



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – ICS

EUDES FERREIRA DE LIMA NETO

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE “OS FUZIS” (1965) DE RUY GUERRA

MACEIÓ

2023

EUDES FERREIRA DE LIMA NETO

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE “OS FUZIS” (1965) DE RUY GUERRA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a diretoria do curso de graduação da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Ciências Sociais sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sílvia Aguiar Carneiro Martins.

Maceió, 05 de outubro de 2023

MACEIÓ

2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Lívia Silva dos Santos - CRB 1670

L732o Lima Neto, Eudes Ferreira de.
Um olhar crítico sobre “Os fuzis”(1965) de Ruy Guerra / Eudes Ferreira de Lima
Neto. – 2023.
42 f. : il.

Orientadora: Sílvia Aguiar Carneiro Martins.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais) – Universidade
Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 40-42

1. Guerra, Ruy. 2. Crítica social. 3. Cinema novo. I. Título.

CDU: 316.722

Eudes Ferreira de Lima Neto

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE “OS FUZIS” (1965) DE RUY GUERRA

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **SILVIA AGUIAR CARNEIRO MARTINS**
Data: 19/10/2023 08:22:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Silvia Aguiar Carneiro Martins
Universidade Federal de Alagoas – UFAL
(Orientadora)

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDA AGUIAR CARNEIRO MARTINS**
Data: 25/10/2023 12:25:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Fernanda Aguiar Carneiro Martins
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB
(Banca examinadora)

Documento assinado digitalmente
 **SILOE SOARES DE AMORIM**
Data: 27/10/2023 17:34:56-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Siloé Soares de Amorim
Universidade Federal de Alagoas – UFAL
(Banca examinadora)

MACEIÓ

2023

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar o imaginário de *Os Fuzis* (1965), filme de Ruy Guerra ambientado no Nordeste, gravado e lançado durante o apogeu da representação nordestina no cinema, no movimento conhecido como Cinema Novo. Trabalhando diversos temas abordados em seus cernes como religiosidade, relações de poder, a natureza humana etc. O estudo não visa apenas encontrar a forma de abordagem destes temas na linguagem simbólica do filme, mas também pretende trazer a discussão para atualidade. Para tal, trabalharemos com a análise fílmica e leitura comparada de bibliografias a fim de propormos uma reflexão sobre a possibilidade desses temas ainda gerarem debate não só entre o círculo do cinema, mas também entre a crítica social.

Palavras-Chave: Cinema Novo, Nordeste, Os Fuzis, Ruy Guerra.

ABSTRACT

This study aims to analyze the imagery in *Os Fuzis* (1965), a film directed by Ruy Guerra set in the Northeast of Brazil, filmed and released during the peak of Northeastern representation in cinema, within the movement known as Cinema Novo. Addressing various themes at its core, such as religiosity, power relations, human nature, etc., the study not only seeks to identify the approach to these themes in the symbolic language of the film but also intends to bring the discussion into contemporary context. To achieve this, we will employ film analysis and a comparative review of relevant literature, aiming to stimulate reflection on the potential of these themes to still generate debate, not only within the realm of cinema but also within social critique.

Keywords: New Cinema, Northeast, The Guns, Ruy Guerra.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1. Gaúcho nos é apresentado como um “malandro”	25
Fig. 2. Os retirantes seguem o beato e o boi santo até Milagres.	25
Fig. 3. Um instrumento rudimentar imita uma marcha militar com ruídos, premeditando a chegada dos soldados.	25
Fig. 4. A natureza árida cobre um cadáver.....	27
Fig. 5. A cena entre Luiza e Mário em um beco afastado ainda é motivo de debates.	30
Fig. 6. Mário vê Luiza pela primeira vez.	30
Fig. 7. Luiza e Mário se despedem.....	30
Fig. 8. Os soldados observam de longe a tragédia que cometeram.....	31
Fig. 9. Gaúcho ironiza o papel dos soldados após saber o que aconteceu.	31
Fig. 10. Pedro apresenta os fuzis aos moradores.....	31
Fig. 11. Os moradores de Milagres observam a chegada dos soldados.	34
Fig. 12. Um morador entra no bar com seu filho morto.....	34
Fig. 13. Mário confronta Pedro sobre acobertar o crime.....	34
Fig. 14. Gaúcho se revolta contra os soldados.	35
Fig. 15. Gaúcho confronta Mário.	35
Fig. 16. Mário e Gaúcho falam sobre o acobertamento do crime.	35
Fig. 17. O tráfico humano como uma forma de sobrevivência entre os mais abastados.	35

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Por Que Cinema Novo?	11
2. Por Que O Nordeste?	15
3. Análise de “Os Fuzis” (1964)	22
Considerações Finais	38
Referências Bibliográficas	40

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como principal objetivo fazer uma análise sobre o filme *Os Fuzis* (1965¹), escrito e dirigido pelo diretor moçambicano Ruy Guerra e destrinchar como são trabalhadas suas representações pictóricas dentro do escopo do movimento que o abarca, conhecido como Cinema Novo.

A produção de pesquisas e trabalhos relacionados ao cinema enquanto fonte histórica é, deveras, crescente e repleta de áreas ainda não exploradas. Partindo desse princípio – do cinema como fonte – é possível estabelecer determinados paradigmas que o delimitam como uma linguagem que vai além do ato de assistir.

Cinema é uma arte que vai muito além de ver e ouvir, é uma forma de seus idealizadores se expressarem para um público que compactue, dialogue ou queira ouvir e ver suas propostas. Por sua vez “o olho do cinema é frio”, como apontou Roberto Schwarz (1966), “é uma operação técnica. Se for usado honestamente, produz uma espécie de etnocentrismo da razão, diante do qual, como ao contato da técnica moderna, o que for diverso não se sustém”².

De acordo com Hikiji (1998) com base nos escritos de Margareth Mead os “estudos da cultura à distância” pertencem ao campo dos “estudos de cultura e personalidade”, que se interessam pela forma como indivíduos de uma dada tradição histórica aprendem modos particulares de uma cultura e os perpetuam em outros indivíduos. Também a antropóloga entende a Cultura como um sistema de comportamento aprendido, compartilhado pelos membros de um grupo. Esse apontamento pode nos abrir a hipótese de que uma produção audiovisual, mesmo em ficção, pode influenciar através da linguagem cinematográfica, um comportamento ou incutir um pensamento sobre um grupo ou fenômeno social. Para Laraia (2001) “podemos ver, que a cultura influencia, ou seja, tem essa capacidade enorme de influenciar o comportamento social e diversificar enormemente a humanidade”. Dondis (1997) em sua obra *Sintaxe da Linguagem Visual*, enuncia:

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma mensagem visual. A visão envolve algo mais do que mero fato de ver ou de algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta a um objetivo funcional³.

¹ Ressaltamos que aqui usaremos o ano de 1965 ao nos referirmos ao filme, ano de seu lançamento comercial.

² SCHWARZ, 1966.

³ DONDIS, 1997, p. 13.

Quando Geertz (1989) exemplificou que os sentidos das piscadelas se resumiam em “tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são percebidos e interpretados” também se referia a uma forma de comunicação entre dois ou mais pontos. Podemos compreender o cinema como um comunicador entre o realizador e seu público, revelando os filmes mais do que traços estruturantes da personalidade de seus personagens, pondo no divã os caracteres nacionais (HIKIJ, 1998). Caráteres esses que se evocam uma sensação de pertencimento e identificação cultural.

A obra é então o resultado de uma realidade interiorizada que se fez subjetiva, e que na criação exterioriza-se com a bagagem cultural daquele que cria: uma experiência criadora afetada pela cultura que traz à tona o que lhe parece importante ressaltar, mas suas manifestações artísticas são inerentes à prática discursiva, à cultura e a um período histórico. “Os discursos são apropriados pelo autor cuja obra o representa e nos remete, a um só tempo, ao autor e sua cultura, seus discursos, seu tempo histórico”⁴.

O cinema Novo compreendeu o poder da simbologia, trabalhando-a sob técnicas de entendimento complexo aos acostumados com o cenário do cinema atual no Brasil. A metalinguagem presente em *Os Fuzis* representa críticas a determinados valores que permeiam aquele imaginário, tornando-o um rico material para análises sociopolíticas. Ele é trabalhado aqui devido a ser um dos filmes com menor repercussão no meio acadêmico no que concerne aos estudos sobre cinema nacional sessentista ou cinemanovista.

Esse trabalho se divide em três partes: o primeiro capítulo tenta compreender porque o Cinema Novo foi o movimento que possibilitou a entrada de um novo método de fazer cinema e de como o contexto do Brasil da época permitiu que isso acontecesse. O segundo capítulo discorre sobre o porquê de o Cinema Novo escolher a região Nordeste como pano de fundo para sua produção artística e no terceiro capítulo, por fim, faremos uma análise sobre o filme *Os Fuzis*, um dos principais filmes do movimento, cuja narrativa crua e ritmo de tensão crescente tornou o filme aclamado na Europa, devido as correntes cinematográficas em voga, mas pouco reconhecido no Brasil devido a sua complexidade.

De toda forma, estimamos que esse trabalho possa provocar debates saudáveis sobre os mais diversos temas que possam orbitar a obra de Ruy Guerra, bem como todo o movimento cinemanovista.

⁴ BRASILIENSE, 2006, p. 122.

1. POR QUE CINEMA NOVO?

No início do século XX o Brasil passava por uma crise de identidade. Símbolos nacionais como o carnaval ainda estavam em construção e definiam culturalmente o país de modo a fundir sua cultura em uma síntese entre negros, portugueses e índios. Se pensarmos o cinema como um recurso que ajudaria a definir essa identidade, teremos um problema com a massificação dos filmes americanos, totalmente deslocados da realidade do país na década de 20 e 30, quando o cinema americano já se metamorfoseava e impregnava os cinemas nacionais, até sua decadência na década de 50.

Numa forma geral, a decadência de Hollywood no Brasil não se deu por problemas no cinema estrangeiro, mas sim pela absorção dos recursos que ajudariam a compor o cinema italiano e francês; sendo motivados pelo cinema cubano. Depois de tantas tentativas de assemelhar-se a pompa americana (retratada na ironia e na paródia das chanchadas) em busca de identidade própria, o cinema nacional sente a necessidade de uma nova roupagem, de novas abordagens. Uma forma de fazer seu público identificar-se com seus heróis, com suas histórias.

