UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

DANIELA GIOVANA SIQUEIRA

**Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970):
política, cultura e memória**

São Paulo
2019

DANIELA GIOVANA SIQUEIRA

**Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970):
política, cultura e memória**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Ciências

Linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo
2019

Folha de aprovação

Daniela Giovana Siqueira

Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970): política, cultura e memória

Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Ciências pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais.

Banca examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dra. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Siqueira, Daniela Giovana
Cineastas mineiros em trânsito (1968-1970): política,
cultura e memória / Daniela Giovana Siqueira ; orientador,
Eduardo Victorio Morettin. -- São Paulo, 2019.
277 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Cinema brasileiro 2. História e cinema 3. Cinema Novo
4. Cinema Marginal 5. Revista de Cinema I. Morettin,
Eduardo Victorio II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

RESUMO

Esta tese se dedica à análise dos filmes: *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite; *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna; *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia e *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, com o objetivo de compreender uma questão central apresentada por essas obras: na virada dos anos de 1968/1970, para pensar o Brasil seria necessário voltar a Minas Gerais, mesmo no limite de sua negação física. Seus diretores partem de uma formação comum: o cineclubismo vivido no Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) e o exercício da crítica cinematográfica desenvolvida na *Revista de Cinema* e em jornais diários na cidade de Belo Horizonte. A migração para o Rio de Janeiro, ocorrida na década de 1960, e a formação profissional nessa nova cidade, marca a história de todos esses realizadores, bem como imprime aos filmes perspectivas que, segundo nossa análise, criam trânsitos sinuosos entre os dois maiores movimentos do cinema moderno brasileiro: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Palavras- chave:

Cinema brasileiro; história e cinema; Cinema Novo; Cinema Marginal; Maurício Gomes Leite; Sylvio Lanna; Carlos Alberto Prates Correia; Geraldo Veloso; Revista de Cinema; Minas Gerais

ABSTRACT

This thesis is dedicated to the analysis of the films: *A vida provisória* (1968), by Maurício Gomes Leite; *Sagrada família* (1970), by Sylvio Lanna; *Crioulo doido* (1970), by Carlos Alberto Prates Correia and *Perdidos e malditos* (1970), by Geraldo Veloso, aiming to understand a central issue presented by these works: at the turn of the years 1968/1970, it would be necessary to return to Minas Gerais in order to think Brazil, even at the limit of the city's physical negation. These directors had a common background: the cinephilia exercised in the Centro de Estudos Cinematográficos from Minas Gerais (CEC), as well as the exercise of the film criticism developed in magazines and newspapers from its capital, Belo Horizonte, such as the *Revista de Cinema*. The migration to Rio de Janeiro in the 1960s and the professional formation in this new city marks the history of all these filmmakers, as well as the films which, according to our analysis, create sinuous transits between the two major movements of the Brazilian modern cinema: the Cinema Novo and the Cinema Marginal.

Key-words:

Brazilian cinema; history and cinema; Cinema Novo; Cinema Marginal; Maurício Gomes Leite; Sylvio Lanna; Carlos Alberto Prates Correia; Geraldo Veloso; Revista de Cinema; Minas Gerais

Dedico esta tese aos meus pais,
Alair e Maria do Carmo,
exemplos maiores de
dedicação e
amor.

Dedico também à Geraldo Veloso (*in memoriam*),
generosidade transbordante.

AGRADECIMENTOS

Agradecer se faz necessário!

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, que pela concessão do auxílio número 2015/15369-5, possibilitou o desenvolvimento desta tese, bem como o estágio doutoral no exterior, fundamental para meu percurso como pesquisadora.

À Vicente Sànchez-Biosca, pela supervisão atenta durante meu estágio na Universidade de Valência e pela generosidade que se torna exemplo para todos que dele se acercam.

Aos professores Drs. Marcos Napolitano e Mateus Araújo por terem composto uma banca de qualificação que tanto me auxiliou, determinando o encaminhamento do trabalho a partir de então. À profa. Dra. Cecília Melo, pela disciplina que me apresentou as relações espaço/paisagem no cinema.

À Hernani Heffner, fonte para inúmeros pesquisadores do cinema brasileiro, minha gratidão por tudo o que você faz pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e por ter facultado minha chegada aos filmes.

Aos professores Ismail Xavier, Jean-Claude Bernardet e Marcos Napolitano (uma vez mais) por terem escrito textos que acedem luzes, que mostram caminhos, que auxiliam a todos nós que temos a oportunidade de colher dos frutos por vocês plantados.

Aos abnegados funcionários da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Cinemateca Brasileira, pela resistência que torna possível a preservação de boa parte do patrimônio audiovisual brasileiro. Nessas instituições encontrei importantes documentos correlatos aos filmes.

À Inma Trull, que com abnegação abriu os arquivos da Filmoteca do Institut Valencià de Cultura e me ensinou que em todos os lugares se colhem favas.

À Marina Macambyra, bibliotecária com rara sensibilidade para as questões da imagem, e sua equipe, que sempre acolheram com grande zelo as minhas demandas. Na biblioteca da Eca percebe-se o cuidado com o consulente em detalhes como no mural que traz as respostas às proposições deixadas na caixinha de sugestões ou mesmo no armário expositor que deixa à mostra revistas do acervo reunidas a partir de uma temática. A exposição sobre as eleições para presidente em 1989, e a de mulheres negras (sempre as mesmas duas!) em capas de revistas de moda foram excelentes.

Aos amigos que fizeram dos frios dias espanhóis uma experiência mais calorosa. À Romina e à minha mãe valenciana Mati, pelo carinho.

Ao meu irmão Arlen, por acreditar em mim mais do que eu mesma. Ao meu irmão Alair, pela conversão de sentimentos que experimentamos nos últimos anos, sobretudo, durante o desenvolvimento dessa tese.

À Luiz Carlos pelas conversas em torno de *Crioulo doido*. Sua perspicácia merece nota 10! Num é que o amigo tinha aliança no dedo? Obrigada, querido!

À Bianca, amiga-irmã do coração, pela cumplicidade de quase toda a vida. Que bom que você trouxe o Tom para esse mundo!

À Rodrigo Archangelo, nosso *gentleman*. Eu gosto muito de você! À Victor Martins, a quem continuo querendo jogar o que tenho nos pés no meio da cara! Vocês são os filhos dos meus pais gerados pelo tempo que passamos juntos na Cinemateca Brasileira.

À Machado, figura rara. Obrigada pelas conversas e risadas. Deu tudo certo, viu?

À Nívea Amâncio e Alessandra Frade, por toda a cobertura que me deram ao longo desses quatro anos. O “conhece-te” foi divisor de águas em meu caminho.

À Fernanda Coelho, que com uma frase certa me fez entender um monte de coisas. Sim, querida. Para além de um processo acadêmico, eu passei por uma tese de vida.

À Bel e Dani, luzes que irradiam afeto, calor e amizade. Quero vocês por perto pelo resto dos meus dias!

A todos os amigos do caminho e graças a Deus são muitos! Não dá pra citar todo mundo. Aos daqui por entenderem por vezes a longa ausência e aos de lá, por se fazerem presentes em todos os momentos.

De forma especial eu quero agradecer ao meu orientador, Eduardo Victorio Morettin, pela atenção, rigor e cuidado com que me conduziu pelo processo dessa pesquisa. A forma como acolhe a cada um de seus alunos inclui apontar os erros e respeitar as teimosias. A dedicação com que realiza todos os meses as reuniões coletivas com os orientandos é somada ao acompanhamento individual que não deixa de fazer. Sua conduta fica marcada em mim, acrescida do dever de fazer chegar aos meus desejados futuros alunos o mesmo gesto. Obrigada. Por tudo!

Aos quatro diretores, que com suas obras me ajudaram a estabelecer uma nova relação com o cinema e com a história.

Aos quatro filmes aqui estudados, que ao jogarem inúmeras vezes por terra a teimosia e a falta de jeito com que por vezes eu os enxerguei, me ajudaram a trabalhar o meu ainda orgulho.

Àquele que chegou,,, ? ! ...

À vida! Que é bonita. É bonita e é bonita!!!

“Por que essa imagem foi filmada como ela foi filmada?
De que maneira a imagem é uma consequência
do contexto político em que ela é realizada?
Como são as imagens em uma democracia?
E em uma ditadura?”

João Moreira Salles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. ENTRE RIO DE JANEIRO E BRASÍLIA TINHA BELO HORIZONTE: A VIDA PROVISÓRIA (1968) E A PROPOSIÇÃO DE UMA OUTRA GEOGRAFIA POLÍTICA.....	41
1.1. Engajamento, geografia e política.....	42
1.2. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos.....	43
1.3. A forte presença do narrador.....	46
1.4. Rio de Janeiro: a urgência de um presente agônico vivido no antigo centro do poder.....	51
1.5. Belo Horizonte: um poema selvagem incrustado entre montanhas.....	70
1.6. "E Brasília é o futuro, a esperança": contradições que se anunciam na cidade nova.....	90
2. SAGRADA FAMÍLIA (1970): ENTRE AS MONTANHAS DE MINAS, A IMAGEM DA ELITE E OS SONS DA CONTRACULTURA.....	112
2.1. Um <i>road movie</i> fraturado: a dissimetria como regra do jogo.....	113
2.2. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos.....	124
2.3. Personagens imagéticos: a família!.....	129
2.4. Personagens sonoras, vozes lisérgicas.....	142
2.5. "Jesus Cristo eu estou aqui...": a viagem como síntese.....	150
2.6. Efeitos da repressão: a abordagem policial.....	157
2.7. Conceber o infinito é = a voltar à unidade.....	163
3. VEJO, LOGO DESCONFIO: CRIOULO DOIDO (1970) E A MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA DESDE O INTERIOR DE MINAS GERAIS.....	165
3.1. A propósito da cópia: um ponto sobre a preservação audiovisual.....	166
3.2. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos.....	168
3.3. Bases para uma tese provocativa: um negro moderno-conservador no cinema brasileiro.....	172
3.4. Uma sociedade branca exposta em esquetes.....	184
3.5. Sebastiana! "Revolução é coisa de Rio, de São Paulo.".....	202
3.6. A exposição do mundo interno: o artesão e o autor.....	216
3.7. Quando o carnaval não significa a redenção do negro.....	222

4. <i>PERDIDOS E MALDITOS</i> (1970): MINAS GERAIS É UMA MATÉRIA QUE PAIRA NO AR.....	228
4.1. Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos.....	229
4.2. “Eu sou um merda mesmo.”.....	232
4.3. Greve de fome: a forma que define a obra.....	235
4.4. Misticismo profético.....	248
4.5. Preço da passagem.....	252
4.6. “O homem é o que ele come”.....	259
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	264
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	268

INTRODUÇÃO

Este trabalho reúne quatro filmes feitos por cineastas mineiros nos anos de 1968 e 1970. Mas desde o início é preciso que se deixe claro algo. Não se trata de fazer aqui uma história do cinema mineiro, tampouco de defender a presença de uma mineiridade mística em torno dos filmes realizados¹. Após inúmeras inquietações e abandonos de perspectivas inicialmente traçadas, esperamos que estas páginas possam refletir uma questão apresentada pelos filmes: na virada 1968/1970, para pensar o Brasil, seria necessário voltar a Minas Gerais, mesmo no limite de sua negação física. Explico.

O conjunto reúne a primeira realização em longa-metragem de quatro diretores que, possuindo uma mesma base de formação (cineclubismo e crítica cinematográfica conformada em Belo Horizonte), migraram para o Rio de Janeiro na década de 1960. Lá estando, escrevem seus roteiros e, cada qual a sua maneira, retorna ao solo natal, posicionando suas câmeras para contar histórias que se vinculam a Belo Horizonte e ao interior do estado. São eles: *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite; *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna e *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia. Nesse mesmo contexto de produção, um dos filmes nega essa volta física, rejeitando Minas como espaço cinematográfico, dado que foi filmado integralmente na capital carioca. O seu resultado, porém, faz refletir, pelas escolhas formais da obra, uma veiculação com um dos mais fortes componentes ligados ao imaginário mineiro, a utopia do intimismo, algo que procuraremos demonstrar a partir de *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso.

O fato de não estarem morando em Belo Horizonte contribuiu para que não pudesse ser estabelecida uma dinâmica cultural direta que permitisse pensar a cidade como parte estruturante tanto dos projetos que deram origem aos filmes quanto da narrativa, pois identificamos que o impulso de produção dessas obras já trazia marcas de influências vividas pelos diretores fora da cidade. Os filmes refletem isso na medida em que: *A vida provisória* propõe o deslocamento pelas capitais, Rio de Janeiro-Belo Horizonte-Brasília como ato de fundação da narrativa, espelhando movimentos da vida do próprio diretor; *Sagrada família* propõe uma ruptura formal onde as imagens retratam o decoro de uma família tradicional em viagem entre Belo Horizonte e o

¹ Na defesa desse ponto de vista buscamos fugir de algumas armadilhas historiográficas sobre a definição de cinema mineiro como a apresentada por GALDINO (1983), que será discutida na página 31 desta introdução.

interior do estado enquanto os sons foram inteiramente capitados no Rio de Janeiro; *Crioulo doido* se fixa no interior de Minas Gerais, colocando na boca das personagens o reconhecimento de que no Brasil, cidade grande mesmo é Rio de Janeiro e São Paulo. Um filme particular pela forma como retrata a questão do negro naquele contexto; *Perdidos e malditos* nega conferir à Minas a condição de espaço cinematográfico que enseja a narrativa, perpetuando, a despeito disso, outros vínculos semânticos com o estado. Assim, a Minas Gerais que a princípio era o então ponto de partida para a compreensão das obras, tornou-se ponto de chegada.

A formação cineclubista realizada por todos os diretores no mesmo Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) e a participação deles como críticos de cinema em jornais e revistas especializadas de Belo Horizonte deixaram de serem vistas como primado para a origem dos projetos, cedendo lugar para que passasse a ser observado o lugar que cada um dos diretores ocupava no momento da produção de seu primeiro longa-metragem, revelando relações que à época não se circunscreviam mais somente ao ciclo anterior de formação comum. Nesse sentido, a aproximação que inicialmente vimos com o trabalho da pesquisadora Rosane Kaminski², que analisa a cena curitibana a partir de três longas-metragens do diretor Sylvio Back realizados em início de sua carreira, precisou ser redimensionada uma vez que percebemos na trajetória dos cineastas aqui estudados um deslocamento no fluxo que tinham com as dinâmicas culturais de Belo Horizonte em função da migração empreendida por eles. Assim, ao invés de conseguirmos operar uma análise que equaciona de forma direta as relações entre cidade e realização cinematográfica, optamos por propor um viés que passou a perceber o terreno mineiro como retorno e não como chave histórica apriorística, hipótese que norteia nossa tese.

Essa e outras mudanças, que em boa parte implodiram as certezas inicialmente trazidas na proposição do projeto de pesquisa, se devem integralmente ao método da análise fílmica. Trabalhar esse conjunto a partir dessa metodologia, da forma como aponta a teoria, ou seja, debruçar-se sobre a composição, a estrutura e o enredo de um filme, e identificar o estilo construído pela mise-en-scène, pelos movimentos de câmera e pela articulação proposta pela montagem para propor uma “costura” entre esse texto fílmico e o contexto histórico, tornou-se o principal desafio.

² Ver: KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 2008. Este excelente trabalho equaciona a dimensão social do cineasta com a cidade e com sua produção intelectual antes de seu período de produção, bem como as análises das obras cinematográficas posteriores de Sylvio Back, que segundo a autora, decorrem dessa cena.

A condução teórica proposta por autores como Jean-Louis Leutrat³, Paulo Emílio Salles Gomes⁴, Ismail Xavier⁵, Jean-Claude Bernardet⁶, Vicente Sánchez-Biosca⁷, Claudio Almeida⁸ e Eduardo Morettin⁹ apresenta-se clara, de forma a não deixar dúvidas. Mas, para além da indicação teórica, uma análise fílmica só se constrói no enfrentamento com o seu próprio objeto, na lida diária e insistente que o analista deve travar com os sons e imagens que diante dele se apresentam. Neste momento, não há texto de análise que se transforme em receita pronta capaz de deixar o pesquisador sem dúvidas sobre o caminho a ser trilhado.

Diante dos objetos, todos filmes de ficção, foi necessário desconstruir pressupostos trazidos do mestrado¹⁰. Até então, parecia óbvio separar, na escrita do texto, a descrição e análise do filme em si, da redação sobre o contexto no qual o filme se insere. Hoje, esse pensamento não é mais possível. Assim, o filme deixa de ser a ilustração de uma referência trazida previamente sobre a obra em seu contexto para se tornar ponto de partida para a compreensão de um dado tempo e espaço histórico. É verdadeiramente a partir do filme que o mundo se organiza. As perguntas ou respostas estão no filme e não fora dele. Inúmeras vezes eu já havia lido que esse era o ponto fundamental para o exercício da análise fílmica, mas a real compreensão só foi possível com o enfrentamento da análise do conjunto documental.

Nesse percurso, o estágio doutoral desenvolvido na Universidade de Valência, com supervisão do prof. Dr. Vicente Sánchez-Biosca, foi fundamental para que pudéssemos compreender qual perspectiva de história poderia animar a presença desses filmes no tempo. Em uma das reuniões de orientação Vicente sinalizou:

³ LEUTRAT, J-L. “Uma relação de diversos andares: Cinema & História”. *Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, 1995.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2017.

⁸ ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como “agitador de almas”: ‘Argila’, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

⁹ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

¹⁰ A pesquisa teve por base documental 20 edições de cinejornais, produzidas pelo prefeito Jorge Carone Filho em 1963, primeiro ano de seu mandato à frente da prefeitura de Belo Horizonte. A dissertação utilizou o método da análise fílmica, mas à época a costura entre o contexto histórico e o texto fílmico ficou estruturada de forma estanque: primeiro uma apresentação sobre o método, depois a exposição do contexto e, finalmente, a análise dos filmes. Exponho aqui essas questões não em depreciação ao primeiro trabalho, mas para ressaltar o meu próprio relacionamento enquanto pesquisadora com o método da análise fílmica. SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cenas de um horizonte político: o ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

Eu já me encontrei muitas vezes diante desse problema. Trato de ver que entre esses dois extremos: a produção cinematográfica que você quer trabalhar e os grandes conceitos de memória e história há sempre uma série de tecidos intermediários, e me parece que esses tecidos intermediários são os que podem nos iluminar sobre mecanismos de análise.

Para melhor perceber a maneira como os filmes organizam seus elementos narrativos, a fim de viabilizar o esforço de interpretação sobre a experiência histórica apresentada na tela, optou-se por fazer uma divisão da obra em blocos narrativos. Esse movimento metodológico permite a descrição do enredo, das imagens e dos sons, proporcionando a criação de divisões com significações narrativas próprias a cada movimento da história que está sendo trabalhada. Esse raciocínio metodológico está embasado no trabalho realizado por Ismail Xavier¹¹, em que se procurou perceber como o autor esquadrinhou o terreno fílmico a ser trabalhado a partir da proposição de uma divisão da narrativa em blocos temáticos, da escolha de um segmento ou sequência de planos emblemáticos para serem analisados e da identificação dos elementos fílmicos trabalhados. A preocupação metodológica de Xavier se pauta em três pontos principais: composição e estrutura; trama e enredo e o modo como o diretor tece seu próprio estilo cinematográfico. Afinal, para o autor interessa saber “como, nos filmes analisados, as características de imagem e som se põem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social, e como também elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra”¹². Esse método se apresentou de forma muito cara para nossa investigação, e a abordagem dos filmes assumiu a premissa das divisões por blocos para melhor compreender a significação narrativa própria a cada obra.

Seguindo esse princípio, orientado pela discussão sobre como esses cineastas migrados desenvolveram uma pauta cinematográfica nacional relativa a valores políticos, culturais e sociais, perfazendo um caminho de retorno a Minas Gerais, a pesquisa se organizou para entender como os filmes orientaram seus discursos, da maior para a menor presença de Belo Horizonte em suas narrativas, tendo em vista o vínculo de formação comum. Assim, ao capítulo 1 coube a análise de *A vida provisória*, ao capítulo 2, *Sagrada família*, ao capítulo 3, *Crioulo doido* e ao capítulo 4, o exame de *Pedidos e malditos*. Essa estruturação pelo mote espacial fez desdobrar de forma subjacente uma observação sobre a composição estética dos filmes. Intercaladas na sequência dos capítulos, as questões de estilo de cada obra compõem uma curva

¹¹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed.. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹² Idem, p. 15.

sinuosa, que revela no conjunto documental, aproximações e distanciamentos com as duas principais correntes estéticas verificadas na produção brasileira do período: o Cinema Novo e o chamado Cinema Marginal. De forma geral, a historiografia¹³ do cinema brasileiro cunhou divisões estanques para delimitar os terrenos e promover a inserção das produções dentro de cada espaço. No entanto, o que percebemos é que os filmes aqui estudados configuram casos interessantes para se repensar, distanciados que estamos do imediatismo das produções, a consolidação dessa polarização.

Para tanto, estabelecemos consonância com o exercício de pensamento empreendido por Jean-Claude Bernardet¹⁴ na descentralização que propõe entre ideologia e forma fílmica para pensar a partir de um viés estético obras do cinema culto brasileiro feitas entre os anos de 1960-1970 e que de maneira geral são enquadradas como Cinema Novo ou como Cinema Marginal. Antes é preciso deixar claro que como o autor, também sabemos da importância de se organizar historicamente questões que nos levem a compreender o sentido das escolhas feitas pelo cinema, mas que muitas vezes os recortes empreendidos tornam-se ultrapassados e com o passar do tempo “em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam.”¹⁵ Segundo Bernardet o balanço do período ficou resumido a um jogo Cinema Novo x Cinema Marginal, estabelecendo um rígido sistema de categorias que causa perdas evidentes para a cinematografia e os espectadores. Para ele, “podemos questionar os filmes em busca de laços que as categorias tradicionais tendem a encobrir. (...) [Isso nos] permite relacionar filmes que nosso pensamento habitual coloca em gavetas diferentes.”¹⁶

Se pensarmos o conjunto documental estudado a partir de uma dicotomia estanque, *A vida provisória* se encaixaria de forma clássica no Cinema Novo e aos demais, *Sagrada família*, *Crioulo doido* e *Perdidos e malditos* caberia o enquadramento Cinema Marginal. Mas a análise nos mostrou comportamentos curiosos que forçavam de maneira natural esses limites. Por exemplo, *Perdidos e malditos* se apoia na palavra para sustentar a ação das personagens, que mesmo sem apresentarem qualquer sentido organizado em seu cotidiano, articulam falas inteiras, monólogos, diálogos ao invés de grunhidos, gemidos ou conteúdos sonoros inarticulados. *Sagrada família* se filia a toda

¹³ Neste texto compreendemos o conceito de historiografia segundo apontado por Rogério Silva: “podemos considerar o estudo historiográfico como o estudo da história dos escritos históricos, métodos, interpretações e as respectivas controvérsias”. SILVA, Rogério Forastieri da. *História da historiografia: capítulos para uma história das histórias da historiografia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 26.

¹⁴ BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Marginal?”. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 12-16.

¹⁵ Idem, p. 12

¹⁶ Idem, p. 12

a perspectiva marginal de quebra de paradigmas formais ao propor uma intensa desarticulação entre a origem do conteúdo imagético e o sonoro, que são captados a partir de fontes completamente diferentes, mas opta por uma construção de imagens com base em um forte rigor formal de câmera e montagem para criticar, pela observação, o vazio presente no comportamento de uma elite burguesa.

Se as próprias obras operam movimentos não estanques, resta saber como o conjunto pode então ser pensado a partir de laços por suas semelhanças estruturais. A perspectiva da viagem está presente em dois filmes que apresentam composições formais muito diferentes: *A vida provisória* e *Sagrada família*, mas é justo o tema da viagem que amarra a condução da ação, propondo o deslocamento como forma de encarar e perceber a realidade trabalhada pelo narrador ao longo de todo o filme. Recusando a deambulação e assumindo a condensação espacial como condição para o desenvolvimento da história, temos: *Crioulo doido* e *Perdidos e malditos*. O primeiro usa o espaço reduzido para fazer uma observação de tipo quase sociológica sobre a vida do único habitante negro de uma cidade do interior, pontuando, portanto, uma discussão direta de ordem social com perspectiva cinemanovista. O segundo elege um apartamento como paisagem dominante para mostrar um homem que ao fim não consegue estabelecer pertencimento com qualquer perspectiva, quanto mais empreender um discurso de ordem política *stricto sensu*.

Os filmes também podem ser associados por outras conexões. A partir do uso do plano-sequência a conversa fica estabelecida entre *Sagrada família* e *Perdidos e malditos*, obras que, mesmo inseridas de forma mais direta na perspectiva marginal, fazem usos diferentes do ritmo que se organiza dentro dos planos. *Sagrada* se apoia no longo tempo para empreender um deslocamento que chega a um fim determinado, uma tapera encravada em algum lugar interiorano muito longe da capital e nesse sentido nos evoca o mítico livro *Quarup* de Antônio Callado¹⁷ e o movimento empreendido por padre Nando, numa perspectiva que se aproxima da ideologia de busca pelo povo cinemanovista, enquanto *Perdidos* permite que a ação das personagens se esgote, abrindo longos vazios sonoros para deixar com isso a imagem para contemplação, a exemplo de boa parte da produção de Júlio Bressane. Já a montagem organizada, medida para estabelecer um crescente lógico na história a ser contada aproxima *A vida provisória* de *Crioulo doido*, mesmo que o primeiro adote uma formulação didática cepecista, enquanto o segundo opte pela farsa para embaralhar qualquer possibilidade de

¹⁷ CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

explicação lógica para o processo social que se propõe observar. Filmes que se distanciam pela perspectiva cultural cara ao contexto 1960-1970, marcada pela oposição entre engajamento x experimentalismo, mas que se unem pela proposição formalística de sua linguagem cinematográfica.

Com as articulações acima realizadas nos propomos aproximar do ponto de vista final de Bernardet em seu artigo:

Essas reflexões, um pouco à maneira de Jean Douchet, nada propõem, apenas sugerem trilhas possíveis para pensar o cinema brasileiro culto dos anos 60-70 de forma diferente da que, em geral, fizemos até agora. Elas apontam afinidades e parentescos que não são definidos pelas categorias tradicionais de Cinema Novo e Cinema Marginal, mas o são pelo estilo, por matérias, espaços, movimentos, ritmos etc. (...) Determinadas correntes ideológicas tiveram seu tempo. Hoje precisamos de outras. A utopia romântica do Cinema Novo envelheceu, a contracultura dos anos 60-70 pertence ao passado. Mas a corrida de Geraldo del Rey em direção ao mar no final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o grito e a estrada finais de *O anjo nasceu*, a “avacalhação” e a “esculhambação” de *O Bandido da Luz Vermelha* preservam intactos seu vigor, sua beleza e seu poder de estranhamento.¹⁸

Assim, os objetos aqui discutidos e a conformação deles no percurso da tese colaboram para que seja feita uma discussão de ordem mais fluida sobre as dicotomias historiográficas construídas para que fosse pensado o cinema brasileiro moderno.

As respostas contidas em cada um dos filmes partem de estreantes em longametragem que tiveram uma formação cinematográfica comum, como dissemos. Dois pontos guiaram a estruturação do conjunto documental da pesquisa: o fato de os diretores terem frequentado o mesmo cineclube e de terem contribuído como críticos em veículos da imprensa belo-horizontina.¹⁹ Nas palavras de Maurício Gomes Leite: “O CEC [Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais], a *Revista de Cinema* e a página de cinema do *Estado de Minas* foram os melhores filmes realizados em Minas”²⁰. Ou seja, aprender a ver um filme e expor de forma organizada suas próprias ideias sobre uma obra foi o principal valor em uma cidade em que o rigor intelectual era a pedra de toque que movimentava o cenário cultural ligado ao cinema, antecedendo a passagem ao ato fílmico profissional, que esses diretores fizeram quando foram morar fora.

¹⁸ Idem, p. 16.

¹⁹ Nesse contexto de formação cinematográfica que se deu em Belo Horizonte ainda acrescentamos nomes como Neville D’Almeida, Antônio Lima, Schubert Magalhães e Garacy Rodrigues.

²⁰ Trecho de carta escrita pelo diretor em 1987 transcrita em: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 45.

Elementos sobre o contexto de formação dos diretores

No início da década de 1950, numa cidade constituída por 350 mil habitantes, três críticos de cinema de periódicos locais - Cyro Siqueira, Jacques do Prado Brandão e Raimundo Fernandes - se reúnem para fundar um cineclube com o objetivo de ampliar ações que antes eram organizadas pelo Clube de Cinema de Minas Gerais (CCMG), fundado em Belo Horizonte em 1947, e que naquele momento já se encontrava em seus estertores. O caráter dessa ação pode ser verificado pela afirmação de Ismail Xavier:

Pela qualidade de sua programação e do debate que engendrou, bem como pela continuidade do trabalho ao longo de décadas, o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, criado em 1951, constitui o exemplo mais singular de sucesso, um marco do cineclubismo brasileiro que abrigou em seu percurso diferentes gerações, formando críticos e cineastas que se inseriram na produção em diferentes momentos.²¹

A ata da primeira reunião, realizada em 15 de setembro de 1951, traçava com clareza o tom das atividades a serem realizadas pelo grupo: exibição regular de filmes aos sábados, promoção de debates sobre os principais filmes em cartaz e oferta de cursos de iniciação e extensão cinematográfica que acabaram contribuindo para a formação de parte considerável da crítica de cinema na cidade nas décadas de 1950 e 1960. O documento lista também a realização de mostras, festivais e encontros com personalidades da cultura brasileira. As sessões de sábado seguiam um ritual sagrado: apresentação do filme, com distribuição de um boletim formatado em uma folha tamanho ofício dobrada ao meio, rodado em mimeógrafo, trazendo a ficha técnica do filme e “a transcrição de uma apreciação crítica sobre o mesmo; às vezes, o texto era original, ou seja, escrito para o boletim por um sócio e/ou diretor. Teve gente que estampou sua primeira crítica no boletim”²², lembra Carlos Denis Machado, membro que chegou a compor a diretoria da instituição. A exibição era precedida por uma apresentação oral do filme e debate entre os críticos, sócios e espectadores. Discussões que continuavam noite adentro pelos bares do Edifício Maletta²³ no centro da capital.

²¹ XAVIER, Ismail. “Um elo essencial da crítica brasileira”. In: MIRANDA, Marcelo e CICCARI, Rafael. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 10.

²² MACHADO, Carlos Denis. “O CEC, a crítica de cinema e outras histórias”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 164.

²³ Para informações históricas sobre o famoso edifício belo-horizontino ver: ASSUNÇÃO, Paulinho. *Maletta*. Belo Horizonte: Conceito, 2010.

Nas sessões semanais e nas atividades geradas pelo cineclube reuniam-se pessoas com os mais distintos interesses artísticos, artes plásticas, dança, teatro, música e literatura, com destaque para essa última, fazendo do CEC um ponto aglutinador das discussões da área da cultura na cidade. Os filmes que alimentavam as sessões nos primeiros anos de funcionamento viam basicamente de distribuidoras independentes, da Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da França Filmes²⁴.

A curadoria exprimia ares de extremo cuidado, criando programações como a destacada por Flávio Pinto Vieira, associado do CEC responsável pela seção “Pelos Cineclubes” na *Revista de Cinema*:

É também digno de nota o ciclo realizado sobre as versões do romance de James Cain, “*The Postman Always Rings Twice*” – ciclo em que, pela primeira vez em um cineclube, foram reunidas as três fitas (feitas em épocas e países diferentes) baseada na obra de Cain: *Paixão Criminosa (Le Dernier Tournant* – 1939), de Pierre Chenal – França; *Obsessão*, de Visconti – Itália, 1942 – e *O Destino Bate à Porta*, de Tay Gannett – EEUU, 1947.²⁵

O cuidado com a programação também recebeu detida avaliação de Paulo Emílio Salles. No artigo “Um catálogo mineiro”, de 6 de junho de 1959, enfatiza a importância do CEC:

O Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais foi a primeira instituição brasileira a se aperceber da importância do acervo cinematográfico que Donald Darling fez chegar ao Brasil, e promoveu em Belo Horizonte, com a colaboração da Cinemateca Brasileira, o ciclo de projeções “O Documentário Inglês”, iniciando em abril e prolongando-se até o fim do corrente mês. (...) A seriedade com que o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais se lançou no empreendimento está demonstrada pelo catálogo que editou, cujos primeiros exemplares estão chegando a São Paulo.²⁶

Esse movimento cineclubista ganha desdobramento com o lançamento de uma publicação especializada em crítica cinematográfica que logo despertou a atenção em âmbito nacional. Em 29 de junho de 1961, no artigo “A propósito de mineiros”, Paulo Emílio Salles Gomes sentencia: “O Brasil só possui duas publicações cinematográficas periódicas dotadas de ambição intelectual, e ambas são editadas em Belo Horizonte, a *Revista de Cinema* e a *Revista de Cultura Cinematográfica*”²⁷. Pela ligação que possui com os diretores do *corpus* aqui estudado, nos deteremos na apresentação da primeira.

²⁴ RIBEIRO, José, *op. cit.*, p. 32

²⁵ VIEIRA *apud* RIBEIRO, José, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. “Um catálogo mineiro”. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 61.

²⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. “A propósito de mineiros”, *op. cit.*, 1981, p. 353-354.

Um dos marcos da história da crítica de cinema no Brasil, a *Revista de Cinema* nasceu em 1954, como consequência das atividades do CEC. A necessidade de expressar um trabalho menos ligeiro que o veiculado pelos jornais diários, fomentou a criação da revista que se dedicou a um texto de refinado apuro teórico-crítico, reconhecido internacionalmente. Apontada pelo pesquisador Ismail Xavier como um elo essencial da crítica brasileira²⁸, a revista circulou entre os anos de 1954-1957 e de 1961 a 1964. A perspectiva era nacional, pois seus criadores ressentiam-se de uma publicação mais vertical na abordagem cinematográfica, capaz de fortalecer o movimento da crítica brasileira. Glauber Rocha, em sua fase como crítico de cinema, escreveu que, na publicação mineira, “convergiavam Hollywood, neorrealismo, Nouvelle Vague e o cinema pré-grande Segunda Guerra. Era a única e melhor revista de cinema do Terceiro Mundo, tão boa quanto as melhores revistas mundiais”²⁹. Para o ensaísta Newton Silva, a revista era “um documento do pensar brasileiro sobre o cinema, na década de 50, ampliado e amadurecido no início dos 1960”³⁰.

Os propósitos dessa crítica eram claros e se manifestaram com erudição já no primeiro número da revista, que trouxe uma reflexão de tipo ontológica em que seu autor, Cyro Siqueira, postulava uma visão sobre a natureza da crítica, debruçando-se sobre o específico filme, não tendo medo de se contrapor a André Bazin ao questionar a primazia do plano-sequência. No texto “A Revisão do Método Crítico”, que abre a primeira edição da revista, Cyro tornava clara sua preferência pela crítica italiana e assumia o neorrealismo como sendo a verdadeira expressão artística do cinema moderno, base para que fosse feito o movimento de revisão crítica que ele propunha.

A revista reverbera, sobretudo em sua primeira fase, uma discussão que estava presente nas frequentes discussões nas sessões do cineclube em torno do neorrealismo italiano e o cinema americano. Como afirma o próprio Cyro:

Esse era o ponto fundamental: o que era certo para o cinema? A tradição do cinema americano ou a inovação do cinema italiano? O cinema francês não entrava porque o embasamento da *Revista de Cinema* se fundava mais na informação italiana do que na francesa. A teoria italiana, tal como líamos em revistas como *Bianco e Nero*, *Cinema Nuovo*, *Cinema*, era baseada em Gramsci, Benedetto Croce. Já a teoria dos *Cahiers* não. Os *Cahiers du Cinéma* foram um trampolim para quem queria fazer cinema.³¹

²⁸ XAVIER, Ismail, “Um elo essencial da crítica brasileira”, 2014, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ ROCHA *apud* MIRANDA, Marcelo e CICCARIANI, Rafael. (org.), *op. cit.*, 2014, p. 7.

³⁰ SILVA *apud* MIRANDA, Marcelo e CICCARIANI, Rafael. *op. cit.*, 2014, p.6.

³¹ SIQUEIRA *apud* RIBEIRO, José. *op. cit.*, 1997, p. 33.

Tanto o Neorrealismo quanto a Nouvelle Vague foram movimentos que questionaram diretamente a hegemonia norte-americana, acompanhados do fato de serem obras que foram antecedidas por um esforço teórico que partiu, sobretudo, de críticos que foram para a produção. Mas um ponto central evocado por José Haroldo Pereira³², um dos nomes que registraram contribuições de peso à *Revista*, nos ajuda a pensar a resistência da publicação à vertente francesa: “As diferenças começam a aparecer quando se lembra que o grande teórico do Neo-Realismo era um roteirista, Cesare Zavattini, coisa inimaginável na *Nouvelle Vague*, onde o roteirista tornou-se o símbolo do que havia de mais acadêmico no velho cinema francês”. E completando seu raciocínio afirma: “Ao contrário do cinema neo-realista italiano – onde também nunca se sabia até que ponto o gênio era De Sica ou Zavattini – a *Nouvelle Vague* se propunha ser um cinema de autor”.

Mas é Ismail Xavier, que após analisar a sequência histórica da publicação, quem nos ajuda a entender o caráter central do posicionamento da revista:

Em geral, a crítica trabalha com a ideia de autor, ressalta o princípio de coerência de suas obras, as particularidades do estilo, mas sem as implicações da *política dos autores* e sem aderir ao panteão dos *Cahiers* na consagração de Hitchcock, Howard Hawks ou Samuel Fuller, afastando-se do (sic) “exageros” próprios uma crítica programática. Está descartada a hipótese da *Revista* se tornar um braço avançado, seja da *nouvelle vague*, do Cinema Novo ou de qualquer outro movimento.³³

Entre os anos de 1951 e 1959, as discussões sobre cinema que estamparam a *Revista de Cinema* e em boa parte permearam as discussões do CEC estiveram sobre a liderança de Cyro Siqueira, que chegou a afirmar: “a crítica é uma missão. Se você quer fazer cinema, faça. Mas as duas atividades não se confundem. Os grandes críticos literários do Brasil nunca escreveram um romance.”³⁴

Reagindo a esse posicionamento, em meados dos anos 1960, instaura-se uma polêmica geracional dentro do cineclube do CEC, sobre a necessidade ou não de se realizar filmes. De um lado, o grupo dos fundadores, capitaneados por Cyro Siqueira, árdios defensores do rigor da crítica. De outro, uma segunda geração de cequianos, cada vez mais excitados pelo desejo de produção. Sobre esse debate torna-se flagrante o depoimento de Geraldo Veloso que afirma:

³² PEREIRA, José Haroldo. “CEC e Nouvelle Vague”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 56-57.

³³ XAVIER, Ismail. *op. cit.* 2014, p. 15.

³⁴ SIQUEIRA *apud* RIBEIRO, José. *Op. cit.*, 1997, p. 34.

Pertenço a uma geração que começou, no CEC, um discurso que manifestava a intenção de realização de filmes. Os textos dos substitutos eventuais de Cyro Siqueira no *Estado de Minas*, sobretudo Maurício Gomes Leite e Flávio Pinto Vieira, nos chamavam a atenção para um universo de produção de cinema que começava a incendiar o exercício crítico e de realização no mundo inteiro: a *Nouvelle Vague* francesa. (...) Mas havia um prevalecimento do pensamento e do criticismo escrito. A reflexão sobre o cinema tinha a prioridade sobre o fazer filmes, uma atitude mista de amor e ódio que persiste até hoje – e é universal – entre críticos e os realizadores. Havia uma preocupação de distinção entre o fazer e o refletir sobre cinema. Ouvi isto desde muito cedo no âmbito do CEC.³⁵

Nesse contexto, o nome do diretor Carlos Alberto Prates Correia, então cequiano de carteirinha, se destaca como pioneiro na produção. Em 1965, ele realiza o curta-metragem *O Milagre de Lourdes*, primeira produção do Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE). O centro havia sido fundado naquele mesmo ano, por Carlos Prates e outros cinéfilos, para se tornar um braço do CEC ligado à realização cinematográfica. A criação do CEMICE é amparada em parte pela eleição em março de 1965 de uma nova diretoria do CEC, composta em sua maioria por jovens que em suas trajetórias particulares de alguma forma se ligaram ao fazer cinematográfico.

Sabemos que a passagem da crítica/cineclubismo para o fazer cinema é um movimento de época e foi feito por vários realizadores nas décadas de 1950 e 1960. No caso francês, temos nomes como os de François Truffaut e Jean-Luc Godard, críticos na revista *Cahiers du Cinéma* e depois fundadores da *Nouvelle Vague*. No Brasil, destaque para a militância crítica exercida por Glauber Rocha em jornais da Bahia e do Rio de Janeiro, durante os seis anos que marcaram - como afirma Ismail Xavier - “sua intensa atividade como crítico”, antes de sua inserção no movimento do Cinema Novo. Para Ismail, Glauber sempre esteve “muito empenhado no combate pelo cinema que gostaria de ver realizado”³⁶, valendo lembrar que o diretor foi um frequentador assíduo do Cineclube da Bahia, fundado em 1950 sob liderança de Walter da Silveira.

Assim, mais do que evocar um sentido especial para a conjuntura belo-horizontina, essa passagem da reflexão à realização nos interessa pelo horizonte do fazer cultural que esse debate engendra, que no caso mineiro foi em grande medida equacionado pela formatação de uma crítica cinematográfica especializada, como vimos acima. E nesse sentido, torna-se possível perceber uma diferença na escolha de ordem

³⁵ VELOSO, Geraldo. “CEC e cinema brasileiro”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 185.

³⁶ XAVIER, Ismail. Prefácio. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 7.

cultural entre o cineclubismo belo-horizontino e os movimentos estabelecidos no eixo Rio-São Paulo.

Em São Paulo, a partir das atividades decorrentes da atuação do Clube de Cinema de São Paulo, capitaneada por Paulo Emílio Salles Gomes nos anos 1940, desdobra-se um cenário que torna possível a criação da Cinemateca Brasileira, uma das maiores instituições do campo da preservação audiovisual da América Latina³⁷. No Rio de Janeiro, o início das atividades que resultou na criação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna, baseia-se na formulação de uma programação de exibição de filmes clássicos e de arte, em molde cineclubista colhido na França³⁸. Mais tarde, a instituição se tornou ponto importante de apoio à produção na cidade. *Sagrada família*, por exemplo, foi todo montado na moviola do MAM, equipamento que Cosme Alves Neto disponibilizava no período da noite para realizadores independentes³⁹.

Antes de passarmos à apresentação de cada diretor e das obras analisadas por esta pesquisa, faz-se necessário referendar uma produção de cinquenta filmes feitos por cineclubistas na cidade de Belo Horizonte entre os anos de 1963 e 1969. Um conjunto de 16 dessas experiências foi analisado pelo pesquisador José Américo Ribeiro em sua tese de doutorado que resultou na publicação do livro *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*, tantas vezes citado aqui nessa introdução. Esses filmes se desenvolvem, sobretudo, a partir de produções de alunos da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais ESC/UCMG, primeiro curso de cinema de nível superior do país, criado em 1962, que teve implantação e coordenação do padre Edeimar Massote. Outros têm origem a partir de produções independentes. Deste universo apenas um filme foi realizado pelo Cemice, *Milagre de Lourdes*, de Carlos Alberto Prates Correia, já citado acima. Apesar de configurar uma produção até certo ponto profícua, muitas vezes tratando de temas que se aproximam ou dialogam com os longas-metragens de nosso conjunto documental, um fator determina a diferença da intenção buscada por aqueles que migraram do estado para produzir cinema: a falta de profissionalização delineada pelas condições técnicas e mercadológicas oferecida pela cidade.

³⁷ Ver: SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 310p.

³⁸ Ver QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Niterói. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2010. 153p.

³⁹ Informação fornecida à autora pelo diretor Sylvio Lanna. No capítulo 1 desta tese faremos uma contextualização sobre o papel da Cinemateca do MAM no cinema feito no Brasil na década de 1960.

Dados biográficos

A título de apresentação faço abaixo uma introdução biográfica de cada autor com informações que serão retomadas ao longo dos capítulos na medida que a análise das obras assim solicitem⁴⁰.

João Maurício Amarantes Gomes Leite (1936-1993), foi crítico, jornalista e cineasta. Nascido em Montes Claros, Minas Gerais, transferiu-se para a capital Belo Horizonte para trabalhar como jornalista. Enquanto crítico escreveu para a *Revista de Cinema* e seus textos influenciaram a geração cineclubista belo-horizontina da década de 1960, reunida no cineclube do CEC. No mesmo período, escreveu crítica de cinema para os jornais *Estado de Minas* e *Diário da Tarde*, entre outros órgãos de imprensa. Em 1962, mudou-se para o Rio de Janeiro onde trabalhou no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*, além de ter colaborado com outros periódicos. Como cineasta, dirigiu e produziu o documentário de média-metragem *O Velho e o Novo (Otto Maria Carpeaux)* (1966), sobre o crítico literário Otto Maria Carpeaux e sua relação com o contexto político-cultural brasileiro, e o longa-metragem de ficção *A vida provisória* (1968); escreveu o texto da locução de *Cinema Novo* (1967), documentário de Joaquim Pedro de Andrade; produziu o documentário *Tostão – A Fera de Ouro* (1970), de Ricardo Gomes Leite. Em meados da década de 1970, Maurício Gomes Leite mudou-se para Paris, onde trabalhou na Unesco até seu falecimento, em 1993.⁴¹

Sylvio Gomes Lanna (1944)⁴², diretor. Nasceu na cidade mineira de Ponte Nova, cursando o ginásio em Belo Horizonte. Frequentou entre 1961 e 1963 o cineclube do CEC, quando se muda para o Rio de Janeiro para cursar Filosofia. No Festival JB-Mesbla de 1966, assistiu ao curta-metragem *Olho por olho* (1966), de Andrea Tonacci, filme que lhe causou grande impacto. Decide apresentar no ano seguinte um curta-metragem no mesmo festival, e o amigo Geraldo Veloso indica Tonacci para fazer fotografia e câmera de *O roteiro do gravador* (1967), com o qual Lanna estreou na

⁴⁰ Os dados biográficos aqui levantados foram retirados de uma bibliografia básica composta pelos títulos: MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990 e VIANI, Alex. “Quem é quem no cinema novo brasileiro”. *Revista de Cultura Vozes*, v. 64, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.

⁴¹ Este texto conta com dados obtidos a partir de: FONSECA, Jair Tadeu da. “A crítica de autor e sua vida provisória. Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo”. In: PETERLE, Patrícia, SANTURBANO, Andrea, BARBOSA, Maria Aparecida (Org.). *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 163-175.

⁴² Além da bibliografia básica, este texto contou com as informações fornecidas pelo diretor à autora e dados colhidos em registros de hemeroteca da Cinemateca do MAM – Pasta 15244 – Sylvio Lanna.

direção, um filme que já traria a marca experimental do som produzido posteriormente para seu primeiro longa-metragem. Foi diretor de produção e assistente de direção de *Os marginais* (1968), de Carlos Alberto Prates Correia e Moisés Kendler. No mesmo ano dirigiu *Superstição e futebol*, sobre a superstição ligada ao futebol no Brasil, ganhando o Festival de Oberhausen do ano seguinte. Depois disso passou um ano viajando pela América Latina. Fundou junto com Tonacci a Total Filmes e a partir de um esquema de produção alternativo rodaram simultaneamente com a mesma equipe técnica e alguns atores em comum *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci, e *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna. O filme recebeu censura total e não pôde ser exibido no Festival de Brasília de 1970, ano em que decidiu partir para um autoexílio, período em que percorreu países como Inglaterra, África, Holanda, França e Estados Unidos, sobrevivendo como cineasta ou como artesão, quando necessário. Em Londres dirigiu os curtas-metragens *120*, *Edith Road*, *death and life* (1971) e *Way out* (1972). De volta ao Brasil fez a montagem do som de *Um sorriso por favor: o mundo gráfico de Goeldi* (1981), de José Sette de Barros. Em 1983, codirigiu, junto com Hilton Kaufmann e Júlio Wolgemuth, *Eugênio Gudin – O homem de dois séculos*. Dirigiu o média metragem *Malandro, termo civilizado* (1986), que trouxe no elenco Kid Morangueira, Luiz Melodia e Wilson Grey. É o autor da letra da música *Malandrando*, gravada por Luiz Melodia no disco *Claro*, lançado em 1991.

Carlos Alberto Prates Correia (1941), diretor, roteirista e produtor cinematográfico. Como Maurício, também nasceu em Montes Claros. Em Belo Horizonte cursou Sociologia e Política na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. No começo dos anos 1960, exerce atividade cineclubista e de crítica cinematográfica. Em 1964, integra o corpo de professores de um dos cursos de extensão cinematográfica ministrados pelo CEC. Integra a produção do filme *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, rodado na região de Diamantina, Minas Gerais, em 1965, atuando como continuísta. No mesmo ano participa da fundação do CEMICE, e seu roteiro é escolhido para a realização do primeiro filme da entidade, o curta-metragem *Milagre de Lourdes* (1965). Muda-se para o Rio de Janeiro e volta a trabalhar com Joaquim Pedro como assistente de direção em *Macunaíma* (1969), e na mesma função em *Quando o carnaval chegar* (1972), de Cacá Diegues. Em 1968, dirige o episódio *Guilherme* de *Os marginais*, produzido pela Columbia Pictures. Com *Crioulo doido* (1970), estreia na direção de longa-metragem

com uma filmografia seguida por: *Perdida* (1975), *Bem atrás da câmera* (1978), um ensaio de montagem para o filme seguinte, *Cabaré mineiro* (1979), *Noites do Sertão* (1983), *Minas Texas* (1989) e *Castelar e Nelson Dantes no país dos generais* (2006), filmes que totalizam 60 prêmios em festivais do Brasil e do exterior. Quatro retrospectivas se dedicaram à obra do diretor: Cinemateca Francesa no âmbito do Festival D'Automne em 1989, Forumdoc. bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Fórum de Antropologia e Cinema em 2008, BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente em 2012, e na Mostra do Filme Livre em 2013.

Geraldo Veloso (1944-2018)⁴³, foi montador, produtor, diretor. Nascido em Belo Horizonte, estudou no renomado Colégio Estadual de Minas Gerais - por onde passaram os principais nomes da esquerda brasileira que viriam a atuar em diferentes frentes a partir do golpe militar de 1964 -, militando no Diretório Estudantil do colégio e na União Municipal dos Estudantes Secundaristas. Aos 17 anos associa-se ao CEC, tendo sido um dos responsáveis pela retomada das atividades da instituição no início da década de 1980. O cineclubismo se tornaria uma das marcas mais fortes de sua atuação no campo cinematográfico. Entre 1982 e 2018 foi diretor-executivo da Fundação Humberto Mauro, realizando cursos de cinema teóricos e profissionalizantes, além do projeto de cinema para a periferia chamado Lanterna Mágica. Com o objetivo de começar a produzir filmes, em 1963 associa-se à Sagarana Filmes Ltda., cooperativa de produção fundada pelo crítico de cinema e membro do CEC José Haroldo Pereira para a realização do longa-metragem *Namorados*, projeto abortado após o golpe militar. Na equipe mineira de *O padre e a moça* exerce a função de assistente de produção. Como membro do CEMICE faz a montagem de *Milagre de Lourdes* (1965) e de *Interregno* (1966), de Flávio Werneck. Muda-se para o Rio de Janeiro e junto a Maurício Gomes Leite, Carlos Heitor Cony e Wilson Cunha forma a Tekla Filmes, produtora responsável pelos dois filmes de Maurício. Na cidade monta o curta-metragem *Jaguar* (1967), de David Neves, e na mesma função atua em diversos filmes do chamado Cinema Marginal, entre eles: *Jardim de guerra* (1968), *Mangue bangue* (1970) e *Piranhas do asfalto* (1970) de Neville d'Almeida; *Os monstros do babaloo* (1970), de Elyseu Visconti; *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *Lágrima pantera* (1972) de Júlio

⁴³ Além da bibliografia básica este texto sofreu acréscimo de informações colhidas em registros de hemeroteca da Cinemateca do MAM – Pasta 06453 – Perdidos e malditos.

Bressane. Ao lado de José Sette de Barros monta o filme *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna. Crítico e articulista de cinema escreve para a edição 28 da *Revista de Cinema*, que trouxe textos de Carlos Alberto Prates Correia e Maurício Gomes Leite (1964); jornal *Tribuna da imprensa* (1968), jornal *O Estado de Minas* (1981-83), onde escreve uma série de cinco artigos de página inteira sobre o Cinema Marginal intitulada “Por uma arqueologia do ‘outro cinema’”, fonte citada por vários títulos da historiografia nacional e por esta tese; jornal *Correio Brasiliense* (1981) e revista *Luz e Ação* (1981-82). Ao longo da carreira dirigiu diversas entidades de classe ou culturais, sendo sócio fundador da Associação Brasileira de Cineastas e da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta metragistas, sessão Minas Gerais, (ABD-MG). Faleceu em Belo Horizonte, em 2018. A biográfica de Geraldo Veloso serve como exemplo para ressaltar um posicionamento recorrente dentro dos estudos historiográficos brasileiros, a perspectiva histórica é montada soberanamente sobre trajetórias de diretores, em detrimento das demais profissões.

Sobre o registro historiográfico dos filmes e de seus diretores na cinematografia brasileira

O *corpus* desta pesquisa ainda não foi estudado por nenhum trabalho dedicado à historiografia do cinema brasileiro, e em geral, a menção aos diretores na bibliografia especializada se dá por meio de citações pontuais. Parte dessa ausência pode ser explicada por três motivos: 1) Trata-se de filmes de diretores estreantes no longametragem que, em maior ou menor grau, enfrentaram dificuldades com a distribuição e exibição de seus filmes; 2) A sequência da carreira empreendida pelos diretores não resultou em filmes que alcançaram o circuito nacional, com exceção de Carlos Alberto Prates Correia, a partir de meados da década de 1970; 3) Esses filmes não estão disponíveis para circulação mais ampla, com exceção de *A vida provisória* e de uma das versões de *Crioulo doido* (fato que será comentado no capítulo 3).

Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* é possível encontrar verbete dedicado a apenas um dos cineastas aqui selecionados: Carlos Alberto Prates Correia⁴⁴. No *Dicionário de Cineastas Brasileiros*⁴⁵ os nomes dos quatro diretores estão presentes em

⁴⁴ TINOCO, Antônio Luiz. “CORREIA, Carlos Alberto Prates”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 155.

⁴⁵ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p. 107, 185, 188, 349.

textos que trazem de forma pontual as principais realizações no campo do cinema empreendidas por cada um. Já no livro *Minas Gerais, Ensaio de Filmografia*, Márcio Galdino apresenta uma relação de títulos organizados por ano, relacionando equipe técnica, sinopse e em alguns casos trechos de críticas recebidas pelo filme. O critério adotado para inclusão das obras foi definido da seguinte maneira:

Este livro é o resultado total da única pesquisa sistemática completa até hoje realizada sobre o Cinema mineiro. – “Uai, isso existe?!”. A esses espíritos sempre tão aptos a distinguir entre argueiros e arqueiros, advirto que mineiro é tomado na sua significação geográfica. Mineiro é o cinema feito no espaço geográfico de Minas Gerais. E basta”.⁴⁶

Utilizando como fontes jornais e revistas com informações sendo completadas na medida do possível com entrevistas, o livro apresenta esse recorte bem definido, desconsiderando, portanto, a origem dos projetos ou a efetiva participação mineira para além do uso do solo e das paisagens. Nesse sentido encontram-se relacionados como filmes mineiros *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, e *A hora e vez de Augusto Matraga* (1965), de Roberto Santos⁴⁷. Assim, torna-se curiosa a presença de *Perdidos e malditos* ou mesmo de *O velho e o novo* (1968)⁴⁸, primeiro curta-metragem de Maurício Gomes Leite, filmes totalmente realizados no Rio de Janeiro. O que se percebe então é que o critério mineiro foi estendido para a natalidade dos diretores. *Crioulo doido* foi relacionado no ano de 1971, e *Sagrada família*, em 1972, como anos de realização⁴⁹. Dentre os quatro filmes, *A vida provisória* (grafado como *Vida Provisória*) é o que recebe um texto mais extenso de sinopse. Em *Cem anos de cinema brasileiro*, Guido Bilharinho empreende um esforço panorâmico mais amplo, buscando focalizar o cinema nacional a partir de blocos temporais estabelecidos por décadas. Ao se perguntar: “Mas, afinal, o que é o cinema novo?”⁵⁰, relaciona *A vida provisória* ao lado de *O bravo guerreiro* como pertencentes ao movimento cinemanovista no ano de 1968. Na relação destinada ao Cinema Marginal encontra-se a menção a *Perdidos e malditos*. A obra é constituída por pequenos textos com observações gerais que introduzem cada capítulo, não fazendo, portanto, uma abordagem historiográfica mais investigativa.

⁴⁶ GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais, Ensaio de Filmografia*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1983, p. 13.

⁴⁷ No livro as datas estão respectivamente invertidas.

⁴⁸ A grafia correta do nome do filme é *O velho e o novo* (Otto Maria Carpeaux), tendo por ano de produção 1967.

⁴⁹ Pequenos erros como deslocamentos de datas são comuns na obra.

⁵⁰ BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997, p. 87.

Examinando a centralização da produção nacional que se dá após 1930 no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, Jean-Claude Bernardet faz citações ao que chama de surtos de produções regionais ocorridos no Pará, Mato Grosso, Goiás, Bahia e João Pessoa. Ao citar Minas Gerais, relembra a produção cineclubista mencionada acima feita em Belo Horizonte, enquadrando essa iniciativa ao nível do cinema amador. O autor se detém sobre o fato de que vários filmes com origem de produção centralizada no eixo Rio-SP foram realizados fora da geografia das duas cidades hegemônicas, utilizando mão-de-obra barata e gerando uma movimentação no mercado local que não teve maiores desdobramentos. Bernardet cita a iniciativa de Roberto Santos filmando *A hora e vez de Augusto Matraga* em Minas e conclui: “Os surtos regionais, ao invés de consolidarem um processo de produção local, são seguidos ou pela mudança de profissão dos cineastas, ou por uma diáspora em direção ao centro”⁵¹. Sobre esse fato, referindo-se a Minas Gerais, cita os nomes dos diretores Neville d’Almeida e Carlos Pratos (sic).

Já Ismail Xavier no texto *O cinema brasileiro moderno* de 1995, faz uma retrospectiva de fôlego sobre o cinema brasileiro moderno, referindo-se às obras que dentro da produção cinemanovista pós-golpe de 1964 se posicionaram contra o novo regime. O autor cita os filmes: *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *A Derrota* (1967), de Mário Fiorani; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Fome de amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos e *Os Herdeiros* (1969), de Caca Diegues. Em sua reflexão, nesses filmes “desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância”⁵². O conjunto mobilizado exclui *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, filme com o qual Joana Fomm levou o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília de 1968.

Em outro artigo, *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*, escrito em 1985, que compõe o livro *O cinema brasileiro moderno*, Xavier cita o nome de Carlos Alberto Prates Correia ao lado de diretores como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Ana Carolina e Fernando Cony Campos, situando-os como “cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a

⁵¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.87.

⁵² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2ª. ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 28.

indagação mais complexa e a comunicação mais imediata”⁵³. Interessante perceber que a vinculação de Prates Correia é atrelada por Xavier ao conjunto da produção do Cinema Novo, sendo ele o único nome citado pela bibliografia que ocupa lugar tanto no campo das discussões cinemanovistas quanto na produção marginal, como veremos a seguir na mostra organizada por Eugênio Puppo.

No mesmo texto, ao refletir sobre a presença do tropicalismo no cinema brasileiro, Ismail Xavier apresenta uma série histórica em que inclui *Perdidos e malditos* (informando a data de 1971), de Geraldo Veloso, junto aos seguintes filmes: *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), de João Batista de Andrade; *Piranhas do Asfalto* (1970), de Neville de Almeida; *Vozes do Medo* (1971), coord. Roberto Santos; *Prata Palomares* (1971), de André Faria Jr.; *Nenê Bandalho* (1970), de Emílio Fontana; *Hitler no Terceiro Mundo* (1970), de José Agripino e *O Pornógrafo* (1970), de João Calegaro, numa perspectiva que pensa filmes que trabalham “a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino; compõem um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarar o facismo (sic) tupiniquim”⁵⁴. O pesquisador Fernão Ramos em obra⁵⁵ dedicada a pensar uma definição possível para o chamado Cinema Marginal, identifica o que ele chama de um “núcleo central do marginal carioca”⁵⁶, composto por Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Neville d’ Almeida e Elyseo Visconti, incluindo também os nomes de Sylvio Lanna e Geraldo Veloso. O autor amplia esse grupo com nomes do que ele chama de “independentes próximos”, citando Luiz Rosemberg, Carlos Frederico, Sérgio Bernardes, Haroldo Marinho Barbosa, Paulo Bastos Martins, Ivan Cardoso e José Sette (de Barros), responsável direto pelo registro do som no filme *Sagrada Família*. Antes de findar “este esboço do período “áureo” do Cinema Marginal”, Ramos dedica um parágrafo ao filme *Perdidos e malditos*, aproximando o procedimento narrativo do filme a *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, e *Mangue Bangue* (1970), de Neville d’ Almeida.

Em *História do Cinema Brasileiro* são encontradas menções aos quatro cineastas, inseridas como citação na abordagem panorâmica construída por Fernão Ramos no capítulo dedicado a pensar o cinema brasileiro entre os anos de 1955 e 1970. Nele o nome de Maurício Gomes Leite é citado junto ao grupo formador da *Revista de*

⁵³ XAVIER, Ismail. *op. cit.*, 2001, p. 55.

⁵⁴ Idem, p. 69.

⁵⁵ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

⁵⁶ Idem, p. 100

Cinema em momento em que é descrita a passagem de Glauber Rocha por Belo Horizonte.⁵⁷ O autor corrige a informação dita por Glauber em *Revolução do Cinema Novo*, apontando que sua passagem por Belo Horizonte se deu em 1957, e não em 1959, como se encontra na obra. *A vida provisória* não é citado por Fernão Ramos. Geraldo Veloso com *Perdidos e malditos* e Sylvio Lanna com *Sagrada família* são citados na relação que identifica o núcleo do Cinema Marginal no Rio de Janeiro. Ao abordar o distanciamento de produção de Andrea Tonacci em relação ao grupo marginal carioca, o autor faz menção a *Sagrada família*, associando sua produção à *Bang bang*. O filme *Crioulo doido* não é citado, mas Carlos Alberto Prates Correia tem seu nome relacionado a um grupo de cineastas que, em meados da década de 1970, vai “conduzir agora suas propostas num jogo perigoso de aproximação e afastamento com o cinema de objetivos claramente comerciais”⁵⁸. Geraldo Veloso tem seu nome relacionado à produção *Mangue bangue* que Neville de Almeida realiza em Londres e tem um texto de sua autoria usado como fonte. Em nossa pesquisa, somente em um único exemplo encontramos, diferente desse tratamento de breves inclusões de nomes, uma análise mais detida do filme de Veloso. No livro *Cinema dilacerado*, José Carlos Avellar discute um aspecto do cinema marginal definido pelo que ele chama de “impossibilidade de ação”, relacionando filmes como *Piranhas do Asfalto* (1970), de Neville d’Almeida, *Nenê Bandalho* (1970), de Emílio Fontana, e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane para destacar a ideia de tempos mortos da ação. Passa então a uma análise mais elaborada de *Perdidos e malditos*, descrevendo por mais de uma página as estratégias adotadas pelo filme que configuram essa imobilidade.

Em *Cinema de invenção* Jairo Ferreira cria listas guiadas por constelações formadas a partir de uma divisão particular que ele propõe sobre o caráter da produção brasileira entre 1960 e 1970. Assim, no capítulo intitulado “Processo dialético. Sintonia intergalaxial”, afirma na introdução aos nomes: “Não se trata de discriminação e sim de seleção. Ao experimental interessa a invenção e não a diluição do cinema *standard*, acadêmico ou de fórmulas”. Na referência ao nome de Maurício Gomes Leite escreve: “Na época, um de meus críticos prediletos. Realizou o godardiano *A Vida Provisória*”⁵⁹. Sobre Geraldo Veloso: “Sintonia visceral com *Perdidos e malditos* (1970/75)”⁶⁰. Ao

⁵⁷ RAMOS, Fernão. “Os novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.299 a 397.

⁵⁸ RAMOS, José Mario Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 430.

⁵⁹ FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: EMBRAFILME, Ed. Max Limonad, 1986, p.157.

⁶⁰ Idem, p. 159.

nome de Sylvio Lanna o autor traz um trecho de entrevista concedida pelo diretor: “O som de meu filme *A Sagrada Família* (1970) já faz parte da arqueologia brasileira, de uma era *pop*, de um som *pop*; é Woodstock, é uma viagem de ácido, toda a repressão e tudo o que era o Brasil naquela época”⁶¹. Junto a eles a lista traz ainda Watson Macedo, Arthur Omar, Olney São Paulo e Paulo Cesar Saraceni. Em outro capítulo “Processo estético. Sintonia experimental”, o autor relaciona nomes de diretores às suas produções pelo critério de obediência à sintonia com o experimental, como expresso no título. Nela está incluído o nome de Carlos Alberto Prates Correa, acompanhado de todos os filmes feitos por ele até aquele momento: *Crioulo doido* (1970), *Perdida* (1976), *Cabaré mineiro* (1980) e *Noites do Sertão* (1983). Interessante perceber que o capítulo que traz o nome de Prates Correia é o mesmo que se refere à preservação audiovisual. Sobre essa questão discorreremos mais adiante.

