, evocando o horizonte de expectativas instaurado por *O Cangaceiro* (1953), não se limite a preenchê-lo, mas o descomponha criticamente, abrindo um novo horizonte e colaborando para a formação de novos cânones.<sup>174</sup>

Entendemos que, se apreciarmos *O Cangaceiro* procurando nele os aspectos de construção fílmica comuns aos filmes de Glauber Rocha, ficaremos presos, então, ao suposto exotismo e ao tom de folclore. Desta forma, reduziríamos a obra e acabaríamos não percebendo o seu valor artístico – deixando de perceber que inclusive a obra de Glauber Rocha também apresenta, em certa medida, certo caráter “folclorístico”.

Preferindo concentrar-se na oposição vanguarda *versus* mercado – ou arte *versus* entretenimento – a história do cinema brasileiro tem sido escrita sob um prisma que enriquece os lugares conferidos a filmes e movimentos, deixando de considerar suas aproximações e

<sup>174</sup> SIEGA, Paula. SIEGA, Paula. A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. In. *CONFLUENZE*, vol. 1, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, p. 164.



diálogos, classificando, por exemplo, como *nordestern* o filme de Barreto e negando essa classificação a *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Sendo o critério de separação a aproximação com o gênero *western*, acadêmicos e críticos reproduzem uma espécie de “proteção”, a um ideal de nacional, muito parecida como o que já havia sido feito nos Estados Unidos com o chamado *western spaghetti* que fora reduzido a “entretenimento” por não confirmar, exatamente, a visão de mundo da crítica e dos intelectuais do país.

No Brasil, outra ferramenta muito utilizada para a manutenção da hierarquia e dos pressupostos que a constituíram é a *incomunicabilidade*, ou seja, o desprezo aos estudos de audiência. Como já demonstramos, as películas do Cinema Novo, embora afirmasse falar para o povo e em nome do povo, eram *pouco assistidas* e, talvez justamente por isso, populariza-se o tom de censura por parte dos defensores do movimento em relação às iniciativas anteriores. Fernando Mascarello, comentando o procedimento de construção dessa matriz interpretativa – a qual chama de “Cosmética da Fome” – e o processo de desvalorização do que não se enquadra nas premissas dessa matriz, adverte-nos sobre:

(...) 1) a censura estética ao cinema popular da Atlântida nos anos 50, quando a crítica desprezou o significado cultural da chanchada.  
2) a denúncia dos resquícios estéticos e institucionais do projeto industrialista da Vera Cruz, como plataforma de afirmação autoral e ideológica do Cinema Novo ao principio da década de 60. (Desta fase, cabe destacar sobretudo os escritos de Glauber entre 1962 e 1965, observando que “Uma Estética da Fome”, dado ao público neste ultimo ano, é considerado por Fernão Ramos, por exemplo, um manifesto “temporão”, já que aparecido “numa época em que o Cinema Novo iniciava sua guinada em direção à reavaliação... de suas críticas à concepção industrial”<sup>175</sup>.

E ainda:

De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil. Ou, Talvez, nem tão incompreensível: reconhecer a falência do modernismo político (...) seria consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 (Solanas, Espinosa etc.). **Daí a opção cômoda da maioria pelo silêncio omissivo.** O pouco interesse na atualização da teoria do espectador em padrões internacionais obstrui o cumprimento de uma

<sup>175</sup> MASCARELLO, Fernando. *O Dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade*. Intexto. Porto Alegre: UFRGS, v 2, n. 11, 2004. P. 3

função precípua da Academia: o diálogo com a linha de frente do pensamento contemporâneo (por mais que esta “vanguarda” teórica venha **colocar em xeque as estimadas cinematografias dos anos 60**).<sup>176</sup>

Em consonância com as assertivas de Mascarello e em tentativa de síntese, voltamos nossos olhares para as reavaliações do próprio Glauber Rocha em relação à sua obra e ao Cinema Novo, que deixaram de ser considerados pela acadêmica – talvez, justamente, porque esses deslocamentos evidenciariam que a academia, por vezes, se vale das possibilidades e aberturas do *regime estético da arte* para fechar as perspectivas analíticas que não coloquem em xeque as cinematografias a quais fazem reverência e a que lhes atribuem o ápice da hierarquia cinematográfica.

