



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

**CINEMA, IMAGINÁRIO E SUBJETIVIDADE: O Filme Vidas Secas e a Construção de
Diferentes Memórias**

MACEIÓ

2014

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

**CINEMA, IMAGINÁRIO E SUBJETIVIDADE: O Filme Vidas Secas e a Construção de
Diferentes Memórias**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em sociologia.

Orientador: Prof^o Dr. Elder P. Maia Alves

MACEIÓ

2014

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Maria Auxiliadora G. da Cunha

S586c Silva Júnior, Ailton da Costa Silva.
Cinema, imaginário e subjetividade : o filme Vidas Secas e a
construção de diferentes memórias / Ailton da Costa Silva Júnior. – 2014.
88 f.

Orientador: Elder P. Maia Alves.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de
Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em
Sociologia. Maceió, 2014.

Bibliografia: f. 85-88.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação. Vidas secas.
2. Santos, Nelson Pereira dos, 1928- . 3. Cinema brasileiro. 4. Cinemato-
gráfica – Memória. 5. Sociologia. I. Título.

CDU: 316.74:791.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - ICS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PPGS



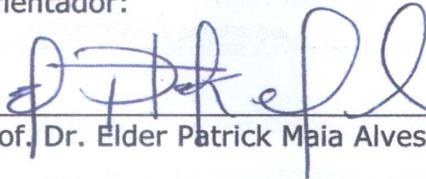
TERMO DE APROVAÇÃO

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

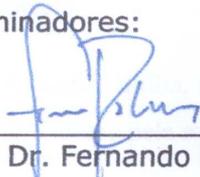
Título do Trabalho: "CINEMA, IMAGINÁRIO E SUBJETIVIDADE: O FILME VIDAS SECAS E A CONSTRUÇÃO DE DIFERENTES MEMÓRIAS"

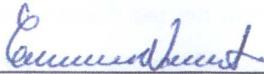
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, pelo programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:


Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves (PPGS/UFAL)

Examinadores:


Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues (PPGS/UFAL)


Prof. Dr. Emerson Oliveira do Nascimento (PPGS/UFAL)

Maceió, 24 de Janeiro de 2014.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Elder P. Maia Alves,

Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia (PPGS) e ao Instituto de Ciências Sociais (ICS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL),

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de pesquisa,

Aos meus amigos e colegas de turma de pós-graduação em sociologia que tanto influenciaram na ampliação de meus saberes acadêmicos, com conversas que se estendiam através de corredores e escapavam aos muros da universidade,

E em especial aos meus queridos amigos e amigas: Gárdia Rodrigues (a mais nordestina das gaúchas), Carlos Lacerda Júnior (pesquisador por excelência), Paulo Victor (receptáculo poético e musical), Marizângela Melo (advogada forte), Magda Lopes (ou “Magda Goffman”), Felipe Chaves (grande “Felipiel”), Carlos Henrique (grande defensor das causas sociais), Gearlanza Alves (sempre socióloga).

A todos os professores que ministraram disciplinas tão importantes no decorrer do curso e que me permitiram enxergar a potencialidade que emana da ciência sociológica e sua complexidade,

A minha família, meus sobrinhos, minhas irmãs e principalmente a minha querida mãe que sempre torceu pela minha vitória,

Ao meu querido pai em memória, que tanto me ajudou em entrevistas na região de Minador do Negrão e que me fez perceber a grandiosidade do cinema - eu fui muito além de John Wayne, pai,

Aos meus amigos do cineclube de Palmeira dos Índios: Alexandre Souza, Bruno Costa, Edmilson Sá, Eliédson Rafael, Helcinei Correia, Ibernson Sá, Ivan Barros, Lucas Barros, Marcelo Balbino, Mário Zeymison e Victor Henrique, pelas tantas conversas em torno do cinema, literatura e música,

As forças do universo que corroboraram na elaboração deste trabalho.

“A memória é o único paraíso do qual não podemos ser expulsos”

(Johann Paul Richter)

"A imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com imagens"

(Glauber Rocha)

Encontrarás à esquerda da Casa de Hades, uma fonte, e, a seu lado, um branco cipestre. Não te aproximes desse manancial. Mas encontrarás um outro junto ao Lago da Memória, De onde fluem águas frescas e, diante do qual, há guardiães. Diz-lhes: “Sou um filho da terra e do céu estrelado; Mas minha raça é do céu (somente). Vós próprios o sabeis. E – ai de mim! – estou ressequido de sede, e pereço. Dai-me rapidamente a água fresca que flui do Lago da Memória”. E eles mesmos te darão de beber o manancial sagrado. E, desde então, tu dominarás entre os outros heróis.

(Platão)

RESUMO

Este trabalho de cunho histórico-sociológico propôs a investigar, por meio da memória coletiva e do cinema, o processo de formação de duas memórias distintas que adquiriram uma específica ligação através do processo de elaboração do longa-metragem *Vidas Secas* de 1963. Primeiramente temos a formação de uma memória cultural e política dos cineastas da primeira fase do Cinema Novo, os quais foram extremamente impactados após a conclusão do filme, e em seguida a memória dos antigos moradores do município de Minador do Negrão, situado no interior de Alagoas, que tiveram participações no processo de filmagens realizado nos anos de 1962 e 1963. É através da união entre a análise fílmica e a reconstrução da memória coletiva de um grupo específico, que foi realizada uma reflexão acerca da influência da cultura audiovisual. Procurando elucidar como e a partir de quais experiências foram construídas as memórias dos cinemanovistas, tomando por base o conceito de *brasilidade romântico-revolucionária* forjado pelo sociólogo Marcelo Ridenti, e em outra medida a dos moradores do pequeno povoado durante o processo de elaboração do filme. Tendo como suporte a memória coletiva, a sociologia e o cinema, foi possível evidenciar as diferentes nuances que forjaram algumas mudanças na memória social dos moradores da região quando estes passaram a ter um contato direto com a equipe técnica de filmagens. A argumentação que utilizei transita ainda entre três pontos distintos que adquirem ligação no decorrer do texto. Primeiramente a importância que o sertão nordestino assumiu na construção de uma narrativa específica que formou a gênese do então Cinema Novo; um segundo ponto também analisado voltasse para a criação do enredo fílmico de Nelson Pereira dos Santos a partir da obra literária de Graciliano Ramos, finalizando com uma discussão envolvendo a memória dos antigos moradores por meio de entrevistas e relatos. Para tanto, foram utilizadas entrevistas feitas com seis moradores que ajudaram no processo de criação do filme. Através delas buscou-se acessar as lembranças e fatos ocorridos naquele período, características do cotidiano das filmagens, a adaptação da população com atores e cineasta, bastidores e locais escolhidos para as cenas principais. Estes aspectos foram alvo de nosso trabalho, que encontrou na memória coletiva e no processo de interação social desencadeado na época seu principal recurso empírico e analítico.

Palavras-chave: Vidas Secas. Memória. Cinema. Sociologia.

ABSTRACT

This work of historical- sociological aims to investigate, by means of collective memory and cinema, the process of formation of two distinct memories that have acquired a specific link through the process of developing the feature film *VidasSecas*, 1963. First we have the formation of a cultural and political memory of filmmakers of the first phase of Cinema Novo ,which were greatly impacted after completion of the film , and then the memory of the former inhabitants of the municipality of MinadorNegrão , located inside Alagoas , who had interests in the filming process performed in the years 1962 and 1963 . It is through the union of film analysis and reconstruction of collective memory of a specific group, a reflection on the influence of visual culture was performed. Looking elucidate how and from which experiments were constructed memories of cinemanovistas , based on the concept of *romantic - revolutionary brazilianness* wrought by sociologist Marcelo Ridenti , and other measure to the residents of the small settlement during the drafting process of the film . Backed by the collective memory, sociology and film, it was possible to enhance the different nuances that forged some changes in the social memory of the locals when they started to have a direct contact with the crew filming. The argument that I used still moves between three different points during the purchase link text. First the importance the northeastern hinterland took in building a specific narrative that formed the genesis of the then Cinema Novo , a second point also analyzed back to the creation of the filmic plot of Nelson Pereira dos Santos from the literary work Graciliano Ramos , ending with a discussion involving the memory of old residents through interviews and reports . To this end, interviews with six residents who helped in the creation process of the film were used. Through them we tried to access the memories and events occurring during that period, characteristics of everyday filming the adaptation of the population with actors and filmmaker, scenes and places chosen for key scenes. These aspects were the subject of our study, which found in the collective memory and social interaction process initiated at the time its main empirical and analytical resource.

Keywords: Vidas Secas. Memory. Cinema. Sociology.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
2	O SERTÃO NORDESTEINO COMO MATÉRIA-PRIMA ESTÉTICO-POLÍTICA: O CINEMA NOVO E A FOTOGRAFIA-SÍNTESE DA NAÇÃO..	14
2.1	Modernização cultural e cinema: política e cultura.....	18
2.2	O nacional-popular e a busca da fotografia "autêntica" da nação.....	26
2.3	A invenção do Nordeste e o sertão como um monopólio de sentido.....	33
3	OS TRÂNSITOS SIMBÓLICO-POLÍTICOS ENTRE OS BRASIS: GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS.....	41
3.1	Literatura e cinema: escolhas e aproximações.....	42
3.2	Nelson Pereira dos Santos: procurando o sertão.....	49
3.3	Cinema-Memória: lembrança e relato.....	58
4	MEMÓRIA E PERCEPÇÃO: OS FILTROS DO PRESENTE E DO PASSADO.....	63
4.1	A filmagem de Vidas secas: Uma análise da construção estética de algumas cenas.....	64
4.2	Memória e imaginação: Entre a narrativa fílmica e a ideologia política.....	71
4.3	Reminiscências, gratificações e experiência.....	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
	REFERÊNCIAS.....	86

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Qual é a principal funcionalidade do cinema e que tipo de ligação ele constrói com a memória? Os dois principais pontos de união neste trabalho são a arte cinematográfica e a memória social, os quais obterão extremo destaque no decorrer dos textos a seguir. Este trabalho desenvolve uma análise em torno da memória de alguns dos principais cineastas da primeira fase do movimento cinemanovista e as memórias dos antigos moradores do município de Minador do Negrão, situado no agreste alagoano. Distante 169 quilômetros de Maceió e 35 quilômetros de Palmeira dos Índios. Este povoado, antes distrito de Palmeira dos Índios, foi palco da criação do longa-metragem *Vidas Secas* (1963) do cineasta Nelson Pereira dos Santos, filmado em 1962/63 e considerado um dos mais importantes filmes da primeira fase do Cinema Novo brasileiro. A pesquisa teve seu desenvolvimento entre agosto de 2011 e setembro de 2013, tendo tratado de demonstrar as diferentes especificidades que envolveram a criação do filme e, sobretudo como o mesmo exerceu influência em ambos os grupos.

O interesse pelo estudo da elaboração do filme *Vidas Secas* havia inspirado anteriormente a criação de meu trabalho de conclusão de curso de Licenciatura plena em História pela Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL, tendo ganhado o título de *O Filme Vidas Secas e sua Relevância Histórico Cultural: Reconstrução da Memória Cinematográfica*, que buscava compreender os caminhos traçados pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos e a literatura de Graciliano Ramos.

O desejo pela análise desta obra do cinema nacional é muito mais antigo que o amadurecimento dos meus objetivos acadêmicos, e data da minha infância, das diferentes conversas que tive com parentes antigos que haviam presenciado a chegada da equipe de filmagens de *Vidas Secas* no município de Minador do Negrão, tendo eles participado de diferentes cenas, entre relatos, memórias e curiosidades foi-se alimentando um sentimento de busca que nutri no decorrer de toda minha juventude. As bases de meu fascínio pela sétima arte foram edificadas mediante as longas conversas com meu pai, de quem absorvi diferenciado conhecimento, sobretudo em torno de sua paixão pelo cinema *Western* e a admiração pelo ator americano John Wayne e o diretor italiano Sérgio Leone.

Transcorrirei em meus escritos destacando a memória coletiva como principal artífice, no decorrer da pesquisa, foram realizadas seis entrevistas com alguns dos antigos moradores. Nosso interesse repousa sobre as diferentes nuances que conjugaram as memórias e a

percepção dessas pessoas no transcorrer dos dias em que as mesmas mantiveram contato direto com a cultura audiovisual propriamente dita.

O trabalho de pesquisa no campo foi desenvolvido em duas etapas específicas, uma voltou-se para uma minuciosa análise bibliográfica em torno da melhor condição de suporte metodológico que privilegiasse a esfera da arte cinematográfica nacional e o campo de estudos da memória social, a outra parte construiu o nosso direcionamento para o campo, as entrevistas e o acesso (ainda que parcial) a memória dos moradores, constitui nosso objeto empírico. As entrevistas e relatos aqui selecionados foram coletados nos municípios de Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, tendo sido solicitadas em prazo antes determinado com cada entrevistado, e seguindo os padrões acadêmicos atuais de entrevista dos manuais de história oral.

Partiremos analisando a memória coletiva do grupo em questão sobre a ótica do sociólogo Maurice Halbwachs (1877 – 1945), que trata a memória coletiva e a memória individual por meio da união entre conceitos que partem da psicologia social e da sociologia. Tais conceitos sempre estiveram unidos por uma intersecção específica de análise e observação. Segundo Halbwachs, todo indivíduo é habitado por diferentes grupos de referências, e a memória se forma através desses grupos.

O que nos chama atenção nos escritos de Halbwachs e que nos servirá no decorrer de nossa análise sobre a memória, diz respeito aos grupos de referência, que são grupos que o indivíduo já se inseriu em dado momento de sua vida, estabelecendo uma ligação de seus pensamentos com os demais, absorvendo e doando lembranças. Essa troca de relações sociais é o que vai construir uma imagem, uma recordação. Assim sendo, a lembrança torna-se o produto de um processo coletivo, ficando dessa maneira sempre inserida em um determinado contexto social.

Outros elementos que aparecem inseridos em nosso trabalho relacionam-se tão somente aos caminhos percorridos pelos cineastas do movimento cinemanovista da década de 1960 e a criação da imagem de um sertão que imperou na formulação dos filmes do primeiro momento dessa cinematografia. Discutiremos tais conceitos através de estudos feitos por diferentes autores, entre eles: Renato Ortiz, Durval Muniz, Marcelo Ridenti, Ismail Xavier e Walter Benjamin.

Este trabalho se encontra dividido em três capítulos e realizou a união entre as particularidades ainda desconhecidas da gênese do filme *Vidas Secas* pela ótica dos *não atores*, mediante uma análise de suas memórias e relatos, e os primeiros passos do Cinema Novo brasileiro que privilegiou em suas primeiras temáticas fílmicas a região do Nordeste do Brasil com toda a sua complexidade simbólica e cultural.

A argumentação utilizada transita ainda entre três pontos distintos que adquirem ligação no decorrer do texto, primeiramente a importância que o sertão nordestino assumiu na construção de uma narrativa específica que formou a gênese do então Cinema Novo, um segundo ponto também analisado voltou-se para a criação do enredo fílmico de Nelson Pereira dos Santos a partir da obra literária de Graciliano Ramos, finalizando com uma discussão envolvendo a memória dos antigos moradores por meio de entrevistas e relatos.

No primeiro capítulo de nossa reflexão buscamos compreender os diferentes aspectos sociopolíticos da década de 1960, e a efervescência política que gerou, entre os intelectuais de esquerda e artistas de diferentes esferas, a busca por uma legitimação do perfil nacional que privilegiasse a tão sonhada modernização futura sem, no entanto, abraçar a lógica capitalista do mercado e da exclusão. Como o cinema atuou nesta empreitada e sobre quais aspectos estruturais e políticos a arte manteve um papel de atuação (privilegiando o que Marcelo Ridenti chamou de *brasilidade romântico revolucionária*, ou busca do *homem novo*) será destaque neste capítulo.

A busca do *nacional popular* nos permitiu penetrar dentre outras temáticas de extrema importância neste primeiro momento, sob a ótica de Renato Ortiz (2001), em *A moderna tradição brasileira*, analisamos a parcela de contribuição ensejada pelos artistas nacionalistas de esquerda dos anos de 1950 e 1960.

Em defesa da potencialidade deste cinema crítico da década de 60 nos apoiaremos nos escritos de Ismail Xavier, no qual o autor nos explica que: “O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. (XAVIER, 2005, p. 20).

Outra indagação feita diz respeito ao ideal de modernidade que o Cinema Novo em termos de estruturação fílmica, em que o sertão nordestino alcançou interessante destaque em diversas situações. Encontraremos suporte para tais averiguações na obra de Durval Muniz A

Invenção do Nordeste e outras artes(1999), que explicita os diferentes aspectos que inauguraram a *construção imagética do nordeste*, onde nascia um referencial distante da evolução moderna capitalista que tomava outras regiões do país e modificava seu perfil nacional.

O Nordeste mantinha-se aprisionado em um passado que o privilegiava culturalmente: “O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 90).

No segundo capítulo priorizamos um estudo sobre os meios estabelecidos para a elaboração do filme e como o cineasta foi buscar inspiração na literatura regionalista de Graciliano Ramos. Destacaremos alguns dos principais movimentos culturais dos anos 60, e qual era o projeto modernizador que se estabelecia em torno da autenticidade brasileira, que tipo de Brasil estava sendo exaltado em meio a tantos Brasis, distintos em suas peculiaridades regionais.

Os porquês que influenciaram a mudança de localidade, antes escolhida pelo cineasta no sertão da Bahia, e que fez com que ele optasse pelo agreste alagoano, deixando-o mais próximo da casa de Graciliano Ramostambém foram mencionados aqui. Recorremos neste segundo capítulo a uma diversidade de fontes impressas como jornais, revistas, fotografias e arquivos que são mantidos em acervos na prefeitura de Minador do Negrão, no Museu Casa Graciliano Ramos, situado em Palmeira dos Índios, e em arquivos particulares. Neste ponto, objetivamos a busca por reportagens referentes ao andamento das filmagens no interior de Alagoas e como se deu o processo de interação entre equipe técnica e moradores do município.

A escolha da metodologia qualitativa, como sendo uma das principais técnicas auxiliadoras na pesquisa deste trabalho, foi feita mediante a análise dos dados inicialmente pesquisados sobre a criação do filme. Sendo um filme que teve como elenco diversos moradores de Minador do Negrão, o uso de depoimentos e histórias de vida transformaram-se em material chave no processo de acesso aos principais significados subjetivos e psicossociais. Sustentaremos nossa proposta em torno da oralidade a partir de estudos feitos em obras de Maurice Halbwachs, anteriormente citado, e Paul Ricoeur, que priorizaram os estudos sobre a memória.

Encerramos nosso trabalho analisando as entrevistas feitas com os antigos moradores que participaram, direta e indiretamente, da feitura do filme. Nesse último capítulo promovemos um estudo mais aprofundado da memória coletiva que sustenta nosso problema de pesquisa: quais foram os impactos estéticos, políticos e simbólicos do filme *Vidas Secas* na percepção e para a construção de duas memórias particulares? A dos cineastas e a dos moradores que participaram das filmagens.

2 O SERTÃO NORDESTINO COMO MATÉRIA-PRIMA ESTÉTICO-POLÍTICA: O CINEMA NOVO E A FOTOGRAFIA-SÍNTESE DA NAÇÃO

Este capítulo pretende demonstrar algumas das principais modificações de ordem sociopolítica enfrentadas pela sociedade brasileira da década de 1960, e, mais precisamente, no período que marca o nascimento do Cinema Novo, e que corroborou para o surgimento de um tipo específico de sentimento de busca por um quadro de representação da nação brasileira, de sua cultura e de sua identidade.

Serão analisados, dentro deste contexto inicial do primeiro e do segundo capítulo, alguns dos principais movimentos nacionais surgidos antes do golpe militar de 1964 e a participação de órgãos de esquerda e intelectuais que promoveram a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado a UNE (União Nacional dos Estudantes), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os diferentes protestos que ressaltavam a *realidade nacional e popular* e os elos gerados entre as organizações políticas e as artes nacionais.

Nossa busca pretende, ainda, discutir os diferentes motivos que engendraram o processo de busca do tipo de *homem novo* no sertão brasileiro, e que tipo de sertão foi ressaltado e modelado nessa busca. Sob quais anseios se formou a necessidade de criação de uma fotografia da nação? Que tipo de bandeira passou a ser erguida pelos intelectuais e como o popular figurou em meio às principais formas de representação estética.

A efervescência política do período pré-golpe militar e as diferentes manifestações de cunho artístico e cultural que marcam este momento histórico serão apresentadas aqui tomando por base a cinematografia inicial do Cinema Novo, que buscou no sertão nordestino um referencial do homem brasileiro. “Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, “do coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.” (RIDENTI, 2000, p. 24)

Marcelo Ridenti evidencia a necessidade, entre os revolucionários nacionalistas de esquerda e intelectuais da época, de moldar uma nova sociedade moderna, revitalizando antigos costumes e traços de nossa cultura, que estavam presentes nas bases de formação da sociedade brasileira como o índio, o negro, as diferentes correntes religiosas, danças, literatura de cordel, poesia, entre tantas outras.

O despertar da população começa a ocorrer em meados da década de 1950. Ridenti faz uso de uma vasta documentação histórica em seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2000), que nos permite conhecer os diferentes aspectos de um período que foi marcado por um desejo libertário e luta contra a opressão. A política e a cultura nunca estiveram tão envolvidas.

O conceito de *romantismo revolucionário* de que nos fala Marcelo Ridenti adquire um sentido de busca no passado de nossas origens nacionais, traços esquecidos e alterados que nos permitissem formar um retrato de nós mesmos enquanto povo brasileiro. O romantismo que se alastrou pela sociedade brasileira das décadas de 1960-70 fez-se presente em uma demasiada *hegemonia esquerdista*, na qual literatos, cineastas e intelectuais de diferentes esferas profetizavam um futuro de melhorias de cunho social e político que fosse desencadeado pelo homem simples, o trabalhador rural, o operário da fábrica, a dona de casa, embora este mesmo povo sofrido necessitasse o quanto antes de uma liderança visível e atuante que o levasse a compreender a sua força. Esta liderança estava nas mãos dos segmentos intelectualizados da sociedade brasileira. E desta forma “o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completa verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira” (RIDENTI, 2000, p. 102)

O filme *Vidas Secas* figura em nossa análise como um expoente determinante de um tipo de Brasil que aqui se apresenta no sertão. Nos debruçaremos, no decorrer de nosso trabalho, sobre a questão da formação da memória dos moradores do povoado Minador do Negrão, no interior de Alagoas, e como ela foi alterada mediante o contato com os diferentes traços provenientes da cultura audiovisual que emergiam no decorrer da produção do longa-metragem *Vidas Secas*.

A face política e filosófica do cinemanovismo foi buscar elementos consistentes na cultura nordestina, bem como nas diferentes mazelas sociais: o cangaço, o coronelismo, a violência com que a seca se alastrava, expulsando famílias e o descaso político com tais situações. Um projeto de assimilação dessas diferentes variantes foi desenvolvido pelos cineastas com o intuito de gerar uma bandeira de luta através de tais símbolos, o sertão contribuiu como palco:

Trata-se de um símbolo imposto - em certos contextos históricos - a determinadas condições locacionais, que acaba por atuar como um qualificativo local básico no processo de sua valoração. Trata-se de um discurso valorativo referente ao espaço, que qualifica os lugares segundo a mentalidade reinante e os interesses vigentes nesse processo. "(MORAES, 2002, p. 361-362)

O Cinema Novo surgiu no Brasil em meados da década de 1950 como um dos mais expressivos movimentos artísticos nacionais, que absorveu diferentes conceitos de nossa cultura a fim de criar um modelo da nação, ao tempo que se distancia da temática do cinema comercial. Outro ponto a ser alcançado era basicamente o de criar no Brasil uma indústria cinematográfica que viesse a gerar um diálogo com o público, onde o povo pudesse sevir nas telas, um exercício auto-analítico de sua identidade como brasileiro. Diferentemente de outros estilos cinematográficos, essa nova forma de construção fílmica fez crescer no Brasil o interesse de um grupo composto por jovens cineastas de São Paulo, Rio de Janeiro e da Bahia movidos pela necessidade de fugir do padrão estético norte-americano e suas características, que se voltavam, quase que unicamente, para um tipo de cinema comercial, contrariando também a tentativa de criação de um cinema com aspectos Hollywoodianos desencadeado pela Vera Cruz.