Sobre Maurício Gomes Leite vale mencionar que seu nome figura por quatro vezes em *Revolução do Cinema Novo*⁶², obra em que Glauber Rocha fez sua revisão histórica do movimento. Em duas delas aparece em momentos que o autor rememora sua passagem por Belo Horizonte em 1955, quando foi apresentar para os integrantes da *Revista de Cinema*, publicação que Glauber lia na Bahia, seu projeto de cinema novo. “Rejeitado, desci no Rio e escrevi “Cineclubismo e Alienação”, denunciando o reacionarismo mineiro”⁶³. Segundo Glauber, já no Rio de Janeiro, Maurício teria proposto a ele a criação do Grupo Brasileiro de Cinema (GBC). Em outra passagem, o autor relaciona *A vida provisória* (1968) aos filmes *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane, *Jardim de guerra* (1968), de Neville Duarte de Almeida e *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Cony Campos, como exemplos de filmes distribuídos pela DIFILM⁶⁴. Sobre o longa-metragem de Maurício o autor escreveu: “Um jornalista descobre segredos políticos e militares em Brazylya. Corrupção. Terrorismo. Repressão. O jornalista é assassinado. Entrecruzando ações na perspectiva faulkneriana, Maurício filmontou sua visão “provisória” do Brazyl no clímax do governo Costa e Silva”⁶⁵. E associando o filme à vertente cinemanovista salientou: “A velha discussão sobre “letras

⁶¹ Idem, p. 158.

⁶² ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁶³ Idem, p. 395. No artigo que Glauber menciona se lê: “Os diretores e conferencistas de cineclubes têm esta tremenda responsabilidade sobre os ombros. A verdade é que os jovens procuram este convívio e buscam inicialmente orientação intelectual. Encontrando já os vícios sedimentados, terminam liquidados. Mas antes que os cineclubes cheguem a liquidar uma nova disponibilidade de luta e sacrifício pelo novo cinema brasileiro... é melhor que se dinamitem alguns destes núcleos... Não estou cometendo exageros, mas apenas vendo, de outro ângulo, uma situação na qual já estive envolvido.”. ROCHA, Glauber. Cineclubismo e alienação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1961. Suplemento Dominical, p. 6.

⁶⁴ Idem, p. 188.

⁶⁵ Idem, p. 459.

e artes políticas”, como se “político” fosse gênero e não substantivo da produção, revigorou-se pelo *cinema novo*”⁶⁶.

Como fonte histórica, citamos o trabalho que Alex Viany organizou para a *Revista de Cultura Vozes* em 1970. “Quem é quem no cinema novo brasileiro”⁶⁷, reúne em páginas amarelas da revista uma ampla relação de nomes que se apresentavam naquele momento ligados às forças produtivas do cinema nacional, não assumindo qualquer partido quanto ao fato de haver um racha dentro do movimento cinemanovista. No texto de abertura informa: “Seja como fôr, torna-se cada vez mais difícil dizer quem é ou o que é Cinema Nôvo. Por isso mesmo, na elaboração deste cadastro, que tem a simples intenção de informar, fui muito mais aberto do que fechado; e, se alguém ficou de fora, que reclame”⁶⁸. E assim, somando para não dividir, Viany relaciona 104 nomes, de Glauber Rocha a Rogério Sganzerla, passando por Roberto Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Andrea Tonacci e Sílvio Back, apresentados em verbetes que informam sobre local, ano de nascimento e, de forma breve, as participações cinematográficas de cada um até aquele momento. Dentre os diretores estudados em nossa pesquisa encontram-se na lista os nomes de Maurício Gomes Leite, Carlos Prates Correia⁶⁹ e Geraldo Veloso.

Nesse recorrido bibliográfico abriremos espaço para dois catálogos resultantes de mostras por apresentarem um panorama da produção marginal. No primeiro, *Cinema marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70*⁷⁰, os filmes *Crioulo doido*, *Perdidos e malditos* e *Sagrada família* são listados como tendo pertencido ao cinema marginal, sendo apresentados por pequenos textos que destacam aspectos históricos de produção e breves análises das obras. O segundo é o catálogo da mostra *Jairo Ferreira cinema de invenção*⁷¹, que reúne textos escritos ao longo de sua carreira pelo crítico. Sobre *Sagrada família*, único título do conjunto documental inserido na seleção, estão disponíveis trechos de crítica escrita em 1989, para o jornal *Cine Imaginário*. Nela, Ferreira ressalta a produção imbricada do filme com *Bang Bang*: “são semelhanças de produção e menos de estética, como passaremos a ver. Claro que o gosto pelos

⁶⁶ Idem, p. 459.

⁶⁷ VIANY, Alex. “Quem é quem no cinema novo brasileiro”. *Revista de Cultura Vozes*, v. 64, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970, p. 341-356.

⁶⁸ Idem, p. 343.

⁶⁹ Obedeci à reprodução do nome tal qual está grafado no texto.

⁷⁰ PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004.

⁷¹ COELHO, Renato. (org.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

travelling é outro ponto em comum, mas é aí que os estilos começam a seguir caminhos diferentes”⁷².

Acesso físico aos filmes

De maneira breve gostaríamos destacar um ponto que, mesmo sendo central na relação dos pesquisadores com filmes do passado, muitas vezes aparece de forma subjacente nas pesquisas acadêmicas: o acesso às cópias.

No caso da pesquisa aqui desenvolvida, o acesso ao conjunto documental foi facultado pelo acervo fílmico da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio). As cópias se encontram em diferentes estados de degradação, tendo passado ao longo do tempo por algum tipo de intervenção no campo da restauração audiovisual⁷³, em processos que resultaram em níveis diferentes de intervenção. *A vida provisória* recebeu um tratamento que interferiu de maneira significativa no som e na imagem do filme em processo finalizado nos laboratórios da Cinemateca Brasileira em 2011. Atualmente é possível ter acesso a uma cópia 35mm em boa qualidade. *Sagrada família* passou por um processo de digitalização que torna possível acesso a uma cópia em formato digital em alta qualidade. *Crioulo doido* é o filme que apresenta a mais curiosa história de preservação dentre os títulos estudados, tendo passado por duas diferentes intervenções de edição que fazem com que existam hoje três diferentes versões da mesma obra. Essas informações serão expostas no capítulo 3 da tese. Por fim, *Perdidos e malditos* é o filme que se encontra em pior estado de conservação física, existindo hoje apenas uma cópia em 16 mm em avançado estado de deterioração. Segundo Geraldo Veloso, em depoimento à autora, houve uma tentativa frustrada em 2012 de fazer a recuperação do filme nos laboratórios da Cinemateca Brasileira. O processo foi interrompido devido à crise que se instalou na instituição a partir de 2013. Para acesso contínuo aos filmes optamos por obter uma cópia digital de

⁷² Idem, p. 81.

⁷³ Como referência teórica usamos o seguinte conceito de restauração: “abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. Compõe o trabalho de restauração: a remoção (no processo de reprodução) de alterações ou manipulações detectadas no artefato, recuperação (com práticas de reconstrução) de elementos que lhe faltam, e reversão dos efeitos do tempo, do uso ou do dano no conteúdo óptico, cromático ou sonoro. O termo “restauração”, aplicado aos artefatos audiovisuais, é diferente de seu equivalente na maior parte das outras disciplinas no sentido de que ela necessariamente envolve a reprodução de um material original”. In: SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, p.15.

cada uma das obras, feitas a partir dos materiais depositados nesses acervos, nos casos em que não havia formato digital disponível.

Pensado sobre a esfera da preservação, um filme codifica uma experiência a partir de elementos próprios à quarta etapa da cadeia produtiva do audiovisual. Essa afirmação parte do princípio de que a preservação audiovisual é um campo que não permite ser pensado de forma restrita, na esfera da conservação preventiva (cuidar para que um filme dure muito tempo). Pelo contrário, todo e qualquer movimento ao qual o filme for submetido, após encerrada sua etapa de exibição, compete, na cadeia produtiva, à etapa da preservação⁷⁴.

Essa perspectiva além de técnica se quer política, pois parte do desejo de se pensar uma pesquisa que não esteja dissociada de uma reflexão sobre o debate cultural que existe extramuros acadêmico. Diante do atual momento tecnológico de produção de imagens e sons, torna-se imperativo pensar os aspectos culturais que se desdobram sobre as obras que hoje codificam a experiência humana com o cinema/audiovisual. E, no caso estrito brasileiro, nos propomos a não perder de vista o fato de estarmos atravessando uma das maiores crises enfrentadas pelo setor da preservação audiovisual no país.

No âmbito estrito dessa tese não trabalharemos o ponto de vista patrimonial, que evoca o debate sobre o campo da preservação audiovisual.⁷⁵ No entanto, acreditamos que as análises aqui desenvolvidas se apropriam do campo da memória e sob esse aspecto procuramos deixar nossa contribuição no que nos foi possível desenvolver no conjunto desta tese.

*

* *

Com este trabalho, nossa intenção foi a de promover o exercício da análise fílmica sobre quatro filmes que até então não haviam recebido um tratamento mais detido de pesquisa, buscando levantar os temas que eles elaboraram, mas, sobretudo, procurando traçar uma linha de compreensão possível sobre as escolhas que

⁷⁴ Sobre essa perspectiva conceitual mais ampla ver: EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

⁷⁵ Parte das preocupações que levantamos na fase inicial da pesquisa e que foram abandonadas ao longo do processo encontram-se debatidas em publicação que se encontra em fase de editoração: MORETTIN, Eduardo, SIQUEIRA, Daniela, BUTRUCÉ, Débora. “Restauração, versões e a questão do original no cinema: dois estudos de caso”. In: MANINI, Miriam Paula (Org.). *Audiovisual, Cinema, Fotografia: Informação e Memória*. (No prelo)

fundamentam a conformação filmica de cada um deles. Num cenário da produção nacional que se fez marcado pelas discussões cinemanovistas e marginais, houve também de nossa parte uma tentativa de ligar os filmes ao contexto histórico mais imediato. Nesse sentido cito a pesquisa desenvolvida por Marcos Napolitano no livro *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*, que balizou boa parte de nossa compreensão sobre o contorno temporal da tese.

Perceber esses filmes como iniciativas que transpassam e são transpassados por essas questões e não como produções passíveis de receberem um rótulo específico é aqui acompanhada de uma segunda preocupação: a de pensar essas obras fora de uma denominação estanque que delimitou o Rio de Janeiro e São Paulo como sendo o lugar do nacional, relegando, em um país com dimensões continentais como o Brasil, qualquer outra produção fora daquelas localidades como regionais.

As análises aqui realizadas analisam, portanto, o conjunto documental a partir de três perspectivas: 1) como Minas Gerais se faz presente nos filmes, lócus para se pensar o país e as questões culturais do momento; 2) como esses filmes se inserem no debate Cinema Novo/Cinema Marginal; e 3) como pensar o lugar desses cineastas na relação entre cinema nacional e regional a partir de filmes que se propõem deslocamentos que dialogam de maneira multiforme com a noção de “produção nacional” estabelecida pela hegemonia do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

E assim, propondo e refletindo, talvez muito mais do que finalizando respostas, esperamos contribuir para o debate das relações entre cinema e História.

Estrutura da tese

A estruturação dos capítulos seguiu dois pressupostos: 1) organizar a apresentação dos filmes da maior para a menor presença de Belo Horizonte como espaço filmico e 2) propor uma costura que tornasse possível observar questões de ordem formal que propusessem discussões a cerca da delimitação historiográfica construída sobre o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Assim, o **capítulo 1** se dedica ao estudo do filme *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, desenvolvendo uma análise que busca compreender os pressupostos que regem a presença de Belo Horizonte no filme, numa perspectiva político-geográfica que insere a cidade entre as duas capitais da República, Rio de

janeiro e Brasília. Um filme com fortes bases cinemanovistas, reverberadas no enredo e também nos elementos de linguagem, sobretudo, na fotografia. Na esteira da perspectiva que inclui Belo Horizonte como espaço presente na narrativa, o **capítulo 2** traz a análise de *Sagrada família* (1970), filme que como o anterior também se pauta pela perspectiva da deambulação, mas se mantendo em uma perspectiva estadual, partindo da capital em direção ao interior. A partir dessa perspectiva, a escrita se detém sobre a composição da linguagem, observando na dissociação entre imagem e som, uma proposta que reverbera postulações do Cinema Marginal. No **capítulo 3** veremos que a perspectiva geográfica do filme *Crioulo doido* se ancora em uma pequena cidade do interior mineiro para tecer uma aguda observação sociológica sobre a presença de uma única personagem negra em meio a todas as demais personagens brancas, elegendo contar essa história por meio de uma construção farsesca. Pretendemos mostrar com esse caso como esse filme opera questões que forçam seu encaixe em formulações herméticas sobre Cinema Novo e Cinema Marginal. Finalizando o percurso de pesquisa apresentamos no **capítulo 4** o filme *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, assumindo a perspectiva do filme não ter sido filmado no Estado de Minas Gerais e encontrando por meio da análise fílmica pontos que permitem pensar sua narrativa a partir da negação desse fato. Dentro do conjunto documental, essa é a obra que tece filiação mais direta com o chamado cinema marginal.

Capítulo 1

Entre Rio de Janeiro e Brasília tinha Belo Horizonte: *A vida provisória* (1968) e a proposição de uma outra geografia política

O diretor mineiro Maurício Gomes Leite institui, em seu primeiro filme de longa-metragem, o deslocamento como ato fundador da narrativa. Um filme sobre o qual afirmou: “é uma crítica filmada ou um documento sobre as obsessões políticas, estéticas e particulares de seu autor.”⁷⁶. Sob nossa perspectiva, *A vida provisória* é uma obra em que três capitais brasileiras – Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília – ancoram no espaço, respectivamente, a relação temporal entre presente, passado e futuro, moldando, de diferentes formas, a presença física e psicológica do protagonista nos espaços enquadrados pela câmera, sob um clima condicionado pela presença do provisório, signo da vida política brasileira no final da década de 1960.

Nesse quadro, a deambulação de Estêvão (Paulo José) aponta uma escolha política: o caminho que liga o Rio de Janeiro a Brasília passa por Belo Horizonte. Localizada na narrativa entre as duas capitais da República, o filme indica que pensar o Brasil passa por pensar a capital de Minas Gerais, gesto próprio de *A vida provisória* entre os filmes aqui apresentados, o qual aponta implicações que fazem desdobrar elementos locais para o contexto geopolítico nacional do período.

Dentro do conjunto documental da pesquisa, este é o filme que presentifica, na forma da narrativa, o movimento feito pelos diretores estudados de saírem do Rio para retornarem a Belo Horizonte. Em *A vida provisória* quem faz esse movimento é justamente a personagem de um jornalista nascido em Minas Gerais e radicado no Rio de Janeiro. A configuração fílmica, que se constitui sobre camadas metalinguísticas, toma como matéria-prima a vida privada da personagem principal, seus conflitos, a trama de suas relações, tornando possível, em análise, que seja percebida uma mimese com a história de vida do próprio diretor. Nesse sentido, ao longo do capítulo serão trabalhadas informações de caráter biográfico à medida que as análises solicitarem.

⁷⁶ LEITE, Maurício Gomes. *A vida provisória ou a crítica filmada*. *Jornal de Brasília*, Brasília, ago. 1975, s.d, s. p.

1.1 Engajamento, geografia e política

“Vou lutar sozinho. Ninguém poderá me deter. Sei que vai ser difícil, mas o difícil não é sofrer fisicamente. Mais difícil é lutar para conservar um sentimento que a gente vê que chegou ao fim. Sou pessimista quanto ao meu futuro, mas sou otimista quanto ao futuro das minhas ideias”.
Estêvão, personagem de *A vida provisória*.

As palavras de Estêvão, um jornalista bem-sucedido, ferido após ter sido torturado por dois homens não identificados, são ouvidas por deputados federais e por jornalistas na Câmara dos Deputados em Brasília. O sangue em seu rosto denota agressões físicas e seu corpo transfigura o cansaço vivido em quatro dias de deslocamento por três cidades brasileiras, para cumprir a missão de entregar documentos sigilosos que revelariam a ação ilegal de uma grande empresa internacional na exploração de minério de ferro. Missão que termina fracassada, levando-o a morte. Porém, que tipo de contexto evoca a natureza de perspectivas existenciais que impõem duras lutas individuais associadas ao otimismo no que tange ao futuro de suas ideias?

As últimas palavras ditas por Estêvão representam o clímax dos conflitos vividos pela personagem principal. Suas palavras evocam o sentido de sua própria existência, ao mesmo tempo em que exportam para o âmbito coletivo reflexões sobre desdobramentos sociais vividos pelo país no final da década de 60, ambientação temporal que a diegese representa de maneira ficcional, mesclada a pontuações documentais, sem, contudo, fazer uma delimitação temporal clara no corpo da narrativa.

Em uma perspectiva cultural mais ampla, a personagem de Estêvão se mantém fiel ao espírito político dos filmes produzidos à época. Sua forma de se localizar no mundo está em ressonância com personagens emblemáticos do cinema brasileiro da segunda metade da década de 1960 como Marcelo de *O desafio* (1964), de Paulo Cesar Saraceni e Paulo Martins de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Nesses filmes, as personagens, homens brancos, jovens, de classe média, cada qual, à sua maneira, sensibilizados com os desígnios do país, apresentam-se colapsados e destituídos de potência diante da realidade. Obras as quais examinam por meio de imagens e sons o pensamento de uma parte da esquerda brasileira que no cinema procurou processar um dos momentos mais tensos da história política nacional.

Mas dentro da geografia política que esses filmes constroem, *A vida provisória* traça um diagnóstico político que parte do Rio de Janeiro, antigo centro do poder que

reúne naquele momento as resistências finais de seu *status* político, para localizar Brasília como novo terreno para o embate. Nossa hipótese é a de que no eixo formado pelas capitais, Belo Horizonte é inserida como lugar de existência política, isto é, paisagem geográfica por onde passa, sob vários aspectos, a política nacional.

1.2 Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos⁷⁷

Os blocos foram construídos a partir de uma divisão que expressa identificação com um duplo movimento que o filme faz: obedece à linearidade narrativa proposta pelos deslocamentos físicos da personagem principal por três diferentes espaços geográficos do território brasileiro e, em paralelo a isso, analisa as maneiras como se processam os deslocamentos temporais de ordem emocional entre passado, presente e futuro na vida de Estêvão.

Bloco I: Rio de janeiro

A primeira imagem do filme é composta por um letreiro onde se lê: “Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro”. Aos 6 segundos, um segundo letreiro, com letras grandes que ocupam toda a tela, informa: “Um filme de ficção”. Com uma trilha instrumental em clima de suspense, Paola (Dina Sfat) caminha com óculos escuros e lenço na cabeça por ruas cercadas por prédios altos e, nas ruas, bastante movimento de pessoas. A apresentação dos créditos do filme é dividida em três entradas. A primeira traz letreiros brancos sobre fundo preto. As duas últimas são compostas por imagens aéreas de uma vasta extensão de prédios que mostram uma grande cidade, mas não permitem a identificação imediata dela, acompanhadas por uma trilha sonora instrumental. Colocadas entre os dois últimos blocos de créditos aparecem duas sequências que fazem uma espécie de resumo dos fatos. Essas imagens são acompanhadas por uma narração *over* – presente em todo o filme – que apresenta a personagem de Estêvão (Paulo José) e explica para o espectador a origem da história que será contada. Um filme dentro do filme. Um corte introduz cenas com temporalidades distintas entremeadas aos blocos de créditos. Paola chega ao

⁷⁷ A opção por dividir o filme em blocos narrativos segue a proposta metodológica trabalhada por Ismail Xavier no livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 2007, conforme explicada na introdução da tese.

apartamento de Estêvão e anuncia a sua partida para a Iugoslávia com o marido. Estêvão recebe telefonema urgente do jornal e sai para a redação. Ele procura em vão por Paola no aeroporto e logo depois se dirige para o Ministério do Subsolo. Em posse de documentos secretos, ele parte para o Aeroporto Santos Dumont. Suas lembranças informam ao espectador, por meio de um *flashback*, a origem daqueles documentos. No avião, novo *flashback* guiado pela voz *over* em que são mostradas recordações de Estêvão: o início de sua relação com Paola; uma conversa com o ministro e uma discussão que teve com ela sobre o que pensam ser o Brasil e, de maneira velada, sobre o momento político de então.

Bloco II: Belo Horizonte

Um avião sobrevoa uma área muito adensada. Corte. Sobrevoa, em seguida, o bairro da Pampulha em Belo Horizonte. Uma série de fotografias fixas com cenas do cotidiano da cidade toma a tela, e a voz do narrador tece um mordaz julgamento sobre a cidade. Estêvão reencontra Marcos (Jota D'Ângelo), um amigo dos tempos da faculdade, e recordam o passado de militância. Esperando obter com ele informações sigilosas sobre transações envolvendo a extração de minério em Minas Gerais, os dois têm uma conversa tensa em que fica patente que Marcos havia adotado uma nova postura, mais individualista e reacionária. Em Belo Horizonte, Estêvão se desloca a pé. Ele reencontra Livia (Joana Fomm), uma namorada dos tempos de escola que deixou ao se mudar para o Rio de Janeiro. Em um ônibus, o irmão mais novo de um ex-colega de faculdade o reconhece. Na conversa do casal, a menção ao nome do marido dela, Lucas.

O filme retorna ao passado mostrando o casal em vários espaços da cidade onde eles namoravam. À noite, assistem a uma sessão de cineclube na Escola de Direito e há, na narrativa, a construção de uma metalinguagem em que o filme passa a mostrar cenas do filme B que se exhibe na tela, como cena integrante da história, e não como imagem filmada a partir da tela, conferindo à *A vida provisória* uma terceira camada fílmica. No fim da sessão alguns estudantes são apanhados e retirados a socos e pontapés do ambiente por homens não identificados, que vestem roupas comuns. Os futuros torturadores de Estêvão também assistiram à sessão. Uma Kombi com alto falante anuncia a presença subversiva de Estêvão na cidade e Livia vai embora com medo de ser vista por alguém. Estêvão, no aeroporto, espera o embarque para Brasília. No avião,

novo *flashback* em que é mostrado mais um momento da relação de Estêvão com Paola, quando ela informa estar grávida e o casal opta pela realização de um aborto.

Bloco III: Brasília

Soa a voz do Narrador (Tite de Lemos): “Quando Brasília foi inaugurada, todas as rádios diziam: falamos do coração do país”. Imagens do Eixo Monumental. Acordes iniciais da música *Ponteio* (1967), de Edu Lobo e Capinam. Do hotel, Estêvão telefona buscando por um homem de nome Cavalcanti para quem deveria entregar documentos sigilosos, seguindo as orientações do ministro. Estêvão sai para procurar por Cavalcanti em um apartamento e é informado de que o homem havia saído no domingo e não havia dado notícias desde então. Estêvão segue em um carro por Brasília em direção a uma cidade satélite. Do lado de fora um grande descampado onde se vê apenas uma antena de transmissão (radiofônica?) no horizonte. Com imagens feitas de dentro do carro, da posição do passageiro da frente, ouvem-se acordes de *Ponteio*. Estêvão está com uma expressão bastante preocupada e olha o tempo todo para a paisagem.

Ele chega num conjunto de casas com varais onde lençóis brancos secam esticados. Encontra uma menina e pergunta a ela por Cavalcanti. Anda pelo lugar. Uma garçonete, que parece conhecer Cavalcanti, afirma que tanto fazia, já que ele poderia estar morto ou teria se mudado. O narrador começa a explicar qual porção dos escritos deixados por Estêvão está sendo narrada pelo filme e essa opção evidencia uma perspectiva de incompletude da obra, muito relacionada com o que se mostra no filme: o fracasso de um projeto político. Inicia-se a parte cantada de *Ponteio*. Cenas de pessoas nas ruas andando meio sem rumo; assemelham-se a famílias de trabalhadores migrantes. Cenas de jovens manifestando-se com faixas em que se leem palavras de ordem como: “Luz”, “Stop”, “Um, dois, três, quatro”, “Basta e fora.” Registro de caráter documental em que se vê escoteiros passando por uma rua de terra na frente de dois policiais da Polícia Militar. Atrás dos policiais, cidadãos.

Estêvão chega à redação do jornal e descobre que foi demitido por ordem da sede no Rio de Janeiro. Tenta se comunicar com a redação e não consegue. Liga para o Ministério do Subsolo e descobre que o ministro está muito mal de saúde. Estêvão procura pelo deputado Pedro Inácio (Hugo Carvana), que despreza a informação que ele traz sobre os documentos, afirmando que o momento necessita que a atenção esteja voltada para o Ministério de Assuntos Exteriores. Estêvão é cercado por dois agentes

secretos que irão torturá-lo. Os dois não têm fala no filme inteiro. Os dois homens levam Estêvão para um apartamento onde já se encontra uma mulher bastante machucada. Descobrimos se tratar da mesma garçonete que conhecia Cavalcanti. A cena é toda silenciosa, só existe som quando o narrador substitui a fala que seria das personagens. No apartamento, os prisioneiros sofrem pressão psicológica com luzes sendo colocadas em sua frente para que não durmam. Cena silenciosa. Estêvão é levado para um descampado e os dois homens queimam em sua frente os documentos que ele traz e depois vão embora com uma expressão de tranquilidade e de dever cumprido. Estêvão jaz no chão, muito machucado. Levanta-se e caminha em direção ao Palácio do Planalto. O Ministro dos Assuntos Exteriores discursa de forma protocolar. Estêvão chega levado pelo deputado Paulo Cesar (Paulo Cesar Pereio) que denuncia as agressões sofridas pelo jornalista em pleno exercício de suas funções. Em entrevista coletiva, Estêvão diz ser pessimista quanto ao seu futuro, mas otimista quanto ao futuro de suas ideias. Ele segue sozinho para a lateral do Palácio do Planalto. Um homem se aproxima com uma arma e o mata.

1.3 A forte presença do narrador

A primeira informação visual do filme traz uma cartela onde se lê:

Durante seis segundos, a apresentação silenciosa composta graficamente por letras brancas sobre um fundo preto não explica qual teria sido o papel desempenhado pela Cinemateca na realização do filme. Assistimos a uma cópia do arquivo? Não sabemos. Mas a inscrição funciona como pista que antecipa o jogo documento/ficção, público/privado que será reforçado pela presença do narrador. De outra forma, a

disposição gráfica da tipologia usada coloca em letras maiúsculas e de forma centralizada no quadro o nome da Cinemateca do MAM, destaque que pode ser percebido como remitência direta à reconhecida ação da instituição durante o período da Ditadura Militar brasileira. Maurício Gomes Leite participou como crítico convidado de várias sessões geradas pelo trabalho de difusão empreendido, sobretudo, a partir da gestão de Cosme Alves Neto, iniciada em 1965. Na análise que faz da atuação da instituição no período, Fabián Núñez⁷⁸ apresenta a formação política de Cosme e a confluência que a sua administração estabeleceu com cinematecas latino-americanas as quais também viviam em estado de exceção, dentro de uma direção política que torna possível perceber esses espaços como pólos de resistência cultural ao arbítrio. Núñez destaca quatro importantes frentes nas ações empreendidas pela Cinemateca do MAM: a difusão como prática de militância cultural, a produção fílmica⁷⁹ e a formação audiovisual, o resguardo para materiais considerados subversivos e a articulação em âmbito internacional como meio de legitimação político-institucional. Por tudo isso não é possível pensar em uma referência arbitrária feita pelo filme, confirmada formalmente pela exposição da cartela seguinte que tem duração de tempo três vezes menor.

O som é introduzido junto à primeira imagem em que se veem três planos *contra-plongé* de copas de árvores tendo o céu como fundo. Em seguida, uma mulher acende um cigarro e caminha por ruas cercadas por prédios e pessoas ao som de uma música instrumental (Prokofiev) que traz um clima de suspense. O lindo rosto está triste e sério. Ela parece caminhar pensativa e vacilante. Um corte seco na sequência dessa ação introduz imagens montadas por uma sucessão de cenas rápidas, as quais mostram o interior do corredor de um prédio residencial com imagens fixas em plano detalhe e movimentos de câmera que simulam uma caminhada. No som, a intensidade dos acordes aumenta junto ao volume da trilha. Um homem abre a porta. A mesma mulher (vestida com outra roupa) entra. O casal se beija apaixonadamente.

As quatro cenas são montadas em alternância em relação ao tempo presente. De tudo, um único elemento torna mais evidente que houve um retrocesso temporal no encadeamento dos fatos: a diferença da roupa da personagem feminina. De resto, o olhar menos atento não poderia captar essa escolha deliberada da montagem por

⁷⁸ NÚÑEZ, Fabián. (2018). Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 45, n. 50, jul. 2018, p. 143-158. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142098> >. Acesso em 27 jan. 2019.

⁷⁹ NÚÑEZ informa que *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *Cara a cara* (1967), de Júlio Bressane, foram filmes montados e finalizados na Cinemateca do MAM. Sobre a atuação no campo da guarda clandestina de materiais, o pesquisador destaca o caso das imagens da passeata realizadas após a morte do estudante Edson Luís, episódio referenciado em *A vida provisória*, captadas por Eduardo Escorel e José Carlos Avellar.

estabelecer uma descontinuidade temporal. Na segunda parte de apresentação dos créditos, o título do filme é inscrito sobre imagens aéreas de um extenso conjunto de prédios, seguidas por uma mudança brusca na trilha sonora que do erudito passa a registrar uma batida percussiva a base de tambores. A primeira parte da abertura de *A vida provisória* já introduz a descontinuidade narrativa, elemento básico da escolha formalística do filme, que aqui se faz sentir pela montagem das imagens e pela mistura de registros tão díspares na trilha sonora. Gesto que reverbera escolhas da música erudita, tipo que conforma a base musical do filme, a exemplo de compositores como Igor Stravinsky e do próprio Heitor Villa-Lobos, utilizado na trilha sonora.

Sobre cenas que serão vistas mais à frente no filme é introduzida a voz *over* de um narrador extradiegético⁸⁰ – cuja presença sempre se dará fora do espaço e do tempo da ação –, o qual apresenta dados referentes à vida profissional e amorosa da personagem de Estêvão, acompanhada por uma música instrumental de tom melancólico que vai crescendo durante a sequência. As imagens aéreas retornam para apresentar a terceira parte dos créditos que traz por fim a informação: “de Maurício Gomes Leite”. Logo em seguida, outras cenas com a personagem principal em ação dão a base para que a narração faça uma explicação sobre a origem do filme.

Sob essa construção – voz de um narrador e apresentação resumida de várias sequências –, o filme se coloca na condição de ter sido construído sobre fatos relativos a escritos deixados por um homem de nome Estêvão, que havia morrido deixando várias anotações na expectativa de fazer um filme “quando tudo tivesse passado”. Diz o narrador: “Não chegou a fazer o filme. Agora, uma equipe de amigos de Estêvão resolveu levar ao cinema sua história. Nem todas as situações puderam ser reproduzidas. As notas deixadas por Estêvão são incompletas. Algumas ideias são reunidas de forma vaga. Em muitos pontos, nossa equipe tomou a liberdade, e a cautela, de apenas sugerir os acontecimentos”. Essa última frase é narrada exatamente sobre a cena que registra a busca de Estêvão por um homem que se encontra desaparecido – trata-se de Cavalcanti, saberemos disso somente na terça parte final da história. O emprego da palavra cautela na frase faz remissão direta ao contexto externo aos escritos de Estêvão, dando clima a camada do filme que se assume como adaptação, ou seja, um texto construído pela ação de terceiros que estão, portanto, submetidos a um clima externo. A cautela serve também para justificar a dimensão lacunar e de incompletude de trechos do filme em

⁸⁰ Chamo de voz *over* a voz que aparece no filme e que nunca está integrada ao espaço e ao tempo no momento em que se passa a ação. Voz *over* aqui “designa a voz da Narração”. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 11.

que claramente não são atribuídos nomes, ou mesmo não são fechadas conclusões para os desdobramentos apresentados, como veremos adiante, em análise sobre a personagem de Cavalcanti.

Trata-se de um filme dentro do filme. *A vida provisória* é um relato pessoal, assumido por uma terceira pessoa, o qual reconstrói o filme que seria feito por Estêvão, tornando mais complexa a situação comunicativa a ser levada a cabo pelo filme. Uma imbricação narrativa sofisticada que, por essa opção de forma, se adéqua à finalidade do texto filmico, respondendo à situação política. Essa posição da narrativa coloca o papel do narrador em uma posição de centralidade. Um Estêvão que se assemelha em vários aspectos com a biografia do próprio diretor-roteirista do filme – um jornalista migrado para o Rio de Janeiro com desejo de realizar um filme –, o qual não é o narrador-personagem, já que tem a sua vida relatada no filme por um locutor/narrador onisciente em relação à trama, o que faz coabitar no filme uma dupla perspectiva de gênero textual: o relato pessoal ou autobiografia (escritos de Estêvão) e a reportagem (voz *over* que organiza a história que aparece na tela). Não se trata de uma ficção naturalista. A condição escolhida é a de ser uma representação sobre fatos que serão guiados por uma organização conferida pela voz *over*, presente desde o início do filme. É essa voz que irá compor os recuos no tempo que serão operados pela montagem. Cabe também a ela assumir a incompletude dos fatos, operando de forma autônoma em passagens do tempo diegético presentes para “explicar” os acontecimentos trazidos pelas imagens. Por exemplo, quando diz claramente no epílogo que nem tudo pôde ser reproduzido, em alusão direta a possíveis lacunas deixadas pelos escritos do jornalista morto, de forma indireta, faz menção aos tempos políticos de um momento o qual não permitia que todas as coisas fossem ditas. Ela também se propõe a ser a intermediadora entre os polos ficcional e “documental” da película, direcionando muitas vezes o espectador para o lugar da ficção, reforçando o que o filme apresentou logo na segunda cartela, onde se lê em letras garrafais: “Um filme de ficção”.

O gesto da narração é elemento consonante com a trama narrativa voltada soberanamente para a descrição e não para a análise de fatos⁸¹. Sem cair na tentação de

⁸¹ No filme, a narração é feita por Tite de Lemos, locutor, jornalista e escritor, uma voz conhecida do cinema brasileiro do período, tendo trabalhado em filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Entre os anos de 1967 e 1970, sua voz narrou a maioria dos filmes produzidos pela Caravana Farkas, como *Casa de farinha* (1969-1970) e *A cantoria* (1969-1970), de Geraldo Sarno. Antes de *A vida provisória*, havia trabalhado com Maurício Gomes Leite fazendo a locução do curta-metragem *O velho e o novo* (*Otto Maria Carpeaux*) em 1967. Agradeço ao pesquisador Rodrigo Archangelo por ter chamado a minha atenção para o lugar ocupado por Tite de Lemos no cinema brasileiro do período, durante discussão de versão anterior deste texto em reunião do grupo de orientandos do prof. Eduardo Morettin na ECA/USP.

confundir o narrador diegético com a instância do diretor-roteirista, é possível afirmar que a condução dos fatos assumidos pela voz *over* em *A vida provisória* reverbera um forte tom jornalístico, sem adoção de subtextos alegóricos, como, por exemplo, na escolha que faz por apresentar uma leitura dos fatos a partir do desenrolar da vida de um cidadão em ação com o seu tempo e espaço. Estêvão está no seu apartamento, nas ruas, na redação do jornal, no aeroporto, em reuniões com um ministro de Estado, colocando-se de forma ativa diante das urgências do dia-a-dia. Não está enclausurado em sua própria dor pessoal, marcada por intermináveis discussões de casal, como Marcelo, personagem principal de *O desafio*. O momento do choque inicial com o golpe civil-militar já havia passado. A perplexidade então se deriva de perguntas como e agora o que vamos fazer? vivida nos primeiros momentos do golpe, para um âmbito que conclama possibilidades diversas do tipo: De que lado vamos nos posicionar? Permanecer na constelação da esquerda tradicional, entrar para a luta armada, surfar na onda dos vencedores ou partir para o desbunde?

O desenvolvimento narrativo do filme aponta discontinuidades na ordem da história que é contada pelo uso que faz de *flashbacks* e da montagem paralela, sem, contudo, criar um estranhamento agudo para o espectador durante a fruição geral da obra. Observa-se então uma dupla exposição temporal: há uma linearidade garantida pelo deslocamento geográfico da personagem relacionado ao cumprimento de sua missão e há uma discontinuidade do tempo que mescla passado e presente a partir da lembrança de fatos da vida da personagem principal, que se apresentam de forma independente à sua localização geográfica. Nesse quadro, a narração é organizada para criar nexos causais entre as imagens de tempos distintos (*flashbacks*), para expor informações sobre a vida de Estêvão que auxiliam na condução do entendimento do espectador e, ao mesmo tempo, para atuar como um inusitado elemento de linguagem, ao substituir a voz de personagens – como veremos adiante –, no caso da dupla de torturadores. Essa proposta revela um diretor profundamente conhecedor das estratégias de como se conta uma história a partir do cinema moderno, colocadas em equilíbrio em uma perspectiva que também espera atingir um público brasileiro mais amplo. Aliás, a questão sobre o público era uma discussão que estava em pauta à época, ocupando o debate no interior do Cinema Novo, com respostas que geraram, no ano de 1969, filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha.

No campo pessoal, Maurício foi um profundo conhecedor do cinema moderno brasileiro e europeu e dos independentes norte-americanos, escrevendo críticas que denotavam conhecimento das regras de linguagem apresentadas pelos diretores em compasso com as questões sociais para as quais os filmes apontavam suas histórias. Os textos de análises mais longas que escreveu para a *Revista de Cinema* são flagrantes desse seu olhar precoce que se fez perene. Como exemplo, citamos artigo publicado em 1957, quando ele tinha então 21 anos de idade:

Já não pode ser negada a recuperação artística do cinema em todo o mundo, através de uma geração de realizadores com novas ideias e novos propósitos. (...) com criadores autênticos, conhecedores não só seu ofício, mas também dos diversos elementos que contribuem para o sucesso de um filme. (...) nomes como Robert Aldrich e Stanley Kubrick (Estados Unidos), Juan Antonio Bardem (Espanha), Francesco Maselli (Itália) e Alexandre Astruc (França), diretores jovens (idade média: trinta anos, independentes, quase todos também argumentistas, a maior parte oriunda de movimentos intelectuais, cineclubismo, universidades de cinema, etc.).⁸²

O artigo passa então a uma análise detalhada de obras de cada nome citado. Em seu primeiro longa-metragem como diretor, percebe-se a reverberação dessa preocupação formal colhida de uma longa interlocução crítica com o cinema moderno.

1.4 Rio de Janeiro: a urgência de um presente agônico vivido no antigo centro do poder

A forte presença da voz que narra retira de Estêvão o protagonismo da condução dos fatos. Não é a personagem quem tem o primado da história, mas é a partir dela que o filme se organiza. Observada de perto, sua trajetória é a própria matéria do filme. De um filme que também se faz trajetória entre o aparente documentário e a ficção, provisoriamente ambos, baseado nas informações incompletas arroladas nos escritos deixados por Estêvão. Este item procura perceber como o filme conforma uma ideia de passado desenrolando ações num terreno geográfico representado como antigo polo de poder.

Estêvão é um jornalista que trabalha em uma grande cidade. Com acesso a importantes políticos brasileiros, ele recebe das mãos de um Ministro de Estado

⁸² LEITE, Maurício Gomes. “Novíssima geração três independentes: Bardem, Aldrich, Kubrick”. In: MIRANDA, Marcelo e CICCARI, Rafael. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volume 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 73. Este volume traz uma série de artigos nos quais se pode perceber a erudição e o tipo de atenção crítica do diretor.

documentos secretos capazes de denunciar atos ilícitos que estão sendo feitos contra interesses do povo brasileiro, a exemplo da existência no país de um polo nacionalista e de outro “entreguista”, que se ligava aos interesses do capital privado, como veremos a seguir. Sua missão será a de transportar esses documentos até a nova capital, Brasília. Estêvão também é um homem apaixonado por uma mulher casada, com quem se encontra secretamente há mais de um ano.

O espaço geográfico é apresentado cercado pelo concreto, pelas sucessivas imagens de prédios e o som instrumental da trilha sonora que estabelecem a sensação de opressão. Só mais à frente, o espectador é informado de que as cenas se passam no Rio de Janeiro. Deixando ausentes das imagens as famosas praias e, da trilha sonora, o som mundialmente conhecido da Bossa Nova, o discurso fílmico estabelece com a cidade uma relação muito diferente da que foi maciçamente construída no imaginário social nacional e internacional, colocando o espectador em confronto com o discurso convencional construído sobre a “Cidade Maravilhosa”.

Desde que vimos aquela linda mulher caminhar pela rua já se passaram seis minutos. Nesse momento, o filme volta ao apartamento de Estêvão, com Paola vestida com a roupa da primeira sequência, quando caminhava pelas ruas. Ela anuncia que irá embora para a Iugoslávia com o marido diplomata, e o medo transparente na voz demonstra oscilação na decisão de partir. Mesmo sabendo que não ama o marido, desvencilha-se dos braços de Estêvão e sai de quadro justificando-se, ao dizer que o seu futuro está em jogo. Isolado no quadro ele ouve a sua afirmação. Quando vai ao seu encontro, a câmera na mão o acompanha revelando uma marcação precisa de *mise-en-scène*.

O primeiro encontro do casal expõe um conflito que transparece diferenças. Antes do julgamento a ser tecido pelo fato de Paola ser casada, a justificativa que ela apresenta para a partida delimita um campo de força, individual, “é meu futuro que está em jogo”, diante de um Estêvão que reverbera uma consideração mais coletiva: “tinha que ser exatamente no momento em que acontece isso tudo lá fora?”. Ela parece compreender: “Eu sei, você se expõe”.

Um casal de classe média discute, e a trama se pauta na dissociação de interesses. Se a garantia de seu próprio futuro desenha uma mulher conservadora, essa característica exporta-se à classe média imediatista a qual ela representa, a resposta-pergunta que ele apresenta transborda o limite da discussão entre público e privado, abordagem individual e coletiva do tecido político brasileiro daquele momento. A

discussão continua com pontuações sendo feitas por ambos os lados. Paola abraça Estêvão dizendo não querer ir embora. O telefone toca. Da redação do jornal, o editor de Estêvão o convoca com urgência. Ele a deixa sozinha no apartamento pedindo que o espere voltar.

A vida provisória faz parte de um momento de produção do cinema brasileiro voltado aos “temas urbanos” e às “mazelas da classe” média, termos usados por Ismail Xavier. Para ele:

Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos, de classe média; projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cineasta mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista”.⁸³

O conflito amoroso não chega a um termo e a sequência na redação do jornal expõe, pela primeira vez no tempo presente da diegese, informações um pouco mais claras para o início de uma compreensão sobre o estado de ânimo político geral. Ferreira Gullar interpreta o editor do jornal que na história não recebe um nome, o que reforça a presença pessoal do intelectual Gullar no filme, um nome à época ligado à esquerda tradicional, com forte atuação no Grupo Opinião. São dele textos como “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, encenado em 1966 e “A saída, onde fica a saída”, de 1967.

O editor convoca Estêvão a viajar para Brasília a fim de cobrir a fala do ministro de Assuntos Exteriores, o único homem a quem o presidente ouve. A expectativa é a de que ele faça um pronunciamento sobre a problemática exploração de minério, uma situação que ameaça explodir. O diálogo entre os dois descreve o presidente como um civil que em suas falas elogia os militares e que todos os dias se dirige para o círculo dos operários e para as famílias. Em tom irônico Estêvão diz: “Como bom civil tinha que recorrer às forças vivas da nação”. A conversa é registrada por um plano médio mais fechado que se mantém fixo, recusando o uso do campo e contracampo. A câmera inicia a sequência na mão, posicionando-se atrás de Estêvão. Segue-o até ele se sentar para dar início ao diálogo.

⁸³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª ed., 2001, p. 62.

Câmera na mão no primeiro fotograma, que depois não registra o diálogo na forma campo, contra campo

A ausência do clássico campo e contracampo confere à conversa um tom descontraído. O diálogo aponta o presidente como sendo um civil e faz referência a outros importantes elementos sociais da conjuntura social brasileira: a família (ala direita), os operários (ala esquerda) e os militares⁸⁴. Da varanda externa da redação, Estêvão é enquadrado de costas olhando para um mar de prédios que, à sua frente, compõem uma dura paisagem.

⁸⁴ Sobre esse contexto, conferir NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014; REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; STAMPA, Inez, RODRIGUES, Vicente. *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016.

Rio de Janeiro: mar de concreto

Estêvão liga para casa. Alguns acordes fúnebres são inseridos por uma precisão cirúrgica da montagem e antecipam a desolação da resposta. A câmera se desloca muito lentamente em *travelling*. O telefone não é atendido. Paola não esperou por Estêvão no apartamento.

A fissura instaurada entre a impossibilidade simultânea da vivência do amor e da política (profissão + missão, como veremos a seguir) é ponto constitutivo de Estêvão, que se encontra igualmente dividido entre esses dois polos, situação que o diferencia do deputado Miguel, de *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, filme lançado pouco depois de *A vida provisória*, cuja citada personagem assume a política como condição única para o enfrentamento da vida.

O jornalista guardava íntimas relações com o Ministro do Subsolo⁸⁵. General Passos (Mário Lago), um nacionalista que àquela altura encontrava-se isolado dentro do governo, diz: “Tudo vai dar certo. Tudo vai acabar bem”. A indicação de insegurança sinalizada pelo editor do jornal ganha mais fôlego a partir da nova personagem. A saúde física debilitada também traduz a situação agonizante de seu lugar político, um ministro com patente militar sem acesso a um presidente civil, o que cria uma clara representação invertida em relação à organização política brasileira do período, fazendo compor em alguma medida um tom alegórico no filme. Mas, se há uma camuflagem narrativa operada pela composição executiva entre presidente e ministro, um detalhe de

⁸⁵ O nome de Ministério do Subsolo usado no filme remete a uma alegoria que analisaremos ao longo do texto. Na prática, o que sempre existiu foi o Ministério de Minas e Energia do Brasil, criado em 1960, pela lei nº 3.782, de 22 de julho de 1960, existindo com esse nome desde então. Disponível em < <http://www.mme.gov.br/web/guest/acesso-a-informacao/institucional/o-ministerio> >. Acesso em 28 jun. 2018.

cenário serve para reorganizar, a partir da imagem, o contexto político enquanto dado real do momento de produção do filme: tanto na redação do jornal quanto no gabinete encontra-se pregado o retrato do presidente Alexandre, um fato que faz alusão direta a um período ditatorial – corroborado ainda uma vez porque o epíteto faz referência ao imperador romano.

A foto do presidente no espaço privado da redação do jornal e no gabinete do ministro do subsolo

Além da cobertura jornalística, Estêvão recebe do ministro a missão de levar para Brasília, passando antes por Belo Horizonte, documentos sigilosos capazes de denunciar a ação ilegal de uma poderosa empresa estrangeira em território brasileiro. A mediação é necessária, pois o isolacionismo de Passos o segrega fisicamente no Rio de Janeiro, ao invés de estar em Brasília, estando, portanto, longe do poder decisório que orbita em torno do presidente. Forjado como um nacionalista, Passos referencia militares os quais, estando dentro do regime, opuseram-se a direções assumidas pelos

presidentes militares. Marcos Napolitano faz referência a um fato ocorrido em 1969, em torno da política econômica adotada por Antônio Delfim Neto, então a frente do Ministério da Fazenda: “Os empresários aplaudiram, mas nem todos no governo gostaram. A saída do general Albuquerque Lima do governo, ministro do Interior que defendia uma economia mais autárquica, estatal e nacionalizante, foi a maior expressão deste descontentamento dos setores nacionalistas.”⁸⁶. Estêvão sai do Ministério carregando vários pacotes grossos e toma um táxi para o Aeroporto Santos Dumont.

O primeiro *flashback* organizado pelo narrador propõe um recuo no tempo, em que a voz assume o papel de um explicador dos fatos históricos, expondo em detalhes o tipo de relação que Estêvão possuía com o ministro.

Imagens silenciosas são entrecortadas por uma montagem que inicialmente alterna um *travelling* por um longo corredor, um grande plano aberto em que se vê Estêvão sozinho com o ministro na antessala do Ministério no Rio de Janeiro, novamente o *travelling*, ao qual se segue um plano curto onde se vê Estêvão sentado, lendo um jornal que traz por manchete “Morte do estudante emociona todo o país”, título que ocupa quase meia página. Dentro da sequência, o plano com menor duração faz referência à morte do estudante Edson Luís de Lima Souto, com um tiro no peito disparado pela polícia no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, acontecimento que gerou intensa mobilização social e registros de imagens que recobrem um episódio importante vivido pelo país durante a ditadura militar⁸⁷. As palavras de Hélio Pelegrino, publicadas uma semana após o assassinato, revelam os ânimos daquele momento: “O tempo de Edson Luís, dilacerado e destruído pela bala homicida que o cortou, tornou-se de repente tempo histórico, tempo brasileiro, tempo de cólera e de consciência, tempo de gritar: BASTA”⁸⁸. A voz *over* do narrador só aparece depois deste plano que traz a manchete sobre o estudante, na terceira vez em que a imagem mostra o deslocamento da câmera pelo corredor.

O transcurso se fixa agora em um fim de expediente no ministério. Ao entrarem por uma porta principal, os dois caminham em direção ao escritório de um general Passos que acredita que “ainda é possível mudar as coisas”. A luz do corredor ilumina os dois. Ao dizer essa frase, entram em uma zona mais escura até que seus corpos

⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. 1964: *história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 160.

⁸⁷ Para uma análise das imagens captadas por Eduardo Escorel, conferir o minucioso trabalho de MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. 225p.

⁸⁸ PELEGRINO *apud* MACHADO, Patrícia. *op. cit.*, p. 79.

fiquem totalmente escuros por estarem posicionados contra a luz branca do ambiente para onde se dirigem. Para reforçar as ideias de dúvida e de instabilidade que configuram a terceira referência implícita ao clima político tratado por meio das falas das personagens, a fotografia de Fernando Duarte utiliza a incidência da luz do próprio ambiente, gerando um efeito matizado, a exemplo do que ele já havia feito em *Ganga Zumba* (1963-64) e em *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues. A discussão então recai sobre a chamada luz moderna, cujos esforços se voltaram para a ideia de uma fotografia que devesse reproduzir o espírito daquilo que está sendo mostrado, ao invés de construir de forma milimétrica a produção de um efeito cercado pelos recursos controlados de um estúdio, a exemplo do cinema clássico. No Brasil, o Cinema Novo foi o grande responsável por trazer para as obras esse princípio moderno, atualizando mesmo a concepção de paisagem a partir da utilização da luz do próprio ambiente. Fernando Duarte integra o movimento desde a sua origem tendo trabalhado com diretores como Carlos Diegues, David Neves e Nelson Pereira dos Santos⁸⁹. A luz de *A vida provisória* traz uma vinculação direta com o Cinema Novo, ao qual o filme escolhe conscientemente se filiar.

Exemplos da fotografia de Fernando Duarte

⁸⁹ Para uma abordagem completa do trabalho desenvolvido por Fernando Duarte, conferir MENDES, Adilson Inácio [et al.]. *Fernando Duarte: um mestre da luz tropical*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

O general mostra a Estêvão uma série de documentos sigilosos que comprovam a ação da M.C.1, uma companhia internacional que está explorando o minério em Minas Gerais: “Há quase dois anos a M.C.1 tenta nos vencer, mas nossa Lei precisa sair. É muito difícil, já que sou um ministro sem acesso ao Palácio. Mas em Brasília está o Cavalcanti, você sabe”. O diálogo antecipa uma ideia que o filme irá tratar no segundo bloco, Minas Gerais é o lugar em que há o embate pelo controle econômico, a cidade sendo apresentada, portanto, como um polo dinâmico da economia brasileira. Antes de ir à Brasília, Estêvão precisará passar por Belo Horizonte e buscar por Marcos, alguém que, segundo o ministro, “está ganhando dinheiro para entregar tudo para o grupo lá de fora”. A reflexão de Estêvão recai sobre o amigo de faculdade e o particular serve de amplificador que reverbera o quadro mais amplo da juventude de classe média brasileira dos anos 1960, parte envolvida com uma perspectiva de engajamento diante de um horizonte de libertação nacional e a grande maioria se colocando em consonância com os impulsos da modernização conservadora levada a cabo pelos militares.⁹⁰ “De poeta, Marcos passa a ser meu informante”, sentencia Estêvão. A resposta do general “E daí? Estêvão. Não seja sentimental. Veja. Ou agimos agora ou irá tudo para longe. Em primeiro lugar está o Brasil”.

Em sequência presente mais a frente na narrativa, fazendo compor o segundo *flashback* de Estêvão, uma câmara se movimenta pela antessala do gabinete do ministro, aumentando a sensação de pressão no ambiente. O plano-sequência em que a câmara na mão apresenta um comportamento muito mais ativo é dedicado a mostrar a ação da empresa MC1, o “grupo lá de fora”, sobre o General Passos. Quatro representantes da empresa cercam o ministro, o qual, andando e falando de forma enérgica, diz não estar de acordo com a proposta apresentada e com a visita que sequer havia sido agendada. Ao fazer com que os homens se retirem, a câmara passa por trás do corpo do general, fazendo um giro que rodeia o ambiente, mostrando a saída deles, o que cria um efeito de falso *raccord*, justamente quando começa a tocar uma trilha sonora instrumental de fundo. Quando a câmara para, encontra o rosto perplexo de Estêvão, que se aproxima do General para se inteirar sobre o que tinha se passado. Deslocando-se, os dois tecem um diálogo que, sem atribuir nomes, mais uma vez se refere ao clima político do país: General: “E o jornal, como está?”. Estêvão: “Esperando o desenrolar dos acontecimentos, mas ainda é possível escrever alguma coisa”. General: “Estêvão. Você

⁹⁰ Para uma análise histórica e sociológica do período 1960-1970, conferir RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. (2ª ed.). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

é meu amigo”. O jornalista responde: “Se o senhor não mudar, como os outros”. General: “E você?”. Estêvão: “Tudo pode mudar. O que eu penso. Nunca”. O diálogo termina com Estêvão diante da câmera, estando o general logo atrás dele. Seu rosto reflete extrema preocupação. Após toda a movimentação que empreendeu no ambiente, a câmera se coloca fixa, o que, somado à expressão dos atores, reforça um sentido de paralisia. A composição fílmica colocada a serviço do assédio dá a ver em imagens algo que foi destacado pela pesquisa do professor René Dreifuss⁹¹, a qual mostra as intrincadas relações entre empresários, intelectuais e técnicos, que configuraram relações conspiratórias junto a militares e desdobradas articulações de pressão econômica sobre o país.

A perspectiva nacionalista do general Passos soma-se à dos jovens deputados em Brasília vividos por Paulo César Pereiro e Hugo Carvana⁹². Em *A Vida*, o que se tem é uma representação dos interesses de defesa nacional à esquerda, sob um molde que poderíamos dizer mais tradicionalista, ligado à postura do Partido Comunista Brasileiro (PCB), compondo um Legislativo que se faz sob uma chave nacionalista, numa tônica muito diferente da apresentada pelos políticos “conchavistas” e populistas que comandam o país como em *Terra em transe*.

Se as relações amorosa, profissional e pessoal pertencem à esfera privada da vida de Estêvão, elas são compostas por meandros, motivações e ações que reverberam a representação de elementos que compõem os fatos nacionais daquele momento. O pessoal é marcadamente coletivo.

A demanda externa irrompe sobre o campo privado, atropelando as tomadas de decisão da personagem. A suspensão provocada só poderá ser preenchida pela volta ao passado que é encadeada por sucessivos *flashbacks* guiados pela voz do narrador, de maneira a compor vários “microcircuitos” de memória, em meio ao cosmos geográfico da história. A presença insistente de um passado que se relaciona com a dimensão privada da personagem convive intrinsecamente com um tempo presente de instabilidade nacional que impossibilita a construção de qualquer certeza. Esse gesto temporal instaura o provisório na forma do filme, característica que se desliza para o âmbito da fábula narrada.

⁹¹ DREIFUSS, René A. 1964: *A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

⁹² É importante pontuar que parte considerável dos atores compuseram os elencos de filmes que dialogam diretamente com *A vida provisória*, como Mário Lago e Hugo Carvana em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e Paulo Cesar Pereiro em *O Bravo Guerreiro* (1968).

O segundo *flashback* dessa divisão que propomos serve de exemplo. Dentro do avião saindo do Rio rumo a Belo Horizonte, Estêvão se ajeita na poltrona. Sobre imagens feitas a partir de seu rosto em primeiro plano, o narrador introduz uma explicação cercada por um juízo de valor sobre a relação do casal: “Estêvão e Paola se amaram e riram muito juntos. E se perderam de vista. Por preguiça ou por uma dessas complicações estúpidas, como só vemos nos filmes policiais. Mas Estêvão sabia que não estava num filme policial. Estava no Brasil aqui e agora”. A referência cinematográfica situa o espectador em um gênero já conhecido. O imaginário sabe reconhecer que em filmes policiais o suspense sobre os acontecimentos é sempre cercado por reviravoltas que fogem ao controle das personagens, em que o narrador em voz *over* nem sempre revela tudo, e em que a presença de *flashbacks* contribui para tornar opaca essa relação com os fatos narrados, sempre mediados por outra instância, como vemos em *Laura* (1944), de Otto Preminger, *Double Indemnity* (1945, Pacto de Sangue), de Billy Wilder, dentre outros. Ao contrário do que é comum a esse gênero, a mulher fatal não existe ou a beleza da personagem feminina não demove o herói de seguir o seu caminho⁹³. Já em *A Vida Provisória*, o *flashback* localizará Estêvão como um homem resignado entre uma grande história de amor e a urgência de fatos de ordem política. Mas se *A Vida* evoca o filme policial, na forma da narração⁹⁴ pratica um entreato. Ao mesmo tempo em que utiliza o *flashback*, uma das características do filme policial na chave *noir*, propõe uma modificação no uso da voz *over*, que em *A Vida* sai da personagem e recai sobre o narrador. O relato, antes de pertencer à própria personagem, é deslocado para outra instância narrativa. Estêvão não possui a primazia da condução de sua própria história, o que coloca a personagem, sob o ponto de vista da forma do filme, em uma perspectiva ainda mais provisória.

Um primeiro plano enquadra o rosto de Paola de perfil. A beleza está ancorada em uma postura corporal segura. O embaixador do Quênia discursa, e ela faz a tradução consecutiva para jornalistas reunidos em uma coletiva de imprensa. Quando o expositor exagera na extensão do conteúdo falado, ela o interrompe para iniciar a tradução do trecho. Do lado esquerdo parece haver um obstáculo para o enquadramento dos dois, e

⁹³ Para o desenvolvimento dessa discussão, conferir BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

⁹⁴ Ismail Xavier chama a atenção para a presença da tradição *noir* na forma da narração em análise que faz do filme *O bandido da luz vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla, aqui mobilizada como parte de um conjunto de referências a embaralhar o acesso a um sentido mais claro/direto da enunciação fílmica. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 165.

um *zoom in* é acionado. A postura da câmera lembra nesse momento a de um observador que está escondido.

Estêvão chega atrasado, mas a sua atenção se volta exclusivamente para a mulher. Um primeiríssimo plano do olho e da orelha esquerda de Paola responde em contracampo ao olhar em subjetiva do jornalista. Estêvão faz uma aproximação não exitosa ao final da coletiva. Um telefonema é recebido por ele no jornal e um encontro é marcado. Na cafeteria Colombo, a câmera percorre o ambiente até encontrar-se com Paola fumando sozinha em uma mesa ao fundo. Sabemos que é Estêvão quem havia chegado, mas o tipo de deslocamento da câmara, feito na altura da cintura e não na altura do olho da personagem, não permite afirmar que se trata de uma subjetiva. Temos um corte e, em primeiro plano, o rosto de Paola é enquadrado à direita do quadro, enquanto o lado esquerdo é preenchido pelo reflexo de sua cabeça no espelho.

O enquadramento que emoldura a resposta em tom de interrogatório dada por Paola

Ela pronuncia um monólogo que rompe com a exposição natural de uma fala. Paola revela a um Estêvão que segue fora de campo: “a verdade de minha vida é que sou uma mulher casada. Com um diplomata. Sim. Que me espera em casa para receber os amigos. Sim”. O conteúdo do diálogo faz correspondência direta ao que poderíamos entender como anotações de Estêvão as quais a “equipe de filmagem” encontrou. Construídos por uma câmera que se dedica particularmente à exploração de seu rosto, os primeiros registros de Paola fazem eco à apresentação de Nana, personagem central de *Viver a vida* (*Vivre as vie*, 1962), de Jean-Luc Godard. Para o crítico Alex Viany:

Em verdade, a presença de Godard é uma opção, não uma influência. Interessa-me, entretanto, o fato de MGL dar a suas anotações para o filme um sentido não só pessoal, mas brasileiro, atuante, apaixonado. Interessa-me,

principalmente, o fato de MGL estar tão por dentro do Brasil de hoje como por dentro do cinema moderno⁹⁵.

A exuberância do rosto de Anna Karina materializa em imagens os enigmas femininos de uma nova mulher que começa a ser construída pela década de 1960. Mas um detalhe impõe limites à possível modernidade da brasileira. A maneira como ela revela sua condição de mulher casada assemelha-se a respostas dadas por alguém que passa de forma desconfortável por um interrogatório: frases curtas e por vezes monossilábicas, como o “sim” que ela repete várias vezes.

Na cena seguinte os dois chegam ao apartamento de Estêvão. Paola veste uma roupa muito diferente, o que indica se tratar de outro dia na vida do casal. Ao entrar no apartamento ela observa o novo ambiente. Em plano médio, detém-se na estante de livros. Escolhe na prateleira um título, *Jean Vigo*, folheando as primeiras páginas de forma bem visível para o espectador. Em primeiro plano, passa a mão esquerda, na qual carrega a aliança de casamento, sobre uma máquina de escrever *Remington*. A entrada do apartamento oferece referências fundamentais sobre o tipo de filiação intelectual de Estêvão: o cinema e o jornalismo.

A personagem folheia uma edição de *Jean Vigo*, obra de Paulo Emílio Sales Gomes editada na França em 1957, pela editora Seuil, exemplar raro⁹⁶ no Brasil, provavelmente trazido pelo próprio Maurício em uma de suas viagens a França. A filiação cinematográfica tecida não é aleatória, trata-se da obra de um dos maiores pensadores brasileiros do campo do cinema, que exerceu influência direta sobre o grupo de jovens críticos de Belo Horizonte que no final da década de 1950 se reunia aos sábados na porta da Livraria Itatiaia, no centro, para ler e discutir a coluna de crítica semanal publicada por Paulo Emílio no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Já o jornalismo é simbolizado pela fundamental máquina de escrever.

Em plano médio os corpos não se tocam, e a centralidade da ação na figura feminina faz com que Estêvão orbite em torno dela. Em primeiro plano, o perfil do rosto de Paola confessa que está muito infeliz, que não tem vergonha de ser feliz, mas que tem medo do perigo que Estêvão representa para ela. A câmera na mão se aproxima, em primeiríssimo plano, de seu corpo envolto em um lençol. Seu olhar exala sensualidade.

⁹⁵ VIANY, Alex. O filme em questão: Caderno B: A vida provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1969, p. 7.

⁹⁶ No Brasil o livro só foi lançado postumamente em 1984. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Noutro momento dentro do mesmo *flashback*, o casal está na cama, sorrisos nos rostos e corpos cúmplices em carícias íntimas que sugerem sexo oral exercido pelos dois. Há espaço para que eles discutam a relação, e os receios íntimos fazem referência mesclada à condição política de Estêvão: “Você tem medo que eu te deixe, hum?”. Ela: “Um pouco. Afinal, tudo se complicou tanto lá fora. E você não se preocupa só comigo agora”. Brincando, Estêvão simula interrogar Paola. Levantando à força sua cabeça para debaixo da luz de um abajur suspenso sobre a cama, exige que ela confesse não ser sua esposa. A *mise-en-scène* evoca a cena do interrogatório no já citado *Laura*, de Otto Preminger. Os elementos são os mesmos: um homem apaixonado interroga a mulher que deseja, concentrando sobre o belo rosto um foco de luz. A fotografia em preto e branco nos dois filmes acentua a rima visual.

Paola e Laura, mulheres sobre o foco de homens apaixonados

A última sequência do primeiro bloco encerra esse segundo *flashback*, o mais longo do filme. Apresentada sob a forma de uma discussão amorosa, a diferença ideológica do casal demarca polos ideológicos brasileiros daquele momento. A divergência política entre eles é notória, e didaticamente poderíamos afirmar que Paola representa valores de uma direita conservadora, que se volta única e exclusivamente para si, e Estêvão seria a esquerda tradicional, que quer pensar o Brasil a partir de uma perspectiva mais nacionalista. Nos filmes brasileiros que acreditamos compor um conjunto que tece consonância com *A vida provisória*, a mulher é sempre colocada como sendo a parte a qual possui o pensamento mais estreito com relação ao contexto político mais amplo, tendo sua posição associada à necessidade de pensar somente em si mesma e na relação de casal. Além de Paola, essa tônica também pode ser observada nas personagens de Ada, amante de Marcelo em *O Desafio*, e em Clara, mulher de Miguel em *O bravo guerreiro*.