O maior problema em desbancar a hegemonia das chanchadas era a proximidade que a mesma causava com o público alvo do Cinema Novo, termo cunhado pelo crítico de cinema Ely Azeredo⁵. Era de se esperar que essa relação fosse mais forte até do que em relação ao cinema estrangeiro. Mas para os idealizadores do Cinema Novo pouco ou quase nada significavam, mesmo que tenham influenciado em menor grau *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1967). Este último foi uma resposta ácida ao cinema novo, mas sua análise foge do cerne deste trabalho.

Quanto ao carnaval – no qual (quase) sempre terminavam as chanchadas – era menosprezado pelos cinemanovistas pelo simples fato de que manifestações populares não faziam parte dos interesses da esquerda daquela época. Estava formado o abismo coexistente entre o Cinema Novo e a cultura popular, devendo os novos cineastas basearem-se em novas formas de comunicar-se com as massas.

Quando o cinema cubano começou a tomar forma em 1959, com intuito de informar e conscientizar o povo dos padrões de escapismo estadunidense que toda a América – Latina e Central – imitava à exaustão, produziu-se filmes dentro do espírito revolucionário que recentemente abateu o país. Uma escola de diretores produziu filmes como *Ciclón* (Ciclone, 1963) e os curtas antiamericanos *NOW* e *Hanoi, martes 13 diz* (Hanói, terça-feira 13 de

⁵ ROSENO, p.1, 2020.

dezembro). Documentários foram fortemente construtores da imagética do cinema cubano pós-revolução, *Hemingway*, de Fausto Canel e *Historia de Uma Batalla* (História de Uma Batalha), de Manuel Octavio Gomez documentavam, respectivamente, a figura de um herói cubano e o combate contra os índices de analfabetismo nas aldeias das serras. Ficções como *Manuela* (Humberto Sola, 1966) e *La muerte de um burocrata* (A morte de um burocrata, Tomás A'lea, 1966) também foram lançadas de modo a fazer um contrapeso com as produções documentais.

Nesse período pensou-se sob diversas formas de como o cinema nacional, tal qual meio de expressão cultural, se adequaria as ideias do cinema europeu à realidade do país, como pode ser visto num trecho de uma carta escrita por Glauber Rocha à Paulo César Saraceni:

Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem cinema. Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Cuba é o máximo (...). Estão fazendo um novo cinema (...). Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não acredito nada na palavra artes neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo.

Do contrário eu me suicido.⁶

A carta deixa explícita a ânsia de se fazer filmes esquerdistas, cujo público central eram as massas, por isso a etiqueta de cinema (ou arte) popular. Por essa razão que qualquer trabalho fora desse âmbito considerava-se alienado e o povo necessitava de “desalienação” através da conscientização por meio da práxis cinemanovista.

O enfoque não haveria de ser o que denominavam como burguesia; migrante dos teatros para o cinema, sendo sua maior parcela consumidora. Os responsáveis pela inovação formariam um grupo de diretores sem prévias qualificações profissionais, retratando a pobreza, a miséria e influenciados por Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, Valcroze, Rossellini, Vittorio De Sica e Visconti.

Nesse misto de estéticas, tanto a *nouvelle vague* quanto o neorealismo se destacariam frente a Hollywood para os cinemanovistas; não por produções luxuosas, mas sim por sua natureza, abraçada por produções tecnicamente precárias, mas ricamente ordenadas no sentido sociopolítico cultural em contraponto aos melodramas e faustos do cinema americano. Se antigamente as problemáticas surgiam de forma mais superficial – por exemplo a pobreza desfigurada enquanto problema pela estética do malandro nas chanchadas – o novo método viria a despertar um novo olhar frente a essas mesmas problemáticas, e o cinema alçaria um

⁶ SARACENI apud SIMONARD, 2006, p. 31.

novo patamar além do entretenimento puro. O enfoque das obras recairia sobre o “homem do povo” e de toda a realidade a sua volta.

Pensava-se em retratar «sem disfarces», como no neo-realismo (sic), a realidade subdesenvolvida que era a nossa. Porém se pensava num retrato que fosse, ao mesmo tempo verdadeiro e elaborado, submetendo a realidade a um trabalho intelectual que a refinasse, transformando-se em obra de arte.⁷

A ênfase em documentários cubanos influenciaria o Brasil também, com a criação do Cinema Novo, estabeleceu-se a locação das filmagens fora dos estúdios e as favelas compunham um cenário bastante chamativo para histórias mais próximas da maior parcela populacional cinquentista. *Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), semidocumentário com produção privada, relaciona a vida de determinadas pessoas num dia quente do Rio de Janeiro. Também foi lançado na mesma época *Assalto ao trem pagador* (Roberto farias, 1962), transfigurando uma atípica história de crime londrina para as favelas cariocas, claramente influenciado por *Rififi* (Jules Dassin, 1955). Outro documentário cinemanovista é *Barravento* (1962), primeiro trabalho de Glauber Rocha que antecede imediatamente *Deus e o diabo*, mas deixemos para tratar dele futuramente.

Quando se fala em urbanização aparentemente não nos damos conta da relação que esta tem com o Nordeste. A região, inclusive, abriga muitos trabalhadores que migram para regiões mais abastadas, onde possam tirar seu sustento como trabalhadores. Do aglomerado de trabalhadores formam-se as favelas, junto aos miseráveis citadinos o imigrante se mistura e forma uma massa homogênea. Tanto o sertão quanto as favelas se resumem a microesferas *distópicas*, marginalizadas e esquecidas. Em termos técnicos de filme, a urbanização permite uma maior interação com o ambiente, pois ele é mutável e sujeito a diferentes concepções de personagens.

Convém salientarmos que o maior problema para o Cinema Novo foi a falta de proximidade para com seu público, pois sem muitos recursos chamativos e interessantes às massas não haveriam ideias sedutoras para ele. Camponeses mal tinham acesso a televisão e cinema e tanto a classe média quanto a burguesia não se sentiam atraídas pelas críticas ferrenhas ao sistema dominante, tampouco a imagem de Brasil retratada pelos filmes. Dessa forma, muito se falava dos pobres, mas poucos deles tinham acesso e, quando o tinham, incompreendiam sua margem poética e rebuscada escondida sobre uma roupagem grosseira e crua. Os intelectuais e operários limitaram-se como seu maior público. Tal como o retrato das massas nos filmes, estas

⁷ GALVÃO & SOUZA, 1984, p. 495.

não querem ver-se confrontadas com a sua própria miséria exatamente no lugar onde vão para escapar dela.⁸

A situação piorou após o golpe militar, colocando em risco a sobrevivência do movimento, que se viu sem opções a não ser buscar auxílio na própria ditadura. Mas os planos dos cinemanovistas eram não só ambiciosos como também muito arriscados, como afirma o antropólogo José Mário Ortiz Ramos

Tal como as gerações de intelectuais que os precederam, os cinemanovistas almejavam não só participar das elaborações das políticas estatais, como tomar o aparelho estatal. A partir do golpe militar, esta segunda hipótese mostrou-se muito remota, mas eles não desistiram da primeira.⁹

Um ano antes estava criado a Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica (CAIC) que incentivava a indústria cinematográfica no país de modo que as produções realizadas seguissem uma série de regras de modo a não serem barradas pela censura. Alguns filmes produzidos pela CAIC incluem *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), o icônico *Vidas Secas* e *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), provando que a década de 60 foi, definitivamente a era definidora do Cinema Novo. A essa altura, os cinemanovistas dominavam uma das produções cinematográficas mais respeitadas do mundo, não é difícil imaginar um quadro do país nesse período: ovacionado por fora, mas ainda pouco ou nada satisfeito nacionalmente falando.

⁸ FURHAMMAR; FOLKE, 1976, pp. 89.

⁹ RAMOS apud SIMONARD, 2006, p. 44.

2. POR QUE O NORDESTE?

Graças à sua estética revolucionária para os padrões da época, o cinema Novo estabeleceu uma nova roupagem para o cinema nacional. Uma ruptura violenta de abordagem que contradizia as características chanchadas. Os críticos franceses chamavam a obra cinemanovista de *Cinéma de la faim* – o cinema da fome. Glauber Rocha, um dos maiores representantes do movimento, lançou o manifesto “Uma Estética da Fome” de modo a “rearticular o pensamento cinematográfico brasileiro como experiência cultural complexa”¹⁰. Este foi o mais importante e influente manifesto do cinema brasileiro – veio a público em julho de 1965. Rocha apresentou o documento durante o congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, na cidade italiana de Gênova. Na volta ao Brasil, publicou o manifesto no terceiro número da *Revista Civilização Brasileira* – ele sugeriu o título *Eztetyka da Fome*.

“Segundo Glauber, ‘somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência’”

A fome latina, além de sintoma alarmante, é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo: sua originalidade é sua fome, e sua maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

O Cinema Novo compreendeu esta fome, vista como um estranho surrealismo tropical pelo europeu; e uma vergonha nacional pelo brasileiro, que não come, mas tem vergonha de dizer isso, nem sabe de onde vem essa fome.

Os cinemanovistas sabem de onde ela vem, que não será curada por planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente; e a mais nobre manifestação da fome é a violência.¹¹

Glauber não tratava da fome figurativamente, a fome estava na forma das palavras. A fome retrata a necessidade de um estilo; um estilo que os brasileiros, em sua maioria, rejeitaram e que se encontrou umbilicalmente ligado aos recursos financeiros cogentes a produção cinematográfica. Os filmes escancaram uma verdade que carece expressar-se, dessa forma que o cinema novo “agrava os tumores”, estes tidos como as mazelas da população mais sofrida. Figurativamente, a violência no cinema novo tem uma força irascível. Diferentemente do faroeste, ela não tem função de entreter. A violência decorre do ódio, do ápice, “um estado em vez de uma técnica”¹². Para Glauber, uma estética de violência é revolucionária, mas essa revolução custa caro, semelhantemente ao retrato de revolução abordado em *Os Fuzis*.

¹⁰ CARVALHO, 2012, p. 903.

¹¹ ROCHA apud CINTRA, 2019.

¹² FURHAMMAR; FOLKE, 1976, p. 86.