O Cinema Novo procurava, sobretudo, uma independência cultural para o filme brasileiro. Isso não significava ter apenas temas nacionais, mas encontrar um cinema capaz de traduzir a realidade nacional com base em uma estética autenticamente brasileira. (FIGUEIRÔA, 2004, p.31)

A falência das grandes produtoras cinematográficas de São Paulo em meados da década de 1950 culminou com o surgimento de idealizadores que apostaram no cinema de cunho crítico-social. Completamente inserido no processo de afirmação dos grupos menos favorecidos, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e mais uma série de cineastas e pensadores da época observavam o movimento cinematográfico como sendo o libertador de anseios, com a proposta de revitalizar a cultura e tramar a sua dignificação. Segundo Gilberto Felisberto Vasconcellos:

Glauber fala sempre do intelectual. Esse é o centro de suas reflexões – só que fala na perspectiva popular: a “imaginação verdadeira” do cego contador de fábulas e lendas. O tipo de intelectual no Brasil americanizado é o paulista com formação mais anglo-francesa do que Ibérica. Para o intelectual paulista médio, o cinema é hacienda com paraibas de obra, pois não se filma operário do ABC metalúrgico. (VASCONCELLOS, 2001, p. 12)

Glauber Rocha exprimiu o pensamento dos jovens cineastas da época que tinham interesse por produções de baixo orçamento voltadas para a realidade brasileira. A sociedade necessitada de representação foi aos poucos sendo inserida na tela, de forma artística por

Glauber, embora que inicialmente tenha adquirido um perfil extremamente distanciado de interpretação pelo público brasileiro. Chamado por muitos de Cinema Novo, e tendo como um de seus principais criadores o cineasta baiano Glauber Rocha, este estilo de fazer cinema assumiu um papel único no cenário nacional. O baixo orçamento imperava nas produções, as histórias eram bem próximas. O primeiro filme que veio a inaugurar essa nova fase foi *Rio 40 Graus*, realizado em 1955, por Nelson Pereira dos Santos, e em seguida *Rio, Zona Norte* de 1957. A influência do cinema expressionista Italiano e o vanguardista Francês, baseado na Nouvelle Vague de Françoise Truffaut e Jean Luc-Godard, alimentavam as mentes dos pioneiros do novo cinema. Como é evidenciado por Paulo Emílio Sales:

Rio 40 graus, a fita de estréia de Nelson Pereira dos Santos, foi considerada na época principalmente uma utilização das lições do neo-realismo italiano. Prossegue crescente o interesse despertado por esse filme, não se cogitando mais hoje em vinculá-lo a qualquer tendência estética estrangeira; ao contrário, o que surpreende agora em Rio 40 graus é constatar a profundidade da impregnação brasileira, tanto nos personagens quanto nas situações. (GOMES, 1996, p.79-80)

Um filme que apresenta um tipo de Brasil, dos tantos “Brasis” que conhecemos transbordante em seus mais sutis traços elementares, provenientes de nossa cultura. A malandragem do carioca, que é artisticamente desenvolvida por seus personagens com o intuito único de sobreviver em meio aos tantos problemas sociais e armadilhas de um cotidiano repleto de desonestidade. O Rio de Janeiro de que nos fala as histórias de Nelson Pereira dos Santos mistura as belezas imortalizadas nos cartões postais com a tragédia diária dos desfavorecidos, dos que estão à margem da sociedade.

A composição simples do filme tornou-se marca registrada dos primeiros realizadores que pretendiam abandonar a tendência de manipulação de cenários e personagens. A câmera era apontada para o que já estava teoricamente concebido, sem que houvesse a necessidade de muitos retoques, era a inauguração de um cinema mais realista, carregado de intensidade. Características do estilo europeu de filmografia eram colhidas e ganhavam uma releitura através das mãos dos cinemanovistas. O Neo-realismo italiano do pós-guerra influenciou ao ponto de gerar uma “reeducação” das ideias dos cineastas brasileiros. Surge uma crítica crua dos problemas que afetavam a classe marginalizada.

Uma discussão que surge inevitavelmente dos diferentes elementos que vieram a constituir as principais características do Cinema Novo, diz respeito também ao financiamento necessário para as produções. Um cinema que se distanciava das chanchadas e da comédia pastelão, um cinema complexo que servia de espelho para a nação, aproximando-

se da massa com suas tramas e personagens, sem perder, no entanto, sua essência de crítica aos problemas sociais, não era bem visto pela elite nacional. Portanto, é de suma importância em nosso trabalho analisar também a origem do financiamento dos filmes realizados no decorrer da década de 1960, este período em especial ao qual se situa a elaboração do filme *Vidas Secas*, de 1962, até a criação, em 1969, da Embrafilme, que fiscalizava e dinamizava a produção cinematográfica brasileira.

Filmes como *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964) e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), são fruto de uma síntese de características regionais, em sua grande parte desconhecidas entre os brasileiros. Diferentemente da música e da literatura, a arte cinematográfica condensou em sua poesia da imagem as artes que se faziam presentes na vida do sertanejo, destacando encantos e lamentos despercebidos. Esse é basicamente um dos traços especiais do cinema, o de diminuir a grande janela que nos permite enxergar a vida, com suas cores, formas e sons, transformando-a em algo menor que caiba em nossa compreensão, uma janela menor que carrega o supra-sumo da existência, sem, no entanto, reduzir sua beleza e emotividade.

2.1 Modernização cultural e cinema: política e cultura

O contexto das manifestações nacionais da década de 1960 voltava-se para a recuperação das raízes de nossa cultura e não necessariamente como um grito contra o capitalismo moderno. O retorno ao passado tinha como principal proposta gerar um sentimento que inspirasse a formação do *homem novo*. (RIDENTI, 2000, p. 102)

Nossas principais indagações neste capítulo dizem respeito à forma como o Cinema Novo encontrou as condições necessárias para a sua realização nos anos 50 e 60, e por que este tipo de cinema assumiu uma postura de crítica social tão intensa nesta época.

As respostas para tais questionamentos podem ser encontradas mediante uma análise das diferentes lutas sociais, políticas e culturais desencadeadas nas décadas de 1950 e 1960. As intensas modificações no cenário político em união com os artistas e intelectuais de diferentes esferas culturais possibilitaram o florescimento de práticas que foram aos poucos moldando um padrão eficaz de linguagem. O movimento cinemanovista foi erguido por pessoas extremamente cientes do atual cenário político nacional, os projetos que deram origem aos filmes da primeira fase do movimento, e fases subsequentes, edificaram um

padrão estético que apresentava os problemas nacionais das classes desfavorecidas de forma clara ao povo brasileiro, sem floreios. A velocidade da imagem em movimento foi um dos principais elementos que viriam a concretizar este tipo de arte, em um país de poucos leitores e com alto índice de analfabetismo, o cinema surgiu como uma arma de denúncia social e política. De certo modo, os cineastas foram os intelectuais que não haviam se envolvido diretamente com a política, porque preferiram o cinema como artifício para as suas denúncias e críticas ao cenário social brasileiro. Este foi o momento da fusão entre política e cultura que se seguiu neste período, e culminou com as alterações político-sociais que forjaram o Cinema Novo.

Sustentando nossas afirmações em torno do surgimento do Cinema Novo em meio às pressões políticas e culturais da década de 1960, utilizaremos pesquisas e ensaios provenientes dos trabalhos de Renato Ortiz e Marcelo Ridenti.

O cinema no início da década de 1950 adquiriu um status de relevância entre os demais projetos culturais que tinham como objetivo impulsionar o progresso da nação em termos de cultura e industrialização. A modernidade seria alcançada e não estaria ligada a modernidade capitalista desintegradora do sentido puro de nossa comunidade, a perda do sentido de comunidade implicaria na subversão de nossa originalidade. “É justamente essa busca da comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista que caracteriza o romantismo revolucionário”. (RIDENTI, 2000, p. 87)

A criação de um público alvo era o principal objetivo da camada de intelectuais que figuraram como arquitetos movidos pelo sentimento do romantismo revolucionário que aos poucos se desencadeava e que viria a sustentar o cenário artístico brasileiro, ainda segundo Ridenti:

Em outro contexto, a valorização do *povo* não significava criar utopias anticapitalistas regressivas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo. (RIDENTI, 2000, p. 51)

Uma produção simbólica cultural em larga escala subsidiaria as demais esferas culturais nacionais provocando alterações específicas na vida do cidadão inserido na comunidade. É nas décadas de 1950 e 1960, que o ensino público começa a ser beneficiado depois dos investimentos realizados na formação dos professores. A profissionalização de professores, e o aumento subsequente do número de profissionais formados na área da

educação fez surgir um público específico no país, que aos poucos se tornou consumidor exigente de cultura e de arte. Ao mesmo tempo em que assistíamos o nascimento de diferentes empresas que faziam a publicação de materiais impressos em circuitos culturais pelo país, jornais, revistas e produtoras de cinema surgiam em diferentes metrópoles reforçando essa dinamização do sentido de modernização cultural.

O desenvolvimento econômico do país neste momento da história foi bastante influenciado pelos investimentos públicos diretos do Estado e de empresas estatais, e mais tarde através do capital internacional. Essa injeção financeira acelerou o processo de desenvolvimento de uma nova ordem de empresas que lucravam com o aprimoramento dos bens simbólicos de cunho cultural, os filmes ganharam relevância entre diferentes camadas.

No cinema, o sentimento de aproximação gerado pelos autores com o público traduziu parte desse romantismo revolucionário de que nos fala Marcelo Ridenti. Problemas de âmbito social exibidos nas telas apresentavam-se ao público em forma de denúncia, almejando, dessa forma, conquistá-lo como um tipo de representante.

Renato Ortiz, em sua obra *A Moderna Tradição Brasileira* (1988), oferece uma rica pesquisa a cerca do cenário político nacional das décadas de 1960 e 1970, nas quais foram propagados de forma generalizada os conceitos de “nacional” e “cultura popular”. Recorrendo a diferentes fontes de pesquisa, o autor desenvolve uma gama de explicações que se voltam para a “indústria cultural” que começa a ser montada. Absorvendo características fundamentais de nossa cultura nacional como a música, o teatro e o cinema, a TV ganha poderes de grande difusora das diferentes esferas artísticas, ocupando um espaço de referência entre os meios de comunicação e estruturação da propaganda mercadológica. A utopia nacional-popular das décadas de 1950 e 1960 foi aos poucos se transformando na ideologia da indústria cultural brasileira das décadas seguintes, a antiga visão crítica de mundo foi transformada numa justificativa da ordem.

Um sentido poderoso de merchandising promocional estava interligando diferentes consumidores. Ortiz aponta, em primeira medida, a teledramaturgia brasileira surgida com atores de formação teatral que viajavam com suas peças em diferentes lugares do país e que agora procuravam legitimação na TV, como Gianfrancesco Guarnieri, Alfredo Dias Gomes e Paulo Pontes, estes em particular tornaram-se celebres no cinema também. O autor também desenvolve uma análise sobre o posicionamento dos artistas que sustentavam um tipo de

pensamento, nos quais suas obras transfiguradas para a TV objetivariam um sentido de mudança das características fundantes de nossa cultura. Segundo Ortiz, isso não veio a ocorrer. Porque os artistas não abraçaram a causa primal que seria a empatia com o povo e seus problemas de âmbito social e econômico.

Os intelectuais do nacional-popular não perceberam é que eles são presas de um discurso que se aplicava a uma outra conjuntura da história brasileira, e são, portanto, incapazes de entender que a ausência da contradição os impede inclusive de tomar criticamente consciência da sociedade moderna em que vivem. (ORTIZ, 2001, p. 181)

O sentido da objetivação de uma identidade nacional não aconteceu pela teledramaturgia desenvolvida pela TV. A Rede Globo de televisão é mencionada na discussão de Ortiz fazendo uma ligação com os cinemanovistas da primeira fase do movimento e, sobretudo, às críticas em torno de sua postura de enaltecimento do regime militar em que a mesma exerceu papel de propagandista.

A presença da esquerda no cenário de modificações culturais do pré-golpe foi deveras importante para o afloramento de uma conscientização e amadurecimento do forte poder político. As mudanças deveriam ser alcançadas pelos intelectuais e artistas de esquerda, enquanto os mesmos não fossem encolerizados pela lógica do mercado capitalista, a partir do momento que esta ligação fosse ensejada os ideais da mudança seriam anulados, abrindo espaço para uma modernização que priorizasse o capitalismo imperialista que trazendo ofim do projeto de revolução nacional sobre a égide da cultura.

Voltando a analisar os tortuosos caminhos percorridos pelos jovens cineastas da década de 1950 e 1960, mergulhamos mais uma vez em uma indagação em especial: qual seria a fórmula utilizada pelos cineastas do Cinema Novo: letrados e portadores de uma consciência política e social extremamente estruturada para construir um cinema acessível ao “grande público”, tendo em vista que os filmes deveriam ser criados para um público terceiro-mundista, analfabeto e sem formação? Necessário seria discutir sobre a criação de um modelo estético de construção fílmica. Um cinema que pudesse representar o homem do campo e seus problemas agrários, que nos permitisse ver o favelado e as dificuldades que surgem no seio de sua comunidade violenta, o malandro carioca e as trapaças cotidianas da sobrevivência, o baiano e suas crenças prejudicadas por uma sociedade preconceituosa, o político e a corrupção deflagrada em um país estereotipado pelos desvios de verba. Segundo Alexandre Figueirôa (2004): “Além disso, os cineastas estavam engajados num caminho intelectual que

levava os filmes a apresentar uma problemática social que o espectador médio brasileiro não estava habituado a ver na tela.” (FIGUEIRÔA, 2004, p.24)

A I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica foi realizada em São Paulo no ano de 1960. Tendo sido idealizada por Paulo Emílio Salles Gomes, a proposta era debater os rumos desse novo cinema que começava a ser gerado dentro de uma sociedade que passava por diferentes modificações políticas, e onde a cultura e os costumes transmutaram-se em bandeiras e gritos de manifestantes. A conferência reuniu cineastas como Carlos Diegues e Orlando Senna. O debate priorizava a busca por uma legitimidade do cinema brasileiro.

Os anos 60 iniciaram-se sob a estrela cultural do Cinema Novo. Seus integrantes – como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e outros – defendiam posições de esquerda. (RIDENTI, 2000, p. 102)

Os cineastas de esquerda criaram uma revolução social por meio das lentes de suas câmeras e roteiros que traziam consigo mensagens que nasciam no âmago de seus anseios políticos. A vontade de expressão encontra na produção fílmica da década de 1960 um caminho especial de manifestação. A CPC é criada em 1961 com o intuito de unir intelectuais e artistas das diferentes esferas da cultura popular como o teatro, a música e a literatura. O sentimento de interação entre as diferentes camadas sociais brasileiras deveria ser revitalizado mediante a recuperação da identidade brasileira, como é citado em um de seus relatórios:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura. Partindo dessa tomada de consciência, o CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo. (EQUIPE DE REDAÇÃO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA, [196-], p. 441- 442).

A complexidade da cultura popular seria trabalhada para despertar o adormecido sentimento de mudança que nublou a consciência política do povo. “Assim como nos demais movimentos trabalhados, a concepção de *cultura popular* forjada pelos cineastas que deram vida ao Cinema Novo esteve ancorada na necessidade de estabelecer um diálogo interessado com o popular.” (ALVES, 2011, p. 192).

Partimos aqui do interesse de detalhar tais modificações a fim de melhor compreender o processo inspirador que influenciou a perspectiva crítica dos cineastas do Cinema Novo da década de 1960, e sobre quais aspectos estéticos e sociais este cinema se voltou para o sertão nordestino e toda a sua riqueza de símbolos culturais. Nossa análise se deteve nas produções de dois filmes em especial, que são: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963). Este último em especial continua sendo o fio condutor de nosso trabalho, os demais filmes citados auxiliaram no processo de análise.

Tudo caminhava para a formação de uma nova vertente cultural que se fizesse tão presente quanto a literatura ou a música popular. A principal dificuldade proveniente do desenrolar de um novo princípio de cinematografia, que permanecesse distante das chanchadas, era o financiamento que seria destinado às produções, por se tratar de um cinema cunhado em torno de uma construção teoricamente simples, que se opusesse a criação cinematográfica norte-americana e seu alto custo. Necessário seria, desse modo, argumentar sobre as fontes regularizadoras para os gastos.

As produções da primeira fase do Cinema Novo passaram a eleger a região do sertão nordestino: entre a caatinga e a seca estava um palco que não necessitava de grandes investimentos para ser filmado. Antes do golpe militar de 1964, as produções cinemanovistas eram financiadas por bancos; os cineastas posicionavam-se como produtores nesta investida. A colaboração financeira também era exercida por industriais da esquerda, opositores e militantes. (FIGUEIRÔA, 2004, p.25)

A literatura de cordel que imperou na elaboração do roteiro *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha e Sérgio Cabral, representava o tradicionalismo regionalista do sertão nordestino em seus mais variados aspectos, só que a sua montagem misturou-se com o discurso político de Glauber, muitas vezes metafórico em sua essência. Vemos um produto pronto que simboliza a cultura popular e sua complexidade, mas que, após o atravessar de um prisma, acaba recebendo uma releitura, transformando-se em uma peça de crítica social. Segundo Alves (2011):

Não obstante, não é o próprio popular, e especificamente a literatura de cordel tal qual se realiza nas feiras populares e no cotidiano do *sertão*, que aparece diretamente nos filmes. Antes, aparece uma elaboração erudita que toma o fato folclórico como fonte inspiradora, como modelo formal. (ALVES, 2001, p. 193).

O Cinema Novo é resultado da mistura artisticamente desenvolvida, e resgatada entre diferentes temáticas, da cultura popular que parecia desaparecer das transformações econômicas e políticas. O messianismo, a fome, a seca, opressão política, coronelismo e cangaço eram traços dolorosos e peculiares da região Nordeste. O interesse dos cineastas repousava na objetivação de um remodelar desse sentido traumático a fim de gerar uma nova conotação do popular.

Deus e o Diabo na terra do sol é um filme sobre o espírito religioso popular, que se faz menos de teologia do que de demonologia, ou seja, que se alimenta da tradição diabólica. Isso significa que o deus focalizado por Glauber não é, digamos assim, um deus universal, mas sim, um deus tal qual imaginado pelo povo nordestino pobre; portanto, nele se projeta a antropologia do homem brasileiro, cuja essência sentimental é a superstição, o maravilhoso encantado, e também o que há de incultura e ignorância no universo das crendices e superstições. (VASCONCELLOS, 2001, p. 66)

Glauber transplanta para seus filmes um Brasil do candomblé e das classes desfavorecidas, da fome e da corrupção política. Muitos desses elementos fizeram parte de construções quase oníricas, como o premiado *Terra em Transe* (1967), ou repleta de associações místicas, como *Barravento* (1962). O cinema de autoria tornou-se a principal arma no processo de modificação da realidade brasileira. A sétima arte estava sendo alimentada pela chamada cultura de raiz e os costumes populares.

Os cineastas questionavam a percepção da realidade social pela população e introduziam personagens capazes de representar a possibilidade de uma tomada de consciência política para instaurar uma nova ordem social, de conformidade com aquilo em que a esquerda acreditava na época. Os filmes desse período são *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* de Ruy Guerra. (FIGUEIRÔA, 2004, p.33)

A temática desses filmes desenrolou-se sobre uma sustentação que retoma o já antes discutido *sentido modernizador* nacional, que é expresso na obra de Marcelo Ridenti. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber, assistimos à simplicidade do sertanejo nordestino unida a sua fé e vontade de trabalhar. A discussão que acontece durante a contagem do gado junto ao seu patrão, o fazendeiro dono da terra, faz com que o peão entre em desespero vindo a assassinar o então latifundiário. Em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, realizado mais ou menos dois anos antes do filme de Glauber, apresenta um episódio extremamente parecido, embora sem ter tido o mesmo final trágico. Quando Fabiano se dirige a casa do coronel para receber seus honorários por seu trabalho na fazenda, o coronel faz as contas e repassa o dinheiro a Fabiano que protesta dizendo que “o dinheiro é de menos”, mas o patrão

é implacável lhe dizendo que a soma está correta, depois de uma breve discussão Fabiano se retira pedindo desculpas.

O enredo é o mesmo, a opressão e o autoritarismo dos senhores da terra sobre os trabalhadores rurais, que permanecem escravizados por um sistema aparentemente imutável. Ismail Xavier (2007) tece uma crítica interessante sobre o posicionamento de Glauber em torno de sua obra, que opera entre o imaginário e a busca de uma retomada do sentido revolucionário do herói que supera o caos por meio de sua força e fé:

A procura da justiça, como premissa maior da jornada alegórica das personagens de Glauber, é um movimento que se repõe a cada passo; no entanto, porque incompleto, tal movimento não dá ensejo para a celebração de uma tonalidade já constituída. Pelo contrário, o passado e a violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição da história marcada pela ambivalência. (XAVIER, 2007, p. 11)

O messianismo que surge na obra de Glauber é uma afirmação do caráter extremamente religioso que evidenciamos na região Nordeste brasileira. Vemos um Messias negro surgir na trama de Glauber, um líder espiritual que arrasta seguidores por onde passa e que se apresenta ao povo munido de revelações que os libertariam de seus problemas oriundos da seca e da miséria. Um salvador negro, carregando uma multidão fanática, numa região marcada pela violência de coronéis, pela opressão política e pelo descaso do governo. Glauber sintetiza sua visão no ano de 1963, antes do golpe militar ter modificado grande parte da construção fílmica cinemanovista e alterado também as formas de seu financiamento. Uma metáfora de extrema crítica social aos moldes estabelecidos de nossa sociedade é gerada neste período histórico de mudança política.

A família de retirantes que é retratada na tela por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* foi extraída da consagrada obra de Graciliano Ramos, publicada no ano de 1938. Graciliano já havia baseado seus escritos em torno de reflexões de cunho marxista, abordando os problemas populares típicos de sua região de origem, no interior de Alagoas, o fizeram tratar de forma dramática e poética as adversidades da seca, bem como a origem de diferentes problemas sociais que estavam ligados a política. Todos estes aspectos condensados em um ritmo de leitura admiravelmente belo como enfatiza Célia Tolentino (2011):

A família se desloca em silêncio por um caminho arenoso – o leito seco de um rio – levantando poeira com as alpercatas de couro. A caatinga ressecada e algumas pedras compõem a dura paisagem banhada por um sol insistente que sob o olhar do menino mais velho parece querer castigá-los ainda mais. (TOLENTINO, 2011, p. 153)

O texto do Mestre Graça também é mencionado como um romance que traçou em vários aspectos um tipo de perfil do sertanejo da região nordeste brasileira. Outras obras como *Caetés*, *Angústia* e *São Bernardo* tratam também de evidenciar este perfil. O filme de Nelson Pereira tratou de mostrar nas telas o que as palavras haviam demonstrado nas páginas, só que através de sua ótica e autoria. O interessante nas páginas do romance é a pouca narrativa que os personagens oferecem, Graciliano escrevia como um roteirista, esclarecendo elementos constituintes do cenário e expressões que poderiam ser facilmente comparadas a qualquer roteiro padronizado de cinema.

A estética que surge de alguns dos mais importantes filmes que objetivamos neste primeiro momento nos remete à literatura de cordel, ao candomblé, às bandas de pífano, às comunidades de pescadores, às famílias de retirantes, ao cangaço, ao coronelismo e mais um grande número de representações que foram propagadas por folcloristas, literatos e jornalistas. Uma modernidade alimentada pelo nosso perfil brasileiro, uma busca pela legitimidade de nosso povo. Diferentes formas de *romantismo revolucionário* rompiam com o modernismo de cunho capitalista estrangeiro, tais reflexões só podem ser entendidas mediante uma consulta aos esquemas da história da década de 1960. (RIDENTI, 2000).

Os movimentos culturais da década de 1960 geraram personagens de extrema importância no cenário artístico brasileiro. Nossa análise inicial atenta-se às explicações que melhor corroborem no percurso de compreensão do cenário nacional que gerou a primeira fase do Cinema Novo e toda a sua caracterização que se volta, neste primeiro momento, para o Nordeste brasileiro e sua potencialidade político-simbólica.