Encerrados no apartamento de Estêvão, único lugar permitido para os encontros dos amantes, o espaço se transforma em palco para a exposição de um roteiro de perspectivas que demonstram incompatibilidades entre duas maneiras de estar no mundo, sintetizando o paradigma político brasileiro de então. Sobre Paola e Estêvão, a crítica identificou semelhanças com a forma composta para o casal na obra de um diretor aclamado por Maurício em suas críticas. Segundo Marcos Ribas de Farias: “Sua admiração por Nicholas Ray é sentida em seu enfoque do casal Paulo José-Dina Sfat, no fundo, o mesmo casal formado por Richard Burton e Ruth Roman em *Amargo Triunfo* (Bitter Victory)”, e ele completa: “De uma certa forma, a mesma colocação do problema, a mesma luta, a mesma derrota, o mesmo amargo triunfo.”⁹⁷. Em 1993, por ocasião da morte de Maurício Gomes Leite, Sérgio Augusto escreve um texto em que rememora o trabalho e o pensamento do diretor e aponta o filme *Amargo Triunfo*, de Nicholas Ray, como sendo uma das obras que ocupavam lugar de destaque no panteão cinematográfico do mineiro⁹⁸.

O casal se arruma para sair. A pedido de Estêvão, Paola liga o rádio. Ele anuncia ter assinado um manifesto violento contra a prisão dos cinco intelectuais que foram detidos em frente ao Hotel Capri⁹⁹, instaurando apreensão na amante. A menção retoma fato ocorrido anos antes, em 11 de novembro de 1965, quando manifestantes protestaram contra a realização de reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos) no Hotel Glória no Rio de Janeiro, durante o governo do general Humberto de Alencar Castello Branco, uma vez que o estatuto da entidade proibia que conferências fossem realizadas em países não-democráticos. O episódio ficou conhecido como “Oito do Glória” resultando na prisão de Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Thiago de Mello, Jaime de Azevedo Rodrigues, Flavio Rangel, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro. Glauber, Cony e Callado dividiram a mesma cela no quartel da Polícia do 1º Exército durante quase um mês. No período, Glauber escrevia o roteiro de *Terra em transe*, Callado dedicava-se a *Quarup* e Cony iniciava

⁹⁷ FARIA, Marcos Ribas de. De um mineiro sentimental. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1969. Recorte de hemeroteca sem indicação de página.

⁹⁸ AUGUSTO, Sérgio. Caderno Ilustrada: Gomes Leite avançou demais para sua época. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1993, p. 6.

⁹⁹ O curta-metragem de Maurício Gomes Leite, *O velho e o novo* (Otto Maria Carpeaux) lançado em 1966, traz uma sequência sobre os fatos do Hotel Glória, destacando um recorte de jornal francês onde se lê: “Le cinéma novo en prison”. Em *A vida provisória*, o episódio é referenciado com contornos menos explícitos na sequência analisada no texto.

Pessach: a travessia, obras que em comum traziam como mote referencial a crítica ao intelectual brasileiro, todas lançadas em 1967¹⁰⁰.

Após Paola ter se deslocado para a outra extremidade da sala, em atitude repreensiva à ação de Estêvão, a câmera se desloca em panorâmica horizontal e volta a reunir os dois em um mesmo enquadramento. O espaço então se fecha, prevalecendo o primeiro plano por toda a sequência. As perspectivas se localizam entre os extremos de engajar-se cada vez mais nas questões de ordem pública e a necessidade de assegurar o anonimato, que possibilita a vivência de uma vida mais reservada. Estêvão afirma: “Paola, entenda, a gente pode deixar de se ocupar da política, mas a política nunca deixará de se ocupar com a gente”. Paola: “Mas a política é cruel”. As frases delimitam a oposição ideológica e o filme reafirma a condição do conflito que, no âmbito interno da relação, resulta na saída de Paola do país para acompanhar o marido diplomata. Paola, que queria Estêvão, que também queria ser útil a seu país, compõem uma “quadrilha”¹⁰¹ moderna a qual, no âmbito coletivo nacional, traduz a impossibilidade mesma de se poder viver em tempos tão incertos. Sentada, Paola expõe de forma detalhada pontos que julga denotar as falhas da política, enfatizando a discrepância de tratamento dado pela imprensa à prisão dos intelectuais e à notícia de um estudante que teve a mão decepada por uma bomba no mesmo dia. A partir de uma intervenção de Estêvão, ela conclui não estar preparada para perceber os fatos de maneira menos estanque. “E o Brasil não é só o Rio onde você nasceu e sempre viveu”, ele afirma. Um posicionamento importante tendo em vista a própria proposta do filme de se fazer sobre a ideia de deslocamento geográfico. De pé, assume a condução da conversa, monopolizando com uma explicação didática as contradições brasileiras. Na composição da cena, o homem é quem dita o que vem a ser o correto do ponto de vista político. Ela é a amante cuja alienação parece justificada pelas boas condições financeiras. Quase uma repetição do esquema de *O Desafio*, em que a mulher orbita em torno do homem, mas com a diferença de que Paola exerce uma profissão, a de tradutora. Como um professor, Estêvão desloca-se pelo ambiente, ditando frases que são

¹⁰⁰ Carlos Heytor Cony afirmou em entrevista: “Mas, voltando à época do regime militar, a coisa foi se configurando de tal forma, que a partir de um determinado momento você só tinha duas saídas: pegar o violão ou o fuzil. Eu, como não toco violão, toco piano, e não gosto de fuzil, porque me repugna a violência, tive que parar mesmo. Um prenúncio disso tudo ficou nessas três obras que citei. Não esqueça que o personagem do Jardel Filho no *Terra em Transe*, o poeta Paulo Martins, morre com uma metralhadora na mão”. In: SILVA, Fernando de Barros e. Na prisão com Glauber e Callado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/28/mais/5.html> >. Acesso em 27 jan. 2018.

¹⁰¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quadrilha”. In: *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930. Como no poema que desenrola a não efetivação do amor pelo casamento, Paola e Estêvão parecem, em certo sentido, também enredados pela trama da separação, que, nesse caso, tem a conjuntura política como um dos personagens envolvidos no processo.

encadeadas por uma sucessão de cortes secos, em cenas curtas que, somadas ao primeiro plano, parecem enquadrar Estêvão e seus valores morais na forma de pequenos retratos. Em um dos planos, o cenário oferece ainda mais elementos para que se possa compreender o estado de ânimo que envolve as palavras do jornalista. A personagem aparece enquadrada entre duas fotos. Ao seu lado direito, uma fotografia do rosto de Paola. Ao seu lado esquerdo, com arma em punho, uma fotografia *still* de Paulo Martins (Jardel Filho), jornalista e poeta, personagem do emblemático filme de Glauber Rocha *Terra em Transe* (1967). Nesse momento, assim como o Paulo de Glauber, Estêvão nos informa ser o intelectual-poeta diante do destino trágico da política nacional¹⁰². A referência visual direta a um filme central para o Cinema Novo remete, como vimos na perspectiva adotada pela fotografia, a um desejo de filiação a esse movimento. *A vida provisória* e *Terra em transe* são diferentes na forma como apresentam suas ações diante dos fatos expostos pela narrativa. Respectivamente, em Estêvão há a predominância do sentimentalismo e de uma linearidade quase ingênua. Em Paulo Martins, coadunamos com a análise feita por Ismail Xavier, que apresenta uma personagem muito mais controversa, cercada por impulsos que muitas vezes denegam o sentido de seu discurso¹⁰³. Assim, a escolha da *mise-en-scène* no filme de Maurício estabelece a proporção com que cada filme/personagem participa do jogo político. Enquanto Paulo pega em armas, mesmo que somente no final do filme, Estêvão idolatra o ato, fixando a ação em uma fotografia na parede, enquanto escolhe a palavra como arma para o convencimento do outro.

O monólogo é acompanhado por uma Paola apreensiva e ao mesmo tempo muito atenta, e o essencial da cena recai sobre como o filme, enquanto construção narrativa, estrutura as diferenças existentes na maneira como cada personagem percebe o seu próprio país. Paola representa a direita conservadora, nascida e criada no bairro carioca de Copacabana, a qual se volta única e exclusivamente para si, enquanto Estêvão é uma esquerda, capaz de se sensibilizar com a reação do “camponês de Montes Claros”¹⁰⁴ que chorou uma tarde, porque sua filha já sabia ler e escrever”. Se a fala poética de Estêvão equilibra o conteúdo marcado pela constatação das dificuldades encontradas na base social brasileira, o filme a apresenta de modo esquemático, com os cortes-secos que

¹⁰² O tema da crise do intelectual frente à postura a ser tomada diante dos rumos políticos do país já estava instaurado no cinema brasileiro no precursor *O Desafio* (produzido em 1964 e lançado em 1966), dirigido por Paulo César Saraceni e em filmes como *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

¹⁰³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.62-125.

¹⁰⁴ Cidade natal do diretor localizada na região norte do Estado de Minas Gerais.

fotografam as poses revolucionárias à maneira dos *jumpcuts* de um Godard, um viés que reforça a dimensão metalinguística do filme. Mas o recurso filosófico ou poético também será a base do trecho da fala que precede a sua morte, descrita na abertura deste capítulo: a busca da beleza em meio ao caos, para citarmos a fala de Paulo Martins em *Terra em Transe*, outro intelectual jornalista que, como Estêvão, fracassa e perece ao término do filme.

Frame de *Terra em transe* à direita. Mais um índice de filiação cinemanovista

O encerramento do primeiro bloco da divisão temática fornece dados sobre o destino final de cada personagem. Estêvão encontrará a morte e Paola receberá o encarceramento solitário na torre de marfim. Mas, antes, a representação feita sobre a cidade do Rio de Janeiro, um dos três espaços geográficos percorridos pelo filme, conforma uma mensagem específica sobre o tabuleiro político brasileiro.

De um prédio a outro, recebendo incumbências e colhendo informações, o tempo pede urgência e as distâncias devem ser percorridas rapidamente. Estêvão entra no carro e no plano seguinte chega ao destino. Nesses deslocamentos não se vê a paisagem. Com essa construção, o filme reforça a premissa de que o espaço não deve ser visto como uma representação estática, pois este, como o tempo, também se presta, igualmente, à compreensão da mobilidade¹⁰⁵. O movimento da personagem pelo espaço, sintetizado aqui pelo deslocamento feito de carro, é outra escolha do diretor que amplifica a sensação de opressão da cidade do Rio de Janeiro – opressão que se expressa pelo enquadramento de uma cidade cinza e edificada – um sentido semântico muito diferente

¹⁰⁵ BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007.

postulado para a capital carioca, que acaba por aproximá-la da São Paulo registrada por Luiz Sérgio Person em *São Paulo S.A.* (1965). Sob o ponto de vista temporal, não é Estêvão quem controla e distribui o tempo que gasta com sua vida, mas as contingências profissionais e sócio-históricas do país naquele momento. Assim, no Rio de Janeiro, Estêvão não pode se dar ao luxo da *flânerie* e, portanto, não há fruição da paisagem. O deslocamento mecanizado, tendo o carro como meio de transporte colocado a serviço da urgência, desloca a personagem da premissa de ocupante da polis para transformá-la em alguém que atravessa o espaço.

A análise do tempo e do espaço na narrativa pode, assim, ser pensada sob um ponto de vista imbricado: urgência cronológica que molda e é moldada pela opressão espacial, instâncias constitutivas de Estêvão naquele momento. E o cinema, como uma arte espacial, torna-se, portanto, um lugar privilegiado para a promoção de uma discussão sobre tempo e espaço. Na perspectiva que aqui empreendemos, propomos pensar essas duas instâncias sob uma perspectiva equitativa, sem elevar o tempo a uma condição mais significativa que a dimensionada para pensar o espaço. Para tanto, nos apoiamos nas considerações da geógrafa inglesa Doreen Massey:

O que poderia significar reorientar essa imaginação, questionar esse hábito de pensar o espaço como uma superfície? Se, em vez disso, concebêssemos um encontro de histórias, o que aconteceria às nossas imaginações implícitas de tempo e espaço? (...) A temporalidade foi louvada como a dimensão vital da vida, da própria existência. O argumento aqui é que o espaço é igualmente vivo e igualmente desafiador, e que, longe de ser morto e fixo, a própria enormidade de seus desafios significa que as estratégias para dominá-lo têm sido muitas, variadas e persistentes.¹⁰⁶

A composição fílmica construída para o Rio de Janeiro localiza a cidade como o antigo polo de poder. Nela ainda restam traços do executivo que lá se instalava, e a grafia da *mise-en-scène* anuncia o presente cercado pela perspectiva do passado, talvez por isso a cidade seja retratada tão destituída de sua áurea convencional. A urgência temporal determina esse tempo que passa anunciando o quase fim, e por isso é preciso agir rápido, resolver tudo o mais depressa possível. É preciso lembrar que é nessa confluência espaço/tempo na qual Paola está inserida, representando no âmbito pessoal o passado de Estêvão acessado somente por meio da memória, movimento que o filme instituirá pelo uso do *flashback*. Todavia, no percurso de Estêvão a Belo Horizonte é reservado outro tipo de relação espaço/tempo, como veremos a seguir.

¹⁰⁶ MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p. 23-35.

1.5 Belo Horizonte: um poema selvagem incrustado entre montanhas

Um movimento é o responsável por conferir um sentido linear à história narrada: o deslocamento geográfico de Estêvão pelas três cidades é feito na sequência estabelecida para o cumprimento de sua missão. É esse movimento que confere um sentido progressivo à narrativa, equilibrando o filme em relação às sucessivas descontinuidades temporais entre passado e presente.

A montagem insere Belo Horizonte entre Rio de Janeiro e Brasília, que constituem o eixo formado pela antiga e nova capital do país. Da lição geográfica proposta pelo filme resulta uma condicionante narrativa: na década de 1960, pensar o Brasil passava por pensar Belo Horizonte/Minas Gerais. A cidade é o segundo espaço mostrado e, ao contrário do anonimato conferido inicialmente ao Rio de Janeiro, ela é introduzida pela voz *over* do locutor/narrador com uma espécie de poema. Esse gesto do narrador da obra faz com que um sentido de intimidade passe a contracenar com a nova geografia.

Estêvão viaja do Rio de Janeiro para Belo Horizonte. A praia carioca é mostrada pela primeira vez através da janela do avião. No plano seguinte, em um sobrevoo vemos o bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, onde se localiza o aeroporto da cidade, paisagem símbolo do impulso arquitetônico modernizante da capital mineira. Nesse bairro, a pedido do prefeito Juscelino Kubitschek¹⁰⁷, o arquiteto Oscar Niemeyer projetou o maior complexo modernista do Brasil no início da década de 1940: o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, composto por um cassino, uma casa de baile, uma igreja e um Iate Club. Mas no filme o que vemos é uma construção de imagens que decididamente inverte o sentido moderno do espaço sobrevoado pelo avião. Em uma sequência construída sob a voz do narrador, o diretor mostra, na primeira cena, imagens em movimento da Pampulha, e, na cena seguinte, uma série de fotografias, imagens fixas da cidade – ruas, cinemas de rua, carros, fachadas de restaurantes, pessoas dentro deles sentadas em mesas, colegiais andando com os cabelos ao vento à frente de um tradicional instituto de ensino público. As imagens estáticas substituem o movimento das cenas, compondo quadros que se referem ao cotidiano comum. Cobrindo sonoramente essa imobilidade, ouve-se, entre outras frases: “Difícil era compreender

¹⁰⁷ Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), conhecido como JK, nasceu em Diamantina, Minas Gerais e foi uma personalidade política brasileira com gestões marcadas por impulsos modernizantes e desenvolvimentistas. Entre 1940 e 1945 foi prefeito da cidade de Belo Horizonte, onde mandou construir o Conjunto Arquitetônico da Pampulha. Já entre 1956 e 1961 foi presidente da República e inaugurou a nova capital federal, Brasília, em abril de 1960.

por que uma cidade feita para um poema selvagem ainda continuava, hoje, imóvel, como um retrato de família”. Ao parar o fluxo do movimento com a introdução de imagens fixas, a construção filmica marca o ponto de vista que assume sobre o espaço o qual começa a apresentar na tela, dando forma a uma modernidade interrompida, traduzida em palavras pelo “poema selvagem”.

Na frase que destacamos, o tipo de perspectiva apresentada sobre a cidade cria rima com a crônica “Vila da utopia”, escrita por Carlos Drummond de Andrade em 1933, em que está presente o mesmo sentimento de imobilidade quanto ao espaço e de acomodação quanto à população, como pode ser percebido no trecho:

Hoje, amanhã, daqui a cem anos, como há cem anos, uma realidade física, uma realidade moral se cristalizam em Itabira. A cidade não avança nem recua. A cidade é paralítica. Mas, de sua paralisia provém a sua força e a sua permanência. Os membros de ferro resistem à decomposição. Parece que um poder superior tocou esses membros, encantando-os. Tudo aqui é inerte, indestrutível e silencioso. A cidade parece encantada. E de fato o é. Acordará algum dia? (...) Na consumação dos séculos se consumarão também os nossos desejos, e a alma alcançará a bem aventurança eterna, que é o sono no regaço de Deus. Até lá, vivamos com calma.¹⁰⁸

Itabira funciona aqui, como uma versão reduzida para o que o filme percebe sobre a capital. Discutindo a vacância temporal e o descompasso moderno de Belo Horizonte, cidade que é ao mesmo tempo ponto de partida da personagem Estêvão e do diretor Maurício Gomes Leite, *A vida provisória* constrói um julgamento corrosivo: uma cidade congelada, como se estivesse presa a algo inexplicável. A própria narração não consegue explicar o quê. À morte? As imagens estão fixas, mesmo quando retratam pessoas em movimento. Uma grande *stasis* fundamenta esta apresentação da capital de Minas. Neste trecho, o filme faz um elaborado comentário a duas especificidades culturais amplamente ligadas ao imaginário social projetado nacionalmente sobre os mineiros: o conservadorismo e o tradicionalismo. Em um romance de contornos biográfico e autobiográfico em que rememora sua vivência e a do amigo Ezequiel Neves pela Belo Horizonte dos anos 1950, início dos anos 1960, Silviano Santiago, membro do CEC e da Geração Complemento, faz uma profunda descrição sobre meandros geográficos e sentimentais que dão forma literária às dimensões que mencionamos. Em um trecho que se dedica a falar do ponto mais movimentado do centro da cidade, ele diz:

¹⁰⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 120-121. Agradeço à amiga Bianca Melo, pesquisadora da área de literatura, por ter me feito lembrar de Drummond.

Não há anonimato na praça Sete. Nela você põe o pé e já o olhar alheio lhe dependura no pescoço crachá com retrato, nome, profissão e endereço. Todos os belo-horizontinos nos conhecemos na praça Sete, ainda que a maioria seja amiga de bom-dia e apenas uma minoria, de aperto de mão e abraço.¹⁰⁹

Um cenário que colaborou para a migração de gerações inteiras de intelectuais, jornalistas, escritores e cineastas. Sobre a cultura pública da cidade, Ivan Ângelo nos proporciona um recorte preciso em seu romance *A Festa*:

(...) O Jovem Escritor é um dos mitos efêmeros da cidade. O principal: ele é a Esperança. Os ex-jovens-escritores municipais que não conseguiram ser federais têm inveja e Fé. Ali pode estar o novo Carlos Drummond, o novo Guimarães Rosa, e eles não querem, mais tarde, estar entre os fariseus, entre os que não acreditaram. Depois de uns três anos de Fé, a cidade começa a cobrar milagres, transformações de água em vinho, sequência natural daquele primeiro livro, a Anunciação. Um dois três anos de esquivas, insinuações de Iluminação nos suplementos – mas nenhum milagre. Começa o declínio da Fé, os velhos escritores e os de meia-idade já o tratam com mais intimidade, daí a pouco vão abraçá-lo como a um irmão da Congregação. O jovem escritor de plantão naquele ano de 1963 fugiu da cidade antes do abraço. (Acabava de desfazer-se, dispersa, mais uma geração literária mineira.)¹¹⁰

Na década de 1960, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa eram referências tanto de escrita e de pensamento quanto de inserção no contexto nacional. Ambos saíram de Minas e obtiveram reconhecimento. Drummond em especial, junto a nomes como Pedro Nava, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, que pertenceram à geração modernista da década de 1920. Todos saíram de Belo Horizonte e em seus escritos constam pesares e certa amargura sobre o ambiente sufocante das montanhas e do povo que lá vive¹¹¹. O êxodo também marcou a geração posterior de escritores e intelectuais responsáveis pela edição da revista literária *Complemento* (1954-1958) e, portanto, contemporânea à *Revista de Cinema*. Escrevendo sobre as duas publicações, Glauber Rocha constatou: “informada, sofisticada, contestaria (sic) colonizada pelo *tradicional anglicismo* mineiro: Pound, Elliot, Joyce, futuristas, dadaístas, formalistas são os modelos utopykos da jovem intelectualidade herdeira dos poetas existencialistas de 1945.”¹¹². O Grupo *Complemento*, como eram conhecidos, reuniu nomes como Ivan Ângelo, Silviano Santiago, Maurício Gomes Leite, Heitor Martins, Ezequiel Neves, Jacques do Prado

¹⁰⁹ SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 63.

¹¹⁰ ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Editora Summus, 1976, p. 52-53.

¹¹¹ Conferir: WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹¹² ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 273.

Brandão, entre outros, iniciando suas atividades na década de 1950. Em meados dos anos 1960 já havia se dispersado¹¹³.

Belo Horizonte também é o espaço geográfico responsável por exacerbar na história o sentido de passado. Nela se dá o encontro de Estêvão com antigas relações, vividas antes de se mudar para o Rio de Janeiro, polo mítico da juventude mineira na década de 1960. O tempo narrativo permanece sobremaneira no presente, mas a remitência discursiva se encontra no passado, ou seja, nesse espaço geográfico, a imagem se dedica ao desenvolvimento dos fatos narrativos do presente e o passado, mais enraizado, é chamado à tona pela verbalização das lembranças das personagens sobre como as coisas eram, tecendo um diagnóstico mais direto sobre a cidade, o que não ocorre nos outros espaços. Essa escolha narrativa reforça o sentido de imobilidade criado pelo narrador ao apresentar para o espectador uma promessa de cidade revolucionária e moderna não cumprida. O futuro, Brasília, ligada a Belo Horizonte, seja por Niemeyer, seja por Juscelino Kubitschek, também é vista pelo filme como promessa não cumprida, como veremos no próximo item.

Mencionado pelo Ministro do Subsolo como sendo uma importante fonte de informação complementar aos documentos levantados pelo ministério, o especialista em minérios Marcos (Jota D'Ângelo), amigo dos tempos de faculdade de Estêvão, personifica a escolha conservadora e, sobretudo, reacionária por ascender socialmente, pactuando-se com as esferas de poder. Deixando nos tempos de estudante a radicalidade da militância, seu trabalho consiste agora em mediar, junto a empresários e a políticos locais, os interesses de empresas estrangeiras em explorar o subsolo.

Ao contrário do Rio de Janeiro, em que as personagens ou estão em deslocamento ou estão dentro de ambientes fechados, o vínculo com os espaços em Belo Horizonte são sempre mais cercados de significação sociocultural. Na disposição interna da cidade, o encontro entre os amigos se dá no restaurante do Minas Tênis Clube, um espaço prenhe de sentidos, um deles por ser um tradicional reduto de políticos e da elite belo-horizontina, condição informada pelo *travelling* feito a partir das mesas ocupadas por seus frequentadores. A varanda deixa a todos em um ponto mais alto em relação à cidade que se desenha ao fundo do plano pelo uso da profundidade de campo. O ambiente, geograficamente superior, projeta a condição *sine*

¹¹³ “Uns saíram para cursos no exterior, outros para empregos no Rio ou São Paulo. Fizeram bem em sair como alguns de nós fizemos bem em ficar. Os que ficaram têm hoje muitas compensações”. MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. *A filha da paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001, p. 134. O diretor Maurício Gomes Leite saiu de Minas para nunca mais voltar.

qua non de *status* almejada por Marcos, determinante para a sua mudança de lado político: “Hoje sou o que nós chamávamos de um homem bem-sucedido. Fiquei organizado, digno, respeitado”, afirma na conversa com Estêvão.

Marcos (à direita): de revolucionário a corrupto

Na década de 1960, Belo Horizonte estava mergulhada em circunstâncias estratégicas que a colocavam no jogo político nacional configurado pela formação e desenvolvimento das ações do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES). Heloísa Starling estudou a formação do IPES-MG encontrando aspectos particulares, sobretudo, relativos ao entrosamento e participação da elite empresarial local, que se distinguem da conformação adotada pelos congêneres carioca e paulistano. Segundo a pesquisadora, Minas incluía-se necessariamente no condomínio político-empresarial gerenciado por Rio de Janeiro e São Paulo, não somente pela necessidade de expansão regional que a entidade vislumbrava, mas, sobretudo, por um conjunto de especificações que lhe conferiam importância no cenário nacional:

Em primeiro lugar, devido ao papel político desempenhado por Minas a nível nacional, ao alto grau de prestígio político alcançado por suas elites e ao peso de sua influência na administração federal, seja na articulação de linhas políticas, seja na distribuição de postos no primeiro e segundo escalão. (...) importância do ponto de vista empresarial, delimitando a principal área de concentração industrial do país [junto a RJ e SP]. (...) Mas a incorporação de Minas cumpria também um segundo objetivo, esse de caráter militar, (...) a posição singular de Minas no corpo do país transformava o estado em uma área privilegiada do ponto de vista de uma resistência militar.¹¹⁴

¹¹⁴ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Os senhores das gerais. Os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 47.

Sobre esse destaque político, Otávio Soares Dulci nos ajuda a compreender que o impacto político de Minas Gerais remonta aos tempos do Império, prolongando-se para a República Velha e se fazendo forte também entre 1946-1964, período em que todos os governos federais “incluíram no ministério representantes mineiros dos grandes partidos.”¹¹⁵.

No ambiente do Minas Tênis Clube, Marcos é chamado de “meu amigo” por um dos políticos que frequentam o local, cenário que a *mise-en-scène* transforma em máscara social¹¹⁶. Sentados à mesa enquanto bebem uma cerveja, Estêvão pergunta pelo trabalho de Marcos e pede ajuda: “você tem todos os nomes, as fichas, as percentagens, tudo o que é feito por trás”. O plano fixo mostra atrás da dupla um garçom que serve as mesas ocupadas por pessoas brancas e um casal que tranquilamente cruza o quadro para observar a paisagem, com uma música ambiente romântica cantada em inglês.

Minas Tênis Clube: sociabilidade e poder na capital mineira

Naquele reduto, a presença de Estêvão é ponto isolado de oposição e, para além da diferença de perspectivas entre os dois amigos, a composição estende esse contraste para os contornos de uma classe média que, naquele momento, apoiou, enquanto classe,

¹¹⁵ DULCI, Otavio Soares. “As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia”. In: *Ciências Sociais Hoje – 1984: anuário de Antropologia, Política e Sociologia*. São Paulo: Cortez Editora, Anpocs, 1984, p. 7-32.

¹¹⁶ Heloisa Starling mostra como o reduzido ambiente de sociabilidade por onde circulava a elite mineira foi um dos elementos que definiram o tipo de constituição que o IPES veio a tomar no Estado. Para essa discussão, conferir STARLING, *Op. cit.*, especialmente os capítulos 1 e 2.

os desmandos políticos nacionais, situação que aparece claramente demarcada somente no contorno mineiro.

A presença de Marcos apresenta a modulação de valores identificados como pertencentes à classe média, exportando para a estrutura da vida coletiva parâmetros caros para a compreensão dessa faixa populacional, que antes de ser pura alienação, como apresentada por Arnaldo Jabor em *Opinião pública* (1966), em *A vida provisória* (1968) é uma classe que sabe pautar, pelo entendimento consciente que faz do jogo político, as escolhas extremamente personalistas que tece para si. Porém, Marcos é também o signo que representa a amizade do passado que se confronta no presente com o campo da ideologia política. Amizade construída nos bancos da universidade, em fase na qual a tônica era a vontade de mudar o mundo, como afirma Estêvão na conversa com o amigo. “Lembra dos tempos da universidade? Marcos, o mais radical de todos”¹¹⁷. Na relação entre os dois, o embate surge das escolhas atuais de cada um em relação aos antigos pressupostos esquerdistas. Nas palavras de Marcos, Estêvão “continua um ingênuo”. Antes, na conversa com o ministro, Estêvão já havia indicado desconforto ao pensar que o amigo agora colabora com interesses escusos de uma grande mineradora internacional. O valor da amizade é o que impregna o privado nessa relação.

Na literatura¹¹⁸ e na música¹¹⁹ vários são os exemplos de obras produzidas por mineiros que tiveram por matéria prima a utopia da amizade, pragmática que em projeto se realizou com maior sucesso pelas canções do Clube da Esquina, no início dos anos 1970. Os encontros, as descobertas, as viagens são os temas dessa produção cultural. *Manuel, o audaz* (Lô Borges/Toninho Horta) era o nome do jipe que nomeou a música e transportava um bando de gente na garupa. A partir do surgimento, em 1967, do Festival de Ouro Preto, realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais, a cidade

¹¹⁷ As décadas de 1950 e 1960 registram no Brasil o fortalecimento do movimento estudantil iniciado em meados da década de 1930, que se tornou palco nesse período para um amplo domínio de um pensamento de esquerda. O diálogo indica um envolvimento de Marcos com esse cenário. Curioso é perceber que a discrepância em seu atual comportamento tem por objeto um tema que ganhou debate nacional na maior organização estudantil do país. “Em 1956, no XIX Congresso da UNE, os setores progressistas recuperaram a UNE para não abandoná-lo mais. Durante os anos seguintes há um processo de ‘politização crescente’ e de mobilização contra a presença das empresas estrangeira. Em 1958, por exemplo, os estudantes participam de uma violenta campanha pela demissão de Roberto Campos do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico. ‘Bob Fields’, como o apodavam os estudantes, era acusado de defender os interesses petroleiros da Gulf na Bolívia. Foi depois de uma grande manifestação dos estudantes no centro do Rio que o presidente Kubitschek exonerou o futuro Ministro de Planejamento do general Castelo Branco”. SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *A JUC: os estudantes católicos e a política*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1984, p. 83.

¹¹⁸ Conferir: SANTIAGO, *op. cit.*, 2014.

¹¹⁹ Símbolo da mistura entre amizade e música, a composição *Clube da esquina n. 2* (Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges) exemplifica o que ficou conhecido como o movimento Clube da Esquina. Para um relato detalhado e memorialístico, conferir BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

passou a se transformar ao longo da década de 1970 em rota migratória da juventude, haja vista a tumultuada passagem do grupo teatral norte-americano *Living Theatre* por Ouro Preto, no início da década de 1970. Atraído pelo evento, o grupo de vanguarda teatral, que visitava o Brasil a convite do Teatro Oficina, de São Paulo, depois de alguns meses vivendo em Ouro Preto, acabou preso e deportado pela ditadura militar. O Festival propiciou encontros que resultaram na formação do *Grupo Corpo*, *Grupo Galpão*, *Grupo Oficinna Multimédia*, sendo palco para o lançamento de inúmeros outros como o *Uakiti*, transformando o Estado em palco para o lançamento de novos conceitos de sociabilidade e força jovem para o país.¹²⁰

Mesmo em meio à urgência trazida na alma desde o Rio de Janeiro, Estêvão encontra tempo para procurar uma antiga namorada, Lívia, e ir ao cinema com ela. O caminhar dos dois por lojas e ruas enquanto conversam cria no espectador a sensação de que as horas correm em velocidade mais lenta. Os locais da cidade parecem próximos e seus habitantes se conhecem, pois, estando com Lívia, Estêvão é reconhecido pelo irmão mais novo de um antigo amigo de Faculdade. O caminhar pela cidade e a facilidade de encontrar pessoas conhecidas são dois pontos muito reconhecidos no discurso que a própria população de Belo Horizonte faz sobre seus costumes¹²¹.

A lembrança da relação amorosa vivida pelo casal na juventude é marcada no filme por uma bela sequência que situa em diversas paisagens da cidade o cotidiano vivido pelos dois. As cenas perpassam vários espaços públicos de Belo Horizonte, alternando locações internas e externas. A voz *over* do narrador é substituída pela voz *over* de Lívia e Estêvão. Pela primeira vez, a composição da memória é tecida por narradores-personagens em primeira pessoa, reservando a Belo Horizonte a guarda de um tipo específico de volta ao passado, que prescinde do condutor externo, um dado importante para o esquema narrativo do filme. O narrador é substituído por um gesto linguagem que suspende no tempo a turbulência vivida no presente e ancora na voz das próprias personagens a evocação de suas lembranças.

Na sala de aula de uma escola, uma fórmula de matemática aparece escrita no quadro. Estêvão diz: “Lívia foi para mim uma fórmula de matemática que eu não sabia na prova de fim de ano.” Embaixo do vão do colégio, “o jornal do colégio”. Na praça, ela veste uniforme colegial, ele já está com roupas de universitário: “o namoro na

¹²⁰ Informações sintetizadas a partir de texto sem autoria especificada, presente na *Diversa*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, ano 2, n. 6, março de 2005. Disponível em < <https://www.ufmg.br/diversa/6/artecultura.htm> >. Acesso em 11 jan. 2019.

¹²¹ SANTIAGO, Silviano, *op. cit.*, 2014.

praça.” De volta ao vão do colégio, agora é a vez de Livia rememorar: “Estêvão foi para mim o autor português que eu não conhecia na prova de fim de ano.” A cena se abre para uma rua ampla, cercada por muitas árvores, onde se vê apenas um carro em movimento e, à frente dele, duas crianças fazendo ziguezague em uma bicicleta: “a bicicleta que descia a ladeira, pela manhã.” Depois, Livia e Estêvão atrás de uma árvore, se beijando: “o primeiro bater do sexo.” Surge a foto de uma criança. Ouve-se Estêvão: “Livia foi para mim o sofá na sala quando os pais dormiam. E uma foto da infância.” Finalizando a sequência, em uma estação de trem, Livia está vestida com o uniforme de uma colegial. Cabelos compridos, saia rodada azul, blusa branca, meias 7/8 e sapato tipo boneca. O trem chega e a ouvimos em voz *over*: “Estêvão foi para mim o retorno na estação e a despedida sem retorno.” Ao fundo, pouco a pouco uma música clássica é substituída pelo som do trem que se afasta.

A construção fílmica desta sequência não é feita por meio do tradicional *flashback*, como no restante do filme. Nesse momento, ela privilegia a exposição de uma memória espacial por meio de uma montagem alternada que, no trecho descrito acima, remonta ao passado das personagens, garantindo uma simultaneidade temporal com o presente narrado e destacando a descontinuidade espacial ao mostrar cenas de diversos lugares da cidade onde os jovens se encontravam. A montagem alternada e a narração em primeira pessoa impregnam o espaço da cidade de uma memória que se compõe de forma poética, por paisagens que foram testemunhas daquele tempo passado vivido pelo casal. O som reitera essa apropriação bucólica do tempo e do espaço, pois é composto por uma trilha sonora instrumental tocada ao piano. Como afirma Cecília Mello, “a memória é, portanto, um ponto de conexão entre o evento lembrado, a pessoa que o lembra e o espaço da lembrança”¹²². A autora estabelece essa conexão de ideias ao buscar perceber a presença do espaço urbano a partir de uma observação mais aguda para o uso da montagem alternada, em um conjunto de filmes que reúne títulos nacionais e estrangeiros.

A cena da bicicleta é especialmente bonita, pois a câmera acompanha o ziguezague feito por ela, e o espectador pode sentir a demora, a liberdade de ir e vir pela cidade que marcou a história de amor do casal no passado. Há um tempo referenciado e percorrido, claro. Mas o espaço torna-se o elemento que abrigou a ação e agora reapresenta aos espectadores as vivências pretéritas daquele casal, dando materialidade à memória, combinando com o que Giuliana Bruno *apud* Mello diz ser uma cidade:

¹²² Idem, p. 130.

“camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si. (...) É, sobretudo, através do espaço e não do tempo que se movem as memórias”¹²³.

A presença de Belo Horizonte denuncia aproximações biográficas entre o diretor Maurício Gomes Leite e a personagem Estêvão. Maurício nasceu na cidade de Montes Claros, norte do Estado de Minas Gerais, e na capital construiu sólida carreira no jornalismo, com destaque para a crítica de cinema nos jornais *Estado de Minas*, *Diário da Tarde* e na *Revista de Cinema*, como detalhado no texto de introdução da tese. Mas foi ao se mudar para o Rio de Janeiro no início da década de 1960 que Gomes Leite começou a reunir as condições necessárias para enfrentar o exercício da realização de um filme, pois na época, Belo Horizonte não oferecia as bases para o desenvolvimento de produções filmicas de longa-metragem. Este dilema mineiro para a produção de filmes foi registrado pelo próprio Maurício Gomes Leite, quando já morava no Rio de Janeiro, em sua coluna de crítica cinematográfica no *Jornal do Brasil*, escrita em abril de 1966:

Em abril do ano passado, terminaram as filmagens de *A Hora e Vez de Augusto Matraga* [Roberto Santos] e *O Padre e a Moça* [Joaquim Pedro de Andrade], voltando para Belo Horizonte os estagiários das duas equipes, pertencentes ao CEC [Centro de Estudos Cinematográficos] e à Escola de Cinema, com um entusiasmo pela realização cinematográfica que contagiou a todos os que aqui tinham ficado fazendo cineclubismo ou crítica. Alguns faziam planos de ir para o Rio, como caminho mais rápido para conseguir entrar nos esquemas de produção de filmes e chegar, afinal, ao que todos pretendiam, dirigir¹²⁴.

Interessante perceber que a iniciativa que deixou uma quantidade de entusiasmo capaz de contagiar os demais cineclubistas era parte de um esforço de produção externo à cidade e até mesmo ao Estado. Nas duas produções, como comentamos na introdução, Minas Gerais figura como paisagem e três dos cinco estagiários que nelas se envolveram – Guará Rodrigues (da Escola de Cinema), Geraldo Veloso e Carlos Alberto Prates Correia (CEC) – que continuaram envolvidos com cinema, efetivamente se mudaram para o Rio de Janeiro.

Terminadas as filmagens em maio, esses estagiários e outros 17 jovens se reuniram para fundar em junho de 1965, o Centro Mineiro de Cinema Experimental – CEMICE, com objetivo único de produzir filmes, tornando-se um braço externo ao CEC, que resistia a se abrir para a realização. A entidade jurídica foi registrada em cartório e realizou concurso interno para selecionar o primeiro roteiro a ser filmado com

¹²³ MELLO, Cecília. “Um conto de duas cidades”. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise; LIRA, Ramayana (orgs.). *Cinema, Globalização e Transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013, p. 130.

¹²⁴ LEITE, Maurício Gomes *apud* RIBEIRO, 1997, p. 79.

dinheiro que havia sido conseguido por empréstimo. Após o filme de Prates Correia *Milagre de Lourdes*, a entidade se envolveu em outros quatro filmes, mas com recursos próprios de seus diretores¹²⁵. O crítico Ronaldo Noronha fez a avaliação final do processo: “O Cemice veio a morrer pelo final de 67, por força da própria dinâmica que desencadeara. Fizeram-se filmes, criou-se uma prática de Cinema; mas a cidade provou ser incapaz de fornecer sustento econômico a uma indústria de Cinema Mineiro, nem mesmo de curta-metragem”¹²⁶. Outra iniciativa que marcou impulso na cidade foi a criação, em 1962, do Curso de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, primeiro de formação universitária do país. O resultado do vestibular publicado em março trazia uma lista com 21 nomes. No ano anterior, quando a Universidade Católica ofereceu um curso livre de Cultura Cinematográfica, ação que antecedeu a postulação da formação superior, 156 pessoas haviam feito inscrição. O otimismo do Padre Edeimar Massote, principal nome responsável pelo curso ao longo de sua história, pode ser verificado no texto que escreveu para um jornal na época da realização do vestibular: “O objetivo da Escola é, prioritariamente, o de formar técnicos de cinema. É preparar seus alunos para fazer cinema nos vários setores concernentes à realização de um filme.”¹²⁷. A posterior criação de um curso superior de Comunicação Social e o desinteresse crescente da universidade em manter o curso são apontados como os principais responsáveis pelo fim da Escola Superior de Cinema (como ficou conhecida), que teve último vestibular realizado em 1970¹²⁸. A trajetória dessas iniciativas/instituições que compuseram parte importante do alicerce cinematográfico belo-horizontino demonstra contornos pouco perenes na relação da cidade com a produção.

Em *A vida provisória*, Estêvão também é um jornalista que quer fazer um filme, como explica o narrador em uma das primeiras cenas. Esta voz informa que foram encontrados na cidade de Brasília recortes e anotações de um filme autobiográfico que Estêvão pretendia fazer “depois que tudo passasse.” A narração prossegue dizendo que as notas deixadas são incompletas, e algumas escritas de forma vaga. Explica também que amigos se reuniram e levaram para diante a empreitada de realizar a história que o espectador irá assistir. Esta sequência instaura uma mimese entre personagem principal

¹²⁵ Informações reunidas a partir de: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

¹²⁶ NORONHA *apud* RIBEIRO. *Op. cit.*, p. 200.

¹²⁷ MASSOTE *apud* RIBEIRO. *Op. cit.*, p.163.

¹²⁸ RIBEIRO, 1997, apresenta um capítulo extenso com vários depoimentos referentes ao funcionamento do curso. As informações sobre a Escola de Cinema foram reunidas a partir dessa fonte.

e diretor: homens, jornalistas migrados de outra cidade, com desejo de produzir um filme. Esta mimese, exposta em representações trazidas pela própria obra, exacerba a nossa constatação de que em *A vida provisória*, Maurício Gomes Leite também nos apresenta uma escrita de si. O filme desenrola escolhas espaciais e memorialísticas do próprio diretor. Mas antes de centrar a análise unicamente sobre a proposição de uma perspectiva autobiográfica – que em verdade torna-se categoria possível de ser aplicada de forma genérica a qualquer produção –, concordamos inteiramente com o crítico José Carlos Avellar: “Afirmar, no entanto, que *A vida provisória* é um filme autobiográfico (...) é explicar sua estrutura, uma montagem de pedaços da vida de um jornalista que vive aqui e agora”¹²⁹.

Dentro do conjunto documental analisado por esta tese, *A vida provisória* e *Sagrada família* (1970), do diretor Sylvio Lanna, são os dois filmes que apresentam o tema do deslocamento geográfico em sua composição narrativa¹³⁰, sendo que em *A vida* há uma montagem que perfaz uma construção temporal sobre as ideias de passado, presente e futuro blocadas respectivamente sobre os espaços de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Brasília, implicando com isso consequências, como temos levantado, para a composição memorialística e da própria vida de Estêvão, base material da ação desenvolvida no filme.

Se referendarmos a proposição de que Estêvão é uma mimese do diretor, reiteramos a ideia de amor e ódio à cidade, muito frequentemente colocada pela geração de cineastas mineiros das décadas de 1960 e 1970, que afirmava ser preciso deixar Belo Horizonte para viver a liberdade e conseguir trabalhar. Mas é esse o espaço que guarda no filme o lugar da poesia, e a cidade de Belo Horizonte torna-se uma protagonista não ficcional que acolhe nesse segundo bloco de nossa divisão temática outro tipo de passado em relação ao apresentado sobre o Rio de Janeiro, fato caracterizado pela forma do filme a partir do elemento do narrador.

Lívia também é portadora de um dado pessoal que o filme escolhe trabalhar somente na chave de uma citação em meio a um diálogo mais amplo em que os dois falam da juventude: agora, ela está casada com o jovem Lucas. O ambiente não permite detalhes, o enquadramento fixo em plano médio mostra que o ônibus estava cheio. Estêvão: “você se escapou de mim e acabou se casando com Lucas, que agora é o único

¹²⁹ AVELLAR, José Carlos. O filme em questão: Caderno B: A vida provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mar 1969, p. 7.

¹³⁰ A amplitude dos deslocamentos de Maurício Gomes Leite alcançam, no que toca às ideias, a França de maio de 68, como poderá ser observado adiante quando tratarmos dos chamados *cine-tracts*.

da nossa turma capaz de fazer mesmo o que pensa”. A frase ganha um contorno pontual, pois a conversação logo se deriva para a crítica feita a um amigo que foi morar fora do Brasil. Livia: “Teodoro nunca soube o que quis”. Estêvão: “E você sabe o que quer?” Livia: “Sei. Que Lucas deixe de ser louco”. Estêvão: “Mas ele que está certo. Eu sei que agora é tudo mais difícil, poucos escapam, mas Lucas sempre foi muito hábil”. Oposto a Marcos, que abriu mão de um passado radical, Lucas é definido como sendo o único a fazer o que pensa em meio a um período em que poucos escapam. A oposição de comportamento entre Marcos e Lucas põe em cena pragmatismos ideológicos que dividiram uma geração em tempos de Ditadura Militar, localizando Belo Horizonte como cenário geográfico privilegiado para que esse tipo de debate político se efetivasse na narrativa.

O diálogo não atribui a Lucas um vínculo político específico, mas o tipo de ação ao qual está envolvido remete a um ideário de luta contra uma condição onde “poucos escapam”. Havia forte engajamento da juventude belo-horizontina nos movimentos políticos da época e no cenário compreendido pela década de 1960, a cidade registrava um clima político-cultural marcado por manifestações pungentes, apresentando uma atuação decisória em âmbito nacional, como pode ser observado a partir dos dados que se seguem. Parte integrante da Ação Católica Brasileira (ACB)¹³¹, a Juventude Universitária Católica (JUC) era um movimento de universitários cristãos, formado basicamente por pessoas pertencentes à classe média e em menor proporção à burguesia, que teve uma importante atuação teórico-ideológica em um momento que o país passava por uma ampla discussão política.

Giovanni Semeraro explica que a organização da JUC era constituída basicamente da Equipe Nacional, com a função de orientar e coordenar o movimento no território nacional, e das equipes regionais. “Até 1959, o grupo de São Paulo mantinha posição de liderança [com] dirigentes como Plínio de Arruda Sampaio, Paulo Gaudêncio e Celso Lamparelli (...). Nos anos que se seguiram, será a equipe de Belo Horizonte que vai representar o centro de maior referência e o ponto mais sensível do movimento”¹³². Reunidos em Salvador em setembro de 1963, destacam-se as proposições dos assistentes eclesiais de Belo Horizonte, com a apresentação de um esquema para analisar o engajamento do cristão na realidade brasileira, composto por

¹³¹ Como vimos acima, a Igreja Católica também desempenha um forte papel na condução cinematográfica da cidade de Belo Horizonte na década de 1960.

¹³² SEMERARO, Giovanni. *A primavera dos anos 60: a geração de Betinho*. São Paulo: Edições Loyola, 1994, p. 51.

um conjunto de setores estruturais em que a JUC “deveria significar para o meio um testemunho de abertura da Igreja à realidade.”¹³³.

Entre 1959 e 1964, a atuação de um grupo de jucistas da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG vai gerar, com muita intensidade, reflexões sobre os problemas mais urgentes da realidade brasileira do período. Com atuação importante no Conselho de Belo Horizonte, realizado em julho de 1959, em que se inaugurava uma nova fase na JUC, “quando o movimento assume a responsabilidade explícita pela ação política como parte integrante de seu compromisso evangélico”¹³⁴, atuavam nomes como Herbert José de Souza (o Betinho)¹³⁵, Antônio Otávio Cintra, Henrique Novaes, Paulo Haddad e Vinícius Caldeira Brant. No âmbito da UNE, em 1961, Betinho integra a comitiva da entidade que junto com seu presidente, Aldo Arantes, um militante da JUC, segue para Porto Alegre e participa ativamente do movimento estudantil que dá apoio à Brizola na resistência a tentativa de golpe militar que queria impedir a posse do vice-presidente da República, João Goulart, após renúncia de Jânio Quadros.

A crescente perspectiva de ação política no interior da JUC faz reunir, em congresso promovido pela entidade entre os dias 31 de maio e 3 de junho de 1962, em Belo Horizonte, jovens que vão discutir a ideia da “consciência histórica”, com base em teses defendidas pelo padre jesuíta mineiro Henrique de Lima Vaz, um dos mentores intelectuais do documento *Ação Popular, Esboço ideológico*¹³⁶, que guiou a constituição, durante o congresso, da Ação Popular (AP). Betinho, até então um católico de inclinação jesuíta, é eleito o primeiro coordenador nacional do movimento que nascia sobre as bases de um socialismo democrático, humanista e de origem cristã, não confessional, que valorizava o pluralismo político e a liberdade de expressão. Ação Popular também era o nome do jornal estudantil publicado pela Ação Católica Mineira em que Betinho era seu editor. A organização política consegue eleger, em 1962, o belo-horizontino Vinícius Caldeira Brant¹³⁷ para a presidência da UNE, repetindo o feito em 1963, dessa vez com o paulistano José Serra.

¹³³ SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *A JUC: os estudantes católicos e a política*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1984, p. 208.

¹³⁴ Idem, p. 52

¹³⁵ Para uma biografia resumida da trajetória de Betinho, conferir o verbete produzido pelo CPDOC, redigido por Sérgio Montalvão e Cláudia Montalvão. Disponível em < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/herbert-jose-de-souza> >. Acesso em 27 jan. 2019.

¹³⁶ SOUZA. *Op. cit.*, p. 198.

¹³⁷ Para uma biografia de Caldeira Brant, conferir o verbete produzido pelo CPDOC (o qual não traz indicação de autoria). Disponível em < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/vinicius-jose-nogueira-caldeira-brant> >. Acesso em 27 jan. 2019.

Em 1966, realizou-se o XXVIII Congresso da UNE em Belo Horizonte, numa igreja de padres franciscanos, apesar da proibição pela polícia¹³⁸ e, em 1967, a radicalização da esquerda jovem volta a encontrar na cidade o espaço para a emergência de um novo personagem político em um Brasil em tempo de Ditadura Militar, o Comando de Libertação Nacional (Colina). Seus integrantes constituíam o grupo mineiro formador da Polop – Organização Revolucionária Marxista – Política Operária. Divergências iniciadas em 1965 resultam, dois anos depois, na criação da Colina, integrada de forma majoritária por jovens estudantes universitários. “Como as demais organizações de oposição ao regime militar instalado em abril de 1964, defendia a ação armada como meio para libertar o Brasil da ‘opressão e da ditadura’ e, numa etapa posterior, criar o partido revolucionário da classe operária”.¹³⁹ De seu quadro fizeram parte nomes como Dilma Rousseff, Fernando Pimentel e Nilmário Miranda. Vários homens e mulheres feitos presos políticos pelo Regime Militar militaram durante anos em ações da esquerda no Estado antes de assumirem funções fora dele. Para a guerrilha do Araguaia dirigiram-se nomes como Osvaldo Orlando Costa, Áurea Eliza Pereira Valadão e Paulo Roberto Pereira Marques, todos mortos pela ditadura.

Na década de 60, as manifestações culturais na cidade mostravam atuação em quase todos os campos artísticos. Em seu livro de memórias, Lúcia Helena Monteiro Machado relaciona várias delas. O canto coral respondia pelo nome Madrigal Renascentista, regido por Isaac Karabtchevsky e, nas artes cênicas, os jovens vanguardistas do Teatro Universitário (TU) e do Teatro Experimental (TE) eram os responsáveis por encenar Brecht pela primeira vez no país. Nas artes plásticas estava em pleno funcionamento a Escola do Parque – hoje Escola Guignard –, fundada pelo pintor Alberto da Veiga Guignard, responsável pelo desenvolvimento da pintura moderna na cidade. O cinema orbitava em torno do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) e, na literatura, o Grupo Complemento, responsável pela *Revista Complemento*, de forte viés existencialista, reunia nomes como Silviano Santiago, Ivan Ângelo, Flávio Werneck e o próprio Maurício Gomes Leite. Na dança, o Ballet Klauss Vianna foi o embrião do que veio a se tornar, anos mais tarde, a Universidade da Dança fundada no Rio de Janeiro. O jornalismo nunca contou com uma formação grupal formalizada, mas os trabalhadores das redações belo-horizontinas sempre puderam ser encontrados com assiduidade em bares da região centro-sul da cidade, sobretudo, em

¹³⁸ SOUZA, 1984, op. cit., p. 84

¹³⁹ Verbete CPDOC. Disponível em < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comando-de-libertacao-nacional-colina> >. Acesso em 27 jan. 2019.

torno do Edifício Archangelo Maletta¹⁴⁰. Esse conjunto de dados políticos e culturais sinalizam movimentos que, em grande medida, distanciam a cidade da *stasis* com a qual Belo Horizonte é introduzida no filme. Abordaremos essa perspectiva mais a frente no texto.

Como já demonstramos, *A vida provisória* é o filme que resulta de um filme que teria sido escrito por Estêvão. Mas um aspecto acrescenta a essa dupla capa uma terceira camada e amplia a *mise en abyme* cinematográfica. Indicando que aceitaram o convite feito pelo irmão mais novo de um antigo amigo de faculdade de Estêvão em encontro dentro do ônibus, o casal se dirige à noite para a Escola de Direito da UFMG para uma sessão de cineclube, que exibe um filme de forte conteúdo político. No escuro da sala de cinema, Livia olha de relance para Estêvão. Na tela, Teresa (Renata Sorrah¹⁴¹), encarna uma estudante militante em fuga, encontrada por dois agentes que a abordam pelas frases “a primavera acabou” e “IntiPeredo¹⁴² se acabó”. Os homens, vividos por Geraldo Veloso¹⁴³ e Guará Rodrigues, têm um comportamento repressivo, mas conformado por um ar bufão, o que confere à cena um teor ridículo pelo extremismo histriônico dos comportamentos. No muro que está em suas costas, Teresa está agachada entre duas inscrições. À esquerda do quadro lê-se “CHE”. À direita, o desenho de uma seta. Os versos que recita falam sobre amar e ser livre. Os homens atribuem a ela acusações desconexas sobre envolvimento com questões de esquerda. Ela responde com versos e a dinâmica geral do filme dentro do filme se constrói sobre o eco de uma premissa exposta em palavras escritas em uma parede em cena de *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), de Jean-Luc Godard: “Il faut confronter les idées vagues avec des images claires”¹⁴⁴. O homem representado por Guará cita novamente os nomes de Inti e de Coco, seu irmão, terminando a frase em espanhol: “se acabó”. O uso de óculos escuros e um paletó grosso para um frio que os raios de sol da cena desmentem, deixa ainda mais esdrúxula a sua presença. Abrindo um jornal, a personagem de Veloso ordena: “Ouça”, e começa a ler um trecho provocativo do poema “O PCI aos jovens!

¹⁴⁰ MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. *A filha da paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

¹⁴¹ Estreia da atriz em um filme de longa-metragem.

¹⁴² Guido Alvaro Peredo Leigue (1937-1969) guerrilheiro boliviano que integrou a *Guerrilla de Ñancahuazú*, comandado por Ernesto Che Guevara, na Bolívia, entre 1966 e 1967, chegando ao posto de líder do *Ejército de Liberación Nacional* da Bolívia (ELN). Inti, como era chamado, sobreviveu ao ataque que matou Che Guevara, sendo morto em 1969 ao voltar para o país a fim de organizar nova guerrilha. Roberto Pereira Leigue, o Coco, era seu irmão. ANDERSON, Jon Lee. *Che Guevara. Una vida revolucionaria*. Barcelona: Anagrama, 1997 e VILLEGAS TAMAYO, Harry. *Pombo, un hombre de la guerrilla del Che*. La Habana: Editora Política, 1996.

¹⁴³ Geraldo Veloso, diretor de *Perdidos e malditos*, foi um dos fundadores da Tekla Filmes, empresa produtora de *A vida provisória*.

¹⁴⁴ É preciso se confrontar as ideias vagas com imagens claras.

(Notas em verso para uma poesia em prosa seguidas por uma ‘Apologia’)¹⁴⁵: “Você tem cara de filhinha de papai. Eu odeio como odeio seus pais / Você tem os mesmos olhos cheios de mentira / São trôpegos, incertos e desesperados / Mas também sabem serem prepotentes, chantagistas, autossuficientes e abusados / Prerrogativa burguesa, minha cara”. Olhando para a câmera, quebrando com a quarta parede, anuncia a autoria do texto: “Pasolini”¹⁴⁶. Perguntada se amava IntePeredo, Teresa responde que só amava a primavera que foi invadida, voltando a fazer um discurso poético de sentido revolucionário dedicando-o ao final aos “meus amigos tchecos”. A morte da estudante numa simulação alegórica de asfixia por gás encerra o filme que está sendo projetado e constrói a segunda¹⁴⁷ referência à repressão/tortura em *A vida provisória*. Em silêncio, sua cabeça é fechada em uma cuba improvisada. Um dos homens cita para que o outro anote a interpretação sobre a morte: “Trágico acidente feriu Teresa. E nós ficamos aqui, a pedidos, ajudar Teresa”.

Geraldo Veloso, em entrevista a nós concedida, disse:

O “filme” que você menciona, assistido por Estêvão/Paulo José e Livia/Joana Fomm, na Faculdade de Direito de BH, não estava no roteiro primeiro do filme. Sob o impacto de um ano muito agitado pelo mundo, Maurício adotou a estética dos “*film-tracts*”. (...) [O] filme foi criado, de improviso, no processo de filmagem. Leio um texto de Pasolini e termino o assédio assassino à personagem de Renata.¹⁴⁸

¹⁴⁵ O poema de Pasolini reflete o calor dos embates entre estudantes e policiais ocorrido no início de 1968, mas assume uma grande provocação ao se posicionar a favor dos policiais. “Pelo o que se sabe o poema foi escrito em março de 68, portanto no momento da invasão da universidade de Roma pelos estudantes que foram reprimidos pelos policiais. Pelo o que se sabe também Pasolini pensa em publicá-lo inicialmente numa revista de cultura, de circulação restrita, a *Nuovi Argomenti*, onde é efetivamente publicado no número de abril-junho de 68; em 16 de junho entretanto sai também numa revista semanal de enorme circulação, *l’Espresso*”. AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e 68: o PCI aos jovens!. *Terceira Margem*, [S.l.], v. 12, n. 19, jun. 2017, p. 54. Disponível em < <https://revistas.ufjf.br/index.php/tm/article/view/11054/8071> >. Acesso em 27 jan. 2019.

¹⁴⁶ O trecho apresentado no filme traz pequenas alterações em relação ao original em que se lê: “Vocês têm cara de filhos de papai / Odeio vocês como odeio seus pais / Vocês têm o mesmo olhar maligno / São medrosos, inseguros, desesperados / (ótimo!), mas também sabem como ser / prepotentes, chantagistas, convencidos, descarados: / prerrogativas pequeno-burguesas, meus amigos” In: LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/ Campinas: Companhia das Letras/Ed. Unicamp, 1993, p 97.

¹⁴⁷ Como vimos, na primeira, Estêvão, na cama com Paola, brinca de interrogá-la para extrair dela a confissão de que ela não é sua esposa, forçando seu rosto para trás.

¹⁴⁸ Segue trecho completo da resposta dada por Geraldo Veloso a nosso questionamento. Transcrevo-a, pois ele se lembrou dos fatos com riqueza de detalhes, mesmo passados 50 anos da realização do filme: “O ‘filme’ que você menciona, assistido por Estêvão/Paulo José e Livia/Joana Fomm, na Faculdade de Direito de BH, não estava no roteiro primeiro do filme. Sob o impacto de um ano muito agitado pelo mundo, Maurício adotou a estética dos ‘filmtracts’ (manifestações espontâneas e rápidas – como um cinejornal – produzidas pelas iniciativas de cineastas militantes à época de maio de 1968, sobretudo Jean Luc Godard – que em seguida iria se incorporar ao grupo Dziga Vertov, com Jean Pierre Gorin e outros participantes do movimento, na França) e criou este momento do filme onde estamos eu, Guará e Renata. O filme fazia menção poeticamente aos heróis de então, sobretudo aos companheiros de Che Guevara que, meses antes, tinham sido assassinados na Bolívia com Inti Pereda e outros. O filme foi criado, de improviso, no processo de filmagem. Leio um texto de Pasolini e termino o assédio assassino à personagem de Renata, dizendo ‘trágico acidente destronou Teresa’”.

O extrato composto por pouco mais de 3 minutos de duração trabalha três questões políticas vividas no calor do momento naqueles meses de abril-maio de 1968, período em que o filme foi captado: a invasão sofrida pela Tchecoslováquia após o movimento da Primavera de Praga, a situação dos companheiros de Che Guevara pertencentes à guerrilha fundada na Bolívia, os protestos dos estudantes no Maio parisiense e no romano e, por meio do texto declamado, Pasolini e a produção cinematográfica moderna. Maurício Gomes Leite trabalhou como editor do caderno internacional do *Correio da Manhã* e, portanto, era homem ligado diretamente a informações do contexto internacional. A inserção do filmete mostra congruência temporal e reflexo de objetivos com o movimento dos chamados *Ciné-tracts* (cine-panfletos), filmes curtos com duração máxima de 2 minutos e 44 segundos, equivalente a uma bobina 16mm de 30 metros. Concebidos como um meio para proporcionar notícias sobre eventos, que de outra maneira não seriam disponibilizadas pelo aparato estatal gaullista, foram produzidos pelo documentarista Chris Marker durante as manifestações de maio-junho de 1968, iniciativa seguida pelo cineasta Jean-Luc Godard¹⁴⁹, um diretor aclamado por Maurício, que intitulou suas produções de *film-tracts*¹⁵⁰.

O “*film-tracts*” de Gomes Leite retira a enunciação direta dos fatos da primeira camada de sentidos de *A vida provisória*, aquela que se configura pelos escritos de Estêvão, e da segunda, aquela que representa a própria matéria do filme, fruto dos esforços dos amigos por dar forma a esses escritos, o que demonstra se tratar de uma elaboração/interferência direta do narrador. O filmete reúne em uma só equação temas políticos caros às esquerdas naquele momento, condensados no fenômeno Maio de 1968, em várias geografias do mundo. O uso da metalinguagem serve ainda de ponte que denuncia a censura como forma de restrição de direitos, presente nos regimes dos generais Charles de Gaulle e de Artur da Costa e Silva. A remissão feita à atualidade de

¹⁴⁹ “Por que você gosta tanto de Godard? – Porque com *Acosado*, Godard foi o cineasta que realizou a mais importante revolução do cinema moderno; b) porque Godard como crítico, foi o que revelou maior independência na análise do cinema. Como cineasta foi o que revelou maior independência na análise da vida. Ou seja: o primeiro que conseguiu aproximar intimamente o cinema da vida; c) porque Godard fez até agora 15 obras-primas; d) porque Godard apesar de ser francês (ou suíço) foi o que atingiu a linguagem mais universal do cinema moderno; e) porque Godard, como acaba de demonstrar na recente luta dos estudantes franceses nas ruas de Paris, (foi preso junto com os estudantes e espancado pela polícia) é o artista da atualidade mais presente na discussão dos assuntos políticos”. Entrevista de Maurício Gomes Leite a Miriam Alencar quando do lançamento de *A vida provisória* no Rio de Janeiro. ALENCAR, Miriam. Caderno B: Quando os fantasmas particulares ganham uma vida, provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-20 mai. 1968, p. 8.

¹⁵⁰ Para uma análise sobre os *film-tracts* produzidos por Godard, consultar: TOPP, Dominic. “Revolución Escritura”: los ciné-tracts de Jean- Luc Godard y el arte de mayo de 1968. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 45, n. 50, jul. 2018, p. 22-43. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/141980> >. Acesso em 27 jan. 2019.

produção francesa denota mais uma abertura de deslocamentos feitos por Maurício Gomes Leite, que, pelo menos desde 1963, já mantinha vínculos presenciais com o movimento cinematográfico francês.¹⁵¹

O filme termina e as luzes se acendem mostrando que cadeiras de metal do tipo que se usam em bares dão assento aos espectadores. Dois deles são enquadrados pela câmera quando são abordados pelas costas por outros dois homens que os conduzem para fora sob uma ação coercitiva e violenta. Os agressores não recebem nenhum tipo de identificação, vestindo roupas iguais as dos estudantes. A sessão teve lugar na Escola de Direito¹⁵², espaço que, em relação à juventude política belo-horizontina, constituiu importante foco de discussão e resistência, ancorada dentro de uma universidade, área encarada como estratégica pelo regime militar.

Rodrigo Patto Sá Motta (2014) aponta que pesquisas de opinião realizadas por agências americanas nos anos 1960 revelaram que os jovens universitários brasileiros compunham o grupo mais receptivo ao ideário de esquerda no Brasil. A resposta autoritária “levou ao bloqueio da livre circulação de ideias e de textos, e à instalação de mecanismos para vigiar a comunidade universitária.”¹⁵³. Assessorias de Segurança e Informação foram criadas dentro dos campi¹⁵⁴. A cena composta por um único plano opta por uma câmera que acompanha toda a ação repressiva, mantendo-se fixa sobre o tripé, fazendo um leve deslocamento panorâmico. Ao parar, deixa que passe à sua frente dois homens: um jovem com boina e um mais velho que porta óculos escuros *Ray-Ban*. Os futuros torturadores de Estêvão aparecem pela primeira vez, disfarçados entre o público da sessão de cinema universitário¹⁵⁵.