É perceptível que parte desse sucesso se deu através de uma relação tentada pelos cinemanovistas com o Nordeste, visto que seu rico conteúdo artístico, em contraste com a pobreza triste constantemente relacionada à região, resultam em uma concha de retalhos a muito ser explorada. Muitos buscam no Nordeste conotações sócio antropológicas, históricas e políticas com intuito de se distanciar da comercialização dos filmes – com uma totalidade – aproximando-se da produção cultural inerente à região – romances, músicas, pinturas, toda produção artística no geral, além dos estudos de Gilberto Freyre e Gilberto Castro – não, é claro, sem a relativização com os “protestos dos líderes políticos esquerdizantes”¹³

[...] para que o Brasil se desenvolvesse, uma “revolução burguesa” seria necessária, ou seja, o desenvolvimento das forças produtivas proporcionaria à burguesia e ao proletariado as condições histórico-materiais para que se tornassem classes sociais para si, conscientes de seu papel histórico. Só havendo classes sociais conscientes, definidas e antagônicas, as contradições se acirriariam e as condições para sua solução estariam colocadas. De acordo com esse esquema, a acumulação capitalista e as conquistas operárias fariam parte de um mesmo e único processo.¹⁴

Como dito anteriormente, o Nordeste tem em seu seio o cenário perfeito para tratar de opressão. Ela não provém apenas de pessoas, mas também da natureza, dando margem à críticas religiosas. Muito se sabe da influência do Manifesto Comunista na proposta política do movimento, bem como a influência do cinema cubano em crítica ao cinema burguês americano. O caráter revolucionário do cinema novo tem no Nordeste um forte aliado a assumir sua identidade de apoio ao povo e elevá-lo a categoria de atuante politizado, mesmo levando em consideração a sua amarga condição social e inferioridade intelectual, resultado do meio opressor alienante a sua volta (segundo o retrato cinemanovista). Toda a problemática da região seria mais do que uma metáfora que desenharia todo o país juntamente com a ambientação das favelas, numa relação campo-cidade.

Três filmes são definidores do movimento como representantes máximos do Cinema Novo não só pelo prestígio dentro e fora do Brasil, mas também pela fidelidade ao Manifesto Bola-Bola quando a proposta também envolve a tragédia poética da vida na terra, em específico, no Nordeste: *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) por Glauber Rocha e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra. O primeiro assume um retrato cru e dramático da realidade mais distante da região, onde a tensão e a evolução de seu personagem são impedidas por diversos elementos trabalhados no filme; o segundo assume uma posição revolucionária, partindo de alegorias e metáforas sutis; o terceiro se dá numa tensão crescente,

¹³ LEAL, 1986, p. 15.

¹⁴ SIMONARD, 2006, p. 24.

onde o moral confronta o dever social, é uma luta contra o povo em detrimento de uma luta com o povo.

Vidas Secas trazia em sua estética o neorrealismo italiano, Nelson Pereira se preocupava com os rumos que o cinema tomava, escrevia essas preocupações em artigos para a revista *Fundamentos*, órgão de arte e cultura geral do PCB, criada em 1948 e do qual fazia parte. Questionou o filme inaugural da Vera Cruz, Caiçara, e descontentou-se com o realismo modesto em sua composição, sem nenhuma abordagem política, ainda que próxima ao povo, seus locais de trabalho. Junto aos colegas de revista e cinemanovistas, objetivaram o povo e sua luta árdua para superar o atraso, bem como as formas de resistência à cultura importada – mesmo que a estética básica do Cinema Novo tenha sido totalmente estrangeira – formando os eixos de uma cinematografia verdadeiramente brasileira.¹⁵

Depois de se aventurar em *Rio 40 Graus* e *Cinco Vezes Favela*, Nelson Pereira lança, num hiato de cinco anos *Vidas Secas*, baseada na obra de Graciliano Ramos, com quem partilhava determinadas compatibilidades políticas.

As características literárias de Graciliano haveriam de ser transportadas para o filme de modo a manter a identidade da obra – seca e direta – representando toda a concretude dos personagens, com poucos diálogos, uma vez que “palavras representariam abstrações desnecessárias”¹⁶. Os cinemanovistas pretendiam superar o que já concebiam com o neorrealismo, que limitava-se a compaixão social, para alcançar um debate político. Também, muito antes da adaptação fílmica, Graciliano já tratava de uma exclusividade em relação ao sertanejo na literatura:

O realismo de Graciliano Ramos trazia o homem pobre para cena literária brasileira sob uma configuração nova, pois cumpria o papel de encontrar o povo na sua condição de exclusão e, ao mesmo tempo, articulava a sua retórica de modo a denunciá-la.¹⁷

Fabiano só se faria notar como cangaceiro, sem direito a nada que um ser humano poderia ter, sua vida se resume a marginalização desesperançada.

Se em *Vidas Secas* tínhamos o conformismo como motriz vital para Fabiano, em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber constrói toda uma caracterização que parece negar toda a estrutura apresentada no filme anterior. Em entrevista à Raquel Gerber, o diretor afirmou que

¹⁵ TOLENTINO, 2002, p. 144.

¹⁶ Ibidem, p. 153.

¹⁷ Ibidem, p. 145.

Deus e o diabo é uma metáfora revolucionária num plano mais totalizante, mais universalizante, quer dizer, do sertão para o mar, do mar para o mundo, quer dizer, é como se fosse o inconsciente do Fabiano (*Vidas Secas*), uma libertação do inconsciente do camponês do terceiro mundo através dos seus fantasmas mais expressivos.¹⁸

Esse cruzamento proporcionado por Glauber foi levado muito à sério: se *Vidas Secas* se trata de um filme repleto de mudez, *Deus e o Diabo* se faz quase verborrágico. Se em *Vidas Secas* temos a mulher como figura religiosa; em *Deus e o Diabo* ela é cética, ainda que em ambos os filmes elas mantenham-se como protetoras de seus maridos. Se em *Vidas Secas* Fabiano é incapaz contra as injustiças e mazelas que todos lhe proporcionam, em *Deus e o Diabo* Manoel reage contra aquilo que considere a gota d'água.

Fica evidente a retratação do Nordeste como um instrumento para os cinemanovistas expressarem seus revolucionários-panfletários num patamar muito mais dramático do que, por exemplo, os tropicalistas na música. Se por um lado temos as facetas de um povo sofredor, por outro temos a tragicidade numa dimensão mais poética, tensionada num cenário desolador que traz um protagonista tentado pelo meio à sua volta. Contudo é bem verdade que a tomada de consciência nacional mediante a proposta dos filmes ambientados no Nordeste não seja uma unanimidade na produção. Os filmes se diferem em suas propostas, embora ressaltem um aspecto em comum, como afirma Wills Leal.

O filme do Nordeste é a história do homem e da terra, ou seja, do homem-terra, da terra que o forma, que o bitola, que o molda [...] se observa nas demais películas uma tentativa de ligar o homem a terra, como se fosse parte dela, da terra com suas limitações, suas pobrezaas seculares, sua secura. Seria assim a própria ideologia desse cinema.¹⁹

De acordo com Bonetti (2020), “os filmes de canção no cinema brasileiro são comuns desde a década de 1920, contudo foi nos anos 1960 que a temática se expandiu e ganhou mais adeptos”. Isso se deu devido a retratação trabalhada com enfoque pelos cinemanovistas. E continua: “[...] Mas nem todos os filmes que se passam no Nordeste representam narrativas sociais que se enquadram nesse gênero fílmico. ‘*Os Fuzis*’ não faz parte do gênero canção em si, apenas apresentando a mesma ambientação”²⁰. O que significa que o Nordeste em si serve apenas como base para retratar a violência, fé e relações de poder através de seu escopo, conforme explica Dídimo:

¹⁸ GERBER, 1977, p. 27.

¹⁹ LEAL, 1982, pp. 49.

²⁰ BONETTI, 2020, p. 11.

Nesse sentido, podemos relacionar *Os Fuzis* [...] e *Vidas Secas* [...] como sendo filmes ligados à tradição da cultura popular nordestina que poderiam ter abordado o cangaço como tema principal, mas que trabalharam a questão da seca, do latifúndio, das injustiças sociais, do coronelismo, em outro nível. O cenário é o mesmo, a caatinga do sertão nordestino, mas os personagens são outros²¹

De acordo com Albuquerque Júnior (2011), o Cinema Novo apresentou o Nordeste como um espaço generalizado, devastado pela miséria, pelo subdesenvolvimento e pela alienação:

[...] Tomando acriticamente o recorte especial Nordeste, esta produção artística “de esquerda” termina por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região que emergiram com o discurso da seca, já no final do século passado. Vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, espoliado; espaço da carência, construído pelo discurso de suas oligarquias. Eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já fabricada pelos discursos anteriores, e a submete a uma leitura “marxista” que a inverte de sentido, mantendo-a, no entanto, presa à mesma lógica e questões. Do Nordeste pelo direito, passamos a vê-lo pelo avesso, em que as mesmas linhas compõem o tecido, só que, no avesso, aparecem seus nós, seus cortes, suas emendas, seu resto menos arrumado, embora constituinte também da própria malha imagético-discursiva chamada Nordeste.²²

Portanto, mesmo que Ruy Guerra se oponha aos escapismos da indústria cinematográfica a partir de uma abordagem neorrealista e militante com o objetivo de produzir uma denúncia da situação de penúria social da época, acaba, junto ao movimento na qual ajudou a desenvolver, por produzir uma imagem unificada do Nordeste, segundo Albuquerque Júnior (2011). Imagem na qual acaba resultando em estereótipos e retratações hoje consideradas “batidas”. Ele afirma que os cineastas se utilizaram de fenômenos tomados como permanentes do espaço, mas os apresentaram de forma tão generalizada que acabaram por eliminar quaisquer diferenças internas dentro do Nordeste, “pensando-o como um espaço unificado da miséria e da injustiça, da seca e da fome”²³.

Inclusive, “a ‘fome’ não é apenas apresentada nas telas [...], nem sofrida, como preço de sua coerência política, por alguns de seus realizadores [...], mas está também no modo de concepção e produção dos filmes”²⁴.

Originários da classe média, os cinemanovistas propunham, “através do cinema, uma visão de classe”. A tal “leitura marxista” que Albuquerque Junior aborda, inspirou-se na Revolução Cubana como mote para uma revolução burguesa como etapa necessária para a revolução do proletariado. “Dessa forma, num primeiro momento, pouparam críticas mais

²¹ DÍDIMO, 2010, p. 34.

²² ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 216-217.