2.2 O nacional-popular e a busca da fotografia "autêntica" da nação

A busca pela brasilidade é algo que suscita debates complexos, e que envolvem diferentes aspectos das ciências sociais. As definições as quais pretendemos citar no decorrer desse capítulo voltam-se para diferentes associações que são feitas na década de 1960, sobre a qual repousa nossa análise, em torno de aspectos nacionais que se tornaram específicos de nossa identidade nacional ou “cultura de raiz”. Mas em que medida podemos caracterizar o “nacional-popular”? E sob quais aspectos ele foi forjado e empregado na construção de uma identidade nacional em torno do projeto modernizador?

Prosseguindo com nossa temática, que se volta interinamente, neste primeiro capítulo, aos meios que regularizaram e esquematizaram a fundamentação de um perfil nacional, pretendemos abordar aspectos da situação social do Brasil nos anos 60 e 70, analisando o processo de ligação entre a cultura e as manifestações de cunho político. Como o Cinema Novo obteve respaldo em meio à politização geral que vivia a sociedade brasileira pré-golpe militar, e como o mesmo revestiu-se de símbolos culturais provenientes de nossa história e costumes, esta é uma das indagações deste capítulo. Inauguro esta discussão com uma citação do livro de José Miguel Wisnik intitulado *O nacional e o popular na cultura brasileira* (2004):

O problema é todo este: na medida em que o país foi se envolvendo em sua própria condição de colônia, os modelos de fora impuseram à história artística do país um constante voltar-se para o exterior no afã de encontrar no estrangeiro (França, Inglaterra e hoje Estados Unidos) o que não se vislumbrava aqui dentro. (WISNIK, 2004, p. 22)

Passou-se a analisar tão somente a perda do sentido de apreciação do nacional pela exaltação ao estrangeiro, de seus costumes, de uma arte que não nos pertencia necessariamente. Discutimos anteriormente as propostas geradas por diferentes movimentos na década de 1960, formado em sua maioria por intelectuais de esquerda, que discutiam essencialmente o resgate do teor nacionalista em nossa nação. Interrogando o processo modernizador a qual o país estava vivendo, após a década de 1930, apreciamos uma urbanização e modificação de diferentes bens simbólicos provocados pela dinamização do trabalho e da economia no Brasil, o moderno se contrapõe ao campo, embora o campo seja a máquina impulsionadora da economia das regiões metropolitanas. Surge dessa relação uma ruptura extrema entre o campo e o urbano em diferentes pontos que passaram a criar um perfil segregador das características de cada espaço em particular.

Mário de Andrade, um dos fundadores do movimento modernista, faz menção às características distintivas entre o “atraso do campo” e a “o moderno da cidade grande” em seu romance *Macunaíma*, publicado em 1928, em que um índio demonstra um interessante fascínio pela cidade grande, e em especial a cidade de São Paulo. A crítica cômica gerada em torno da personagem expressa este sentimento de averiguação situacional do moderno no Brasil, o qual é feito por outros literatos modernistas e tornou-se uma característica do movimento. Como evidencia Alves (2012), explicando que “buscou-se a renovação das linguagens artísticas, do combate aos mecanismos que “atrofiavam” a renovação da produção estética, fase esta marcada por um tenso diálogo em torno de um conjunto de novos pressupostos teóricos acerca da arte e da cultura” (ALVES, 2012, p. 198).

Os artistas do movimento modernista mantinham-se preocupados com os rumos culturais do país, conscientes de que o apoio a um manifesto de engrandecimento artístico de nossa cultura através da música, do teatro e dos costumes, revitalizaria a nação, modificando diretamente os rumos da política e da educação. A Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, promovia um desapego a velhos costumes do século XIX considerados pelos vanguardistas como retrógrados. Entre os principais artistas inseridos no evento estavam: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tácito de Almeida, Di Cavalcanti, Víctor Brecheret e Plínio Salgado. O impacto desencadeado pelos vanguardistas viria a ser resgatado nas décadas de 1960 e 1970, nos períodos pré e pós-golpe militar, tendo tomado de empréstimo o mesmo sentimento de resgate do *nacional popular*.

As ideias desses artistas populares, desejosos em ressaltar o moderno através do nacional, geraria futuramente elementos estéticos e artísticos que seriam reativados por jovens entusiastas da década de 1960 e 1970, como os que viriam a incorporar, por exemplo, o movimento musical *Tropicalista*, de nomes como os de: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e Tom Zé. Sobre a onda dos jovens músicos evidenciou Marcelo Ridenti (2000):

O tropicalismo não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e realista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados. (RIDENTI, 2000, p. 269)

O ideal da semana modernista de 1922 e futuramente os movimentos artísticos teatrais e musicais das décadas de 60 e 70 estavam amparados em uma proposta definidora de extrema relevância em nosso trabalho: era o de levar arte ao povo para que o próprio povo despertasse sua consciência política de pertencimento a um grande todo chamado Brasil, em suas mais específicas variações socioculturais.

Foi durante a segunda fase do movimento modernista (1924 -1930) que foram realizadas as chamadas “viagens de descobertas”, que consistiam em deslocamentos a diferentes regiões do país a fim de coletar material etnográfico detalhado de costumes e tendências específicas em diferentes localidades. Mário de Andrade foi o precursor dessa empreitada, tendo começado pelo Norte, traçando um perfil social em vários aspectos do brasileiro e em seguida pelo Nordeste. O que antes era pretendido na primeira fase do

movimento que reunia forças na busca de um sentido identitário nacional foi amadurecendo a velocidade que o vanguardista percorria o território nacional absorvendo peculiaridades culturais e artísticas. A coleta realizada renderia ainda a criação de um grande acervo documental variado que culminaria, no futuro, com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937.

Das viagens realizadas à região Nordeste, Mário se deparou com uma musicalidade que o inspirou no processo de reconhecimento da contribuição da cultura popular para a identidade brasileira.

Em 1928 Mário de Andrade, que dava cobertura teórico-ideológica aos compositores, propondo o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil, colocava a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição *sinequa non* para o ingresso e a permanência do artista na república musical, dizendo enfaticamente no seu *Ensaio sobre a música brasileira* que o compositor que não fizesse música de cunho nacional (bebida da estilização do popular rústico) funcionaria como “pedregulho na botina” a ser devidamente extirpado.. (WISNIK, 2004, p. 142)

Um dos problemas do Modernismo, sobre o qual recai a análise de Wisnik (2004), foi a forma encontrada entre os intelectuais da década de 1920 em criar algo para o “grande público”, em sua grande maioria iletrado e desintelectualizado. Deveria existir uma união entre o erudito letrado e o homem do campo de traços rústicos: “como transpor o universo de uma cultura comunitária e sem autoria para o universo da cultura erudita moderna, individualista-esteticista, sem estocar radicalmente a própria definição da “arte”?” (WISNIK, 2004, p. 134).

O objetivo principal de Mário em suas viagens e debates residia no fato de ele acreditar que a modernidade do país seria alcançada apenas quando o brasileiro percebesse o quão imperiosas são as suas raízes na formação de sua percepção e identidade, em outras palavras: o Brasil só seria Brasil, de fato, mergulhando em sua singularidade regionalista.

No caso do Cinema Novo, elemento direcional primordial em nosso trabalho, este colecionou diferentes críticas durante os primeiros anos de seu surgimento, acusado de apresentar mensagens, em sua grande maioria, difíceis de serem entendidas pelo público. O cinema de autoria de Glauber Rocha foi um dos principais bombardeados pelos críticos de cinema da década de 1960 por conta de sua difícil interpretação. Uma cinematografia que criticava os diferentes problemas sociais brasileiros da massa, só que feita para uma classe pequena de intelectuais eruditos.

Este cinema foi buscar legitimação em meio ao grande público na absorção de artifícios característicos das artes musicais e literárias. Um cinema de autoria, balizado pela forte influência nacional de seus idealizadores em reafirmar traços peculiares de nossa história cultural funcionou como o grande diferencial estético. Este traço nos afastava do tradicional cinema americano, capitalista e mercadológico, um novo mercado estava se fundamentando no popular. Um mercado que nascia em meio aos gritos de protesto das classes sociais durante da década de 1960.

É durante a década de 1960 que a UNE passa por diferentes modificações em sua organização, criando departamentos como: o Diretório Central dos Estudantes (DCE) e os Diretórios Acadêmicos (DA). As palestras e encontros que eram realizados nas capitais tentam politizar os jovens e gerar um tipo de juventude participativa e engajada nos processos de mudança do país. É notável nesta fase de modificações, na organização do movimento o envolvimento da *Juventude Universitária Católica* (JUC) e o crescente número de jovens da igreja que se mantiveram unidos neste plano político. O envolvimento da Igreja Católica com tais projetos de cunho político não era visto com bons olhos por uma grande parcela da hierarquia mais conservadora.

A renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961, por diferentes motivos, fez surgir uma figura em meio ao frenesi político. Leonel Brizola, então governador do Rio Grande do Sul, manteve-se firme em sua proposta em favor da figura de João Goulart como sendo o próximo a assumir o cargo da presidência da República. Os diálogos gerados entre os políticos do Rio Grande do Sul juntamente com os membros da UNE, reforçaram o já solidificado perfil do movimento. Cinema, música e literatura encontravam nas reuniões do CPC uma ligação extremamente promissora, a revitalização de elementos antes diagnosticados como relevantes em nossa cultura eram procurados e associados ao movimento. Modificações de cunho político eram desencadeadas em todo o território nacional, elas alimentaram as mentes dos intelectuais inseridos nas lutas populares, dentre os quais estavam os artistas envolvidos com o cinema.

As mudanças de cunho político desencadearam entre os intelectuais de esquerda a necessidade de fazer valer um projeto de modernização nacionalista que privilegiasse a nossa cultura, nossos costumes. Como citou Ridenti (2000): “Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que

globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2000, p. 57).

Dentre os muitos projetos de mobilização política estavam também as *Caravanas da UNE - Volante*, que haviam sido criadas pelos dirigentes do *Centro Popular de Cultura* (CPC), tinham como objetivo percorrer o país e propagar os ideais universitários a fim de viabilizar a Reforma Universitária. Foi a partir dessa proposta que a UNE ganhou visibilidade em meio ao debate político, unindo-se com intelectuais e artistas. As caravanas apresentavam espetáculos teatrais e musicais, e também realizavam conferências onde eram discutidos problemas relacionados, por exemplo, com a atual situação educacional do Brasil. Nas palavras do escritor Ferreira Gullar (1980): “O escritor, o cineasta, o pintor, o professor, o estudante, o profissional liberal redescobrem-se como cidadãos diretamente responsáveis, como os demais trabalhadores, pela sociedade que ajudam a construir diariamente, e sobre cujo destino têm o direito e a obrigação de atuar.” (GULLAR, 1980, p.84).

Entre os líderes do CPC naquele momento estavam Cacá Diegues, Ferreira Gullar e Eduardo Coutinho, três grandes personalidades que viriam a se destacar no cinema e na literatura, este último em particular viria a se tornar o maior documentarista brasileiro. É exatamente este ponto que nos interessa neste tópico de nosso trabalho. Eduardo Coutinho como membro da UNE desejava conhecer o Brasil mediante as incursões das Caravanas da UNE - Volante, as viagens, que mantinham a proposta de informar os universitários e populares simpatizantes, trouxeram diferentes benefícios ao cineasta, manter-se próximo do grande público para poder entendê-lo e dessa forma retratá-lo em vídeo, mostrando assim o que é irregular para a maioria, o despercebido e ignorado. Nas palavras do próprio Coutinho (2008): “Se eu mostro as circunstâncias de uma filmagem, estou mostrando que as “verdades” são contingentes. A interferência do acaso e da circunstância para mim é fundamental (sic). Aquilo que não entra nos outros filmes, a sobra, é o que me interessa” (COUTINHO, 2008, p. 71).

Tais movimentos e incursões colocavam os cineastas no meio do povo, lançados dentro das entranhas populares, face a face com o problema e a beleza dos desfavorecidos, este exercício heróico rendeu diversos roteiros aos cinemanovistas e imortalizaram cineastas e atores. Gilberto Felisberto Vasconcellos (2001) nos mostra outra perspectiva quando esclarece: “O Cinema Novo começa do campo para a cidade. Da caatinga para o mar. Heróis rurais em 1964. Heróis urbanos, em 1967. Se o vaqueiro Manuel (*Deus e o Diabo na terra do*

sol), ajudado por Antônio das Mortes, entrasse no narcotráfico, poderia vir a ser star de telenovela.” (VASCONCELLOS, 2001, p. 13). A retomada de conceitos propagados incessantemente pelos vanguardistas da década de 1930 estendeu as gerações posteriores um fio condutor que alimentou o imaginário de diferentes artistas. Entre os intelectuais das artes cinematográficas do cinemanovismo tivemos o baiano Glauber Rocha, o paulista Nelson Pereira dos Santos, o carioca Paulo Cesar Saraceni, o moçambicano radicado no Brasil Ruy Guerra, entre outros que mantinham uma postura de reivindicadores de uma originalidade na estética fílmica nacional.

Ligas Camponesas, sindicalistas, comunidades de pescadores, trabalhadores rurais simples, as minorias étnicas e a religiosidade foram transmutadas para as telas. As Caravanas da UNE – Volante tinham servido para apresentar aos cineastas e intelectuais a real face do povo que até pouco tempo lhes era conhecida apenas por meio de livros, músicas e tiras de jornais, o empirismo propagado com as incursões abriu um leque extremamente rico de orientação em torno das tramas e de uma originalidade que emanava do povo. Nas palavras de Guido Bilharinho (1997):

As características comuns: preocupação e intenção básica 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 e limitações. (BILHARINHO, 1997, p. 87)

A relação que é feita entre *nacional-popular* e cinemanovismo é ressaltada na temática abordada em diferentes filmes da primeira fase do movimento. Nos quais os problemas sociais dos desfavorecidos aparecem ressaltados em zonas urbanas e rurais, como no caso de *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos e *Vidas Secas* (1963). O cineasta paulistano foi buscar os símbolos e um tipo de cenário extremamente singular no Nordeste, em meio à calamidade dos horrores da seca, apoiando-se em um sistema de “real-racional”. O Cinema Novo operou em um estágio intermediário de construção fílmica no qual os objetos não aparecem precisamente como símbolos imaginados, mas dizem respeito a algo que é apresentado como mais concreto do mundo real, o qual é representado na película. Restou-nos compreender o Nordeste e seu sertão. Os caminhos que foram traçados historicamente e socialmente, os quais montaram um mosaico completamente particular dessa região. Evolução política e social confundiu-se na trama de esquematização desse fragmento de

Brasil que alimentou e alimenta o imaginário de poetas, literatos, jornalistas e artistas de diferentes esferas.

2.3 A invenção do Nordeste e o sertão como um monopólio de sentido

A noção de região é determinada a partir da palavra “regere” que apresenta um significado de “comandar”, este significado nos remete a relações de poder e submissão. A palavra sertão, por sua vez, apresenta um sentido de lugar pouco habitado, como nos é explicado no dicionário Aurélio:

1.Região agreste, distante das povoações ou terras cultivadas. 2. Terreno coberto de mato, longe do litoral. 3. Interior pouco povoado. 4. Bras.Zona pouco povoada do interior do país, em especial do interior semi-árido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. [...]. (FERREIRA: 1975, p.1293)

Surge neste íterim uma associação ao significado da palavra “deserto” que tem um sentido de mortificação e sobriedade, a ausência de vida numa terra distante da dita “civilização” ou do “moderno”. Um sertão que conhecemos e que nos foi apresentado pela mídia em seus mais variados aspectos nos fornece um quadro de vários sentidos.

Segundo Durval Muniz (2011): “O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondentes.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 31). É natural na atualidade se pensar em sertão e automaticamente ter a mente invadida por imagens da seca, por crianças em situação de miséria total, em cabeças de gado adornando um deserto árido e sem vida, em cangaço e fanatismo religioso.

No Cinema Novo, a ideia de seca e morte, que são apresentados como traços específicos da região Nordeste, tem como proposta denunciar os problemas sociais de um povo. Da mesma forma que os escritores antes mencionados enchiam seus contos com detalhes de suas terras castigadas, os cineastas passaram a escrever com imagens para expressar a mesma emoção. Denunciando nas telas através da velocidade da imagem em movimento, diferentemente do conto impresso.

Muniz propõe em sua obra, *A Invenção do Nordeste e outras artes* (1999), que a história social da região Nordeste do Brasil obteve um sentido de construção com o passar do tempo que fez surgir na mente do nordestino um perfil de “menosprezados e vítimas da história do

país” ou de “pedintes lamurientos” que passou a ser aceito naturalmente como um padrão representacional de um povo. Estenderemos nossas explicações sobre este aspecto com o propósito de analisar as mudanças de ordem política e cultural que priorizaram a criação do sentido de um estereótipo de sertão. A reflexão sobre o “estereótipo” que é empregado na pesquisa de Muniz obtém sentido especial quando o autor nos adverte de sua importância no tocante a sua obra:

O que este livro interroga não é apenas porque o Nordeste e o nordestino são discriminados, marginalizados e estereotipados pela produção cultural do país e pelos habitantes de outras áreas, mas ele investiga por que há quase noventa anos dizemos que somos discriminados com tanta seriedade e indignação. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 30-31)

O processo de modernização nacional deve ser analisado aqui como o responsável pela criação do que passou a ser compreendido como sertão brasileiro, a síntese de traços peculiares oriundos da música, tradições, literatura e cinema pintaram a imagem de um tipo de lugar, um tipo de povo, um tipo de Brasil. O nosso principal interesse em detalhar os elementos que permitiram formar uma imagem da região Nordeste está diretamente ligado a proposta de compreensão da primeira fase do Cinema Novo, fase esta que apresenta em seus primeiros filmes tal palco de representação de sentidos.

Durval Muniz explica que as elites tentaram criar uma divisão entre dois Brasis, de um lado um Brasil idealizado, dentro de um padrão moderno para servir de modelo de identidade nacional, do outro lado um Brasil atrasado e rudimentar, de classes desfavorecidas e atrasadas em termos de cultura e economia. O Sul e o Norte divididos por uma linha representacional de costumes, crenças e raças. O estereótipo do Nordestino é criado tendo diferentes características, dentre elas como sendo atrasado e grosseiro, justamente para afastá-lo do tipo de homem que nasce no Sul, educado e moderno. Em sua obra *Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino (Nordeste 1920 1940)*, analisamos esta lógica conceitual:

O tipo nordestino vai se definindo como um tipo tradicional, voltado para a preservação de um passado regional que estaria desaparecendo... ..se situa na contramão do mundo moderno, rejeita as suas superficialidades, sua vida delicada e histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar a sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava. (2003, p. 162)

É este homem rudimentar e atrasado que vai ser apresentado nas telas do Cinema Novo, tendo de carregar a bandeira da mudança, que tinha como proposta revitalizar a cultura de raiz, de um Brasil antigo que preservava sua nacionalidade. O homem do Sul não penetra neste intercurso gerado pelos cineastas, porque ele representava uma modernidade estrangeira. O movimento regionalista apoiou-se na Região Nordeste de onde surge o sertanejo e sua cultura intocada pelo projeto modernizador.

A discriminação sofrida pelo nordestino e sua cultura, em diferentes regiões do Brasil e, mais especificamente pelo sulista, é de longe muito conhecida por todos, mas devemos nos deter no fato de que tal discriminação foi resultado de diferentes construções sociais. Se o Nordeste existe tal qual ele é representado, em que tipo de momento perdido no tempo ele nasceu? E por que não assistimos a mesma discriminação contra pessoas de outras regiões? Alguma lógica de manipulação de sentido conspirou para a identificação do Nordeste e toda a distorção de seus símbolos. É sobre estas indagações que fundamentamos esta reflexão. Segundo Carlos Garcia (1987):

O Nordeste, no entanto, foi a região mais rica da América Portuguesa durante mais de três séculos. Por todo o período colonial e metade do Império, constituindo-se no principal gerador de riquezas para o Reino de Portugal, e depois para o Império Brasileiro. (GARCIA, 1987, p. 28)

Partimos da origem histórica da região Nordeste brasileira, do lugar de nascimento da história do Brasil e de seu povo. O início da colonização exploratória da colônia pela metrópole portuguesa oferece uma gênese de estruturação social bastante rica. O processo de colonização tem seu início no século XVI, temos inicialmente a comercialização do pau-brasil predominante na região litorânea, em seguida um modelo de exploração sobre a cana-de-açúcar é desenvolvido inicialmente pela coroa portuguesa, o *plantation* equilibra o desenvolvimento e subsequente aumento das fortunas dos que se tornariam os primeiros grandes latifúndios do Brasil. Os engenhos enchiam as regiões e se contrastavam com a paisagem. Nas palavras de Gilberto Freyre (2004):

O sistema econômico adotado no Brasil foi o mesmo inaugurado pelos aventureiros nórdicos em Portugal após a reconquista cristã, com a diferença do prestígio eclesiástico não ter aqui absorvido o do particular, o da família, o do senhor feudal. Mas a técnica industrial foi a dos mouros. O engenho de roda de água, principalmente. (FREYRE, 2004, p. 290)

As dificuldades em se manter o crescimento da produção açucareira que se adequasse a dinâmica interna foi aos poucos se tornando um problema devido ao florescer da produção de açúcar nas Antilhas. A criação de gado foi a segunda medida desenvolvida pelo colono que desejava estender o domínio pelas matas e diferentes territórios ainda desconhecidos e em sua grande maioria inóspitos. O século XVII é o século do crescimento da proliferação dos rebanhos e da articulação de um novo sistema social, mas este sistema econômico baseado em gado de corte e comercialização de couro, principalmente, não veio a consagrar grandes lucros tendo em vista a baixa produtividade do solo na região pernambucana e do recôncavo baiano, que colocava as criações em risco. Além disso, os custos da manutenção, ainda rudimentar do gado, eram pagos com o dinheiro do comércio da cana-de-açúcar, inevitavelmente assistimos ao nascimento de uma região de economia de subsistência.

O colapso da economia açucareira no final do século XVII fez aumentar o contingente de trabalhadores que se voltavam para a criação de gado. Com o passar dos anos surgem às primeiras regiões afastadas dos domínios da metrópole sob o domínio de grandes latifundiários que munidos de alto poder aquisitivo, gerado em torno do controle da terra e da economia agropastoril, vieram a se tornar grandes senhores detentores de poderes, desenvolvendo neste sentido uma hierarquia proveniente de seu controle sobre os demais.

É no decorrer do século XVIII e XIX que o perfil da sociedade sertanejo-nordestina começa a se esquematizar. Entre coronéis senhores da terra e famílias de vaqueiros e pequenos fazendeiros. Uma sociedade marcada pelo negro escravizado e o índio desapropriado de sua terra. O século XIX foi, sobretudo, um século da edificação das bases da economia da região Nordeste do Brasil e da sociedade que emergia.

A “História Regional” participa da construção imagético-discursiva do espaço regional, como continuidade histórica. Ela padece do que podemos chamar de uma “ilusão referencial”, por dar estatuto histórico a um recorte espacial fixo, estático. Mesmo quando historiciza este espaço, valida-o como ponto de partida para recortar a historicidade. Ela faz uso de uma região “geográfica” para fundar uma região epistemológica no campo historiográfico, justificando-se como saber, pela necessidade de estabelecer uma história da origem desta identidade regional, afirmando a sua individualidade e sua homogeneidade. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 39)

O perfil do nordestino vai aos poucos sendo moldado em torno de uma realidade forjada historicamente por diferentes modificações de cunho econômico e geográfico. Muniz alerta neste ponto sobre os peculiares artifícios de tal história e como os mesmos serviram para sustentar as diferentes falhas sociais que pintaram a grande imagem do Nordeste no imaginário da nação, com cores grosseiras e formas distorcidas de exatidão.