Ora, o Glauber Rocha do início dos anos 1960 não é o mesmo dos decênios posteriores, como já apontamos a fim de afirmar o Cinema Novo como vanguarda. Rocha, assim como outros partidários, esquematizou um discurso que tirava do horizonte seus predecessores – vale ressaltar que a Vera Cruz fez movimento semelhante para com a Atlântida –, porém seus pensamentos e sua obra não ficaram estagnados nesse momento.

De fato, o filme que abriu os “olhos do mundo” para o cinema brasileiro foi *O Cangaceiro* de Lima Barreto e, tentando tomar o lugar alcançado por ele, os cinema-novistas não hesitaram em questionar seu valor enquanto arte. Siega aponta:

Embora Lima Barreto seja o responsável pela primeira grande irrupção cinematográfica do Brasil em campo internacional, Glauber Rocha não hesita em expulsá-lo do horizonte das realizações artísticas na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Em um discurso que segue a rígida demarcação entre arte e produção comercial, a obra de Humberto Mauro é eleita como antecedente de um cinema de autor no Brasil, enquanto Lima Barreto é situado irremediavelmente na categoria do artesão. Acusado de promover os interesses reacionários da burguesia e do Estado através da veiculação de uma «ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista», *O cangaceiro* é reduzido à condição de exemplo negativo» fundado sobre uma «habilidade técnica» colocada a serviço de ideias que atrasavam a tomada de consciência do povo brasileiro.<sup>177</sup>

Cabe a nós que salientar que, embora questionáveis os meandros adotados por Rocha e demais cinema-novistas como forma de afirmação, esse é um momento muito

<sup>176</sup> Idem. P. 7. (Grifo nosso)

<sup>177</sup> SIEGA, Paula. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero**: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970). Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010. P. 86.

específico do cineasta e do movimento, para que o tomássemos como a única maneira de olhar para o movimento. O Glauber Rocha de *Deus e o diabo na terra do sol*, como já demonstramos, não é o mesmo, por exemplo, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e, em nosso entendimento, a mudança de perspectiva não pode ser argumento para desvalorizar sua arte – por afastar-se da visão de mundo inicial.

O problema maior talvez esteja justamente nesse “engessamento” de Glauber Rocha e do Cinema Novo no “momento *Deus e o diabo*”, deixando de perceber os deslocamentos e estabelecendo uma maneira pretensamente “correta” de apreciação fílmica – que tem no horizonte figuras revolucionárias – e reproduzindo uma oposição entre obras e movimentos que, em nosso entendimento, é desnecessária.

Nas linhas seguintes, reproduzimos parte de uma carta de Glauber Rocha destinada a Celso Amorim, então diretor geral da Embrafilme, que quebra claramente com a reprodução dessa matriz interpretativa que se pauta em oposições, em especial, entre Barreto e Rocha e consequentemente de suas obras:

O Cinema Novo acabou no MDB e na pornochanchada... Quando disse o Cinema Novo sou Eu – eu estava dizendo aos traidores que Eu continuava fazendo Cinema Novo. Quando o udigrúdi liderado pelo tropicalismo, pela CIA, pelo *Oficina*, pelo PC e pelo Ribeiro, pelo INC do Moniz Viana, deu o golpe no Cinema Novo usando o *Pasquim*, o golpe era contra Glauber e Jango. Todos traíram. Fiquei seis anos no exílio praticando a extetika da fome. Faturaram minhas posições políticas, enganaram Ney Braga e assassinaram culturalmente minha Irma e me picharam de louco. E além do mais levei 1 ano e seis meses para filmar, digo conseguir financiamento de *A Idade da Terra*, e não teve ninguém para produzir, todos se recusaram, acabei na Mao de um produtor amador que me roubou e por isso levei dois anos fazendo o filme, sozinho, sem produtor, apenas com técnicos, todos inexperientes, porque ninguém tem preparo para um filme revolucionário e o nível é baixo etc. Claro que não há lugar para mim no cinema brasileiro. Gostaria que a Embrafilme desse 200 000,00 a Lima Barreto, mas que seu projeto não seja julgado. Que você convide para vir ao Rio, que você o hospede num Hotel da Vieira Souto, que dê entrevista, que receba 200 000,00, que vá a Brazylya, que Eduardo o leve a Figueiredo numa exibição de O CANGACEIRO, e que Figueiredo o condecure. Depois que ele volte para o Rio para filmar A TRISTE VIDA DE POLICARPO QUARESMA, com todos os meios e toda cobertura. Aí renascerá o cinema brasileiro.(...)LIMA BARRETO – Filmar no Rio – um grande projeto. A única pessoa que pode fazer um grande filme histórico no Rio, digo, no Brazyl, é o Lima. Acho que Lima Barreto poderia fazer um filme sobre o “15 de Novembro de 1889: a Proclamação da Republyka”. (...) Façamos uma reunião, um *dinner*, no Rio, com Mário, com Cavalcanti, com Lima Barreto. Seria uma coisa fantástica para reerguer o cinema brasileiro. Este jantar deve ser no Copacabana Palace. Figueiredo condecoraria Mário, Lima e Cavalcanti.(...)Reunindo-se estes caciques é possível reerguer culturalmente o cinema brasileiro. DEVERÃO SER EXIBIDOS NA TV QUATRO

FILMES, PRECEDIDOS DE ENTREVISTAS, (QUERO FAZÊ-LAS):  
GANGA BRUTA, LIMITE, CANGACEIRO, E SIMÃO, O CAOLHO.<sup>178</sup>

Esta carta é do ano 1979, quando Glauber Rocha, já havia abandonado seus posicionamentos mais radicais e conseguia ver em outros movimentos e cineastas – em especial Lima Barreto – contribuições para o cinema brasileiro. Mas ainda assim, diante das transformações de Rocha e do movimento, críticos e acadêmicos continuaram, ao longo dos anos dando enfoque a um momento muito específico em que, os próprios cinema-novistas buscavam oporem-se aos demais movimentos numa estratégia afirmativa.

Diante desses postulados, em linhas conclusivas, vale salientar um outro aspecto – talvez mais recorrente – utilizado para imprimir demasiado valor nas obras do Cinema Novo e desvalorizar as demais, que, em nosso caso, é *O Cangaceiro*. Um suposto *engajamento político* se tornou ponto divisor entre o que poderia ser chamado de arte e o que devia ser classificado como entretenimento ou ainda, mais especificamente, o que separaria a *estética da fome do nordestern* no caso do cinema de cangaço. Não queremos, nem poderíamos afirmar que são todas as mesmas coisas, mas, como demonstramos ao longo do trabalho, os filmes apresentam diversas proximidades do ponto de vista formal. Ainda nesse ínterim, cabe salientar que os construtores da hierarquia cinematografia brasileira destituem a obra de Lima Barreto de caráter político como se a política fosse somente aceita pelo caráter de engajamento de esquerda.

Nesse sentido, vale salientar que estamos trabalhando com obras e movimentos que se manifestam através da linguagem artística – mais especificamente do cinema – e dentro do *regime estético da arte*, procuram imprimir uma visão de mundo que pode ou não ser confirmada pelo espectador. O argumento tão recorrente de que o Cinema Novo podia ser tomado como arte por apresentar engajamento na feitura de suas obras se torna bastante questionável, ao passo que entendemos inexistir uma “política do cinema” que nos permita medir em que instância uma obra é mais ou menos engajada, que não seja por adotar uma referência, comunista por exemplo, e desvalorizar o que se distancia dele. Em consonância com estas ideias, valemo-nos de uma reflexão presente no trabalho de Jacques Rancière, onde o autor nos adverte:

---

<sup>178</sup> ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 653-655.