A repressão, representada de forma alegórica na tela do filme projetado na Escola de Direito, ganha uma menção mais explícita na ação repressiva sofrida pelos espectadores na sala de cinema. A estrutura em abismo criada pelo filme dentro do filme duplica a maneira como a mensagem é exibida. A forma funde a repressão

¹⁵¹ LEITE, Maurício Gomes. Diálogos. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 jun., 1963, p. 4.

¹⁵² Um caso emblemático que mostra o envolvimento de estudantes do Centro Acadêmico Afonso Pena da Escola de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais com o movimento estudantil e com a luta contra a ditadura foi o de José Carlos Novaes da Mata Machado, um dos dirigentes da Ação Popular Marxista-Leninista (APML) e vice-presidente da UNE em 1967. Para informações sobre o percurso do militante, conferir LIMA, Samarone. *Zé*. Belo Horizonte: Mazza Ed., 1998.

¹⁵³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 8.

¹⁵⁴ A extensa pesquisa realizada pelo historiador teve por propósito compreender as políticas universitárias da ditadura em relação às universidades para observar a atuação dos militares e seus aliados civis nessa área estratégica da formação social brasileira. Conferir MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

¹⁵⁵ As personagens vividas por José Lewgoy e José Wilker serão analisadas no próximo item do texto.

alegórica e bufona dos agentes em relação a Teresa, ao realismo da condução coercitiva impetrada sobre os dois homens, mostrada na sala após as luzes se acenderem. A sequência evoca a instituição cinematográfica, composta aqui pelo filme projetado e pelo espaço da sala de cinema, sendo ela o âmbito que confere ênfase à representação do dado repressivo sobre a vida sócio-política daquele momento. Ao mesmo tempo, essa opção fílmica ressalta o cineclubismo, uma das mais importantes relações culturais da cidade com o cinema na década de 1960, como destacamos na introdução da tese¹⁵⁶.

A despedida da cidade é marcada pelo provincianismo exposto por uma composição interessante, dada por uma sequência que enfatiza a diferença proposta pelo filme entre Rio de Janeiro e Belo Horizonte, mostrada no momento em que Estêvão e Livia estão se despedindo. A noite cai e os sinos da igreja da Boa Viagem, matriz da capital, anunciam seis horas da tarde. O plano seguinte mostra um carro de som que anuncia que Estêvão, “jornalista subversivo e mau”, está na cidade. Livia, uma mulher presa pela vida provinciana, diz: “– Estêvão, já é tarde. Tenho que ir. A cidade toda vai ficar sabendo.” Os sinos da igreja e um carro de som são símbolos que, no Brasil, são reconhecidamente ligados ao universo de cidades interioranas. Para Paola, no Rio de Janeiro o anonimato é possível. Para Livia, na capital de Minas Gerais, jamais.

No filme, Belo Horizonte – então terceira maior capital do país – é tratada pelo narrador, definitivamente, como uma cidade pequena. O que não deixa de ser ambíguo, pois, se pensar o Brasil passa por pensar Belo Horizonte, o retrato desse polo como sendo o do atraso é no mínimo curioso, visto que, conforme tentamos demonstrar, a cidade reunia aspectos políticos e culturais os quais historicamente não permitem que ela seja sentida pela via única da *stasis*. É nesse ponto que o filme dá a ver que, além de uma busca histórica causal, colocam-se em jogo os mitos e fantasmas íntimos de um diretor, contrapostos a uma massa de ordem objetiva que envolve uma cidade à época centro bancário e financista, bem como a luta clandestina de jovens, os conchavos políticos que apartam os interesses coletivos em nome do poder econômico do capital privado e a exploração do minério de ferro. Em *A vida provisória*, Minas Gerais é

¹⁵⁶ O jornalista Geraldo Magalhães, no livro de memórias que comemorou os 50 anos do CEC, registrou um curioso depoimento: “Pouco depois de me matricular, ao final de 1960, no Centro Sperimentale di Cinematografia em Cinecittà, Roma – então o mais famoso centro de formação de profissionais de cinema do mundo – fui apresentado ao professor Giulio Cesare Castello, titular da cadeira de crítica cinematográfica, intelectual de vasta cultura e insaciável curiosidade. Castello estava a par de tudo em matéria de crítica cinematográfica e logo me interpelou, quando soube das minhas origens: – O que você veio aprender aqui, se vocês têm lá em Belo Horizonte a *Revista de Cinema* e o Centro de Estudos Cinematográficos? – Verdade, professor? Perguntei-lhe, apenas para que confirmasse um privilégio que o destino me concedera e que os demais colegas da roda ignoravam”. MAGALHÃES, Geraldo. *Dois ou três coisas...*. In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (orgs.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 229-232.

mostrada por meio de sua capital como epicentro oculto da vida nacional. Lugar por onde passam inúmeras questões, mas igualmente lugar onde, de forma insidiosa, as coisas permanecem imóveis “como um retrato de família”, apesar de “feitas para um poema selvagem”. Lugar que gesta para depois exportar. É assim com o minério. Foi assim com levas de gerações que migraram para muitas vezes nunca mais voltar. É paisagem que se comporta como passagem, assim como a deambulação empreendida por Estêvão faz confirmar¹⁵⁷.

Outra vez no avião, agora rumo à Brasília, inicia-se novo *flashback* sem a condução sonora da narração. Do rosto em primeiro plano de Estêvão, seguem-se imagens que remetem às últimas lembranças que registram a passagem de Paola pela vida de Estêvão, diálogos, carícias, sorrisos e o momento em que ela anuncia que está grávida dele. A voz do narrador só retorna para explicar de forma detalhada a opção pelo aborto, acompanhada pelas imagens que ilustram, em planos fixos, a sequência das ações que ela narra. A interrupção da vida, realizada de forma clandestina, introduz uma Brasília espacialmente vazia e também clandestina, sob o ponto de vista da política e dos direitos humanos.

1.6 “E Brasília é o futuro, a esperança”¹⁵⁸: contradições que se anunciam na cidade nova

Para além da divisão de blocos obedecer a premissa das cidades como espaços em que a história se desenvolve, os blocos um e dois começam e terminam possuindo um mesmo *modus operandi* de montagem: a primeira cena corresponde a uma dimensão pública e a última retrata um momento privado do casal Paola e Estêvão. O terço final do filme, que se passa em Brasília, altera essa lógica e institui uma mudança na relação temporal na narrativa: não há sequer um único movimento de volta ao passado. A descrição se ocupa unicamente de um presente que revela o futuro incerto, pela ênfase que dá a fatos públicos da vida política nacional.

¹⁵⁷ Esse parágrafo sofreu influência de uma entrevista dada por José Miguel Wisnik sobre seu último livro, *Maquinação do mundo*, onde ele investiga parte da obra poética de Carlos Drummond de Andrade a partir do ponto de vista da mineração presente na cidade de Itabira, Minas Gerais. Tomamos conhecimento do livro no último mês de pesquisa e não tivemos oportunidade de lê-lo, mas uma entrevista do autor iluminou questões sobre a análise que havíamos feito do filme *A vida provisória*, nos ajudando a reconduzir nossas conclusões sobre o bloco geográfico mineiro no filme. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/livro-de-jose-miguel-wisnik-investiga-o-impacto-da-mineracao-na-obra-de-drummond.shtml> >. Acesso em 14 de jan. de 2019.

¹⁵⁸ Trecho de frase dita por Estêvão em conversa com Paola.

Conduzido pela narração, sua vida passa a materializar as principais discussões políticas em pauta no Brasil. Na capital da República, a personagem de Estêvão vai perdendo pouco a pouco sua dimensão privada de homem idealista e saudoso de suas origens, que sente a perda de seu grande amor, Paola. A questão agora é coletiva. O filme está na capital do Brasil e discute pobreza, repressão política, ditadura militar. Estêvão conduz todos esses temas, pois são seus deslocamentos por distintas instituições que proporcionam a captação da situação política vivida naquela cidade. Brasília será uma presença esmagadora sobre ele, impondo fim à sua trajetória. Lá, Estêvão será morto.

O eixo monumental revela uma esplanada dos ministérios praticamente vazia, enquanto uma sentença direta dita pela voz *over* do locutor/narrador parece contradizer o que as imagens enunciam: “quando Brasília foi inaugurada, todas as rádios diziam: falamos do coração do Brasil.”. A composição fílmica feita para a imagem que abre a capital do Brasil espelha a abertura do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, que traz um *travelling* feito a partir de um carro em movimento com locução de Ferreira Gullar, oferecendo informações que ajudam o espectador a compreender aspectos sobre a fundação da cidade. Outros três elementos aproximam as duas produções: a exposição do vazio como componente do espaço urbano, a presença das cidades satélites e os trabalhadores que para lá foram enviados e o destaque dado à cidade como centro de migração do país.

Na primeira foto, Brasília em *A vida provisória*. Abaixo frame das primeiras imagens do filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade

A trilha sonora, composta até então por música erudita instrumental, inclui os primeiros acordes de *Ponteio*, uma composição de cunho “nacional-popular” composta por Edu Lobo e Capinam, vencedora do III Festival da Música Popular Brasileira em 1967¹⁵⁹. Edu Lobo se filiava ao grupo ligado à vertente “nacional-popular,” que

¹⁵⁹ Entre os anos de 1965 e 1972, a história da Música Popular Brasileira foi marcada pela presença em festivais da canção realizados por grandes emissoras de televisão, como a TV Excelsior, a TV Globo e a TV Record. Esses

enfaticava o violão como instrumento central, junto com nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré e Gonzaguinha. Em contraponto, artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé enfrentaram o público e os jurados dos festivais ao introduzirem a guitarra elétrica em suas canções, propondo uma mistura com o rock e o *pop* internacional. Em 1967, a final do III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, deixou clara a forte presença dessas duas vertentes estético-políticas no cenário cultural brasileiro, expressando um resultado equilibrado entre as duas correntes: em primeiro lugar ficou *Ponteio* (Edu Lobo/Capinam); em segundo, *Domingo no Parque* (Gilberto Gil); em terceiro, *Roda Viva* (Chico Buarque); e, em quarto, *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso)¹⁶⁰.

Brasília é o único espaço percorrido pelo filme que recebe a companhia de uma canção (letra e música), trazendo para o espectador uma segunda camada de linguagem, porque *Ponteio* obedece aos moldes de uma canção de protesto, que reflete um desejo de intervenção política do artista na realidade social do país. O ritmo sincopado do arranjo, baseado em um instrumento tradicional, o violão, se molda com perfeição à letra de conteúdo político¹⁶¹.

O carro volta a ser o veículo que transporta o jornalista, mas, diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, a personagem é filmada dentro dele, e os deslocamentos ocupam mais tempo da imagem. Se a câmera mostra para o espectador que as distâncias percorridas são maiores, também assume um registro mais documental do espaço. O rosto de Estêvão exprime cansaço e condensa uma grande tensão. A insipiente paisagem brasiliense – uma planície deserta – pode ser vista através das janelas do veículo: vegetação raquítica do cerrado, muita poeira, uma grande antena de transmissão televisiva/radiofônica no horizonte e alguns caminhões com caçamba que trabalham em obras na cidade. O olhar perdido de Estêvão materializa para as imagens dúvida e insegurança, e serve de metáfora para o clima político de um ano que terminou com a decretação do Ato Institucional número 5, o AI-5, em dezembro de 1968.

eventos cumpriram a função de revelar intérpretes, compositores e instrumentistas ao grande público, transformando-se também em um importante palco político, como explica Carlos Basualdo: “No imaginário cultural da época, correspondia à música popular, em grande parte, o papel de articular um ideal de nação – concebido em função de revalorizar suas ‘raízes’ culturais – e de exercer a liberdade de expressão em clara oposição ao projeto ideológico e político dos militares.”. BASUALDO, Carlos. “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”. In: BASUALDO Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12.

¹⁶⁰ Para uma análise histórica entre as relações políticas em embate no cenário da música brasileira na década de 1960, conferir NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

¹⁶¹ Para uma análise da estrutura da música, conferir SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 2008.

O carro chega a uma cidade satélite. Andando, Estêvão procura por uma pessoa de nome Cavalcanti em meio a um aglomerado de casas construídas com materiais precários, como papelão e madeirite, habitadas pelos migrantes. Encontra a pobreza acumulada em torno da cidade ainda em construção, inaugurada oito anos antes. Essa sequência denuncia um problema social criado pela fundação da nova capital. Os migrantes, em sua maioria pessoas do norte e nordeste do Brasil, foram os trabalhadores que ergueram a nova sede do governo federal. O planejamento urbanístico os expulsou do centro, legando a eles as chamadas cidades satélites, espaços mal organizados no entorno da capital, fora do contorno do Distrito Federal, com pouca ou nenhuma estrutura de abastecimento e escoamento de águas, energia elétrica, asfalto, hospitais, escolas e habitação. Vários trabalhadores se estabeleceram ali, por não conseguirem dinheiro para voltar para suas cidades de origem. Muitos chefes de família morreram nas obras, deixando mulher e filhos legados à própria sorte.¹⁶²

Enquanto busca por Cavalcanti, Estêvão encontra com uma garçonete (Márcia Rodrigues) que diz conhecê-lo: “Você mora aqui?”. Ela responde: “Eu vivo aqui. Vim de Paracatu.”¹⁶³. A fala da personagem, que diz que vive ao invés de afirmar que mora, unida à imagem de seu corpo que demonstra certa desolação, remete para uma leitura de transitoriedade vivida por um momento compulsório¹⁶⁴. Seu corpo magro e jovem se apresenta cabisbaixo e curvado diante de seu interlocutor. No final do diálogo com a moça, registra Estêvão: “Mas você não sabe onde ele está?” Ela: “Não. Parece que morreu, ou se mudou. Tanto faz.”

Apontado pelo nacionalista Ministro do Subsolo, general Passos, como sendo o homem que poderia dar um fim útil aos documentos levantados pelo ministério, Cavalcanti é uma personagem ausente. Traços de sua existência são indicativas e só aparecem no filme pelas pistas que Estêvão possui para encontrá-lo em Brasília, sendo díspares entre si, não pertencendo a alguém que possua um endereço fixo. Ao chegar ao hotel, por telefone, a primeira tentativa é a de tentar contatá-lo em um número que se

¹⁶² No documentário, *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), o diretor Vladimir Carvalho aborda os pontos mais dramáticos da construção de Brasília, a partir do ponto de vista dos operários que foram levados para cidades satélites na periferia e não puderam viver na cidade que ajudaram a construir. Esses trabalhadores ficaram conhecidos pelo nome de “candangos”.

¹⁶³ Paracatu é uma cidade do noroeste de Minas Gerais, localizada próxima a Brasília e distante pouco mais de 300 km de Montes Claros, cidade natal do diretor do filme. Paracatu possuía à época uma grande atividade mineradora de ouro, ainda hoje em operação, e a citação que o filme faz chama a atenção, uma vez que o tema da extração de minério é um dos assuntos apontados para discussão na obra.

¹⁶⁴ Dois dados extraídos do filme permitem que essa análise de tipo político seja feita para essa personagem, ao invés de enquadrá-la em uma presença do tipo sobrevivência econômica, típica dos trabalhadores que migraram para Brasília: a garçonete é uma jovem mineira, sabe agir com cautela diante das perguntas que Estêvão faz sobre Cavalcanti e essa personagem reaparecerá mais à frente no filme em uma condição ligada à tortura, como veremos mais adiante no texto.

sabe não ser de sua residência. Pessoalmente, em outro endereço, uma empregada diz que há dias havia saído, sem deixar nenhuma informação, apenas o cachorro. A terceira parte da busca compreende a ida à cidade satélite, como descrevemos acima, em que a filha de uma vizinha diz que o quarto ao lado, onde ele morava, encontra-se fechado. A vizinha possuía uma fotografia da filha de Cavalcanti, cujo nome era Sarah. A ênfase ao momento em que esse nome é anunciado é garantida por um súbito movimento de câmera na mão que se aproxima do rosto da menina até enquadrá-lo em um primeiro plano no momento em que ela pronuncia o nome da filha de Cavalcanti, um comportamento de imagem completamente diferente ao conferido a toda a sequência.

A desapareção de Cavalcanti confirma a possibilidade apontada pela garçone de que ele poderia inclusive estar morto. Homem de confiança de um ministro nacionalista, em queda dentro do governo, sua condição não é confortável. Informações como essas, pertencentes a um homem a quem não vemos a imagem, ligam Cavalcanti a um opositor do governo do presidente Alexandre e que, por isso, não pode desfrutar de uma vida normal. Afinal, que tipo de pessoa poderia ter duas residências em locais tão opostos? O tratamento dado a essa “personagem” condensa inflexões que fazem referência à figura da desapareção, clandestinidade ou exílio, empreendidas pelo governo militar aos seus desafetos políticos. Dados da busca apontam essa condição, para além de qualquer verbalização conclusiva de Estêvão. Na trilha dessas indicações é possível pensar inclusive no detalhe enfatizado pela câmera quando é dito o nome da filha de Cavalcanti, Sarah, que, como sabemos, é o mesmo nome da esposa de Juscelino Kubitschek, que no primeiro semestre de 1968, exilado em Portugal, articulava com Carlos Lacerda a formação da chamada “Frente Ampla” em oposição declarada ao regime militar.¹⁶⁵ Essa forma indicativa de expor dados por meio das imagens e dos sons é um dos elementos determinantes da construção narrativa de *A vida provisória*, fato que completa o sentido de incompletude, ou melhor, de interdição ao que não pode

¹⁶⁵ A afirmação pode parecer em um primeiro momento um tanto quanto especulativa, mas a partir de elementos da própria obra, como o caráter deliberadamente lacunar da construção da personagem de Cavalcanti, que permite que ela seja percebida como alguém com infiltração no meio político e que guardava acesso à imprensa com voz para fazer uma denúncia de grande relevo, torna possível que esse movimento de exportação para o contexto político da época seja feito na chave que propomos. Além disso, as imagens referentes à menina que traz o nome de Sarah são as mesmas utilizadas no início do filme para cobrir a voz do narrador, quando este se dedica a fazer uma explicação inicial do filme. A frase dita por ele é a seguinte: “Em muitos pontos, nossa equipe tomou a liberdade e a cautela de apenas sugerir os acontecimentos”. Maurício Gomes Leite era jornalista, tendo trabalhado em grandes veículos da imprensa como o *Jornal do Brasil* e, com certeza, acompanhou de perto, desde 1966, os desdobramentos da iniciativa que ficou conhecida como “Frente ampla”, incluindo as ameaças de confinamento divulgadas pelo governo militar em 11 de setembro de 1967 e a carta resposta de Juscelino veiculada no dia seguinte. Para uma leitura mais detalhada sobre os nomes envolvidos e as decorrências dessa iniciativa política, conferir DELGADO, Márcio de Paiva. *A Frente Ampla de oposição ao Regime Militar (1966-1968)*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

ser dito, como anunciado pelo locutor/narrador no início do filme. Ao usar desse artifício, o filme, por meio de sua linguagem, indica e convida ao debate e à análise, exercícios da melhor prática cineclubista.

Da cidade satélite de volta à Brasília, o deslocamento de Estêvão dessa vez é feito sem que ele seja mostrado. Colocada dentro do carro, a câmera assume um comportamento documental. Ocupa-se do registro da paisagem e nela uma mulher segura no colo o filho, tendo à sua frente um homem sentado ao chão. Ao lado deles um muro pichado repetidas vezes com a frase: “Ditadura mata estudante”. O narrador afirma que Brasília vivia uma situação excepcional, de formações confusas, sendo que muitos deixavam a cidade enquanto outros se escondiam em casa e alguns se reuniam. Na trilha, o som da canção *Ponteio* volta mais alto, em trecho com verso engajado: “Parado no meio do mundo/ Senti chegar meu momento / Olhei pro meio do mundo e nem via/ Nem sombra, nem sol/ Nem vento... / Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar / Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar.” Nas imagens, sobre ruas sem asfalto cobertas por muita poeira, migrantes mestiços andam em grupo, parecendo perdidos em meio à total falta de organização das vias. Um lento *travelling* mostra de costas homens e mulheres jovens e brancos, provavelmente estudantes que seguram faixas de protesto com frases onde se lê: “À espera de Marcela”. Como em um retrato essas pessoas são mostradas agora de frente, individualmente, em planos fixos. Quebrando com a quarta parede, encaram a câmera. Um jovem empunha a bandeira: “Fim”. Na bandeira de outra jovem as siglas: SME-OW-LB-JLG. E na sequência dos planos montados por cortes secos, outros retratos acompanhados de faixas com as inscrições “Luz”, “Stop”, “Um, dois, três, quatro”, “Basta e fora”. Palavras de ordem vagas, sem referência concreta a nada. No crescente da música e com a exposição das faixas, a sequência se fecha com uma tomada que faz emergir o compromisso documental que o filme professa, mesmo em se tratando de uma narrativa que se constrói majoritariamente sob uma perspectiva ficcional.

Enquanto se ouve o refrão de *Ponteio*: “Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”, a imagem traz quatro segundos de um plano captado de forma aparentemente improvisada: o enquadramento apresenta-se ligeiramente inclinado em relação à linha do horizonte e o ângulo mostra que a câmera está posicionada acima do nível da rua, dando a sensação de que se coloca de maneira escondida. Diante dela, dois policiais militares trazem capacetes na cabeça, um grupo de escoteiros caminha em fila, passando à frente dos dois e, à esquerda do quadro, na parte superior, um casal e alguns

homens e crianças deslocam-se no mesmo sentido dos escoteiros. O chão é de terra batida, sem estrutura viária urbana. Mas, por que essa imagem foi filmada da maneira como foi filmada? Seu curtíssimo tempo de exposição se refere à possibilidade real de captação ou guarda relação com uma opção de montagem?

A forma do filme nos oferece indicativos sobre a pertinência da natureza desta imagem. Brasília é inserida como espaço geográfico legado à vivência de um presente que traz indicação de futuro: não há recuos no tempo, não há *flashbacks* ou mesmo possibilidade para que Estêvão tenha alguma tranquilidade. A câmera está mais móvel, em *travellings*, panorâmicas e se coloca mais vezes na mão. No desordenado cenário político brasileiro em abril-maio de 1968, período de captação das imagens do filme, os dois policiais negros em pé no meio do caos sintetizam, em quatro segundos, todo um estado de vigília imposta sobre a população comum. Tal estado, somado à realidade do chão de terra batida – não asfaltada, não “desenvolvida” –, em meio ao novo espaço geográfico construído para receber uma capital da República mais moderna, demonstram que o atraso nacional segue mediado pela imposição de uma força coercitiva sobre o povo. Consequência do contexto político em que foi realizada, essa imagem foi captada no mesmo espaço que abriga no filme, a presença/ausência de Cavalcanti, o que faz reverberar mais um sentido da repressão.

Plano visivelmente documental em meio à ficção

Durante 26 segundos, mais uma vez de dentro de um carro que se desloca em linha reta, a câmera registra em *travelling*, enquadrando em um grande plano aberto, a Esplanada dos Ministérios. Pela primeira vez, Brasília nos é mostrada como uma cidade adensada, com muitos carros estacionados em torno dos prédios. A capital da República foi construída sobre um extenso planalto, o que permite a onipresença do sol no terreno, pois não há obstáculos naturais para encobri-lo. Porém, a intervenção do homem na

paisagem, marcada pela presença dos edifícios é, na cena, a responsável pela ausência da luz, a qual, pensada sob o ponto de vista da fotografia, torna-se o grande elemento dramático responsável por uma construção semântica brasiliense pautada pela dualidade de forças. Na capital da República, a vida que resiste ao arbítrio, representada pela cidade satélite ou pela passeata juvenil, é mostrada pela luz do dia. Para os ditames políticos e o encontro com a tortura, a sombra predomina em espaços fechados. Na cena que marca a transição do dia para a noite, o intervalo entre as construções coloca o sol ora de frente para a câmera, ora encoberto pelos grandes prédios, intermitência que estabelece um instigante jogo de claro e escuro, naturalmente proporcionado pela luz do sol na paisagem. Nesse momento fica patente o trabalho de Fernando Duarte na apropriação da luz ambiente a partir dos pressupostos que expusemos acima neste capítulo.

A luz natural apropriada pelo fotógrafo Fernando Duarte

Cai a noite, um grande plano geral abarca a maior parcela possível de uma Brasília vista do interior de um carro em movimento. Narrador em voz *over*: “Desfalece o comércio de atacados. Vão descansar os pedreiros, os funcionários, os engenheiros. Mas permanecem acordados os garçons, os músicos, os motoristas de táxi. Mil outras profissões noturnas. A cidade muda de mão. Num golpe.” Na última frase, a câmera está

fixa e mostra alguns prédios em plano aberto. O enquadramento se abre ainda mais em um *zoom out* muito veloz, que distancia a imagem dos prédios, reforçando para o espectador a presença da noite sobre a cidade. O trecho narrado faz parte do poema “Morte no avião”, de Carlos Drummond de Andrade, o qual versa sobre um homem que acorda e sabe que aquele será o seu último dia de vida, que chegará ao fim em um acidente aéreo. O poema descreve em primeira pessoa sua trajetória nesse último dia¹⁶⁶. O sentimento da morte também aparece espelhado na apreensão de Estêvão e é reforçado pela voz de um narrador que tudo sabe. Nessa altura, sua trajetória pessoal já se confunde com a condução política autoritária vivida pela nação. A noite que cai sobre a cidade anuncia a entrada de Estêvão na escuridão. O filme assume uma forma ensaística ao longo de sua narrativa, e não tem medo de se mostrar histórico, ao se abrir para a discussão política brasileira.

Pedro Inácio (Hugo Carvana) é um deputado federal que representa a esquerda política, construída pelo narrador como única perspectiva de oposição ao governo federal. Jovens reunidos próximo à sede do jornal já haviam dito a Estêvão que o deputado afirmou que pediria, naquele dia, o impedimento do Ministro dos Assuntos Exteriores, responsável pelo discurso que todos estavam esperando. Fonte de vários veículos de imprensa, como faz indicar a sua vaidade pessoal, o deputado é amigo pessoal de Estêvão. Pedro se mostra indiferente aos documentos que Estêvão trazia, classifica o general Passos de reacionário e descarta a importância do Ministro do Subsolo dentro da atual organização do governo. Suas palavras mostram o andamento das peças do tabuleiro político: “Estêvão, deixe isso pra depois. O que importa agora é o discurso do Ministro de Assuntos Exteriores. Pode acreditar. É preciso destruir a fonte negativa do poder e ele é essa fonte. Lembra do Augusto? Aquele cara que mandava no jornal inteiro e jantava como presidente? Pois é. O Augusto tem relações diretas com um grupo lá de fora que agora janta no Ministério de Assuntos Exteriores. Mas que cara é essa rapaz, acorda. O general Passos está fora da jogada. Inteiramente fora”. A sequência exemplifica a perspectiva do que conceitualmente pode ser denominado história acelerada. Para pensar uma relação de aceleração no que diz respeito ao tempo histórico, adotamos a reflexão proposta por Koselleck:

¹⁶⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *100 poemas Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Mudança, *mutatio rerum*, pode ser constatada em todas as histórias. No entanto, a mudança moderna é aquela que provoca uma nova experiência temporal: a de que tudo muda mais rapidamente do que se podia esperar até agora ou do que havia sido experimentado antes. A intervalos menores, no dia a dia dos afetados, introduz-se um novo componente desconhecido, que não pode ser deduzido de nenhuma experiência conhecida. Isso distingue a experiência da aceleração. (...) a simultaneidade cronológica de fatos políticos e sociais assíncronos provoca situações de conflito, cujas tentativas de solução, quando comparadas com os tempos passados, são experimentadas como aceleração. (...) Como primeiro resultado preliminar, podemos então dizer que existem, sim, acelerações, não da história, mas apenas na história, dependendo do estrato de experiência considerado, seja ele determinado primeiramente pela política, pela técnica ou pela economia.¹⁶⁷

A fala do deputado relacionada aos poucos dias transcorridos entre a saída de Estêvão do Rio e a sua chegada à Brasília traz para a tela o clima de sucessivas mudanças e acirramentos políticos que poderiam, na prática, ser verificados quase mês a mês no decorrer do ano de 1968, na história política brasileira. Em *A vida provisória*, o compasso histórico saía das mãos do militar progressista Passos para as mãos de um civil conservador, o Ministro de Assuntos Exteriores, estampando com isso uma projeção invertida de papéis em relação à realidade nacional extra-filmica. A forma como a conversa é registrada foge do campo e contracampo e a câmera, que se coloca fixa no início do diálogo, logo passa à mão, descrevendo movimentos que cercam a dupla à medida que os atores realizam pequenos movimentos dentro de um espaço que pode ser identificado como uma grande antessala do Congresso. O plano mais próximo ajuda a acentuar a surpresa e o desencanto de Estêvão, expressões que já estiveram presentes na personagem em conversa anterior com o Ministro do Subsolo e no encontro com o amigo Marcos. Uma dimensão de ingenuidade é reiterada pelo filme sobre a *persona* de Estêvão, o que também configura uma crítica aos intelectuais. Sua presença não traz em nenhum momento a eloquência de um Paulo Martins, personagem principal do filme *Terra em Transe*, e a recusa do deputado em verificar os documentos faz com que o jornalista vá embora, optando por não enfrentar um dos representantes da esquerda política no filme.

¹⁶⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo. Estudos sobre a História*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014, p. 153-154, 156.

Estêvão em meio a uma história acelerada

Um grande plano geral, captado provavelmente de cima de um viaduto, emoldura um quadro negro iluminado por pontos de luzes brancas que vêm dos faróis dos carros em deslocamento, postes de rua e por uma das abóbodas do Palácio do Planalto. A Brasília noturna interrompe o fluxo direto da ação, ao mesmo tempo que abre a narrativa para uma outra face do processo político. Estêvão é capturado por dois agentes não identificados, vividos por José Lewgoy e José Wilker, que, sem a intenção de discutir, o espancam e o colocam em um carro. O som dos tambores repete a abertura do filme. Dessa vez não se veem imagens a partir de dentro do carro em movimento. O deslocamento nessa sequência é montado por três cenas captadas por uma câmera fixa. A primeira mostra o carro partindo; a segunda, Brasília vista de cima à noite; já a última cena mostra o carro estacionando para pegar os documentos que Estêvão havia guardado no aeroporto, momento em que um porteiro acena com cumplicidade para a personagem de Lewgoy. Ao não colocar a câmera dentro do carro para mostrar as personagens em deslocamento, preferindo substituir o trajeto por uma imagem fixa da cidade (segunda cena), o filme reafirma o imobilismo diante da situação, sendo importante que esse recurso de linguagem seja feito sob o céu de Brasília, centro político nacional. A partida do carro faz subir a fumaça do cano de escapamento que encobre o quadro.

O destino final é um apartamento. Lá se encontra uma mulher jogada em um sofá, a qual, tal como Estêvão, está bastante machucada. Descobrimos que se trata da mesma garçonete que transparecia em seu corpo a transitoriedade de um momento

compulsório, com quem Estêvão havia conversado na cidade satélite. Seu nome é Márcia (Márcia Rodrigues), uma militante que se fazia passar por migrante para se esconder da repressão, o que explica o fato de ela conhecer Cavalcanti, o homem desaparecido que deveria receber das mãos de Estêvão os documentos enviados do Rio de Janeiro pelo Ministro do Subsolo, como vimos logo no início desse bloco. O reencontro de Estêvão com a moça amplifica a denúncia feita pela narrativa sobre a tortura como mecanismo amplamente utilizado pelo regime ditatorial naquele momento e durante os 20 anos em que os militares permaneceram no poder no Brasil.

Em 1967, a tortura já havia sido amplamente trabalhada pelo filme *O caso dos irmãos Naves*, de Luiz Sérgio Person. A repressão sofrida pela família personifica um fato verídico ocorrido três décadas antes, transformando-se em representação para a atualidade do poder político-judiciário brasileiro, do período de realização do filme. Nesse sentido, a estratégia de *A vida* é mais direta, porque se ocupa desse retrato, e o faz de maneira congruente ao tempo diegético e histórico da narrativa. Mesmo operando com estratégias narrativo-temporais distintas, os dois filmes trazem nos créditos iniciais cartelas que buscam “isentar” a obra de referências factuais. Em *O caso dos irmãos Naves* o letreiro se justifica afirmando que o relato filmico se atém ao processo judiciário e aos fatos que o cercam, conforme narrados e documentados em livro escrito pelo advogado de defesa da família Naves. Já em *A vida provisória*, a segunda cartela do filme traz a inscrição “Um filme de ficção”.¹⁶⁸ Surpreende a maneira como a camuflagem ficcional consegue apresentar detalhes sobre o *modos operandi* de sessões de tortura, expondo uma materialidade histórica que só veio a ser desnudada a partir da década de 1990, quando historiadores passaram a ter acesso a documentos da ditadura, ainda assim com bastante restrições.¹⁶⁹

Elemento da trama narrativa, a paisagem sonora construída para a sequência do apartamento, na qual os agentes da repressão se fazem presentes, é composta pelo silenciar das vozes das personagens. Não há diálogos, nem mesmo gritos. O som é composto pela voz do narrador, que descreve o que se passa em cena e, quando necessário, substitui a fala das personagens, ditando para o espectador o que sai de suas bocas, que, nas imagens, estão em movimento. O espaço é mal iluminado por uma lâmpada presa por um fio no teto. Ela balança de um lado para outro, deixando uma

¹⁶⁸ Pela escolha por amparar na ficção um retrato factual do contorno repressivo ditatorial militar que o Brasil vivia em 1968, *A vida provisória* estabelece ressonância direta com o filme *Manhã cinzenta* (1968), do diretor Olney São Paulo.

¹⁶⁹ LEANDRO, Anita. “Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão”. In: BRANDÃO, A. S.; SOUSA, R. L. (orgs.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015b, p. 103-120.

sensação ainda mais fantasmagórica no espaço privado. Sobre a mesa é exposto um dossiê fotográfico: retratos de família, lugares, festas sociais, uma placa da empresa Esso tombada sobre um barco em alto mar, retratos do rosto de Paola incluindo um que estava pregado na parede da casa de Estêvão, a foto de uma menina, que ele confirma ser de Livia na infância. Para além de saberem que Estêvão portava documentos sigilosos, os agentes demonstram ter realizado uma ampla investigação sobre a sua vida pessoal. Anita Leandro, ao analisar imagens de arquivos da ditadura brasileira, afirma: “Vários relatos de prisioneiros evocam a utilização de imagens nas sessões de tortura. Fotografias tiradas durante investigações, às escondidas, eram mostradas à pessoa fotografada, quando presa, desde o primeiro interrogatório, para lhe fazer crer que a polícia já sabia tudo sobre ela”¹⁷⁰.

O primeiro plano predomina no enquadramento e vemos na tela a personagem de Lewgoy portando óculos com lentes escuras modelo *Ray-Ban* e os cabelos perfeitamente penteados, esticando uma fotografia na direção de Estêvão. Narrador: “Perguntam se ele já esteve na Rua Poronominário, n. 41. Estêvão não responde”. Em 1968, a cena de ficção compõe o que o documentário brasileiro só traria quarenta e seis anos depois ao filmar documentação encontrada em arquivos do período ditatorial. Como pontua Patrícia Machado a propósito do filme *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro:

Uma das primeiras cenas de *Retratos de identificação* mostra documentos recuperados nos arquivos policiais dessa natureza. O relatório confidencial de um agente da polícia não apenas descreve cada passo de Dora – chamada de “o alvo – no dia 21 de novembro de 1969, como traz anexada uma série de fotografias que acompanham o passo a passo da militante naquele dia: caminhando na rua, na banca de jornal, nos lugares por onde passou. Esses registros são rastros deixados nos arquivos que trazem informações sobre os métodos, as práticas e as ações da polícia durante o período de repressão.¹⁷¹

Os dois homens em nenhum momento emitem suas vozes. Jogado ensanguentado sobre um sofá, Estêvão é observado por Márcia enquanto uma notícia de rádio (inscrição sonora que não parece vir de um elemento intrínseco à cena) informa que conflitos provocavam 50 mortos e mil feridos e que em Santos um gásômetro explodia destruindo 30 casas e ferindo 250 pessoas.

¹⁷⁰ Idem, p. 104

¹⁷¹ MACHADO, Patrícia. (2017). Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, dez. 2017, p. 217. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/134294> >. Acesso em 27 jan. 2019.

Colocado contra uma parede, Estêvão recebe um foco de luz apontado por um dos torturadores diretamente para seu rosto. O relógio marca 4 horas e 7 minutos de uma noite em que não lhe foi permitido dormir, um tipo de tortura psicológica.¹⁷² O enquadramento produz o mesmo efeito de retrato criado pela câmera no momento em que Estêvão professa para Paola seu discurso sobre o Brasil em seu apartamento, como descrevemos acima, mas desta vez, ao invés de um pensador de esquerda, vemos o rosto bastante machucado de um homem agredido em seus direitos humanos fundamentais.

A tortura representada no filme

Um foco de luz também é direcionado contra Márcia, mas nesse caso o comportamento narrativo é diferente. Sentada contra a parede, tem o corpo desnudo, envolvido apenas por um lençol. O foco não é fixo, desloca-se seguidas vezes da esquerda para a direita e gira desordenadamente enquanto a mulher vira seu rosto de um lado para outro, resistindo para que não seja enquadrada pela luz que se apaga e acende enquanto ouvimos o som que simula o barulho do apertar o botão de uma câmera fotográfica, comportamento que faz lembrar os primeiros prisioneiros diante das câmeras fotográficas em meados do século XIX¹⁷³. Exausta, em um dado momento

¹⁷² Para informações sobre modos de tortura aplicados a presos políticos no período ditatorial militar no Brasil, conferir FON, Antonio Carlos. *Tortura. A história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1979.

¹⁷³ Conferir GUNNING, T. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-66.

encara a “câmera policial”. O foco de luz se estabiliza e se inicia uma série de sons de disparos fotográficos. De acordo com Leandro:

A documentação iconográfica desse período expõe o abjeto como um troféu de guerra. Numa sofisticada mise en scène da humilhação, as fotografias dos arquivos militares ostentam a empáfia de um regime que tinha plenos poderes sobre a vida e sobre a morte. Os prisioneiros são fotografados nus, em plano aproximado e de corpo inteiro, de frente e de perfil, ensanguentados, feridos, algemados, com o rosto inchado, corda apertada no pescoço, curativos na cabeça, marcas de espancamento e queimaduras pelo corpo. Os retratos eram tirados em meio a sessões de tortura ou mesmo pouco antes da pessoa ser morta, tudo isso com uma fachada de legalidade, na presença de datilógrafos, secretárias, médicos, porteiros, faxineiras e outros servidores públicos que assinaram como testemunhas nos relatórios da polícia.¹⁷⁴

A mulher presa foge ao enquadramento do fotógrafo

O corpo combalido está marcado por suor e sangue, mas o olhar de Márcia, nítido pelos enquadramentos que a câmera faz sobre a personagem, traz a marca de uma esperança resiliente na vitória de seus ideais, apesar da nova tortura que o ombro, agora mostrado totalmente desnudo e machucado, indica. Mediada pelo narrador, ficamos sabendo que ela gosta de poesia e nesse momento é permitido que sua voz seja ancorada em seu próprio corpo e ela recita um texto sobre o amor e a necessidade de lutar para garantir que o amor continue sobre a terra. Nesse momento, Márcia estabelece com Teresa, personagem do filme *B* exibido na Escola de Direito, uma rima poética e de sentido político. As duas militantes são mulheres no tempo da polícia repressiva e quando têm suas vozes autorizadas por seus agressores, evocam o amor e a necessidade de perseverar na luta, o que até pode ser percebido como clichê. Em primeiro plano, a última fala de Márcia, em um momento de grande estafa, é pronunciada pelo narrador: “Márcia diz que não tem importância, porque chegará a aurora.”. Estêvão pergunta a um dos torturadores qual será o seu destino. A resposta dita não é pronunciada pelo narrador, mas o horror da resposta fica transmitida pela reação do rosto de Estêvão, uma expressão de pavor.

¹⁷⁴ LEANDRO, Anita. *op. cit.*, 2015b, p. 104.

A sequência do enclausuramento no espaço apertado e sombrio dura 7 minutos e 12 segundos no tempo fílmico que, somados ao lento compasso das ações desenvolvidas, resulta na sensação de corresponder à passagem de toda uma noite. Do apartamento, Estêvão é levado pela manhã para um enorme descampado ao lado do lago Paranoá, relativamente próximo ao Eixo Monumental, como em seguida a câmera, em uma tomada aérea, revelará. Lá, ele recebe mais chutes e socos, e termina por testemunhar a queima dos documentos que transportava. A sequência transcorre em total silêncio. A câmera enquadra esse espaço em um grande plano aberto, e o que se vê é a capital da República erma, sem uma densidade conformada e ainda em construção, num tempo em que o país teve sua autonomia política desconstruída. Discursivamente, o filme está enredado em uma perspectiva política democrática, como afirmou Estêvão no início do filme, sob o comando de um presidente que “como bom civil tinha que recorrer às forças vivas da nação”¹⁷⁵, mas o gosto é amargo e o que as imagens e sons nos fazem sentir é a ditadura.

A ausência de parâmetros que normatizem a vida passa a ser a regra.¹⁷⁶ Essa perspectiva serve de guia para que a presença dos dois torturadores seja pensada. Suas vozes não aparecem em nenhum momento da narrativa, eles não possuem identidade sonora sendo integralmente dublados pelo narrador, figura que, como vimos, tem o primado da condução da história. Os homens podem ser pensados então como agentes unicamente a serviço de cumprir ordens.¹⁷⁷ Visualmente, nada os identifica como

¹⁷⁵ A frase está situada no primeiro bloco da divisão proposta para o filme. Estêvão chega ao jornal e é recebido com entusiasmo pelo editor, vivido por Ferreira Goulart. Os dois conversam sobre a necessidade de Estêvão ir à Brasília naquele mesmo dia no intuito de cobrir a fala do ministro das Relações Exteriores, como vimos em descrição feita no item em que se analisa a presença da cidade do Rio de Janeiro no filme.

¹⁷⁶ De acordo com Mariana Joffily: “Ainda que o AI-5 tenha ficado na memória histórica como o grande marco do endurecimento do regime, não se pode perder de vista o fato de que, desde o golpe de 1964, uma nova arquitetura de leis de caráter autoritário foi sendo progressivamente erigida. (...) Com o objetivo de enfrentar o que era considerado uma grande ameaça, foi constituída toda uma rede de órgãos repressivos, que, ao lado da reformulação de estruturas já existentes, compôs um vasto esquema de informações e de segurança. O brasilianista Alfred Stepan, comparando os regimes militares dos países do cone Sul, concluiu que o Brasil foi o país no qual a organização de inteligência atingiu o “mais alto nível de expansão por via legal, e institucionalização impessoal dentro do aparelho de Estado”. Conferir JOFFILY, Mariana. *No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Para fazer uma consulta à referência ao brasilianista feita na citação, conferir STEPAN, Alfred. *Os militares: da abertura à Nova República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 26. Para uma discussão sobre as bases da repressão militar impostas na argentina, consultar Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

¹⁷⁷ E por isso podem ser pensados como executores que foram munidos de informações sobre a documentação portada por Estêvão e que agora passavam ao cumprimento da ação. A ditadura militar brasileira (1964-1985) criou, em junho de 1964, o Serviço Nacional de Informações (SNI) com o objetivo de subsidiar diretamente o gabinete do general presidente. De acordo com Maria Celina D’Araújo, “Arquitetado por Golberi do Couto e Silva, o SNI cresceu e espalhou seus tentáculos sobre toda a sociedade e sobre os aparelhos do Estado. Além da Agência Central e de agências regionais espalhadas pelo Brasil, o SNI dispunha das Divisões de Segurança Interna – DSIs – em cada ministério e das Assessorias de Segurança e Informações – ASIs – em outros órgãos públicos. O número de pessoas envolvidas em caráter permanente nesse tipo de trabalho jamais foi tornado público. A julgar pelos depoimentos aqui transcritos, seriam aproximadamente duas mil, além de numerosos colaboradores eventuais. Tendo como cliente

pertencentes ao governo, o que permite inferir que são agentes privados contratados pela empresa M.C.1, interessada direta na destruição dos documentos que a comprometia. Mas essa chave não se completa, pois Márcia, que conhecia o desaparecido Cavalcanti, e não tinha nenhum envolvimento com a missão de Estêvão, também foi vítima de tortura perpetrada pelos dois homens, sendo ela claramente uma militante política. Pela sequência da tortura, o filme já sinaliza a existência de uma rede repressiva instaurada no país ao representar uma ação arquitetada, pois os agentes estão acompanhando Estêvão desde sua passagem por Belo Horizonte. Pela forma como os elementos estão reunidos na sequência e por escolher não definir a filiação institucional dos agentes, o filme como que enuncia uma espécie de prenúncio do que um ano depois viria a ser conhecida como OBAN¹⁷⁸.

Estêvão se levanta e inicia uma caminhada que logo se transforma em corrida, embalada pela trilha sonora de *Ponteio*. A profundidade de campo mostra as torres do Congresso Nacional e confirma que o espancamento se deu nas cercanias da Praça dos Três Poderes, núcleo dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário brasileiros. No movimento final da sequência, a câmera aérea enquadra Estêvão e a Esplanada dos Ministérios, abandonando-o em seguida. Um corte introduz uma imagem mais aproximada do Congresso – local para onde a personagem se dirige –, edificação que permanece em quadro mesmo depois do corte feito sobre a música. O impulso da corrida de Estêvão, que recolhe toda a energia de que dispõe, depois de passar mais de 24 horas sob tortura, evoca, em outra chave, o vaqueiro Manuel na sequência final de *Deus e o diabo na terra do sol*. O mesmo tipo de derivação adotado pela câmera reforça a referência. Enquanto Manuel almeja a libertação de todos os males, Estêvão busca por justiça.

principal do presidente da República, o SNI expandiu suas atividades, ultrapassando os limites da área de informações e de operações. Tornou-se também um gerenciador de atividades políticas e empresariais. O gigantismo e a ação diversificada, e até mesmo descontrolada, desse órgão levou seu mentor, Golberi, a declarar, anos mais tarde, que havia criado ‘um monstro’”. D’ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ari Dillon; CASTRO, Celso (orgs.). *Os anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1994, p. 14.

¹⁷⁸ A chamada Operação Bandeirantes (Oban), criada em 2 de julho de 1969, marcou o início de uma nova etapa na repressão às ações da esquerda e aos movimentos sociais encerrando uma longa discussão no interior do Regime Militar que culminou com a realização do I Seminário de Segurança Interna em Brasília, reunião em que foram lançadas as bases para a existência da operação. O objetivo foi o de integrar as três forças armadas, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), a Polícia Federal, a Polícia Civil, a Força Pública do Estado de São Paulo e a Guarda Civil, contando com o financiamento feito com recursos doados por empresas privadas. O objetivo era centralizar e coordenar as atividades de combate contra a oposição, mais especificamente contra os grupos da esquerda armada. Para mais informações sobre a Oban, consultar o verbete: Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna (DOI-CODI). Disponível em < <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/destacamento-de-operacoes-e-informacoes-centro-de-operacoes-e-defesa-interna-doi-codi> >. Acesso em 27 jan. 2019. Para uma compreensão mais global sobre os pressupostos ditatoriais militares relativos à segurança nacional, conferir COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Se a tortura é mostrada em espaços privados dentro do contorno geográfico da capital do país, o interior da principal instituição política brasileira daquele período estabelece o contraponto para a abordagem do espaço público. A Câmara dos Deputados serve de palco para que seja mostrada a atmosfera de instabilidade e insegurança que envolve o poder legislativo, que seria fechado em dezembro daquele mesmo ano por um ato institucional do governo federal. Um debate gerado pelo filme na imprensa¹⁷⁹ e levantado a partir de documentação correlata se torna deflagrador de uma denúncia feita pelo próprio Maurício Gomes Leite. A citação, apesar de longa, é necessária, pois revela pontos sobre o desejo do diretor de dar à sua ficção pontuações mais diretas de caráter documental, ao mesmo tempo em que deflagra um clima de cerceamento percebido pelo diretor junto a instituição:

Desejo finalmente expressar minha opinião sobre todo o episódio. Em nenhum momento desejo criar qualquer embaraço à Mesa da Câmara ou ao Presidente Deputado José Bonifácio (diga-se, de passagem, político tradicional de Minas Gerais): tentei, apenas situar da melhor forma possível uma realidade que no meu filme, alimenta a ficção. *A Vida Provisória*, com sua história localizada em uma época imprecisa da vida brasileira, é também (ou parcialmente) um filme que fala de política. Infelizmente, no Brasil, certos temores ainda existem com relação aos chamados temas fortes. Qualquer referencia critica, ou uma proposição de ideias que leve à polêmica, é logo tomada como afronta ou insulto. (...) O que se passa em meu filme se passa, bem ou mal, diariamente na Câmara Federal onde pelo menos, ainda existe inteira liberdade de palavra, onde deputados da oposição podem até mesmo atacar o Poder Executivo. Por essa liberação deve lutar o Deputado José Bonifácio e para essa liberdade é que a Câmara Federal existe, sem dono perpétuo e sustentada em voto e dinheiro, pelo povo deste País. Cortando a liberdade do meu trabalho, o Deputado José Bonifácio – ou os senhores Deputados que compõem a Mesa – apenas demonstraram que uma instituição pública pode se tornar, de uma hora para outra, numa propriedade fechada, ainda que provisória. (...) Não se trata de petróleo, ou de minério, trata-se de um filme. Mas, nunca sabemos por que a ficção é muitas vezes considerada mais perigosa do que a realidade.¹⁸⁰

O filme tem um especial interesse pelo espaço da Câmara dos Deputados, onde se passam duas cenas com diferentes dimensões narrativas, espaço emulado em auditório do MAM no Rio de Janeiro. Na primeira delas, mais longa, o Ministro dos

¹⁷⁹ Em 23 de abril de 1968, o jornal *O Estado de São Paulo* publica uma notícia enviada pela sucursal de Brasília informando que a Câmara dos Deputados havia impedido que fossem feitas cenas do filme *A vida provisória* no interior do recinto. No dia seguinte, o mesmo texto é reproduzido em jornal de Santa Catarina. No dia 4 de maio, *O Estado de São Paulo* publica uma retificação da mesma natureza, também a partir de carta de Maurício Gomes Leite. No dia 5, o *Jornal do Brasil* faz o mesmo movimento. Mas é no dia 7 de maio, no jornal *Tribuna da Imprensa*, que será aberto espaço para publicação mais integral da carta resposta, em que o diretor corrige dados errôneos da matéria inicial sobre itens do roteiro do filme e expõe seu ponto de vista sobre os desdobramentos na Câmara. Os principais trechos desse ponto de vista foram transcritos na citação. Obs: Os recortes de jornais não trazem informação de página e foram encontrados no setor de documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Pasta 02847 – Maurício Gomes Leite.

¹⁸⁰ Sobre a fonte dessa citação ver nota acima.

Assuntos Exteriores discursa de forma protocolar. Estêvão chega levado pelo deputado Paulo Cesar (Paulo Cesar Pereio¹⁸¹), que denuncia as agressões sofridas pelo jornalista em pleno exercício de suas funções. Deputado: “Não existe mais liberdade sobre o governo do presidente Alexandre”. Deputado Pedro Ivo: “É o cúmulo. Exigimos a demissão imediata desse ministro”. Uma confusão é criada, e o ministro sai pela porta dos fundos. Os jornalistas correm atrás de Estêvão e nesse momento ele pronuncia a fala final em que está presente o trecho que destacamos na abertura desse capítulo. Estêvão deixa o ambiente e um corte seco introduz a segunda cena desta sequência.

Com duração de nove segundos, o plano parece solto em relação à narração dos fatos, uma vez que se encontra entre a saída de Estêvão e sua presença posterior na parte externa do Palácio do Planalto. Mas ela evoca precisamente o desejo manifestado por Maurício ao querer ter registrado o interior do Congresso com os deputados trabalhando. Um plano aberto fixo mostrado à distância em relação à personagem de Pereio o mostra deslocando-se pela sala agora quase vazia, perseguido por dois jornalistas e um repórter fotográfico. O deputado que intervém sobre a fala do ministro para apresentar Estêvão todo machucado caminha em direção contrária à saída dele e seu deslocamento é observado pela câmera. Um legislativo impotente para conseguir na esfera pública a garantia dos direitos da população? O isolamento do deputado o mostra presente fisicamente na instituição sede do poder legislativo federal, mas completamente destituído de potência política. A cena que no contexto assume um contorno mais documental, inserida de forma a levantar um possível descuido de montagem, está inserida em um filme atento aos desdobramentos históricos do período, realizado antes do AI-5.

A câmera fixa mostra o grande descampado que existe na recém-construída cidade, depois de uma *pan* horizontal da direita para a esquerda. A câmera encontra Estêvão em pé com o olhar fixo no horizonte. Um homem (Carlos Heitor Cony)¹⁸² se aproxima por trás e mata o jornalista com uma arma de fogo. As imagens mostram o corpo de Estêvão caindo e revelam que a execução se deu exatamente em frente ao Palácio do Planalto, sede do Executivo federal, onde se encontra o Gabinete Presidencial. A morte é o que o governo oferece naquele momento. A cena silenciosa enfatiza a impossibilidade da salvaguarda de proteção. A morte de Estêvão põe fim aos deslocamentos da personagem e carrega a narrativa de simbolismo, pois o que acaba

¹⁸¹ Que também atuou em *Sagrada família e Banguê Banguê*, como veremos no próximo capítulo.

¹⁸² Carlos Heitor Cony integrou a equipe de produção do primeiro curta-metragem de Maurício Gomes Leite *O velho e o novo* (Otto Maria Carpeaux), de 1966.

junto a ele é o conjunto de ideias libertárias que ele representa, justamente na cidade “coração do Brasil”, signo, em 1968, do centro político ditatorial do país. Brasília naquele momento era a conformação espacial do fim de qualquer esperança revolucionária.

Mas, de forma curiosa, não é a morte de Estevão que põe fim à narrativa. À Paola o narrador destina o ponto final, levando o filme para seu último deslocamento geográfico, composto por sete conjuntos de cenas gravadas fora do país, em Rijeka na antiga Iugoslávia. Sua escolha por acompanhar o marido coroa um posicionamento de tipo classe média¹⁸³, que ela já havia confessado possuir, quando Estêvão lhe havia perguntado por que ela não deixava o marido, alegando necessitar de estabilidade.

A solidão da mulher que optou pela estabilidade

¹⁸³ Para uma análise mais extensa sobre as ambiguidades da classe média no cinema brasileiro, conferir BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O isolamento da personagem é construído pela observação implacável de um cotidiano infeliz, fútil e vazio. A música instrumental pontua o tom pequeno-burguês de imagens que mostram uma completa falta de comunicação entre Paola e o seu marido diplomata e a postura autocentrada com que ela se insere no mundo. Em três cenas ela está diante do espelho examinando o rosto, terminando de se vestir e em uma delas experimenta uma peruca, desistindo ao final. Tentativa de encontrar uma nova identidade? Encerrada em um mundo completamente alienado da política brasileira e de notícias de Estêvão, a solidão lhe é posta como castigo. O amargurado epílogo feminino coloca *A vida provisória* dentro do conjunto de filmes implacáveis para com a classe média, localizados por Ismail Xavier¹⁸⁴, que foram produzidos por vários cineastas ligados ao Cinema Novo no final da década de 1960.

*

* *

Ao eleger a biografia de Estêvão como matéria para o desenvolvimento narrativo do filme, *A vida provisória* traça um corpo a corpo em duas frentes: coletiva, com os descompassos políticos da nação e, em âmbito privado, desfila as apreensões de um intelectual que se manifesta pela falta de perspectiva. O caminho trilhado por Estêvão termina com sua morte, confirmando o limite do pessimismo anunciado em suas palavras na Câmara dos Deputados.

Fundando essa deambulação, o aspecto contundente a ser observado fica a cargo da lição geográfica que o filme enuncia. Os últimos quatro dias da vida do jornalista alinhavam um traçado político ditado pelo deslocamento por três capitais e nessa escolha, a cidade de Belo Horizonte serve de elo, como procuramos demonstrar, entre as duas capitais da República do Brasil, Rio de Janeiro e Brasília. Essa inclusão que coloca a capital de Minas Gerais como epicentro político por onde passa toda a discussão da exploração do minério de ferro, onde o subsolo remete a coisas escondidas, onde o espaço abriga a memória dos tempos inocentes e felizes, é, também, o lugar marcado pelo narrador como signo da *stasis* no filme, algo ambivalente se tomarmos como contraponto os aspectos históricos vividos pela cidade no entorno histórico de realização da obra.

¹⁸⁴ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 62-63.

A espacialidade criada por *A vida provisória* descentra o olhar sobre a geografia política brasileira, inserindo Minas Gerais no cenário cinematográfico brasileiro do período, a partir de uma estética coadunada ao Cinema Novo. Assim, o filme tornou possível estabelecer uma discussão sobre política e sobre o papel do intelectual a partir de novos lugares, distintos do protagonismo destinado ao Rio de Janeiro em filmes como *O desafio* e *O bravo guerreiro*, como procuramos demonstrar. Tal proposta de uso do espaço belo-horizontino para discussões em que o lugar seja determinante sob o ponto de vista da narrativa talvez só volte a ser vista dentro da história do cinema brasileiro a partir dos anos 2000, em filmes que já se apresentam dentro de uma perspectiva de produção digital, que efetivamente fez multiplicar produções por todo o país. De forma específica, cito os excelentes *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha.

No capítulo seguinte, veremos como o filme *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna, elabora o deslocamento centrado em imagens que partem de Belo Horizonte para o interior de Minas Gerais, ao mesmo tempo em que expõe um conteúdo sonoro captado na cidade do Rio de Janeiro. A perspectiva política sobre a cidade de Belo Horizonte delineada em *A vida provisória* cede lugar agora para que a capital e o Estado de Minas Gerais sejam pensados, em *Sagrada família*, a partir de contornos culturais e comportamentais.

Capítulo 2

***Sagrada família* (1970): entre as montanhas de Minas, a imagem da elite e os sons da contracultura**

“*Sagrada família*, hoje, já pode se prestar a exames arqueológicos de investigadores que se interessem pela pré-história da contracultura brasileira”.
Geraldo Veloso¹⁸⁵

Em 1968, *A vida provisória* havia constatado que o Golpe era irreversível e que o cenário político nacional apresentava as bases para o acirramento da conjuntura social trazida com a chegada dos militares ao poder. No filme de Maurício Gomes Leite a morte da personagem principal, Estevão, ocorre em Brasília, capital da República, encerrando os deslocamentos que ele fez por três cidades brasileiras, em um circuito que incluiu Belo Horizonte como um polo político pelo qual os desígnios da nação passam.

Em *Sagrada Família* (1970), de Sylvio Lanna, Belo Horizonte¹⁸⁶ agora se torna ponto de partida para uma deambulação que dessa vez irá levar o espectador da capital para o interior do estado de Minas Gerais, contando a história de uma viagem em que a narrativa opta deliberadamente por fazer uma cisão entre os registros sonoros e imagéticos.

O que se vê no filme é a exposição de imagens captadas a partir de um grande rigor formal, organizadas sobre a forma de uma ficção, para contar a história de uma viagem empreendida por uma família conservadora de elite, que parte de Belo Horizonte rumo ao interior. Já o que se ouve, é uma banda sonora composta por músicas cantaroladas de forma individual e coletiva, ruídos dos mais diversos tipos, trechos de conversas pronunciadas por vozes cambaleantes que denotam o uso de substâncias lisérgicas por parte de quem as pronunciam. Enfim, uma multiplicidade de sons que foram captados por um gravador *Nagra*, e que documentam a vida de pessoas reais em hábitos cotidianos, sendo que essas vozes não pertencem aos atores que aparecem nas imagens.

¹⁸⁵ Esta referência encontra-se citada e comentada no item 4 deste texto.

¹⁸⁶ A exemplo do tipo de abordagem feita pelo filme *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci, *Sagrada família* não nomeia a cidade onde as imagens são captadas. É possível reconhecer que se trata de Belo Horizonte pelos espaços mostrados. Ao longo do texto procuraremos demonstrar a ligação de produção que há entre essas duas produções.

As fontes emissoras das imagens e dos sons não são coincidentes e nosso procedimento de análise neste capítulo se dedica a pensar como esses dois diferentes códigos se organizam, em um filme que dentro do conjunto documental da pesquisa faz de Minas Gerais a síntese geográfica para o embate entre tradição e necessidade de ruptura.

2.1 Um *road movie* fraturado: a dissimetria como regra do jogo

O universo requintado mostrado pelas imagens identifica uma família abastada composta por quatro integrantes: o patriarca com sua terceira esposa e um casal, que partem de Belo Horizonte em direção ao interior de Minas Gerais a bordo de um Ford Galaxie branco, tendo por guia um motorista conhecido do homem mais velho. O filme não se esforça para identificar os espaços, mas as paisagens que percorre deixam de ser abstratas para alguém que tenha uma referência sobre a cidade e o estado. Ao longo da viagem, trocam de carro seguindo caminho a bordo de uma Rural Willys, ao mesmo tempo em que perdem a compostura de alta classe, até experimentarem a barbárie. As personagens não possuem fala diegética e suas ações são acompanhadas por uma construção sonora documental composta por músicas, ruídos e sons do cotidiano ordinário de um grupo de amigos, captados a partir de um gravador *Nagra*, conforme informação fornecida pelo diretor. Essas palavras podem ser tomadas como uma sinopse para o filme.

A exemplo de *A vida provisória*, a proposta espacial de *Sagrada família* também se pauta pelo deslocamento por diferentes espaços geográficos. O filme expande seus limites a partir de Belo Horizonte, mas guarda a cidade como ponto de referência geográfica que informa um conjunto de valores sociais apontados pela narrativa, como veremos no item 3. A errância pelas três capitais – Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília - vista no filme de Maurício Gomes Leite, agora é substituída por um deslocamento grafado particularmente pelo uso do carro e por uma notável fragmentação dos elementos formadores da diegese cinematográfica. Em *Sagrada família*, imagens e sons são constituídos por bandas completamente independentes uma da outra, tensionando de forma perene a obra, ao mesmo tempo em que multiplica os sentidos da mesma. As imagens primam por um rigor formal em seus enquadramentos e movimentos de câmera, como veremos. De outro lado, organizados pelo princípio da colagem, os sons rompem de maneira anárquica com as regras do jogo, sendo o

resultado direto da junção de inúmeras partes sonoras: músicas, ruídos, frases soltas e diálogos incompletos, marcados por sentidos a princípio aleatórios, mas cuidadosamente associados pela montagem, dado performático dentro da construção de linguagem do filme. Quando percebida no conjunto da obra, o paradigma da montagem opera na tela a dissociação entre a experiência promovida pelo conteúdo sonoro e o clima apresentado pelas imagens. Dessa forma, temos nas imagens uma Minas Gerais burguesa, conservadora e eminentemente familiar, enquanto que nos sons, captados na cidade do Rio de Janeiro¹⁸⁷, ouvimos a ruptura a esse quadro tradicional evocados por vozes que extravasam valores libertários, assumidamente contra comportamentos culturalmente dominantes.

A forma do filme faz uso agudo da colagem de diferentes tipologias de som: músicas reproduzidas a partir de discos, aparelhos de rádio, cantadas de improviso, ruídos, trechos de filmes, seriados de TV e etc.; pela manifestação coletiva que dá corpo sonoro às frases e diálogos resultando na postulação de uma experiência de caráter documental¹⁸⁸; pelo uso de intertextualidades com justaposição de diversos discursos; e pela crítica que faz ao decoro burguês que descamba para a barbárie. Tudo isso reunido por um procedimento formal, que pela interação entre sons e imagens, opera uma ampliação performativa, atingindo diretamente a experiência de fruição do espectador. Uma assumida bricolagem, gesto tropicalista por excelência. Para Celso Favaretto, “a radicalidade tropicalista consistiu na reformulação dos processos de abordagem e de análise da assim chamada realidade brasileira, deslocando as interpretações em jogo, pondo em recesso as reformulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas”¹⁸⁹. Exemplo de referência de uma operação de colagem no cinema brasileiro é *O bandido da luz vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla¹⁹⁰, que traz algo patente sobre a atmosfera tropicalista que pode ser equacionada na afirmação de Marcos Napolitano, “O tropicalismo assumia uma fórmula de agressão das consciências vigentes para estimular um novo equacionamento das idéias”.¹⁹¹

¹⁸⁷ A informação de que o som foi captado fora do contorno mineiro, fato importante para o desenvolvimento de nossa análise, é advinda de fonte extradiagética.

¹⁸⁸ Esse ponto será discutido com mais detalhes no item 4 deste capítulo.

¹⁸⁹ A afirmação compõe a participação de Celso Favaretto em seminário realizado na Universidade de Brasília. Para ler o texto completo ver: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 119-128.

¹⁹⁰ Para uma detida análise sobre a presença da colagem em *O bandido da luz vermelha* conferir XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.127-199.

¹⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001, p. 234.