Muniz em seu trabalho sobre o Nordeste também nos fala sobre a questão do “discurso regionalista” e como este figurou na complexa organização de um espaço diferenciado do resto do Brasil em desenvolvimento: “O discurso regionalista não é apenas um discurso ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, ele *a institui*.” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 62). A imagem do Nordeste é complexa e instaurada sobre bases culturais e regionais que foram dadas como verdades pela repetição alarmante de seu sentido. O autor ainda faz menção neste ponto à cidade do Recife, ao tempo que evidencia características de centro cultural no século XVII, tornando-a um “centro administrativo de uma área equivalente ao atual Nordeste, além de centro financeiro, comercial e intelectual judaico-holandês” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 89)

O Nordeste obteve respaldo durante a década de 1960 entre os artistas e intelectuais porque ele havia se fechado em torno de suas próprias características culturais oriundas de um atraso econômico e social que não era compartilhado com as metrópoles em desenvolvimento e zonas urbanas do Sudeste. A modernização do país, possibilitada pela dinâmica capitalista desenfreada e voraz, anunciou a alteração do sentido nacionalista. É por esse e outros motivos que se recorreu à originalidade sertanejo-nordestina ao sertão “pré-capitalista” coberto de diferentes elementos ricos em detalhes que nos servia de espelho.

Não é à toa que as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 91)

Recorremos neste ponto a Renato Ortiz e seu trabalho *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985), quando o autor faz menção a Silvio Romero explicando a necessidade de compreensão do *meio* e a *raça* na busca pela revelação do sentido de identidade e pertencimento, em que se explica ainda que o perfil do brasileiro passa a ser pré-determinado através da ruptura com a metrópole, isto é alcançado de forma natural e em contato com o

meio: “Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: nacional e o popular.” (ORTIZ, 1985, p.17). O retrato do Nordeste foi pintado desde o final do século XIX em páginas e revistas cariocas e paulistas de forma trágica, onde eram exibidos os terrores de uma terra seca, com imagens da orfandade deixada por ela, de famílias de retirantes e mazelas de toda natureza.

As obras literárias da década de 1930 que faziam menção a cultura sertanejo-nordestina, e diversos textos de cunho sócio-histórico tratavam, em sua maioria, de descrever a realidade brasileira. Muitos escritos influenciaram os artistas das gerações vindouras, essa fonte de originalidade artística e popular embriagou muitos artistas das décadas de 1950 e 1960, e esta última em especial marcada pela primeira fase do cinema Novo. Segundo Renato Ortiz (1985) em torno da década de 1930:

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade. (ORTIZ, 1985, p. 39-40)

Pensadores da época travavam uma batalha dentro de suas próprias mentes com o intuito único de entender as modificações sociais e sua atual velocidade. O dinamismo desse período pode ser analisado mediante a abertura de um capital estrangeiro fragilizado pela crise de 1929, e que tenta a todo custo erguer-se trilhando um caminho na América do Sul de um povo miscigenado e socialmente complexo.

Entre as obras e escritores relevantes estavam Raquel de Queiroz e seu livro *O Quinze*, lançado em 1930; José Lins do Rego, com sua obra *Menino de Engenho*, de 1932; Amando Fontes, autor de *Os Corumbas*, publicado em 1933; Jorge Amado e *Capitães de Areia*, de 1937; e Graciliano Ramos, com *Vidas Secas*, de 1938, dentre outros romancistas regionalistas que mantinham suas mentes abertas para aquilo estava mais próximo do cotidiano ao qual eles estavam submetidos, com problemas que afetavam a sociedade na qual eles haviam nascido.

Saindo do campo da literatura viamos o surgimento de obras que ganhariam notoriedade por sua maestria, tornando-se de extrema relevância nos campos de diferentes áreas do conhecimento: *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1936) e *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1933).

As obras da década de 1930, do campo da sociologia, história e política permitiram esquadrihar o país, a catalogação de diferentes fatores sociais enriqueceu o campo da pesquisa e revelou aspectos desconhecidos de nossa cultura. Muitas obras do campo da literatura que mencionavam a região Nordeste alimentaram as mentes de dramaturgos e cineastas. Um desses cineastas foi Nelson Pereira dos Santos, responsável pela adaptação de *Vidas Secas* para o cinema. O primeiro encontro de Nelson Pereira com o romance *Vidas Secas* veio ocorrer quando este já havia mergulhado no mundo do cinema, depois da repercussão de seu primeiro longa metragem intitulado *Rio 40 Graus* (1955), o cineasta havia encontrado o romance entre os muitos livros de consulta de sua mesa. A paixão do cineasta pela sétima arte havia começado desde cedo no Bairro do Brás em São Paulo, sob influência de seus pais, a literatura e as artes também eram apreciadas pela família de Nelson Pereira. Em 1940 aderiu ao Partido Comunista (PC), enquanto estudante do Colégio Estadual Presidente Roosevelt, neste período de sua vida vai aos poucos moldando uma consciência crítica, refletindo sobre os problemas que afetavam a sociedade. As leituras e a forte reflexão de cunho marxista, que aos poucos amadureciam no jovem estudante, são traços que esquematizariam uma profunda inquietação no futuro com os problemas sociais que imperavam ao seu redor.

Não é por acaso que temos um cineasta que escolheu representar no cinema um drama tão particular do país. O filme *Vidas Secas* foi reflexo de uma formação intelectual que começa desde cedo na mente de seu idealizador. Os primeiros filmes da carreira do cineasta paulistano exploravam o drama em um cenário urbano. Muito antes de penetrar em uma temática fílmica que se voltava para o Nordeste brasileiro, Nelson Pereira dos Santos voltou seus olhos para o Rio de Janeiro, entre belezas e problemas sociais. O estilo de vida carioca foi tema de seus primeiros filmes: *Rio, 40 Graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1960) e *El Justiceiro* (1966), tais filmes haviam absorvido traços peculiares de um Brasil desconhecido.

Tendo sido amplamente influenciado pelo Neo-realismo italiano do pós-guerra, e, sobretudo, pelos filmes de Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, o cineasta utilizou o cenário natural no desenrolar da trama. O que vemos é uma câmera apontada registrando quase que de forma documental o cotidiano dos pobres e dos ricos, em um Rio de Janeiro repleto de contrastes. O realismo que impera em seus filmes é também um reflexo antes motivado pela análise da montagem de filmes considerados por ele mesmo como de extrema relevância, como *O Encouraçado Potenkim* (1925) de Eisenstein, *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica. Temos dois filmes

italianos do pós-guerra e um filme político soviético. Os três filmes citados tornaram-se célebres no mundo e seus diretores foram imortalizados, o que se torna discutível entre as três películas é o fato de as duas primeiras obras italianas terem sido concebidas com pouquíssimos recursos, com uma construção de cenas que em sua maioria privilegiava o externo, sem modificar o cenário, sendo o baixo orçamento um traço peculiar do Neorealismo italiano, ao passo que a produção soviética de Eisenstein tinha sido elaborada com fundos de investimento oriundos do próprio governo soviético, com todo o apoio de uma equipe pré-montada para auxiliar na construção do filme. Existe uma diferença pungente entre estes filmes, no que diz respeito ao financiamento, mas as suas temáticas são extremamente próximas, elas privilegiaram problemas sociais e mostraram o povo sem máscaras, sem que os mesmos estivessem transvestidos em adornos fabulosos, totalmente envolvidos em seu cotidiano, doloroso e belo.

Diferentes caminhos foram percorridos pela equipe do filme *Vidas Secas*, entre o financiamento e a escolha de atores e de não atores surgiram diferentes questionamentos ao longo do tempo. A relevância da obra de Graciliano Ramos para a literatura brasileira é poderosa e reconhecida mundialmente, restando-nos compreender os contratempos e o trabalhoso incursão feito na década de 60 pela equipe do filme, tendo ido buscar um cenário extremamente peculiar na terra do Mestre Graça, de onde nasceu a obra literária.

3 OSTRÂNSITOSSIMBÓLICO-POLÍTICOS ENTRE OS BRASILEIRAS: GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Nesta segunda parte do trabalho serão discutidos alguns dos diferentes aspectos que vieram a despertar no cineasta Nelson Pereira dos Santos o interesse pela obra literária de Graciliano Ramos, tendo-o permitido também refletir sobre a região Nordeste. Analisamos neste momento o interessante diálogo que surge entre a literatura e o cinema, a narrativa fílmica construída e alimentada pelos contos, que se transformaram em roteiros, evidenciam uma aproximação com a arte do romance antes imaginada e construída mentalmente, nos traços e linhas que adornavam páginas e agora adornam telas.

A literatura foi a expressão artística de maior repercussão do século XIX, o cinema, por sua vez, surgiu no final do século XIX. O *cinematógrafo* dos irmãos Lumière surgia uma luz atraente, porém difícil de ser explicada pela maioria das pessoas, que passou a encantar com imagens diferentes que se moviam. Nascia lentamente, sem cores e sons, uma indústria específica de produção artística, que acabou por ditar um novo número de padrões culturais em diferentes países, e que viria a se tornar o sinônimo mais poderoso das comunicações, ou “o produto do encontro histórico entre teatro, vaudeville, music hall, pintura, fotografia, e toda uma série de progressos técnicos” (CARRIÈRE, 1995, p. 9). Várias questões são formadas ao se pensar na constituição do universo que é apresentado no cinema.

Sustentaremos nossos escritos dos próximos tópicos com obras e ensaios de autores que trataram de averiguar em suas pesquisas os afastamentos e as aproximações existentes entre a literatura e a obra cinematográfica, como, por exemplo, Jean-Claude Carrière e sua obra *A linguagem secreta do cinema* (1995), Ismail Xavier e *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2005), João Carlos Avellar e *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (2007), entre outros autores que teceram escritos relevantes envolvendo o cinema e a literatura.

A análise do processo de crescimento do número de universitários e profissionais das áreas de educação que se deu no decorrer das décadas de 1950 e 1960 nos permitirá compreender as principais modificações socioculturais pelas quais a sociedade brasileira começava a enfrentar antes dos anos de chumbo. É ainda neste capítulo que pretendemos apontar os meios encontrados pelos cineastas no processo de “reinvenção do Brasil”, mediante o cinema de autoria. Nelson Pereira dos Santos nos apresentou em *Rio 40 graus* uma

variante da miséria que brota no seio da comunidade carioca, favelada, urbanizada; em *Vidas Secas* vemos a mesma miséria e problemas sociais, só que em outro Brasil, o Brasil nordestino, do rural, da caatinga.

3.1 Literatura e cinema: escolhas e aproximações

Como o cinema tentou expressar contos com imagens, primeiramente sem som e mais tarde explodindo em sonoridade. Antes do cinema a literatura permitia ao escritor gerar um texto dotado de detalhes para mais tarde tais detalhes serem absorvidos pelo leitor, ajudando-o na criação mental do desenrolar da trama. O cinema, por sua vez, condensou nas telas a visão do diretor e sua equipe, até certo ponto de forma manipuladora, talvez. Na narração fílmica, os espaços já foram concebidos, os corpos já apresentam uma forma concreta, entardecer e noite já estão prontos, sem que a liberdade imaginativa do leitor pudesse arquitetá-la. “As câmeras filmaram o que o diretor do filme quis, o projetor do cinema joga-as na tela, para você seguir o olhar do filme como se fosse o seu.” (ALMEIDA, 1999, p. 25)

De certo modo a literatura regionalista apresentou ao brasileiro um Brasil totalmente desconhecido. Os romances que surgiram na década de 1930 ofereceram aos leitores um mundo distanciado da metrópole, que mergulhava em cenários rurais e rudimentares, cenários que marcaram o início da história de nosso país. Mencionamos anteriormente, no primeiro capítulo, alguns livros de autores dessa década, consagrados em nossa literatura que inspiraram as gerações vindouras e mais precisamente aos intelectuais da década de 1960.

É em 15 de março de 1930 que temos o surgimento da Cinédia, que foi o primeiro estúdio cinematográfico brasileiro. Tendo como primeiros filmes *Lábios Sem Beijos* (1930), de Humberto Mauro e *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu. Em 1941 Moacir Fenelon funda a produtora Atlântida Cinematográfica, popularizando a produção cinematográfica com suas chanchadas, com sucessos de público como *Tristezas não pagam dívidas* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) ou *Carnaval no fogo* (1949). A Vera Cruz viria a ser criada em 1949 tendo como proposta a elaboração de filmes caros e de alta qualidade de montagem e pós-produção, lançou filmes celebres como *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi e *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto, este último tendo sido o primeiro filme brasileiro a conquistar a Palma de Ouro em Cannes. O objetivo da Vera Cruz era manter um perfil de criação de filmes embasado nos moldes hollywoodianos, imitando em vários aspectos os traços peculiares do cinema internacional.

O surgimento das diferentes produtoras cinematográficas durante a década de 1930 se deu em grande parte devido ao incentivo do governo Vargas em promover a cultura nacional com a criação de leis que melhorassem as condições para a elaboração de filmes e documentários no país. Em 1932 é criado o Decreto-lei 21420, primeira lei que era voltada para o incentivo do audiovisual, e em 1936 é fundado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que pretendia desenvolver filmes educativos, principalmente para a grande parcela analfabeta da comunidade.

Produtoras como a Vera Cruz e a Atlântida tornaram-se celebres pela criação de diversas chanchadas, que eram as comédias de humor ingênuo que tratavam de pequenos aspectos do cotidiano do brasileiro como o carnaval, o futebol ou a figura do malandro carioca. Foi durante a década de 1950 que estes filmes passaram a ser criticados por diferentes cineastas, principalmente aqueles que tentavam fundar no Brasil uma nova concepção de cinema que rompesse com a ingenuidade e o padrão norte-americano. Um cinema que fosse alimentado pela literatura nacional e pelos heróis do povo, sem, no entanto ridicularizar as classes desfavorecidas com espetáculos imbecilizados segundo eles mesmos.

Um dos críticos desse tipo de cinema foi o paulistano Nelson Pereira dos Santos que mantinha uma postura marxista que era facilmente identificada em seus discursos, bem como seu gosto pela doutrina soviética: “O cinema[...], como disse Jdanov para a literatura, “não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo: muito mais, ele deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de idéias novas, levá-lo avante[...]” (SALEM, 1996, p. 85)

A conscientização de que o cinema detinha um potencial diferente das outras artes começa a ocorrer quando o futuro cineasta ainda era um garoto, dos muitos filmes assistidos juntamente com seu pai.

Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. Foi ele quem me deu meu aprendizado em cinema. [...] A minha primeira relação com o cinema foi essa, aos 10 anos eu já estava recebendo. Foi aí que comecei. O resto veio mais tarde: o cineclube, depois a consciência de fazer cinema, a possibilidade de fazer cinema no Brasil (SALEM, 1996, p. 46).

A forte ligação com os três pilares do cinema italiano Vittorio De Sica, Roberto Rossellini e Luchino Visconti, assim como o interesse em construir um cinema político como o de Sergei Eisenstein, despertaram no cineasta a necessidade de procurar entre as obras da

literatura nacional os pontos que seriam incorporados em seus roteiros, os traços escondidos que faziam do Brasil um país de extrema singularidade.

Nelson Pereira foi um dos cineastas do movimento cinemanovistas que via nas chanchadas e no molde hollywoodiano das produtoras o principal problema que afetava o processo de “revolução da arte nacional”. O Cinema Novo da década de 1960 foi buscar originalidade em sua temática em diferentes obras da década de 1930, o romance *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos nos interessa aqui como norteador de nosso capítulo, partindo do livro até chegar às telas do cinema, quais caminhos foram traçados por equipe e cineasta. Nas palavras de José Carlos Avellar:

O que *Vidas secas* filme trouxe do *Vidas Secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua idéia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor. (AVELLAR, 2007, p. 45)

No início de sua carreira o diretor de *Vidas Secas* foi buscar no Rio de Janeiro um cenário que favorecesse a sua busca por uma paisagem que figurasse como reveladora do Brasil, o cotidiano carioca que evidenciamos em *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), nos permite perceber a forte associação do cineasta com a estética neo-realista italiana, e como a câmera de filmagem opera quase que de forma documental entre os diferentes personagens que brotam das vielas por entre os morros, em rodas de samba e feiras populares, a zona norte e a zona sul em constante conflito. Já em *Vidas Secas*, somos transportados para um novo cenário, extremamente distante das praias e belezas do Rio, numa terra calcinada vemos andarilhos mortificados pelo sol.

O desenvolvimentismo desencadeado pela política de Juscelino Kubitschek, no final da década de 1950, fez gerar entre diferentes artistas um desejo de revitalização e engrandecimento de traços imperiosos de nossa cultura. Traços antes vistos durante o modernismo de 1920. As bases do chamado *Cinema Novo* começavam a ser moldadas em meio a tais modificações.

No foco dos debates entre intelectuais e políticos de diferentes esferas ideológicas estava a preocupação em evidenciar o que ficou conceituado entre as discussões como sendo um tipo de “dualismo” que gerava uma idéia palpável de dois Brasis existentes, o que fora mencionado no capítulo anterior. Um Brasil moderno e industrializado que se sobrepõe a um

Brasil rudimentar e deteriorado por um atraso econômico, cultural e social, “recolocava-se o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscava-se um tempo. suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento.” (RIDENTI, 2012, p. 136). O cinema criado por alguns poucos entusiastas de São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia promoveu em diferentes níveis uma busca pela brasilidade, desligando-se dos aspectos que o fazia refém da estética norte-americana.

Cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos alimentaram seus roteiros a partir de traços que caracterizavam este Brasil atrasado e rudimentar. O imaginário destes artistas já havia sido penetrado durante a adolescência por diferentes textos que foram aos poucos cunhando perfis intelectuais inquietos, fossem provenientes da literatura regionalista ou mesmo da ideologia comunista, como no caso de Nelson Pereira que nutriu seu imaginário com a obra do Mestre Graça a fim de gerar um roteiro que fosse válido para o cinema. As leituras que eram feitas enquanto garoto e no decorrer de sua adolescência despertaram o interesse por problemas de âmbito social, e é exatamente a partir desse gosto peculiar que seus primeiros filmes serão moldados. Sobre temáticas que abordam problemas da sociedade, as leituras políticas formaram uma mente crítica e focada nas classes desfavorecidas.

Em *Rio, 40 Graus* de 1955, que é o seu primeiro longa-metragem, e também considerado um dos marcos iniciais do cinemanovismo, é possível perceber a forte ligação com a obra *Capitães de Areia* (1937) de Jorge Amado, os panoramas da cidade do Rio de Janeiro, que aos poucos vão mostrando os moradores em seu cotidiano, é extremamente semelhante à trama desenvolvida pelo literato baiano que apresenta a cidade de Salvador da década de 30, onde um grupo de crianças abandonadas vai buscar um tipo de liberdade que emana das ruas. Em meio à corrupção e forte repressão da polícia assistimos ao amadurecimento dos jovens em um cenário desafiador e extremo.

O cinema foi buscar inspiração na literatura, o cineasta escreve com imagens, mas antes de se criar imagens em movimento é necessário escrevê-las. Os cineastas que analisamos nesta primeira fase do *Cinema Novo* foram homens e mulheres que tiveram contato quando jovens com um tipo específico de literatura, ou mesmo que viveram intensamente os diferentes problemas de âmbito social. A proximidade com tais aspectos despertaram este interesse em escrever sobre a tragédia, porque eles faziam parte, de alguma forma, desta tragédia. Nas palavras de Cacá Diegues:

A ideia da cultura popular era o seguinte: existe um potencial cultural, de identidade nacional muito forte, que está subjugado pela hegemonia da cultura estrangeira que nos domina há 500 anos, primeiro a portuguesa, depois a européia, sobretudo francesa, e depois a norte-americana. Então, era preciso se libertar disso, e a forma de se libertar era se voltando para a criação popular, para a criação original do povo brasileiro. (DIEGUES, 2004, p. 4-5)

Em torno dessa criação nacional temos diferentes movimentos, que surgem durante a década de 1950 e que se estendem até antes do golpe de 1964. A literatura regionalista, somada a diversos textos marxistas traduzidos e trazidos ao Brasil por estudantes universitários de famílias abastadas favoreceram essa conscientização entre diferentes jovens. A arte da escrita rebuscada e analítica é mesclada com a febre da criação de roteiros. A definição como cinema, se dá depois do trâmite realizado entre o roteiro escrito e a montagem fílmica, pós-definida, o cineasta constrói sua história identicamente ao escritor romancista. Segundo Avellar: “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme” (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 41). Porque o filme inaugura uma nova leitura, mesmo tendo sido baseado numa obra da literatura, não é a fidedignidade com o livro que vai encantar, ou que deve ser preservada, o que se busca é tão somente gerar uma nova visão baseada no conto. Uma das principais marcas dos cineastas do cinemanovismo era esta, a de se inserir no meio do povo, ir onde a massa está, fazer parte do cotidiano daqueles que são a matéria prima da criação do popular. Diferentes romancistas traduziram este sentimento de inserir em seus contos o que eles próprios haviam vivenciado.

Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos inspiraram com suas obras diversos artistas brasileiros de diferentes esferas. Uma nova linguagem passa a ser a grande mestra na definição do sertão, do regional e suas peculiaridades, antes isoladas. A literatura alcança significativo destaque entre o público especializado, *O Quinze*, lançado em 1930, e *Vidas Secas*, em 1938, geraram um sentimento de aproximação, entre os leitores e os elementos desconhecidos de nossa cultura. O livro de Rachel de Queiroz trata da terrível seca que castigou o Nordeste no ano de 1915. A autora cearense traduziu em palavras o que ela própria havia testemunhado quando criança no sertão, os horrores e as dificuldades que culminaram com a saída de sua família da sua terra natal em 1917, indo para o Rio de Janeiro.

No romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, temos mais uma vez esta aproximação com o horror, da falta de recursos e de uma terra devastada pela seca. Tendo crescido no interior de Alagoas, a ligação com tal realidade se fazia presente em seu cotidiano, as

peculiaridades enfrentadas no dia a dia são ressaltadas em seus escritos. Caatinga e retirantes são símbolos nestes contos, eles traduzem o espírito de uma época, ao passo de transformarem-se em expoentes das modificações políticas na década de 1960, os leitores esquerdistas apoiavam seus discursos com base nas reflexões feitas em livros como estes.

Uma grande diferença estética entre as duas obras gira em torno da exposição das personagens. Em *O Quinze* nós temos personagens comunicativos, que descrevem em conversas as situações que são apresentadas na trama, apontando em diálogos o que está diante dos olhos, por outro lado em *Vidas Secas* temos personagens que não dialogam entre si, o autor faz uso de sua destreza descritiva para nos apresentar detalhadamente o cenário do desenrolar da estória. Dois estilos de escrita protagonizados pela seca, com consequências extremamente próximas entre as duas obras.

Em se tratando da década de 1930 ocorreram diversas modificações no mercado editorial que favoreceram o trânsito de diferentes obras importantes no Brasil, e, mais tarde, no mundo, tendo sido traduzidas em inúmeras línguas. Uma das causas dessa extrema modificação em torno dos bens culturais, e o grande número de impressões que passavam a circular dentro do território nacional, estão diretamente associadas à situação político-econômica da década de 1930, aos impulsos gerados pela industrialização da época. O número de livros que circulavam era reduzido, tendo em vista um público alvo relativamente pequeno.

O crescimento do número de profissionais liberais e portadores de diploma fez com que essa parcela da sociedade, que consumia bens culturais, aumentasse. Um público que escolhia obras de acordo com seu gosto exigia uma nova atualização dos meios de encadernamento e propaganda das edições, segundo Alves (2011):

Esse novo público forma-se a partir da força das alterações profissionais ocorridas na estratificação do mercado de trabalho nacional, impulsionado pelo crescimento do setor terciário e de novos postos de gestão do setor público, assim como pelo aumento do número de portadores de diploma superior na área das profissões liberais. (ALVES, 2011, p. 77)

Uma classe de consumidores que liam compulsoriamente alimentou esta jovem indústria que, aos poucos, foi definindo diferentes padrões sócio-culturais. Neste crescente cenário, o sertão foi pictoricamente construído por diferentes literatos, passando a ocupar nas mentes dos leitores um espaço no qual floresceram reflexões sobre a situação dos segmentos desfavorecidos no Brasil; problemas de ordem social ganham um espaço específico.