²³ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 224

²⁴ GUERRINI, 2009, p. 29.

diretas aos burgueses industriais, em nome de um ‘pacto’ entre os intelectuais de esquerda e o desenvolvimentismo”²⁵. Tal pacto, em nome do nacionalismo e da ‘revolução burguesa’:

“[...] levou os cineastas a desconsiderarem os temas que pudessem ser tidos como ‘delicados’ por essa burguesia que se dizia nacionalista e industrialista. Donde a eliminação de temas como a cidade, a burguesia, a indústria, o proletariado urbano, e o refluxo da temática para as áreas rurais, a crítica da estrutura agrária e a miséria do campesinato. As áreas rurais também poderiam se prestar a assuntos ‘delicados’, tais como as organizações populares não controladas pelo governo. Daí o refluxo da temática para os anos 1930-1940”²⁶.

Ou seja, os cinemanovistas sabiam de seu lugar e tratar de temas delicados ambientados no Nordeste tornaria muito mais fácil a revolução burguesa, que por sua vez inspiraria uma revolução no proletariado. Para não desagradar a essa burguesia, que se dizia nacionalista e industrialista, e na qual fazia parte, representações como a cidade, a burguesia, a indústria, o proletariado urbano foram todos retrabalhados nas áreas rurais, visto que organizações populares não controladas pelo governo (como o cangaço, por exemplo) acrescentariam mais figuras a esse debate ideológico (não apenas) sobre relações de poder.

Tendo em vista Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), afirma-se que *Os Fuzis* faz parte de um conjunto de obras produzidas por intelectuais de esquerda da classe média urbana que tomam o Nordeste como território de revolta. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a escolha do Cinema Novo de realizar filmes que tematizassem o Nordeste foi extremamente relevante. No período anterior ao golpe civil-militar, o movimento buscou compreender a realidade brasileira a partir do Nordeste. Como o autor elabora:

Em vez de olhar o subdesenvolvido a partir do desenvolvido, o sertão a partir do mar, pretende-se olhar a cidade a partir do sertão, desenvolvido a partir do subdesenvolvido, como fizera Guimarães Rosa. Pretendia-se olhar o Brasil não a partir da sociedade urbano-industrial, sociedade burguesa que se queria superar. Não olhar o Brasil a partir de São Paulo, como fizera a Vera Cruz, ou a partir da Praça Tiradentes, como fizera a Atlântida, mas queria-se olhá-lo a partir do Nordeste. Mudar a posição do olhar, olhar o país pelo avesso, fazendo um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, sociologicamente imperfeito como a própria sociologia nacional, e politicamente revoltado, agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas do país. Queria traduzir uma cultura na sua relação com a história, invertendo os critérios de produção da imagem no país, superando o complexo de inferioridade e medo do espelho desta cultura.²⁷

²⁵ Ibidem, p. 8.

²⁶ BERNARDET, 2008, p. 98.

²⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 310-311.

A escolha do Nordeste, portanto, passa a ser vista como uma forma de ressignificar determinadas representações pictóricas do cinema urbano, uma vez que toda a temática ruralista permeará o imaginário dos filmes. Propositalmente saindo dos padrões até então popularizados, fazer um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, sociologicamente imperfeito foi justamente o que chamou atenção do Cinema Novo no exterior.

3. ANÁLISE DE “OS FUZIS” (1964)

A premissa básica de *Os Fuzis* (1964) narra a história de um grupo de soldados que chegam à cidade de Milagres, interior da Bahia, para garantir a guarda de gêneros alimentícios de um rico comerciante até a vinda dos caminhões que a retirarão a salvo da população, que passa fome. Ao mesmo tempo, um grupo de migrantes também passa pelo local, cuja população partilha do pouco que tem. De seu início ao seu clímax, as ações dos personagens oscilam entre bem e mal, sempre eles demonstrando traços de humanidade distintas.

É importante salientar que o filme foi obtido através da plataforma YouTube, resgatado pelo Canal Brasil em 06 de maio de 2022 em uma versão de 01:24:22 (uma hora, vinte e quatro minutos e vinte e dois segundos). O filme integrou um projeto chamado “Memória cinematográfica para um tempo sem memória”, contemplado pelo edital Marcas da Memória na Comissão da Anistia, do Ministério da Justiça, em 2011. Ainda segundo os avisos iniciais do filme “o restauro digital da imagem se deu a partir dos negativos originais 35mm, remontados pelo produtor, em segunda versão” e que “os trechos do negativo sem condições de processamento foram complementados por material interpositivo, que também serviu de matriz para o restauro digital de som”²⁸

A linguagem do cinema é arranjada “por uma série de convenções que as pessoas compartilham e entendem. Convenção é um acordo entre as pessoas, algo que é admitido como ‘certo’ ou ‘real’ para um grupo social, ou para a sociedade como um todo”²⁹. Essa pesquisa tem como base a análise fílmica galgada na teoria de MacDougall (2006): “diferente da voz de um escritor, um filme nos apresenta uma série de cenas” (p. 49). Não há uma narração linear porque nos filmes “a narrativa é sempre algo não dito, algo implícito” (p. 49). Dessa forma utilizamos a palavra “depiction” (e não “descrição”), que foi traduzido aqui conforme Aguiar (2020) como “retratação (representação pictórica)”. Assim não descrevemos pessoas e coisas nos filmes, nós as retratamos. Também consideremos que:

[...] impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam.³⁰

²⁸ OS FUZIS, 1965, 00:13 – 00:40.

²⁹ Meu Primeiro Filme, s/a.

³⁰ VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, p. 13, 2008.

Os Fuzis inicia com um monólogo exprimido pelo beato (Maurício Loyola), seguido de um coro em voz *over* rezando um Pai Nosso. Logo em seguida é ouvida a música tema do filme junto aos créditos iniciais, onde primeiramente vimos o título do filme em caixa-alta e logo em seguida a mensagem “à memória de Miguel Torres”³¹, que co-escreveu o roteiro, mas faleceu antes das filmagens. O elenco vem logo depois. Nos créditos é indicado que não-atores, pertencentes aos povoados de Milagres, Tartaruga e Nova Itarana participaram do filme (cedendo as vozes e na composição de cenários e figuração). A essa altura é possível notar que o Pai Nosso cede lugar a repetidas Ave Marias, se tratando de uma novena.

Dois personagens, ambos cegos, ajudam a compreender a ambientação que Ruy Guerra propõe em *Os Fuzis*, onde a religião católica se torna uma esperança de chuva em uma terra a seca assolada pela fome. O primeiro é um senhor que conta sua experiência a um homem mais novo, lhe dando de comer e beber. O senhor conta sobre o boi santo que havia passado ali com um grupo de retirantes e que o único serviço disponível naquele lugar era a reza. A segunda relata seu ato de heroísmo que resultou na perda de sua visão no mesmo dia em que Getúlio Vargas tirou a própria vida. Ela possui um instrumento metálico rudimentar e produz um som musicado, como uma marcha. O filme segue apresentando um dos personagens centrais da trama, Gaúcho, ex-militar e sem uma aparente conexão inicial com os soldados.

Eles, inclusive, são apresentados ainda a caminho da cidade. A tal marcha será tocada enquanto adentram o local, recebidos com estranheza. Já acomodados, Vicente Ferreira conversa com os soldados sobre a escolta de seu armazém, que anda sendo saqueado nos últimos dias. Os soldados devem proteger a carga até que ela seja retirada dali sem que a população faminta a toque. Luiza é apresentada em seguida como sendo também uma mulher religiosa e que se torna interesse de Mário.

Um dos soldados, Pedro, ensina num bar à população masculina da cidade as características de um fuzil. Justamente nessa cena Gaúcho encontra os militares pela primeira vez. É perceptível que Mário já o conhece, o que deixa claro somente agora a ligação do caminhoneiro e ex-militar com os soldados. Além disso, na casa de Luiza, Mário conta que Gaúcho chegou a salvar sua vida, mas que “abandonou a farda”. Em seguida, Mário e Gaúcho conversam sobre seus afazeres na cidade. Gaúcho encontra-se na cidade porque em sua nova vida como caminhoneiro estava transportando um carregamento de cebolas para o sul do país, mas seu meio de transporte quebrou, o que o força a permanecer no local até resolver a situação.

³¹ OS FUZIS, 02:46 – 02:48.

Em uma conversa com Vicente Ferreira, o sargento tem acesso as mercadorias do armazém normalmente. Alguns dos soldados decidem realizar uma aposta envolvendo atirar em uma cabra, mas Pedro acaba matando um dos moradores. Sob as ordens do sargento, os soldados chegam a um consenso: mentir que o verdadeiro assassino fugiu e ocultam a verdade da cidade.

Luiza e Gaúcho sabem o que ocorreu na verdade. Mário entra em conflito moral com as consequências de encobrir a mentira, visto que isso prejudica suas relações com Luiza e Gaúcho. No entanto, ao ser confrontado por Luiza, Mário acaba por consumir seu desejo com ela em uma rua deserta.

O estopim de *Os Fuzis* ocorre somente no último ato, no momento em que a carga do armazém está prestes a sair da cidade escoltada pelos soldados. Gaúcho está em um bar quando um pai surge com uma criança em seus braços. O pai busca uma caixa para enterrar seu filho, que morreu de fome. Inconformado com a situação, Gaúcho toma um fuzil de um dos militares no bar e os confronta pela cidade. Segue uma caçada pela sua cabeça, que termina com Gaúcho sendo baleado e causando em Mário uma profunda tristeza.

O desfecho segue com os militares saindo da cidade com *Os Fuzis* em punho enquanto a população os observa. Várias pessoas na presença do beato acabam por matar o boi sagrado e a lhe retirarem a carne com vários golpes de faca.

Em julho de 1964, *Os Fuzis* recebeu o Urso de Prata no Festival de Berlim. A obra consagrou a carreira de Ruy Guerra. A película foi lançada comercialmente em janeiro de 1965. Ambientado em 1960, é sabido que “o Nordeste sempre teve uma forte presença na cultura brasileira em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente”³². Essa temática foi recorrente no início da década entre produtores audiovisuais, especialmente os ligados ao Cinema Novo. *Os Fuzis* (1963), *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) são considerados como a “trilogia do sertão”, representando “um Brasil ensolarado de onde emerge os conflitos sócio-políticos”³³. Guerra reforçou esse compromisso com a verdade através de escolhas como as tomadas em planos sequências e com profundidade de campo, além da gravação no local em vez de estúdios e o uso de atores não profissionais”³⁴.