Não existe política do cinema. Existem figuras singulares que permitem aos cineastas juntar os dois significados da palavra “política” pelos quais se pode qualificar uma ficção em geral e uma ficção cinematográfica em particular: a política como aquilo de que trata – a história de um movimento ou de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de justiça – e a política como aquilo de um conflito, a revelação de uma situação de sofrimento ou de injustiça – e a política como estratégia própria de uma operação artística, vale dizer, um modo de acelerar ou retardar o tempo, de reduzir ou ampliar o espaço, de fazer coincidir ou não coincidir o olhar e a ação, de encadear ou não encadear o antes e o depois, dentro e fora.<sup>179</sup>

O “caráter político” das obras de arte não está pautado no engajamento, de seus autores, dentro de proposições de esquerda ou de direita ou na vinculação a causas socialistas ou burguesas, mas sim, algo que pode ser sentido em uma maneira peculiar de operar as imagens. Diante do que discutimos até aqui, e das diversas possibilidades interpretativas e dos diversos diálogos possíveis – bem como suas premissas teóricas –, acreditamos ser possível que nós, “historiadores de ofício”, consigamos estabelecer novos diálogos e trabalhar com nossas fontes de maneira crítica, construindo novas perspectivas acerca da história e da historiografia do cinema brasileiro – ao invés de apenas reproduzir premissas que parecem-nos insustentáveis.

**Em síntese, acreditamos que Lima Barreto e Glauber Rocha, através de seus trabalhos – em especial *O Cangaceiro*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, obras com as quais dialogamos no presente trabalho – construíram verdadeiras obras de arte, com suas aproximações e distanciamentos, cada qual valendo-se de diferentes possibilidades no que tange ao “caráter político” de seus filmes, dentro do regime estético da arte que, ao contrário de nos conduzir a oposições ou distanciamentos tomados *a priori*, pretende abrir o campo de possibilidades de leitura e análise, tratando os filmes como pertencentes a um mesmo corpo que, independente de hierarquias, é o cinema brasileiro. Talvez aí esteja a magia do cinema.**

---

<sup>179</sup> RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P. 121.

## **REFERÊNCIAS**

## Fontes Fílmicas:

### Principais:

**O Cangaceiro** (1953, São Paulo) Direção: Lima Barreto, História e adaptação: Lima Barreto. Diálogos: Rachel de Queiroz, sobre os originais de Lima Barreto. Fotografia: Chick Fowle. Edição: Hafenrichter. Cenografia: Caribe. Música: Gabriel Migliori. Produção: Vera Cruz. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico.

**Deus e o Diabo na terra do Sol** (1964, Rio de Janeiro) Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha, Sergio Ricardo. Produtor: Luis Augusto Mendes, Jarbas Barbosa Glauber Rocha. Produtora: Copacabana Filmes. Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Mauricio do Valle, Othon Bastos.

**O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (1969, Rio de Janeiro) Direção, roteiro, argumento e cenografia: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Câmera: Ricardo Stein. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Marlos Nobre, Walter Queiróz, Sergio Ricardo, tempos populares do nordeste. Elenco: Mauricio do Valle, Hugo Carvana, Odete Lara, Othon Bastos, Jofre Soares, Lorival Pariz, Mario Gusmão, Conceição Senna, Vinnicius Salvatori, habitantes de Milagres e Amargosa.

### Complementares:

**Por um punhado de dólares** (1964, Itália) Direção: Sergio Leone. Elenco: Clint Eastwood, Marianne Koch, Gian Maria Volonté, Wolfgang Lukschy, Sieghardt Rupp, Joseph Egger, Antonio Prieto, José Calvo, Margarita Lozano, Daniel Martín, Benito Stefanelli, Carla Calò, Bruno Carotenuto, Aldo Sambrell. Produção: Arrigo Colombo, Giorgio Papi, Peter Saint. Roteiro: Jaime Comas Gil, Fernando Di Leo, Clint Eastwood, Peter Fernandez, Sergio Leone, Duccio Tessari. Fotografia: Federico G. Larraya, Massimo Dallamano. Trilha Sonora: Ennio Morricone.

**O velho guerreiro nunca morrerá – “O Cangaceiro” de Lima Barreto 50 anos depois** (2011, São Paulo) Direção: Paulo Duarte.

### **Teses e Dissertações:**

HEIN, Valéria Angeli. **O momento Vera Cruz**. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. Campinas, 2003.