O poder do sertanejo é enaltecido em diversas obras, personagens como Fabiano e Chico Bento carregam consigo o peso de uma existência pobre e sofrida, porém marcada pela luta e necessidade de sobrevivência. Estas características clássicas de heroísmo das personagens geraram uma empatia natural com o público, o retirante aparece como um tipo de símbolo comum da degradação do ambiente que ele procura escapar, ao tempo que vigora como um símbolo do combate que é travado contra os problemas de ordem política e social. A narrativa que vemos em ambas as obras é a de fuga, de migração, ou êxodo, escapar de uma terra sem vida, rumando para um lugar melhor:

O fator desencadeador da fuga é a seca; como para Rachel de Queiroz, ela é um elemento desagregador e não um componente imanente da cosmologia social e natural do *sertão*, tal como parece ser para Euclides da Cunha. A seca aparece como algo estranho e o único evento capaz de retirar o homem sertanejo da sua comunhão com o espaço, a natureza e consigo mesmo. (ALVES, 2001, p. 74-75)

A incerteza do amanhã prossegue expulsando o sertanejo, o enfatizar desse aspecto torna-se claro com a descrição das paisagens em que as personagens são inseridas. Em *Vidas Secas*, a terra rachada onde antes era o leito de um rio é descrita por Graciliano, assim como os pássaros negros que passeiam pelos galhos das árvores secas, como que espreitando os visitantes que tramitam pelo deserto. “Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido.” (RAMOS, 2012, p. 12). Esse tipo de descrição dramática que é criada pelo autor traçou um tipo de perfil do sertanejo-nordestino na década de 30, que vigorou no imaginário do brasileiro. Neste fragmento em especial observamos a temática da fuga que aparece presente também na obra de Rachel de Queiroz.

Era raro e alarmante, em março, ainda se tratar de gado. Vicente pensava sombriamente no que seria de tanta rês, se de fato não viesse o inverno. A rama já não dava nem para um mês. Imaginara retirar uma porção de gado para a serra. Mas, sabia lá? Na serra, também, o recurso falta... Também a água dos riachos afina, afina, até se transformar num fio gotejante e transparente. Além disso, a viagem sem pasto, sem bebida certa, havia de ser um horror, morreria tudo. (QUEIROZ, 2004, p. 14-15).

A obra *O Quinze* viria a se tornar filme em 2004, muito tempo depois de seu lançamento em 1930, pelas mãos do cineasta Jurandir de Oliveira. A obra de Rachel de Queiroz foi lida pelos cinemanovistas, mas não veio a se tornar filme na década de 1960/70, só depois do cinema da retomada é que os escritos ganharam a tela. Já o livro *Vidas Secas* orbitou entre os principais livros de consulta de Nelson Pereira dos Santos, assim como

a literatura de cordel obteve destaque entre os escritos de Glauber Rocha, diferentes obras que apresentavam elementos clássicos da cultura brasileira foram também selecionados como material de consulta. Alguns desses materiais cederam diferentes elementos que foram incorporados pelos cineastas.

Importa perceber que a consagração estabelecida antes impactou nas escolhas estéticas da geração de cineastas dos anos sessenta, década em que grande parte dos romances regionalistas foi adaptada para a linguagem cinematográfica, recrudescendo assim a relação de intertextualidade entre fotografia, literatura e cinema. (ALVES, 2011, p. 79)

Os cineastas da década de 50 e 60 foram buscar sustentação nos romances regionalistas de 1930, mas também em elementos modernistas de 1922, revitalizando e apreendendo características que sofreram modificações para serem adequadas ao cinema, realizando uma sucinta transmutação entre estética literal e estética fílmica. “A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica.” (AVELLAR, 1994, p.10).

O encontro entre as linguagens da literatura e cinematográfica conciliaram um equilíbrio que favoreceu o surgimento de diferentes obras no cinema de extrema importância. Os livros que tratavam de mostrar aspectos distintos de um Brasil desconhecido, alimentando o imaginário dos cineastas da primeira fase do Cinema Novo. O sertão, que foi tão ricamente detalhado em escritos por autores que vivenciaram sua mais íntima face, imperou durante a primeira fase do movimento. O filme *Vidas Secas* foi consagrado em seu tempo, ganhou status e relevância até os dias de hoje, tendo tido o poder de transfigurar os escritos para a tela poeticamente. Os caminhos traçados nesta empreitada são pouco conhecidos até hoje.

3.2 Nelson Pereira dos Santos: procurando o sertão

O filme *Vidas Secas* teve seu lançamento em 1963, com distribuição pela *Sino Filmes*, *Rio filmes* e *Sagres Vídeo*, a obra cinematográfica foi criada a partir do livro de Graciliano Ramos, escrito em meados de 1938. O filme, bem como o livro do Mestre Graça, trata dos diferentes problemas sofridos por uma família de retirantes nordestinos que tentam sobreviver desesperadamente numa região seca, os problemas enfrentados pela família culminam com a repentina migração para a região Sul em busca de melhores condições de vida. A introdução da obra de Graciliano Ramos (1892 – 1953) oferece diferentes detalhes do ambiente de desenrolar da trama que são facilmente absorvidos pelo leitor, gerando imagens distintas, que recriam um cenário marcado pelos horrores da seca:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progrediria bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (RAMOS, p. 09).

O drama foi dirigido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, a direção de fotografia ficou por conta de Luiz Carlos Barreto e José Rosa, o elenco principal foi englobado por ÁtilaIório, comoFabiano, e Maria Ribeiro, no papel de Sinhá Vitoria. Entre os dois, apenas Átila era ator profissional, tendo trabalhado em outros projetos para o cinema e televisão.

Formado em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, da turma de 1952, filho de um alfaiate e de uma dona-de-casa, o jovem Nelson mantinha guardado dentro de si um grande desejo de escrever roteiros e criar filmes com teor crítico, “Comunista desde os bancos do colégio Roosevelt, em São Paulo, num tempo de combate ao Estado Novo – optou pelo afastamento da militância política direta, a fim de tornar-se um militante do cinema brasileiro” (RIDENTI, 2000, p. 93), foi guiado por este desejo que aos vinte anos de idade Nelson viaja até a França:

Eu tinha 20 anos e fui a Paris de navio com uma bolsa do governo francês para estudar cinema. O cargueiro italiano demorou tanto para chegar que acabei perdendo o prazo da matrícula. Fiquei por lá quatro meses e ia toda tarde à Cinemateca assistir filmes. Foi minha melhor escola de cinema, um curso completo de realismo francês dos anos 30. (SANTOS, 2009, p. 1).

Antes da criação de seu primeiro longa-metragem ele havia feito um curta-metragem em 1950, chamado *Juventude*, que mostra o dia a dia de jovens trabalhadores em São Paulo, a luta nas batalhas diárias vividas por pessoas simples sempre chamaram a sua atenção, a necessidade de mostrar uma realidade camuflada, a qual é mantida em silêncio pela maioria das pessoas imperava em seus primeiros roteiros. Segundo o próprio cineasta:

Eu pensei em fazer Vidas Secas em 1962, por aí. Em 1959, eu já tinha feito “Rio 40 Graus” daí pensei vou fazer um grande filme, claro! E comecei a escrever os roteiros, e eu tinha alguns livros de consulta, e um deles era Vidas Secas, de vez em quando eu dava uma pesquisada pra ver se eu conseguia roubar alguma coisa. Isso aqui é o filme! Ta escrito aqui, a única coisa é sintetizar, fazer uma síntese, porque ele é tão ligado ao visual que vai direto ao conhecimento de causa, porque ele veio de lá, conhecia toda aquela realidade tinha uma posição filosófica estética bem definida, o livro dele é o resultado de um pensador, um bom escritor, um escritor clássico, é alguém que raciocinou, avaliou, pensou e produziu essa obra prima sobre a questão do nordeste. (SANTOS, 2008).

O interesse surgiu do contato com a obra que pareceu tão atrativa durante a primeira leitura, repleta de detalhes tão importantes, as cenas estavam prontas era preciso elaborar um

roteiro que sintetizasse a história. O romance do Mestre Graça carregava consigo os principais traços necessários para a criação de uma obra fílmica que mostraria um Brasil verdadeiro e sem rótulos, um país marcado por um atraso camuflado e despercebido. Da mesma forma que os Neo-realistas priorizaram o humanismo em suas obras, o cinemanovismo dessa primeira fase também foibuscara nas pessoas simples toda a relevância de que precisavam para levar a cabo seu projeto político artístico. Segundo Ismail Xavier o movimento seria uma “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” (XAVIER, 2001, p. 62-63).

Uma das grandes dificuldades na pré-produção do filme *Vidas Secas* foi a de criar um filme a partir de um livro que não apresentava diálogos entre as personagens, o desenrolar de cenas acontecia naturalmente e as imagens apresentavam-se de forma emotiva, extremamente bem descrita pelo escritor.

Antes da adaptação de *Vidas Secas* para o cinema, Nelson Pereira foi indicado para a criação de outro filme também proveniente de uma obra de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, que foi lançado em 1934, na segunda etapa do modernismo brasileiro. Alguns problemas de aceitação no rumo que algumas personagens tomariam no decorrer do filme acabaram por findar a participação do cineasta; o filme acabou por ser lançado em 1971, pelas mãos do cineasta Leon Hirszman. Sobre a mudança na direção do longa-metragem e de seu contato com o próprio escritor disse Nelson Pereira dos Santos:

Meu primeiro trabalho no cinema profissional foi como assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O saci*, filmado no interior de São Paulo, em Ribeirão Bonito. O diretor de fotografia do filme, Rui Santos, era amigo de Graciliano Ramos e me pediu para fazer a adaptação de *São Bernardo*. Mergulhei no trabalho, filmava de dia e escrevia à noite. Empaquei ao chegar ao capítulo do suicídio de Madalena. Não queria que ela morresse. Propus, no lugar do suicídio, a fuga da fazenda. Rui Santos, temendo a reação do “Graça”, recomendou-me consultar o autor antes de mudar a história de Madalena. Em resposta, Graciliano disse que eu poderia fazer isso, desde que tirasse o seu nome da história, porque a modificação proposta não era de sua autoria e sim invenção alheia. (SANTOS, 2007).

Para *Vidas Secas* as medidas de adequação da obra para a película não foram tão complexas, em algumas entrevistas o cineasta esclarece que o próprio Graciliano Ramos escrevia como um roteirista, descrevendo o cenário e pontuando detalhadamente a trama. Depois de montar uma equipe de pequeno porte, Nelson viaja até o município de Juazeiro, no norte da Bahia, para começar as filmagens de *Vidas Secas*. O interesse do cineasta nesta região havia nascido depois de uma visita à região em 1958, enquanto trabalhava para o

documentarista Isaac Rozemberg, com o intuito de filmar os impactos da seca que haviam assolado o território naquele ano. Depois de ter contato com os moradores da região e ter se sensibilizado com a tragédia tão próxima, o cineasta retorna até a região, em 1960, para rodar sua obra prima.

Um problema inesperado por todos tornou inviável todo o processo de gravação do filme: as chuvas fortes que sucederam o período de seca transformaram a paisagem de caatinga em áreas verdes. Esse acontecimento fez Nelson improvisar a criação de outro filme, *Mandacaru Vermelho* (1960), um romance escrito por ele mesmo e que trata das dificuldades enfrentadas por um casal em uma terra marcada por disputas de famílias numa região seca do Nordeste brasileiro. Dois anos mais tarde, o interesse em rodar o longa-metragem *Vidas Secas* retorna, e, dessa vez, o cenário escolhido deixava o cineasta mais próximo da terra natal do idealizador do romance. É no distrito de Minador do Negrão em Palmeira dos Índios, no agreste alagoano, que o cineasta desembarca com sua equipe e aos poucos começa a escolher locações e selecionar figurantes.

Grande apreciador do Neo-realismo italiano e, principalmente, dos cineastas do pós-guerra o cineasta desenvolveu em seus filmes um estilo de crítica social que incitava a reflexão da situação do Brasil na década de 1960. Tendo sido um dos muitos apreciadores da literatura de Graciliano Ramos, e como um dos seus muitos escritores, os quais serviam para consulta, este exercia uma mística totalmente particular, talvez por causa da preocupação em retratar as figuras principais das classes menos favorecidas ou pela paixão com a qual eram criados os cenários que descreviam suas tramas. Sendo um dos diretores da década de 1960 que faziam um cinema vanguardista, Nelson Pereira assemelha-se a Glauber Rocha, tanto pela destreza ao dirigir o filme, quanto pela coragem de criar uma história sobre um tema tão discutido no país, o que se tornou evidentemente um traço comum entre os cineastas do *Cinema Novo*. O princípio da película não pretendia chocar demasiadamente, mas antes disso alertar de forma poética um problema de cunho social que afetava grande parcela da população sertanejo-nordestina de nosso país. Em entrevista cedida a TV Brasil no programa *De Lá pra Cá*, o diretor descreveu um pouco sobre a complexidade em fazer um filme a partir de um romance sem diálogos, onde se privilegia a sequência de montagem das imagens com conteúdo, o qual assume papel marcante no trabalho final do filme:

E, isso foi realmente um dos grandes desafios, vamos transpor da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, o livro tem toda aquela linguagem poderosa que fica na cabeça do leitor, um mundo, um universo que o escritor cria e ele vai compor esse mundo de acordo com a sua formação, seu jeito, seus sentimentos, mas para o espectador nós temos que usar uma linguagem que eu não digo que é concreta, mas o conflito a relação entre os personagens existe pela troca de olhares pelo que acontece a cadela que corre atrás do preá e traz o preá tudo isso vai contando uma história sem que seja necessário usar um diálogo, é um exercício de linguagem bastante importante. (SANTOS, 2008).

A troca de olhares! Em algumas cenas importantes do filme acompanhamos o desenrolar de um fato através do simples olhar, a linguagem visual é elaborada para dar ênfase às linhas do livro, momentos de emoção e angústia são descritos por jogos de olhares, segundo Christian Metz: “o cinema, dizem, é uma linguagem, se se entender por isso “linguagem poética”. (METZ, 2010, p. 59). Fazer um filme baseado em uma obra que não apresentava diálogos parecia deveras improvável, mas a magia do cinema desloca-se por entre as adversidades e cria um mundo onde a tela representa a página do livro que como uma janela é descortinada para os olhares diversos.

A realização do filme *Vidas Secas* se deu em meados de 1962-1963, o lugar escolhido foi o povoado de Minador do Negrão, distrito de Palmeira dos Índios, localizado no interior alagoano, distante 135 quilômetros da capital Maceió. Rodeado de fazendas e caatingas, perfeitamente escolhido pelo diretor, este cenário remonta os escritos de Graciliano Ramos, filho da mesma terra a qual ele havia descrito em seu conto de 1938, a obra havia sido escrita na mesma cidade, e por escolha do diretor, o filme também nasceria na mesma região. Dos esboços para o roteiro principal ocorreram diferentes contratempos, desde a formação da equipe técnica que está disposta a viajar até a captação de recursos disponibilizada pelos produtores do filme. A parte de organização de sequências de imagens e sobreposição do áudio ao vídeo parecia muito mais simples do que se meter a viajar pelo Brasil fazendo cinema. Nas palavras de Ismail Xavier: “Classicamente costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (XAVIER, 2005, p. 27).

No caso de *Vidas Secas* é importante mencionar o trabalho excepcional realizado pela equipe, que rapidamente alcançou êxito, tanto ao longo dos dias que seguiram o trabalho no interior de Alagoas, quanto nas viagens de apresentação do filme ao redor do mundo. A utilização de atores “não-profissionais” para compor o elenco do filme *Vidas Secas* é justificada pelo baixo orçamento nas produções, assim como a grande maioria dos filmes

produzidos pelo movimento cinemanovista. Sobre a escolha do elenco e da busca pelo tipo de ator em especial que será inserido na trama pontuou Nelson Pereira dos Santos (2009):

Meu desafio como diretor é escolher o ator certo. Depois de escolhido, o negócio é com ele. Saímos juntos, vamos a um botequim e conversamos sobre o filme. O ofício do ator é sagrado e interfiro o mínimo possível. É meu jeito de trabalhar. Admiro a coragem dos atores. (SANTOS, 2009. p.1).

Um dos não atores (atores não profissionais) e morador da cidade de Palmeira dos Índios foi Jofre Soares, entre as idas e vindas do cineasta e sua equipe, fotografando e criando laços de amizade com políticos e fazendeiros da região, o encontro com o futuro ator se deu em um pequeno circo que permanecia em exibição em um terreno baldio no centro de Palmeira dos Índios. A forte expressividade do palhaço no centro do picadeiro fez com que o cineasta de dirigisse até os fundos do espetáculo com o intuito de conhecê-lo e inseri-lo no filme. Outro fator importantíssimo depois da inserção de Jofre no elenco foi a propaganda feita por ele mesmo entre os fazendeiros e políticos da região, a influência política do ex-oficial da marinha aposentado na região era muito grande. Diferentes acordos foram estabelecidos em locações ao redor de Palmeira dos Índios e de Minador do Negrão com famílias proprietárias de terras que serviram de palco para varias cenas do longa-metragem.

O elenco contou ainda com a participação do ator ÁtilaIório, que ficou encarregado de interpretar Fabiano, o patriarca da família de retirantes. Átila havia trabalhado com Luiz Carlos Barreto anteriormente no filme *Assalto ao Trem Pagador*, no mesmo ano de 1962, antes da realização do filme com Nelson Pereira.Átila ainda viria a ficar famoso na televisão por diversos papéis em novelas, como *A Escrava Isaura*, *Anjo Mau* e *O Rei do Gado*, sempre apresentado como um sujeito mal-humorado ou o vilão da trama, ganhou fama rapidamente, mas a totalidade do reconhecimento do seu trabalho nacional e internacionalmente veio ocorrer após o papel de Fabiano,de*Vidas Secas*.

ÁtilaIório foi inserido no elenco do filme depois da pressão imposta por Herbert Richers que desejava pelo menos um nome reconhecido na trama, a proposta inicial era utilizar mais uma pessoa da região para dar vida ao personagem Fabiano, esta vigorava como uma das idéias do diretor do filme que avaliou os moradores do povoado e aos poucos foi montando seu elenco.

Incorporando o elenco principal ao lado de ÁtilaIório, estava Maria Ribeiro, que interpretou Sinhá Vitória. A atriz havia sido descoberta pouco antes de a equipe

está completamente formada, o diretor havia encontrado a moça trabalhando como técnica no Laboratório Líder – hoje conhecido como *Labo Cine*. Um dos poucos locais onde se realizavam revelações e edições de filmes dos realizadores do *Cinema Novo*. Maria Ribeiro não desejava trabalhar no cinema como atriz, pouco importava a ela deixar a calma e a tranquilidade do seu laboratório de revelação para se lançar nesse mundo de incertezas tal qual era o cinema brasileiro, e sobre o pensamento que mudou radicalmente depois do convite do realizador de seu primeiro filme ela teceu a seguinte afirmação em entrevista no Festival de Brasília, realizado em 2008:

Eu é que não embarco nessa de cinema brasileiro não, nunca deu dinheiro para ninguém. Eu tinha salário fixo, filha para sustentar e não ia trocar a segurança por um projeto que não tinha dinheiro; aliás, desde Atlântida, da chanchada, que cinema nunca deu dinheiro, era só fracasso. (RIBEIRO, 2008).

O pensamento da atriz parecia ser imutável quanto à desilusão sobre o cinema brasileiro, depois de várias conversas e tentativas fracassadas com a moça, Nelson veio a conversar com Hebert Richers que conhecia os proprietários da Líder na época, foi por intermédio destes que a moça aceitou o contrato para fazer o papel de Sinhá Vitória, e sobre a tomada de decisão ela enfatizou:

Eu não acreditei, achei que fosse piada, até porque naquele momento eu sabia que ele iria filmar Mandacaru Vermelho, pois choveu muito no sertão e não era possível fazer *Vidas Secas*. Daí a única coisa que pedi foi uma mala para colocar minhas trouxas, nem isso eu tinha; mas eles não tinham dinheiro também nem para isso. (RIBEIRO, 2008).

Aos poucos o elenco começava a se formar, faltando alguns ainda de extrema importância para o desenrolar da trama. Os meninos que interpretaram os papéis de filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, foram Genivaldo Lima, que interpretou o menino mais velho, e seu irmão Gilvan Lima, que deu vida ao menino mais novo, ambos eram filhos de um comerciante de Palmeira dos Índios e foram escolhidos por Nelson Pereira e Jofre Soares. Sobre a participação em *Vidas Secas* o senhor Gilvan Lima, que havia completado cinquenta e seis anos em 2012, disse numa entrevista realizada em Palmeira dos Índios: “Jofre Soares morava perto de uma pousada que era de meu pai, isso em 1962, perto da Igreja de São Pedro, e eu e meu irmão aboiava em vaquejada, o Jofre conhecia a gente e apresentou ao Nelson, foi por causa disso que a gente foi convidado para participar do filme” (LIMA, 2012)

Orlando Macedo, que também fez parte do elenco, na pele do soldado amarelo, era um ator pouco conhecido, tendo trabalhado em algumas peças teatrais no Rio de Janeiro. O único

ator profissional do elenco, o qual já havia trabalhado no cinema era ÁtilaIório. Entre os demais nomes que fizeram parte das filmagens existiu uma personagem que também veio a alcançar significativo sucesso, ela fazia parte do elenco que foi selecionado pouco antes das gravações, a cadelinha baleia, que apresenta significativo destaque na obra de Graciliano Ramos foi mais um dos tantos achados da equipe, encontrada numa feira local e comprada por uma bagatela por Nelson.

Os problemas sociais que são apresentados no filme denotam, à época de sua realização, retirantes fugindo da seca, apropriação de terras, coronelismo, pequenos trabalhadores rurais sendo extorquidos, a fome e a miséria de um povo sendo amplamente explorada na tela. Analisamos estes diferentes exemplos através da figura do vaqueiro Fabiano. Para Jean-Claude Bernardet: “*Vidas Secas* tem uma expressão discreta que situa o personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e à violência, etc. (BERNARDET, 1980, p. 102).

Nelson Pereira também preferiu filmar *Vidas Secas* em preto e branco, dez anos após o lançamento do primeiro filme colorido brasileiro intitulado *Destino em Apuros*, uma comédia dirigida por Ernesto Remani, que foi lançada em 1953. O tipo de tecnologia para se realizar um filme colorido era dispendioso, sendo necessários um grande patrocínio e grandes produtores, a escolha do preto e branco tinha um sentido mais poético. O branco estourado foi uma incorporação da direção de fotografia, ressaltava a luz forte que refletia na caatinga, a dramatização da falta de cores em meio a falta de vida do ambiente também se tornou um traço peculiar do filme.

Outro elemento que pode ser mencionado é a introdução do filme que conta com o famoso som do carro de boi, tornando-se ensurdecedor na introdução. O som foi colocado propositalmente na pós-produção do filme para incomodar quem assistisse, vemos a família deslocando-se por entre a vegetação morta, carregando bagagens e sacos com possíveis mantimentos, no final do filme ouvimos o mesmo som do carro de boi e a mesma família partindo. A fuga é um traço do filme, a busca por uma melhoria na vida, o final do filme tornasse extremamente pessimista, distanciado do tradicional *happyend* americano.

Vidas Secas vigora como um cinema de autoria que em grande medida reuniu em sua equipe muitos técnicos que futuramente ganhariam espaço em diferentes obras do cinema

nacional e também da TV. A equipe técnica responsável pelas filmagens era encabeçada pelo diretor de fotografia Luiz Carlos Barreto, que foi criador de uma das marcas registradas de *Vidas Secas*, que é o branco estourado na maioria das cenas. Barreto construiu uma estética visual que consistia em retirar o filtro das lentes da câmera para conseguir captar a luz ambiente de forma mais intensa, e de forma proposital tentar irritar por alguns segundos os olhos de quem estivesse vendo o filme, quase que desejando inserir o espectador dentro da película, sobre a utilização desse recurso disse Nelson Pereira: “Aquela luz fortíssima, estourada, de um branco quase insuportável servia para mostrar o calor da seca, a aspereza do ambiente. Estávamos fazendo algo realmente novo, mas ao mesmo tempo bastante simples.” (SANTOS, 2010). No que diz respeito à utilização de atores não-profissionais, evidenciou Mariarosaria Fabris (1996), em seu livro *ONeo-Realismo Cinematográfico Italiano*:

No após-guerra, o uso de atores não-profissionais foi uma prática bastante circunscrita – às vezes, ditada por razões econômicas; outras, adotada na busca de determinados resultados estéticos –, mas muito alardeada, principalmente fora da Itália, a ponto de se transformar num dos aspectos míticos do neo-realismo. (FABRIS, 1996, p. 82).