Contudo, há uma especificidade formal na maneira como a película se desenvolve. Como aponta Roberto Schwarz (2008), o filme se organiza em torno de uma aparente dissonância entre as partes: “como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um

³² DÍDIMO, 2010, p. 29.

³³ NAHUD, 2013, p. 1; XAVIER, 2001, p.28.

³⁴ Instituto da Democracia e da Democratização da Comunicação, s/a.

documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo”³⁵. De acordo com Bernadet (2003), os filmes da trilogia do sertão

[...] enquadravam-se numa postura humanista que teve repercussão internacional. O humanismo destacava a miséria de uma massa camponesa sofredora e apática, não só do Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano e do Terceiro Mundo em geral (...). Mas esses filmes ignoraram situações que se desenvolviam no Nordeste no exato momento em que vinham sendo filmados³⁶.

Existem várias representações pictóricas que são trabalhadas no filme, todas elas remetem, de alguma forma, ao que Albuquerque Júnior considera como um reforço as imagens unificadas do que seria o Nordeste, aqui desenvolvidas na visão cinemanovista. Os únicos personagens que possuem uma maior complexidade e humanidade são justamente Gaúcho e Mário. Falemos sobre essas representações pictóricas mais à frente.

De início o que se pode notar de imediato é o messianismo como artifício para construção de mundo ali estabelecido através do monólogo do beato, o líder religioso que acredita que um boi sagrado trará chuva e prosperidade à Milagres:



Fig. 3. Os retirantes seguem o beato e o boi santo até Milagres



Fig. 2. Gaúcho nos é apresentado como um “malandro”



Fig. 1. Um instrumento rudimentar imita uma marcha militar com ruídos, premeditando a chegada dos soldados

Quando já não havia mais folha nas árvores e nem frutos na ramada e do céu viram de vir o castigo para o pecado dos homens. Cercaram-me o gemido da morte. Envolveram as dores do inferno. Em minha angustia, invoquei o senhor. E do seu santo templo Ele ouviu. Ele ouviu a minha voz. Foi quando mandou um castigo terrível para que os homens voltassem para lembrar o Seu nome. A terra estava mais seca que o coração do homem sem crença. E Ele disse: aquele que tiver maior desespero e sofrer mais do que Eu sofri no calvário será o portador de Minha vontade.³⁷

Seguidamente a música-tema do filme é tocada junto aos créditos. De acordo com Bonetti, ela é escutada apenas três vezes “ao longo das quase duas horas de duração do longa-

³⁵ SCHWARZ, 2008, p. 30.

³⁶ BERNARDET, 2003, p. 239-240.

³⁷ OS FUZIS, 1965, 00:45.

metragem”³⁸. De acordo com Irineu Guerrini Jr. (2009) o cinema cinquentista e sessentista sofreu com problemas orçamentários, refletindo-se diretamente na música desses filmes.

Muitas vezes o padrão sinfônico/orquestral foi deixado de lado para se realizar produções com poucos músicos. Em certos casos, apenas um músico interpretou a trilha musical de todo o filme, ou parte dele. Por exemplo, Sérgio Ricardo em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. De certa forma, esse problema de verba delineou todo um parâmetro estético, sendo que, posteriormente, em produções que teriam orçamento suficiente, seus diretores preferiram adotar o padrão estabelecido³⁹

O processo composicional de Moacir Santos para o audiovisual, especialmente na escolha das formações instrumentais, de certa forma difere da estética mais “magra” do período cinemanovista. Essa estética “magra” refere-se à “estética da fome”. “A ‘fome’ não é apenas apresentada nas telas [...], nem sofrida, como preço de sua coerência política, por alguns de seus realizadores [...], mas está também no modo de concepção e produção dos filmes”⁴⁰.

Essa concepção está presente em todos os âmbitos das produções, inclusive no plano sonoro, que utilizou poucos instrumentistas e muitas gravações já existentes, diferentemente do cinema brasileiro da década anterior, que ostentava grandes orquestras em suas trilhas musicais⁴¹

O tema principal do filme, de acordo com Bonetti (2020), é efetivamente a única composição de Manoel Santos presente na trilha musical. Também é possível “perceber o uso narrativo e estrutural do silêncio dentro da trilha sonora, dialogando com outros aspectos estéticos do filme, se aproximando de outras produções do período”⁴². Não podemos esquecer que a trilha sonora é entrecortada para além da música e silêncios por ruídos e cantorias (rezas).

Representações pictóricas de filmes ambientados no Nordeste geralmente concernem ao regionalismo, seus elementos são explorados em *Os Fuzis* constantemente, não diferente de outros filmes do período, mesmo os que não fazem parte da trilogia do sertão. Aqui também temos um líder que comanda multidões em prol de uma escatologia que atenda ao homem do campo. Nos basearemos nas palavras de Galvão (2010) para retratar que essas representações,

³⁸ BONETTI, 2020, p. 13-4. O autor se refere a versão sem cortes do filme, a qual não tive acesso. Na versão usada para essa pesquisa é possível ouvir a música-tema em dois momentos: 02:31 com os créditos iniciais e em 01:21:03, quando Mário reflete sobre o sucesso em manter a carga do armazém intacta, mas também o fracasso de ceder à corrupção da Instituição.

³⁹ BONETTI, 2020, p. 7

⁴⁰ GUERRINI, 2009, p. 29.

⁴¹ BONETTI, 2020, p. 8.

⁴² BONETTI, 2020, p. 1.

em geral, aparecem de modo a destacar realidades e desencadear sentidos. Dentre os elementos simbólicos representados, alguns ganham destaque e remetem à tentativa de aproximação das marcas típicas da cultura nordestina: o sotaque; o ambiente da miséria e, por fim, a religiosidade.

Conforme Galvão (2010) “é importante observar os símbolos que individualizam o Nordeste em suas representações”. E todos esses elementos são essenciais em *Os Fuzis* se pensarmos em construção de ambiente e trama de forma perpendiculares. A terra seca remete imediatamente a uma relação de miséria que também estruturará o social ali estabelecido. A autora destaca a seca como um desses símbolos “que nitidamente se tornou marca da região, caracterizando uma estrutura social de exploração e miséria”⁴³. Os retirantes chegam por causa da seca, os moradores passam fome com eles pelo mesmo motivo, a religião se torna a única forma de apoio de um povo esquecido. A terra, assim como em *Vidas Secas*, tem impacto esmagador em suas histórias, e não só a terra, mas também o sol e a vegetação acabam por se tornarem personagens importantes no *mise-en-scène*. Por exemplo, quando Pedro tenta acertar um bode com um tiro de seu fuzil e acerta um homem, o *take* onde é mostrado ao público o corpo é coberto pela natureza quase morta, a agonia presente na natureza atravessa meras figurações para atingir os soldados e ao observador.



Fig. 4. A natureza árida cobre um cadáver

Em entrevista, Ruy Guerra comentou que o tempo das gravações era “chuvoso” e “que não havia sol frequentemente”, o que estendeu um pouco mais o tempo de filmagens⁴⁴. O filme, inclusive possui apenas uma cena noturna, sendo as locações reais e abertas essenciais para uso natural da luz solar e proporcionar a sensação de calor e seca, como o embaçamento da tela inicial, cujos créditos são projetados em um branco abrasivo.

A promessa de mudança climática está ligada umbilicalmente ao fator religiosidade em *Os Fuzis*. a religião, especificamente a católica, é fortemente abordada em crítica. Ela se

⁴³ GALVÃO, 2010, p. 4.

⁴⁴ LAUX, 2016, 03:54.

estabelece em todo o universo do filme; está presente a todo momento e é constantemente colocada em choque contra os oficiais, que são alienígenas à população, sendo esta religiosa, tornando-os alheios a religiosidade também. O profeta do filme nos insere essa atmosfera do filme, a cena final, onde ele permite que os moradores matem o boi santo (“A gente tem fome e tem fé [...] Se dentro desse tempo não cair muita água do céu, eu juro... o senhor vai deixar de ser santo, vai deixar de ser boi”⁴⁵) o coloca como uma figura manipuladora na história daquele povo, pois foi a ele que se atribuiu o fim das mazelas da população. Vale ressaltar também que o mesmo é visto se alimentando junto a outras fiéis⁴⁶. O profeta de *Os Fuzis* não se mistura ao resto do núcleo e parece fazer parte de uma história que gravita a trama central, mas ao mesmo tempo a controla. Está voltado a dar força a ambientação do filme, justificando a natureza como meio estrutural da película, pois só existe para dar esperanças ao povo sofrido frente à seca, divididos entre a fé (aguardar a chuva) e a razão (saquear o armazém).

Aos retirantes e habitantes locais é dada pouca relevância e não há personagens que se destaquem em seu núcleo. No entanto, como aponta Severo, há um contraponto entre os retirantes junto à população local, com exceção de Luiza e Vicente Ferreira – o dono do armazém – e os soldados, ao passo que estes apresentam personalidade, uma vez que os soldados “[...] reagem emocionalmente diante das situações. Já os retirantes e a população local, interpretados pelos próprios moradores da região, apenas observam apáticos”⁴⁷, pois “a massa dos miseráveis fermenta, mas não explode”⁴⁸. Isso fica ainda mais evidente quando Gaúcho confronta um dos moradores após pedir um caixote para enterrar seu filho morto de fome: “Seu filho morreu de fome e você não fez nada? Nada? E eles *tão* levando toda a comida, seu covarde! Covarde! E vocês ainda ajudam, não é, seus soldadinhos de merda?”⁴⁹

Além de comporem a figuração, os moradores retratam a alienação a qual o povo nordestino estaria condicionado. Albuquerque Júnior (2011), afirma que o povo é compreendido como o “outro”, visto sempre à distância.

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva a estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo. [...] o estereótipo é um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque, além de lançar mão de matérias e formas de

⁴⁵ OS FUZIS, 1965, 01:05:21 – 01:05:46.

⁴⁶ Ibidem, 01:07:07

⁴⁷ SEVERO, 2021, p.110-1.

⁴⁸ SCHWARZ, 1966.