No filme, o prólogo compreende as duas primeiras sequências que deflagram a abordagem de linguagem e dá início à exposição da crítica social. Uma tela preta exposta de forma contínua abre o filme trazendo como fato a sonegação da imagem. Durante 43 segundos essa não-imagem é acompanhada de sons que remetem a uma sucessão de trechos aleatórios de ruídos mesclados a falas, ditas em frases curtas, que não completam sentido em seu conjunto. Ouve-se uma bola que bate em alguma superfície, o sorriso de uma mulher, uma música romântica sibilada por uma voz masculina e uma única sentença de sentido completo: “acabamos de terminar *Sagrada família*. Foi em Março ao findar das chuvas, logo à entrada do outono”.

Tela em preto sonora – Imagens em movimento silenciosas

Em seguida, a imagem ganha uma estampa. Introduzida por um grito (A), seguido por um silêncio total, a câmera fixa em profundidade de campo enquadra a lavanderia de uma grande casa onde uma empregada uniformizada passa a ferro e pendura roupas de festa em uma arara móvel, com destaque para um vestido. Ela guarda o ferro, dobra a mesa de passar e um *fade out* encerra a longa cena muda. Nesta sequência dessa vez o som foi o elemento negado ao espectador. Uma ausência sonora que centraliza a figura da empregada, colocando em evidência a sua ação. A mulher e o cenário são, a partir da primeira imagem do filme, elementos que introduzem o universo abastado ao qual pertence a família.

A montagem dessas sequências torna possível perceber que o que estamos chamando de gesto tropicalista está contido no bojo maior da ascensão contracultural que emergiu em várias partes do mundo a partir da década de 1950, atingindo seu ápice nos anos 1960. Assim pensando, os procedimentos que articulam o código sonoro estabelecem rima com a produção de um expoente da música norte-americana de vanguarda, o compositor e artista multifacetado John Cage (1912-1992), que criava

composições a partir de sons recolhidos de maneira ao acaso, mesma medida adotada no filme pelo uso de um gravador ligado para recolher sons em diversos momentos da vida cotidiana do diretor, gerando com isso os múltiplos registros aleatórios que ouvimos. No trecho acima analisado, há remitência pelo emprego do silêncio, mesmo tipo de suspensão do som utilizada por Cage na obra *4'33"* (Quatro Minutos e Trinta e Três Segundos, de 1952), em que os músicos entram no palco, dão gestualidade inicial à performance que irão executar, mas em seguida iniciam um silêncio com duração igual ao título da obra, se retirando de cena ao final¹⁹².

Estabelecido um lugar não congruente para imagens e sons, os créditos surgem e identificam a que universo pertencem as vozes ouvidas até então. Trata-se de amigos do diretor Sylvio Lanna que conversam sobre assuntos do dia-a-dia, como demonstraremos a seguir. Morando no Rio de Janeiro desde 1964, a partir de 1966, durante sessões do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla envolve-se mais diretamente com a prática cinematográfica apresentando em 1967, o curta-metragem *O roteiro do gravador*, fotografia e câmera de Andrea Tonacci, na edição do festival daquele ano. Desde então, a rede de relações de Sylvio Lanna passa a congregar nomes que, como ele, começavam a trabalhar com cinema na cidade.

Imagens dos créditos do filme

¹⁹² Para mais informações sobre o trabalho de John Cage ver: TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2000 e HELLER, Alberto Andres. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011. Imagens sobre a execução da obra encontram-se disponíveis no site *YouTube*, entre outras, a do pianista William Marx: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>, acesso em 06 de nov. de 2018 e da Orquestra Japonesa K20rch: <https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udlmy8>, acesso em 06 de nov. de 2018.

Catálogo produzido na década de 1990 por Sylvio Lanna traz o mesmo impulso criativo dos créditos do filme – Acervo Cinemateca do MAM

Composto por cartelas desenhadas, os créditos expõem nomes pintados à tinta, a maioria deles sem sobrenomes, identificando os envolvidos na produção. Fotos dessas pessoas completam a composição das cartelas que são muito coloridas e confeccionadas de maneira artesanal¹⁹³. A atmosfera contra cultural é exposta no caráter lisérgico das vozes com cadência vaga apresentada pelo raciocínio e menção ao uso de drogas: “você vai cheirar um pouco? Eu também vou cheirar um pouco”. O som do gravador é nítido e nos deixa perceber o diálogo travado por dois homens (pela citação de nome e apelido, temos o diretor, Sylvio Lanna e o também cineasta mineiro José Sette de Barros) em que se ouve: -“Eu estou com muita vontade de voltar para o eixo”. - “Voltar pro eixo como, hein? - “Sair um pouco da geral” (...) (Risos) - “Tá louco Zezinho?”. (...) “Sylvio, o que você acha? Você pretende voltar ao eixo ou ficar na geral?” - “Eu não sei, eu curto muito a gerais”. - “É?”. - “Sim. Estamos todos. Siiiimm. Estamos todos”. - “O quê, hein? Estamos todos o quê, hein Syvio?”- “Descansados”. - “De quê?”. - “De todos os ouriços. De quê se pode estar descansado”. Distorção sonora: - “de todos os ouriços possíveis”. “Estou muito cansado”. - “Quero voltar ao eixo”. - “Vamos fazer uma viagem amanhã, Zezinho?”. - “Claro. Ficar 12 horas no eixo. Ou mais né, quem sabe, ou talvez nunca mais sair dele. Ver geral passar em volta de você e ficar lá no eixo, rodando”.

Totalmente desprovido de continuidade, os sons expressam uma experiência documental ligada diretamente a valores contra culturais e tropicalistas - materializados

¹⁹³ As cartelas foram desenhadas pelo próprio diretor seguindo um princípio de composição lúdica. Os traços usados também se assemelham a um catálogo de arte de autoria de Sylvio Lanna, confeccionado na década de 1990, que se encontra no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

por vozes lisérgicas de jovens – que remetem ao desbunde preconizado pelo chamado Cinema Marginal. Para o diretor Rogério Sganzerla “a contracultura é, antes de mais nada, a liberdade, a contracultura é uma postura libertária radical e que, no plano da estética, significa que você deve criar sem nenhum limite, sem nenhum condicionamento, sem nenhum freio”.¹⁹⁴ Logo abaixo apresentaremos o que pensamos ser uma filiação possível de *Sagrada família* com filmes dos diretores Júlio Bressane e Andrea Tonacci, que compõem um conjunto da produção brasileira que tem a busca pela experimentação como postura estética e política.

Já as imagens trazem uma composição formal elaborada de maneira muito rigorosa, para mostrar, por meio da ficção, hábitos de uma tradicional família de classe alta, que assim como a classe média, foram alvo de críticas feitas pelo cinema brasileiro de então. A história contada pelas imagens mostra a saída de dois casais, pertencentes a um mesmo núcleo familiar, que acompanhados de um motorista/guia seguem viagem rumo a cidades do interior mineiro a bordo de um Ford Galaxie. O espectador irá acompanhar então o comportamento dessas personagens durante esse percurso.

Pela forma do filme, *Sagrada família* configura o estilo dissimétrico, conforme as palavras de Cláudio da Costa:

[A dissimetria] mantém uma tensão irresolúvel entre as ordens de circulação, multiplicando indefinidamente os sentidos da obra. (...) A *dissimetria* instaura a impossibilidade da identidade do mesmo como condição para pensar o configurável (...) constituindo aí uma fissura onde duas realidades simultâneas – o positivo e o negativo, o mais e o menos – passam a conviver. (...) A *dissimetria* determina trocas, relações, cruzamentos, mas que não são reconhecíveis pela lógica do pensamento que se reconhece a si próprio, pois ela não conduz a equivalências. Trata-se da indiscernibilidade e da inadequação entre ordens distintas.¹⁹⁵

Desde a abertura, múltiplos tipos sonoros estabelecem a descontinuidade de sentidos que será a marca sonora do filme, anunciadora de um caos que em nenhum momento fará parte da sequência linear da ação, constituída por planos com duração bastante expandida, que compõem as imagens da viagem de carro feita por uma família pequeno-burguesa. O sentido expresso pelas imagens não conduz ao som e vice-versa.

¹⁹⁴ SGANZERLA apud CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 209.

¹⁹⁵ A dissimetria como definição teórica foi retirada do livro: COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 133 e 141. Na obra, o autor analisou uma gama variada de filmes, desde produções da Vera Cruz como *Sinhá moça* (1953), de Tom Payne e *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi, passando pelo diretor Glauber Rocha em *Pátio* (1959), *Barravento* (1961), *Terra em transe* (1967) e *Idade da Terra* (1978-1980) e finalizando seu percurso as produções do diretor Júlio Bressane *A família do barulho* (1970) e *O rei do baralho* (1974).

Acreditamos já ter demonstrado como o filme desde o seu início dá a ver e a ouvir essa dissimetria, e essa escolha, razão definidora da obra, pereniza-se até a última sequência, anterior a volta circular da narrativa, momento em que novamente vemos a empregada a passar roupa, análise que será feita no item 7. A câmera se posiciona fixa em um único ponto e, para registrar a presença dispersa dos integrantes em um ambiente ermo, estabelece pequenas panorâmicas como único movimento da imagem durante os cinco minutos que compõem esse plano-sequência, que delimita a primeira parte da sequência final. A opção por utilizar a imagem em longa duração é uma característica central do filme.

O homem mais jovem usa um binóculo para olhar a paisagem e seu movimento panorâmico estabelece uma rima com o movimento da câmera. A mulher mais jovem conversa animadamente com um garoto encontrado na beira da estrada. O moço que manca está em pé e a tudo observa. O homem mais velho entra no quadro e deixa a arma perto do garoto que a pega para observá-la. O moço que manca se aproxima, tira de sua mala a caixa de balas que havia pegado a mais ao sair do casarão na cidade, toma a arma do garoto e entrega tudo para a mulher mais jovem que começa a carregar a arma. Ele caminha em direção à mulher mais velha e passa por ela saindo de quadro e do próprio filme. Ela então se levanta e caminha em direção ao homem mais jovem que continua sentado. Ela se aproxima e começa a beijá-lo no chão, sem que ele reagisse de forma contrária ao ato. O garoto, que possui deficiência nas pernas, se levanta apoiando-se sobre um dos remos e sorrindo vai chamar o homem mais velho para que ele veja o beijo adúltero de sua mulher. O homem mais velho olha, mas volta a desviar o olhar e o garoto torna a insistir. A mulher mais nova está no mesmo enquadramento, mas de costas para o que acontece, nada vê.

Contrapondo-se à longa duração do plano-sequência, os sons são montados de maneira extremamente fragmentada, seguindo uma premissa que utiliza pelo menos três diferentes composições sonoras mixadas simultaneamente. O material sonoro apresenta trechos de conversas, leitura de textos, o cantarolar de músicas gravadas diretamente pelo gravador da equipe e já utilizadas em outros momentos do filme, dois trechos de trilhas sonoras que remetem a filmes de aventura e de suspense, pedaços de músicas *rock'-n-roll*, assobios, gritos e ruídos de diferentes fontes. Em uma das únicas frases em que é exposto um sentido completo, uma fala debochada dá a ouvir a frase: “Superboy. As aventuras do Super-Homem quando era menino”. A remitência ao universo dos super-heróis de quadrinhos norte-americanos estabelece um diálogo de tom

marginal/tropicalista, com o Batman exposto pelo filme *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira. A referência se reforça justo porque nesse momento a família se encontra no meio do mato, em uma situação marcada por exagero e estranhamento, marcas do filme de André Oliveira.

O que se vê em cena é um cruzamento não conciliado, porque expõem dois padrões não equivalentes enquanto forma (duração, por exemplo) e origem narrativa. É esse tipo singular de dissimetria empregada por *Sagrada família* que possibilita perceber o filme como elo entre um conjunto específico de obras do Cinema Marginal do período.

Para tal afirmação, partimos do trabalho feito por Ismail Xavier, que dentro do universo marginal faz um recorte com filmes que para ele possuem uma elaboração formal “com espírito de geometria” na conformação estética de suas respostas à crise sócio-política e cultural, sendo eles *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane. O autor afirma que, apesar de apresentarem uma diegese deslocada e fragmentada, para esses filmes “permanece fundamental uma história, o destino das personagens, o drama; a diegese pode ser deslocada, fragmentada, mas continua como centro de interesse, afirmação de um trajeto de vida e morte”¹⁹⁶. O percurso final do conjunto analisado pelo autor a partir dessa chave formalista, termina com a leitura que faz sobre o filme *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci, “ponto em que a justaposição alegórica, em seu discurso truncado, enseja uma decifração afastada, definitivamente, da ideia de um diagnóstico geral, seja o voltado para um “traço nacional” tomado como emblema, seja o volvido para as articulações de uma formação social captada em seu todo”¹⁹⁷. Acreditamos que *Sagrada família* enseja pela forma a ligação entre esses dois polos de manifestação do marginal dentro da historiografia construída para o cinema brasileiro. A precisão formal que pauta a proposta das imagens no filme de Sylvio Lanna se amolda ao contar de uma história que prima por expor um trajeto, a exemplo dos filmes de Bressane. Assim, a viagem feita pela família da cidade para o campo em *Sagrada família*, a relação entre os dois bandidos empenhados em objetivos comuns em *O anjo nasceu* e as contestações e limites sociais vividos pelas duas amigas em *Matou a família e foi ao cinema*, acabam por conformar uma diegese que conta uma história. De outra parte, os sons captados e montados por Lanna

¹⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 411.

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 411.

manifestam, pela potência de sua montagem, uma radicalização formalística que se liga ao mundo pela chave de uma busca, antes de uma proposição cercada previamente pela certeza de um diagnóstico, opção muito próxima a de *Bang bang*, de não querer dar respostas, oferecendo ao espectador um “jogo sistemático de sabotagem à progressão de uma história”¹⁹⁸. Acreditamos que a produção de Lanna se filia a essa tradição e deve ser pensada a partir desse quadro.

O carro na estrada de terra em *Sagrada família* e em *Bang bang*

Bang bang partilha do mesmo impulso de produção que deu origem a *Sagrada família*. O filme de Tonacci foi realizado na sequência utilizando a mesma equipe de produção, atores em comum: Paulo Cesar Pereio e Milton Gontijo, mantendo do ponto de vista formal a estrutura do deslocamento espacial baseado no automóvel, que parte da cidade de Belo Horizonte, seguindo por estradas de terra para o interior, e o recurso de uma composição sonora que se sobrepõe ao uso diminuto de diálogos. A amizade entre Tonacci e Lanna surge e se desenvolve a partir de 1967. Por volta de 1968, os dois fundam a produtora Total Filmes que segundo Sylvio Lanna, recebe este nome a partir do filme *Le mépris* (*O desprezo*, 1963) de Jean-Luc Godard, em referência ao atropelamento que causa a morte da personagem interpretada por Brigitte Bardot, provocado por um caminhão tanque de combustível da Esso Francesa, que tinha o nome Total.¹⁹⁹ A empresa então foi a responsável pela produção e registro dos dois filmes. A primeira parte do dinheiro foi conseguida pela aprovação de roteiro escrito por Sylvio Lanna e apresentado por Tonacci em concurso do governo do Estado de São Paulo. O prêmio: 40 latas de negativo Ferrania 35mm P&B. “Fizemos um pacto. Se 40 latas davam pra filmar um longa-metragem na base do 2x1, nós filmaríamos 2 longas, 1x1”, relembra Sylvio. As folhas impressas do roteiro retornaram com as rubricas que

¹⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 409

¹⁹⁹ Depoimento dado à autora.

atestavam sua aprovação. De posse desse documento, a capa foi trocada e o título substituído por *Ilegítima defesa*, com o qual o roteiro foi registrado na Biblioteca Nacional e depois no Ministério da Fazenda. Essa operação tornou possível a impressão de títulos de participação que foram vendidos a pessoas ligadas à família de Lanna no interior de Minas Gerais. A logística de produção foi garantida por Sylvio e os componentes fotográficos, uma câmera Arriflex 35mm, com um jogo de lentes que incluía a primeira "fish-eye" a aportar no Brasil, a grande angular 9.8 mm, recém lançada, foi garantida por Tonacci, que havia recebido os equipamentos de presente do pai. A parte final desse processo é narrado por Sylvio Lanna como registro do caráter de Andrea Tonacci:

Nós estávamos no Rio, com tudo pronto pra partirmos pra Minas. Me lembro que naqueles dias assisti a I PUGNE IN TASCA (De Punhos Cerrados) do Marco Belochio, no Ricamar, em Copacabana. E chegou a "hora da verdade". Quem iria filmar primeiro?! Afinal, sabíamos que este tinha no mínimo 50% a mais de chance de concluir o seu filme. Quanto à energia não nos preocupávamos pois eramos jovens com "super poderes". Mas, e os recursos?!... E então decidimos que iríamos disputar a primazia na purrinha. Eu ganhei. E apenas vi diante de mim, naquele sorriso de um nariz imenso de humanidade, aflorar um certo vermelhão, da criança de quem lhe tiraram o doce. Rápida e gentilmente disfarçado, fomos à luta de mãos dadas e felizmente, com dois "hapy end".²⁰⁰

Título de participação encontrado no acervo do Centro de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

²⁰⁰ Reprodução (sic) de texto enviado por e-mail pelo diretor.

Para fechar a compreensão sobre o caráter imbricado dos dois filmes, torna-se fundamental o registro de uma fala do ator Paulo Cesar Pereio que atuou nas duas obras:

Eram dois filmes totalmente diferentes, em termos gestálticos mas idênticos em alguma coisa que eu ainda vou entender de repente, as produções emaranhadas. Uma entrava por dentro da outra, só fatava constar na claquete. Banguê banguê do próprio Andrea Tonacci e Sagrada Família do Sylvio Lanna. Eu ainda continuei com a mesma sensação madura e cálida quando vi os filmes. Que bom.²⁰¹ (Texto transcrito conforme o documento)

A perspectiva de fluxo na errância constituidora de *Bang bang* é todo o tempo sabotada pela fragmentação da montagem, mas em *Sagrada família* a errância se referencia no clichê dos *road movies* e perpetra um duplo movimento de viagem, sendo uma vivida pelos personagens que compõem as imagens, que expõem a máscara social familiar pequeno-burguesa, e outra experimentada pelos personagens que dão voz a sons que denotam os caminhos sonoros de uma geração.

Essa condição coloca a proposta de deslocamento do filme em um lugar muito específico, embaralhando a percepção, por exemplo, sobre os motivos que levam as personagens a se deslocarem, proposição básica do gênero *road movie*. E se é verdade que não se pode estabelecer um modelo único para a classificação dos chamados filmes de estrada, pode-se pensar então que nem todos são iguais²⁰². *Sagrada família* é um filme em que a estrada assume uma dimensão de deambulação, sob o signo da falta de compromisso ou de um objetivo firmado – opção oposta ao lugar de monumentalização das estradas ocupado pelas iniciativas do Regime Militar. A estrada para os militares no poder vinculava-se a uma ideia pragmática, elemento oposto ao descompromisso prefigurado no vínculo estabelecido pela família com o trajeto percorrido. A modernização conservadora proposta pelo regime (esse aspecto será mais amplamente abordado na análise do filme *Crioulo doido* no capítulo 3 desta tese) preconizou o desenvolvimento da infra-estrutura nacional a partir de construções faraônicas, regidas por uma pretensa racionalização desenvolvimentista, sendo o projeto da estrada Transamazônica o exemplo mais evocado nesse sentido.

²⁰¹ A citação pertence a um texto datilografado, encontrado no acervo do Centro de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – pasta 15244 -, que reúne trecho do que parece ser memórias profissionais do ator.

²⁰² O desenvolvimento dessa abordagem histórica sobre o gênero *road movie* apresenta-se de forma muito competente em: PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero *road movie*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 38, n. 36, p. 35-53, dec. 2011. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902/73794>>. Acesso em: 27 July 2018. Ver também: SILVA, Gustavo Souza da. O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois *road movies*. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 43, n. 46, p. 69-84, dec. 2016. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/114479/121179>>. Acesso em: 12 July 2018.

Ainda sob a perspectiva de se pensar o *road movie*, a família escolhe como meio de transporte dois diferentes veículos automotores, emblemáticos para a sociedade brasileira no período: um Ford Galaxie branco e uma Rural Willys de cor escura, que de ante mão já trazem significados para se pensar a relação entre o urbano e o rural num país que se modernizava. E, por fim, a ideia de viagem que funda o paradigma dos filmes de estrada, encontra-se em *Sagrada família* figurada no trajeto sonoro-cultural proposto pelas colagens musicais, que formam uma verdadeira estrada sinuosa, com curvas acentuadas à esquerda e à direita, obra que pode ser atribuída à montagem feita para a exposição da trilha sonora em sua não articulação com a imagem.

Um *road movie* pautado pela condição da crise brasileira, que desconstrói a forma narrativa tradicional por meio do registro de uma câmera fixa a serviço da longa duração. Em crítica escrita sobre o filme em 1987, Rogério Sganzerla disse que “a negação de um tipo de cinema pode ser a afirmação de um filme liberto”, concluindo que *Sagrada família* cumpre com a função de “desconstrução do modelo tradicional de obra rural”²⁰³.

A observação sobre a dissimetria proposta pelo filme nos levou a dar ênfase ao que identificamos constituir dois grupos distintos dentro da narrativa: as personagens imagéticas, compostas pela família retratada de maneira ficcional pelas imagens, e o que aqui chamamos de personagens sonoros, conformados pelo grupo de pessoas, muitas vezes anônimas, que emitem as vozes que são registradas *in loco* durante o convívio cotidiano do diretor. Essa perspectiva de análise encontra-se desenvolvida nos itens 3 e 4 do texto e torna possível perceber como esses dois grupos de personagens inscrevem motivações e comportamentos socioculturais, que no Brasil do final da década de 1960, representavam, respectivamente, os extremos do conservadorismo e da contracultura. Antes, apresentamos a divisão por blocos que nos permitiu perceber os movimentos internos da própria obra.

2.2 Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos

Nesse exercício de aproximação da história que é contada, proponho dividir o filme em um prólogo, três blocos e um epílogo. A divisão é regida por um critério que parte da observação de ações mostradas pela banda de imagens, ponto que por sua vez,

²⁰³ SGANZERLA, Rogério. “No Urubuquaquá...”. Caderno de Crítica, n.3, março de 1987.

também nos ajuda na discussão de âmbito geográfico que propomos a partir do filme. Assim, o primeiro bloco localiza as ações que se passam em Belo Horizonte iniciando-se com os primeiros sons sobre tela preta até momentos antes da partida. O segundo bloco começa com o início da viagem da capital para uma cidade do interior, tendo por caminho estradas de asfalto até a despedida do casarão na cidade de Ponte Nova que dá início ao segundo trecho da viagem. O terceiro bloco inicia-se com a mudança física do veículo com o qual a família faz a viagem da cidade do interior para um lugar ainda mais distante que lembra a uma tapera, via estrada de terra, e escolha formal da montagem que apresenta, nessa que é praticamente a segunda metade do filme, planos com uma duração ainda mais alongada, primando pela constituição de planos-sequência.

Prólogo

Tela preta com o som típico do filme: vozes trazendo um conteúdo aleatório, gravadas por um gravador a partir de um cotidiano vivido por pessoas que não são identificadas, em distintas ambiências como festas, conversas entre amigos, andanças pelas ruas. Em outra cena, na lavanderia de uma grande casa, a empregada uniformizada (Maria Olívia), passa e pendura roupas de festa em uma arara móvel acompanhada de um grande silêncio sonoro.

Bloco I

Letreiros de abertura com uma apresentação bastante artesanal. A empregada empurra a arara com as roupas passadas pela casa, entregando as roupas nos quartos. A mulher mais velha (Terezinha Soares) cruza com ela entrando em seu aposento. Diante de um grande espelho a mulher jovem (Wanda Maria Franqueira) abotoa um vestido de festa com dificuldades para fechar a peça. Ela sai e o homem mais jovem (Paulo César Pereio) entra no ambiente e ajusta a gravata. Já na sala, ela agora datilografa o que o homem mais velho (Nelson Vaz) lhe dita. Uma festa cheia de gente bonita e elegante acontece no que parece ser um grande apartamento bastante luxuoso. O moço que manca (Milton Gontijo) chega de táxi à grande casa. A paisagem permite identificar a avenida Bias Forte, na região centro-sul da cidade de Belo Horizonte. Ele se integra aos demais quatro integrantes que moram na mansão, sentando-se à mesa para uma refeição. Nesse momento, a composição familiar é mencionada pelo som: “Mandragora, minha terceira esposa. Dama, minha nora e minha filha com minha primeira esposa. Zombio,

meu genro e meu filho com minha segunda esposa. Geração espontânea, minha empregada”, frase mesclada à exposição de trechos da canção: *Você não entende nada*, de Caetano Veloso. Dentro da organização constituída pelos dois casais, não é possível saber qual é a função ou papel da personagem que chega dentro da estrutura familiar. Após o almoço, o homem mais jovem pega uma carabina e uma caixa de balas de festim, designação que pode ser lida na própria caixa. Ele passa a arma para o homem mais velho. Todos estão ao redor do móvel e se afastam para pegar as malas. O moço que manca fica por último diante do móvel e pega uma caixa de balas de verdade, identificação proporcionada pela diferença com o rótulo visto na anterior, colocando-a em sua mala. No som a voz de uma mulher não identificada questiona a presença de um gravador e sentencia: “Não fala meu nome de novo que eu sou uma pessoa famosa, entendeu? E não estou aqui pra você qualquer dia ficar, usar esse gravador como chantagem. Porque se é mineiro, meu filho, eu desconfio”.²⁰⁴ Do estacionamento do *Touring Club*, um clube automobilístico localizado nos domínios do posto Bento Dias Pereira na capital mineira -, a câmera mostra o carro saindo para a viagem. Informações como essas colaboram no sentido de proporcionar uma determinação mais precisa sobre os lugares percorridos pelas imagens do filme. O homem mais jovem está na direção do veículo. Ouve-se um trecho da canção *Mini-Mistério* na voz de Gal Costa.

Bloco II

O carro faz *zigue-zague* na estrada e ultrapassa em alta velocidade um primeiro caminhão e pelo acostamento passa pelo segundo. Em meio a muitas montanhas, o carro começa a descer uma estrada sinuosa. O carro para em uma superfície plana e os passageiros descem para caminhar e explorar visualmente o lugar. Com o passar do tempo, a paisagem vai mostrando que o carro está se afastando cada vez mais do centro urbano. O carro está atrás de um caminhão que transporta trabalhadores amontoados como bois na carroceria aberta, sem nenhuma segurança. Quando o carro ultrapassa, aumenta a velocidade e segue em frente. A família chega a um casarão em uma cidade do interior e é recepcionada por pessoas elegantes na ponta de uma grande escadaria. O moço que manca fica para trás fechando o porta-malas. Cinco crianças sobem com dificuldade a longa escada trazendo a bagagem: malas grandes e pesadas. Na trilha

²⁰⁴ Ao longo do capítulo a transcrição de falas será um dos procedimentos adotados para melhor articular os conteúdos imagéticos e sonoros presentes no filme e mesmo como recurso para tornar possível a análise do som por si mesmo, uma categoria que determina a intervenção do filme no debate da época.

sonora a música *Message of Love*, de Jimi Hendrix. Em um quarto grande, o homem mais velho limpa demoradamente a espingarda. Sua mulher entra no cômodo, mas é ignorada por ele, mesmo no momento em que ela troca de roupa. Ela parece nervosa e preocupada. O homem mais jovem está deitado com a mulher mais jovem na cama. Ele começa a abordá-la, se aproximando para uma relação sexual. Várias cenas das personagens dentro da casa. Na praça da cidade em frente à igreja, o homem mais jovem conversa com o moço que manca. A mulher mais velha chega e senta-se no banco ao lado do homem mais jovem. O moço que manca assume a direção do carro branco e a família segue viagem, partindo em direção a um local interiorano incerto, ainda mais distante, pois não é informado para onde ao certo se deslocam.

Bloco III

O carro branco sai da garagem do casarão no interior. Na estrada ladeada por montanhas, tem-se uma bifurcação. O carro entra pela esquerda no enquadramento em alta velocidade. Segue reto optando pela estrada da esquerda. O carro some atrás de um morro. No sentido contrário ao que o carro branco entrou, surge uma Rural Willys em velocidade muito menor. Ela vem até ao entroncamento da bifurcação e atravessa a pista para pegar a estrada do lado direito. Dentro do novo carro a família ajeita as malas e não parece surpresa com a troca do veículo. A Rural tem placa onde se lê: MG. No caminho, o carro cruza uma cidade bastante pequena. Depois, ele desce uma estrada ladeada por montanhas até chegar em um rio onde se encontra uma balsa que fará a travessia do veículo. Homens negros empurram a balsa com remos de madeira. Com exceção do moço que manca, todos estão do lado de fora do carro. A mulher mais velha parece incomodada com a proximidade entre o homem mais jovem com a mulher mais jovem. Os remadores descem da balsa no meio do trajeto e a família assume os remos demonstrando nenhum jeito para o trabalho. Na trilha a música *Eu disse adeus*, de Roberto Carlos, cantada a capela por uma mulher, marca a travessia até a chegada à outra margem. Em meio a uma paisagem montanhosa, a Rural se desloca sem um rumo definido. Na trilha a canção *Jesus Cristo* de Roberto Carlos, na voz amadora de uma mulher, enquanto na imagem se vê um garoto sentado ao pé de um mastro em uma estrada diferente da que está sendo percorrida pela Rural. Ele tem as pernas atrofiadas. Com a imagem do garoto que volta para a pista remando um carrinho de rolimã que faz às vezes de uma cadeira de rodas o som dá a ouvir um canto improvisado “Eu sou da

América do Sul... sou Minas Gerais” versos da canção *Para Lennon e Mc Cartney* de Lô Borges. Em um longo plano-sequência com duração de mais de três minutos, o carro se desloca em alta velocidade por uma estrada de terra que também apresenta uma bifurcação e mais uma vez é escolhida a pista da esquerda. Depois de um longo percurso por estrada de terra, a família chega a uma mata fechada. A mulher mais velha cruza com o homem mais velho. O homem mais jovem usa um binóculo para olhar a paisagem. A mulher mais jovem conversa animadamente com o garoto. O moço que manca está em pé observando tudo. O homem mais velho passa e deixa a arma perto do garoto que a pega para observá-la. O moço que manca se aproxima, tira de sua mala a caixa de balas que havia pegado a mais ao sair do casarão na cidade. Toma a arma do garoto e entrega as duas coisas para a mulher mais jovem que começa a colocar carga na arma. Ele caminha em direção à mulher mais velha e passa por ela saindo de quadro. Ele não voltará ao filme. Ela então se levanta e caminha em direção ao homem mais jovem que continua sentado. Ela se aproxima e começa a beijá-lo no chão. O garoto se levanta apoiando-se sobre um dos remos e sorrindo vai chamar o homem mais velho para que ele veja o beijo adúltero de sua mulher. Ele vê de longe a cena, mas volta a desviar o olhar e o garoto torna a insistir. A mulher mais nova está no mesmo enquadramento, mas de costas para o que acontece. A família sai da mata e chega a uma casinha. Na frente da casa o homem mais velho hasteia uma bandeira. Todos aplaudem. A pedido do garoto, a mulher mais jovem entrega a arma para o homem mais velho. Ele atira na mulher mais velha e no homem mais jovem, matando-os.

Epílogo

Tela onde um sinal de = vai sendo desenhado como em uma animação. Na sequência, idêntica à primeira cena do filme, a empregada passa as roupas de festa da família. Uma tela preta encerra o filme sem indicação do FIM.

*

* *

O primeiro e segundo blocos possuem 42 minutos e 56 segundos, contendo 47 subdivisões compostas por cenas ou sequências. Já o terceiro bloco possui 37 minutos e 53 segundos, contendo 18 subdivisões.

A escolha por usar as imagens como referência para a divisão dos blocos acentua assim a dissimetria que sinalizamos no item 1 deste texto, reforçando nossa percepção sobre a conformação bipartida entre o som e a imagem assumidas pelo filme, gesto de colagem que radicaliza a experiência artística vivida pelo expectador.

2.3 Personagens imagéticos: a família!

A cena da empregada descrita no item 1 reúne elementos que anunciam um universo ligado ao luxo: o tipo de roupa que ela passa, o amplo espaço onde trabalha e o uniforme que veste, denotam particularidades ligadas a grupos sociais mais abastados. A família composta por quatro integrantes, sendo dois casais, existe com a intenção de ficcionalizar essa classe social, compondo o que aqui chamamos de personagens imagéticas. A atmosfera burguesa determina o paradigma que será observado e depois desnudado em minúcias por uma câmera que por todo o filme se volta para captar o movimento na imagem ao invés de propor movimentos para a imagem.

A câmera adentra o espaço da mansão acompanhando a empregada que empurra a arara de roupas para entregar os trajes nas suítes dos casais. Na parede, três grandes retratos pintados mostram três mulheres de idades diferentes. A câmera se põe fixa na segunda parte da cena, mas continua a mostrar o movimento da empregada.

Os quadros na parede: tradição

A câmera explora o espaço interno da casa

A personagem que chamaremos de mulher mais velha, cruza o espaço e entra no quarto já abastecido de roupa. Entre a entrada da empregada e a dessa mulher no quarto, a porta se abre e fecha. Em todos esses momentos fica estabelecida uma rima entre o movimento de abrir e fechar da porta, com o volume do som, que diminui ou aumenta à medida que a porta abre e fecha. A impressão criada pela montagem é de que a conversa que ouvimos vem de dentro do quarto. Esse tipo de sincronia é encontrado ao longo do filme, reforçando o caráter dissimétrico que permanece como regra, pois não há equivalência entre o som que ouvimos, composto pela conversa entre mais de uma pessoa e também por um grito, e o aposento visualizado. Dentro de um banheiro a câmera fixa está apontada contra o espelho (o dispositivo não aparece) e mostra a empregada ajudando a mulher mais jovem a vestir o vestido de festa, com dificuldade para fechar o cinto. Apesar de magra, a roupa está apertada. Na porta ela cruza com o homem mais jovem vestindo terno com gravata borboleta. Ele ajeita a gravata no espelho e parece extremamente confortável. Na sala de jantar, um retrato pintado de mulher divide o enquadramento com um grande e antigo relógio cuco. A mulher mais jovem porta o vestido de festa e está sentada à mesa datilografando o que o homem mais velho, que também veste terno com gravata borboleta, supostamente lhe dita. A opção da câmera por mostrar as ações das personagens, localizando-as em distintos cômodos da casa, nos recorda o gesto de *mise-en-scène* proposto por Jean Renoir em *A regra do jogo* (1939), cujas composições enquadravam personagens abastados no interior de uma

mansão, procurando fazer esse registro por meio do plano-sequência e da profundidade de campo.

Cenas de família

A apresentação da família se dá em espaços fechados, e a casa é o cenário privilegiado para que o filme localize o tipo de inserção social a qual pertence o grupo. Como em *Bang bang*, não há em *Sagrada família* uma preocupação específica em identificar a cidade onde se passam as ações. Há uma relação entre as personagens e a paisagem, mas que não é marcada pela questão da identidade cultural/social. Esse dado é marca contínua em *Bang bang* e se faz presente de maneira mais forte em *Sagrada família* quando da passagem do filme por Belo Horizonte, ficando mais relativo e, portanto, mais interativa a relação personagem/paisagem a medida que o filme se adentra para o interior. De todas as maneiras, no registro das cenas externas o espaço é possível de ser nomeado.

É assim que a câmera fixa dá a ver a inclinação da avenida Bias Fortes, na nobre região centro-sul de Belo Horizonte, onde um táxi para e dele sai um homem que manca carregando uma mala. Apesar de ser uma avenida bastante larga, durante a cena o ambiente fica vazio por vários instantes. O fluxo dos carros não é contínuo e a dimensão geográfica da avenida, uma das vias projetadas pela equipe construtora no final do século XIX para compor o novo traçado da capital mineira, aponta ser muito maior do que a demanda automobilística demonstra solicitar. O vazio constatado pelo plano feito pela câmera desafia o discurso modernizante da cidade nascida sob o planejamento rigoroso de uma comissão construtora que traçou ruas largas para sepultar de vez o antigo *Curral Del Rei* e inaugurar, em 1897, a primeira capital planejada da República brasileira. Mais de setenta anos depois de sua fundação, o filme encontra uma Belo Horizonte que era então a quarta cidade brasileira, com aproximadamente 700.000 habitantes, a espera de atingir o seu primeiro milhão. Era o auge do processo de

metropolização da cidade, que segundo o PLAMBEL – Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte - ocorreu entre os anos de 1950 e 1977.

A grande avenida, deserta em boa parte do plano e abaixo o casarão da família

O homem que manca paga a corrida de táxi e começa a subir a escadaria frontal da mansão que possui fachada de inspiração neoclássica, em uma cidade de concepção moderna. A arquitetura marca o contraponto com um espaço urbano que no final da década de 1960 estava marcada por improvisos de ordem infraestruturais.²⁰⁵ Um corte introduz o interior da casa, e de uma enorme sala de estar com uma escada ao fundo desce o homem mais jovem enquanto se inicia trecho de gravação da música *Você não entende nada*²⁰⁶ de Caetano Veloso, cantada por uma mulher: “E quero que você venha comigo / E quero que você venha comigo / Eu sento, eu como, eu fumo, eu não aguento / Você está...” *Pan* da esquerda para a direita e a câmera continua a mostrar o grande ambiente, agora enquadrando em profundidade a sala de jantar que fica em

²⁰⁵ Ver: SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cenas de um horizonte político: o ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

²⁰⁶ A música foi lançada em gravação fonográfica pela primeira vez em 1972, no LP *Chico e Caetano juntos e ao vivo*. No registro a canção é “emendada” a composição *Cotidiano*, de Chico Buarque, e a interpretação mescla as vozes dos dois cantores. Sobre isso ver: CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 159 e 162. No filme a canção é cantada por uma mulher cuja voz não identificamos, e exibida a partir de uma gravação, pois se ouve com clareza os arranjos dos instrumentos.

contiguidade. Música: “Eu quero é tocar fogo nesse apartamento. Você não acredita”. Um por vez os moradores vão entrando no espaço e ocupando seus assentos à mesa e o homem que manca, último a entrar, é apresentado aos demais pelo homem mais velho. A empregada cruza o ambiente e vai para os fundos. No som segue um trecho em que se ouve a voz de um homem falando o que parece ser parte de um texto em que o conteúdo apresenta a configuração de uma família nada convencional, em um típico movimento dissimétrico entre som e imagem: “Mandragora, minha terceira esposa. Dama, minha nora e minha filha com minha primeira esposa. Zombio, meu genro e meu filho com minha segunda esposa. Geração espontânea, minha empregada”. A composição gráfica da cena mostra pessoas da elite na sala de jantar evocando a crítica presente na música *Panis et circenses*, lançada em 1968, naquele que foi o LP manifesto do movimento tropicalista *Tropicália ou Panis et circenses* e que, na percepção de Celso Favaretto foi um disco “concebido como montagem ritual”²⁰⁷, dessacralizadora. Movimento que também pode ser verificado na sequência pela exposição corrosiva promovida pela montagem em relação ao conteúdo sonoro. Estabelecido o lugar das imagens a trilha sonora traz uma música de Caetano Veloso direcionada justo a uma perspectiva do cotidiano, mas em versos que conclamam o rompimento com o âmbito da vida que se repete.

As pessoas na sala da jantar

²⁰⁷ Aspa extraída de depoimento de Celso Favaretto que se encontra no livro: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 124.

Pela segunda vez, dentro do conjunto documental da pesquisa, os filmes escolhem localizar Belo Horizonte pelo viés de sua elite. Em *A vida provisória* a personagem Marcos e suas relações com políticos no Minas Tênis Club cumprem com essa função.²⁰⁸ Em *Sagrada família*, a família, sua residência e a festa de gala que participam. Em ambas as obras, a construção de uma perspectiva de contorno mesquinho, *per si* individualista, dado que é reforçado no filme de Sylvio Lanna pela maneira quase isolada com que a família é localizada pela narrativa em relação ao restante do mundo. No contexto da produção nacional que elegeu a família como objeto de crítica dentro de uma proposta vinculada ao Cinema Marginal, tal tratamento evoca uma vinculação com o filme *Os monstros de Babaloo* (1970), de Elyseu Visconti. Nele, as relações sociais também são localizadas no universo particular de uma família de elite, mas com a diferença de que aqui se verifica maior ênfase à exposição do grotesco. Do contrário, *Sagrada família* faz uma aposta no destaque da normalidade para compor uma cena em que as pessoas almoçam e recebem um convidado sob o signo da mais plena cortesia.

Após a refeição a família organiza os últimos preparativos para darem início a uma viagem. Som, de outro registro, que não o captado pelo próprio gravador, apresenta uma contagem do tipo *une-dune-tê*. A câmera está em plano fechado e posicionada em *plongé*. O homem mais jovem está abaixado na frente de um móvel e pega uma carabina e uma caixa de balas de festim. Ele passa a arma para o homem mais velho. Ao som de uma trilha de filme norte-americano de aventura, todos estão ao redor do móvel e se afastam para pegar as malas. Som do gravador. O moço que manca fica diante do móvel. A câmera em primeiro plano mostra o seu rosto tenso. Em primeiro plano se desloca para acompanhar o movimento de sua mão que pega uma caixa extra de munição verdadeira, colocando-a em sua mala. Logo ao lado, no saguão da mansão, o grupo está terminando de se arrumar e pegar as malas para sair. O som do gravador traz um registro curioso em que se ouve a voz de uma mulher não identificada²⁰⁹ dizer: “Não

²⁰⁸ Sobre a personagem Marcos ver item 5 do capítulo 1.

²⁰⁹ O diretor Sylvio Lanna em troca de e-mails com a autora afirma se tratar de voz da atriz Maria Gladys. Seu nome aparece nos créditos do filme. Maria Gladys tem um extenso trabalho nas artes cênicas brasileira iniciado no final da década de 1950 no Rio de Janeiro, atuando em teatro, televisão e no cinema, tendo passado pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. Dentre os muitos títulos destacamos: *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *Todas as mulheres do mundo* (1966), de Domingos de Oliveira, *Copacabana me engana* (1968), de Antônio Carlos Fontoura, *O anjo nasceu* (1969), *A família do barulho* (1970) e *Cuidado madame* (1970), todos de Júlio Bressane e *Sem essa aranha* (1970), de Rogério Sganzerla. Um interessante retrato sobre a atriz pode ser visto no documentário *Vida* (2008), de Paula Gaitán.

fala meu nome de novo que eu sou uma pessoa famosa, entendeu? E não estou aqui pra você qualquer dia ficar, usar esse gravador como chantagem. Porque se é mineiro, meu filho, eu desconfio”. Na cena seguinte a família entra no carro no estacionamento do *Touring Club*. As imagens afirmam Belo Horizonte como espaço geográfico da ação enquanto que o som reverbera um posicionamento de julgamento ao comportamento das pessoas nascidas em Minas Gerais. O conteúdo sonoro remete a gestos ligados ao imaginário relacionado aos mineiros, enquanto as imagens demarcam o lugar físico da capital do estado.

O primeiro bloco se fecha com a configuração da ação que estabelece o paradigma das imagens: família = a elite + viagem que permite pensar o filme de estrada em uma paisagem fixada em Minas Gerais. A bordo do Ford Galaxie, a família toma a saída sul da cidade de Belo Horizonte, que dá acesso à região da Zona da Mata mineira, informação possível de ser decodificada a partir de um conhecimento prévio do espectador sobre a região.

A localização do espaço tal como o indicamos acima não é claramente configurado pelo filme, mas pode ser identificada com alguma facilidade por alguém que conhece a região. O início da viagem marca também o começo do bloco 2 de nossa divisão temática, momento em que o grande plano aberto passa a ditar o tom dos enquadramentos, sobretudo durante o deslocamento do carro por estradas emolduradas por montanhas. Os planos agora mais longos deixam entrever o modo perigoso e aventureiro com que o homem mais jovem dirige o carro. Quando os planos se tornam fixos, filmados em pontos mais altos do caminho, as montanhas protagonizam a cena, adensando a profundidade de campo com a qual são fotografadas. No som, uma voz masculina emite um elogio com tom robotizado: “Isso é bonito”.

As montanhas de Minas. Importante espaço cênico do filme

Neste item expomos, sobretudo, o que o acreditamos ser os significados que o filme conforma em imagens, lançando mão de comentários sobre o conteúdo sonoro quando a associação entre som e imagem torna-se indispensável. É nesse sentido que buscamos analisar o ponto de vista da obra, ou seja, o que é dado a ver para o espectador. E é sob esse princípio que delimitamos a família de elite como elemento constituidor das personagens imagéticas. A presença social dessas pessoas e a forma como elas se inserem no mundo inicia-se apresentado pela casa onde moram na capital, pelo tipo de festa que lá frequentam, e também podemos dizer, pela extensão de seus laços oligárquicos que chegam ao interior, como o que se vê na cena que segue em análise.

O carro adentra uma cidade pequena de interior. A proximidade das portas das casas com a rua bem como a ausência de muros reforçam essa indicação. De dentro do veículo um travelling exhibe lentamente uma extensa cerca de arame farpado que delimita uma pequena plantação de milho e de bananas, e, ao fundo, vemos um rio de grande extensão.

Do alto de uma escadaria a câmera em plano geral mostra o Ford Galaxie estacionado. Várias pessoas recepcionam a família em sua chegada, e a paisagem rural contrasta de maneira forte com o tipo de roupa usada por duas mulheres: uma veste *tailleur* branco e a outra um vestido. Ambas portam bolsa de mão pequena e sapatos sociais. Dois dos homens vestem terno com gravata. A comitiva sobe a escadaria fechando a ação nessa primeira parte do plano-sequência que continua a exhibir o homem que manca retirando do carro a bagagem da família. Rodeado por crianças, elas se organizam em duplas para subirem as escadas carregando as grandes malas, que parecem pesadas, a julgar pelo esforço que demonstram. Um pouco mais atrás, o homem que manca sobe em velocidade mais lenta trazendo em uma das mãos a espingarda do homem mais velho. O enquadramento dá a ver uma faixa considerável da paisagem que inclui ao fundo o Rio Piranga, que corta ao meio a cidade de Ponte Nova, na região da Zona da Mata mineira, com destaque para o grande pontilhão em ferro que faz a ligação entre as duas margens.

Após a chegada da família, as malas são carregadas por crianças

Deflagradora de uma equação social que expõem como resultado a desigualdade, o rito de chegada confirma, dessa vez em uma pequena cidade, o lugar de elite que a família ocupa. Se a imagem emoldura a cena por meio de um plano sem movimento, o som expõe sua presença de uma maneira intensamente fragmentada, fazendo explodir acordes agudos da guitarra de Jimi Hendrix em *Message of Love* que logo se misturam a ruídos, falas indecifráveis, variados tipos de distorções sonoras, fechando com música clássica mesclada a gritos. A composição faz rima à miscelânea sonora com direito a Jimi Hendrix presente no encerramento de *O bandido da luz vermelha* (1967), de Rogerio Sganzerla.

A família pensada como personagem imagética colabora para a delimitação de um contexto que revela um cunho patriarcal, regido por um decoro burguês de poder (que aceita crianças maltrapilhas trabalhando como carregadores de bagagem), ancorado geograficamente em Minas Gerais. Se a observação da ação na escadaria revelou as relações de poder econômico e social, a câmera no interior do casarão fará a radiografia moral da relação familiar por excelência tradicionalista e de viés hipócrita.

Sentado em uma cadeira comum, o homem que manca improvisa um balanço apoiando uma das pernas contra a parede para empurrar a cadeira para trás. Expressão fechada a exprimir intensa reflexão, cabeça cabisbaixa. Figura solitária, sua função não aparece delimitada pela narrativa, podendo tanto ser um amigo quanto um empregado contratado temporariamente para servir de motorista e guia da família na viagem. Da varanda ele entra na casa deslocando-se por vários ambientes desertos onde se vê móveis antigos, um baú, peças em cerâmica e quadros com fotografias de pessoas e de paisagens, detendo-se diante de um quadro. A mulher mais velha entra no ambiente, para e o observa. O jogo de campo e contra campo não faz coincidir os olhares entre os dois, mas a composição revela a existência de algum tipo de proximidade entre eles. A

reação da mulher transparece rejeição e a do homem, angústia. Em outro momento do filme os dois voltarão a trocar olhares que confirma haver algum desentendimento entre eles. Na cena seguinte, um plano-sequência de 3 minutos contradiz os sorrisos trocados em público entre a mulher mais velha e o homem mais velho no início do filme. No quarto, câmera fixa em profundidade, plano aberto. O homem mais velho entra no quarto, caminha e pega sua espingarda para limpá-la. A dona da casa entra, parece incomodada e anda de um lado para outro acendendo por fim um cigarro. O homem não dá nenhuma importância à sua presença. O caminhar dos dois no quarto parece coreografado e evidencia um distanciamento entre eles, o que revela uma *mise-en-scène* com planejamento prévio das ações das personagens pelo espaço fílmico, sinalizando mais um ponto sobre o rigor das imagens. Ela se irrita. Troca de roupa na frente dele enquanto o homem continua, sem olhar para ela, a limpar a espingarda que se encontra entre suas pernas. Nem mesmo no momento em que ela entra na sua frente para pegar a bolsa ele lhe direciona o olhar. A arma ganha conotação fálica enquanto o distanciamento do casal aponta para a ausência de conjunção carnal entre eles. Um casamento de fachada movido por interesses? A condição social do homem mais velho e a diferença de idade em relação à mulher podem ser elementos que presentes no imaginário social, conduzem a uma resposta positiva. Nesse sentido, em *Crioulo doido*, filme que analisaremos no próximo capítulo, a condição de interesse que envolve a relação matrimonial aparece como regra explicitada no jogo vivido em uma cidade do interior.²¹⁰

²¹⁰ Essa relação encontra-se desenvolvida no item 5 do capítulo 3 desta tese.

A distância entre o casal. A arma fâlica do homem mais velho

Pereio: puro deboche

Em outro dos muitos quartos do casarão, o homem mais jovem está deitado com a mulher mais jovem na cama. Ele começa a abordá-la enquanto ela ainda dorme. No som uma voz masculina grita: “Pega na mão. Pega na mão. Pega na mão. Pega na mão. Uh! Uh!”. Ele desliza os óculos escuros sobre as costas nuas dela. Ela não reage à investida e chega a afastar seu corpo, repelindo em seguida com as mãos a aproximação do homem. Ele joga o próprio corpo sobre o dela e a resistência continua por mais um tempo, com esquivas de beijos, mas depois ela parece ceder à investida. Até aqui temos

uma câmera posicionada acima da cama, em *plongè*, com enquadramento fechado. Quando o homem consegue fazer com que a mulher ceda, ele desvencilha-se do corpo dela, antes do coito, mudando de ideia quanto ao sexo de forma inesperada. O som do gravador traz o diálogo entre um homem e uma mulher: - “Eu acordo de calcinha, porque tá muito calor, com as janelas abertas, pro vento vir refrescar o meu corpinho”. – Hummm (Risos). – “Se você quiser ir de manhã me acordar com um chazinho, um bom café com um pedaço de pão”. – “Com manteiga”. – “Um sorriso alegre. E me levar pra lugares...”. – “Alegres”. “...alegres. Eu te recebo com a minha calcinha, sozinha. Ooolha quem tá aqui”. – (Risos). “Que bom, hein?” – “Mais amor e menos *confidência*²¹¹, Zezinho”. A câmera fixa em plano aberto mostra o homem se levantando com uma expressão pensativa mesclada a certo desdém enquanto se veste olhando para a mulher que continua deitada na cama. O homem mais jovem, transparecendo virilidade no belo corpo nu que vemos ser coberto pelas roupas, termina sem potência a abordagem sexual que faz à linda mulher. Por sua vez, a atitude de resistência feminina faz reverberar a ideia de frigidez. Já no diálogo sonoro ouvimos uma ode à quebra de tabus sexuais. No segundo trecho de composição sonora posta para a cena, uma voz masculina canta à capela uma música em tom de escárnio: “Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca. E tu papa que eras un duuulce ninha. Una verdadeira vaca. Una nina, una vaca. Una nina, una vaca. Una nina, una vaaacaaa... Y yo no soy penada. Adios Georgina. PUM!”. A cena termina com o homem mais jovem jogando sobre a mulher uma toalha em meio a um sorriso sarcástico no rosto, mesmo sem tem concluído o ato sexual. O balanço final que as duas sequências deixam é de um clima de hipocrisia, reverberado em distintos tons, pela relação íntima dos dois casais. Comportamentos que em nada combinam com a alegria e a intimidade que apresentavam ao saírem da mansão na capital.

Centrando suas imagens no grupo familiar, o filme compõe um conjunto de obras que no campo das artes expuseram propostas críticas em relação à tradição, à repressão ou ao moralismo, tendo por objeto a família mineira. Destaco na literatura o avassalador livro *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, lançado em 1959.

Em depoimento dado a Fausto Cunha na época do lançamento do livro, o autor afirmou:

²¹¹ A voz feminina apresenta uma fala muito embola no momento em que pronuncia a palavra. No entanto, acreditamos ter sido essa a palavra pronunciada.

Meu movimento de luta, aquilo que visou destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira.²¹²

Evocamos a citação para pensar justamente o fato dos sons do filme terem sido captados no espaço da cidade do Rio de Janeiro e possuírem um conteúdo que em tudo se contrapõe ao formalismo e símbolos conservadores impostos pelas imagens da família mineira construídas em *Sagrada família*. O livro foi adaptado para o cinema em 1971, com o nome *A casa assassinada*, dirigido por Paulo César Saraceni. No mesmo ano estreia no Rio de Janeiro a premiada peça *Hoje é dia de rock*, escrita por José Vicente, um texto em que o dramaturgo, na visão de Yan Michalski, “...volta-se, com surpreendente deslumbramento, para dentro de si mesmo, do seu passado, das suas raízes profundas”²¹³, vividas em Minas Gerais. As obras listadas acima nos mostram que no início da década de 1970, sob o ponto de vista temático, o campo das artes se apropria do imaginário social mineiro para torna-lo alvo de ataque à tradição conservadora, identificada como dado nacional. Percebemos a inserção de *Sagrada família* nessa filiação de pensamento.

No filme, a voz das personagens imagéticas são emudecidas, não só porque o filme não autorize a reprodução de suas próprias vozes, mas porque antes constrói a presença das personagens pelo silêncio entre elas. São raras as menções imagéticas a diálogos, talvez aparecendo em apenas três momentos, e mesmo estando reunidos em conjunto por quase toda a narrativa, as personagens se comportam de maneira isolada, configurando mundos particulares. A falta de comunicação é um dado mais amplo, não restrito ao ‘desencontro’ entre som e imagem, mas delimitador do próprio tipo de inserção social preconizada pela condição elitista da família, para o filme, *per si* individualista.

²¹² CARDOSO *apud* SEFFRIN, André. Prefácio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 9.

²¹³ Ver: MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 50. Sobre o contexto histórico da peça ver também: NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2011, p. 156.

A independência das imagens em relação ao som faz emergir no filme a posição de exclusividade narrativa que elas possuem, autorizando que seja feita uma autêntica discussão sobre o realismo da imagem e a função do som no cinema.²¹⁴

No próximo item nos dedicaremos a pensar o som como ponto de escuta do filme, perspectiva sobre a qual passamos a análise.

2.4 Personagens sonoras, vozes lisérgicas

“Se Deus quiser, vamos para uma cidade grande, onde a gente possa viver sem que ninguém se importe com nossa vida. (...) – Nina, você tem razão. Iremos para uma cidade grande – o Rio de Janeiro, por exemplo – onde ninguém se importe conosco.”

Diálogo entre Nina e André, personagens do livro *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso.

Na década de 1960, o Rio de Janeiro representava para a juventude mineira uma experiência indissociável das ideias de liberdade e realização profissional, como vimos em discussão sobre o filme *A vida provisória*. Todos os quatro cineastas aqui estudados foram para lá morar, bem como uma larga faixa de intelectuais, escritores e jornalistas que migraram nesse período. Ao conservadorismo montanhês, o mar carioca oferecia amplitude de possibilidades.

Em *Sagrada família*, o som foi constituído com um forte teor de identidade, inteiramente desatrelado à gênese da imagem e por isso aqui o encaramos como um verdadeiro ponto de escuta, aquilo que o filme dá a ouvir, ou seja, todas as camadas de ruídos, músicas, canções, falas, reproduções sonoras de outras obras audiovisuais presentes na colagem sonora que o filme constrói. Para encontrar os efeitos que ele propõe é preciso remontar seus procedimentos. Captadas as imagens em meio a montanhas e estradas da paisagem do interior de Minas Gerais, (no item 5 nos dedicaremos mais à percepção da deambulação que o filme faz rumo a um interior mais profundo) chegou a vez de produzir a banda sonora do filme. Vivendo no Rio de Janeiro, entre uma comunidade de amigos que passou a habitar o apartamento do cineasta Geraldo Veloso, e outros que compunham obrigatoriamente a cena

²¹⁴ A opção do filme por produzir uma obra audiovisual a partir de uma criação artística que separa de forma proposital o conteúdo expressado pelas imagens do que é formulado pelo som, autoriza que seja trazida para o debate uma veneranda questão do cinema que diz respeito ao universo da chamada representação do real, numa tradição iniciada por André Bazin. Na impossibilidade de poder cercar essa questão no âmbito dessa tese, indicamos que se trata de um ponto a ser desenvolvido no futuro. Ver: BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

cinematográfica carioca como o fotógrafo Thiago Veloso e o produtor Alberto Graça, Sylvio Lanna e José Sette de Barros, acompanhados por um gravador *Nagra*, passaram a registrar conversas, festas, músicas ouvidas e cantaroladas de forma individual e coletiva, ruídos de trânsito, gritos, locuções de frases aleatórias enunciadas por vozes que denotavam forte caráter lisérgico e até mesmo uma apreensão policial que terminou em uma delegacia de polícia²¹⁵. Assim, podemos afirmar que a banda sonora realizada no Rio de Janeiro de *Sagrada família* estabelece uma ponte direta com *Perdidos e malditos*, pela natureza de compreensão que apresentam sobre o político e porque se enunciam a partir de um mesmo lugar espacial.²¹⁶

A fissura de linguagem instaurada por *Sagrada família* permite a identificação de um ponto de vista e de um ponto de escuta muito bem definidos, capazes de instaurar a dissimetria entre dois diferentes polos de atuação política: tradição (imagens) e contracultura (som).

A seleção de áudio apresenta vozes que remetem a pessoas ligadas ao universo do diretor, em sua maioria amigos, como podemos deduzir, que conformam um segundo grupo narrativo, ao qual chamaremos de personagens sonoras, composto por jovens ligados a camadas sociais altas e médias, com acesso à informação, sendo eles mesmos formadores culturais. *Sagrada família* não faz nenhum tipo de esforço por nomear essas pessoas, mas o tipo de fala permite deduzir intimidade, fato reforçado pelos créditos do filme que trazem somente o primeiro nome dos envolvidos na produção.

A ficção que pauta as imagens é substituída na banda sonora pelo caráter documental – no sentido de registro dessa conversa – dos múltiplos sons que ouvimos, e essa estratégia faz emergir outra parte do cenário cultural da época, oposto ao que é representado nas imagens pela família de elite, ou seja, as personagens sonoras são pessoas que se afastaram dos pressupostos conservadores de direita, apostando todas as suas fichas em um permanente estado de criação contracultural, dispostos a empreender uma verdadeira revolução de valores onde a história do país sedimentou a moral sob as

²¹⁵ As informações deste parágrafo foram compostas a partir da fonte: LION, Remier. *Sagrada família* (Sylvio Lanna). In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 69, somadas a informações obtidas pela autora em um primeiro contato por telefone com o diretor.

²¹⁶ O filme dirigido por Geraldo Veloso foi inteiramente rodado na cidade do Rio de Janeiro e será analisado no capítulo 4 desta tese.

bases da tradição e dos bons costumes.²¹⁷ Esse parece ser o ponto de defesa do som numa obra em que esse elemento propõe a discussão cultural como mote central.

O tipo de encadeamento sonoro e os detalhes propostos ficam impossíveis de serem transcritos, mas transpomos abaixo trechos de frases de alguns diálogos que parecem representativas do tipo de participação conferida pelas falas das personagens sonoras. O objetivo é o de chamar atenção exclusivamente para o raciocínio fonético do filme, e por isso optamos, nas descrições abaixo, por não referenciar as imagens que acompanham os dois trechos que se seguem:

- As falas sugerem que pessoas se encontram no que parece ser uma festa: “Olha os retardatários. Ninguém chegou na hora certa”. - “Cadê o fumo?”. - “É que tem pouco. Então a gente tem que realmente fazer... eu acho que se chamar todo mundo não dá uma roda inteira”. - “Mas eu tô a fim de dá um tapa”. - “Hein?” - “É uma ideia”. - “Eu tô a fim de dá um tapa”. (...) - “Passsteel”. - “Tem muito passsteel. Empada”. - “Me dá um espetinho”. - “Eu vim até sem almoçar, porque achei que ia comer aqui”. (...) - “Eu disse: um tapa!”. - “Que isso gente, é mesmo?” - “Puta que pariu”. - “Sem essa, hein. Sem essa”. - “Pelo amor de Deus”. (...) Corte que insere o trecho de um texto lido: “Combalido a bala, louca balalaica”. - “Tá bom o bolo que você queria, Dilton? Tá bom o bolo?”. Depois de um silêncio a voz de uma mulher bêbada, diz: “acabo de ganhar duas passagens. Rio-Londres-Nova York”. Risos.

- Trilha sonora de filme de aventura. Corte. - “É eu entrei nessa de *indie hair*”. Sons de um relógio antigo de pêndulo. Corte. - “Não fala meu nome de novo que eu sou uma pessoa famosa, entendeu? E não tô aqui pra você qualquer dia ficar, usar esse gravador como chantagem. Porque se é mineiro, meu filho, eu desconfio”. [Parece com a voz de Maria Gladys]. Corte. Um homem: - “Tá gravando”.

Os trechos acima dão a ouvir outra condição: a convivência anunciada pelas falas apresentam sons enunciados a partir de uma dimensão privada, encontros particulares que expõem, quando muito, uma dimensão coletiva ambientada em festas e bares, dando conta de uma relação com a experiência pessoal, um caráter sonoro que faz

²¹⁷ Sobre essa perspectiva ver: COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. E SAILORMOON, Waly. *Me segura que eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

reverberar a partir do micro a fratura na experiência social brasileira, impetrada pela ação repressiva da ditadura, num final de década de 1960, que registrou a dissolução da experiência tropicalista, os exílios e autoexílios de artistas e intelectuais, o fechamento do congresso e o acirramento da violência policial.²¹⁸

Além de conversas do cotidiano das personagens sonoras, o processo criativo sonoro do filme faz uma intrincada colagem entre repertório musical, ruídos e sons incidentais das mais diferentes ordens, compondo uma “*mise-en-son*” que reúne perfis como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, a Jovem Guarda a partir do ícone Roberto Carlos, o Clube da esquina mineiro, o *folk* de Bob Dylan, a guitarra de Jimi Hendrix, *rock’-n-roll*, som de buzina, música instrumental não erudita, gritos, trechos de transmissões radiofônicas, música erudita, boleros, trechos de filmes dublados, um telefone que toca insistentemente, ruídos das mais diferentes ordens, diálogos que muitas vezes a montagem não permite completar sentido, cantigas de roda, etc. Toda essa miscelânea de indicações culturais está contida no gesto sonoro de *Sagrada família*, o que faz com que o filme contenha, potencialmente, um vigoroso extrato da atmosfera sonora que permeou a discussão cultural do período dos grandes festivais de música. Nesse sentido, as palavras de Geraldo Veloso resumem e localizam com precisão a identidade sonora da obra: “*Sagrada família*, hoje, já pode se prestar a exames arqueológicos de investigadores que se interessem pela pré-história da contracultura brasileira”²¹⁹. O texto, sem data especificada de escrita, usa a expressão ‘pré-história’, remetendo a primórdios para designar o papel desempenhado pelo filme. A referência a um passado longínquo nos remete a um fato da história de distribuição/exibição do filme. Proibido pela censura de estrear no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1970, o filme só ganha tela no país em meados da década de 1980, o que foi determinante para o processo de distanciamento do filme com o público da época, causando nas plateias de mais de 15 anos depois, uma inevitável sensação de tempo passado. Para Ronaldo de Noronha:

“*Sagrada família*” veio – como bomba de efeito retardado – desencadear mais uma série de viagens. Viagem no tempo, para refazer a nossa História: a memória do cinema brasileiro, onde está, como está? Viagem na teoria, para repensar a linguagem cinematográfica.²²⁰

²¹⁸ Ver: NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

²¹⁹ VELOSO *apud* LION, 2004, p.69.

²²⁰ NORONHA, Ronaldo de. O cinema é uma viagem. **Estado de Minas**. 1 de abril de 1980. Recorte xerocado sem indicação de página. No texto, Ronaldo informa que se pretendia àquela data realizar uma mostra com filmes da

Por outro lado, por ter sobrevivido no tempo, a obra constitui no presente um interessante registro sonoro sobre atitudes, pensamentos e músicas ouvidas no Brasil na virada dos anos 60/70 do século XX.