O filme *Vidas Secas* acabou sendo o resultado da união entre uma equipe técnica e um cineasta que já dispunham de certo amadurecimento de outros trabalhos com um grupo grande de moradores de um pequeno povoado que foram surpreendidos pela repentina chegada de diferentes pessoas em sua região, estes moradores passaram a incorporar o elenco do filme de forma não-profissional. A utilização dos não atores tornou-se prioritária em diferentes cenas, os traços faciais peculiares de rostos castigados pelo sol e a cor da pele típica das pessoas dessa região serviram para tornar mais real a figura do sertanejo-nordestino.

As produções de baixo orçamento elaboradas no decorrer das fases do *Cinema Novo*, e neste ponto em especial na sua primeira fase, nos mostram a destreza em se montar equipes técnicas por meio da colaboração e não necessariamente através de contratos burocráticos. Os membros da equipe de Nelson Pereira dos Santos em sua grande maioria eram cineclubistas que assim como ele desejavam fazer cinema acima de tudo, a colaboração dada em filmes como *Barravento* de Glauber Rocha e *Os Fuzis* de Ruy Guerra, abriu os flancos para determinadas associações, onde os diretores trabalhavam como montadores, produtores e roteiristas ajudando a criar estes filmes basicamente a fim de aprender a fazer cinema.

Essa parceria objetivava a criação de tramas que se desenrolavam de forma fácil entre as pessoas comuns de nosso dia a dia, o comum que encantava e que fazia questionar o lugar

onde vivemos, estrelado pelos que sentem puramente as dores dos problemas que afetam o país, sem criar cenários artificiais ou personagens míticos de personalidade inabalável e com caráter heróico. Nas palavras de Roberto Rossellini: “aquilo que me interessa no mundo é o homem e esta aventura única, paracada um, da vida” (XAVIER, 1984, p. 58).

3.3 Cinema-Memória: rememoração e relato

A memória a qual abordaremos no decorrer dos capítulos subsequentes manter-se-á unida a nossa pesquisa inicial que primou pela análise das diferentes peculiaridades do filme *Vidas Secas* e, sobretudo aos caminhos percorridos pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos e sua equipe técnica no ano de 1962 na região do povoado Minador do Negrão em Alagoas. Neste ponto discutiremos sobre a memória dos moradores do povoado que foi palco do longa-metragem sobre a ótica de pesquisadores dos campos das ciências sociais que analisaram em seus estudos o cinema e a memória coletiva.

Uma análise sobre a “construção da memória” aparece inserida nos estudos do sociólogo austríaco Michael Pollack (1948-1992), onde o autor faz uso do princípio de consciências individuais e coletivas, antes ressaltado nas pesquisas de Émile Durkheim e que mais tarde serviram de base nos primeiros escritos de Maurice Halbwachs sobre a memória.

Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que a memória é um fenômeno construído. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. (POLLACK, 1992, p. 204).

Michael Pollack tratou de demonstrar como a memória age como um elemento denominador do sentimento de identidade mediante o relato falado. A construção da identidade está diretamente ligada à memória, ao passo que a memória se constrói a partir de referências externas de cunho social, ou seja: “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.” (POLLACK, 1992, p. 204).

Já o historiador Francês Jaques Le Goff afirmava: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE

GOFF, 1996, p. 476). Alguns elementos constitutivos da identidade são citados por Pollack: como o corpo e o território, a continuidade temporal e o sentimento de coerência. É partir da análise de tais fatores que o indivíduo se compreende como ser pertencente ao grupo (de forma individual e coletiva).

O contato dos moradores do povoado de Minador do Negrão, no ano de 1962, com a equipe que viria a transformar a obra literária de Graciliano Ramos em filme, despertou na população o interesse em associar-se diretamente com os colaboradores ajudando na empreitada que para eles era totalmente desconhecida. Os relatos que fundamentam este trabalho encontravam-se despertos, a exploração de tais relatos ajudou no processo de descoberta no sentido de somar ganhos históricos e sociais a nossa pesquisa que evidencia diferentes ligações entre o cinema e a memória.

Em *A experiência do cinema* (1983), Ismail Xavier nos apresenta uma série de pontos de vista advindos de diferentes experiências de diversos teóricos do cinema, entre os quais a do crítico de cinema húngaro Béla Balázs (1884 – 1949), que descreve o que ele chamou de antropomorfismo visual: “Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os *close-ups* do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual.” (XAVIER, 1983, p. 92). O cinema pode ser compreendido como uma construção fundamentada por um único ponto de vista, e neste caso o ponto de vista do diretor do filme e de sua equipe que organiza o trabalho final, o qual é apresentado ao público, ou ele é uma junção que impossibilita a liberdade de pensamento imaginativo? Diferentemente de um livro em que podemos imaginar livremente o desenrolar da trama o cinema por sua vez nos prende a uma realidade na qual somos apenas observadores de um mundo aprisionado com formas e sentidos pré-organizados, segundo Balázs “Os personagens vêm com os nossos olhos”. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. (XAVIER, 1983, p. 85)

Uma nova linguagem surgiu e o tempo fez crescer e intensificar uma nova cultura de massa que chamamos de cultura audiovisual. Uma das problemáticas evidentes em meio a dissecação do sentido cinematográfico é o de compreender os meios pelos quais ele pode gerar um sentido de interação no qual a própria compreensão de realidade e identidade pode ser alterada, mediante o choque memorialístico. “Nada comparável a este efeito de “identificação” já ocorreu em qualquer outra forma de arte, e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística.” (XAVIER, 1983, p. 85)

O filme seduziu nações desde seu nascimento, dos filmes de cunho político de Eisenstein até as comédias românticas de Charlie Chaplin, a imagem como expressão da realidade começa a ocupar a mente de estudiosos a partir da disseminação do grande número de filmes. A construção fílmica parece não escapar de uma análise que se encontra amplamente ligada a um estudo da memória e suas particularidades.

Nas palavras de José Carlos Avellar (1982):

Um filme não serve propriamente para mostrar um pensamento, mas sim para mostrar uma ação, e por isto, muito naturalmente, o que aparece em primeiro lugar no cinema são os gestos e as palavras dos personagens. Gestos e palavras que o espectador reorganiza ali mesmo, enquanto vê o filme passar na tela, inconscientemente, a partir das sensações guardadas na memória. Cinema, afinal de contas, parece mesmo uma coisa viva exatamente porque um filme na tela parece uma memória que age. (AVELLAR, 1982, p. 16).

O cinema começa a ser traduzido não apenas como uma ferramenta de entretenimento, mas como uma fonte de conhecimento e mais do que isso uma espécie de espelho de uma determinada realidade. O espectador que se põe diante da tela assume uma posição de receptáculo de informações, o filme trabalha com um tipo de linguagem que acaba por bombardear os sentidos de quem o aprecia tornando-o parte da trama.

A captação de imagens pela mente do espectador acaba permitindo que ele reconstrua seu próprio entendimento sobre o que foi visto e dessa forma faça uma interligação entre a sua imaginação e a memória. O cinema torna-se uma construção do meio social, e opera modificando a realidade pelo jogo de articulação entre imagem, movimento e som. Como evidencia Christian Metz (2010):

Assim é que o cinema, como diz Rossellini, é linguagem artística mais do que veículo específico. Nascido da união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até), o cinema, de chofre, está na obrigação de compor, em todos os sentidos da palavra. É de imediato uma arte, sob pena de não ser nada. (METZ, 2010, p. 75).

Esse “discurso imagético” do qual nos fala Metz seria a composição dos diferentes fatores do plano real que figuram na tela, é por meio dessa junção de diferentes elementos sensoriais que o espectador percebe uma linguagem completamente nova. Dentro dessa análise sobre linguagem cinematográfica e cinema podemos mencionar as chamadas memória coletiva e memória individual que foram tratadas sob a ótica de Maurice Halbwachs em sua obra *A Memória Coletiva*, que tinha o intuito de explicar o conceito de rememoração e como ela está ligada ao social de diferentes formas. Os grupos de referência que habitam os

indivíduos coagem para a formulação do que entendemos como memória. A troca de relações sociais entre o grupo e o indivíduo dá origem a uma gama de imagens que são subentendidas como uma lembrança. Podemos chamar esta fusão de lembrança fílmica, ou o que é interpretado pela mente como um quadro ou mesmo uma memória.

Jacques Le Goff ofereceu uma descrição da memória que se interliga com a narrativa, a oralidade é o principal meio de acesso à memória que é colocada pelo autor como “um repositório de fatos”, fazendo com que o indivíduo que recorda não atue apenas como um reproduzidor de uma imagem ou fato passado, mas também como um reconstrutor da lembrança, a reconstrução da imagem vista assemelha-se a reconstrução do filme que é apontada por Avellar (1982, p. 16) “são os gestos e as palavras que o espectador reorganiza ali mesmo enquanto vê o filme passar na tela” e Metz (2010, p. 37) também cita a narração e a memória como reorganizadoras do real, “o real nunca conta histórias; a lembrança, por ser narração, é totalmente imaginária; um acontecimento deve estar de algum modo encerrado para que – e antes que – sua narrativa possa ser iniciada”.

A atualização de impressões do passado é realizada de forma incessante pelo homem. Le Goff está preocupado em suas pesquisas sobre a memória em situar as diferenciações existentes entre a memória social e a memorial histórica, ao ponto que Halbwachs pretendeu articular de forma mais clara o que ele chamou de “estrutura social da memória. A memória da qual estamos tratando neste ponto seria a memória fílmica ou mais precisamente a necessidade da mente em recorrer à memória para compreender o filme. Quando assistimos a um filme recorreremos a um grande número de lembranças para podermos entender a trama. Um diálogo é desenvolvido em nosso subconsciente que tem o propósito de nos instruir por meio de imagens mentais uma explicação das diferentes imagens e sons.

Segundo Alberto Manguel (2001, p. 198) “Nós, o público, parecemos estar dos dois lados da tela, ao mesmo tempo, observando-nos ser observados”, uma forma de observar e recriar algo aparentemente inexato, o filme traduz de forma artística uma interpretação do real. Aguçar a percepção é um dos principais objetivos da trama fílmica, o medo, o choque devido à cena, a alegria da vitória ou a tristeza com a morte, uma sucessão de frames em movimento que gera a ilusão do movimento constante. Uma magia que recria e reinventa o homem e segundo Metz elabora uma distinção entre linguagem e imagem criando uma divisão “A arte das palavras e a arte das imagens, como vimos, se encontram no mesmo nível semiológico; são vizinhos no andar da “conotação”.” (2010, p. 99).

A memória tem o poder de nos resgatar acontecimentos passados dando-lhes uma nova reconstituição, a memória individual só toma posse de si mesma quando o indivíduo tem a consciência de pertencimento a um determinado grupo. Uma das principais indagações que é feita por Paul Ricoeur põe em evidência o princípio fundamental da memória como fonte relevante a ser estudada “A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual?” (RICOEUR, 2007, p. 61). O estudo da oralidade permitiu transformar em documento vivo os indivíduos. A memória adquiriu forte relevância na compreensão do passado, o resgate de indícios e o cruzamento de diferentes depoimentos revitalizaram a pesquisa sócio-histórica, dando-lhe uma nova maneira de repensar o passado e refletir sobre o presente.

É no último capítulo de nosso trabalho que serão apresentadas algumas entrevistas com os antigos moradores do município de Minador do Negrão que incorporaram o elenco do filme e/ou ajudaram de alguma forma no decorrer das filmagens de 1962 e 1963. Muitas dessas pessoas ainda residem no município situado no sertão de Alagoas. As entrevistas realizadas somam diferentes valores a nossa pesquisa que optou por traçar um método de análise do processo de criação do filme *Vidas Secas*, iniciando-se com a política e as transformações sociais da década de 1950, passando pela primeira fase do *Cinema Novo* e o papel desempenhado pelos intelectuais e artistas da época durante da década de 1960, e chegando até o sertão de Alagoas e mais precisamente aos relatos de pessoas simples que ajudaram no processo das filmagens do longa metragem no desconhecido povoado de Minador do Negrão.

4 MEMÓRIAS PERCEPÇÃO: OS FILTROS DO PRESENTE AS DO BRAS DO PASSADO

De que maneira os moradores do município de Minador do Negrão interpretaram os acontecimentos que se sucederam no ano de 1962/63? De que forma o envolvimento entre moradores e equipe de produção do filme *Vidas Secas* veio a acontecer? E como as memórias dos moradores adquiriram ligação com as memórias dos cineastas cinemanovistas dentro do mesmo período histórico?

No início de nossa pesquisa foram levantadas algumas informações que faziam crer que o antigo povoado de Minador do Negrão, no agreste alagoano, havia sido emancipado de Palmeira dos Índios em 1962, devido à publicidade gerada em torno do filme *Vidas Secas*. Depois de uma série de entrevistas realizadas foi possível chegar à conclusão de que essa informação era ficcional, sendo rapidamente descartada de nosso trabalho. As pesquisas realizadas no pequeno acervo da Prefeitura de Minador do Negrão e em alguns documentos antigos nos fizeram entender mais claramente os acontecimentos que se seguiram em 1962, quando a fundação da cidade, que acontece no mesmo ano de criação do filme, se deu por conta do interesse mútuo de alguns proprietários de terra da região e da população da vila em geral. Em duas entrevistas realizadas em Palmeira dos Índios a respeito dessa indagação, um dos figurantes do filme *Vidas Secas*, o qual interpreta um dos tocadores de pífano em uma cena, nos esclareceu da seguinte forma:

Quando se movimentou o processo de Minador para a emancipação foi realizado um plebiscito de porta em porta, iam perguntando as pessoas o que elas achavam da emancipação. Naquele tempo existia um grande interesse político e econômico para esse fim, mas eu acredito que não tenha muito a ver com o filme que foi filmado no mesmo ano. (VIEIRA, 2012).

O outro figurante que participou na mesma cena complementou dizendo: “isso não existe, nunca existiu nenhuma ligação entre o filme *Vidas Secas* e a emancipação de Minador do Negrão, uma coisa não teve nada a ver com a outra” (BARROS, 2012). A partir de tais revelações foi possível descartar um grande número de hipóteses que haviam sido fundamentadas no decorrer dos primeiros dias de pesquisa em campo, as entrevistas serviram também para traçar uma linha mais clara da situação política do município, na época distrito de Palmeira dos Índios.

Neste capítulo final serão explorados alguns elementos que se voltam para uma compreensão da memória dos *não atores*, e, sobretudo, a importância de seus relatos e

lembranças que tanto tiveram a oferecer no decorrer de nosso trabalho sobre a elaboração do longa-metragem.

4.1 A filmagem de *Vidas Secas*: Uma análise da construção estética de algumas cenas

A composição de imagens que dá vida ao filme *Vidas Secas* nos traduz em seus inúmeros *frames*, o que na literatura havia sido brilhantemente revelado pelo escritor alagoano Graciliano Ramos, um ambiente desértico com figuras que vagam por entre uma vegetação inóspita e de luz forte. O interesse de Nelson Pereira dos Santos desde a introdução de seu longa-metragem até seu fim é chamar a atenção para os problemas existentes na região nordeste brasileira, com suas famílias definindo vítimas da seca e de tantos outros problemas sociais e políticos que afetam a região, e criando dessa forma um cinema político em todos os aspectos. Segundo Célia Tolentino: “observava que não bastava filmar o povo em seu próprio local de vida e trabalho, com certo realismo, para aproximar da estética que se consagrava no cinema italiano. Deveria haver uma preocupação com a temática, mas, sobretudo, com uma forma política de abordá-la” (TOLENTINO, 2001, p. 144).

De início, é inserido na tela um apelo que aos poucos define o tipo de filme que será apresentado: “este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo um depoimento sobre a dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar” (TOLENTINO, 2001, p. 146).

Após o anúncio a primeira imagem que vemos, nos causa incômodo por se tratar de uma fotografia muito brilhante mostrando uma colina com o céu de cor branca estourado ao fundo. Vemos aos poucos alguns pequenos andarilhos caminhando no cume da colina, a vegetação é rasteira e sem vida. Nesta cena inicial percebe-se que o interesse do cineasta é demonstrar a pequenez dos transeuntes da seca em meio à imensidão da caatinga. Outro elemento que nos chama atenção em demasia, causando o mesmo impacto, diz respeito ao plano sonoro com o som agudo do carro de boi. A união da sequência de imagens e o som da introdução têm como proposta causar desconforto aos espectadores.

No decorrer da primeira parte do filme somos levados a acompanhar o percurso feito pela família que caminha pelo solo rachado do que antes foi um rio. Não temos diálogos nesta primeira parte, o que vemos de forma intensa é a exploração das imagens em planos

detalhados da família enquanto se alimenta com um punhado de farinha, que vinha sendo carregado por Sinhá Vitória. Em meio ao desespero da falta de comida, a matriarca acaba por matar o pequeno papagaio da família, a falta de recursos é verdadeiramente explorada. Na obra de Graciliano a pequena história da ave eloquente é pontuada de forma irônica, após aliviar a fome do grupo:

Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra. (RAMOS, 2012, p. 11-12).

As personagens que vemos no livro não conversam entre si, não discutem sobre seus problemas, a forma que compreendemos a situação é através da narrativa de seu idealizador que traduz seu sentimento por meio do grupo que é vitimado. A morte do pássaro pode ser traduzida como a morte do membro mais comunicativo da família. O estilo de escrita do Mestre Graça é muito comparado com a escrita de um roteirista, o livro *Vidas Secas* é considerado por muitos pesquisadores como sua obra prima. Uma atenção máxima é depositada nos detalhes descritivos do ambiente onde temos o desenrolar da trama.

O filme começou a ser filmado pouco mais de 25 anos depois do lançamento da obra escrita, tendo sido concebido entre os anos de 1962 e 1963, a decupagem ficou por conta de Nelson Pereira, que analisou o livro e extraiu elementos para sua releitura no cinema. Diferentes elementos não foram inseridos na trama fílmica, os quais aparecem nos escritos do livro, tudo isso em prol de uma análise que fosse cabível na época para ser filmada em pouco tempo e com recursos limitados.

As cenas em primeiríssimo plano (PPP), que na linguagem cinematográfica expressam o rosto em momentos de intensa emotividade, são muito exploradas pela direção, o que no livro era ressaltado de forma poética entre linhas, acaba por ganhar contornos pela força da imagem em movimento. Segundo o historiador Marc Ferro (2010) sobre o cinema:

Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (FERRO, 2010, p. 31).

Temos uma introdução de filme que nos ajuda a compor mentalmente uma imagem de angústia que será explorada no andamento da película. O momento da chegada da família na

antiga casa da fazenda abandonada nos oferece diferentes detalhes dessa angústia que os acompanha. Sinhá Vitória e seus filhos aguardam à sombra de uma árvore de dentro da desconhecida propriedade, enquanto Fabiano caminha até a casa a fim de ver se encontra alguém, sem encontrar ele retorna até sua família e senta ao lado de Sinhá Vitória que está com o olhar fixo no vazio, a fotografia de cena é criada com um “meio primeiro plano” em que se enquadra os dois com seus semblantes pensativos, eles analisam receosos a entrada ou não na antiga casa.

A próxima sequência, já dentro da casa, nos conforta com o alívio da chuva. Sinhá Vitória e Fabiano conversam sobre as possibilidades de se viver na antiga fazenda, aparentemente abandonada. Temos inúmeros primeiríssimos planos (PPP) em meio à conversa dos dois, e alguns planos, detalhe da chuva que cai fora da casa. Neste momento do filme temos um esquema de diálogo que quase não se vê no decorrer de toda a trama. O reduzido número de cenas com diálogos que assistimos no decorrer da película é compensado com a incessante exploração da sonoridade do ambiente. A captação de ruídos, como o som do carro de boi na introdução do filme, o arrastar das alpargatas pela vegetação seca, a chuva que cai no teto da antiga casa, os latidos de baleia enquanto persegue os preás, a festa de santo ao redor da igreja, todos estes sons definem estrategicamente a cena, permitindo ao espectador sentir o ambiente em vários aspectos. O que no livro é muito bem descrito pela escrita que cria os ambientes, dando-lhes forma e vida, no filme foi recriado, unindo elementos advindos da peculiar fotografia e da captação sonora.

Por se tratar de um filme que se propõe a denunciar problemas que atingem diferentes famílias na região Nordeste, o coronelismo e o poder da classe latifundiária também obtiveram destaque, sendo muito bem descritos nas cenas de Fabiano com o proprietário da fazenda, o qual é interpretado por Jofre Soares. Por ser um cineasta engajado com a massa e ciente dos vários problemas que afetavam as classes desfavorecidas na década de 1960, Nelson Pereira apoiou seu discurso de denúncia sobre estes traços da cultura sertanejo-nordestina, a fim de mostrar ao Brasil um país muito pouco conhecido pela maioria.

Subscrever os problemas do Nordeste brasileiro ao subdesenvolvimento é uma atitude comum para a época, assim como tomar a particularidade do capitalismo em versão brasileira por ausência do capitalismo. Isso incluía a dificuldade de entender a maior parte da miséria como resultado da forma específica que o uso da propriedade e da força de trabalho adquirem no Brasil desde a sua condição colonial.(TOLENTINO, 2001, p. 147).

A primeira reação que o proprietário da fazenda tem ao ver sua casa “invadida” por Fabiano e sua família é a de expulsá-los. Desesperado com a situação Fabiano acaba fazendo uma proposta ao dono das terras, na qual ele trabalharia cuidando do gado e realizando a manutenção necessária da fazenda, se, em troca disso, sua família pudesse ficar na morada. Depois da discussão, o imparcial fazendeiro permite que Fabiano fique como vaqueiro em sua propriedade. Fazendas abandonadas são típicas em diferentes regiões do Nordeste, o avanço da seca em determinadas localidades acabam por expulsar donos de fazenda que terminam por migrar para outras regiões, para outras propriedades, as casas permanecem vazias até que a escassez chegue ao fim. Durante este processo de abandono de propriedade é muito comum a invasão de andarilhos e transeuntes vindos de outras regiões, os quais em sua grande maioria também fogem da seca.

Depois do acordo feito com o fazendeiro temos uma sequência de cenas que revelam o cotidiano na propriedade, inúmeros planos que nos mostram o trabalho realizado por Fabiano em manter o gado de seu patrão. Após a pega do gado o patrão acaba dizendo que o valor seria de 100 mil reis por cabeça, o que para Fabiano era muito pouco, espantado, ele retruca, mas rapidamente baixa a cabeça e aceita. No decorrer dessas cenas vemos sinhá Vitória fazendo algumas contas utilizando pequenas pedras para simbolizar os valores gastos e ganhos do gado vendido, em dado momento ela menciona a cama de couro de seu Tomás da Bolandeira, e diz a Fabiano que com a redução dos gastos seria possível comprar o couro para revestir a antiga cama de madeira trançada, e diz “Vamo dormir em cama de couro, vamo ser gente”.

A cena seguinte expressa de forma interessante este severo distanciamento entre classes, vemos Fabiano sobre um carro de boi chegando até a casa de seu patrão, o som agudo das rodas do carro soa estridente nesta cena, e de repente é quebrado pelo som de um violino que ecoa de dentro da morada do senhorio. O contraste social nos é apresentado pela sonoridade que é quebrada. O som do carro de boi é um símbolo do trabalho do sertanejo, o som que para alguns é insuportável é descrito por muitos outros na literatura de cordel e em canções populares, como uma sinfonia poética. Em contrapartida, o violino é um instrumento que caracteriza historicamente as classes abastadas, as festas dos casarões e saraus realizados por barões do café e famílias aristocratas. A sonoridade mais uma vez utilizada pelo diretor do filme para assegurar a assimilação emocional da cena proposta. Fabiano ainda nesta sequência do filme adentra a casa de seu patrão a fim de receber seu pagamento, temos um

desentendimento entre o vaqueiro e o dono da fazenda. Ao contar sua parte, Fabiano retruca mencionando:

Me descurpe, mas tem de menos. [Diz Fabiano recontando o dinheiro]
 _ Tá certo. [diz o dono das terras depois de recontar o dinheiro]
 _ O que a mulher disse é mais, tem erro na conta.
 _ A diferença é dos juros. Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não.
 _ Eu não... Mas a mulher tem miolo, sabe fazê conta. Aqui tem de menos.
 _ Sua paga está aí. Não tem mais nada pra receber.
 _ Isso num tá certo. Sô nego não! [diz Fabiano num impulso de rebeldia]
 _ Nego num tem nenhum aqui. Táí seu dinheiro. E se num quiser vai procurá emprego noutra lugar. Cabra insolente num trabalha comigo [diz, irritado, o patrão]
 [tentando redimir-se Fabiano recua] _ Bem... bem... não é preciso barulho. Foi palavra à toa. Me descurpe... Foi culpa da mulhé, patrão. Eu não sei lê. A velha me disse: é tanto. Eu acreditei nela.
 _ Está bem Fabiano. Vá trabalhar. [conclui o patrão dando a conversa por encerrada] (SANTOS, 1963, filme).