⁴⁹ OS FUZIS, 1965, 01:12:09 – 01:12:41, grifo nosso.

expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto⁵⁰

Desta maneira, não há empatia e identificação com ele. Há, conforme Schwarz (1966) observa, “compaixão diante da fome e da miséria, mas a identificação do público”, como Schwarz (1966) indica, ocorre em relação aos soldados. Ou pode-se ainda ampliar esta identificação aos personagens de Gaúcho e Luiza⁵¹. No entanto, o povo local como figurante

tem valor essencial para o argumento do filme. É como se ele fosse a personagem que poderia determinar, em tese, os rumos das ações. Sem ele, a motivação narrativa dos soldados inexistiria, pois os protagonistas são convocados para protegerem os armazéns do comerciante, de modo a evitar, justamente, que essas pessoas os saqueiem⁵²

Pedro subjuga os cidadãos. Na cena em que o soldado explica minimamente o uso, a montagem e alcance dos fuzis à população, gaba-se de seu conhecimento e da ignorância daqueles homens: “tá vendo como vocês só entendem mesmo é de gado?”⁵³. Inclusive, na figura dos soldados – de um modo geral – há um certo afastamento da religiosidade cristã expressa abertamente no local. Um exemplo está na cena em que os soldados tratam de assuntos triviais na escadaria por onde passa uma procissão, eles esperam que passe, aparentemente constrangidos, até que possam falar novamente. Esse jogo de assimilação segue até a cena seguinte, quando Gaúcho novamente entra em cena, um homem cuja moralidade não está desenhada em moldes hollywoodianos – mediante sua representação pictórica – dialoga com os dois lados, os cidadãos e os soldados. A tentativa do soldado Pedro em rebaixar os moradores pela sua ignorância com armas é vetada pela presença dessa terceira figura. É então que podemos concluir que Gaúcho apenas nos é apresentado como uma figura de comportamento descompromissado, no sentido de que serve apenas aos seus interesses, mas que posteriormente se compadece com a população no terceiro ato.

Um papel feminino de destaque recai sobre Luiza. Percebemos uma forte presença feminina no núcleo religioso, onde a mulher é maioria nos cantos e rezas que pontuam momentos de transição ou momentos chave do filme. No entanto, Luiza é retratada sempre distante dessas mulheres, ainda que por vezes estejam no mesmo ambiente e também seja religiosa. Quando encontrada na porta da igreja por Mário, ela se encontra indiferente em relação a procissão que circula a igreja. No momento do funeral, talvez por abalo emocional,

⁵⁰ ALBUQUERQUE JR., 2001, p.30

⁵¹ SEVERO, 2021, p.111.

⁵² VERAS, 2017, p. 195.

⁵³ OS FUZIS, 1965, 27:50

ela mais uma vez se destoa de todas aquelas pessoas. Jovem, muda, não reza e protesta em silêncio contra os soldados. Inclusive, no momento em que é apresentada ao público pela primeira vez, ela surge em segundo plano, caminhando nas ruas e observada por Mário. A composição cênica nos permite notar que Luiza está um tanto quanto desfocada. E “a posição de Mário no primeiro plano e Luíza em segundo denota a relação de poder entre os personagens”⁵⁴.



Fig. 5. Mário vê Luiza pela primeira vez



Fig. 6. A cena entre Luiza e Mário em um beco afastado ainda é motivo de debates



Fig. 7. Luiza e Mário se despedem

Na cena seguinte, permeada pelo cântico de mulheres, condecora o momento em que se entrega e ao mesmo tempo luta, contra o soldado Mário. Luiza se resume a uma segunda ponte entre os soldados e o povo, mas essa relação se dá de forma diferente da de Gaúcho, por exemplo. Enquanto Gaúcho se indigna com as providências tomadas pelos soldados frente a população, Luiza vai tomando consciência dessa indignação, mas sua relação carnal e sentimental com o soldado Mário a impede de ajudar Gaúcho, limitando-se a tentar detê-lo em vão.

De acordo com Severo (2021, p. 17), na controversa cena de sexo em um beco deserto durante o funeral ela é, de fato, estuprada por Mário após confrontá-lo sobre a sua participação no assassinato do morador⁵⁵. Toledo (2021) considera a cena “um momento estranho e perverso” (p. 63) e que a cena é “filmada de tal modo que não sabemos se há consentimento ou se trata de um estupro” (*ibidem*). “No final do filme, Luiza pergunta a Mário: “você volta?” e ele diz, convicto: ‘não’. Ao mesmo tempo, marca doída da relação desigual e recusa solitária a manter operante a perversa ordem da qual ele faz parte”⁵⁶.

Isso nos remete a violência em todas as suas manifestações dentro do filme, que é trabalhada de forma metódica, seja de forma gráfica, mas ainda mais de forma simbólica, como podemos ver nos soldados em diversos momentos, desde o crime até o encobrimento e

⁵⁴ SEVERO, 2021, p. 181

⁵⁵ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁶ *Ibidem*, p.63.

como podemos ver na morte de Gaúcho, além da já indicada violência sexual cometida contra Luiza.

A violência não é exercida apenas por entre os militares, mas com certeza é muito mais perceptível em suas ações do que as de qualquer outro personagem. Essa relação entre homem-violência simbolicamente está na figura central da trama: os fuzis. Portado por homens, a arma compele a quem a detém mais coragem e autoridade. Basta verificarmos como a população não reage quando um inocente é alvejado acidentalmente por um soldado e como Gaúcho só consegue desafiá-los após tomar o fuzil de Zé.



Fig. 8. Pedro apresenta os fuzis aos moradores



Fig. 9. Os soldados observam de longe a tragédia que cometeram



Fig. 10. Gaúcho ironiza o papel dos soldados após saber o que aconteceu

Para além do manifesto de Glauber Rocha, “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, o que presume que, supostamente, a população haveria de reagir ao *status quo*, o que não ocorreu. Decerto que Rocha não escreveu o manifesto baseando-se em *Os Fuzis*, mas podemos considerar o contrário, uma vez que o filme foi uma inspiração de um movimento gerado a partir dele. Essa quebra de expectativa nos remete a uma falha na retratação de um povo, reduzindo-o a suas mazelas e incapazes de reagir. Se pensarmos em outros personagens, como Gaúcho, a fome da população o leva ao levante, o que pode significar que de alguma forma a fome gera violência, não especificamente sobre quem a sofre. Além da violenta cena final onde os moradores se voltam contra o boi santo e não contra os soldados ou Vicente Ferreira.

E ainda sobre fuzis e suas propriedades dentro do imagético do filme, a virilidade acaba por se tornar uma característica marcante relacionada a seu porte. Ela se encontra como sendo um fator essencial para se compreender a obra de Ruy Guerra devido a formação da identidade regional e a imagem do “cabra-macho”.

Houve todo um processo histórico que culminou na criação desse estereótipo do homem nordestino. O contexto na qual se deu essa construção não estava tão distante do período de nascimento do Cinema Novo. De acordo com Lindoso (2018), Esse contexto tem início com a inauguração do “mito da brasilidade” na década de (19)20 e com a mestiçagem passando a ser vista positivamente no país “[...] sobretudo através dos desdobramentos da Semana de Arte

Moderna de 1922, a subida do governo nacionalista de Getúlio Vargas, em 1930, e com a publicação, em 1933, de *Casa Grande e Senzala*, de autoria de Gilberto Freyre⁵⁷ uma vez que as ideias desse último “se encontraram com o interesse do Estado reformista e interventor de Getúlio Vargas, numa ideologia positiva do brasileiro como energia simbólica para o esforço de integração nacional”⁵⁸.

Ainda de acordo com Lindoso (2018) “a noção de nordestino enquanto sinônimo de masculinidade e virilidade foi produzida e difundida nos debates e reivindicações do Movimento Modernista-Regionalista de Recife, e tornado público através do Manifesto Regionalista em 1926”⁵⁹

[...] Gilberto Freyre quem sumariamente buscou dar um contorno mais científico à região e ao seu tipo social [...] Freyre define historicamente a sociedade nordestina como sendo predominantemente agrária e de passado escravista e patriarcal, ressaltando o papel masculino na formação da região surgindo a imagem do homem macho e do “cabra do Nordeste”.⁶⁰

Lindoso (2018) apresenta uma visão mais crítica e atual sobre a virilidade, que pode causar inquietações ao assistirmos *Os Fuzis* com os olhos de hoje:

A virilidade, nesse sentido, compreende o “modelo arcaico dominante” de masculinidade, caracterizado pelo ideal de força física, firmeza moral e potência sexual, que estabelece uma relação de oposição, superioridade e dominação do masculino sobre o feminino ou a qualquer tipo de característica e comportamento de gênero que se entenda como não-masculino.⁶¹

Essa internalização da violência dentro dos militares fica evidente em sua linguagem gestual. *Os Fuzis* não possui um protagonista definido, a narrativa oscila entre Mário e Gaúcho, havendo um desnível de poder e influência entre eles, ainda que Gaúcho, por ser um ex-militar, acabe encontrando certa semelhança com Mário. A violência, à princípio, é monopolizada pelos soldados, que detém o controle sobre tudo e depois passa para as mãos de Gaúcho, sendo repreendido na mesma medida pelos demais, acabando por morrer.

Além de assimilarmos uma série de convenções pré-estabelecidas, que nos ajudam a compreender o que podemos representar como um soldado, o filme nos dá peças para ajudarmos a construir essa representação pictórica através dos diálogos. Como quando conversam com Vicente Ferreira, dono do Armazém, sobre seus métodos protecionistas: “Se quiserem botar a

⁵⁷ LINDOSO, 2018, p. 20.

⁵⁸ SOUZA, 2009, p. 37

⁵⁹ LINDOSO, 2018, p. 21.

⁶⁰ Ibidem, p. 22.