Apresentadas em poucos versos, exibidas somente em sua introdução, cantadas a capela pelas vozes anônimas das personagens sonoras, emitidas pelo rádio, extraídas de uma gravação em LP ou mixadas a uma grande variedade de ruídos, as músicas dão a ouvir a alma que delineou uma época de profundas discussões artísticas²²¹ e de organização do mercado dos *mass-media* no Brasil. Na reflexão de Celso Favaretto:

Em primeiro lugar, como já foi falado aqui, naqueles anos, 67, 68, havia algo que nunca mais existiu no Brasil. Havia uma atividade cultural que vivia da circulação das idéias e projetos. E a idéia de participação era a idéia mais forte que tinha na ocasião. Não era só uma participação política, mas era a própria idéia de participação nas atividades artísticas. Cada atividade artística era pensada sob o ponto de vista do público e do que ela poderia realizar com este público para que ele se tornasse ativo. É um momento de descondicionamento da arte. De mudança na própria concepção de arte, na própria imagem de artista.²²²

No som o pedido para que se aumente o rádio

Na cena em que a bordo do Ford Galaxie branco, a família inicia a viagem para fora de Belo Horizonte, no som, a segunda incursão tropicalista corresponde a trecho da música *Mini-mistério* de Gilberto Gil na voz de Gal Costa, em uma gravação de rádio que reproduz o disco *Legal*²²³, gravado pela cantora em 1970, em que ouvimos: “Compre, olhe, vire e mexa / Não lhe custa nada / Só lhe custa a vida / Só lhe custa a

“história subterrânea do cinema brasileiro”, mas indica somente que havia um desejo ainda não concreto para essa realização.

²²¹ Para diversas facetas desse rico cenário ver: RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. COHN, Sérgio. (Org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

²²² FAVARETTO apud CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 215-216.

²²³ Informação disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/colunas/coluna-do-vilmar/gal-70> acesso em 28 de setembro de 2018.

vida”. Durante a execução, a voz do cineasta José Sette de Barros pede várias vezes para que alguém aumente o volume enquanto a montagem faz inserir em seguida um trecho onde se ouve: “Estávamos observando. Quando eles iam tomar a direção da estação...”. Trata-se da voz de um policial gravada pelo diretor quando este foi levado para uma delegacia²²⁴. Esse trecho sonoro assinala o compasso de tempos repressivos. Gal Costa porta na voz versos de um tropicalismo exilado²²⁵ e sua performance cantando no Brasil uma música composta por Gil é símbolo de resistência ao arbítrio. Em sua coluna *Geléia geral* de 10 de setembro de 1971, Torquato Neto escreveu:

depois de fazer e lançar às feras o elepê *Legal* (...), Gal Costa saiu por aí fazendo os shows que bem entendia e, como todos, deixando sangrar enquanto seu lobo não vem. Os shows de Gal foram, sempre, assistidíssimos e muito comentados pela imprensa vagamente especializada. Mas o disco não. O disco não foi compreendido, é o que penso. (...) Mas vá lá, só pra refrescar a memória – “Minimistério” e “Língua do P”, de Gil; “Hotel das estrelas”, de Macalé e Duda; “London-London”, de Caetano e chega (...) ²²⁶

O pedido que José Sette faz, para que se aumente o volume, compõe, na cena, um ato que amplifica historicamente o sentido do exílio de Caetano e Gil. O fechamento sonoro com a voz do policial deixa claro que o arbítrio não estava distante da população comum, antes disso se fazia regra em um país governado por uma ditadura militar. O *modus operandi* do pensamento repressivo ditatorial fica flagrante nos atos de acusação e proferimento de sentença no interessante registro que se encontra no documentário *Doces bárbaros* (1976), de Jom Tom Azulay, no momento que trata da prisão de Gilberto Gil, depois de mandado de busca e apreensão de tóxicos, feito em seu quarto de hotel durante uma temporada de shows em Florianópolis.

A música é um importante elemento da composição de *Sagrada família* e nesse sentido, a afirmação de Hélio Oiticica nos aproxima do lugar ocupado por essa questão: “Eu acho que a música não é *uma* das artes. A música é *a maneira* de você ver o mundo, de você abordá-lo. É a única maneira que eu entendo, e isso diz respeito a toda

²²⁴ O item 5 deste capítulo irá desenvolver uma análise mais direcionada a esse tipo de conteúdo sonoro presente no filme.

²²⁵ Em 1968, durante uma temporada de shows na boate Sucata no Rio de Janeiro, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram levados para a prisão onde permaneceram durante quatro meses, saindo de lá para um exílio em Londres, que só terminou em 1972.

²²⁶ PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Vol 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 223-224.

uma fase de descobertas minhas”²²⁷. A fala do artista plástico, autor da capa do disco *Legal* citado acima é aqui trazida como amplificador de um sentimento de época.

Capa e contra capa do disco *Legal* (1970), de Gal Costa: artes plásticas, cinema e literatura.

O *folk* norte-americano que, inovado pelas composições de Bob Dylan, fazia refletir esperanças e desesperações de uma sociedade norte-americana em mudança, faz a base de uma sequência muito mixada com os sons das vozes anônimas: - “Newton e as descobertas da humanidade. E quem parte e reparte fica com a maior parte”. A câmera fixa mostra a certa distância o carro se deslocando na paisagem cheia de morros. Um som agudo que lembra uma nave espacial é somado a uma frase lida simultaneamente por uma voz masculina e outra feminina: “Bifurcação. Via secundária à direita”, numa composição de estilo que lembra o jogo de vozes presentes em *O bandido da luz vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla. O carro desce uma encosta em meio a um mar de montanhas. Um registro radiofônico sobre um acidente entre Angra dos Reis e Paraty mistura-se com uma música ao fundo. A voz cambaleante de uma mulher diz: “Tô boba hoje. Que chato”. Homem: “É Bob Dylan”. Mulher: “Bob Dylan, é? Ah! Ele é muito chato”. Um homem: “Acho que eu vou apagar aquela luz ali”. Nas imagens o carro se afasta cada vez mais da cidade grande, entrando interior adentro. Um interior com muitas montanhas. - “Ah, é? Tá legal. Tá legal! Tá legal”. “Tá legal, essa foto tá legal”. Ao fundo continuamos a ouvir acorde de Bob Dylan. A câmera está à frente do carro. É início de noite e o carro se desloca pela estrada. - “Olha lá, Zezinho”. - “Linda a lua, né?”. - “Olha láaaa”. “Muito bonita”.

A bricolagem musical também abre espaço para o bolero, estabelecendo diálogo com uma matriz sonora latino-americana. O tropicalismo também recuperava essa

²²⁷ OITICICA *apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 77.

tradição como na música *Cambalache* no disco *Caetano Veloso* de 1969, ou *Coração Materno*, de Vicente Celestino, gravado no disco anterior, *Tropicália*. Dessa vez o filme apresenta uma música por meio de uma execução clara, sem mixagens, na cena já descrita acima, em que o moço que manca está sentado em uma cadeira comum, balançando-a como se ela fosse de balanço. Na trilha uma canção amorosa em espanhol, *Milonga triste*, de Alfredo Zitarrosa: “Llegabas por el sendero / delantal y trenzas sueltas, / brillaban tus ojos negros, / claridad de luna llena / Mis labios te hicieron daño / al besar tu boca fresca / Castigo me dio tu mano, / pero más golpeó tu ausencia. ¡Ay!...”. A música lamentosa é acompanhada de uma interpretação que carrega o exato tom desse estado de espírito. O modo entrecortado usado pela montagem para apresentar o *folk* de Bob Dylan foi substituído pela linearidade de um trecho musical relativamente longo para os padrões do filme. Isso cria um interessante jogo de oposição entre o clima cinematográfico montado para a representação da música norte-americana e o que foi feito para a respectiva representante latino-americana. Sobre a segunda recai uma ambiência de isolamento e tristeza. Assim, o mundo enfrentado pela realidade norte-americana implica em embate, já a resposta latino-americana a um mundo avesso, se resumi à constatação da perda.

Enfim, pensar a justaposição desses diversos discursos implica em encontrar a formulação de uma nova relação simbólica que vai muito além da simples colagem de diferentes referências, o que torna possível perceber como o filme se integra ao processo cultural vivido nacionalmente no final da década de 1960 e início dos anos 70 no país: a polêmica da guitarra elétrica, o deslocamento feito pela poesia do livro para a música, a necessidade de se pensar o lugar do popular na formação das artes visuais e no cinema, tão em voga no período 1967-1972, o imperialismo dos Estados Unidos e a condição política latino-americana. Como resposta, *Sagrada familia* é uma obra que se filia à crença em uma revolução possível²²⁸, demonstrada pelo lugar simbólico ocupado pelo som em um filme que expõe a experiência da cultura como lugar privilegiado para a emissão de conteúdos artísticos simbólicos e para a reverberação de comportamentos sociais, num momento de “censura e sistemática exclusão do discurso político direto”, como explica Heloísa Buarque de Hollanda. Ainda segundo a autora, “a impossibilidade

²²⁸ Para uma discussão histórica sobre a dinâmica que marcou a cultura brasileira entre os anos de 1950 e 1960 ver: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da “resistência”²²⁹.

Nesse sistema, as vozes lisérgicas funcionam como nervos expostos de uma faixa da sociedade que entre a dicotomia carece e luta armada, escolheu viver uma revolução possível a partir da abertura de consciência. Nesse sentido opera como dado sobre o diretor sua escolha de sair do país em 1971, para uma viagem de 10 anos em que percorreu Inglaterra, países da África, Holanda, França e Estados Unidos, trabalhando com cinema, e, na maior parte do tempo, como artesão.

2.5 “Jesus Cristo eu estou aqui...”: a viagem como síntese

O paradigma das imagens institui a viagem como ação principal no movimento de construção narrativa da família, o que não deixa de ser paradoxal para a um grupo com as características descritas. O deslocamento do carro instaura o movimento como uma constante, mas o comportamento das personagens imagéticas reflete indiferença. Todas as vezes que a câmera penetra o interior do veículo e se torna mais uma passageira, vemos micro gestos que denotam apatia. Os olhares são fixos para a paisagem, o rosto exprime cansaço.

O interior do veículo

Das cinco personagens que viajam, o moço que manca deixa uma incógnita no ar sobre sua localização no contexto familiar. Se amigo que se disponibiliza à tarefa de levar a família ao destino desejado, um guia contratado ou motorista profissional, fato é que ele divide com o homem mais jovem a direção do carro e na parte que seguirá em

²²⁹ HOLLANDA, Heloísa. *op. cit.*, p. 102.

análise é ele quem fará a condução do veículo, assumindo essa função na partida da cidade de Ponte Nova.

Logo que saem do casarão, o filme introduz uma informação gráfica que praticamente coincide com a metade de sua duração: o símbolo de uma cruz é animado para fazer esticar os quatro vértices, formando com isso uma estrada estilizada que aponta para todos os sentidos: norte, sul, leste e oeste.

O símbolo matemático de adição também pode ser visto como uma cruz ou uma estrada estilizada

Em seguida, a câmera em plano fixo mostra uma estrada dividida por uma bifurcação, num cenário em meio a montanhas. O Ford Galaxie escolhe a pista da esquerda, sumindo na paisagem em alta velocidade. Instantes depois, em sentido contrário, uma Rural Willys se aproxima e volta ao ponto bifurcado cruzando a pista e seguindo pela estrada da direita. O cartaz do filme é composto por uma montagem de imagens feita a partir dessa sequência de troca dos carros na narrativa, confeccionado em 1990, no âmbito de um acordo de distribuição do filme que não se efetiva pelo fechamento da Embrafilme.²³⁰

²³⁰ Informação repassada pelo diretor a autora.

Cartaz do filme

Após breve reacomodação dos passageiros, a câmera volta para o exterior do veículo e fixa em primeiro plano enquadrando a traseira da Rural, permitindo perceber que a placa é de Minas Gerais. O carro dá partida levantando poeira na estrada e a mudança de veículo marca duas informações: ao comando do moço que manca a viagem assume uma velocidade mais reduzida, passando a imperar uma geografia marcadamente rural. É a partir desse momento (que também marca o início do bloco 3) que o filme acentua sua escolha deliberada por se afastar da capital, seguindo em direção a um interior cada vez mais distante. O objetivo da viagem e, portanto, da deambulação da família, permanece interdito para o espectador, mas as imagens continuam a cumprir fielmente o sentido narrativo linear de deslocamento. O som dessa sequência é marcado unicamente pelas vozes das personagens sonoras: - “O que está acontecendo?”. - “Eeee. Esqueci de fazer o seguro”. - “Onipotente, onipresente”. Mulher: - “O que vai acontecer”. Homem: - “Segura aqui Zezinho”. Mulher: - “O quê que vai acontecer”. Outro homem: - “Chocolate”. Homem: - “Não vai acontecer nada. Tá tudo acontecendo já”. Mulher: - “E como é que todo mundo sabe disso?”. Homem: - “De quê? Como é que todo mundo sabe de quê?”. Sussurros. A natureza desse conjunto de falas lembra muito um diálogo travado entre a personagem Almeida com uma mulher que se encontra nua dentro de um saco de dormir, em cena do filme *Perdidos e Malditos*, que

será analisado no capítulo 4 da tese. Em comum aos dois filmes a marcação vacilante das falas denotando experiências lisérgicas e frases soltas aparentemente desconexas que podem, sim, reverberar constatações mais amplas como: “O quê que vai acontecer” ou “Não vai acontecer nada. Tá tudo acontecendo já”.

A próxima sequência reúne elementos que torna possível pensá-la como uma síntese imagética e sonora do filme. A câmera fixa em um grande plano aberto marca a chegada do carro a um lugar ermo após ter feito um longo deslocamento por estrada de terra, e de cruzar um rio por meio de uma balsa. A lente grande-angular dá a ver uma extensa paisagem delimitada por montanhas e no centro do quadro um mastro em que se encontra uma pessoa sentada, na beira de uma estrada. Ao fundo, em outra estrada, o carro da família segue viagem até quase desaparecer, mas logo inicia um movimento de ré, dando voltas como se estivesse perdido, mas curiosamente se dirigindo em seguida para a outra estrada onde se vê o mastro. Pela distância não teria sido possível dizer que a pessoa sentada foi avistada, mas o carro parece ter sido atraído justamente para aquele ponto, parando diante dele.

Partimos para a descrição dos sons: ouvimos uma mulher cantar, ao que parece bêbada, a música *Eu disse adeus*, de Roberto Carlos, “e acabei assiiim”. Homem: “assiiim, asiim”. Mulher: “me condenando a ter recordações”, quando suspende o canto para fazer uma pergunta: “Quem entrou aí? Quem que tá aí, hein?”. Em resposta à

pergunta a montagem introduz o primeiro verso da música *Jesus Cristo*, na voz de Roberto Carlos, retirada de uma gravação do LP *Roberto Carlos*, lançado em 1970: “Jesus Cristo, eu estou aqui”. Dessa vez, a voz feminina junto a outras vozes cantam juntos os versos “Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo eu estou aqui....”. Ruídos difíceis de serem identificados parecem remeter a alguma coisa pesada que é arrastada. Reinicia-se a cantoria dos amigos da música de cunho religioso. Um homem em outro registro sonoro pergunta: “Você tem seguro?”, no que é respondido por uma voz feminina: “não. você vai me emprestar o seu?”. Inicia-se pequeno trecho do bolero *Milonga triste*: “Cerraste los ojos negros, / se volvió tu cara blanca /y llevamos tu silencio /al sonar de las campanas”. Voz feminina: “Louca de cara, né?”. Em outro registro um casal fala ao mesmo tempo: “A cobra vai fumar, viu?”. “A cobra vai terminar fumando, hein?”. “Sabe?”. “Viu?”. Sons percussivos em objetos improvisados. Sons de uma bateria e de uma ambulância. Volta da música *Jesus Cristo* com a mulher cantando junto com outras pessoas e batendo palmas. Sua voz agora performa aos berros os versos da música: Jeee-sus Crissstooooooooo, ahhhh... O moço que manca desce do carro e segue em direção ao que identificamos agora ser um garoto que tem os membros inferiores atrofiados. No som um homem e uma mulher ensaiam um texto. Sentado em um carrinho de tipo rolimã, improvisado como cadeira de rodas, o garoto usa dois pedaços de paus para “remar” e se deslocar. O moço o auxilia enquanto os demais passageiros seguem indiferentes dentro do carro.

No som: Mulher: - “Sooooou Minas Gerais”.
Homem: - “Eu sou da América do Sul, e vocês todos vão saber”

Quando o garoto consegue seguir pela estrada, uma voz masculina surge cantando: - “Eu sou da América do Sul”. Mulher: - “Sooooou Minas Gerais”. Homem: -

“Eu sou da América do Sul, e vocês todos vão saber”(sic)²³¹, versos que fazem parte da música *Para Lennon e McCartney* de Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, compositores integrantes do Clube da esquina. O carro segue em sentido oposto ao garoto. Som: uma primeira voz masculina diz: - “mas pelo amor de Deus, como é que eu vou fazer?”. Uma segunda voz sentencia: “e se não há seguro, não há segurança” e uma terceira finaliza: -“que loucura isso”. Fazendo um retorno na estrada o carro volta na direção do sentido tomado pelo garoto, alcançando-o. A música *Jesus Cristo* segue sendo cantada coletivamente enquanto o carro faz sua manobra. No som a frase dita por uma voz masculina: “Recados brasileiros” é mixada a sons da introdução musical do Repórter Esso. A câmera então faz um enquadramento em primeiro plano e mostra a roda do carro passando por cima de um dos “remos” do garoto. Voz feminina “puta que o pariu”. Corte. O garoto recupera o remo. O carro segue viagem e o garoto continua sua trajetória com dificuldade. Corte. Câmera em primeiro plano mostra que o pneu do carro está furado. Voz masculina: “Mas como é que eu vou fazer agora?”. Outro homem responde com uma pergunta: “Como é que você vai fazer?”. - “Como é que eu vou fazer agora?”. Às vezes chega a dar a impressão de que alguns trechos sonoros parecem terem sido gravados a partir de improvisação de vozes em cima das imagens vistas, mas a partir do próprio filme essa impressão se dissipa, pois é possível identificar outros trechos do mesmo diálogo/registro de vozes em partes distintas da obra.

Dessa vez as vozes não aparecem apenas sob a forma de frases soltas e individuais. Mesmo na fragmentação é possível perceber que ao serem agrupadas elas constituem indícios de diálogos que foram picotados pela montagem. Por sua vez, as músicas são cantadas por várias vozes simultâneas que buscam acompanhar uma reprodução fonográfica. Emerge com mais força um sentido de comunidade como pressuposto que conforma a constituição do conjunto das personagens sonoras. Enquanto a unidade das imagens responde por um universo familiar, os sons ampliam o sentido de inserção social para uma conformação de grupo que extrapola o contexto privado e patriarcal.

É nesse sentido que o conteúdo sonoro funciona como um dado estrutural para que possa ser pensado mais um valor da contracultura ao qual o filme se filia: a formação de novas maneiras de vida comunitária, que se soma ao uso de drogas já apontado anteriormente. É verdade que um dado extra-filme colabora para tal

²³¹ Os versos corretos da letra são: “Eu sou da América do Sul / Eu sei, vocês não vão saber”.

afirmação. Sabemos que os sons foram captados entre amigos, vários deles mineiros que residiam em uma mesma casa, o apartamento do cineasta Geraldo Veloso no Rio de Janeiro e que conviviam diretamente com artistas do teatro e do cinema. Mas o próprio clima de intimidade presente nas frases e a ausência de hierarquia nas falas/diálogos corroboram, como dados internos à obra, para a análise nesse sentido comunitário. No campo teatral, um grupo que preconizou internacionalmente esse hábito de vida foi o *Living Theatre*, que em 1970 chega ao Brasil a convite do Teatro Oficina de São Paulo, logo depois fixando moradia na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, até serem expulsos do Brasil.²³² Como explica Luiz Carlos Maciel:

ser do Living era viver com o Living. Todos do grupo pertenciam a uma comunidade, uma espécie de tribo – e esta era uma das propostas básicas da contracultura: o agrupamento natural; o convívio das pessoas pelas afinidades espontâneas, segundo o saudável princípio anarquista; a substituição da vida familiar pela comunitária.²³³

Por sua vez, o desenvolvimento musical designa o contexto da chamada MPB no final dos anos 1960 e início da década de 1970, desconstruindo pressupostos de interpretação totalizante ao reunir um Roberto Carlos que “numa vertente mais romântica, entre 1969 e 1972, passava pela sua fase mais criativa”²³⁴, já dissociado do grupo da *Jovem Guarda*, período em que começam a aparecer as primeiras músicas de cunho religioso, a exemplo da citada *Jesus Cristo* e um Clube da esquina com música do LP *Milton*, gravado em 1970 por Milton Nascimento, fase em que o cantor abandona sua imagem voz e violão à la Bossa Nova e assume no cabelo, nas roupas e na capa desse disco sua identidade africana de maneira mais ostensiva. Segundo Bruno Viveiros²³⁵, a base musical do disco foi formada pelo grupo Som Imaginário (Wagner Tiso, Luís Alves, Robertinho Silva, Laudir de Oliveira, Tavito, Frederica e Zé Rodrix), banda de rock progressivo, que, pelos casacos psicodélicos, cabelos e barbas longas, lembrava muito a capa do disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, oitavo álbum dos *Beatles*, lançado em 1967. A composição *Para Lennon e McCartney* se destacava no repertório, com “andamento acelerado e que contou em seu arranjo, com a

²³² Sobre o episódio da prisão do grupo, o que configurou um dos episódios mais controversos da cena política e cultural mineira durante o regime militar, ver: MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

²³³ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 180.

²³⁴ NAPOLITANO, Op. cit., 2004, p. 86.

²³⁵ VIVEIROS, Bruno. *Som imaginário: amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da esquina*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

predominância do baixo elétrico e da guitarra, elementos característicos da linguagem mais usual do rock”²³⁶. A narrativa escrita em primeira pessoa faz referência a uma dimensão local (o ouro mineiro), expressa um “sentimento de pertencimento à cultura latino-americana entendida como um todo coletivo”²³⁷ e faz remissão ao cinema (a imagem cultuada do *cowboy*) endereçando a mensagem diretamente a Lennon e McCartney, ídolos ingleses mundialmente conhecidos e completamente desconhecidos da realidade pessoal dos autores²³⁸. No filme, a letra é cantada de forma errada pela voz masculina que também parece tocar o violão. Onde deveria ter sido dito: “Eu sei, vocês não vão saber”, se ouve: “e vocês todos vão saber”, e o novo verso faz destacar na geografia social da cena a presença abandonada do garoto com deficiência, encontrado em meio à paisagem mineira. A troca das palavras da letra deve ser atribuída mais à descontração, intimismo e clima lisérgico que é possível ser sentido no conteúdo sonoro, do que a uma motivação originada pela imagem do garoto. Mas a montagem não deixou passar batida a nova confluência semântica.

Em *Sagrada família* as imagens remetem a um sentido de tradição enquanto os sons postulam o rompimento com essa perspectiva, na busca por uma vivência com mais liberdade para experiências lisérgicas, sexuais e de encontro com um sentido individual mais próprio. O filme denuncia por meio da linguagem a impossibilidade de convivência entre essas duas perspectivas díspares, elegendo Minas Gerais como síntese geográfica para a conformação desse embate, num país que, em 1969, discutia em âmbito político-cultural os polos tradição-modernidade, sob um clima marcado pela restrição de liberdades individuais, como veremos no próximo item.

2.6 Efeitos da repressão: a abordagem policial

Um dos tipos sonoros apresentados pelo filme exibe um conteúdo que revela uma abordagem sofrida pelo diretor e um grupo de amigos. Ouve-se a voz de um policial que explica para uma terceira pessoa por que ele conduziu até a delegacia o grupo de amigos e em um dado momento outro homem, pertencente ao grupo, tenta

²³⁶ Idem, p. 36.

²³⁷ Idem, p. 37.

²³⁸ No texto memorialístico de Márcio Borges é possível encontrar com detalhes o contato e desenvolvimento da predileção de Lô Borges pelos Beatles, além de um relato memorialístico que abarca ótimas histórias sobre os músicos mineiros que se reuniam na esquina das ruas Paraisópolis e Divinópolis, no bairro de Santa Tereza, em Belo Horizonte. Ver: BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. 8ª. Ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

explicar que eles são mineiros e se encontravam naquele dia no Rio de Janeiro. A montagem exhibe trechos não consecutivos da abordagem na delegacia e a pouca qualidade do som dificulta em muitos momentos a compreensão integral daquilo que é falado, pois o gravador permaneceu ligado durante o tempo que o grupo permaneceu dentro da delegacia. O que se ouve denota por si só o estado de repressão política em vigência no Brasil no final de década de 1960.

O tratamento dado para esse conteúdo segue um fluxo diferente em relação às outras faixas sonoras. Ele encontra-se espalhado pelos três blocos deflagrando, a partir da montagem dos sons, uma coluna repressiva. Explico. As músicas, por exemplo, também se encontram por todo o filme, mas são organizadas por um princípio formal que as expõem em momentos localizados de maneira pontual e por gênero. Por exemplo, o bolero na cena solitária do moço que manca e a guitarra de Jimi Hendrix na chegada da família à Ponte Nova, como analisamos acima, ou as músicas de Roberto Carlos e do Clube da esquina analisadas no item 5, são representativas dessa exposição pontual, ou seja, os gêneros não se misturam e mesmo em uma montagem tão fragmentária, não perdem sua própria filiação/personalidade estilística a favor de um caos, mesmo que aparente. Assim, assumimos na análise que os trechos extraídos da ação policial, sendo expostos ao longo de todo o filme, cumprem na narrativa com uma vontade de inserção documental bastante específica, daí pensarmos neles como conteúdos que explicitam a repressão como elemento institucionalizado naquele momento. O jogo artístico que confere o político no filme é definitivamente orquestrado pelo trabalho de montagem, produzindo, pela forma como se estrutura, conhecimento sobre a vida social.

Nas imagens, a mulher mais jovem com o vestido de festa está sentada a uma mesa comum e escreve a máquina, datilografando o que o homem mais velho que veste terno com gravata borboleta supostamente lhe dita, estando ele sentado no lado oposto. Na decoração, uma pintura mostra um retrato feminino e um grande relógio de pêndulo, encostado no canto. A voz de uma personagem sonora masculina atende o telefone e repete sucessivas vezes: - “Alô, Alô, Alô, Alô, Alô, Alô, Alô, Alô... Quem fala, quem fala. Alô”. O som de uma máquina de escrever substitui o alô sem resposta incidindo na cena em dissonância com o apertar das teclas feito pela mulher. Entremeadado ao som da máquina surge a fala que denota claramente uma qualidade mais baixa de captação. O policial diz: - “Quando descemos lá pra Presidente Vargas, vimos um carro com placa de Belo Horizonte encostando com esses três rapazes dentro. Como a situação do país

não é boa, nós observamos bem (...) agora, como a situação política no país não é nada boa, eu trouxe, nós trouxemos os rapazes aqui e lá o Coronel resolve ou dá autorização”. A fala é reveladora do tipo de parâmetro de atenção adotada pela autoridade: a um carro com placa de outro estado foi levantada suspeita justificada, segundo o policial, pela situação política do país. Marcos Napolitano lembra que:

O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão. (...) A base teórica que instruía a montagem desta máquina era o conceito de guerra interna ou guerra revolucionária, aprendido dos franceses. Ela pressupunha a utilização coordenada de todos os recursos – militares, políticos e de informação – no combate a um inimigo invisível, oculto – o “subversivo”-, entre a população como se fosse um cidadão comum. Por essa lógica, todos eram suspeitos até que se provasse o contrário²³⁹.

Dois minutos adiante um plano fixo mostra a Avenida Bias Fortes em Belo Horizonte na cena que marca a chegada do moço que manca a mansão da família, como comentamos acima. Em meio a sons de trânsito misturados com uma batida rítmica de escola de samba, ouve-se novamente a voz do policial em uma frase pontual: -“e dada essa situação política do país”. Na sequência, na cena que se passa na grande sala de jantar da casa a música *Você não entende nada* é mixada ao som ambiente que já percebemos como precário e ouve-se uma afirmação: “o seguro morreu de velho”. A qualidade do registro não deixa dúvida de que a frase foi feita na ambiência da delegacia.

No bloco 1 de nossa divisão temática, três dos quatro trechos que expõem a gravação feita na delegacia, remetendo à uma conjuntura de restrição de liberdade, estão associados a imagens de um ambiente específico: a casa onde a família habita na capital, Belo Horizonte. Pensando a relação entre sons e imagens dentro de uma perspectiva dissimétrica, as trocas, relações e cruzamentos que podem ser sugeridos a partir de um campo comum de cerceamento (imagem = restrição pela tradição e som = restrição ao direito civil de ir e vir) não permitem que sejam conduzidas a uma relação de equivalência, antes autorizam a percepção de fissuras, que a partir da montagem, passam a conviver como duas realidades simultâneas.

No bloco 2 encontra-se a sequência sonora mais longa dedicada ao conteúdo registrado na delegacia. Em um trecho muito mixado a outras referências sonoras o policial continua a exposição sobre os motivos da prisão enquanto as imagens mostram

²³⁹ Para uma reflexão mais ampla sobre o regime militar, ver: NAPOLITANO, Marcos. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 128.

uma parada em um mirante localizado entre uma vasta paisagem enquadrada por um grande plano aberto. É a partir dessa cena que o cenário marcado pelo mar de montanhas permite, mesmo para alguém que não conheça pessoalmente, fazer uma associação mais direta com o estado de Minas Gerais.

A deambulação da família de um lado para outro não certifica um objetivo claro. A câmera na mão mostra as pernas dos passageiros que desembarcam do carro enquanto o som do gravador volta a reproduzir o trecho referente à ação policial: “Aí eles descenderam do carro e caminharam em direção da entrada, da entrada da estação e então nós resolvemos interceptá-los. Com os respectivos documentos, com essa aparelhagem toda” (o policial se refere ao gravador *Nagra*). Agora a câmera na mão acompanha o casal mais jovem e depois passa a seguir o deslocamento da mulher mais velha que cruza com o homem mais velho e com o moço que manca, que caminham lado a lado. A mulher sai de quadro e a câmera segue o homem mais velho e o moço que manca. No som aparece um relato (radiofônico?) de tom místico sobre um acidente provocado por uma tempestade entre Angra dos Reis e Paraty. Sobre parte desse áudio reinicia-se o registro da abordagem policial: - “... O que eles. Gravação. E eu nem sei nem pra quê é aquilo”. Um dos amigos - “Não. É só pra ouvir mesmo, é só pra ouvir o que está sendo gravado”. Policial: - “Hummm”. Voz mais baixa de outro amigo - “E tem um microfone direcional”. Volta a narração. Corte. A câmera passa a acompanhar o homem mais jovem. Som do gravador novamente sobre a abordagem policial: “E eles não conheciam

também...”. Entra outro momento gravado pelo gravador: “Tinha uma trajetória. Cuidado aí, hein?”. Volta da narração seguida da abordagem policial: - “e eles desconheciam que sem a permissão devida, devidamente”. - “Autorizados”. - “Eles podem aguardar um momento aí”. - “Tá legal”. Entra uma música instrumental e a câmera segue em frente até encontrar o moço que manca e o homem mais velho conversando e olhando para a paisagem cheia de montanhas. Um trecho sonoro dá a ouvir três homens que conversam sobre se haviam feito um seguro. Corte. Inicialmente abaixada junto ao chão a câmera mostra o homem mais jovem e depois a mulher mais jovem. Som do gravador que retoma a abordagem policial: - “Não é a primeira vez que vocês iam rodar aqui dentro disso?”. - “Não Coronel, eles vieram de Belo Horizonte”. A câmera acompanha a mulher mais jovem andando sozinha pelo espaço. Música instrumental.

O universo sonoro criado pelas mixagens tendo por eixo o áudio da delegacia cria como medida fonética a métrica do *nonsense*. À fala de um policial que revela seu completo desconhecimento de um aparelho de captação de sons para o cinema e que por sua vez não apresenta um porquê para a detenção é mixada a um trecho radiofônico de atmosfera mística, reconhecida pelo tipo de inflexão da voz que narra e pelo conteúdo que remete a um acidente, mas que não traz conotação objetiva no encadeamento dos fatos, finalizando com um pequeno trecho de música instrumental. É certo que a fala do policial, pela própria disposição ao longo do filme, foi desconstruída, mas o que sobra como dado é mesmo a resposta estética criada pela montagem para fazer pontuação ao dano.

Já no bloco 3, a exposição do último trecho policial traz a explicação de um dos homens apreendidos em resposta à suspeita do policial. Câmera em primeiro plano mostra a frente de um carro com placa em que se lê: Ponte Nova-MG. O som do gravador volta a ser o da abordagem policial: - “Não, não, não. Nós residimos aqui...”. - “Mas seu carro é placa de Minas Gerais”. Um segundo policial: - “Seu carro é placa de Minas Gerais”. Homem: - “Não. É... Não. É simples. Esse carro é dele”. - “Esse carro é dele, com placa de Minas Gerais”. - “Esse carro é dele. Exato. Com placa de Minas Gerais. Ele é de Minas Gerais. Como nós somos de Minas Gerais”. Policial: - “Certo”. Homem: - “Onde o carro é simplesmente dele e nós somos de Minas Gerais. Onde o carro é simplesmente dele e nós, todos três, moramos, nascemos em uma cidade de Minas Gerais chamada Ponte Nova, por coincidência temos família lá, tá entendendo, e

o carro...”. Durante esse trecho sonoro, a câmera faz um *travelling* ladeando a Rural Willys, segundo modelo de veículo utilizado pela família na viagem.

A sequência mostra que, de fato, o único indício que levou à detenção era a placa de outro estado que o carro que transportava o grupo de amigos possuía. A abordagem é flagrante de uma polícia que ganhou, com o aparato repressivo criado pelo regime, sentido militar de abate do inimigo, ao invés de proteção a todos os cidadãos. Como conclui Marcos Napolitano: “Se a violência policial, que incluía a tortura, informou os métodos de combate do regime, a militarização da segurança pública socializou a lógica e a estrutura da repressão política para todo o tecido social”²⁴⁰. Decisão institucional que atravessa gerações, com resultados nefastos até os dias de hoje.

Nesse sentido, a existência do filme de Sylvio Lanna reverbera no tempo uma experimentação extremada. Na crítica de José Carlos Avellar: “um pouco da fala calada, engolida, engasgada na garganta, dos tempos em que a censura batia mais forte”²⁴¹. O dado repressivo apontado pelo filme, sob a forma de um registro documental colhido a partir de uma abordagem não premeditada no curso da vida, pontua um dado de época, a conjuntura AI-5, quando a suspensão dos direitos políticos acirrou o controle sobre ações individuais, interditando, mais uma vez, o pleno exercício da liberdade na história política da República brasileira. Experimentação que, dentro daquela conjuntura, encontra diálogo direto com o filme de Olney São Paulo *Manhã cinzenta* (1969), obra que também se apoia na fragmentação dos elementos de linguagem²⁴² para construir um discurso apocalíptico sobre o arbítrio ditatorial-militar. Um discurso que reúne a ficção e o documentário, o engajamento político da classe estudantil, os protestos de rua, o *rock’-n-roll*, a dúvida, a repressão policial, uma parcela do operariado que resistia, a tortura, o interrogatório e a morte. Os filmes de Sylvio Lanna e Olney São Paulo elegem a experiência do choque de linguagem, pela mescla entre ficção e documentário e pela profusão de elementos sonoros, e constituem presenças que funcionam como vetores de memória para a história social e cinematográfica brasileira. *Sagrada família* recebeu

²⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. *op.cit.*, 2014, p. 142-143.

²⁴¹ AVELLAR, José Carlos. Imagens do inconsciente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1988. Caderno B, p. 4.

²⁴² Para uma leitura semiótica do filme com base no conceito de dialogismo, ver: MACHADO, Irene. “Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo”. In: ARAUJO, Denise Correa *et. al.* (ed.). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 667-687.

censura integral²⁴³ tendo a cópia apreendida, ganhando sua primeira exibição no Brasil somente em março de 1980, em sessão do cineclube do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC), realizada na Sala Humberto Mauro em Belo Horizonte.²⁴⁴ Já *Manhã cinzenta* resultou em prisão, tortura e processo para o diretor Olney São Paulo.

No próximo item nos dedicaremos a fazer uma pontuação sobre a estrutura circular de *Sagrada família*, num presente que evoca ecos contínuos de um passado de exceção.

2.7 Conceber o infinito é = a voltar à unidade

Enquanto narrativa, o filme convoca uma estrutura cíclica. Como vimos no item 1, aquilo que identificamos como prólogo é marcado pela primeira sequência composta por uma tela preta que configura a presença de uma não-imagem seguida por uma segunda sequência que instaura a imagem da empregada, dessa vez subtraindo o som da composição. Em nossa divisão temática propusemos um prólogo, porque as duas últimas sequências do filme são compostas pelas mesmas imagens apresentadas em sentido contrário: primeiro a cena da empregada e por último a tela preta, compondo o que chamamos de epílogo. A precisão formal dessa escolha narrativa mostra como quão refletida foi a construção do jogo político, num filme em que o elemento caótico não se efetiva de fato.

Prólogo e blocos 1 e 2 nos convidam a desvendar as imagens e antecedem a inserção de um símbolo matemático (+), ato que coincide com a metade da duração da história e inaugura o bloco 3 da divisão temática, que apresenta um uso mais deliberado do plano-sequência, diminuindo a velocidade da montagem e aumentando o tempo de exposição dos planos, justo no momento em que a família segue adentrando para uma zona rural cada vez mais distante de uma perspectiva metropolitana, caminho que resulta em uma perda da noção de classe, o que leva seus integrantes à vivência da barbárie. A questão do deslocamento no sentido cidade-campo também configura o itinerário da personagem principal do livro *Quarup* (1967), de Antônio Callado. Padre

²⁴³ Não há registro sobre o filme no site Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988: <http://memoriacinebr.com.br/>

²⁴⁴ S/A. “Sagrada Família” o lançamento de um cinema independente. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 29 de março de 1980. Recorte sem indicação de data encontrado no Centro de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pasta 15244 – Sylvio Lanna.

Nando empreende esse movimento, despindo-se de sua posição social e nesse sentido instaura para a esquerda brasileira uma discussão sobre o lugar de sua perspectiva política no final da década de 1960, que também pode ser pensada em *Sagrada família*, tomando-se o cuidado de percebê-la, no filme, sobre bases contraculturais.

O símbolo de igualdade faz a junção entre as duas partes da equação e também se transforma em símbolo estilizado de estrada

O epílogo então se inicia com outro símbolo matemático (=) que vai se esticando horizontalmente pela tela, formando ao final, duas linhas paralelas que remetem à configuração de uma estrada. Depois disso o filme, e não as personagens imagéticas, volta à área de serviço da casa e encontra a empregada realizando o mesmo trabalho de passar roupa para logo depois exibir a tela preta, ato final que não vem acompanhado da palavra FIM, como a dizer: enquanto não se olhar para as bases que organizam as contradições na sociedade, não será possível pensar em liberdade de comportamento. Enquanto não se olhar para as fundamentações culturais que perpetuam lógicas de uma tradição imobilizadora, os procedimentos artísticos poderão ser os mais vanguardistas, mas estaremos todos fadados a voltar ao ponto de partida.

O filme assim pensado prepara terreno, dentro do conjunto documental da pesquisa, para que outra discussão, dessa vez de ordem socioeconômica, continuasse a ser feita justo a partir de uma cidade do interior de Minas Gerais, localização geográfica onde *Crioulo doido* se instala por excelência.

Capítulo 3

Vejo, logo desconfio: *Crioulo doido* (1970) e a modernização conservadora desde o interior de Minas Gerais

Partindo da capital de Minas Gerais, *Sagrada família* escolheu o seu interior como lugar de finalização de um percurso discursivo, mas que assumia a volta, o eterno retorno, às questões materiais da vida em uma sociedade brasileira marcada por dissimetrias e oposições que, se retornam, é por que não se fazem resolvidas em sua composição político-cultural.

No mesmo ano de 1970, o cineasta Carlos Alberto Prates Correia lança em seu primeiro longa-metragem um olhar para um espaço geográfico muito mais reduzido em relação aos filmes anteriormente estudados nesta pesquisa. *Crioulo doido* constrói uma narrativa centrada na descrição sistemática de personagens que vivem em uma pequena cidade de Minas Gerais. Desta vez, Belo Horizonte não está presente enquanto perspectiva geográfica, mas o contexto mineiro permanece sendo a base com o qual o filme vai estabelecer seu debate. Sobre esse leito, é dado ao espectador acompanhar a trajetória de ascensão e queda de Felisberto Ladeira, o único habitante negro da cidade – fato que não condiz com a demografia mineira –, um alfaiate que, ao final, quase chega à posição de dono de indústria.

Se o discurso governamental brasileiro²⁴⁵ de então preconizava as transformações socioeconômicas sob a chave de uma modernização conservadora, a maior parcela da produção cinematográfica nacional elegia o drama social como forma de tentar entender a presença do negro nesse contexto. Percebido entre essas duas esferas, *Crioulo doido* desorganiza um princípio linear de lógica pelo uso que faz da farsa como estratégia narrativa. Conforme definição de George Minois, nós nos referimos à farsa a partir do seguinte conjunto de características:

A farsa e o jogo do Carnaval não requerem grandes esforços intelectuais.(...) A farsa é uma grande “máquina de rir”, segundo a expressão de Bernardette Rey-Flaud, e para isso é suficiente mostrar o mundo tal qual é, sem disfarce. Não é muito bonito, mas é engraçado. As pequenas intrigas giram em torno de problemas conjugais, como a luta do casal pela dominação, os conflitos, os enganos, o ciúme, os desejos, as frustrações. A mulher infiel, o marido

²⁴⁵REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ingênuo e o padre dissoluto são sempre estereótipos mais populares, dando imagem pessimista do casamento, com a ajuda das crenças religiosas.²⁴⁶

A estratégia farsesca constrói, então, um tipo particular de descrição dentro do cinema brasileiro do período e, em *Crioulo Doido*, torna possível a documentação das mais flagrantes ambivalências, sem propor um ponto de vista definitivo de causa e consequência diretas.

Neste capítulo, nos propomos a analisar as estratégias que o filme levanta para construir a história de ascensão e queda desse negro na cidade interiorana onde ele vive, percebendo como a presença dessa personagem principal reverbera o discurso histórico social da modernização conservadora brasileira vista a partir de meandros estabelecidos em uma cidade do interior de Minas Gerais.

Antes de entrarmos na discussão sobre esses temas, abordaremos a questão da cópia utilizada para o exercício da análise, pois, ao longo da pesquisa, encontramos três versões da obra, com alterações na linguagem que datam de épocas diferentes.

3.1 A propósito da cópia: um ponto sobre a preservação audiovisual

Crioulo doido foi produzido e finalizado em 1970, concebido como um longa-metragem em película, bitola 35mm, possuindo 76 minutos de duração. Dessa versão restam apenas cinco rolos em película, de um único material, uma cópia combinada²⁴⁷, 35 mm, depositados no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Quarenta e nove anos depois também é possível encontrar em circulação duas outras edições da obra, feitas pelo próprio diretor. Na década de 1990²⁴⁸, a partir de apoio do Centro Cultural Banco do Brasil, foi gerada uma cópia VHS, com duração de 66 minutos²⁴⁹. Além de mais reduzida, a nova versão apresenta modificações que interferem de forma determinante no conteúdo narrativo da obra, apresentando: adição e

²⁴⁶ O autor pontua ainda que as farsas, em sua origem, eram marcadas por peças curtas, de duzentos a quatrocentos versos, com poucas personagens, sem nomes próprios, trazendo um núcleo central composto pelo marido, a mulher e o pároco. Em torno delas gravitam alguns trapaceiros e ingênuos. Cf. MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 19-22.

²⁴⁷ Cópia combinada é o nome dado a materiais em película que possuem impressos em um mesmo rolo as imagens e a banda sonora. São as cópias de exibição comercial de um filme.

²⁴⁸ A data foi confirmada a partir de carta de 1997 do diretor do filme, atestando a existência da nova versão em suporte magnético.

²⁴⁹ Essa versão encontra-se depositada no acervo fílmico da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pode ser acessada em DVD. Essa cópia foi gerada a partir de matriz VHS cedida pelo professor do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA/USP, Mateus Araújo.

alteração de informações nos créditos do filme; acréscimo de ruídos e sons ambientes; retirada de cenas inteiras; acréscimo de músicas na trilha sonora; inversão de cenas na montagem; redução de sequências e introdução de imagens de arquivo a partir de trechos do filme *Cantos de trabalho* (1955) de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O conjunto das modificações realizadas permite afirmar que a segunda versão altera significativamente vários sentidos propostos para as personagens em relação ao filme lançado mais de vinte anos antes.

No início dos anos 2000²⁵⁰, o diretor faz uma nova volta ao material e opera alterações que geram uma terceira versão, que em relação à segunda, ainda possui adição de letreiros, acréscimo e alteração de músicas na trilha sonora e nova diminuição de duração totalizando agora 62 minutos. Essa versão está atualmente disponível no canal *Youtube*²⁵¹ na internet, sendo então a versão que o público em geral tem maior acesso. Essa também foi a primeira versão assistida por nós no início da pesquisa. Até o final de 2016, o filme compôs a grade de programação do Canal Brasil, em rede de televisão fechada.

Em entrevista concedida em 2008, o diretor afirmou:

Na versão antiga, de 80 minutos, ele foi exibido quase nada, por diversos motivos. Neste século, uma vez, na TV Educativa. Reeditei o filme em 63 minutos, o som agora está perfeitamente audível. Sua exibição na retrospectiva [forumdoc.bh] é praticamente o lançamento de um filme novo.²⁵²

Atualmente coabitam no tempo, três obras, três “crioulos doidos”, em formatos distintos que proporcionam pensar diferentes formas de circulação de obras cinematográficas do analógico ao digital. A primeira versão é em película 35 mm, que praticamente não circula. A segunda, em magnético, formato VHS, e a terceira, em digital, disponível na internet. Versões últimas que, em confronto com a primeira, permitem o desdobramento de questões para o exercício de análise fílmica no presente, não somente quanto à necessidade de se definir a versão a ser analisada, mas ao fato mesmo de existirem três versões do filme.

²⁵⁰ Não conseguimos documentação que comprovasse o ano exato da realização dessa terceira versão, mas a suposição é a de ela tenha sido feita em 2007, inferência que fazemos a partir de entrevista dada pelo diretor registrada no Catálogo do Forumdoc.bh de 2008. Fonte nota 252.

²⁵¹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=HMdvqgIwP5Y>>. Acesso em 28 jan. de 2019.

²⁵² FONSECA, Jair; MESQUITA, Cláudia; SABINO, Frederico. “Entrevista Carlos Prates”. *FORUMDOC.BH 2008*. 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, p. 144.

Crioulo Doido nos convida a pensar o lugar da imagem no âmbito das questões tecnológicas da atualidade. Um filme gerado de forma analógica em película 35mm, praticamente não acessado durante 40 anos, ganha versões, magnética e digital, editadas e modificadas em relação à original, que passam a ganhar circulação ampliada na televisão, na internet e em festivais. Esse fato desdobra questões sobre: o acesso aos filmes; as relações de preservação das imagens analógicas e digitais; o sistema de circulação; e, por fim, sobre as cinematecas e a própria internet como espaços de memória.

Para a presente análise, nos ocupamos estritamente da primeira versão da obra, lançada em 1970, em película. Mas encontrar duas outras versões – também levadas a cabo pelo realizador – implica em se deparar com a revisão de um caminho de escolhas anteriormente feitas há mais de 40 anos, pelo próprio diretor, entendendo que esse fato reverbera consequências sobre a história dessa obra no tempo.

Não nos ocuparemos nesta tese da discussão que este caso sugere sobre o universo estrito da preservação audiovisual, quarta etapa da cadeia produtiva do audiovisual, mas sinalizar tal ocorrência se faz necessário.

3.2 Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos

A análise se estrutura em divisão por blocos narrativos, feita a partir da obra original, produzida em 1970. A escolha apresentada expressa uma seleção que foi concebida a partir de ações que marcam progressões na trajetória da personagem principal, Felisberto Ladeira, evidenciando o que identificamos ser a questão básica apresentada pelas escolhas de linguagem que estruturam o desenvolvimento da história sob a marca de um processo: a ascensão e queda de um homem negro e a/na sociedade na qual ele está inserido, movimento construído pelo narrador, cercado por fabulações e ironias ácidas que definem o tom da narrativa. De alfaiate a quase industrial, passando pela agiotagem e pelo jogo do bicho, a crítica feita pelo filme reverbera o tema da modernização e seus efeitos sobre o popular, bem como o lugar moral de uma sociedade que acompanha a chegada da personagem principal à loucura. Para isso, o palco escolhido é uma pequena cidade mineira.

Bloco I: Felisberto Ladeira: um alfaiate enclausurado

Felisberto trabalha sozinho como alfaiate em uma sala que possui apenas os móveis básicos. Ele é negro, magro e veste terno branco com gravata borboleta. Estas cenas são cobertas pelos créditos de abertura. Um cliente chega para pegar sua encomenda e faz um elogio ao alfaiate. Imediatamente Felisberto entra em uma espécie de transe, paralisando seus movimentos e fixando o olhar em um ponto no horizonte. Seus pensamentos são mostrados por uma cena em que aparece o mesmo cliente, travestido em outra personagem, fazendo um discurso eloquente sobre ascensão econômica e reconhecimento social. O discurso termina, o cliente vai embora e entendemos que se tratava de um devaneio. Percebemos também que o lugar onde trabalha também lhe serve de casa. O espaço reduzido transparece a solidão na qual a personagem vive. Essa condição é perturbada por um homem *hippie* que vai até a alfaiataria insultá-lo com motivação racista “quem tem sangue de escravo na veia nunca deixa de ser”, afirma a insólita personagem. Felisberto parte para a agressão física. O embate revela sua vinculação “religiosa” que chega a evocar Deus e anuncia uma promessa: “espere a alfaiataria nova”. Predomina o uso de longos planos construídos por uma câmera fixa.

Bloco II: Jovem Guarda e sociedade

Ao som da *Jovem Guarda*, a nova alfaiataria, mais moderna, é mostrada. Em seu interior, Felisberto ensaia uma dancinha e pronuncia o nome Sebastiana. Mantendo a continuidade sonora, a moça branca – com ares modernos, cabelo da moda e chiclete na boca – aparece dançando enquanto se desloca por uma sala na qual se realiza uma festa ao som da música *Não vou ficar* (1969), cantada por Roberto Carlos. De pé em um canto, Felisberto está sozinho bebendo pinga. Um homem arma, em tons farsescos, uma situação para aproximar Sebastiana de Felisberto, em uma ação movida pelo interesse financeiro dele próprio e da jovem. No meio da festa, o pai da moça morre sem que o filme ofereça explicação a respeito. No velório, feito na mesma casa, Felisberto pede ao defunto a mão de Sebastiana em casamento, dirigindo-se solenemente ao corpo no caixão. De volta ao trabalho na alfaiataria, Felisberto recebe mais um insulto racista, mas, dessa vez, se mostra superior ao atacante. Efetiva-se o casamento.

Bloco III: Felisberto realiza seu desejo: “pra ficar rico, pra ficar rico de uma vez”

“Guias, impostos, promissórias”, pronuncia, entre risadas calculadas, o dono da alfaiataria. Felisberto expõe preocupações empresariais com as contas a pagar enquanto confere o trabalho executado por seus dois novos empregados. Ele busca um empréstimo e, na sala de espera do banco, encontra um comerciante, cujo pedido de recursos foi recusado, e um fazendeiro, que sai da instituição carregando uma bandeja cheia de dinheiro. Todos são recebidos pelo gerente, menos Felisberto. Em pé, diante da porta da gerência fechada, diz para si mesmo que deseja se tornar um fazendeiro para ficar rico de uma vez. Ele vende a alfaiataria. Sebastiana, ao receber a notícia, manifesta um desejo demasiadamente grande de consumo. Felisberto compra uma fazenda e inicia sua lida no trato com o gado. Sebastiana se mostra insatisfeita, entediada com a vida isolada no campo, e o casal tem uma forte discussão, que termina com um arrependimento mútuo. Felisberto consegue fazer uma bem-sucedida venda de bois em um momento de crise do setor. Nessa condição, com roupas de fazendeiro e trejeitos caricatos, é desprezado por outros negociantes em uma praça pública, que dispensam sua aproximação. Sebastiana é enganada por um homem, trocando sua radiola nova por dois perus. O bloco é permeado por algumas cenas que demonstram o distanciamento de Felisberto em relação à mulher, montadas paralelamente a cenas que mostram a crescente fixação dele por se fazer mais rico. Tendo vendido a fazenda, Felisberto pensa em se tornar dono de mercearia, mas desiste da empreitada para exercer uma função mais lucrativa, a agiotagem. Rico, torna-se frequentador do clube local. Na cidade, Felisberto agora é quem empresta dinheiro e faz negociações, determinando as condições com mãos de ferro, sem flexibilizar prerrogativas nem mesmo diante do clamor de um homem que, em condições desfavoráveis, precisa vender suas terras.

Bloco IV: O homem rico enlouquece

No clube, um grupo de homens se aproxima de Felisberto e, dentre eles, um estranho barbudo de óculos escuros o questiona sobre o tratamento que dispensa a Sebastiana. Reconhecido no clube por seus recursos financeiros, o protagonista recebe a investida de um homem que lhe propõe abrir uma banca de jogo do bicho. O interlocutor barbudo assume uma identidade messiânica, inicia uma exposição e seu

discurso apocalíptico dá início a uma confusão mental em Felisberto. No rádio, uma propaganda diz: “Depois de cumprir suas primeiras etapas, a revolução precisa agora de você”. Felisberto se desespera e sai para buscar informação, encontrando-se novamente com o barbudo na rua, que o aborda proferindo palavras niilistas em tom ainda mais agudo, acentuando em Felisberto a confusão que o impede, inclusive, de ver que está sendo traído por sua esposa, mesmo quando a surpreende com um homem conhecido no quarto. Passando a ouvir vozes, Felisberto demonstra ter chegado ao limiar da razão. Sebastiana abandona o marido, levando uma mala cheia de dinheiro. Sozinho e enlouquecido, ele se entrega ao carnaval. Sobe até o topo de uma montanha e espera o fim do mundo. Termina sua trajetória bêbado, vestido de mulher, à deriva pelas ruas, cercado por crianças e alguns adultos da cidade. O caminho ascensional é pontuado ao seu final pela loucura.

*

* *

O primeiro bloco apresenta a personagem principal. Felisberto é localizado no seu mundo pessoal, marcado pelas condições em que vive e pelo desejo de mudar de situação. Neste primeiro bloco, ele é mostrado restrito ao seu ambiente particular casa/local de trabalho.

No segundo bloco, ele se coloca em contato físico com um universo mais amplo da sociedade onde vive. A música marca sonoramente o teor dessa transição. Se, no primeiro bloco, o alfaiate é associado ao tradicional som da sanfona, agora passa a ser integrado aos *gifs* modernos da *Jovem Guarda*. A solidão familiar é substituída pelo casamento com a moça branca, pertencente a outra classe social.

A busca por mais dinheiro passa a ser o principal condutor das ações de Felisberto, e no terceiro bloco acompanhamos o seu projeto ascensional, culminando com seu enriquecimento.

O quarto bloco expõe o caminho final da personagem, pois registra seu percurso do ponto em que Felisberto alcança o seu objetivo maior, ficar rico, até a sua vertiginosa queda, quando ele se encontra tomado pela loucura.

A divisão se pauta na centralidade discursiva que Felisberto possui, da primeira à última cena do filme. Sua trajetória cumpre com um percurso parabólico de ascensão, chegada ao cume e queda, que é acompanhado por uma narrativa linear que obedece ao fluxo cronológico dos fatos, sem grandes movimentos de câmera ou choques sonoros.

Tal simplicidade, por sua vez, é embaralhada pela exposição das atitudes pessoais de Felisberto e pela reciprocidade social que ele encontra, configurando a ordem que abriga a ambivalência no interior do filme, organizada pelo retrato negativo de todas as personagens registradas.

3.3 Bases para uma tese provocativa: um negro moderno-conservador no cinema brasileiro

Crioulo doido inicia-se mostrando o interior de uma alfaiataria, um espaço ordinário da vida comum. Dentro dela, um homem negro veste terno branco e gravata borboleta preta. A câmera se demora na fixidez dos planos que o exhibe imerso em seus afazeres profissionais. Sentado, suas mãos enrolam a linha em um carretel, dobram com cuidado pedaços de tecidos que são guardados em seguida em uma gaveta, cuidadosamente separados dos rolos de linha. Com uma tesoura, tenta remover um ponto de costura, e, se o instrumento não ajuda, utiliza a própria boca. Com habilidade, passa a linha sem dificuldades pelo buraco da agulha. O som de uma sanfona chorosa, numa tonalidade sonora monocórdica, implica a personagem num cotidiano que parece muito repetitivo. De pé, passa a ferro um traje masculino. A máquina de costura elétrica entra em operação. O cenário simples contrasta com o figurino elegante que veste o corpo esguio.

Em 1970, Felisberto Ladeira (Jorge Coutinho), homem interiorano de origem simples²⁵³, é a personagem que estrutura a narrativa do primeiro longa-metragem do diretor Carlos Alberto Prates Correia. A abertura do filme localiza, pelo gesto de uma câmera fixa posta à distância e pelo conteúdo das ações mostradas, um ponto de vista narrativo organizado para observar o âmbito privado da vida.

Na sequência descrita acima, os gestos lentos e encadeados da personagem combinam com o vai e vem contínuo e o volume alto do som instrumental que marca de forma nítida a informação sonora para o espectador. Essa sequência de ações serve de base para a apresentação dos letreiros do filme e são mostradas por meio de três planos, com duração total de 1 minuto e 30 segundos.

²⁵³ O filme não se esforça por localizar com precisão a cidade do interior como uma cidade mineira. Pelo contrário, faz isso de maneira muito discreta. Mas, na segunda e terceira versões, por meio da introdução de elementos sonoros, o diretor procurou identificar de forma mais nítida a cidade com o interior com Minas Gerais.

A abertura isola a personagem em seu espaço de trabalho e reforça o principal movimento do bloco I de nossa divisão filmica: a apresentação de uma personagem negra, encerrada em um mundo privado. Ademais, ele traz os cabelos alinhados, partidos ao meio, vestindo terno branco e gravata borboleta.

Pelo figurino, fotografia em preto e branco, cenário composto por poucos móveis sem nenhuma decoração, pela música de sanfona e pela relação de observação distanciada estabelecida pela câmera em relação ao ator, a *mise-en-scène* indica que o espaço filmado revela um mundo interiorano, com uma pessoa que se ocupa de seu cotidiano mais comum. No filme, as demais personagens não recebem nomes próprios, à exceção de Sabastiana, um tratamento que colabora para individualizar ainda mais a presença de Felisberto Ladeira, em uma narrativa que faz uma aguda observação do caráter moral das ações que se desenvolvem em torno dele.

Dentro do conjunto da produção nacional de filmes, que lançou mão da representação do negro entre o final da década de 1940 até meados dos anos de 1960, o drama é o gênero que domina a forma da representação, e a presença do afrodescendente se dá pela eleição do universo do samba/carnaval, sendo a favela carioca eleita como espaço simbólico central para o desenvolvimento da narrativa.

Nessa linhagem estão os irmãos negros adotados Renato (Agnaldo Camargo) e Moleque Miro (Grande Otelo) de *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, o papel secundário da personagem Juca em *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viany, até chegarmos à personagem principal de *Rio zona norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos: o sambista Espírito (Grande Otelo). Em *Orfeu negro* (1958), Marcel Camus coloca o carnaval no epicentro da trama evocando certa leitura que se pretende antropológica sobre a favela carioca. Seguindo o mesmo mote, *Escola de samba alegria de viver*, de Cacá Diegues, episódio de *Cinco vezes favela* (1962), elege o Rio de Janeiro favelado e carnavalesco na tentativa de problematizar a tradicional festa popular vista como alienação em comparação ao sopro de conscientização sindical personalizado nas escolhas feitas pela personagem Dalva.

A repressão estatal, o racismo e uma discussão sobre a condição do trabalhador fomenta *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto. O imobilismo das massas e a representação de caráter opositor entre brancos e negros dá base para *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, e a alienação pela via da religião marca a discussão de *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. Em todas as obras, temos um sintoma decisivo do cinema nacional: uma representação marcada pela construção de uma relação direta entre causa e efeito, com o objetivo de responder a um quadro social mais amplo das mazelas brasileiras, que vê o negro como vítima mais destacada.

Mesmo em um filme como *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, em que a preocupação social da obra está centrada no passivo social brasileiro para com o negro, que desloca o espaço simbólico para a fazenda escravocrata e fomenta uma vontade de história marcada, desde o início, pela explicação didática que o filme descortina, a obra não se liberta do tom pragmático assumido pela instância do narrador no filme, numa abordagem que acaba se pautando por uma leitura sociológica mais tradicional.

Em *Crioulo doido*, Felisberto é um protagonista negro imerso em uma sociedade em que todas as demais personagens são brancas e, em relação aos filmes citados há pouco, verifica-se a instalação de um movimento reflexivo menos causal. Legando à percepção do espectador uma experiência que condensa ambivalências e contradições estruturantes, próprias à construção histórica e social brasileira, o diretor-roteirista Carlos Prates compõe a forma do filme pela perspectiva da farsa, como já se enuncia nesse primeiro bloco, colocando ausente qualquer tipo de explicação capaz de determinar a origem e os responsáveis pelos fatos narrados. Essa escolha constrói um problema que individualiza o filme dentro dessa cinematografia.

O desenvolvimento psíquico da personagem principal

Felisberto apresenta uma progressão de caráter que o coloca, antes da loucura, entre duas perspectivas opostas: um solitário ingênuo e um opressor autoritário, configurado por vezes de forma tênue. Visível a partir do tipo de comportamento que estabelece com seus interlocutores, a progressão está diretamente ligada ao compasso de sua própria ascensão financeira. A existência desses extremos dissipa uma construção linear da personagem, o que tampouco permite que qualquer assunto ou comportamento apresentado pelo filme possa ser encarado, como mencionado, sob relação direta de causa e efeito.

Três momentos do filme marcam essa complexidade.

Primeiro momento: a solidão

A terceira sequência do bloco I apresenta uma observação aguda sobre a presença da solidão na vida pessoal de Felisberto, o que é introduzido logo no início quando o trabalho do alfaiate é exposto. O cliente se despede e, ao pagar pelo serviço, inicia-se o som de um carro de boi que inverte o sentido de viagem apresentado pelo homem que sai, pois sabemos que um carro de boi se presta ao deslocamento de cargas em âmbito local e não por grandes distâncias, o que nos faz perceber que o som é destinado à condição de Felisberto, que, apesar de possuir um desejo grandiloquente, segue em seu mesmo lugar. Ao cliente que viaja, a referência mais provável seria o som de um trem. Na imagem, vemos o alfaiate ainda com uma expressão perplexa, com o olhar um pouco perdido em seu devaneio. Depois, ele sai à porta da rua, cruza os braços e se apoia na parede com um dos pés.

Destaque para o casario colonial do lugar

A câmera está do outro lado da rua, enquadrando-o em um plano aberto junto à fachada com grandes janelas coloniais. O som estridente permanece e acentua a presença daquele único homem na rua, que logo volta para dentro do imóvel, fechando a grande porta de madeira. Como em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, o meio de transporte não aparece, mas o típico conteúdo sonoro do carro de boi, por si já confere sentido rural/interiorano à paisagem, instaurando nos dois filmes uma atmosfera de abandono.

Na alfaiataria, ele acende uma lâmpada no teto. O sutil movimento descendente da câmera que vai da lâmpada até seu rosto reforça seu estado de solidão. Na mesa, o ferro de passar esquentava uma marmita que lhe servirá de jantar. Sinalizador importante

dessa perspectiva mais solitária também está em uma das frases de seu devaneio, que será analisado de forma detida mais detida no item 6: “... eu tinha medo de ficar sozinho e estava sempre próximo do desânimo.” É possível ver à sua frente um mural com várias imagens recortadas e, em destaque, o *Jornal Triunfe!* que traz a manchete: “Ginásio, clássico, científico”. Vestido com o mesmo terno branco, mas agora sem a gravata, ajeita-se sob um cobertor para dormir na mesa onde há pouco se alimentava, denotando a condição extremamente simples na qual vivia. O enquadramento fixo só é quebrado pela volta do movimento panorâmico vertical que iniciou a cena, mas que dessa vez parte de Felisberto até a lâmpada acesa no teto. Como se tivesse sido guiado pelo movimento percorrido pela câmera, ele se levanta e apaga a lâmpada.

A solidão aqui também serve para pontuar a localização de Felisberto dentro da dinâmica social retratada. Ele não tem família ou amigos, mora no mesmo lugar em que trabalha e não pode contar com ninguém além de si mesmo. Felisberto é apresentado como alguém apartado de qualquer perspectiva de acolhimento dentro da sociedade que o circunda.

Ele é e fica solitário. Como um ser isolado, Felisberto trabalha e vive sua vida particular. Ele é e fica solitário.²⁵⁴

A forma do filme reitera a escolha por conformar os encontros entre as personagens sob a forma de esquetes, como teremos a oportunidade de discutir no próximo item. Como opção narrativa, a solidão é um dado que o filme escolhe dar a ver via apresentação e não por meio de uma reflexão sobre o tema, fato que se torna possível por não enquadrar Felisberto no lugar clássico da vítima – já que o filme também deixa transparecer a versão opressora da personagem –, e pela escolha deliberada que o filme faz por não adotar um viés didático-explicativo.