Quando o patrão menciona a questão dos juros de sua conta Fabiano é colocado mais uma vez em desvantagem por ser analfabeto. No decorrer da obra de Graciliano e do filme de Nelson, o peão é apresentado como o representante da figura do sertanejo, do homem do campo, que é usurpado pelo seu patrão ou pelo banco que tenta tomar suas terras. A discussão que é levada a cabo pela falta de compreensão da partilha do gado é um traço mais do que peculiar das regiões marcadas ainda hoje pelo coronelismo que se estende das fazendas até o campo político no interior do país.

A chegada da banda de pífano no povoado marca um momento de paz que é vivenciado pela família nesta parte do filme. As cenas que assistimos em seguida mostram a família preparando-se para a festa de santo que movimenta o vilarejo. Diferentes comerciantes amontoam-se às portas da igreja, muitas famílias e crianças são vistas em meio aos festejos. Nelson Pereira interessou-se em mostrar o desconforto causado pelas vestimentas compradas recentemente por Sinhá Vitória e Fabiano. O terno e a gravata causam desconforto, os sapatos de Vitória fazem doer os pés, em fim, a família tão acostumada a caminhar em meio à caatinga, ao lado de animais, sobrevivendo com muito pouco, tende a rejeitar estes pequenos traços de civilidade, o percurso seguido ao longo da vida foi retirando essa necessidade de pertencimento, a sobrevivência sem requintes acabou modelando corpos surrados pelo sol, de expressões tristes e de pouca comunicação. No livro de Graciliano, tais elementos da conjuntura do vaqueiro Fabiano e sua família são expressos em diferentes parágrafos:

Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravamespinhos e não sentiam a quentura da terra. Montado, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (RAMOS, 2012, p. 20).

As cenas que foram filmadas da festa de santo não foram feitas no povoado Minador do Negrão. A igreja que aparece nas filmagens faz parte de outro povoado distante alguns quilômetros de onde o filme foi efetivamente filmado. Nelson Pereira havia comentado antes da realização das cenas da festa que não queria filmar a igreja do centro do povoado Minador do Negrão, ele acreditava que ela era muito moderna para ser inserida dentro do filme, e que não condizia com a estética proposta. A igreja escolhida foi a do então povoado da Santa Cruz, situada em sua praça central e que apresentava uma estrutura bastante antiga do final do século XIX, tendo em sua lateral um cemitério em anexo e em seu interior antigo imagens sacras entalhadas em madeira que resistem até hoje. A questão da temporalidade é muito importante em *Vidas Secas*, o rudimentar é muito valorizado durante o filme, tudo para prender a história em uma época em especial, e, neste caso no ano de 1941, o qual é mencionado no filme.

A festa de santo na qual assistimos a família em um momento de descontração marca a primeira metade do filme, o que vemos no decorrer da película torna-se bastante dramático, a começar pela briga no bar envolvendo Fabiano e o Soldado amarelo. Depois de ser preso e espancado pelos policiais, vemos Fabiano agonizando em uma pequena cela junto de outro detento que tenta limpar suas feridas. A montagem dessa cena apresenta imagens contrastantes entre a figura de Fabiano enquanto agoniza na escuridão de uma cela na prisão e as imagens iluminadas da festa de santo no momento da apresentação do grupo de reisado. As cenas que mostram o grupo de folclore também apresentam a aristocracia trajando ternos e sentada em cadeiras em frente à igreja, traços sutis da montagem que brincam mais uma vez com o que é óbvio no decorrer do filme, a divisão das classes sociais em meio a tragédia da seca na qual ambas estão mergulhadas, mas não da mesma maneira. “não é por outra razão que *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se encaminham para o sertão nordestino do fim dos anos 30 e início dos 40 na esperança de encontrar o “país verdadeiro”.” (TOLENTINO, 2001, p. 300).

Uma referência ao cangaço surge depois do momento que Fabiano é solto da prisão, o homem que o ajuda na cela, o qual não aparece na obra de Graciliano, faz parte de um bando de cangaceiros e acaba por convidá-lo a se juntar aos demais, o que é rejeitado em seguida.

De retorno a sua família e a pequena casa de fazenda, assistimos nesta reta final do filme a propagação do sol e o avanço da seca sobre a terra, grande parte do gado começa a fraquejar e o proprietário das terras decide reunir alguns que ainda resistem no curral, a fim de levá-los para outra terra com pasto.

Depois da partida do proprietário da fazenda com a maior parte do gado em bom estado, assistimos em outro momento um último desentendimento entre Fabiano e o Soldado Amarelo que é encontrado no meio da caatinga, de partida do pequeno vilarejo, também fugindo da seca. Após abater o último novilho que ainda resistiu à seca, Fabiano reúne a família e os pertences para seguir viagem mais uma vez, entrecortando o sertão rumo ao desconhecido, a seca venceu novamente e expulsou a família. A cena da morte da cadela Baleia neste final é considerada uma das cenas mais lembradas do cinema nacional, tendo causado espanto em plateias na Europa durante as exposições do filme na década de 1960.

O membro da família, que é considerado pelo criador da obra como sendo mais humano que as próprias pessoas, carregava o nome irônico de “Baleia”, porque é justamente este animal dos mares que não deveria morrer em um deserto, calcinado pela seca. A sequência final que mostra a fuga de Fabiano e sua família lembra o drama que acompanhamos em diferentes filmes célebres dentro do cinema Neo-realista italiano do pós-guerra, como *LadridiBiciclette* (Ladrões de Bicicleta) de Vittorio De Sica lançado em 1948 que é carregado de pessimismo do início ao fim. Os filmes dessa época na Itália faziam menção diretamente aos problemas sociais que incorporavam o cotidiano das famílias depois da segunda guerra mundial, os pilares do movimento cinematográfico italiano informaram as escolhas de cineastas como Nelson Pereira dos Santos; problemas de ordem social aparentemente sem solução se destacam e ganham visibilidade em temáticas fílmicas como esta.

O filme *Vidas Secas* se encerra da mesma forma que se inicia, com a família se pondo a marchar pela terra seca, o som do carro de boi que ensurdece na introdução é mais uma vez ouvida, a luz estourada é colocada em destaque sobre o solo rachado. Inevitavelmente assistimos o escape dos retirantes, os quais se põem a peregrinar sobre terras desconhecidas, rumo a cidades melhores, com melhores oportunidades. O leteiro colocado no final do filme que aparece em cores brancas oferece uma citação de Graciliano Ramos: “O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano e sinhá Vitória e os dois meninos.” (SANTOS, 1963).

A recepção do filme no Brasil não foi tão boa quanto se esperava, o público que veio a assistir a película, e mesmo tecer críticas sobre os aspectos pertinentes da temática envolvida, era em sua grande maioria pertencentes às classes abastadas, intelectuais, literatos, entre outros profissionais que chegaram a analisar o filme, mas as classes populares para as quais o filme foi, de certo modo, elaborado não tiveram acesso, ou mesmo não compreenderam a mensagem que foi deixada pelos seus idealizadores.

Esse problema de definição de público alvo foi algo largamente discutido pelos cinemanovistas da primeira fase do movimento, a questão estava em estabelecer filmes com conteúdo crítico que viriam a contribuir de forma benéfica nos debates que se ensejavam em todo o país sobre os problemas que afetavam a nação, mas o tipo de cinema que se pretendia criar era bastante rebuscado para o grande público. Um dos cineastas do movimento bastante criticado pelos seus trabalhos foi Glauber Rocha, pelo fato de seus filmes trazerem muitas vezes um tipo de mensagem muito complexa, facultada em um tipo de cinema quase onírico. Diferentes dificuldades foram enfrentadas pelos cineclubistas em torno dessa proposta de cinema que associava a narrativa fílmica aos princípios políticos do grupo.

4.2 Memória e imaginário: entre a narrativa fílmica e a ideologia política

Discutimos anteriormente algumas particularidades existentes na criação de algumas cenas específicas do longa-metragem *Vidas Secas*, que foi o quarto filme da carreira do cineasta Nelson Pereira dos Santos. Diferentes problemas foram enfrentados pela equipe técnica no decorrer das filmagens, desde o deslocamento para o interior de Alagoas até o processo dispendioso de elaboração. Os custos de pré-produção e pós-produção da película chegaram a 18 milhões de cruzeiros na época, cerca de 60 mil dólares. Fatores políticos e sociais reinaram de forma absoluta entre as temáticas fílmicas dos idealizadores do Cinema Novo, nosso questionamento neste ponto diz respeito à forma como este perfil ideológico foi construído mediante as atividades cineclubistas e a literatura.

Este capítulo basear-se-á em discussões em torno da memória e da percepção política dos cineastas cinemanovistas, e de que maneira eles foram influenciados pela temática existente no romance *Vidas Secas*, que havia sido lançado em 1938. Diferentes revistas e livros que tratam do tema Cinema começam a ser trazidas por estudantes e membros das classes médias ilustradas de São Paulo e Rio de Janeiro; foi a partir da leitura de textos de

origem marxista e cinematográfica que os pilares do cinemanovismo brasileiro começam a ser edificados.

O cineclubismo desenvolvido na década de 1950 no Brasil tem início com a fundação de diferentes órgãos voltados para tal temática de entretenimento, como o Centro de Estudos Cinematográficos – CECSP, em São Paulo, que promoveu em 1950 o I Congresso de Clubes de Cinema, o interesse maior desta investida era a criação de uma Federação Brasileira de Cineclubes. Diferentes nomes surgiram em meio a tal pioneirismo como Leon Hirszman e Marcos Farias, que se tornaram presidentes da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro. A união com outros cinéfilos se daria no decorrer de 1951, com Glauber Rocha do Cineclubes Walter da Silveira, de Salvador e Jean-Claude Bernadet do Centro Don Vital (MACEDO, 1982). Os cineclubes que operavam em bairros distintos ou lugares pouco conhecidos, reuniam em seu público um grande número de apaixonados pela sétima arte, e que teciam comentários inflamados sobre filmes de cunho político, como Eisenstein ou mesmo Rossellini. Sobre os cineclubes, afirma Pedro Simonard:

Eram o lugar onde se projetavam obras fundamentais da história do cinema mundial, importantes para a formação teórico-prática dos cinemanovistas. Nos cineclubes se davam discussões teóricas e políticas. Eram um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades ou cursos de cinema regulares. (SIMONARD, 2006, p. 70).

O espaço frequentado pelos cinemanovistas não era necessariamente de exibições dos seus próprios filmes, os participantes de tais espaços estavam mais empolgados em assistir os filmes estrangeiros que traziam consigo certo refinamento de criação estética ou mesmo crítica em seu enredo. Funcionando também como um lugar de reuniões e construção dos códigos estéticos e da sensibilidade artística em geral, onde eram debatidos diferentes temas, entre os principais a situação política no Brasil à época.

No primeiro capítulo de nosso trabalho analisamos a situação político-social do Brasil antes do golpe militar de 1964, com o intuito de compreender alguns aspectos que formaram o sentido de afirmação e resgate de traços peculiares da cultura popular, os quais haviam sido apagados pelo avanço do progresso que fez surgir uma linha de separação entre dois Brasis, um atrasado e primitivo outro de desenvolvimento, calcado nas influências estrangeiras. Discutimos o sentido de busca da chamada *brasilidade romântico-revolucionária* sobre a ótica de Marcelo Ridenti, em diferentes momentos procuramos traçar o perfil dos cineastas

que sustentaram suas opiniões e temáticas fílmicas em torno da busca por essa legitimação do que era “verdadeiramente” nacional.

As obras que foram lidas pelos cinemanovistas, bem como o tipo de engajamento político afirmado por eles mesmos enquanto jovens, serviu de baliza nessa busca pelo tipo de construção intelectual que passou a ser forjada com o tempo, e que veio a evoluir juntamente com os demais participantes do movimento dentro dos cineclubes. Um pensamento voltado para a busca das camadas atingidas pelo retrocesso, de onde emanava a “pureza” do intocado pelo progresso capitalista agressivo e excludente. Existia entre os primeiros críticos e escritores desta época, os quais eram assíduos frequentadores dos cineclubes, o desejo de conhecer o cinema de lugares distantes, de cultura diferenciada e exótica. “a militância cinéfila, insuflada pelo espírito de descoberta, queria fornecer aos leitores um vasto resumo geográfico do cinema, com filmes da América Latina, da Ásia e não apenas dos grandes países produtores.” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 136).

Em um país onde a televisão ainda estava começando a ganhar espaço nas casas dos brasileiros, os cinemas eram um tipo de vanguarda popularizada. E os cineclubes estavam em alta, reunindo diferentes tipos de entusiastas. As leituras de livros como *Vidas Secas* do final da década de 1930 e, mesmo a análise de roteiros que eram elaborados a partir de leituras de cordel, como no caso do célebre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, geraram uma primeira fase do *Cinema Novo*, que se voltava basicamente para a região Nordeste do Brasil e as periferias metropolitanas. Tais filmes trouxeram consigo exatamente o que se procurava ressaltar em nosso país, a massa e seus problemas mais peculiares, como a exclusão econômica e as formas de dominação tradicionais do mundo rural.

Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, entre outros cineastas da mesma época, passaram a incorporar em seus filmes temas contundentes e de extrema reflexão. A literatura de décadas passadas absorvida pelos cineastas despertaram este interesse de retratar o povo, as expressões estéticas do Neo-realismo italiano e da Nouvelle Vague francesa, que eram movimentos que se destacaram pelo baixo orçamento das produções, reforçaram um pensamento já entusiasmado dos jovens produtores e roteiristas.

O que pode ser questionado dentro das investidas iniciais da geração de jovens cineastas do movimento cinemanovista é o porquê da escolha do cinema como propagador dessa mensagem de luta, ao invés da literatura, pois a grande parcela de entusiastas desse

movimento eram jornalistas, escritores, ou proviam de uma linhagem de escritores em suas famílias, de apaixonados pela arte da escrita. Segundo Pedro Simonard:

Flávio Moreira da Costa defende que o Cinema Novo sofreu influência da literatura, mas numa outra etapa. “O filme mais ambicioso do Joaquim, por exemplo, já numa outra etapa, o *Macunaíma* (1969), é uma revisão do Modernismo, uma retomada através da ótica Tropicalismo” (Costa, E, 1993). David Neves concorda com ele no sentido de que essa influência tenha se dado numa segunda etapa, que ele situa como sendo “depois do golpe porque aí teve uma escapatória para poder ser aceito pela censura” (Neves, E, 1993). (SIMONARD, 2006, p. 80).

Os cineastas fundadores do cinemanovismo proviam de áreas distintas, fossem do direito ou do jornalismo, eram homens conscientes e críticos em termos de política, eram excelentes redatores e apaixonados por literatura nacional e estrangeira, mas não foi com as palavras que eles ousaram retratar a arte e a aflição da sociedade, isso foi encontrado no cinema. Seguindo ainda com Simonard que cita o fotógrafo Mário Carneiro:

Todos nós tínhamos uma formação cultural de leitura ligada ao movimento modernista. Todo mundo tinha lido Mário de Andrade muito cedo, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos. Essas eram minhas leituras de adolescência (...). Joaquim Pedro era filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade (...) que era um dos grandes amigos de Mário de Andrade, compadre de Manoel Bandeira, e a gente convivia com esse movimento muito proximamente. Meu pai (o embaixador do Brasil na UNESCO, Paulo Carneiro) era muito amigo de José Lins do Rego, de Gilberto Freyre. eles eram todos de Recife (...) (Carneiro, E, 1993).(SIMONARD, 2006, p. 80).

A brasilidade a qual mencionamos no primeiro capítulo em torno do entusiasmo político da época, obteve originalidade entre os adeptos do movimento justamente porque suas formações memorialísticas haviam sido desenvolvidas dentro das camadas urbanas médias que priorizavam a formação acadêmica e a busca pela leitura de qualidade. Mário Carneiro menciona a ligação de camaradagem que existia entre seu pai e alguns dos principais escritores brasileiros em Recife, como José Lins do Rego e Gilberto Freyre. Essa proximidade entre diferentes intelectuais foi extremamente benéfica para estes jovens que futuramente iriam buscar em leituras da juventude o cerne da formadora do Cinema Novo.

Os jovens de classe média com a sensibilidade aguçada para os problemas sociais tendiam a seguir seus caminhos, em certa medida aleatoriamente, conforme as oportunidades que se apresentavam, num momento em que ainda não estavam claros quais seriam os lugares ocupados pelas novas classes médias na sociedade brasileira. (RIDENTI, 2000, p. 92).

Embasados sobre leituras diferenciadas do movimento modernista e mesmo das décadas de 30 e 40, as quais traziam preferencialmente algum tipo de mensagem que fosse cabível de ser trabalhada nos roteiros que eram formados, os temas que se

destacaram prioritariamente durante essa época de engatinhar do cinema de autoria foram aqueles que mostravam as classes marginalizadas, os excluídos. *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos é o primeiro exemplo dessa busca pela originalidade, mais tarde *Vidas Secas* (1963) seria o marco da cinematografia dessa primeira fase, a obra de Graciliano Ramos forneceu diferentes elementos para a criação de uma nova estética que viria a ser explorada em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha, justamente por se tratar de uma leitura rica em detalhes que se afirmou no final da década de 1930 como o grande quadro representacional da região Nordeste brasileira.

Poucos romances conseguiriam evidenciar de forma dramática o que parecia descontextualizado do cenário social brasileiro da época. Em *Vidas Secas* temos uma imagem pulsante da figura do sertanejo e de seus problemas, tendo sido a única obra escrita em terceira pessoa pelo autor, a trama obteve significativo reconhecimento entre os cineastas cinemanovistas que voltaram suas lentes para a região Nordeste. Tendo sido também considerado como o primeiro romance do moderno estilo regionalista, que pretendiam descrever particularidades de localidades distintas por meio de uma linguagem rebuscada, sem, no entanto, fugir a especificidades vocálicas oriundas de cada região. A produção inicial do Cinema Novo buscava exatamente isso:

[...] uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com seus temas. (XAVIER, 2001, p. 57).

Os problemas que envolviam a questão técnica da produção de filmes foram facilmente resolvidos a partir do momento que se pensou em filmar o que era naturalmente simples, resgatou-se na literatura regionalista a simplicidade do Brasil atrasado em detrimento da fabricação de um estilo completamente inovador e nacional. Da mesma forma que os quadros e pinturas, músicas e vestimentas de determinada época caracterizam fatos relevantes, os filmes também denotam elementos da sociedade do tempo de sua criação, e até mesmo copiando e traduzindo o sentimento de uma geração perdida no tempo, por meio desse exercício é possível entender e ligar uma imagem a um fato histórico. O cinema foi escolhido por esta geração porque muito diferente da arte escrita ele era mais dinâmico em termos de compreensão pela maioria, uma maioria que sofria com o analfabetismo, e que via na imagem

em movimento a reivindicação dos problemas de forma mais clara. Nas palavras de Andrei Tarkovski:

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular como a própria é, até mesmo em suas manifestações mais simples. (TARKOVSKI, p. 123).

Toda a sociedade absorve as imagens de um determinado filme segundo a sua própria cultura, os franceses que assistiram ao filme *Vidas Secas* ficaram abalados com aquele retrato que para eles era completamente diferente do paraíso brasileiro. Para Marc Ferro em sua obra *Cinema e História* o mais importante seria compreender as principais motivações da indústria cinematográfica mundial, a partir de um estudo a cerca de diferentes produções fílmicas seria possível entender como se deu o processo de evolução da sociedade industrial, bem como a política em diferentes países. Paulo Emílio Salles Gomes (1981) oferece uma descrição que se enquadra nesse ponto e situa a importância do cinema e da memória audiovisual:

Se há mais de quatrocentos e cinquenta anos já existisse o cinema, a viagem de Pedro Álvares Cabral poderia ter sido objeto de um documentário de grande interesse para nós, porém seria pouco provável que a partir de 1530 ainda existisse alguma cópia conservada do filme. Não sei que interesse terão para os brasileiros do ano 2357 a imagem e a voz de Getúlio Vargas prestando juramentos a Constituições, as passeatas de Plínio Salgado, os comícios de Luís Carlos Prestes, as vistas do Rio, de São Paulo ou da Central do Brasil, O Cangaceiro de Lima Barreto. Mas a perspectiva para quem se ocupa da conservação de filmes é assegurar sua preservação para a posteridade. (SALLES GOMES, p. 09).

A partir dos estudos realizados em torno das décadas que compreenderam o início de formação do Cinema Novo, e em especial a elaboração de filmes de crítica social amplamente voltada para a região nordeste do Brasil, podemos dizer que o filme *Vidas Secas* foi considerado um marco representacional decisivo no processo de formação da memória cultural e política da primeira geração de cineastas cinemanovistas, entre eles Glauber Rocha, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman, entre outros. Tendo também marcado o fluxo do imaginário que originou a estrutura de sentimento da *brasilidade romântico - revolucionária*, em diferentes aspectos, de amplos grupos das classes médias e urbanas.

A memória cinematográfica busca um mundo diferente do mundo das simples significações, a estrutura do filme é completamente diferente das existentes no mundo real que nos cerca, porque ela é gerada em um espaço imaterial que se encontra aprisionado na tela, e que por sua vez é fruto de um novo grau de imaginação, livre. A releitura que foi feita

de obras consagradas da literatura nacional para o cinema nos ofereceu um novo nível artístico de concepção da sétima arte que marcou a primeira fase do cinemanovismo.

4.3 Reminiscências, gratificações e experiência

Mantendo ainda neste terceiro capítulo análises em torno da memória coletiva e, sobretudo a um tipo de memória que foi gerada pelos jovens cineastas da primeira fase do Cinema Novo, discutiremos aqui as memórias dos antigos moradores do povoado Minador do Negrão, hoje município, que, no ano de 1962, tiveram a visita da equipe de filmagens de *Vidas Secas*. Diferentes lembranças foram resgatadas por meio de entrevistas com pessoas simples que participaram das gravações, como figurantes, ou mesmo que ajudaram indiretamente durante o processo de elaboração da produção que se estendeu até meados de 1963.

Muitos dos personagens que fizeram pontas de atuação no decorrer do filme ainda residem no município de Minador do Negrão e em Palmeira dos Índios. Alguns moradores de Palmeira dos Índios tiveram participação mais ativa durante as gravações, como no caso dos meninos que interpretaram os papéis de filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, os irmãos Genivaldo Lima, que interpretou o menino mais velho, e Gilvan Lima, que deu vida ao menino mais novo, ambos eram filhos de um comerciante, e foram escolhidos por Nelson Pereira e Jofre Soares.

Após a finalização do filme, o cineasta ainda tentou fazer um convite a família de Gilvan Lima com a proposta de levar o garoto para São Paulo e desenvolver uma carreira dentro do cinema, mas isso foi negado. Sobre a escolha de Jofre para incorporar a equipe, mencionou Nelson Pereira, em uma entrevista concedida em Palmeira dos Índios: “Jofre foi uma pessoa que fez parte tanto da minha vida profissional quanto pessoal, um grande amigo, realmente foi uma pessoa muito querida, eu me lembro que eu conheci o Jofre sendo o palhaço do circo.” (SANTOS, 2010). O papel de dono da fazenda foi muito bem interpretado por Jofre Soares, após o sucesso obtido em *Vidas Secas* sua carreira decolou em um mar de propostas, tanto da televisão, atuando em novelas, quanto em novos filmes realizados por outros cineastas brasileiros que, assim como Nelson Pereira, formaram os principais ícones do cinema de vanguarda, entre os interessados estavam Glauber Rocha e Carlos Diegues.