⁶¹ COURTINE e HAROCHE apud LINDOSO, p. 16, 2018.

mão [na comida] a gente acaba com a alegria deles na bala”⁶² e “Se for preciso varro à bala toda essa região”⁶³ são falas de afirmação ao fato de que os fuzis são essenciais para que os soldados cumpram seu papel através do monopólio da violência. Inclusive, para Severo:

[...] um dos maiores êxitos de *Os Fuzis* é como Ruy Guerra trabalha com a distinção do exército enquanto instituição e os soldados como os indivíduos que a constituem. A partir da figura de Gaúcho, o papel do exército e a atividade dos soldados no local são questionados.⁶⁴

Os soldados fazem parte de uma instituição criticada por Ruy Guerra. A corrupção nas mãos de homens dotados de poder (*Os Fuzis*), os tornam pessoas difíceis de lidar e contradizer, sendo blindados por suas ações inconsequentes e garantindo benefícios acima da população de Milagres, que nada tem a oferecer, “[...] é como se pudessem tudo. Em padrão citadino são homens quaisquer, de classe baixa. No lugar, entretanto, fardados e ateus, vadiam pelas ruas como se fossem deuses”⁶⁵. O ruído que simula uma marcha, quando os soldados entram em Milagres sugere o poderio militar sobre todas as coisas. A corrupção do exército é notada pelo diálogo entre Gaúcho e Mário. Mário zomba do fato do amigo abandonar a farda para “cuidar de cebolas”, ainda mais podres, ao que Gaúcho responde com uma comparação:

— Mas você tá com a farda podre. Você mesmo tá ficando podre e nem tá sabendo.
 — Olha aí... tem muita cebola boa, hein.
 — As boas roubaram. Que que você tá fazendo aqui?
 — Não viemos guardar a cebola. Viemos manter a ordem
 — Ordem? Que ordem?
 — Ordem! Nunca leu na bandeira? Ordem. Olha aí, não tá tudo em ordem?
 — Tá todo mundo morrendo de fome e você tem a coragem de dizer que tá tudo em ordem?
 — Não tem ninguém reclamando.
 — Eu tou reclamando. Eu tou perturbando. Vai, faz alguma coisa!
 — Cê tá dando uns gritinhos aí, isso não tem importância não
 — Não? E se todos eles começarem também a dar grito?
 — Porque? Ninguém tá roubando nada deles, ou tá?
 — Roubam trabalho, mas eles nem sabem disso. Só sabem que sem chuva eles não tiram nada da terra... Comida é o que eles querem! Em vez de comida mandam vocês para manter a ordem. Vocês estão aqui para garantir o armazém do Vicente Ferreira!⁶⁶

⁶² OS FUZIS, 1965, 14:27.

⁶³ Ibidem, 15:11.

⁶⁴ SEVERO, 2021, p.118.

⁶⁵ SCHWARZ, 1966.

⁶⁶ OS FUZIS, 1965, 35:00.

A esse ponto é claramente notável que *Os Fuzis* apresenta uma crítica aberta ao exército brasileiro. Mesmo assim foi permitido pela censura em meio ao regime militar. “Acredita-se ser pertinente relacionar este caso com [...] uma atuação, até certa medida, mais contida da censura durante o início da ditadura [...]”⁶⁷. A corrupção moral é mais perceptível quando tentam encobrir o assassinato do morador, o que abala Mário, que esperava que o culpado assumisse a culpa: “Quem vai pagar? Sujou pagou.” Ao que Pedro responde: “Sujou, limpou!”⁶⁸.

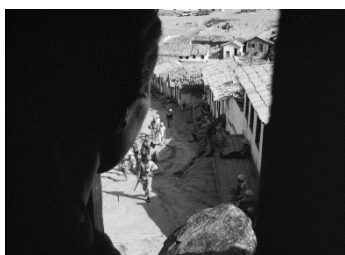


Fig. 13. Os moradores de Milagres observam a chegada dos soldados

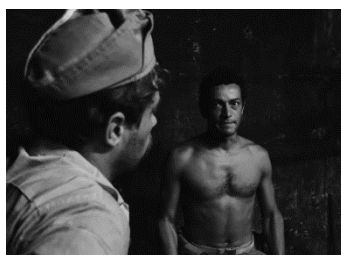


Fig. 11. Mário confronta Pedro sobre acobertar o crime



Fig. 12. Um morador entra no bar com seu filho morto

A “farda podre” a qual Gaúcho se refere é uma alusão a essa corrupção, esse atrelamento é refletido por Mário quando fala sobre Gaúcho na casa de Luiza: “Abandonou a farda, tá mudado. É... a gente muda”⁶⁹. O diálogo sugere que posteriormente o soldado também considere a possibilidade de mudar sua conduta ao contrário dos demais, como Pedro, que confia plenamente no acobertamento de suas ações inconsequentes quando tenta consolar Mário pela perda de Gaúcho: “O que passou, passou. Essas coisas acontecem”. Em seguida é questionado por Mário: “Acontecem porque?”. Mas a resposta não vem. Ao invés disso, o sargento apenas afirma “Nós cumprimos com o nosso dever”⁷⁰. O que, para Mário, parece não ser verdade, pois fica dividido entre manter-se com a “farda podre” em troca de poder, representado pelo fuzil, ou “limpar a farda” e viver fora de sua crise moral.

Inclusive, Ruy Guerra dá continuidade aos dramas morais de Mário em *A Queda*, filme lançado em 1978. Nele também há a presença de Zé, que matou Gaúcho e tem importância fundamental para o mote do filme.

⁶⁷ SEVERO, 2021, p. 107.

⁶⁸ OS FUZIS, 1965, 45:44.

⁶⁹ Ibidem, 34:33.

⁷⁰ OS FUZIS, 1965, 01:20:29.

Percebamos, no entanto, que apesar de Gaúcho sair da “podridão” da Instituição, ele também não se define como um protagonista “limpo”. Suas ações denotam um comportamento evidenciado no mito da brasilidade, cuja tese mais conhecida é difundida na obra de Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis* (1978). Construindo uma versão teórica mais atualizada sobre a brasilidade. Sua tese sobre a capacidade brasileira de driblar suavemente os problemas, amenizando todos os conflitos, reproduz, ao invés de criticar, e legitima como ciência tudo aquilo que o brasileiro pensa sobre si mesmo⁷¹.



Fig. 16. Gaúcho confronta Mário



Fig. 14. Mário e Gaúcho falam sobre o acobertamento do crime

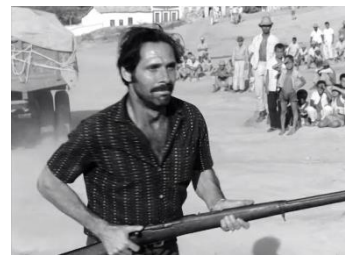


Fig. 15. Gaúcho se revolta contra os soldados

Há uma passagem no filme, por exemplo, que remete a um tema forte: o tráfico humano⁷² e que ajuda a construir a ambientação de Ruy Guerra, bem como o personagem Gaúcho, aparentemente conivente com a prática. Ele só não leva uma criança de 14 (catorze) anos com ele por “estar muito cara”. Tenha o personagem levado à sério ou não a situação, esse aspecto, junto a um diálogo dentro da cidade de Milagres, mostra como padrões institucionais e morais próprios de Gaúcho causam identificação ao público brasileiro, que passam a enxergá-las como se fossem naturais⁷³.



Fig. 17. O tráfico humano como uma forma de sobrevivência entre os mais abastados

Na ocasião, o caminhoneiro convence um rapaz a levar uma peça quebrada de seu caminhão para trocá-la por uma nova em Salvador (a 230 km de distância de Milagres), o rapaz recebe uma quantia em dinheiro para o serviço. À princípio foi proposto um jogo de adivinhação e sorte cujo perdedor deveria fazer a função:

⁷¹ SOUZA, 2000.

⁷² OS FUZIS, 1965, 15:14 – 17:10.

⁷³ Ver MACIEL, 2010, p. 570.

- Ganhei
- É, você ganhou, mas quem manda sou eu e quem vai é você.
- Ô, Gaúcho. *Cê* não disse que quem perde é quem vai?⁷⁴

Quando o filme chega ao seu auge, Gaúcho é caçado pelos soldados e podemos ouvir incessantemente os latidos dos cães. Estão se caçando como animais. O prazer e a meticulosidade em observar a presa coloca os soldados numa posição de caçador sobre Gaúcho, a presa que se revolta, mesmo sabendo que está sozinho.

Podemos notar que, de certa forma, Ruy Guerra tratou de modificar o conceito engessado de virilidade quando os homens também mostram suas fraquezas. Mário chora pela perda de seu amigo Gaúcho e até mesmo o soldado Zé, que o alvejou, parece sentir minimamente um remorso, mesmo que momentâneo. Novamente ressaltamos que isso lhes confere personalidade e os tornam passíveis de identificação por parte dos telespectadores.

De modo geral, nenhum dos protagonistas adota o romantismo hollywoodiano exacerbado que permeou a cena nacional da década de 50, mas assumem as falhas e defeitos humanos. Mas a figura de Gaúcho é a que mais se aproxima do ideal de Manoel e Fabiano, protagonistas de *Vidas Secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, respectivamente. Pois é ele quem questiona a autoridade, mesmo ciente de sua influência e poder mínimos, mas é bem verdade que é Gaúcho quem sucinta o conflito entre dever e moral nos soldados e no observador por evocar aspectos que remetam a um heroísmo baseado na indignação. Isso não impede, no entanto, que o filme caia em problemas de retratação, conforme explica Galvão (2010):

Estereotipado, o nordestino assume, então, comportamentos previsíveis e uma posição de destaque nacional, uma vez que a figura do ‘macho-nordestino’ tem sido relacionada a uma masculinidade por excelência, apegado as tradições e acostumado ao ‘habitat’ ruralizado. Na medida em que as narrativas fílmicas vão moldando territórios e criando personagens, criam-se também sujeitos, caricatos e/ou heroicos, mas, sobretudo, figuras que identificam, através de signos, a vida do homem nordestino⁷⁵

Como se não bastasse, nenhum dos filmes conseguiu travar um diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se tratavam em tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas

⁷⁴ OS FUZIS, 1965, 21:57.

⁷⁵ GALVÃO, 2010 p. 7

antes encarnações da situação social [...], e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país⁷⁶. “O verdadeiro questionamento que se faz é entender porque uma região tão rica e plural é mostrada sob apenas um aspecto, um mesmo cenário e enredo, reafirmando o Nordeste convencionado”⁷⁷.

Podemos considerar as palavras de Ella Shohat e Robert Stam (2006) aplicando seu pensamento ao filme, que “[...] ao invés de conferir sentimentalismo ao tema por meio do páthos e do drama, retrata apenas os aspectos mais cotidianos dos acontecimentos em um mundo em que muito pouco ‘acontece’ [...] o filme apenas mostra os personagens como seres oprimidos pela situação social”⁷⁸.

Além disto, a película, como Borges (2017) afirma, foi também um fracasso de bilheteria no Brasil, não tendo sido capaz nem de pagar pelas cópias do filme. Por consequência, Ruy Guerra chegou à falência depois de ter pagado todos os juros devidos ao Banco⁷⁹.