Há um reforço do sentido de isolamento que marca a construção inicial da imagem da personagem, composto por um jogo de montagem que o leva em sequência de um desejo grandiloquente (devaneio) a uma realidade minimalista. A solidão apresentada no início do filme é um dado que será conservado na personagem ao longo da cronologia linear adotada pela narrativa. Felisberto encontrará outras pessoas, mas não se fará acompanhado por nenhuma delas, incluindo aí sua própria esposa.

²⁵⁴ O reforço semântico da repetição da frase, adotado na construção do texto, tem o objetivo de propor, na análise, um eco de tipo estilístico com a perspectiva adotada por Jean-Claude Bernardet ao analisar a solidão da personagem de Antônio das Mortes, do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. No texto original se lê: “Ele é e fica solitário. Ele é apenas uma contradição e está maculado pelos contatos com o inimigo. Ele é e fica solitário.” BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 97.

Os primeiros 7 minutos de filme imprimem um sofisticado jogo de ambivalências que vão, desde a criação de uma camada dupla de sentidos a partir dos elementos do cenário e do figurino (como descrito acima a respeito das cenas de abertura), até a escolha da montagem que intercala, a partir das três primeiras sequências do filme, ideias de presente (Felisberto trabalhando e depois morando na alfaiataria) e desejo de futuro (devaneio), desenhando uma perspectiva que se conduz pela premissa solidão-desejo de reconhecimento social-solidão, percurso que conforma o que talvez seja a pontuação mais ácida tecida pela obra, aquela em que o narrador define para a personagem principal um fim marcado pela loucura. Se no bloco 1, a solidão tece a perspectiva da vivência cotidiana desse homem, ela também reforça a singularidade de sua presença enquanto dado narrado: Felisberto é o único negro do filme. E não seria demais afirmar que a personagem vê justamente no desejo de reconhecimento social o remédio para sua condição humana e racial solitária. A escalada econômica que empreende exterioriza aquilo que está em seu desejo interior. Elementos dessa trajetória se encontram analisados em seguida.

Segundo momento: a mesquinharia

No bloco 3, ex-alfaiate e ex-fazendeiro, Felisberto estuda seu próximo investimento. A câmera, pela primeira vez, assume o ângulo *plongè*. Sentado em sua cama, faz anotações em um caderno apoiado sobre o criado mudo. Em som direto, ouvimos sua análise na mercearia sobre a percentagem de lucro de itens como arroz, feijão e lataria, até chegar à conclusão “tem muita vantagem não”. O registro sonoro então muda, e passamos a ouvir o restante de seu raciocínio, em voz *over*, sobre as desvantagens de se possuir uma mercearia. Como “dinheiro que é bom não para na mão”, a solução foi pensar em outro caminho. Se “pondo no banco não rende nada”, a conclusão que chega, junto com uma risada sarcástica, é: “o jeito é emprestar”. O som registra a tomada solitária de decisão, estabelecendo uma espécie de “diálogo de um” construído na cena pelo uso do som direto e da voz *over*. O próximo passo financeiro será a agiotagem, uma vez que “cada milhão dá 80 contos livres”. A câmera posicionada em *plongè* emoldura Felisberto de forma a colocá-lo em um ambiente pequeno, quando, na verdade, já vimos o quarto na cena da lua de mel e já sabemos que ele não é assim tão acanhado. A imagem reduz a relação espacial no momento em que a personagem analisa se itens da cesta básica da população, como arroz e feijão, são capazes de

produzir lucro. O que sobra é a comprovação da mesquinhez de Felisberto, mesclada ao desejo imutável de chegar mais longe.

O movimento de corpo acompanha a mudança no tipo de inscrição da voz da personagem

A cena possui um minuto de duração e, com o uso de dois recursos, a composição em *plongè* e a mistura de som direto e voz *over*, o narrador faz transparecer um posicionamento crítico, que vai além de sua aparente posição de observador contumaz dos fatos. O que a voz *over* apresenta como estratégia de enriquecimento, a narração expõe como mesquinhez. Esse jogo explicita um julgamento do narrador. Por meio dessas estratégias cênicas, o filme vai construindo uma perspectiva que retira Felisberto da posição de um “coitado” ou de um ser socialmente discriminado e passivo, para denunciá-lo como alguém igualmente cruel e individualista. É precisamente a pontuação sucessiva e sutil desse movimento de julgamento o elemento responsável por retirar da narrativa qualquer perspectiva didática sobre os fatos.

Terceiro momento: autoritarismo e opressão

A penúltima sequência do bloco 3 dá a ver um Felisberto Ladeira que assume o papel de opressor, sendo a riqueza dado concreto em sua trajetória de ascensão, expondo-se a faceta mais agressiva de uma personagem que traz em seu sobrenome a alusão a um tipo de via em que a subida é muito mais difícil do que a descida. O ex-fazendeiro torna-se agiota. Sob o som de uma música instrumental de fanfarra, que lembra o compasso de música cívica, um homem branco entra em um local abandonado seguido por Felisberto, que olha para todos os lados antes de transpor a porta. Lá dentro, em um primeiro plano das mãos, vemos o estranho passar um papel e receber de Felisberto um maço de dinheiro. Depois, sentado nas arquibancadas vazias de um estádio de futebol, um homem mestiço assina um papel e o entrega para Felisberto que está de pé à sua frente. A superioridade do agiota também transparece na lentidão com a qual movimenta seu rosto em contraste com a postura cabisbaixa daquele que pede o empréstimo. Descendo uma rua íngreme, um sujeito de pele um pouco mais escura mexe com os dedos, roçando o indicador no dedão, em um gesto comum que expressa pedir dinheiro, enquanto acompanha Felisberto que caminha à sua frente. Em dado momento, Felisberto para e faz com as mãos um gesto explícito de negação, e em atitude de desdém, mandando-o embora. Felisberto empresta dinheiro para os dois primeiros homens e nega, veementemente, ao terceiro, sendo este o homem de pele mais escura dentre todos que buscam empréstimo. O tom cívico da música instrumental da trilha sonora contrasta com as imagens que evidenciam a ação ilegal de agiotagem praticada por Felisberto. O som de fanfarra cívica, ouvida em comemorações do dia da pátria, cria um eco nacional ao ato particular de contravenção praticado por Felisberto.

A cumplicidade do policial com o ilícito

Sob o mesmo conteúdo sonoro, Felisberto empresta dinheiro agora para um quarto homem em um beco da cidade, quando se aproxima um policial vestido na cabeça com um quepe, e, ao longo do corpo, com um blazer comprido mais parecido com um uniforme militar do que o de um policial comum. O policial/militar olha para a dupla e dá meia volta, saindo sem fazer qualquer tipo de abordagem. Sua presença não deixa dúvidas sobre a remissão que o filme faz ao contexto nacional, com um enfoque todo construído sobre um microuniverso particular de ilegalidade, que com a presença do policial, se desdobra em indicativo de corrupção, afinal, por que o visível ato de agiotagem não foi repreendido?

Como alguém que está no comando da operação, Felisberto demonstra seu autoritarismo, escolhendo para quem emprestar dinheiro e as condições em que se dará essa operação. Poder que se faz conhecido até mesmo pela autoridade policial que, esboçando cumplicidade ao ilícito, não interrompe o seu acontecimento.

O último estágio da trajetória ascensional de Felisberto é marcado pela opressão que o novo homem rico é capaz de impor. Na última cena do bloco 3, encontramos Felisberto no clube sentado em uma poltrona, que ocupa o lado esquerdo do quadro. Seu corpo apresenta-se completamente relaxado. Sentado como se estivesse escorregado do encosto do assento, os cotovelos se apoiam sobre o braço da poltrona, as mãos estão entrelaçadas diante do rosto. De forma muito cômoda, traz as pernas semicruzadas, invadindo o espaço do interlocutor que está sentado à sua frente, pois um de seus pés se apoia no joelho do outro. Felisberto negocia um empréstimo que deixa o homem (Milton Gontijo) em visível desvantagem. As características do negócio anunciadas pelo

vendedor, boa localização e perspectivas futuras da região, são veementemente rechaçadas pelo comprador, que finaliza as frases com sorrisos irônicos enquanto oferece um valor bastante inferior ao inicialmente indicado, “a gaita tá difícil, companheiro”. Afastando com as mãos os pés de Felisberto em uma atitude de raiva, o homem se levanta “então de outra vez a gente faz negócio. Assim é exploração”. Com desdém, Felisberto balança as mãos no ar: “a grana viva tá difícil, senhor Messias. Felicidades companheiro”.

Na primeira foto Felisberto sentado à frente do fazendeiro com a postura totalmente recolhida esperando para ser atendido pelo gerente do banco (Bloco 1) e na segunda foto, o quase industrial descansa os pés sobre os joelhos de um homem com quem faz negócios.

Dois tableaux, posicionados em momentos muito distintos do percurso de ascensão de Felisberto, criam entre si uma espécie de rima visual, marcando, sob a perspectiva da forma do filme, a transformação do corpo da personagem em relação

direta com sua trajetória. Isso pode ser percebido ao analisarmos o alfaiate, que no início do bloco 3 está sentado diante do fazendeiro na antessala do gerente do banco, e depois o agiota, prestes a iniciar a construção de uma indústria, que, no fim do mesmo bloco, já negocia a compra de um terreno sentado à frente de um homem que necessita de dinheiro. Respectivamente, de uma postura retraída, que foge do olhar do fazendeiro, a um homem que se esparrama na poltrona, rindo da cara de alguém que precisa dele, vemos um Felisberto que desenha em seus gestos a relação com o poder advinha da subida de nível financeiro.

Ponto central a ser percebido na personagem Felisberto Ladeira, a progressão de seu caráter guarda relação direta com o desenvolvimento de seu percurso ascensional. O movimento básico do filme organiza-se numa narrativa construída pela observação da ascensão de um homem negro **e/na** sociedade na qual ele está inserido, como já dissemos. Assim, torna-se demasiado importante perceber que a presença de Felisberto não se dá sob o signo único de um racismo que parte exclusivamente de todas as demais personagens brancas do filme. Essa atitude também está no próprio Felisberto quando este recusa o empréstimo a outra “pessoa de cor” ou oprime quem está em situação financeira inferior à dele. A ascensão financeira associada ao desejo de poder se torna traço opressivo que contrasta com o homem ingênuo delineado nos primórdios de sua escalada social, várias vezes desprezado ou mesmo enganado por outras pessoas. As ambivalências construídas pelo enredo configuram o DNA narrativo da obra.

O foco narrativo centra-se na figura de uma personagem negra para tecer uma concepção moral sobre os indivíduos que compartilham o espaço social normativamente branco e masculino do filme, sem, contudo, absorver Felisberto diante de sua própria trajetória.

Essa centralidade na figura de um único negro permite fazer uma ponte entre a perspectiva de mundo adotada por Felisberto e a que define a personagem da novela norte-americana *El hombre invisible*²⁵⁵, de Ralph Ellison, publicada em 1952, que relata a consciência e os atos de um homem negro que se autoproclama invisível. Além das duas narrativas serem conduzidas por personagens negras que assumem o protagonismo da história, o que chama a atenção e possibilita a comparação é justo o tipo de posicionamento de cada um desses homens diante de sociedade onde estão inseridos. Enquanto Felisberto reparte os cabelos ao meio e busca sua progressão social pisando em quem está em condição inferior à dele, em um filme que usa da farsa, o homem

²⁵⁵ ELLISON, Ralph. *El hombre invisible*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

invisível tem consciência de sua condição de cidadão norte-americano de segunda classe e estabelece com a sociedade nova-iorquina uma situação de enfrentamento intelectual, em um livro que denuncia a alienação do homem na civilização moderna. As duas obras testemunham e representam, a partir de uma mesma matriz de personagem, indivíduos cuja existência a sociedade não quer admitir. As distinções existentes entre Estados Unidos e Brasil ficam nelas impressas, e a diferença na maneira pela qual cada uma das personagens percebe a si mesma, constitui ponto flagrante das perspectivas que historicamente conformaram as sociedades que as produziram.

Crioulo doido é construído sob a consciência de que a vida se estrutura em cima de tensões e que, ao se propor contar “um caso” sobre um ser humano, é impossível que isso se faça sem a presença de escolhas e ações fundadas sobre a premissa de ambiguidades/ambivalências. O próximo item busca observar o contorno social conformado por moradores daquela cidade do interior.

3.4 Uma sociedade branca exposta em esquetes

A linearidade temporal, caracterizada pela sucessão cronológica das ações, é a principal marca da narrativa que apresenta a ascensão de um homem negro desde seu começo como alfaiate até se tornar um agiota rico, e sua queda, completamente enlouquecido. Nessa trajetória parabólica, vinte e uma personagens, todas brancas, constituem a sociedade de uma pequena zona rural.

Inicialmente, o espaço geográfico localiza uma cidade qualquer do interior brasileiro, que sequer recebe um nome. Ao usar esse recurso, a trama potencializa a observação crítica sobre uma conjuntura extra-fílmica: é uma cidade, como muitas do interior, origem de pessoas que, nas décadas de 1950 e 1960, iniciaram o grande fluxo migratório rumo às capitais, redesenhando com esse movimento a relação campo/cidade num Brasil que se modernizava²⁵⁶. Para a moral trabalhada, o espaço interiorano é um dado que confere particularidade à dimensão expressiva do filme e potencializa a leitura sobre o projeto de sociedade que ele reflete. A particularidade geográfica só é apresentada aos 42 minutos, de forma sutil, quando uma personagem faz uso da expressão ‘alqueire mineiro legítimo’. Assim, ficamos sabendo que se trata de uma

²⁵⁶ Para uma discussão mais centrada na questão migratória realizada pelo cinema brasileiro do período, ver o documentário *Viramundo*(1964/65), de Geraldo Sarno.

cidade do interior de Minas Gerais. Passado o impulso universalista, a narrativa dá referência à paisagem que a abriga, particularizando com isso sentidos sociais. O espaço não nominado se refere a Sabará, onde o filme foi rodado, cidade localizada a 13 quilômetros da capital Belo Horizonte.

Como vimos acima, quando o Cinema Novo retratou o negro diante da sociedade brasileira, o fez localizando-o na favela carioca carnavalesca, aspecto por sua vez desconectado das preocupações políticas mais centrais do Cinema Marginal. Em *Crioulo*, vemos a representação popular do negro desprovida de mitificação, porque inserida em um cenário comum, em meio ao fluxo corrente da sociedade que retrata e não em um dado espaço segregado como o morro favelado. Por outro lado, essa presença é qualificada por um dado: Felisberto é o único negro de uma cidade mineira, fato que transborda a mensagem pela perspectiva do escárnio e da ironia, no melhor molde marginal.

A narrativa centrada na personagem do alfaiate tem por estratégia o uso de esquetes, pequenos quadros montados de forma sucessiva, descortinando ao espectador o caráter, a intenção e o tipo de interesse que cada uma das pessoas estabelece com Felisberto e, em um movimento de mão dupla, o que revela a própria personagem principal sobre si mesma. A natureza pontual dos encontros, além de não possibilitar uma relação de causa e consequência muito alinhavada, contribui para o desenvolvimento de uma crítica bastante ácida, justamente porque o filme não se preocupa em construir qualquer explicação didática sobre a natureza dos fatos que os encontros desencadeiam.

Ao mesmo tempo em que há uma centralidade no alfaiate, não encontramos um narrador preocupado em assumir o ponto de vista dessa personagem. Felisberto empurra a história, mas isso não significa que o filme se mostre aderente ao seu projeto de subida. O narrador dá um nó em qualquer perspectiva que direcione o espectador a um entendimento transparente da narrativa, pois não aposta nesse projeto, perspectiva que se constrói aos poucos.

Seguindo a premissa dos esquetes, três deles apresentam as personagens: o *hippie* (Ronaldo Medeiros), o fazendeiro, o homem bigodudo no banco da praça (Rodolfo Arena) e um tipo, que lembra um jogador de futebol, que se apresenta indignado dentro da alfaiataria.

Eles não possuem nomes próprios e cada um expõe ações que denunciam concepções de cunho moral daquela dada trama social.

No primeiro plano, a câmera está localizada do lado de fora da alfaiataria e registra a chegada de um jovem que para à porta, estendendo uma profundidade de campo que permite enxergar até a parede atrás de Felisberto, que trabalha sentado. O visitante traz o dorso desnudo coberto por colares de miçangas, jaqueta, porta um leque feminino de renda preta, óculos escuros estilizados, e, mais adiante, descobrimos que veste uma calça toda estampada e tem os pés descalços.

Chegada do hippie na alfaiataria

O *hippie* toca uma flauta e canta: “Eu nunca fiz nada na vida, mas sou muito bonitoooo. Eu não sou besta, de ganhar dinheiro e não ter onde gastar”. À encenação somam-se versos que denunciam um julgamento feito sobre a vida do alfaiate, além de insultos preconceituosos que em nada tecem relação com o referido imaginário comum sobre os *hippies*, sobretudo no final da década de 1960. A sequência é composta por cinco planos, sendo que o primeiro, o quarto e o quinto obedecem à posição padrão do filme: câmera fixa, localizada à distância e primando por uma duração mais longa do plano. O segundo e o terceiro planos colocam, respectivamente, em primeiro plano os rostos de Felisberto (já bastante incomodado) e do *hippie* (sorriso farto, em um plano sem som). O sentido provocativo assume um clima crescente, pois no quarto plano a flauta faz a pontuação musical que introduz a frase também cantada: “Quem tem sangue de escravo na veia nunca deixa de **ser**” (grifo nosso). Felisberto continua a costurar e, no exato momento da frase, passa a mão sobre a tesoura, repousando-a novamente sobre a mesa. O *hippie* então põe a cara para dentro da alfaiataria, e Felisberto rapidamente

lança a tesoura contra ele, levantando-se e partindo para a agressão física. “Escravo nunca foi dono de alfaiataria”, contesta. Enquanto apanha, toca a flauta dizendo em meio a gargalhadas: “Bate, bate, bate. Bate bem pra descontar. Aha, uhu, uhu”. A cena coloca o alfaiate na condição de agredido, derivando pelo conteúdo sonoro e pela ação desenvolvida um tema central do entorno social brasileiro, o racismo. O uso do verbo ser remetendo-o ao quadro da escravidão marca a condição de perpetuação: Felisberto é mais um na linha sucessória dessa relação histórica que no Brasil assume, até os dias atuais, diferentes facetas de exploração dos indivíduos. Mas, antes da afirmação ser exposta como algo panfletário, ela é pronunciada de maneira cantada por um *hippie*. Os gestos e sons da personagem são irônicos, mas a forma narrativa segue permanecendo quase uníssona, construída sob dois posicionamentos de câmera, e estruturada sob uma construção imagética que observa à distância tudo o que se passa. A narração não está disposta a tomar partido, nesse momento, a favor de Felisberto. Organiza os elementos em cena e, pela postura da câmera, se põe a observar, impassível, o circo pegar fogo.

Mais que a sinalização preconceituosa, temos aqui um impulso de fala, balizada por um forte teor conservador, que aparece na narrativa sendo dita por alguém, que, pela construção simbólica hegemônica, representaria os valores de paz, amor e resistência da comunidade da contracultura que emerge na década de 1960 e rapidamente se difunde pelo mundo. Mas essa associação não é alternativa encarada pelo filme. Não obstante, essa insólita figura está posta em uma pequena cidade do interior mineiro e sua representação, ao invés de coadunar com a construção do imaginário comum, afirma-se na narrativa como um jogo entre o moderno versus o arcaico, sem possibilidade de diálogo e interação em uma sociedade provinciana e desigual.

Se os cabelos e a roupa do *hippie* lembram o músico Caetano Veloso em seu *É proibido proibir* ecoado no Festival da Canção de 1968, os atos da personagem o colocam em posição antagônica à do tropicalista, aproximando-o da juventude conservadora indagada pelo mesmo Caetano naquele festival: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos”²⁵⁷. O *hippie* em *Crioulo doido* pode ser visto como a condensação de distintas perspectivas sobre uma juventude que, no Brasil dos anos 60, poderia trazer em potência a abertura para o novo, mas que, na visão do filme, em sua

²⁵⁷ Trecho do discurso extraído de registro sonoro original. Disponível em < <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano> >. Acesso em 28 jan. 2019.

maioria, se apresentava mais arraigada a valores conservadores²⁵⁸. Se levarmos em consideração o tom farsesco do filme e o fato de que a personagem *hippie* deve ser lida como um comentário do narrador, temos mais um exemplo de que a narrativa, definitivamente, não está construída para dar explicações. O fundamental é perceber que o filme opera uma manobra discursiva: trabalha temáticas sociais ortodoxas pela via de uma construção formalmente heterodoxa, se propondo, no caso das personagens, a “confundir” os pressupostos que cada uma delas originalmente traria em relação ao espaço comum do imaginário social. A heterodoxia colabora para pensar que a inversão de caráter operada sobre a perspectiva libertária hippie pode ser vista como a mais radical crítica contra a contracultura operada no cinema brasileiro do período. O hippie de *Crioulo doido* não é só desbundado. Ele é preconceituoso, algo impensável de ser caracterizado dentro do quadro cultural da época, mesmo com toda reserva esquerdista à contracultura²⁵⁹. Imagem do contraditório, essa personagem dicotômica traz força de síntese para o debate mais amplo ao campo histórico brasileiro dos anos de 1970, uma década que herdou a convulsão iniciada em 1968: os embates entre o nacional-popular e a vanguarda experimental tropicalista no campo político-cultural. Consórcios que o filme não assume como sendo seus, optando por outra margem possível.

Na trilha da relação Felisberto x *hippie*, ainda somos apresentados a um segundo elemento, a religiosidade da personagem principal. Após colocar o homem para fora da alfaiataria a socos e pontapés, Felisberto busca se acalmar apoiando-se sobre a mesa da máquina de costura. Ele inicia um pedido de desculpas a Deus por seu descontrole frente à agressão sofrida. A fala final do pedido de Felisberto “Desculpa Deus, mas ele é mesmo um desgraçado”, não termina com uma entrega a um ato de penitência típico de quem comete uma falta sob a perspectiva católica, mas sim, com uma promessa de superação conferida pela última frase da cena “espere a alfaiataria nova”, momento acompanhado por um rápido movimento da câmera, que se desloca do rosto de Felisberto para enquadrar com destaque suas mãos que amparam um tecido que passa a ser costurado com velocidade pela máquina. Felisberto está longe de poder ser visto como personificação da alienação religiosa, uma marca central da ortodoxa visão sobre o tema feita pelo cinema nacional entre os anos de 1960 e 1970, como afirmou Jean-

²⁵⁸ Para essa discussão ver: *Opinião pública* (1967), do diretor Arnaldo Jabor.

²⁵⁹ Para uma discussão mais extensiva sobre o posicionamento da esquerda no campo artístico do período, conferir NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre-Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2011.

Claude Bernardet²⁶⁰. O trabalho e a busca ascensional são, de fato, os verdadeiros pilares de sua ‘crença’.

A primeira vez que a narrativa expõe a questão do racismo desvela dois comportamentos de Felisberto: sua capacidade de partir para uma agressão física e sua perspectiva ‘religiosa’, exposta no quinto plano. Mas como nada possui um só lado no filme, a narração compõe uma agressão que se desfaz em escárnio e uma “religiosidade” católica que, em vez de oferecer a outra face, arquiteta uma vingança sob a forma de uma revanche financeira. Essa composição que traça um primeiro plano religioso para relativizar a intenção final do desejo material do alfaiate nos remete a um interessante posicionamento sobre o povo mineiro, proferido por João Pinheiro, duas vezes governador de Minas, em um manifesto-programa lançado por ocasião de uma campanha eleitoral: “o Estado de Minas Gerais resume, em seu próprio solo, as belas qualidades do solo da pátria, e em seu próprio povo as do povo brasileiro; capaz dos grandes ideais, porque religioso; (...) altivo e paciente, porque justo na avaliação da relatividade humana”²⁶¹. Sob nossa perspectiva, a conformação do enredo presente em *Crioulo doido* reverbera a premissa universalista e a ancoragem na localização estadual, enquanto a linguagem do filme se constrói sobre a base precípua de contornos relativos.

A sequência descrita está no primeiro bloco da divisão proposta para o filme e, portanto, em momento que Felisberto ainda é mostrado apenas dentro de seu espaço privado: a alfaiataria que também lhe serve de casa.

Mais adiante, dono de uma oficina modernizada e já tendo iniciado o namoro com Sebastiana, temos na narrativa uma sequência que passamos a analisar. Se o *hippie* destacou em seu insulto o ganho de dinheiro de Felisberto, no bloco 2 um homem, a quem vamos identificar por jogador de futebol, desvela seu incômodo sobre o relacionamento amoroso iniciado pelo alfaiate.

Da calçada, a câmera enquadra a nova alfaiataria, sendo a cena emoldurada pelos marcos da porta, mostrando assim, que o espaço já é maior do que a do estabelecimento anterior. Lá dentro, um homem adulto, mas com expressão infantilizada, veste calção largo, camiseta de mangas curtas, meias até o joelho no estilo jogador de futebol e anda de um lado para outro trazendo na cabeça um chapéu que se assemelha a uma bolsa

²⁶⁰ Para uma análise sobre a questão religiosa e o cinema brasileiro do período, ver: BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Novo, aos 60-70: a questão religiosa”. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 101-111.

²⁶¹ PINHEIRO *apud* DULCI, Otavio Soares. “As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia”. In: *Ciências Sociais Hoje – 1984: anuário de Antropologia, Política e Sociologia*. São Paulo: Cortez Editora, Anpocs, 1984, p. 21.

térmica. Ele grita sucessivamente a frase “maus dias”. Atrás do balcão, Felisberto desenha calmamente o corte da roupa sobre o tecido. Parado diante dele, o homem canta uma música que desmerece o trabalho do alfaiate, uma rima pobre e infantil: “Aí, aí, aí, que vida ingrata o alfaiate tem. Quando ele erra corta o pano todo, quando ele acerta a roupa não convém”.

O jogador de futebol agride Felisberto verbalmente

Pela segunda vez no filme, a desqualificação chega pela forma de uma canção, a exemplo do padrão usado pelo *hippie*, fato que aproxima essa escolha a uma paródia aos filmes musicais. A música é cantada enquanto o homem bate com a mão sobre o tecido estendido no balcão, desrespeitando o trabalho que está em execução. A câmera se aproxima de Felisberto em um primeiro plano e podemos observar duas feições em seu rosto: primeiro, uma cara fechada e incomodada com a música, e depois a abertura de um sorriso. O jogador de futebol se descontenta com a reação de desdém do alfaiate e rapidamente pensa em uma segunda investida. Com um rosto que esboça escárnio, afirma que conhece alguém que levará um chifre. Ele não pronuncia esta última palavra, mas sim, eleva as mãos sobre a cabeça, tendo os dedos indicadores em riste. Faz o movimento de subir e descer, fazendo barulhos com a boca e rindo da cara de Felisberto, até que seu chapéu cai. A câmera então se desloca em uma curta *pan* horizontal parando em Felisberto, que repete a mudança de semblante e dispara algo igualmente infantil “nem te ligo farinha de trigo”, frase que desqualifica o outro por ser branco. O homem se irrita e atira no tecido sobre o balcão o picolé que estava em sua mão e no chão joga seu chapéu. Desloca-se de um lado para outro, aperta com as mãos o seu próprio calção, demonstrando raiva crescente. Para em frente ao balcão, bate com

força sobre o tecido e dispara: “Oh tição!”. Felisberto responde irônico que o tiçãozinho iria terminar o trabalho que estava fazendo para se esquentar na varanda onde só ele poderia ficar. Durante a resposta, o homem não se contém, despeja toda sua raiva sobre o tecido no balcão, amassando-o com as mãos. Felisberto sorri e o homem volta ao deslocamento em vai e vem gritando “maus dias”.

O jogador de futebol aparenta comportamento atípico em termos psíquicos, uma composição de personagem que assume o desequilíbrio como dado, o que reforça o tom farsesco. Em comum com a personagem do *hippie*, a imagem de desequilíbrio que transmitem. Além das agressões em tom infantil, a feição do rosto do jogador em primeiro plano denota algum transtorno. Sua imagem nos remete a figuras que muitas vezes se tornam ícones²⁶² em cidades do interior e sua presença na narrativa evoca uma característica comum atribuída a pessoas que possuem essa conformação específica: o fato de falarem “verdades” sem passarem pelo crivo de uma censura particular prévia. São frequentemente interditados pelo *status quo* hegemônico²⁶³, mas no filme esse jogador de futebol ganha espaço e seu discurso é explanado de forma a reverberar um ponto de vista não somente sobre Felisberto, mas, sobretudo, sobre o lugar ocupado pelo alfaiate naquele momento: economicamente inserido na cidade, namorado da moça branca, proprietário de casa com uma varanda ampla. Não obstante a presença dessa característica psíquica, a roupa dessa personagem que o liga diretamente ao futebol, esporte que, no Brasil, possui adesão massiva por parte da população, ainda mais em 1970. O comentário estabelecido pelo figurino não é, portanto, arbitrário.

Se o modo de aproximação feito pelas personagens do *hippie* (Bloco 1) e do jogador de futebol (Bloco 2) possui o mesmo signo - a agressão verbal -, o comportamento do alfaiate não se apresenta da mesma forma. Houve por parte dele uma mudança significativa que faz com que não revide sob a chave da violência, mas incorpore a ironia à sua resposta, no segundo caso. Também é verdade que sua condição financeira já é, então, distinta daquela em que se encontrava quando foi abordado pelo *hippie*. Aqui, mais uma vez, é possível perceber uma mudança no comportamento de Felisberto que é identificável à sua ascensão econômica.

²⁶² Carlos Prates cita em várias entrevistas a influência que o imaginário e modo de vida em cidades do interior, principalmente na sua icônica Montes Claros, exercem em seu trabalho. Nesse sentido, um dos registros mais interessantes encontra-se sob a forma de um documento datilografado, sem identificação de autoria, que registra uma entrevista dada pelo diretor à época do lançamento do filme *Perdida* (1975). O documento encontra-se depositado nos arquivos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pasta número 11980. Um caso muito famoso em Minas Gerais de cidadã icônica presente em uma cidade do interior é o de dona Olímpia, moradora de Ouro Preto. Ver o documentário *Dona Olímpia de Ouro Preto* (1970-71), de Luiz Alberto Sartori Inchausti.

²⁶³ Michel Foucault discute o tipo de interdição operado pela cultura comum ao discurso dos chamados loucos no livro *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

Essa pequena fábula noticia que as regras da narrativa são farsescas por excelência, equilibrando, por meio dos esquetes, a exibição fracionada de um verdadeiro caos social, desprovido de explicações binárias do tipo causa-consequência. Não se trata, portanto, da demonstração de valores estabelecidos, mas da exibição de comportamentos sociais descentrados, criados pela perspectiva de um narrador que parece desconfiar que qualquer adequação racional à vida seja possível.

Nessa trilha de ambivalências instauradas entre um Felisberto que se configura em si como um ser ingênuo e que para além de si guarda um desejo de grande ascensão social, chegamos ao bloco 3, marcado pelo desenvolvimento agudo do projeto ascensional da personagem central. Depois da ampliação da alfaiataria com a contratação de dois empregados, Felisberto decide procurar o gerente do banco para pedir um empréstimo.

A primeira sequência desse bloco, nodal para a narrativa, se passa em uma instituição financeira. Ela intensifica, no microcosmo conformado pela antessala da gerência, aspectos que permitem levantar sentidos sobre o campo social e econômico da sociedade interiorana retratada, que reverberam a manutenção de elementos tradicionais, colocando no centro do poder, elites consagradas, no caso, os ruralistas. Com duração de um minuto e cinquenta e nove segundos, as imagens são acompanhadas pela ausência de som diegético e de diálogos, recurso estilístico usado somente nesse momento em todo o filme.

Na primeira foto o comerciante estende seu cartão de visitas à Felisberto. Na segunda, a chegada do fazendeiro no ambiente

No cenário, três tipos diferentes de assentos estão disponíveis: um banquinho, uma cadeira comum e uma grande cadeira de madeira com encosto talhado. A câmera dominante na sequência é a que define o padrão de registro das imagens no filme: fixa, posta à distância do desenvolvimento das ações, primando pela longa duração dos planos, denotando um narrador que a tudo observa. Felisberto chega e caminha diretamente para o assento mais simples, posicionando-se de forma defensiva com os braços cruzados e pernas ajustadas para debaixo do banquinho. Um homem entra, analisa os dois assentos restantes e escolhe a cadeira comum. Senta-se, cumprimenta Felisberto e logo lhe estende seu cartão de visitas. Corte, primeiro plano em que se lê: “A IMPERIAL – 25 anos de serviços prestados à coletividade pela maior loja da cidade”. Em plano aberto, Felisberto agradece sorrindo e acenando com a cabeça, mas um novo primeiro plano destaca sua expressão de desconforto e apreensão. Câmera fixa de volta ao plano-base: sua postura corporal volta a ser a de defesa. O comerciante se senta de maneira mais informal. A profundidade de campo garante a visão de todo o cenário, mostrando ao fundo uma porta. Um terceiro homem, mais velho, chega ao ambiente com vestimentas que facilmente o identificam como sendo um fazendeiro. Ele para de costas em frente à câmera e em seu colete se lê: “coma carne de boi” escrito sobre um grande desenho que retrata a cara de um boi. A inscrição caricata também está reverberada em um elemento sonoro: o som das esporas que ele traz amarradas em seu tornozelo marca a sua chegada. Senta-se no último assento livre, a maior cadeira do ambiente. Sua descompostura é visível: livre de qualquer formalidade. Ajeita-se e cumprimenta o comerciante. Volta seu rosto para a posição inicial, quando de repente olha em direção a Felisberto, deslocando seu tronco para frente como se buscasse ver melhor. Corte, em primeiro plano, Felisberto desvia o olhar. Corte, o fazendeiro ajusta os óculos escuros estilo *Ray-Ban*, olhando fixamente para ele. Sua expressão de surpresa, incômodo e de interrogação é enfatizada pelo uso do primeiro plano, recurso empregado para reforçar a relação desnivelada que existe entre o ponto de vista do fazendeiro em relação a Felisberto. A câmera torna a observar tudo à distância. Ao voltar seu corpo à posição inicial, o fazendeiro olha no relógio, saca uma espécie de chicote com o qual bate sobre a mesa de centro enquanto observa Felisberto, levanta-se e se dirige à sala do gerente, abrindo a porta. Sai de lá carregando uma bandeja cheia de dinheiro, fechando a porta com os pés, como se desse um “coice”. A sequência é sem diálogos e música e delega o desenvolvimento cênico à performance dos atores. Assim, tem-se a agência bancária como espaço formal, com personagens que representam

inserções sociais distintas, mas toda a formalidade é de repente quebrada pelo uso gozador de uma bandeja, colocada nas mãos do homem que publiciza o consumo de carne. Novamente em primeiro plano, com o rosto em uma posição mais alta, revelando um ar de superioridade, o fazendeiro olha para o comerciante e depois para Felisberto. Corte, e a câmera volta a mostrar todo o ambiente no momento em que o fazendeiro caminha para a saída do quadro, deixando os dois homens com ar de surpresa. Um novo primeiro plano destaca a expressão boquiaberta do alfaiate. A quantia entregue de bandeja ao fazendeiro reflete a posição econômica adotada pelo regime militar pós-64, que realizou na área rural uma modernização conservadora ampliando o crédito agrícola em mais de quatro vezes num período de dez anos²⁶⁴.

O banco entrega o empréstimo de bandeja ao fazendeiro

De volta ao plano-base, o comerciante fica impaciente, se levanta e passa a andar de um lado para outro, olha no relógio e bate duas vezes na porta com suavidade. O gerente vem recebê-lo, mandando-o entrar. Sentado, Felisberto faz gestos apontando para si mesmo como a indicar que ele havia chegado primeiro. A recusa da fala e a expressão por gestos evocam o cinema silencioso. Demonstrando um pouco de raiva, bate com as próprias mãos sobre as pernas. Um primeiro plano destaca o inconformismo no rosto do alfaiate, que logo se apazigua. A câmera volta ao plano-

²⁶⁴ De acordo com Francisco Luna: “O apoio militar à modernização agrícola abrangia várias frentes. Em primeiro lugar estava a oferta de crédito abundante e subsidiado. Em 1965, a criação do Sistema Nacional de Crédito Rural (SNCR) propiciou recursos substanciais para os produtores agrícolas e representou o principal instrumento do governo no fomento à agricultura. LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. “Transformações econômicas no período militar (1964-1985)”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 102.

base mostrando a saída do comerciante da gerência sem nenhum dinheiro. Felisberto ri na frente do homem e faz gestos indicando que este saiu de lá com as mãos abanando. O comerciante retribui com o gesto de mandar uma banana enquanto se retira irritado. Em primeiro plano, Felisberto continua sorrindo e aos poucos volta seu rosto em direção à porta do gerente onde, também em primeiro plano, uma placa na porta da gerência informa: “expediente encerrado”. A placa pendurada no lado de fora da sala configura que, no extracampo, o gerente saiu, viu Felisberto esperando, e não lhe dirigiu atenção. Ele se levanta e bate na porta sucessivas vezes, sem obter resposta. Um plano médio enquadra o alfaiate em pé ao lado do cartaz afirmando: “Quem me dera ser um dia fazendeiro. Pra ficar rico, pra ficar rico, pra ficar rico de uma vez”. O desejo de Felisberto que associa a riqueza à condição da elite rural ecoa o que a posse da terra representava tradicionalmente no Brasil, poder e reserva de valor, espaço simbólico e material reforçado pelos militares com uma atuação que seguiu a premissa de modernização da agricultura, porém, mantendo o legado do sistema de latifúndio colonial²⁶⁵.

A partir do foco narrativo da sequência, percebe-se que o comerciante não é registrado em primeiro plano, o que reforça o destaque para a relação Felisberto x fazendeiro, sendo que este último reage demonstrando incômodo à presença de Felisberto naquele ambiente por ser negro, possivelmente. A câmera reforça então duas perspectivas históricas arcaicas – o escravo e o dono da terra – (por sinal, o fazendeiro porta um chicote!), enfatizando uma situação de desigualdade real no presente. A materialidade do filme nesse momento, composta pelo reforço do primeiro plano, ausência de ruídos de cena e de diálogos, só permite a leitura de que o incômodo do fazendeiro se dá pela imagem de Felisberto, um negro vestindo terno, na condição de quem espera ser atendido pelo gerente de um banco. Outra associação a ser feita entre os dois encontra-se ao final da sequência, quando descobrimos que o próximo sonho de Felisberto é o de se tornar fazendeiro. Na relação do alfaiate com o comerciante é possível perceber maior equilíbrio, tanto pela entrega do cartão de visitas, uma iniciativa do comerciante, quanto pelo tratamento jocoso e irônico que Felisberto lhe confere quando este sai sem conseguir o empréstimo. Curioso é perceber o comportamento de Felisberto quando se relaciona com pessoas de diferentes estratos sociais. Nesta sequência, com um “igual”, pois o comerciante, no fim das contas, também é um profissional liberal, ele usa de zombaria. Já com o fazendeiro, Felisberto se sente como

²⁶⁵ Idem, p. 101

que seduzido por sua presença poderosa e se reduz a uma condição subalterna, verificada na sequência, por exemplo, pelo desvio de olhar que ele faz ao perceber que o fazendeiro mirava fixamente em sua direção. Felisberto não o encara. Uma condição que se efetiva por meio da questão racial, já que o fazendeiro é claramente preconceituoso. Dono de uma grande boiada (vide a inscrição em seu colete), ele é o símbolo máximo da elite mal educada, que senta sem compostura, entra sem bater e fecha a porta com o uso dos pés, e sempre consegue o que quer. Ele é em si mesmo o símbolo do poder.

Outro ponto que chama a atenção é o cenário onde as ações se desenvolvem, um banco, uma instituição financeira, na antessala do gerente. O uso do silêncio diegético, no único momento em que esse elemento aparece na narrativa, soma à sequência mais um ponto a ser reconhecido ao se analisar as opções feitas pelo narrador. A câmera a tudo observa em enquadramentos fixos. Com a retirada dos diálogos, o que prevalece é a presença dos gestos produzidos pelos corpos de cada personagem, exacerbado pelo uso excepcional de uma câmera em primeiro plano que confere um tom mais agudo a algumas reações.

A sequência do banco traz elementos ricos para se pensar a personagem Felisberto: é inseguro diante de um ambiente hostil, mas se sente suficientemente à vontade para zombar de alguém que não se lhe apresenta superior; tem um comportamento subalterno para com quem lhe impõe poder; e deseja ser igual ao fazendeiro, a despeito do comportamento deste que é o homem mais rico e respeitado na microsociedade conformada pelos tipos presentes na antessala do gerente do banco. Felisberto, apesar de ter sido o primeiro a chegar, é o único a não ser atendido: a instituição financeira conscientemente o ignora.

O desenvolvimento completo da sequência do banco postula mais uma ambivalência, que, dessa vez, apresenta-se configurada pelo comportamento da personagem. Ocorre aqui a desconstrução, pelo gesto, da composição de um Felisberto “humilde” cunhado no bloco I. Somos colocados diante de um momento de ação consciente da personagem. O Felisberto que, ao chegar primeiro no ambiente escolhe sentar-se no assento mais simples é o mesmo que se permite zombar da cara do comerciante que não conseguiu o empréstimo e também o mesmo a desviar o olhar quando é encarado pelo fazendeiro rico, desejando estar em seu lugar.

Um contraponto interessante a esse dado da personagem pode ser visto em uma sequência localizada no mesmo bloco 3, um pouco mais à frente da diegese, momento

em que Felisberto encontra dois compadres conversando no banco da praça. Felisberto veste calça de couro, colete, chapéu de aba larga jogado sobre as costas e desloca-se pela rua em uma tarde de sol com suas esporas fazendo barulho, compondo uma cópia do gesto do fazendeiro. Seu figurino atual denuncia a conquista arquitetada no bloco 1: ser fazendeiro “pra ficar rico”. Ele acende um cigarro e se aproxima de um banco onde dois homens conversam sobre uma negociação de terra levada a cabo por um deles. A imponente de Felisberto também se faz sentir pela maneira como aborda os sujeitos. Ele se aproxima e mete o pé no banco, assustando os que lá estavam e profere uma frase muito empolada “Muito boas tardes. Sol quente e abrasador, deixa as faces com rubor”. Sorrindo um sorriso largo, ele é ignorado pela dupla que reinicia a conversa sobre a negociação de venda de terras sob a medida do “alqueire mineiro legítimo”. Felisberto tenta entrar na conversa: “Negócios, por ventura eu ouvi falar em negócios?”, inclinando o corpo em direção à dupla continua, “Eu, por exemplo...” não termina a frase, pois o homem mais velho com bigodes fartos e chapéu, aperta as mãos contra o próprio joelho em uma atitude de insatisfação pela interrupção de Felisberto e fixa nele seus olhos. O enquadramento típico do filme é substituído por um primeiro plano onde a câmera faz um deslocamento panorâmico do rosto de Felisberto para o do bigodudo, voltando ao rosto de Felisberto que parece entender que sua presença não era bem-vinda naquela conversa. A exemplo do que vimos em *A vida provisória*, no diálogo entre os amigos Marcos e Estevão, a panorâmica aqui também é usada para estabelecer uma tensão de oposição entre duas personagens.

Em plano médio, Felisberto se põe imóvel enquanto o bigodudo tece suas considerações ao outro que ouve. Felisberto tenta entrar no diálogo novamente. “O problema da terra é exatamente comigo mesmo. Não conheço ninguém que tenha

vendido gado tão bem este ano quanto... Felisberto Ladeira”, e bate no peito apontando para si mesmo. O bigodudo o ignora mais uma vez e, com o enquadramento mais fechado somente nos dois compadres, a narração retira Felisberto do campo, enquanto o bigodudo diz que, para resolver a contenda em que se viu envolvido, armou um 38 e colocou “na boca do bicho”. Nesse momento, o bigodudo se dirige a Felisberto e o movimento de seu corpo é acompanhado pela câmera. O enquadramento volta para sua posição típica e se ouve: “Maaa o cidadão ao lado num disse por quanto vendeu os *boisim*”. Demonstrando medo, pois, compreende com que tipo de pessoas está se envolvendo, Felisberto inicialmente reluta, mas depois se gaba dizendo que vendeu por 200 contos a média por cabeça. O bigodudo então desdenha de seu grande feito dizendo que 200 contos era preço de boi magro. Quando permite que Felisberto fale termina por ridicularizá-lo.

Os compadres se levantam do banco da praça e saem rindo, zombando. Felisberto lança com força o cigarro ao chão e se mostra profundamente contrariado, quando dele se aproxima um terceiro homem, que, acompanhava a conversa atrás de um arbusto. Ele elogia Felisberto por seu feito e tenta convencê-lo a aplicar o dinheiro em um investimento tão bom quanto o da poupança.

Nessa sequência, é possível observar a fala de forma rebuscada sendo usada por Felisberto como tentativa de imposição de uma distinção. Mesmo investido da condição que tanto almejava, a de fazendeiro, não consegue receber atenção de pessoas que, se não se mostram seus pares, ao menos estão inseridas em um mesmo ambiente profissional, a negociação rural. O conteúdo da conversa e o posicionamento do homem bigodudo permite que este seja localizado naquela estrutura social como uma espécie de ruralista, um detentor de terras da região, que demarca seus terrenos pela medida do “alqueire mineiro legítimo”. A reação deste homem no banco da praça mostra que Felisberto circula livremente entre os distintos extratos sociais, mas que essa circulação não lhe garante livre aceitação ou reconhecimento. Ao ignorar a empáfia de Felisberto, o bigodudo age de forma a recolocá-lo em um lugar de silêncio, que, afinal, é a postura corporal assumida por Felisberto todas as vezes em que foi mal encarado pelo negociador de terras. Não importa ao bigodudo o êxito econômico logrado pelo novo fazendeiro na venda dos bois em um momento de crise, ou mesmo o conhecimento sobre o problema da terra que Felisberto possa ter, como enuncia em sua tentativa de fala. Seu lugar na conversação é negado, sua inclusão é repelida.

No mundo rural estampado pelo filme, se o fazendeiro encarna a pretensa faceta modernizadora, o homem bigodudo cumpre com a manutenção do status conservador, aquele que, apesar de beneficiado pelas políticas de crescimento, resistia às modificações de base social advindas delas, como a possibilidade de aceleração na mobilidade social de alguns indivíduos, anunciada, como discurso, pela Ditadura Militar. A tese que não sustentava o fechamento da equação político-social-econômica brasileira pode ser resumida pela seguinte contradição, apontada por Rodrigo Motta:

O desejo modernizador implicava desenvolvimento econômico e tecnológico e, portanto, aumento dos contatos com o exterior e da mobilidade das pessoas, além de expansão industrial e mecanização agrícola. (...) Já o impulso conservador estava ligado à vontade de preservar a ordem social e os valores tradicionais, o que insuflava o combate às utopias revolucionárias e outras formas de subversão e “desvio”, aí incluídos questionamentos à moral e aos comportamentos convencionais.²⁶⁶

Se o resultado político da modernização conservadora impulsiona o milagre econômico, a câmera fixa a tudo observa, à distância, e a forma do filme não nos deixa esquecer: estamos diante de uma farsa. E é precisamente essa estratégia narrativa, a farsa, que faz a mediação entre o discurso histórico (modernização conservadora) e a produção cinematográfica do período (de caráter socializante no campo do Cinema Novo e totalmente escrachada no campo do Cinema Marginal).

Felisberto é silenciado pelo homem bigodudo em plena praça pública e o narrador deixa em aberto o que falta à personagem para que o sonho de reconhecimento social, visto por ele como tão ou mais importante do que ser propriamente rico, possa finalmente se tornar real. Esse encontro nos permite acessar a frustração que Felisberto sente. Apesar de ser fazendeiro, ele não é reconhecido em sociedade, diferentemente do que se passou com o outro fazendeiro na cena do banco.

Por diferentes motivações, os esquetes compostos pelo *hippie*, pelo jogador de futebol, pelo fazendeiro, e pelo bigodudo da praça, constroem um movimento que interdita a Felisberto o poder simbólico, ou o direito de ser reconhecido como integrante da sociedade em posição diferente da que ele ocupa no início da trama. A ascensão de Felisberto é questionada, agredida, silenciada pelos fatos que se sucedem na ordenação diegética que acompanha a trajetória do então negociante de bois.

²⁶⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 51.

De certa forma, a personagem elabora essa interdição. O cigarro jogado ao chão com toda força expõe em imagens a constatação do fazendeiro Felisberto: ainda não foi dessa vez que ele havia alcançado o almejado reconhecimento. Seria preciso subir ainda mais alto e essa necessidade parece explicar o encadeamento dos sucessivos projetos empreendidos por esse homem: alfaiate, dono da alfaiataria mais moderna da cidade, fazendeiro, um possível comerciante, agiota, investidor em banca de jogo do bicho, quase industrial. Um percurso que não deixa de ser uma crítica à forma como se constituem as elites em nosso país, onde se registram muitos casos em que a contravenção se faz presente como parte do ‘processo’. Para Felisberto, o reconhecimento viria a reboque do acúmulo financeiro, um erro cometido por ele em seu projeto, não perdoado por seus pares (brancos), como veremos sobre o final do filme.

Nessa escalada empreendida pela personagem, ele não leva em consideração limites morais, rompendo com pressupostos legais e optando pela contravenção. Felisberto não recebe a tão desejada bandeja cheia de dinheiro e o reconhecimento conferido pela instituição financeira. Ao final, acaba se tornando um agiota, fato que o coloca economicamente superior aos demais, mas também lhe confere socialmente o lugar da marginalidade.

A partir dessa premissa, observar a disposição geográfica onde se passam esses esquetes permite perceber o *modus operandi* de cada uma das personificações sociais analisadas neste filme em relação ao espaço da cidade. As abordagens que expõem agressões diretas (*Hippie* e jogador de futebol) ocorrem em um ambiente que pertence a Felisberto (interior da alfaiataria) e envolvem cidadãos sem grande relevância na cidade. Já as abordagens que pressupõem invisibilidade, coerção e silenciamento de Felisberto se dão em espaços abertos e têm como atores personagens que representam o poder econômico (fazendeiro: elite e homem bigodudo na praça: ruralistas). Na antessala da gerência do banco, o fazendeiro olha com estranhamento e bate o seu chicote contra a mesa mirando em direção a Felisberto. O gerente não se dirige desrespeitosamente a ele, mas sim, ignora sumariamente sua presença a partir do jogo de campo e fora de campo construído pelo enquadramento da câmera e pela montagem. Na praça, o fazendeiro Felisberto é inicialmente apartado pelo tipo de olhar que lhe é conferido pelo outro negociante, sendo colocado por este em um lugar definitivamente menor por meio da zombaria.

O terreno mais amplo desenhado por *Crioulo doido* expõe, por meio de sua construção cênica, contornos sociais muito complexos, que abordam os projetos da personagem principal a partir de uma dinâmica que mescla ataques diretos a ações contumazes de invisibilidade, porém, “mais silenciosas”. A matéria fílmica presentifica uma experiência social brasileira ligada à possibilidade instaurada entre os anos de 1967 e 1973, de transformações socioeconômicas com adaptações politicamente direcionadas a um acirramento capitalista, que prometeu fazer crescer o bolo para depois dividir e que, nem de longe impetrou modificações em elementos tradicionais da organização social. O fato de a interdição se dar exclusivamente sobre o único negro da narrativa alegoriza a perpetração dessa tradição excludente, que não é fechada pelo filme em leitura do tipo causa e consequência até porque o próprio projeto de ascensão social de Felisberto é criticado pelo narrador.

O conjunto das quatro personificações analisadas apresenta atributos que diversificam os habitantes da cidade, ao mesmo tempo em que reforça perspectivas históricas. Se há singularidade no perfil do *hippie*, sobra confirmação autoritária no comportamento do fazendeiro. Se a crítica à posição ocupada por Felisberto pode ser feita pela via do desmerecimento direto, autorizado pelo descompasso psíquico do jogador de futebol, o repúdio à conquista financeira também pode ser efetuado de forma mais sofisticada pela imposição do silenciamento, perpetrado pelo homem da praça. Mas esse todo heterogêneo condensa uma convergência comportamental. Mostra uma sociedade onde todos estão unidos em relação ao preconceito, ao serviço da manutenção de valores conservadores e do *status quo* político da classe média e da elite, em uma Minas Gerais arcaica, porque oligárquica, o que a presença do fazendeiro e do homem bigodudo da praça não nos deixa perder de vista. Destacando no conjunto documental da pesquisa o interior do estado, o filme acentua a exposição de relações de poder mineiras, a exemplo do que *A vida provisória* fez quando perpassou a capital Belo Horizonte e também explicitando o que *Sagrada família* sinalizou nas sequências referentes à estada da família no casarão localizado na cidade de Ponte Nova.

No contorno dessa sociedade, uma mulher torna-se ponte para a observação de valores que se contrapõem, dessa vez, a comportamentos sociais dentro dessa pequena cidade do interior.

3.5 Sebastiana! “Revolução é coisa de Rio, de São Paulo”.

Dona da presença do feminino na narrativa, ela é a única mulher da história e também a única personagem, além do alfaiate, a receber um nome. À Sebastiana (Selma Caronezzi) podem ser creditadas a exposição de fraturas sociais e escolhas morais particulares que reforçam contradições e ambivalências de Felisberto e da sociedade retratada. Para ela, a forma do filme, através de elementos como, por exemplo, os movimentos de câmera, imprime um comportamento diferente de todas as demais personagens. A jovem mulher é, para Felisberto, uma conquista particular, um objeto de consumo que, em comunidade, se transmuta em evidência de poder. É também ela que, em momento de perspicácia, profere a sentença que melhor localiza a cidade dentro do contorno político brasileiro da época de realização do filme: “revolução é coisa de Rio, de São Paulo”, ato que nos interessa de maneira particular dentro deste capítulo.

A primeira sequência em que ela aparece oferece as bases de seus valores morais. Felisberto havia cumprido com a promessa feita a si mesmo, em resposta à agressão do *hippie*, de possuir uma alfaiataria nova. Os novos manequins estão dispostos para uma câmera que os percorre fazendo um movimento panorâmico. Na trilha sonora a música *Não vou ficar*, composição de Tim Maia na voz de Roberto Carlos²⁶⁷, dá o tom dos novos tempos: o local e a decoração são mais modernos, em nada lembrando os móveis acanhados da antiga alfaiataria, mostrada no início do filme ao som de uma sanfona tradicional. Felisberto olha para seu novo espaço de trabalho com ar de vitória e satisfação. Ensaia uma dancinha ao som do ritmo que toca e abraça o seu próprio corpo pronunciando um nome: Sebastiana! A música permanece em continuidade sonora e a cena seguinte vai buscar essa mulher. A câmera na mão a acompanha pelo ambiente de uma casa em festa, e descobrimos ser a partir desse lugar que a música está sendo emitida. No restante do espaço, os demais presentes dançam em pares. Cabelos da moda, ela masca chicletes e não usa sutiã, recursos que caracterizam a personagem como sendo a mais “moderna” da narrativa. Com ares de dona de si, ela se desloca dançando sozinha e, nessa condição, encarna o estereótipo da mulher livre e independente cunhada pelos movimentos socioculturais da década de 1960, mas que o filme se encarregará de desconstruir, postulando a derrisão, pois ela também será mostrada como consumista e preconceituosa. A mulher desejada por Felisberto é

²⁶⁷ A canção foi gravada pela primeira vez pelo cantor em seu álbum *Roberto Carlos* de 1969.

inicialmente apresentada como sendo diametralmente oposta a ele, fato que instaura na narrativa novas contradições e ambivalências. De toda forma, mesmo vivendo no interior, ela representa o sentido crescente de urbanidade na qual vivia o país no início dos anos 1970. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, os perfis de Sebastiana, em *Crioulo doido*, e de Paola, no Rio de Janeiro de *A vida provisória*, se cruzam sob três aspectos: são mulheres que estando casadas possuem amantes, que enunciam alguma liberdade em seus comportamentos, mas que ao fim buscam estabilidade, mesmo que isso signifique permanecer em posição de infelicidade pessoal. No jogo de forças entre o moderno e a tradição, ambas permanecem atreladas à última perspectiva.

A mulher “moderninha” e o “ingênuo” Felisberto

A festa segue. Em pé, sozinho em um canto da sala, Felisberto observa Sebastiana tendo por companhia uma garrafa de cachaça. Logo se aproxima um homem que o repreende por estar “bebendo pinga”, fazendo em seguida uma referência à moça:

“você viu que potranca boazuda, cheirosa e bem arriada essa tal de Sebastiana?”. A fala localiza a moça numa condição de objeto sexual, adjetivada em comparação a um animal que compõe o universo rural/do interior em que o filme se passa, dita por uma pessoa que até então não sabemos de quem se trata, mas com quem Sebastiana havia trocado há pouco olhar de cumplicidade, indicando que os dois se conheciam. Um nervoso Felisberto se põe a beber ainda mais e sua atitude nos informa, sem palavras, que ele admira as qualidades físicas da moça. Sebastiana é objeto de desejo, e ela demonstra saber disso pela forma confiante com que se expõe pelo espaço. Ela está e se coloca à disposição. A câmera tem interesse por essa mulher e, apoiada na mão, a busca novamente no ambiente. Agora com um enquadramento em primeiro plano, ela dança segura de si enquanto caminha, escolhendo parar ao lado de Felisberto. O moço toma coragem e lança mão de palavras empoladas, maneira como geralmente ele se porta ao falar em público: “A senhorinha quer dar-me a honra de fazer o obséquio de dançar comigo, flor”. Durante a abordagem, o corpo frenético da moça diminui de ritmo e seu rosto demonstra estranhamento até que esboça um início de sorriso e sentencia: “desconfia, urubu”. A disponibilidade que expõe dançando não está ao alcance daquele homem negro, que, surpreendido com o preconceito, bebe mais cachaça. Um empolado Felisberto encontra uma recusa de cunho racista da mulher que habita seus sonhos e que o fez sair, pela primeira vez, de sua alfaiataria/casa, movimento que dá início ao bloco 2 de nossa divisão temática, momento em que Felisberto passa a ter maior contato com a sociedade que o cerca.

Demonstrando não ter papas na língua, o homem que descreveu Sebastiana, a quem passaremos identificar como amigo/amante (B. de Paiva), fofoca para outro convidado da festa: “está ficando tudo muito engraçado. Cê viu aquele crioulo em pé ao lado da porta? Há cinco anos andava chupando bucha de laranja na beira do rio, depois começou a fazer uns remendos em roupas usadas e agora é o alfaiate que tem maior freguesia na região. Anda numa metideza danada e dizem que vai comprar o prédio onde funciona a alfaiataria”. Enquanto escuta, o interlocutor faz cara de quem apoia a afirmação preconceituosa, ao mesmo tempo em que olha com reprovação para Felisberto, do outro lado da sala. A fala do amigo/amante é dirigida ao interlocutor localizado à sua frente, mas seu corpo se inclina para trás para que Sebastiana ouça a informação sobre a boa situação social do alfaiate. Os gestos das personagens, muitas vezes mais do que somente suas falas, propõem o tom dos acontecimentos, o que configura uma característica do filme. A opção de não estabelecer uma conversa direta

com Sebastiana, cria para o espectador a atmosfera de uma armação, que de fato está sendo levada a cabo contra um Felisberto que demonstra, nesse momento, extrema ingenuidade. Ciente do novo cenário, a moça se desloca para se reaproximar do alfaiate, neste momento, introvertido, em pé com os braços cruzados. Dançando a seu lado, ela age como se nada tivesse acontecido. A essa altura já tivemos contato com outras duas facetas de Sebastiana. Preconceituosa, interesseira e arrivista, ela é capaz de mudar de ideia com muita velocidade, desde que isso represente alguma vantagem pessoal, sendo capaz de tomar essa decisão sorrindo.

Sebatiana!

Aproxima-se um jovem loiro que, dançando, interpõe-se entre os dois. Ela o dispensa com um insulto de tipo preconceituoso, chamando-o de amarelão, e dizendo que se gostasse de “brancura estava tirando leite de vaca”. O moço se afasta e Felisberto vai relaxando aos poucos o corpo. Mas é a fala seguinte de Sebastiana, moça de classe média, que deflagra grande dissonância entre sua apresentação física aparentemente moderna e um pensamento de tipo conservador: “veja só se eu me importo com fedelho. A polícia devia prender esses cabeludos e botar todo homem de terno e gravata”. A fala é acompanhada por expressão de profunda indignação e gestos enfáticos de Sebastiana que masca um chiclete. Além de inverter o sentido do racismo dito minutos antes, as palavras escolhidas denotam posicionamento extremamente conservador. Em um momento histórico em que cabelos grandes fazem referência direta à cultura *hippie* e que polícia, mais do que controle social, é sinônimo de repressão, vemos cair por terra toda a pretendida configuração moderna estampada pela personagem nos momentos iniciais de sua apresentação. A “modernidade” é de fachada e, pela opção do narrador, a exemplo do *hippie*, não resiste ao confronto com seus reais valores pessoais. O discurso

de Sebastiana faz com que Felisberto relaxe. Alinhando o bigode e ajeitando o terno ao corpo, ele esboça um sorriso. A moça começa a dançar de forma mais insinuante com os braços, quase o entrelaçando, e ele cede à dança. Sem palavras sendo ditas, é novamente por intermédio do corpo do alfaiate que se efetiva a comunicação. Apesar de ser mais alto e mais forte, seu rosto e sua atitude reclusa na festa diminuem sua envergadura em relação à presença de Sebastiana.

Fechando a sequência da festa, na cena seguinte, o registro sonoro muda e dá lugar ao bolero de origem paraguaia *Recuerdos de Ipacarai*²⁶⁸. O casal está formado e o primeiro plano de uma câmera fixa nos aproxima dos dois. Felisberto conduz a moça pelo bolero, como se dançasse uma valsa, mais uma vez se apresentando fora do tom, fora de sintonia. A forma obsoleta não a incomoda, tampouco a pisada que leva no pé. Se ele se considera enferrujado, ela atenua dizendo que só pisa quem quer chegar perto. O cheiro gostoso que encanta Felisberto é indicado por ela e corresponde a uma mercadoria famosa: “É Coty!”. Sobre a alfaiataria, que a instiga a pedir informações, “sou eu mesmo. A mais moderna da cidade”, ele responde. A aproximação interessa aos dois. As mãos dela fazem carinho na parte de trás do pescoço dele, e o clima autoriza uma declaração apaixonada de Felisberto “Eu sou doido por você”, seguido por um “Vixe! Que vergonha!” dito com os olhos esbugalhados. A dança e a conversa continuam, e o excesso de álcool leva-o a vomitar sobre os ombros de Sebastiana. Ela finge não perceber, aproximando ainda mais o corpo dele do dela para disfarçar o ocorrido.

O deslocamento dançante por todo o ambiente, os modos e as roupas da moça a caracterizam como uma jovem urbana que se contrapõe ao homem que veste terno com gravata borboleta e permanece todo o tempo estático em um canto da sala bebendo cachaça. Metáfora para um Brasil que na década de 1960 postulava, sob uma base arcaica que iniciava um processo de industrialização, uma inserção social modernizadora mais massiva. O filme se passa em uma cidade do interior, e é Sebastiana quem propõe a aproximação cultural com o mundo urbano das capitais. Se na alfaiataria de Felisberto, a condução sonora predominante está associada à tradicional sanfona, é na casa dela²⁶⁹ que ocorre a festa ao som da Jovem Guarda²⁷⁰, trilha sonora

²⁶⁸ Interpretada por grandes nomes da música romântica latino-americana a música é de Demetrio Ortiz e letra de Zulema De Mirkin. Para mais informações sobre a canção ver: ÁLVAREZ, Mário Rubén. *Las voces de la memoria-Tomo III. Historias de canciones populares paraguayas*. Asunción: Editora Litocolor S.R.L., 2004.

²⁶⁹ Importante lembrar que o som da música *Não vou ficar*, que ouvimos na cena que introduz a nova alfaiataria de Felisberto, compõe uma continuidade sonora a partir do som ambiente que toca na festa em casa de Sebastiana, espaço localizado na sequência seguinte à da alfaiataria.

que compõe um sucesso de bilheteria do cinema brasileiro da época: *Roberto Carlos e o diamante cômico de rosa* (1970), de Roberto Farias. A moça moderna, anunciada pela narrativa embalada pela voz de Roberto Carlos, se insere no mundo com uma identificação consumista: seu cheiro é *Coty*, seus valores são racistas, sua posição ideológica é conservadora, além de ser uma arrivista declarada.

Esse caldeirão de informações é acompanhado por uma câmera que, no momento da festa, foge do padrão formal do filme. Ela está mais fluida, na mão, busca o primeiro plano de Sebastiana e se posiciona assim para registrar a conversa ao pé do ouvido do casal, momento em que as diferentes expressões dos rostos contrastam entre si. Diante de seu desejo de estar com aquela mulher, ele não revida ao insulto racista e aceita pacificamente a reaproximação da moça. Porém, se ele se entrega aos seus encantos, o faz sabendo da opinião que ela tem sobre ele: “desconfia, urubu”. A ingenuidade flagrante abre espaço para que seja percebida uma escolha que é feita de forma consciente, mesmo que a escolha não tenha sido trabalhada com esse peso pela organização da narrativa no bloco 1.

O comportamento da câmera que observa um Felisberto isolado, que sempre irá receber a aproximação cínica ou interessada de alguém, é discurso recorrente adotado pelo filme. Perceber esses encontros pela marca da farsa ilumina pontos da estrutura do filme como, por exemplo, as aproximações entre as personagens se darem de forma pontual, com diálogos curtos permeados por pequenas intrigas, que se sucedem na trama de *Crioulo Doido*.