A grande diferença em se comparar as memórias dos moradores do município e a dos cineastas e equipe técnica que vieram até o interior de Alagoas para produzir o filme, é que a primeira, referente aos moradores, foi concebida a partir do contato direto com a equipe técnica e, conseqüentemente, com a cultura audiovisual até então desconhecida; ao passo que os cineastas que vieram até a região para filmar já tinham uma concepção extremamente formada do que seria potencialmente encontrado e filmado na região. As duas memórias adquiriram singularidades e se cruzaram em meio a perspectivas e projetos muito distintos.

A memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe. Não é absolutamente por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram. (HALBWACHS, 2006, p.105).

Temos neste encontro um choque de memórias históricas em que ambas absorveram um entendimento diferenciado dos problemas provenientes da seca e escassez, um de forma empírica, em que eles estavam inseridos em meio aos problemas; outro de forma subjetiva, através de pesquisas e mesmo da leitura de romances como o próprio *Vidas Secas*, ou até as notícias sobre a tragédias provocadas pela seca no país. Outra pessoa que veio a ser entrevistada, e que fez parte de algumas cenas do filme foi o senhor João Bosco, um dos moradores que na época era uma criança. Ele descreveu o seu interesse em passar horas com seus amigos brincando ao redor dos equipamentos das filmagens, evidenciando que o povoado de Minador do Negrão não dispunha de energia elétrica na época, tendo apenas um gerador que permanecia ligado até determinada hora da noite.

Todo mundo chegava lá pra ajudar, pegava uma coisa, pegava outra. E quando ia armar... Que às vezes eles filmava de noite, aí eles iam armar esses tripé, aquelas luz grande, aí todo mundo queria ta ajudando, puxava cabo, puxava fio. Parece que era um motor pra gerar aquela energia. E a gente achava bom porque a gente num tinha energia ficava tudo no claro, ficava gostoso pra gente brincar lá na claridade que eles fazia. (FERRO, 2009).

Durante a entrevista sobressaiu o entusiasmo de seu João enquanto relatava minuciosamente a alegria das pessoas, a população imaginava ser aquilo alguma coisa destinada ao campo político, tendo em vista que Minador era distrito até a década de 1960, e os moradores desejavam tornar-se município independente de Palmeira dos Índios, a emancipação veio a ocorrer em 27 de agosto de 1962, no decorrer do processo de filmagem. Toda aquela parafernália de canhões de luz e trilhos de câmeras fez com que a pequena praça se enchesse de curiosos, os moradores perguntavam-se “quem é esse povo que veio do nada?”

Ou, nas palavras de seu João: “quem são esses cabra que “aparecero” (apareceram) do nada aí?”.

As representações que servem de combustível ao imaginário popular dos *não atores* de *Vidas Secas* estão diretamente ligadas à elaboração de uma página importantíssima da história do cinema brasileiro, um marco no que passou a ser chamado de Cinema Novo, embora o conhecimento sobre o que estava sendo filmado fosse extremamente reduzido, o que se sabia é que haviam chegado diferentes pessoas ao vilarejo e que ali seria rodado um filme, isto era puramente o que se compreendia. Em se perguntado sobre o que os moradores achavam daquela mudança e repentina “invasão” de pessoas no povoado respondeu o senhor João Bosco:

Eu acho que o povo daquele tempo não tinha nem consciência da importância de uma coisa dessa porque hoje sim, todo mundo tem televisão, conhece os artistas. Se chega um artista de televisão numa cidade dessas, ave Maria! O povo indoidava Né? No Minador só tinha a TV de seu Maninho, mas menino foi tanta gente pra assistir que indoidou tudo... Aí veio gente que morava no sítio uns quatro quilômetro, a gente veio de pé e quando chegou lá era tanta gente que você ficava se pendurando nas janela pra vê se via uma cena, muito tempo depois já quando ele tava passando nas televisão. (FERRO, 2009).

A única televisão da região era motivo de festa, reuniam-se diversas pessoas da família para assistir as antigas novelas da rede *Tupy* de televisão, o filme havia sido anunciado um dia antes e foi recebido com celebração por todos. A recepção do filme nos cinemas das metrópoles brasileiras não obteve grande sucesso, justamente por conta da inexistência de um público alvo para aquele tipo de temática, as chanchadas ainda dominavam as salas de cinema. O tipo de crítica que vemos em *Vidas Secas* não era de todo atrativo para o grande público.

Nelson Pereira dos Santos nutriu seu imaginário com as imagens que foram criadas em sua mente mediante o que foi lido e recriado em seu roteiro, o cenário encontrado pelo realizador do filme remontava os trechos encontrados no livro de Graciliano Ramos, o aspecto da seca e da caatinga tomava toda a região do interior de Alagoas, a vegetação sem vida, os agressivos raios de sol deixaram ainda mais claro o terror da miséria. O cotidiano da época foi muito bem filmado pela equipe. Das muitas cenas que aos poucos iam sendo escolhidas para compor o filme muitas delas não precisavam ser trabalhosamente pensadas e modificadas, bastava apenas erguer a câmera e filmar o que era típico da região, que apresentava cenários idênticos aos descritos por Graciliano em sua obra. Este estilo de filmografia é uma característica do cinemanovismo, no qual se pretendia filmar com baixos custos, sem que

houvesse a necessidade de recriar cenários, a câmera era apontada e a cena era construída dessa forma.

Voltando a análise de lembranças e pequenos relatos, outra pessoa que cedeu entrevista foi dona Maria do Amparo Cardoso Ferro, antiga moradora de Minador do Negrão, a qual ainda foi prefeita do município. Diferentemente de seu João Bosco, dona Maria Amparo era mais madura na época, acompanhou com olhos mais atentos e curiosos os acontecimentos desse período, tendo participado não apenas como figurante em algumas cenas, mas também como orientadora no processo de escolha de localidades para as filmagens. Dona Maria teve a honra também de ter abrigado na antiga casa de seus pais a equipe de filmagens, que nas tantas idas e vindas após um dia de trabalho faziam uso de alguns cômodos da casa para descansar um período, e da cozinha cedida por sua mãe. Sobre este envolvimento relatou dona Maria:

Eles chegavam cedinho seis horas da manhã já tava a equipe toda, aí mamãe cedeu à cozinha e eles ficavam e preparavam um lanche, preparava almoço eles tinham um cozinheiro já pra isso, e no fim da tarde eles voltavam pra Palmeira dos Índios e se hospedavam ali naquele hotel comercial, aí quando era no outro dia logo cedo eles chegavam. Eles passaram mais ou menos trinta dias indo direto pra lá, todo dia sábado, domingo, segunda, sempre à noitinha eles vinham pra Palmeira passavam a noite e seis da manhã tavam lá. O dia todo filmando. (FERRO, 2009).

As refeições da equipe eram rápidas, tendo em vista as pressas na filmagem, não chegavam a passar a noite na casa, só na parte da tarde é que se reuniam diretor, atores e equipe técnica para fazer um lanche, era na cidade de Palmeira dos Índios que todos passavam a noite. As filmagens tiveram início em 1962 e se estenderam até a metade do ano de 1963, a velocidade no processo de gravação era uma medida do produtor Herbert Richers para conter gastos, muitas cenas que chegaram a ser gravadas não entraram no corte final da pós-produção por conta da extensão do tempo da película que já havia sido alongada.

Um dos pontos a ser mencionados em nosso trabalho e que vigorou como uma das principais medidas da equipe do filme era o de utilizar para o elenco os próprios moradores, não apenas por conta do baixo orçamento, como foi citado aqui anteriormente, mas também pelos traços peculiares das pessoas que moravam na região, no decorrer da entrevista dona Maria descreveu uma de suas participações numa cena rápida do filme:

Acho que eu tinha uns quinze, dezesseis anos. É na hora que eles prendem o ator principal, o Átila que era o Fabiano, na hora que eles prendem o Fabiano, quando o soldado apita naquele apito era pra eu estar dentro de casa, correr e ficar espantada na hora da passagem deles com ele pra cadeia. A maior parte das filmagens foi na

praça mesmo. Ali mais ou menos na metade tem uma casa que foi a casa onde o Fabiano e a Maria ficaram, quando você entra pra Minador mesmo, aí naquela casa ali foi onde eles ficaram morando, essa casa não existe mais, mas foi nessa casa ali que eles ficaram. (FERRO, 2009)

Foi no pequeno povoado da Santa Cruz que encontrei o zelador da antiga igreja, a qual foi utilizada para a sequência de cenas da festa de santo do filme. O senhor José Alves da Costa, conhecido como “Zé Antero”, era bem jovem na época mais lembra muito bem quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos chegou ao povoado para pedir ao seu pai, o então zelador da igreja, para realizar algumas cenas dentro e fora da pequena capela. Seu Antero permaneceu depois da morte de seu pai como o zelador da antiga igreja da Santa Cruz, e ao ser entrevistado respondeu orgulhoso:

Eu era menino, eu me lembro como hoje. Meu pai ficava aqui, e eu encostado a ele assim eu desse tamaninho, me lembro como hoje aquilo ali foi de ontem, Vidas Secas?! Foi de ontem, rapaz eu lembro, eu era menino quando filmaram aqui tinha uns doze anos eu tinha de doze a treze anos. Eu era jovem na época, ainda tenho muitas lembranças. (COSTA, 2009)

Tendo permanecido como zelador da igreja depois da morte de seu pai, Zé Antero relatou nesta tarde a importância que ele dava ao fato de ter sido entrevistado sobre o filme, porque segundo ele a memória já começava a se “desligar do corpo” e as lembranças estavam indo embora. As lembranças que foram aos poucos sendo recuperadas por meio de breves relatos denunciaram a gratificação de ter pertencido a um grupo extremamente reduzido de pessoas que estiveram presentes na elaboração de um dos mais célebres filmes da cinematografia nacional pertencente ao Cinema Novo. No decorrer desta mesma entrevista o senhor Zé Antero encerrou dizendo: “É bom ficar na idade que eu tô pra contar as novidades de antigamente você tem aquele prazer de dizer “hoje eu tô contando aquela história”. Faz 25 anos que eu sou zelador, meu pai me entregou por um pedido e eu não deixo nunca, do jeito que eu vou eu vou até o fim.” (COSTA, 2009). Quando o senhor José Alves diz: “É bom eu ficar na idade que eu estou pra contar as novidades de antigamente”, inevitavelmente ele exprime o sentimento de busca existente na história oral, que é o de revitalização da memória por meio da oralidade. Este fragmento na entrevista encontra extrema ligação com nossa pesquisa, principalmente no que diz respeito à memória social e sua relevância, de certo modo a memória opera reconstruindo imagens, segundo Halbwachs:

Ainda não estamos habituados a falar da memória de um grupo nem por metáfora. Aparentemente, uma faculdade desse tipo só pode existir e permanecer na medida em que estiver ligada a um corpo ou um cérebro individual. Admitamos, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se

distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas. (HALBWACHS, 2006, p. 71).

As memórias de cunho coletivo e individual que fizeram parte deste capítulo foram inseridas com a proposta de revitalizar lembranças que se seguiram durante o processo de gravação de *Vidas Secas* na década de 60. As memórias formadas pelos cineastas cinemanovistas, antes das tantas filmagens que emergiam naquela época no Nordeste, descreveram em diferentes medidas o entusiasmo político que impulsionou as primeiras viagens de descoberta pelo país, viagens estas que pretendiam descobrir os contingentes que estavam afastados do plano político e desenvolvimentista nacional. O povo transformou-se em modelo de organização da nova arte cinematográfica, e o desejo de retratá-lo nas telas imperou no decorrer desta lenta formação.

Procuramos traçar um método de busca das memórias perdidas que nos auxiliasse na compreensão não apenas do ponto de vista dos intelectuais que desenvolveram o Cinema Novo, mas também a partir das experiências de um grupo de pessoas em especial que havia acompanhado de perto todo o desenvolvimento de um filme junto aos seus idealizadores. Algumas dessas memórias são filtradas e reelaboradas pelo tempo e chegaram até nós, em um processo de luta contra o esquecimento, segundo Paul Ricouer:

A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato de memória, a saber, lutar contra o esquecimento, arrancar alguns fragmentos de lembrança à “rapacidade” do tempo (Santo Agostinho dixit), ao “sepultamento” no esquecimento. Não é somente o caráter penoso do esforço de memória que dá à relação sua coloração inquieta, mas o temor de ter esquecido, de esquecer de novo, de esquecer amanhã de cumprir esta ou aquela tarefa; porque amanhã será preciso não esquecer...de se lembrar. (Ricouer, 2007, p. 48).

As memórias de seu Bosco, Dona Maria do Amparo, Zé Antero e muitos outros foram de extrema valia no decorrer de nosso trabalho, e em especial do terceiro capítulo, elas uniram-se aos relatos dos cinemanovistas a fim de definir um período histórico específico e valioso que marcou a elaboração do longa-metragem *Vidas Secas*. Diante da rememoração existiu um processo distinto de criação de passados que reafirmam as distinções existentes entre ambos os envolvidos, fossem eles os moradores do povoado ou os entusiastas do cinema.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado nesta dissertação pretendeu unir elementos analíticos que se fazem presentes entre os campos da narrativa fílmica e da memória social. O objeto de análise de nosso trabalho foi as memórias dos antigos moradores do povoado Minador do Negrão, situado no interior de Alagoas, os quais tiveram participações diretas e indiretas na criação do longa-metragem *Vidas Secas*, filmado entre 1962 e 1963. Os caminhos por nós escolhidos no decorrer de nossa busca nos levaram a compreender as bases da primeira fase do Cinema Novo brasileiro e sua formação na década de 1950, bem como o processo político desenvolvido pelos intelectuais e artistas da época que pretendiam resgatar os traços da cultura nacional que haviam desaparecido com o tempo.

Na primeira parte de nosso trabalho, nos voltamos para questões políticas que marcaram as décadas de 1950 e 1960, analisamos o papel dos intelectuais e dos artistas que passaram a se engajar no cenário político nacional com a proposta de desenvolver novos caminhos que privilegiassem a cultura em detrimento de uma nova formação econômica e social genuinamente nacional. Sobre esta proposta inicial embasamos nossa análise a partir dos estudos do sociólogo Marcelo Ridenti, e, mais precisamente, sobre seu conceito de *estrutura de sentimento dabrasilidade romântico revolucionária*.

Mediante a recuperação de dados pertinentes ao entendimento do conturbado período político da década de 1950, foi possível compreender os diferentes caminhos que oficializaram a participação dos cinemanovistas no novo projeto artístico que se voltava interinamente para o cinema nacional. O perfil intelectual dos primeiros cineastas que ousaram criar uma cinematografia que fugisse aos moldes norte-americanos foi averiguado neste primeiro momento, tendo sido a partir dele que foi possível estabelecer uma ligação dos intelectuais e a literatura das décadas de 1920 e 1930.

Os estudos feitos sobre as obras de Renato Ortiz permitiram edificar uma ponte de orientação que nos auxiliou na busca de dados referentes à política das décadas de nascimento do Cinema Novo. A escolha do Nordeste brasileiro como palco de desenvolvimento de diferentes temáticas fílmicas foi analisado sobre a ótica de Durval Muniz e sua obra *A Invenção do Nordeste e outras artes* (1999). Através desses estudos foi possível delinear os diferentes agentes históricos e sociais que permitiram a construção de um espaço que

permaneceu separado dos projetos de desenvolvimento da nação, o atraso e a precariedade em diferentes estâncias sociopolíticas foram organizando a região Nordeste.

As assimetrias socioeconômicas e que marcam a história da região Nordeste foi o principal fator que veio chamar a atenção dos cineastas, o interesse era o de criar um projeto artístico que recuperasse a originalidade do povo brasileiro a qual havia sido vitimada pelo desequilíbrio capitalista estrangeiro, a busca do chamado *homem novo* adquiriu definição neste capítulo. Em nosso segundo capítulo discutimos alguns elementos provenientes da literatura regionalista da década de 1930, e como os romances passaram a inspirar os intelectuais que estavam inseridos no novo projeto desenvolvimentista voltado para o cinema. Nelson Pereira dos Santos passa a estudar a obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos com o objetivo de adaptá-la para o cinema. Neste mesmo período observamos a forte ligação dos cinemanovistas com a literatura modernista e regionalista. A procura por uma orientação estética que favorecesse uma temática abrangente e original foi adquirida através do resgate de tais obras, o perfil crítico do Cinema Novo passava a se organizar em torno de tal proposta.

Um dos questionamentos levantados dentro de nosso segundo capítulo dizia respeito aos porquês que levaram os intelectuais e artistas da década de 1950 a escolher o cinema como fonte de inspiração e bandeira de reivindicação de causas sociais. Depois de diferentes estudos feitos sobre entrevistas e obras concluímos que a escolha da sétima arte foi feita principalmente por conta de sua imediaticidade, a mensagem passada com as imagens em movimento traduziram diferentes sentimentos em meio a um país com uma grande parcela de analfabetos. Nelson Pereira dos Santos foi um dos cineastas dessa primeira fase que, ao lado de Glauber Rocha e Ruy Guerra, procuraram desenvolver temáticas fílmicas que inicialmente se voltaram para os problemas sociais provenientes da região Nordeste. Constatamos no decorrer de nossa pesquisa que isso se deu justamente por conta da originalidade ressaltada pelo atraso da região. A figura forte do sertanejo fez crescer o interesse em representá-lo, pois em certa medida a sua representação afirmava-se como que sintética dos traços perdidos com a evolução econômica e estrangeira que forçou o país a modificar seu perfil. *Vidas Secas* foi o quarto longa-metragem da carreira de Nelson Pereira dos Santos, entre seus primeiros longas estão três que pretenderam mostrar os problemas das classes desfavorecidas do Rio de Janeiro sobre diferentes pontos que foram *Rio, 40 graus* (1955); *Rio, Zona Norte* (1957) e *El Justicero* (1967). Foi com a obra de Graciliano Ramos que o cineasta interagiu com uma região completamente diferente da que ele havia começado suas filmagens, embora sem

perder o interesse de mostrar efetivamente o que lhe chamava a atenção, em termos de crítica social, os problemas enfrentados pelas classes baixas.

O capítulo que encerra, mesmo que de forma momentânea, nosso trabalho, voltou-se basicamente para um estudo da memória social dos moradores de Minador do Negrão, sobre o qual traçamos nossa pesquisa. Nossa principal pergunta em torno da análise das memórias consiste a seguinte indagação: de que maneira aquelas pessoas simples provenientes do povoado Minador do Negrão interpretaram os acontecimentos desencadeados no ano de 1962 e 1963, por ocasião das filmagens do filme *Vidas Secas*? De que forma o envolvimento entre moradores e equipe técnica do filme deu, e como ocorreu o encontro e aproximação de memórias distintas e os seus resultados posteriores?

As respostas a tais questionamentos passaram a ser formuladas no decorrer de nosso trabalho, e, em especial no último capítulo, onde utilizamos as entrevistas dos *não atores*, que expressavam um sentimento de gratificação por ter participado do filme, e as entrevistas e textos dos cineastas da primeira fase do Cinema Novo, que nos mostraram em detalhes a origem do entusiasmo pessoal de cada um deles que foi despertado mediante as leituras e contatos com diferentes intelectuais da época. Um estudo da composição estética de algumas cenas do filme também foi realizado neste último capítulo, com o intuito de analisar o tipo de estrutura desenvolvida pelas técnicas de filmagens da equipe de Nelson Pereira dos Santos. Tratamos de compreender a memória mediante os estudos feitos por Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, entre outros pesquisadores, embora de forma breve, tendo em vista a complexidade que envolve os estudos envolvendo a memória social.

Neste contexto, foi possível compreender as diferentes nuances que envolveram a criação do longa-metragem *Vidas Secas*, desde o desempenho gerado pelos cineastas da primeira fase do Cinema Novo, partindo pela complexidade da obra de Graciliano Ramos até chegar ao interior de Alagoas, onde no início da década de 1960, pelas mãos de Nelson Pereira dos Santos a poesia escrita tornou-se imagem em movimento. Em linhas gerais tratamos de demonstrar como se deu o encontro entre duas memórias sociais inteiramente distintas, de um lado a memória dos sertanejos que participaram da feitura do longa-metragem e do outro a memória simbólico-cultural das esquerdas nacionalistas, e neste caso na figura dos revolucionários românticos. Ambas as memórias adquiriram relevante ligação em meio à estrutura da projeção do mundo rural-nordestino que nos é oferecido no filme *Vidas Secas*.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino: (Nordeste 1920-1940)*. Maceió: Catavento. 2003.

_____. *A invenção do nordeste e outras artes*. Prefácio de Margareth Rago. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALVES, Elder P. Maia. *A configuração moderna do sertão*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) –Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2005.

_____. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EDUFAL, 2001.

_____. *A sociologia de um gênero: o baião*. Maceió: EDUFAL, 2012.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARROS, Ivan. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

BRAGANÇA, Felipe (Org.). *Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009. (Encontros).

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COSTA, José Alves da. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Minador do Negão, 2009.

CUNHA, Renato. *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009.

DIEGUES, Cacá. *Projeto memória do movimento estudantil da Fundação Roberto Marinho*. Disponível

em: <<http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7BD8F61CAF%2DFA6F%2D480C%2DB5B8%2D2B7E57510000%7D&Team=¶ms=itemID=%7B80252FA7%2D3450%2D480B%2D9F22%2DA9B6ECCD8BAD%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB%2D05D4%2D4644%2DA8F2%2DFAD4803C8898%7D>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

EQUIPE de redação do CPC. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. Relatório do Centro Popular de Cultura.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Fapesp, 1996.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERRO, João Bosco Cardoso. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2009.

FERRO, Marc. *Históriaecinema*. São Paulo:Paz e Terra, 2010.

FERRO, Maria do Amparo Cardoso. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2009.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*, 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

GARCIA, Carlos. *O que é nordeste brasileiro*. 6.ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

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

GULLAR, Ferreira. Cultura popular e cultura e nacionalismo. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, n. 3, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed.Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

LIMA, Gilvan. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias: depoimento*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2012.

MACEDO, Felipe. *Movimento cineclubista brasileiro*. São Paulo: Faculdade de Tecnologia de São Paulo, 1982.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um "outro" geográfico. *Cadernos de Literatura*, v. 1, p. 360-369, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo Brasiliense 1985.

_____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

QUEIROZ, Raquel de. *O Quinze*. 77.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 117. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RIBEIRO, Maria. *A atriz de "vidas seca" lembra emocionada de atuação*. Disponível em: <<http://cinema.terra.com.br/festivalbrasil/2008/interna/0,OI3344997-EI12316,00-Atriz+de+Vidas+Secas+lembra+emocionada+de+atuacao.html>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os na 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida (Orgs.). *O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. (O Brasil Republicano, v. 4).

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac;Naify, 2002.

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

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas.*, 2008. Entrevista concedida ao programa De la pra cá da TV Brasil.

RUSSEL, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.v.1.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinamateca imaginária*. São Paulo: Embrafilme, 1981.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2010.

_____. Cinema: resistência e esperança de um cinema. *Estudos Avançados*, v. 21, n. 59, p. 324-352, 2007. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2012.

_____. O que aprendi. *Revista dEsEnrEdoS*, Teresina, n. 2, set. 2009. Disponível em: <www.desenredos.com.br>. Acesso em: 20 nov. 2012.

SIMONARD, Pedro. *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Muad X, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1998.

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

VALE, Antônio Marques do. *O ISEB, os intelectuais e a diferença: um diálogo teimoso na educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber pátria rocha livre*. São Paulo: Senac, 2001.

VIDAS secas. Adaptado da obra de Graciliano Ramos. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Herbert Richers, Danilo Trelles, Luiz Carlos Barreto. Interpretes: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, Baleia. Fotografia: Luiz Carlos Barreto, José Rosa. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Remo Usai. 1963.

VIEIRA, Jorge. *Cinema, memória e subjetividade: o filme vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Entrevista concedida a Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

XAVIER, Imaíl. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. In: _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Imaíl. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

XAVIER, Imaíl. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrasilme, 1983.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.