⁷⁶ BERNARDET, 2007, p. 65

⁷⁷ NÓBREGA; TEIXEIRA, p. 12, 2014.

⁷⁸ SHOHAT, STAM; 2006, p. 372.

⁷⁹ BORGES, 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema Novo teve como base revolucionar a estética cinematográfica nacional através de uma produção mais enxuta. Sua importância está para além do reconhecimento no estrangeiro e embora seu destaque tenha se dado em um período muito curto (1950 até o fim da década de 1960) continua sendo uma das correntes cinematográficas mais significativas da história do cinema brasileiro. Esse movimento representou uma ruptura com o cinema tradicional da época, caracterizado principalmente pela produção dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que adotava uma estética mais comercial e distante das realidades sociais e culturais do Brasil. Neste contexto, o cinema independente surgiu como uma resposta à busca por uma linguagem cinematográfica autêntica e comprometida com as questões sociais e políticas do país.

Os idealizadores do Cinema Novo eram jovens cineastas, críticos e intelectuais que compartilhavam uma visão mais crítica e engajada da realidade brasileira. Entre os nomes mais proeminentes estão Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Cacá Diegues, entre outros. Eles se inspiraram em movimentos artísticos e cinematográficos internacionais, como a *Nouvelle Vague* francesa e o neorealismo italiano, mas buscaram aplicar essas influências de forma única, relacionando-as com a realidade brasileira.

Uma das razões pelas quais o Nordeste do Brasil desempenhou um papel fundamental no Cinema Novo foi a sua condição de extrema pobreza e desigualdade social. A região nordestina foi retratada em muitos filmes do movimento como um microcosmo das injustiças sociais e econômicas que afligiam o país como um todo. O Nordeste também era rico em cultura popular, tradições e manifestações artísticas, o que proporcionou aos cineastas do Cinema Novo uma rica fonte de inspiração.

Filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha) e *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), que compõem, junto à *Os Fuzis* (1965, Ruy Guerra) a “trilogia do sertão”, exploraram características geográficas e sociais da região, fazendo com que o Nordeste se tornasse uma metáfora para as lutas e contradições do Brasil de modo geral, ainda que sob um pacto entre os intelectuais de esquerda e o desenvolvimentismo, poupando críticas mais diretas aos burgueses industriais. O cinema independente, afastou o movimento dos padrões de produção e distribuição dos grandes estúdios. Os cineastas muitas vezes trabalhavam com orçamentos limitados, elencos compostos por não atores e locações reais, o que conferia aos filmes autenticidade e um senso de realismo particular. Essa promoção do cinema independente e na ampliação das discussões sobre as questões sociais e políticas do Brasil naquele período.

O enfoque desse trabalho se deu no filme pertencente a essa trilogia de menor repercussão: *Os Fuzis*. O filme que retrata uma cidade cujos habitantes convivem com a seca e esperam que um boi santo lhes traga chuva, recebe a presença de soldados que devem guardar um armazém que poderia ajudar a população. Um ex-militar e agora caminhoneiro desafia a instituição – que se mostra corruptível – e paga um preço por isso.

No entanto, apesar de suas realizações notáveis, o movimento enfrentou desafios que contribuíram para seu “fracasso” em alcançar um público mais amplo e popular. A óbvia complexidade narrativa frente ao público acostumado com as chanchadas tornava os filmes menos acessíveis ao público médio. A própria estética simbolista que o consagrou também foi motivo de afastamento. O Nordeste enquanto sinônimo de pobreza, desigualdade social e opressão política afastou o público que não compartilhava diretamente dessas experiências (ainda mais considerando que os retratados não tinham acesso ao cinema). Não só *Os Fuzis* enfrentou esses mesmos problemas, o que mostra que todo o movimento cinemanovista, apesar da identidade bem definida, era frequentemente afastado da cultura popular.

Os Fuzis traz em seu cerne representações pictóricas que remetem a elementos citados anteriormente no que concerne a sua ambientação, personagens e trama crua. Apesar do reconhecimento internacional, infelizmente o filme não fez o mesmo sucesso no país de origem, sendo a versão mais popularizada a que contém os cortes a “pedido” da ditadura, que lhe tirou cerca de 30 (trinta) minutos de conteúdo.

O maior problema da película, no entanto à retratação do povo nordestino, que ajuda a perpetuar o estereótipo de “cabra macho” (mesmo que a expressão hoje esteja passando por um lento processo de desuso) e a de que o Nordeste se resume a pobreza, desigualdade social e opressão política, até hoje o termo “povo forte” parece insinuar, indiretamente, o nordestino como alguém que constantemente lida com esses problemas do nascer ao morrer.

Embora o Cinema Novo não tenha atingido um grande público em seu auge, na década de 60, é importante notar que seu legado é duradouro e influente no cinema brasileiro e mundial até a atualidade. Além disso, o movimento abriu caminho para a produção cinematográfica independente e para abordagens mais inovadoras no cinema, influenciando gerações futuras de cineastas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BONETTI, L. Z. (2020). **A trilha musical de Moacir Santos para *Os Fuzis* no contexto das produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo**. Revista Música Hodie, 20. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/mh.v20.54570>>. Acessado em 05 de jun. de 2023.

BORGES, Vavy Pacheco. **Ruy Guerra: paixão escancarada**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. **O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema**. Revue d'études Ibériques et Ibéro-américaines, n.11, p.121-133, 2017.

CARVALHO; Maria do Socorro. **Uma Estética da Fome: O Cinema Novo da Tela ao Texto**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

COURTINE, J. *Impossível virilidade*. In: COURTINE, J. (orgs.). **A história da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DÍDIMO, Marcelo. **O Cangaço no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins. Fontes, 1997.

FURHAMMAR, Leif; FOLKE, Isaksson. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FUZIS, Os. Rio de Janeiro. Direção e Montagem: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres. Fotografia: Ricardo Aronovich. Música: Moacir Santos, seleção de cantos populares nordestinos. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Maria Gladys, Leonildes Bayer, Rui Polanah, Maurício Loyola, Joel Barcelos e Ivan Cândido. Produção: Jarbas Barbosa, Copacabana Filmes e Daga Filmes, 1965.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinema Brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, Boris (Dir.). **O Brasil Republicano 4: Economia e cultura (1930-1964)**. História Geral da Civilização Brasileira 11, Tomo III. São Paulo: DIFEL, 1984. pp. 463-500.

GALVÃO, Rilmara. **Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários**. 2010.

GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo*. In: SALLES GOMES, P. E. (org) **Glauber Rocha**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14.ed. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LAUX, Luana. **Ruy Guerra sobre Os Fuzis**. Youtube. 21 de jun. de 2016. Disponível em: <https://youtu.be/dcAj3zyoRKE?feature=shared>. Acessado em 05 de jun. de 2023.

GUERRINI Jr. Irineu. **A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta**. São Paulo, Terceira Margem, 2009.

HAROCHE, C. *Antropologias da virilidade: o medo da impotência*. In: COURTINE, J. (orgs.). **A história da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Antropólogos vão ao cinema – observações sobre a constituição do filme como campo**. In Cadernos de Campo v.7. São Paulo, USP, 1998, p.91-113.

INSTITUTO DA DEMOCRACIA E DA DEMOCRATIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO, **Os Fuzis**. Democracia em Disputa. s/a. Disponível em: <https://democraciaemdisputa.com.br/filmes/os-fuzis/>. Acessado em 01 de jun. 2023.

LEAL, Wills. **O Nordeste no Cinema**. Paraíba: Editora Universitária / FUNAPE / UFPb, 1982.

LINDOSO, Nuno Camilo Balduce. **Imagens do “cabra-macho”: construções da masculinidade no cinema do Nordeste contemporâneo**. Maceió. - 2019. 157 f.: il. color.

MACDOUGALL, David. 2006. **The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses**. Pinceton e Oxford: University Press Nicolet, Samuel Widmer.

MACIEL. Fabrício. **Construção Nacional E Aprendizado Político: o saber-poder da brasilidade**. CADERNO CRH, Salvador, v. 23, n. 60, p. 559-577, Set./Dez. 2010.

MARTINS, Sílvia Aguiar Carneiro. **Refletindo sobre Love is... by Samuel Widmer**. artigo. 2020, 20 f.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **GOLPE ALCANÇA O CINEMA NACIONAL: Premiado em Berlim, 'Os Fuzis' mostra realidade banida das telas do Brasil**. Julho de 1964. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/golpe-alcanca-o-cinema-nacional>. Acessado em: 13 mar. 2023.

MEU PRIMEIRO FILME, 7. **Para que serve a linguagem do cinema?**. Livro, cap. 7. s/a. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/para-que-serve-a-linguagemdo-cinema/>. Acessado em 13 mar. 2023.

NAHUD, Antonio. *A trilogia do sertão*. In: BONETTI, Lucas Zangirolami. **A trilha musical de Moacir Santos para Os Fuzis no contexto das produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo**. 2020.

NÓBREGA, Igor; TEIXEIRA, Cristina. **O Nordeste no Cinema Brasileiro: Perpetuação de Estereótipos no Filme “Gonzaga, de Pai pra Filho”**. Artigo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – João Pessoa – PB, 2014.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: CINTRA, André. **Leia a íntegra do manifesto “Uma Estética da Fome”, de Glauber Rocha**. Vermelho, 2019. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/>>. Acessado em 01 de jun. de 2023.

ROSENO, Michael Silva. **Que sul da Bahia é esse na tela? A noção de Nordeste no filme “Os deuses e os mortos” (1970), de Ruy Guerra**. UESB – Vitória da Conquista, Bahia, 2020.

SEVERO, Carolina Asti. **Cinema novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em os cafajestes, Os Fuzis e os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)**. 2021, 229 f. Dissertação (Mestrado). programa de Pós-Graduação em História (PUCRS).

SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva**. Brasília: UnB, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **O cinema e Os Fuzis**. Contracampo. 1966. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/fuzisschwarz.htm>>. Acessado em 13 mar. 2023.

_____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. COSACNAIFY- 1ª ed. 2006.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas - São Paulo: Papirus, 2008:1994.

VERAS, Pedro Figueiredo. **Desvios de olhar: as aparições de figurantes no Cinema Novo**. 2017, 205 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. Editora Paz e Terra, 2001.