LIMA, F. O. A. **É que Glauber acha feio o que não é espelho: a invenção do cinema brasileiro moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional**. Tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro**. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

SIEGA \_\_\_\_\_. **O reflexo de Calibã no espelho de Próspero: Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira), Universidade de Veneza, Veneza, 2010.

SILVA, A. R. C. V. **De No Tempo das Diligencias à Fox Live**. Dissertação de Mestrado. Apresentada em 2007 - ECA-USP.



## **Bibliografia:**

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. – São Paulo: EDIPRO, 2011.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. Junho de 2005.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do Sol**: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BARROS, Manoel. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 1991.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **O western ou o cinema americano por excelência**. O Cinema: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIM, W. “Sobre o Conceito de História”. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. 7ªed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, J. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro, Propostas Para Uma História**. São Paulo: Paz E Terra, 1979.

BERNARDET, Jean Claude e RAMOS, Alcides Freire, **Cinema e história do Brasil**, 2.ed. São Paulo, Editora Contexto, 1992.

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

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense 1980.

BILHARINHO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulinho de Cultura, 1997.

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**: São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro hoje**. Publifolha, São Paulo: 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. Cangaço: **O Nordeste no Cinema Brasileiro**. Brasília: Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CANDIDO, Antonio. (Org). **A personagem de Ficção**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CARREIRO, Rodrigo. **Do desprezo à glória: o spaghetti western na cultura midiática**. Revista Eletrônica Baleia na Rede. 2009.

CAVALCANTI, Alberto – **Filme E Realidade**. São Paulo: Martins Editora, 1953.

CHESNEAUX, Jean. **Devemos fazer uma tabula rasa do passado?** Sobre a história e os historiadores. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COELHO, Renato. **André Bazin e o western: as idéias do crítico francês sobre o gênero**. Revista Universitária do Audiovisual. n. 40, setembro de 2011.

CONNOR, Steven. **Teoria e valor cultural**. São Paulo: Loyola. 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CUNHA, Euclides Da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1968.

DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Edunesp/Boitempo, 1997.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**, 6ª edição. Fortaleza: Edições UFC 1980.

FERRO, Marc. O Filme, como uma contra-análise da sociedade? in **História: novos objetos**, dir. Jacques Le Goff e Pierre Nora, 3ª edição, Rio de Janeiro: 1988.

FERRO, Marc. **A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação**. São Paulo: Ed.Ibrasa, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. Segunda parte: a extensão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes. 2008. Vol. 1,

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Cinema**. São Paulo: Brasilense, 1983.

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

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema, trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo, Paz e Terra. 1996.

GRUPPI, Luciano. O Conceito de Hegemonia em Gramsci. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HEGEL, Georg W. F. **Cursos de Estética**, vol. I. São Paulo: EDUSP, 2001.

JASMIN, Élise, **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2 edição da revista, São Paulo: Editorial Ateliê, 2001.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. João Pessoa: UFPB/FUNAPE, 1982.

MACHADO, Maria Christina Matta. **As táticas de guerra dos Cangaceiros**, São Paulo: Brasiliense, 1978.

MARSON, Adalberto. “Reflexões sobre o pensamento histórico.”. In: SILVA, Marcos A. **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero 1984.

MASCARELLO, Fernando. **O Dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade**. Intexto. Porto Alegre: UFGRS, v 2, n. 11, 2004.

\_\_\_\_\_. **Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam a Universidade brasileira?**, Contemporânea, Vol. 3, n. 2, 2005.

\_\_\_\_\_. **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus, 2006.

MATTOS, A. C. Gomes de. **A Outra Face de Hollywood: filme B**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

\_\_\_\_\_. Gomes de. **Publique-se a Lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NASCIMENTO, José Anderson. **Cangaceiros, Coiteiros e Volantes**. São Paulo: Editora Ícone, 1994.

OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de & AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Índios na Mira: Um olhar sob os filmes de gênero western no cinema Hollywoodiano**. Anais do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Campina Grande – PB. 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos**. Bauru: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”**. In: **História Cinema e outras linguagens juvenis**. Organizador, Edward de Alencar Castelo Branco. Teresina, EDUFPI, 2009

\_\_\_\_\_. **Terra em transe (1967 Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação**. Revista Fênix. Ano 3, número II., 2006.

\_\_\_\_\_. **Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimos a chanchada**. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n. 4 outubro/novembro/dezembro de 2006.

RAMOS, Fernão (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Relações Cinema-História: Perigo e Fascinação**. In: **Projeto História**: Revista da Pós-Graduação em História da PUC/SP. n. 4. São Paulo: junho 1985.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **Esthétique, inesthétique, anti-esthétique**. In: RAMOND, Charles (org.). **Alain Badiou: penser le multiple – actes du Colloque de Bordeaux, 21-23 octobre 1999**. Paris: L'Harmattan, 2002.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Itatiaia, B. Horizonte, 1963.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 653-655.

\_\_\_\_\_. **O ideário político de Glauber Rocha.** Sidney Nolasco de Rezende (org). Rio de Janeiro: Philobiblion 1986.

\_\_\_\_\_. **O século do cinema.** Rio de Janeiro: Tipo Editor 1983.

\_\_\_\_\_. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. **Roteiros do Terceiro Mundo,** SENNA, Orlando (org) Rio de Janeiro: Tipo, 1982

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 39.

\_\_\_\_\_. **Na Cinelândia Paulista.** Perspectiva. São Paulo 2002.

ROSENSTONE, Robert. A. **A História nos filmes, Os filmes na história.** Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALLES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, ?.

SARACENI, Paulo Cesar. **Por dentro do cinema novo:** minha viagem. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

SCHATZ, T. **Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the Studio system**. New York: Random House, 1981.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Hermenêutica e Crítica**. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2005. Vol. I.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte: O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SIEGA, Paula. **Ressonâncias Sertanejas em Alberto Moravia e Gianni Amico: leituras do centro sobre a periferia**. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic (Tessituras, Interações, Convergências), São Paulo, p. 1-10, 13 a 17 de julho de 2008.

\_\_\_\_\_. Trópicos (1967, Gianni Amico): **Um caso particular da recepção do Cinema Novo na Itália**. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, Vol. 7, ano VII, n° 2, Maio-Agosto 2010, pp. 1-19.

\_\_\_\_\_. **A estética da Fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes**. In: CONFLUENZE Vol. 1, 2009, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. P.38-39.

SLOTKIN, Richard. Apud VUGMAN, Fernando Simão. **Western**. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org.) Campinas, Papirus, 2006.

SOARES, Paulo Gil. **Vida, paixão e mortes de Corisco o Diabo Louro**. Porto Alegre: L&PM editores, 1984.

SOUZA, Moacir Barbosa de. **Mito e alegoria no western americano**. Revista eletrônica temática. Ano V, n. 03, março de 2009.

THOMPSON, E. P. Folclore, Antropologia e História Social. In: **As Peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: EdUnicamp, 2001.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, Ed. Unesp, 2001.

VESENTINI, Carlos. A. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: **História do Cinema Mundial**. Fernando Mascarello (org.) Campinas, Papirus, 2006.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC. 2005.

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3 ed. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sétima arte: Um culto moderno**. São Paulo: Perspectiva 1978.

\_\_\_\_\_. **D. W. Griffith: o nascimento de um cinema**. SP: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Sertão Mar**. Glauber Rocha e a Estética da Fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### **Crédito de imagens:**

A logo da Vera Cruz presente no Capítulo II foi retirado do site da própria Companhia.  
<http://www.veracruzcinema.com.br/> acessado em 15/04/2012 às 15h42min.

A fotografia de Lima Barreto presente no Capítulo II foi extraída do documentário **O velho guerreiro nunca morrerá – “O Cangaceiro” de Lima Barreto 50 anos depois** (2011, São Paulo) Direção: Paulo Duarte.

A fotografia de Glauber Rocha presente no Capítulo III foi retirada do site Tempo Glauber.  
[www.tempoglauber.com.br](http://www.tempoglauber.com.br) acessado em 09/07/2011 às 14h46min.