A narrativa entrega para o espectador a chance do riso que pode ser extraído da trajetória do ingênuo Felisberto. Um riso individualista, porque farsesco, na medida em que é articulado pelo narrador, mas que dependerá da astúcia de quem vê, pois esse mesmo narrador - como sucede na cena descrita acima -, ao assumir a farsa, se descola da percepção que a personagem Felisberto tem da situação. Ele não adere e nem cria um clima romântico.

Uma segunda sequência serve para aprofundar o exame do caráter de Sebastiana. A festa é interrompida pela morte de seu pai e, no velório, o amigo/amante reaparece para tecer a trama final que irá unir Felisberto a ela.

A conversa se passa tendo ao fundo pessoas que rezam as orações do Pai Nosso e da Ave Maria. Felisberto toma sal de fruta quando o amigo/amante se aproxima

²⁷⁰ Uma discussão sobre a Jovem Guarda dentro do quadro cultural do período encontra-se feita no capítulo 2 desta tese.

relembrando as alegres noites que havia passado naquela casa com Sebastiana e seus bondosos pais, que, zelosos pelo futuro da filha, iam para a cozinha fritar bolinhos de mandioca enquanto deixavam-no as sós com Sebastiana para que aconselhasse a moça a ser mais obediente e ajuizada. Com uma postura extremamente teatralizada, cercada por gestos artificiais, ele inicia um longo monólogo que é acompanhado por Felisberto a essa altura com feições que demonstram um misto de mal estar físico e complacência para com a história que lhe é contada, expondo a suposta fragilidade na qual se encontra Sebastiana com a morte do pai. Há um choro dissimulado e orquestrado pelo amigo/amante em momentos bem distribuídos, que culmina com um abraço embalado por um pranto que não chega a derramar nenhuma lágrima, mas que é correspondido pelo crédulo Felisberto com outro choro. Em um dos enquadramentos, é possível ver uma aliança em sua mão esquerda.

O amigo/amante carrega aliança de casamento na mão esquerda.

Entendemos então que ele é um homem casado, que Sebastiana era sua amante, e os dois possuíam um tipo de relacionamento até certo ponto “balizado” pelos pais da moça, que se retiravam franqueando ao casal encontros reservados, a título de “reprimendas escolares”, como explicou o homem na cena do velório, na casa da família.

O amigo/amante arquiteta a entrega da moça para Felisberto. O arrivismo de Sebastiana ganha um segundo nível, pois a coloca em uma condição “mais profissional” diante de seu interesse financeiro sobre Felisberto. Ela tanto não é a moça carente e desprotegida com a morte do pai, como acaba por se mostrar uma mulher sórdida que

age segundo premeditação muito bem construída. Seu objetivo é o de se casar com o alfaiate em plena ascensão econômica, mesmo que isso signifique ter que conviver com um “urubu”.

O jogo prossegue apresentando suas peças. Na penúltima sequência do bloco 2, logo depois da esquete com o jogador de futebol, o casal está na varanda da casa da moça, mostrados à distância pelo enquadramento típico do filme. Com os corpos separados, cada um deles olha para frente. A distância corporal contrapõe-se à ideia de um encontro amoroso. Ele busca “quebrar o gelo”, assobiando em uma imitação clara aos pássaros que estão na gaiola acima dos dois, mostrados pela câmera em uma panorâmica vertical. Os cabelos da namorada são elogiados por Felisberto e na resposta ela aponta que eles estão precisando de xampu. Sebastiana ainda guarda luto, véu preto sobre o rosto, vestido da mesma cor, mas o comprimento realça as belas pernas desnudas. Ele então desliza sua mão pelo batente até encontrar a mão dela, que a retira, evando-a até a boca num bocejo. “Mão lisinha de bispo”, é a constatação de Felisberto. A observação distante da câmera é quebrada por um *close-up* que faz Sebastiana encarar o espectador enquanto responde: “mas bispo é que não lava panela pra ver como as unhas ficam”. O enquadramento inusitado retira Sebastiana do diálogo com Felisberto e a põe cara a cara com o espectador, primeira vez que o ponto de vista passa a ser dela. Quebrando com a quarta parede, ela é colocada em posição de justificativa, como para se defender do julgamento alheio. Pelo seu comportamento, sob uma avaliação moral, ela encarna o papel de vigarista, se observada em contraposição à imagem de um Felisberto ingênuo que predomina nesse momento na construção da personagem.

A câmera reserva movimentos particulares para Sebastiana

O enquadramento também serve para enfatizar a agressividade da resposta da mulher, recebida por Felisberto com um recuo de corpo em primeiro plano, mesmo enquadramento que registra a fixação de seu olhar em direção a Sebastiana, fazendo-o inclinar seu corpo e se encostar nela dizendo: “Seus lábios ardentes incendeiam o meu coração”, numa fala completamente deslocada do cortejo feito a uma mulher no início da década de 1970. Ela o despreza, levantando-se. Em um plano de conjunto, a vemos se deslocar para o outro lado, simular um choro e dizer que não tem condições de comprar um dentifrício. Fala que, por ser órfã, fica sozinha e vulnerável na casa sem a presença de um homem. A performance teatralizante culmina aos gritos de: “beijo agora só se você criar coragem pra casar”. Ela se joga sobre ele em um abraço. A cena termina com um raro registro de plano e contra plano. Vemos em campo o rosto de Sebastiana carregando um ar de vitória e, no contra plano, Felisberto imóvel com os olhos arregalados e a boca aberta. Na última cena do bloco 2, a lua de mel indica que o casamento se deu, mas nem mesmo nesse momento existe a consumação de um beijo, gesto permanentemente interditado pelo narrador que sempre o substitui pela risada entre o casal. Se a política sexual do filme admite o casamento inter-racial, o faz de forma relativa, impedindo a manifestação do intercâmbio dos corpos.

Sebastiana é a mulher farsesca por excelência, um tipo que se define pela astúcia e por ser sexualmente ciente de si. O desenvolvimento geral da sequência aponta para a consumação inequívoca da armação engendrada desde o início do bloco por Sebastiana e pelo amigo/amante. Se para ela o casamento significa a salvação depois da morte do pai, a possibilidade de “se dar bem”, para ele significava no plano imediato a realização do desejo de ficar com Sebastiana e, no contexto mais amplo, a possibilidade de novo posicionamento na corrente das relações sociais na cidade – não podemos nos esquecer de seus valores pessoais expostos em seu devaneio. Fazer-se acompanhado de uma mulher branca, jovem e bem encorpada é um signo social de poder, e, por isso, o interesse da moça não pode ser contraposto a uma conclusão simplificadora que coloque Felisberto na posição uniforme de um inocente. Na cena, a perspectiva de ambos converge para uma mentalidade de teor burguês, mesmo que a conformação dos dois seja diferente. Sebastiana é a jovem remediada que nunca precisou trabalhar. Felisberto é um trabalhador de origem pobre. Assim, o casal realiza um jogo complexo de simetrias e assimetrias sociais e culturais que coloca o exame mais detalhado do desenvolvimento narrativo do filme sob a necessária observação da ambivalência. *Crioulo doido* não se estrutura em cima de uma tese fechada: antes se pauta na

exposição de fatos com preposições não lineares. A costura se faz em junção de retalhos, pedaços de múltiplos tecidos sociais que vão sendo alinhavados, o que confere ao filme grande distanciamento de uma premissa didática, apesar de ter sido feita opção pela progressão dramática da narrativa. O relacionamento do casal é um forte índice da negação dessa perspectiva.

No bloco 3, na condição de mulher casada, os trejeitos modernos de Sebastiana são substituídos por comportamento típico de dona de casa. Sua felicidade se concentra em ter descoberto um jeito de lavar panelas sem estragar as mãos. Buscando a atenção do marido durante o almoço, conta-lhe sobre o processo e, em vão, exhibe suas mãos. Do outro lado da mesa, Felisberto encontra-se absorto em seus pensamentos. Olhando através da janela, sua voz *over* revela o caminho de seu raciocínio (vender a alfaiataria e comprar uma fazenda), recurso que exclui Sebastiana do processo de tomada dessa decisão, restando a ela ficar com as mãos suspensas no ar. Todos os momentos ligados à condução da ascensão econômica de Felisberto se darão sem a participação de Sebastiana. O casamento sedimenta a inversão no papel de comando dentro da relação. Se Sebastiana foi o sujeito ativo no início do relacionamento, agora quem conduz a vida que será vivida pelo casal é Felisberto, com sua mulher passando a ter acesso reduzido à sua própria ordem de desejo. A porção ingênua de Felisberto se desfaz ao mesmo tempo em que Sebastiana perde sua supremacia. Felisberto é o mesmo dono de alfaiataria do início da relação, ainda não se processou uma mudança significativa em seu quadro financeiro, mas a situação do casamento já faz operar o câmbio das posições. A instituição social do matrimônio age sobre os impulsos aparentemente modernos da moça. A sociedade patriarcal, que na década de 1960 ainda conferia ao homem a soberania no lar está estampada no casal em diferentes ordens, a começar pelo alijamento da mulher dos momentos de decisão. A voz volta a se ancorar no corpo de Felisberto e ele pronuncia: “50 milhões já achei. Vou vender a alfaiataria”. O valor retira Sebastiana da posição cabisbaixa na qual se encontrava após a desatenção recebida do marido e a surpresa da notícia da venda a faz explodir de alegria: “que maravilha, Betinho!”. A geladeira velha que pensava em reformar agora poderá ser jogada fora. Como se entrasse em um mundo colorido de possibilidades (o mundo do consumo), se levanta da mesa olhando para cima. A câmera na mão acompanha lentamente o seu novo estado de espírito enquanto descortina a vasta lista de bens de consumo que deveriam ser adquiridos. Do tapete à televisão, da geladeira ao aspirador de pó, nada disso poderia faltar. Os utensílios evocados pelo desejo da mulher nos

reportam à imagem da canoa cheia de eletrodomésticos transportados por Macunaíma²⁷¹ em seu regresso da cidade grande rumo ao interior. Em ambos, citação feita ao consumo de um país que ia para frente. Arrematando o grande conjunto, ela toma fôlego e abaixa-se de maneira sexy, aproximando-se do rosto do marido dizendo enquanto pisca um dos olhos “e um Volkswagen”. Imóvel, Felisberto ouve a tudo calado e de boca aberta. Como força complementar aos dois, existe o íntimo desejo partilhado pelo dinheiro, o que faz com que as personagens possuam uma conversão simétrica, embaralhada em sua forma pela maneira como cada um aplica a direção de seu interesse: Felisberto pelo acúmulo, Sebastiana pelo consumo.

A decisão de Felisberto prevalece, e ele compra a fazenda legando a Sebastiana uma vida reclusa na propriedade, sem acesso a nenhum dos bens desejados por ela. A moça que se deslocava livre pela festa, identificada como um objeto “gostoso” pelo amigo/amante foi definitivamente “adquirida” por Felisberto. Ele agora é um fazendeiro, realizando o projeto que fizera para si mesmo após a recusa do empréstimo bancário. Seu poder havia aumentado com o primeiro grande salto econômico que se efetiva na narrativa ao mesmo tempo em que, pela primeira vez, ele enfrenta Sebastiana. Ao chegar à sede da fazenda após um dia de trabalho, encontra sua esposa no quarto, entretida com um jogo de paciência. Ele a aborda de forma direta. Quer um beijo. Ela recusa pedindo para que ele vá tomar banho. Ele então se irrita. O enquadramento típico do filme a tudo acompanha inerte. Ela ameaça ir para a cidade tomar banho no banheiro de azulejos que o pai havia deixado para ela. Ele então joga na cara que para o sal de banho e para consertar o encanamento “não faz mal de onde vem o dinheiro”. Ela o enfrenta: “pensar mais um pouco em mim não é comprar desgraça nenhuma, não. É não chegar nesse catingueiro e ainda querer me rosnar. É gostoso esfregar no seu peito, mas quando fede...”. Dito isso, recebe um tapa na cara. Felisberto a manda tomar banho no banheiro de azulejo. Ela sai do quarto. De forma espelhada, ocorre em *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, uma agressão física que parte de um homem contra uma mulher, motivada pela mesma questão cerne: desentendimentos presentes no universo restrito da vida conjugal.²⁷²

O galo canta e Felisberto se arrepende do que fez: “vixe, que besteira”. Correndo, ela chega ao quintal. Cansada, para e olha os arredores. O enquadramento a coloca no centro do quadro, ressaltando sua pequenez diante do tamanho da casa, que

²⁷¹ Filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁷² Essa discussão encontra-se trabalhada no item 3 “Greve de fome: a forma que define a obra”, no capítulo 4 desta tese.

fica atrás dela, no momento da fuga. Corte. A câmera assume então um comportamento inédito e que será usado somente para Sebastiana, a exemplo do que já havia sido feito em relação à quebra da quarta parede. A confirmação da maior atenção da construção da linguagem para com a personagem feminina no primeiro longa de Prates Correia é um gesto fílmico que reverbera um traço que pode ser sentido em toda a obra posterior do diretor, a importância conferida às personagens femininas.

Primeira foto: Sebastiana em fuga. Segunda foto: Frame da panorâmica vista em câmera subjetiva revela a aridez do lugar. Terceira foto: Sebastiana desiste de seguir sozinha para a cidade

Uma panorâmica subjetiva mostra a imensidão de um espaço rural, sem outras casas ao redor, e assim podemos ver o que a personagem está vendo. A opressão sobre o feminino se dá pela perspectiva do machismo, que, antes de ser teorizado, é apresentado pelo filme como um dado do cotidiano, vivido em uma relação entre marido e mulher. Dentre os filmes analisados, somente a moradora do interior sofreu com esse nível de machismo. Felisberto, no âmbito do casamento, interdita Sebastiana ao acesso de seu próprio sentido narrativo, o universo do consumo, e a transforma em objeto privado de seu poder, passando a ser ele mesmo o único a ter o direito de possuí-la. Em primeiro plano, abraçada a si mesma, abaixa a cabeça reconhecendo sua falta de opção. A geografia do espaço se impõe sobre ela, e a opressão se materializa de forma dupla: por um marido que a mantém em como um objeto de posse a seu bel prazer, sendo, inclusive, capaz de lhe bater; e pela condição de seu isolamento, longe do acolhimento e da água quente do banheiro de azulejos da casa dos pais. Da explosão pelo querer consumir, que culmina com o pedido pelo Volkswagen, ela é levada na cena seguinte ao confinamento na fazenda onde a água que sai no chuveiro é barrenta. Interessante se torna perceber o movimento próprio da narração que compõe inicialmente uma grandiloquência para ela, a personagem mais moderna da história, e a conduz, a partir de seu próprio ego, a uma espécie de punição, costurando ao avesso mais um pedaço de tecido na colcha de retalhos que segue sendo tecida.

O casamento estabelece o ponto de cruzamento entre o crescimento de Felisberto, que passa de um ingênuo alfaiate a um fazendeiro opressor, e a diminuição de Sebastiana, que, de um lugar de mulher descolada passa a ser uma mulher cerceada. O desenvolvimento geral da relação do casal conforma as bases da sociedade patriarcal e traz a lição arquitetônica das suas relações de poder: manda aquele que tem maiores condições econômicas, obedece quem não tem outra condição. O filme expõe esse valor vivenciado em sociedade inserindo-o no âmbito do cotidiano mais comum, expondo o fato de que não se trata de uma exceção à regra socialmente partilhada. No fim da sequência, Sebastiana volta para casa e começa uma conversa seguida por gestos de carinho no corpo do marido, no quarto, lugar que “espacializa” sua condição como objeto de desejo sexual e que o ambiente lá fora lhe mostrou ser de onde nunca deveria ter saído. Uma mulher que, em pleno ano de 1970, se configura, no filme, como uma lição às avessas do ideário feminista.

Essa trajetória percorrida por Sebastiana talvez seja a responsável pela clareza que expressa sobre a condição da cidade inserida em um contexto mineiro. Ela e as

demais personagens apresentadas no item anterior referem-se a tipos que são localizados pela narrativa em uma pequena cidade onde pouco acontece. Como afirma a própria Sebastiana²⁷³, quando perguntada por Felisberto se a revolução mencionada pela rádio poderia tirar algo dele: “Claro que não, moreninho. Revolução é coisa do Rio, de São Paulo, de cidade grande. Aqui ninguém se mete com isso”. A cena parte de uma câmera um pouco mais próxima das personagens, mas que mantém o padrão de uma observação à distância, mostrando que o narrador acompanha o raciocínio da mulher. Esse comentário que parte da própria personagem define como metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo. Ou seja, na percepção de uma moradora do interior de Minas Gerais, Belo Horizonte, a capital do estado, é igualmente tida como lugar de pequeno porte, por isso não referenciado. A sentença proferida por Sebastiana faz eco com o retrato da capital cunhado por *A vida provisória*, a de um poema selvagem incapaz de concluir sua manifestação moderna para além de seus limites geográficos.

A construção, que se faz sentença verbal pronunciada em *Crioulo doido* (julgamento de Sebastiana) e arranjo fotográfico em *A vida provisória* (sequência das fotos fixas), encontra força de síntese em trecho da poesia de Carlos Drummond de Andrade, publicada pela primeira vez em 1973:

Minas não é palavra montanhosa.
É palavra abissal. Minas é dentro
e fundo.
As montanhas escondem o que é Minas.
No alto mais celeste, subterrânea.
É galeria vertical varando o ferro
para chegar ninguém sabe onde.
Ninguém sabe Minas. A pedra
o buriti
a carranca
o nevoeiro
o raio
selam a verdade primeira, sepultada
em eras geológicas de sonho. (...) ²⁷⁴

Esse quadro geral colabora para que possamos pensar uma discussão que *Crioulo doido* permite levantar a partir da relação de um artesão, morador de uma pequena cidade, que se lança às regras do mercado para a obtenção de reconhecimento.

²⁷³ Cena localizada no bloco 4 da divisão temática proposta para o filme.

²⁷⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. “A Palavra Minas”. In: *As Impurezas do Branco*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976, p. 112.

3.6 A exposição do mundo interno: o artesão e o autor

Felisberto é um homem negro. Sem mais, as imagens da primeira sequência já nos trouxeram essa informação ao colocá-lo na lida em uma alfaiataria simples. O conteúdo das imagens não causa estranhamento, pois, afinal, trata-se apenas de um tipo que compõe a maior parte da população brasileira, em uma posição sem proeminência ligada à ordem do trabalho braçal, e, portanto, inscrito onde a estrutura social e a construção do imaginário nacional historicamente localizam essa parte da população. Mas é certo com uma diferença: ele tem autonomia, pois, administra seu próprio negócio, não sendo, portanto, um trabalhador assalariado. A segunda sequência do primeiro bloco narrativo apresenta um movimento capaz de jogar mais camadas sobre a superfície inicialmente planificada daquele homem. De uma abordagem exterior, o filme conduz o espectador para o universo da personagem. O conjunto exposto aborda a sua apresentação e auxilia no exame da nada superficial presença desse homem dentro da narrativa, e, ao mesmo tempo, exporta uma conjuntura simbólica que pode ser analisada sob a premissa da equação artesão/autor, cunhada por Paulo Emílio Sales Gomes, para nos ajudar a pensar características de profissionais que estão à frente da condução de uma obra, como demonstraremos mais adiante.

Felisberto trabalha sentado, costurando à mão, quando entra um cliente apressado que logo pergunta por seu jaquetão de couro. Introduzindo sua resposta de forma mais educada, com uma saudação de boa tarde, Felisberto diz que teve muito trabalho nos últimos dias e o convida a sentar. Sem responder ao cumprimento, o cliente senta-se e justifica a importância da roupa que espera pelo conserto dizendo que está com viagem marcada para logo mais “à tardinha” e que “na cidade grande não se encontra mais nada conveniente”. A fala de tipo matuta reforça que a trama se passa longe de uma grande cidade. Acendendo um cigarro que retira de trás da orelha, solta uma baforada e diz: “É o que eu sempre digo, senhor Felisberto. Feliz de quem ainda tem um bom jaquetão e mora numa cidade onde ainda existe alguém como o senhor, tão cuidadoso nos remendos que faz”. As mãos do alfaiate que pregavam o último botão da roupa do cliente param de cozer, seu pescoço se move de forma robótica até que os olhos se fixam em algum ponto no horizonte. Ouve-se o som de aves de rapina. A frase funciona como um gatilho disparador para a entrada de Felisberto em uma espécie de transe que revela os desejos mais íntimos da personagem.

A fala do cliente dispara o devaneio do alfaiate, marcado inicialmente pelo olhar perdido no horizonte

Um corte seguido de continuidade sonora mostra na cena o cliente transmutado em outra personagem, e é o seu discurso que confere materialidade imagética e sonora para o transe de Felisberto. Intensificando essa condição especial que insere a narrativa dentro dos pensamentos do alfaiate, o enquadramento fixo é abandonado e a câmera na mão ganha liberdade para descrever movimentos semicirculares, aproximando-se várias vezes em primeiro plano do homem que se desloca pelo espaço em atitude teatral.

O cliente transmutado discursa

Vestindo um terno alinhado em postura de corpo que lembra um ocupante de cargo legislativo, esse novo homem inicia um discurso empolado dizendo que veio de longe para conhecer “os mágicos remendos que em todo mundo alcançaram fama e o artista que possui inimitáveis talentos, mas ainda não foi recompensado pela fortuna”. Importante que esse dado sobre o tipo de composição da fala seja registrado, pois o

discurso “vem” do alfaiate, uma vez que estamos acompanhando um devaneio produzido por ele próprio. Ao elogio que faz referência direta a Felisberto, segue-se um longo trecho construído em primeira pessoa, em que a nova personagem descreve o seu próprio caminho: “também eu, meu bom filho, passei longo tempo sem conhecer tesouros, mas não me abati diante da adversidade...”. Sua luta começa com a perda do pai antes mesmo de nascer, passando pelo abandono da mãe, pela miséria, fome e frio, um percurso que termina pontuado pela ironia: “antes do primeiro emprego, que surgiu às vésperas do primeiro roubo”. Confessa o medo que tinha de ficar sozinho e da proximidade que teceu com o desânimo até perceber que precisava de “uma coragem inabalável” para “não aceitar obstáculos insuperáveis”. “E venci. Recebi o reconhecimento e cheguei depois à glória porque todo trabalho perseverante enobrece e acaba por ser premiado”. A fala também traz conselhos para que Felisberto não desista, apesar das adversidades, e se encerra com uma previsão messiânica: “dia virá em que a tesoura de prata e o fio de ouro cairão também sobre suas mãos, para ficar por toda a eternidade”.

Tem-se outro corte e, de volta à cena “real”, o cliente chama repetidas vezes pelo alfaiate, que, de olhos abertos e fixados em um ponto no infinito, seguia em transe. Ao voltar a si, Felisberto se assusta e termina o alinhavo às pressas, entregando a peça para o cliente. Novamente em um enquadramento fixo, a câmera volta a uma descrição mais distanciada das ações, reafirmando com essa escolha que a cena anterior se passou em uma instância diferente da operada pelos fatos cotidianos, não deixando dúvidas sobre a condição de devaneio operada pela imaginação e pelo desejo íntimo de Felisberto.

Não se trata de uma personagem tão monocórdica quanto parecia ser traçada até então pelos elementos da forma sonora do filme e pelo corpo posto em cena na sequência de abertura como descrevemos no item 3. A imaginação sobre seu futuro se apresenta ao espectador como uma revelação do mundo íntimo do alfaiate, mostrando que intimidade e vida real são esferas que não coadunam na experiência diária daquele homem. A oposição entre duas ideias - presente “humilde” e futuro triunfante – revelam uma descontinuidade entre as ações exteriores e seu mundo interior, âmbito onde se localiza o conjunto de valores ligados à ascensão, *leitmotiv* que orienta o percurso desenvolvido pela personagem no restante do filme. Recurso raro em *Crioulo doido*, a câmera na mão empregada nessa sequência pontua na sua forma a marcação que diferencia os âmbitos interior/exterior de Felisberto. Nesse momento a câmera é fluida, emprega rotações e deslocamentos pendulares que se associam ao onírico, ao transe.

O corte diegético operado pelo devaneio permite que passemos a outra atmosfera da relação “artista que alcança a fama”, proposta pela intervenção da fala do “cliente transmutado” em consciência do alfaiate. Antes, podemos pensar que o elogio do próprio cliente, fala que precede o devaneio, bem pode ser pensado como o canto da sereia de um tipo de relação econômica que está com seus dias contados, uma vez que seu conteúdo destaca de forma elogiosa a singularidade do trabalho prestado pelo alfaiate naquela cidade.

Para Paulo Emílio Sales Gomes, no âmbito da produção cinematográfica, é possível classificar os “homens que fazem filmes” como artesãos e artistas, discussão que, por fim, ele equaciona pelos termos artesão/autor²⁷⁵. Em seu artigo, Paulo Emílio admite a dificuldade de se fazer divisões estanques, mas aponta uma definição que ajuda a compreender o tipo de movimento empreendido pelos realizadores na árdua tarefa de colocar um filme pronto para circulação no mercado, abordando aspectos das etapas de manufatura de uma obra e mesmo sobre análise de mercado para consumo futuro da mesma. Ao artesão são atribuídas características que o relacionam a um “espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva”. Já o autor é identificado por sempre buscar “dar relevo à sua personalidade”, cercado por uma postura mais moderna, porque de “concepção individualista”²⁷⁶. A partir desses pressupostos, Paulo Emílio analisa os casos de Carlos Coimbra, à frente de *A morte comanda o cangaço* (1960), e *Bahia de todos os santos* (1960), dirigido por Trigueirinho Neto, colocando o primeiro na condição de artesão e o segundo como autor. Em relação ao produto acabado, os termos finais dessa proposição são assim definidos por Paulo Emílio:

A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de idéias coletivas já estruturadas. A aortal tem inclinação psicológica e sugere uma natureza humana conflitiva. (...) O mundo exterior, os outros, existem objetivamente para os cineastas artesanais. Quanto aos autores, eles debatem sobretudo os seus problemas, debatem-se neles, confessam.²⁷⁷

O movimento empreendido pelo alfaiate na narrativa é o de lançar-se de forma solitária ao trabalho, tarefa que, como vimos na divisão de blocos proposta, resulta em um movimento parabólico de ascensão e queda social. Assim, o jogar-se no mercado poderia sofrer as consequências que vemos no filme, que apresenta a queda de

²⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. “Artesãos e autores”. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 333. Artigo publicado em 14 de abril de 1961.

²⁷⁶ *Idem*, *Ibidem*.

²⁷⁷ *Idem*, p. 334.

Felisberto em um quadro final de loucura. A busca perseguida nesse movimento, mais do que o enriquecimento, é, em verdade, a busca pelo reconhecimento de sua atuação, fato que tornaria recompensadora toda a trajetória do alfaiate. E é sob essa condição metafórica que podemos tomar a trajetória de Felisberto como uma parábola para pensar o cenário posto para o artesão/autor que se lançava ao embate com o mercado de bens culturais no Brasil naquele início de anos 70, marcado pela censura; pela necessidade de se buscar financiamento privado junto a bancos para a realização de filmes – os termos que envolvem a ida de Felisberto ao banco para pedir um empréstimo foram analisados no item 4; pela ausência de políticas públicas organizadas (pelo menos até 1973, quando é lançado o Plano de Ação Cultural, sob a tutela do Ministro da Educação Jarbas Passarinho²⁷⁸) e pelo desafio de se alcançar o público brasileiro para o cinema nacional. No caso do diretor Carlos Alberto Prates Correia, entre mergulhar no mercado de bens de consumo e permanecer distante dele, a escolha se deu pela primeira opção, sendo ele o único diretor, dentro do conjunto de estreantes no longa-metragem analisados por esta pesquisa, que seguiu carreira no cinema nacional, sendo diretor de produção de *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, terceiro filme em que trabalhou junto ao diretor; diretor de produção de *Joanna Francesa* (1973), de Cacá Diegues; consultor de produção de *Vai trabalhar vagabundo* (1973), de Hugo Carvana, e produtor executivo de *Ajuricaba* (1977), de Oswaldo Caldeira, realizando outros filmes de longa-metragem, a partir de meados da década de 1970.

Cartaz com a inscrição BMG, um nome muito parecido com o banco que financia oficialmente o filme, BDMG. Como Felisberto, a produção nacional do período teve que recorrer a bancos, sobretudo mineiros, para o financiamento de filmes.

²⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *op. cit.*, p. 166

Vejamos os elementos finais da configuração do transe. A fala do discurso é construída em primeira pessoa, dita por uma personagem não identificada, que demonstra conhecer muito bem o alfaiate afinal, “vim dizer que tenho observado sua faina e lhe pedir para continuar trabalhando em benefício de todos”. O devaneio é composto por um discurso construído a partir da imaginação do próprio Felisberto, mas que não se desenvolve em primeira pessoa, e sim, por meio de um terceiro, que, ao fazer elogios, cria a figura do reconhecimento público, ou seja, testifica que seus esforços estão sendo observados, valorados e creditados a um futuro promissor por outra pessoa. Na outra face da moeda, a personagem não identificada pelo devaneio bem pode ser percebida como sendo a enunciação de desejos íntimos de Felisberto. Não podemos nos esquecer que essa passagem se dá a partir de seu olhar perdido no horizonte, recurso tradicional no cinema para passarmos às projeções que corresponderiam ao eu sonhado.

Essa configuração deixa mais complexa a narrativa do transe, pois além dos desejos de fortuna e de vitória sobre as adversidades da vida, revela outro valor igualmente perseguido pelo alfaiate, o reconhecimento social, como pode ser percebida na primeira frase do discurso “Estou chegando de muito longe para conhecer os mágicos remendos que em todo mundo alcançaram fama e o artista que possui inimitáveis talentos...”. O que pelo tratamento discursivo em primeira pessoa o cliente credita a si, a narração atribui a Felisberto na forma de uma contingência especular, embrionária no bloco I, e que será plenamente vivida no final do bloco 3. Esse movimento reforça a cifra do descompasso entre presente e futuro, dilatando no tempo narrativo aquilo que é atribuído ao mundo íntimo de Felisberto de forma ainda embrionária no momento do devaneio. Se, na primeira sequência do filme, a personagem é apresentada como sendo um trabalhador simples, na segunda, sua personalidade ganha contornos ambiciosos que não são expostos sobre uma afirmativa pautada pela ordem da vida ordinária, mas matizados pela forma onírica do transe.

Na divisão proposta para o filme, acreditamos que o bloco I reúne informações sobre o mundo de Felisberto. Nesse percurso que cumpre com o objetivo de identificar a personagem central, a sequência do transe, além de dar acesso ao mundo íntimo da personagem, ainda fornece pistas sobre as motivações que desencadeiam suas ações na narrativa em três outros blocos. A saber, no que localiza Felisberto diante dos olhos da população da cidade (2º bloco), no que descreve seu projeto ascensional (3º bloco) e no que registra os elementos de sua loucura (4º bloco). Os trechos do discurso que exemplificam a construção desse argumento são respectivamente: “Conheci a miséria, o

frio, a fome, antes do primeiro emprego”. Depois: “E venci. Recebi o reconhecimento e cheguei depois à glória, porque todo trabalho perseverante enobrece e acaba por ser premiado”. Por último: “Dia virá em que a tesoura de prata e o fio de ouro cairão também em suas mãos, para ficar por toda a eternidade”.

3.7 Quando o carnaval não significa a redenção do negro

A última sequência do filme traz os elementos que pontuam a queda do alfaiate, este que foi o portador de um projeto de modernização anunciado – não podemos nos esquecer de que seu último desejo era o de construir uma indústria –, apontando um quadro de loucura vivido em meio a uma festa popular.

Os embates de diferentes ordens – econômico, político e social – protagonizados por Felisberto junto aos habitantes e instituições da cidade, encontram no carnaval seu travestimento paródico final. Essa chave quebra com o sentido corrente de apropriação do carnaval feito pelo cinema da época, em que a festa é evocada como lugar de confraternização: *A grande cidade* (1965); como espaço para a discussão política: *Escola de samba alegria de viver* (1962) e episódio de *5x favela*, ambos dirigidos por Caca Diegues, e como exaltação cultural do negro no já citado *Orfeu negro* (1958), de Marcel Camus. Em *Crioulo doido*, as imagens anunciam a violência, a loucura e a extravagância e dão a ver o revés da vida cercada por avareza que marcou o caminho racional traçado por Felisberto. E a carnavalização final se aparta do sentido de redenção para o sofrimento do negro, reservando para o agora quase industrial a posição isolada de destronado.

Loucura e carnaval

Deflagrada pela própria personagem, a festa que teve lugar em janeiro, a julgar pelo encadeamento temporal anunciado pela narrativa, se inicia em praça pública. Um Felisberto apresentando gestos autômatos está a bordo de um carro alegórico pintado com símbolos de cifrão, acompanhado por um jovem garçom loiro que lhe serve champanhe em taça apropriada para a bebida. Enquanto Felisberto joga para o alto as notas que saem aos montes de uma sacola, crianças correm para recolher o dinheiro que cai no chão. Desde o começo da cena, a trilha sonora é marcada pela música *Samba do Crioulo doido*, composição de forte cunho crítico escrita em 1966 por Sérgio Porto para contar a história de um compositor que, acostumado a compor sambas sobre a história do Brasil, enlouquece com encomenda feita por uma escola de samba tematizando “a atual conjuntura”. Assim, imagens e sons passam a reverberar em uníssono a loucura do crioulo, fazendo com esse ato uma crítica direta à conjuntura econômica do período de realização da obra, pontuação que será mais desenvolvida a seguir.

Em outro espaço, que parece ser o de um clube, uma sucessão de planos mais fechados, produzidos por uma câmera na mão, mostra que, pela primeira vez no filme, Felisberto é visto cercado por habitantes da cidade, ou melhor, por mulheres. A garrafa de champanhe em sua mão deixa cair com abundância o líquido que molha seu próprio corpo, empurrado de um lado a outro da roda que centraliza a sua figura. Os sorrisos são fartos em uma cena que mistura alegria e escárnio.

Interrompendo esse fluxo, são inseridas três cenas, sem conteúdo musical, em que no salão já vazio, Felisberto doa um carro, um milhão em espécie e um colar de Sebastiana a três diferentes mulheres que recebem os agrados sem questionarem. Não há abertura para a piedade, mesmo em se tratando de ofertas dadas por um homem visivelmente insano. Os gestos remetem a ações do coroamento bufão, sobretudo o que amarra ao pescoço o colar, em cena que termina com Felisberto girando os olhos enquanto olha para a mulher que, sem que ouçamos música, dança suavemente à sua frente no momento em que recebe o presente. A montagem reforça que os gestos não estão inseridos em um circuito contínuo da festa. E, para não deixar dúvida sobre isso, a sequência seguinte é marcada novamente pelo êxtase, retornando ao salão cheio em que todas pulam e acompanham Felisberto em deslocamentos animados pontuados pela continuação do samba.

A carnavalização extemporaneamente criada por um Felisberto de olhos permanentemente arregalados obedece ao sentido principal das formas dessa festa

popular, identificadas por Mikhail Bakhtin ao estudar os escritos de Goethe e de Rabelais:

clima de festa específico desprovido de piedade, a libertação total da seriedade, o ambiente de liberdade, de licença e de familiaridade, o valor de concepção do mundo das obscenidades, os coroamentos-destronamentos burlescos, os alegres combates e guerras do carnaval, as disputas paródicas, o elo entre as rixas de punhal e o parto, as imprecações afirmativas.²⁷⁹

É somente nesse momento que a rejeição é quebrada e a mistura da personagem com o resto da sociedade se efetiva em um gesto de visibilidade, mas que permanece longe do reconhecimento por ele tanto almejado, efetivando-se assim a força histórica do carnaval. Para Robert Stam, “a lógica carnavalesca é que o mundo está de ponta-cabeça, onde os poderosos são ridicularizados e reis burlescos são entronados e depois destronados, numa atmosfera de alegre relatividade”²⁸⁰. A pequena cidade palco dos acontecimentos não foge à regra. Nesse contexto de sociabilidade mais reduzida e conservadora, o escárnio sobre Felisberto fica amplificado, pois não há sequer um gesto de amparo, mesmo a alguém que é conhecido por todos.

Enlouquecido, Felisberto distribui dinheiro pelas ruas da cidade

A não aderência do narrador ao projeto de ascensão de Felisberto é também a consumação da postura desacreditada que o filme adota em relação à conjuntura modernizadora brasileira do período. Os rumos trilhados pela personagem e pela

²⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987, p. 222.

²⁸⁰ STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 344.

política econômica nacional anunciavam a crônica de uma falência, moral no primeiro caso, política e social no segundo. Em *Crioulo doido*, Felisberto corporifica a crítica ao projeto de modernização conservadora e, por aí, sua loucura pode ser entendida como a leitura desconfiada que a obra faz sobre o projeto econômico implementado pela ditadura militar, em curva ascensional naquele ano de 1970. O projeto foi caracterizado, ao fim, por um curto período de prosperidade “nacional”, que gerou acúmulo concentrado de riquezas em um bolo que não se fez dividido entre os componentes da base social brasileira, e também pela formação de dívida pelo empréstimo de dinheiro, e “acusações disseminadas contra a corrupção oficial”, como nos lembra Robert Stam²⁸¹.

Como trajetória, Felisberto é a reverberação desse quadro macro insustentável no tempo e por isso enlouquecido. Não sendo um homem branco, a personagem estabelece outras camadas de composição de imaginário. Nessa medida, Felisberto introduz um elemento de tensão aos discursos que criticaram o projeto ditatorial, pois o negro, ou deve ser visto como oprimido, o que pressupõe conscientização, ou em luta. Com Felisberto, não temos nem um nem outro. Como procuramos demonstrar, se oprimido, ele também sabe se fazer opressor, firmando a postura do filme pela relatividade, opção que desfaz as proposições adotadas pelo cinema brasileiro da época em relação ao tratamento conferido ao negro, como nos filmes citados neste capítulo.²⁸²

Passada a festa, a última cena do filme vai localizar Felisberto vestido de mulher, cercado por crianças e jovens cantando, caindo ao chão, olhar perdido em direção ao céu atravessando a ponte do bairro Paciência, que faz ligação entre a região central e a periferia de Sabará, cidade onde o filme foi rodado²⁸³. A vestimenta prolonga a postura carnavalesca que passa a ser vivida somente por Felisberto no contexto da cidade. Como um bobo da corte, ele passa a seguir seu caminho junto à sociedade.

*

* *

²⁸¹ Idem, p. 349.

²⁸² Exceção feita a *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, filme em que como dissemos, Carlos Alberto Prates Correia atuou como assistente de direção. Na impossibilidade de promover aqui um debate mais amplo nesse sentido, recomendamos de forma especial o livro de Robert Stam citado acima, onde o autor estabeleceu o cinema brasileiro como ponto de partida para pensar questões étnicas e raciais em nosso país.

²⁸³ Esse dado geográfico não é fornecido pelo filme, mas trata-se de local amplamente conhecido da cidade de Sabará, Minas Gerais.

Crioulo doido elege uma pequena cidade do interior mineiro e com isso localiza dentro de um limite geográfico, ligado a um imaginário social conservador, a abordagem farsesca sobre a ascensão e queda de um alfaiate negro. A estrutura social, política, econômica e cultural daquela pequena cidade, funciona, então, como estrutura temática e narrativa, como buscamos destacar através da análise das ações das personagens nos espaços onde estão localizadas. Não é possível a Felisberto sair impune de sua condição inaugural de “chupador de bucha de laranja à beira do rio” para chegar ao posto de industrial. A ele não é dada a possibilidade de reconhecimento²⁸⁴. O problema da mobilidade socioeconômica, a discussão sobre quem pode ou não ascender, os valores morais que regem as relações, são problemas que ganham contexto de abordagem mais específico pelo fato de o filme ter escolhido o interior no âmbito de um país que então se modernizava. Convertendo a paisagem em percepção etnográfica, faz acentuar ambivalências e contradições.

Mas, se o espaço se mostrou impermeável ao projeto de Felisberto, é porque desde o início o narrador já desconfiava da real efetivação modernizadora. Ao conduzir o final para a loucura, sentencia a insuficiência anunciada pelo projeto econômico autoritário. Para isso, adota um foco narrativo como a nos dizer: vamos ver no que isso vai dar, usando uma câmera quase sempre fixa a observar à distância os fatos. Em um raro registro da época, o diretor afirma que construiu uma linguagem desinteressada “em conferir grande expressividade ao enquadramento, à montagem e a outros elementos da narração. Não fiz, apesar disso, um filme morno: tentei evitar a retórica, o brilhantismo aparente, o pedantismo inconsciente”.²⁸⁵

Em *A vida provisória*, as relações de poder econômico sinalizam de maneira forte a inserção de Belo Horizonte na rota da missão a ser cumprida por Estevão. A seu modo, *Crioulo doido* evoca esse mesmo conjunto de relações para refletir sobre os meandros que determinam a vida vivida, desta vez, em uma cidade do interior. Pela segunda vez no conjunto documental, Minas Gerais aparece observada por sua existência socioeconômica. Já em outra medida comparativa, é possível perceber como o uso do espaço feito por essas narrativas determina também as consequências para o projeto sustentado pela personagem principal de cada um dos filmes. Ao idealismo de

²⁸⁴ Pensamos esse conceito a partir dos seguintes textos: HONNETH, Axel. “Patrones de reconocimiento intersubjetivo: amor, derecho, solidaridad” In: *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Grijalba, 1997, p. 114-159 e HONNETH, Axel. *Reificación. Un estudio de la teoría de reconocimiento*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

²⁸⁵ Esse foi o único registro de imprensa encontrado por nossa investigação que registra o filme à época de seu lançamento. Cf. ALMEIDA, Paulo Sérgio. “Crioulo Doido é comédia moralista”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 18, jan./ fev. 1971, p. 80.

Estevão, o jornalista mineiro de ares cosmopolita, é destinada a morte heroica. Aos ideais do remendão de tecidos Felisberto, que nasceu e só viveu naquela pequena cidade, lhe coube o fim trágico pela loucura. Ao longo do capítulo, nossa análise centrou maior observação de vínculo entre os filmes de Maurício Gomes Leite e o de Carlos Alberto Prates Correia, pelas perspectivas de abordagem comum que as obras apontam. Isso faz desdobrar outro ponto. Na única vez em que *Crioulo doido* aparece mencionado em trabalho que reuniu informações sobre um momento dentro da história do cinema brasileiro²⁸⁶, isso se deu pela via do Cinema Marginal; mas nossa análise apontou vínculos de abordagem de enredo que o aproximam justamente a *A vida provisória*, filme do conjunto documental mais ligado ao Cinema Novo. Fato que, a nosso ver, reforça as perspectivas de imbricação entre Cinema Novo e Cinema Marginal presente no conjunto documental estudado, conforme buscamos apresentar na introdução desta tese.

Dentro do escopo analisado por esta pesquisa, *Crioulo doido* encerra o percurso de obras que elegeram Minas Gerais como palco geográfico para estabelecer discussões de ordem política, cultural e social.

No próximo capítulo nos dedicaremos ao estudo de *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, um filme que foge a esse enquadramento geográfico, mas não se desvincula de outros sentidos ligados à formação primeira de seu diretor.

²⁸⁶PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004.

Capítulo 4

***Perdidos e malditos* (1970): Minas Gerais é uma matéria que paira no ar**

Fixando âncora geográfica no interior de Minas Gerais, *Crioulo doido* usou da farsa para compor uma discussão de tipo social a partir de um contexto de ordem econômica dado pela conjuntura nacional e fechando, dentro das obras analisadas por essa pesquisa, uma série de produções que percorreram o Estado de sua capital até o interior. Minas Gerais pode assim ser pensada como uma rota política-cultural-social brasileira no final da década de 1960 e início dos anos de 1970.

Do conjunto documental estudado, conformado por filmes de diretores que tiveram uma mesma trajetória de formação intelectual cinematográfica na cidade de Belo Horizonte, tendo dali migrado para o Rio de Janeiro, a obra *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso, é a única realizada completamente fora dos limites geográficos mineiros. E é precisamente esse filme, o qual instaura a discussão sobre o “eu” como estratégia de enunciação política, que estabelece o maior grau de afastamento geográfico com a cidade de BH, origem do diretor.

O enredo se desenvolve sobre a presença de longos diálogos-monólogos das personagens, que são registrados por uma câmera fixa, colocada à disposição de uma montagem que obedece a planos bastante longos, mesmo princípio de duração presente em *Sagrada família*. O filme tem 70 minutos de duração, sendo constituído por 27 planos-sequência – com a presença de poucos primeiros planos, justo na última sequência do filme, adiantamos –, seguindo de forma muito próxima as bases estéticas que dentro da história do cinema brasileiro ficou conhecida como Cinema Marginal. Ademais, com cenário concentrado no interior de um apartamento, mostra uma produção espartana quanto à otimização dos recursos, característica de parte considerável da produção brasileira da época. Também em comum com uma época constituída em grande medida por um plano de esvaziamento cultural perpetrado pela censura militar, e pela histórica dificuldade de distribuição de filmes nacionais, a obra demorou cinco anos para ganhar distribuição comercial.²⁸⁷

²⁸⁷ Em nossa pesquisa, todas as críticas sobre o filme veiculadas em jornais de circulação comercial datam do ano de 1975. Em documentos disponíveis no Centro de Documentação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também encontramos fichas analíticas do filme geradas pelo Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional de Cinema que trazem relatórios de sua exibição em 15 cidades brasileiras no mesmo ano.

Em *Perdidos e malditos*, o jornalista policial Almeida (Paulo Villaça) é a personagem principal de uma história que apresenta um recorte sobre um universo possível da classe média brasileira. Extraída da base de dados Filmografia Brasileira²⁸⁸, a sinopse apresenta a história da seguinte maneira:

Almeida atravessa crise de definição existencial: casado com Gisela, intelectual, filha do dono do jornal que ele dirige, entra em choque com seu amigo Tavares, policial que investiga assassinato provocado por uma série de reportagens do seu jornal sobre o submundo do crime. Almeida obedece a ordens superiores e não pode atender ao pedido de Tavares para que suspenda as reportagens, causando assim graves problemas para ambos. Decidido a abandonar o jogo sujo de interesses ocultos, resolve então reformular sua vida. Após violenta discussão com Gisela, ele acaba assassinando-a por identificá-la com o espírito da ordem a ser descartada. Conhece mais duas mulheres e afinal sozinho, liberto, encara sua nova dimensão, resumida numa frase de seu amigo Carlão: “O homem é o que ele come”.²⁸⁹

Uma análise mais vertical da obra nos mostra que a trajetória de Almeida não estabelece com a vida uma definição tão segura quanto afirma a condução dada pela sinopse, motivo que mobilizou nossa atenção e por isso trouxemos o texto. Perceber como a personagem se localiza diante do mundo, ou melhor, perceber como se dá a sua dificuldade em determinar essa localização, de forma a discutir aspectos ligados à identidade e também a conflitos de uma época, foi o nosso objetivo nesse capítulo. Antes de discuti-lo, passaremos à análise do filme e, seguindo o método proposto, explicitado na introdução, apresentamos a divisão em blocos narrativos.

4.1 Proposta para a divisão do filme em blocos narrativos

O objetivo foi o de dividir o filme em blocos que espelhassem temas definidos pela experiência de Almeida, personagem presente em todas as sequências. O filme se apoia na fala das personagens como elemento de destaque para a transmissão do conteúdo. Compreender a costura fílmica oriunda dessa escolha formal definiu a construção dos blocos da maneira que se segue.

²⁸⁸ “Filmografia Brasileira” é o nome da base de dados construída pela Cinemateca Brasileira que congrega o esforço por disponibilizar informações sobre toda a produção audiovisual nacional.

²⁸⁹ A sinopse do filme pode ser acessada na “Filmografia Brasileira” disponibilizada *online* pela Cinemateca. Disponível em < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018268&format=detailed.pft> >. Acesso em 28 jan. 2019.

Abertura (sequência número 1)

Em um plano com 42 segundos de duração, Almeida atira com uma espingarda contra urubus em um aterro sanitário. Ao mesmo tempo grita frases que remetem ao time de futebol Vasco da Gama: “Casaca, casaca, a turma é mesmo da fuzarca. Vascoooo, Vascoooo, Vascoooo”.

Bloco I (sequências de números 2 a 12)

Uma mulher morta está coberta por um lençol no sofá. Um homem tira fotos e mexe no corpo. Tavares, um homem que não tem sua identidade muito bem definida, demonstra ter relações com o universo do crime, sendo ele possivelmente um policial. Ele e Almeida conversam em uma janela. Chegando em casa, Almeida conversa com sua esposa na sala. Ela expõe seu intelectualismo expressando ponto de vista sobre a arte contemporânea. Eles têm uma empregada que, referida por Gisela, não aparece nas imagens. Carlão chega à casa de Almeida abrindo a porta com violência e esmagando Gisela contra a parede, e grita a procura do amigo. No banheiro, Almeida e Carlão “filosofam” sobre as fezes de Almeida. O protagonista está sentado ao lado do vaso. Carlão faz um discurso eloquente de tom “marginal”, palavra evocada pela própria personagem. Carlão e Almeida vão para a varanda da cobertura, cospem e jogam pedaços de jornais no apartamento do 1º piso. Os dois fumam charuto, e Almeida fala sobre o morador do 1º piso ser “otário” e sobre a aspiração burguesa que ele teria de morar em uma cobertura. Gisela e Almeida estão na cama. Ela quer ler uma revista. Ele quer transar, ela recusa-se dizendo estar cansada. Os dois discutem. Ele pega uma revista *Veja* e folheia rapidamente as páginas. Ele a aborrece fingindo roncar. Almeida diz que ela não gosta de ronco, “peido” e arrotos e pergunta por que ela se casou com ele. Almeida e Carlão cantarolam na sala a música *Segredo* (1947), de Herivelton Martins e Marino Pinto. Gisela chama por Almeida. Na cozinha, os dois discutem sobre o fato de Almeida não ter comprado a lâmpada da geladeira há uma semana, quando ela havia lhe pedido. A discussão se intensifica com Gisela dizendo que Almeida não é potente, um homem de verdade, e, no auge da briga, Almeida esfaqueia a mulher. Em um plano isolado, Carlão aparece sorrindo. Os dois amigos ocultam o corpo de Gisela.

Bloco II (sequências de números 13 a 22)

Almeida está ao telefone e responde monossilabicamente a seu interlocutor. Sua fisionomia não é muito clara, oscila entre surpresa, espanto, entendimento e

incompreensão. Uma lâmpada balança sobre a sua cabeça deixando-o ora sob a luz, ora sob a escuridão. Acompanhado de um homem que segura um revólver, Almeida é levado ao encontro de Leal. Os dois têm uma “espécie” de conversa *nonsense*, marcada por uma agressão física feita a Almeida que é colocado sem camisa sobre o chão. Em uma parede pintada à tinta se lê a frase: “Urssos que andam de bicicleta” e Almeida aparece sem camisa pulando de frente para a câmera e, em seguida, corre em direção à parede. Carlão tenta, à maneira de um encantador de serpentes, soprar uma “flauta” e fazer subir de um cesto uma cobra. Carlão faz um “vudu” de magia negra e cega Leal que, na cena seguinte, aparece gritando com as mãos colocadas sobre os olhos. Carlão joga cartas e faz uma premonição para Almeida, segundo a qual haveria uma mulher próxima a ele que o marcaria profundamente. O clima da cena é lisérgico. Leal surge cego pedindo ajuda para voltar a enxergar e logo depois é levado para a sala e Carlão diz que restituirá a sua visão, agora por meio de magia branca, utilizando para isso a invocação de espíritos da luz. Ele volta, então, a enxergar. Carlão, uma mulher, Almeida e Leal jogam carta. A conversa começa com Carlão falando sobre discos voadores e a dobra do tempo. Uma mulher se deita com Almeida sobre um tapete. Cada um está dentro de um saco de dormir. Os dois têm um diálogo completamente sem nexos, demonstrando estarem em Estado de alteração de consciência.

Bloco III (sequências de números 23 a 27)

A sequência tem a duração de 9 minutos. Almeida pergunta a Carlão o que deve fazer quando se quer ver uma pessoa. Ele responde dizendo que se deve pensar com força. Carlão se levanta e sai de quadro. Almeida fica sozinho sentado no chão. Uma mulher entra e ocupa o lugar que ficou vazio na poltrona. Ela é uma Mulher Especial que sabe tudo sobre a personalidade de Almeida. Ela fala como uma analista: “Você é incapaz de dar amor a uma mulher”. Almeida: “Eu seria capaz de viver sem nunca ter lido um livro”. A mulher termina a cena colocando as mãos sobre a cabeça. Na cena seguinte, Carlão profere uma frase curta e seu movimento de braço, idêntico, estabelece uma rima visual com a última frase dita pela mulher. Almeida e Carlão sentam-se após uma longa caminhada. Conversam sobre o cansaço, a bota bonita de Almeida, o mormaço e as mangabas ao redor. Carlão e Almeida chegam a uma encruzilhada na estrada, conversam uma última vez sobre caminhos a seguir diante da vida e se separam. Pela primeira vez no filme é inserida uma música instrumental, que permanece por quase toda a sequência. A câmera em plano aberto focaliza Almeida, que anda de um

lado para outro, no pico de um morro, no meio do mato. Faz gracinhas, pula, mostra que está fisiologicamente apertado. Dança e balança os braços acima da cabeça. Abaixa as calças para defecar. Almeida sorri, olha para suas fezes e profere a sentença retomando a discussão tida com Carlão no banheiro: “Éeee. Eu acho que tô aprendendo a comer, viu. O homem... é o que ele come”. Ele se levanta e veste as calças. Caminha para a esquerda, saindo de quadro.

Assim pensados, os blocos nos ajudam na compreensão da linguagem filmica, a qual conforma as questões expostas em afinidade com um campo de discussão comportamental vivido no país no final de década de 1960 e início dos anos de 1970.

4.2 “Eu sou um merda mesmo.”

Sob um fundo preto, o título do filme aparece grafado na cor branca. Durante 5 segundos lemos: *Perdidos e Malditos*. A sobriedade da exposição evidencia os dois adjetivos que seguem unidos por uma conjunção coordenativa aditiva, que faz estabelecer uma relação de soma das duas ideias. Ou seja, ao longo do filme, além de perdidos, também encontraremos malditos.

“Casaca, casaca é o Vascoooo. É o Vascoooo! Casaca, casaca, a turma é mesmo da fuzarca. Vascoooo, Vascoooo, Vascoooo”. De frente para a câmera, mas sem olhar diretamente para ela, um homem grita essas frases em meio a uma expressão de extrema felicidade. Seus espalhafatosos movimentos de corpo o retiram do enquadramento e o plano fixo parece não se importar com isso, permanecendo rígido como um quadro na parede, padrão adotado pela câmera, como exploraremos mais à frente. Almeida veste a camisa número 10 do Vasco da Gama e porta uma espingarda com uma bandeira do time amarrada no corpo da arma. Continuando os gritos, de costas para a câmera, ele dispara tiros para todos os lados em um lixão, tendo por alvo urubus, símbolos do clássico adversário Clube de Regatas do Flamengo, que sobrevoam em grande quantidade o espaço.

Aqui, o cenário e o comportamento da personagem estabelecem a referência direta com um *corpus* mais amplo da produção cinematográfica brasileira do período, circunscrita pelo chamado Cinema Marginal. Se levarmos em conta a definição historiográfica mais corrente, a partir da análise de Fernão Ramos que apresentaremos abaixo, dentro do conjunto documental por nós analisado este é o filme que mais deliberadamente se inscreve nessa filiação. Um desejo de pertencimento que, no campo

da produção intelectual, passa a reverberar *a posteriori* em vários textos de balanço escritos pelo diretor.²⁹⁰ No campo do trabalho cinematográfico, o envolvimento de Geraldo Veloso com o Cinema Marginal se deu de forma direta como montador em vários filmes, entre os quais *Jardim de guerra* (1968), de Neville de Almeida; *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane; e *Os monstros de babaloo* (1970), de Elyseu Visconti. Realizados antes da produção de *Perdidos e malditos*, é possível perceber traços dessas obras que dialogam com o primeiro trabalho de Veloso na direção.

Em *Jardim de guerra*, a confluência se apresenta na consciência para com a duração da imagem. Em *Matou a família e foi ao cinema*, o diálogo se dá pela aproximação que ali se tece das personagens pelo viés da intimidade e, em *Os monstros de babaloo*, a proximidade se dá pela discussão sobre o tema da comida, a entrada do alimento no corpo apresentada pela glotonaria de Divine em oposição à saída das fezes de Almeida. Diante do espectador estão o lixão urbano e Paulo Villaça, mesmo ator de *O bandido da luz vermelha* (1967), de Rogério Sganzerla, filme fundador da linhagem marginal. Portanto, dois elementos nada aleatórios dentro desse contexto.

Da sequência 1, saltamos agora para a de número 8 do filme, na busca, por compreender os elementos que evocam o sentido de identidade preconizado por Almeida:

“É. Ela tem toda razão. Eu sou um meerrrda mesmo”. A voz monocórdica traz um tom mais grave do que o normal da personagem, e a afirmação é resultado de conclusão que ele mesmo formula após ter tido uma discussão com a mulher, registrada na sequência anterior. Novamente diante da câmera, dessa vez em um plano médio curto, Almeida fala sem olhar diretamente para o aparato. Sozinho em cena, sem buscar o espectador pela quebra deliberada da quarta parede, ele permanece falando para um interlocutor inexistente. Em outra chave, pode-se dizer que ele conversa consigo em voz alta.

²⁹⁰ Sobre esse ponto, destacamos a série de artigos de página completa publicada no jornal *Estado de Minas* entre maio e junho de 1983, que trazia por título: *Por uma arqueologia do “outro” cinema*. Os textos trazem um longo balanço memorialístico do diretor em relação às produções do cinema marginal. Em muitas delas, exemplificadas acima, ele integrou a equipe técnica na função de montador.

Plano correspondente à sequência 8 do filme

Em *Perdidos e malditos*, o dado central, posto de maneira irresolúvel, é a incapacidade de Almeida tecer, com alguma segurança, certo saber sobre si próprio, sobre seus desejos pessoais e sobre escolhas a realizar diante do mundo que o cerca. Como em *O bandido da luz vermelha*, há um ponto recorrente nas duas personagens que se refere à questão da identidade. Mas, se no filme de Sganzerla o bandido enuncia uma pergunta: “Quem sou eu?” e estabelece um problema que segundo Ismail Xavier atinge “o nível da própria forma do filme”²⁹¹, em *Perdidos e malditos* a questão é posta sob uma afirmação vacilante, incapaz de se dirigir a um outro concreto. Na forma do filme, essa indefinição ecoa uma linearidade buscada pelo uso dominante de uma câmera fixa, posicionada em ambientes fechados, e pela opção pelo plano-sequência, unidos por uma montagem segundo a qual, embora os planos não se sucedam de forma aleatória, é possível se constatar que eles permitem diversas associações entre si, sem gerar uma grave alteração no encadeamento das ações experimentadas pelas personagens. Como não existe um objetivo definido a ser alcançado ou uma moral a ser sustentada, não há porque se ter tampouco uma formulação causal rígida a ser trabalhada pelo nível narrativo da obra.

Essa escolha do filme encontra um dado geracional de época que o depoimento do crítico Luiz Carlos Maciel sintetiza: “Em 1969 estávamos mais ou menos ao Deus-

²⁹¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 129-188.

dará. O sonho tinha acabado, não se tinha o que fazer ou para onde ir, formava-se o vazio histórico e existencial onde medraram a luta clandestina e o desbunde. (...) Em 1969, estávamos sem perspectivas”²⁹². Efetivamente, o lixão localiza socialmente o estágio final de tudo aquilo que a sociedade não deseja mais para si e a “merda” (uma referência às fezes humanas) aponta em igual medida o resultado final de tudo aquilo que o corpo processou e não deseja mais para si. É nesse lugar de fim de linha existencial que a personagem principal se localiza no mundo: “Eu sou um merda mesmo”, afirmação que faz ecoar no filme uma questão de ordem identitária pessoal. Almeida é apresentado como um sujeito desencaixado. Casado com a filha do dono do jornal onde ele passou de repórter policial a diretor (um interesseiro?), ele mantém relações promíscuas com criminosos (alguém que partilha ações ilícitas?) e, junto a seus amigos – pessoas que não apresentam nenhuma ocupação formal dentro do sistema de trabalho –, compõe um grupo que gosta do jogo, de bebidas, e que “transam” conexões com um misticismo profético (um desbundado?).

Dentro do escopo da pesquisa, Almeida é a personagem que traz na bagagem essa falta de contorno definido, justamente no único filme que faz de Minas Gerais uma ausência, se construindo em um Rio de Janeiro circunscrito pelo apartamento onde o diretor morava. Locação quase exclusiva da história, a cidade não é, portanto, perceptível enquanto paisagem. Veloso irá tecer uma observação minimalista sobre o cotidiano descompromissado que envolve o jornalista, em um retrato construído pelo uso sistemático da câmera fixa e do plano-sequência, como veremos a seguir.

4.3 Greve de fome: a forma que define a obra

A câmera fixa sobre o tripé, sempre imóvel, dedica-se a mostrar o movimento que, no filme, é prerrogativa exclusiva dos atores. Sua observação empenhada, ao mesmo tempo em que envolve o ambiente de forma discreta, cria para o espectador um desconforto visual decorrente de uma falta. A captação da imagem não busca o natural e a câmera cumpre com a função de dizer a todo o tempo para o espectador: isso é cinema. Quando os atores se movem, seus corpos saem de plano, muitas vezes

²⁹² MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 88. Para uma discussão historiográfica mais complexa sobre a expressão “vazio” usada na frase, conferir a obra a seguir, sobretudo o capítulo 4, “A hegemonia do vazio: lutas culturais nos anos de chumbo”: NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

oscilando entre o dentro e o fora de quadro e, noutras vezes, aparecendo cortados. Enquanto falam, podemos visualizar somente suas pernas, como na segunda sequência.

À esquerda, Almeida se desloca chegando a sair do quadro em cena do lixão. À direita cena de Almeida com Tavares

No enquadramento, Tavares (Billy Davis) veste sobretudo, chapéu e óculos escuros e sua expressão, nada satisfeita, mostra que ele está chateado e preocupado. Ao seu lado, o corpo de uma mulher morta coberto por um lençol é fotografado por um homem (Geraldo Veloso) que circula pelo ambiente, sendo mostrado de corpo inteiro e de forma “cortada”, dependendo do movimento que ele tece ao redor do sofá e de Tavares. Em voz *off*, uma mulher uiva e grita. A chegada de Almeida no ambiente reforça o incômodo visual imposto pelo fotógrafo, pois o esperado corte com mudança de plano não acontece e, permanecendo fixa no mesmo ponto, a câmera mostra agora pernas de Almeida, uma vez que Tavares encontra-se sentado. Os dois mudam de ambiente e, da janela, discutem abertamente sobre o assassinato e sobre uma série de reportagens veiculadas pelo jornal de Almeida, que fere diretamente os interesses de um grupo ligado a Tavares. A sensação que fica é a de que a câmera demorou a chegar e a se posicionar no novo ambiente, e de que o diálogo já havia começado antes de sua presença. Essa sensação de chegar atrasada ou adiantada aos acontecimentos será uma constante associada ao imobilismo nada impune da câmera. O diálogo refere-se a interesses escusos e por ele somos informados de que Almeida possui laços com o universo da contravenção.

O bloco 1 de nossa divisão temática apresenta toda a distinta gama de questões que envolvem Almeida, o *nonsense* futebolístico, uma certa vinculação ilegal e também o âmbito pessoal de seu casamento.

Gisela (Maria Esmeralda) é a esposa, filha do dono do jornal onde Almeida trabalha, e a sua perspectiva diante da vida funciona como uma escada para que os valores representados pelos amigos de Almeida se efetivem durante maior tempo na narrativa. Dessa vez, a câmera se adianta à ação e a sua posição mostra o canto de uma sala de estar. Gisela entra no quadro e se põe a revisar um artigo, munida de caderno, folhas soltas e um livro. Almeida chega ao ambiente e, sentados um ao lado do outro, a cena expõe um diálogo marcado pela predominância de longos trechos de monólogos levados a cabo por Gisela, que inicia sua fala reclamando das companhias do marido “esses seus amigos são uns marginais, uns caras derrotados, inteiramente improdutivos”.

O silêncio de Almeida mostra o desinteresse com o qual ele se põe a ouvir o sermão da mulher, conformando uma nítida oposição entre os dois. Gisela é uma jornalista que escreve textos mais elaborados para revistas. Ela informa ao marido que o teatro para depois do jantar já está reservado. A conversa então assume um tom de mais diálogo, pois Almeida reclama e diz que não poderá sair porque marcou com um amigo em casa “pra gente sintonizar um som que a gente descobriu outro dia”. A mulher retruca dizendo que uma vizinha veio reclamar do barulho ouvido a partir das experiências rádio amadoras de Almeida, realizadas até altas horas da noite. “Aaaaa, otários!”, ele responde.

O assunto do teatro retorna, e Gisela pede para a empregada servir o jantar. A conversa toma agora um rumo de fofoca que muito interessa a Almeida. Um amigo do casal, o professor universitário Jorge, iria encontrá-los no teatro e Gisela comenta que ele agora está usando lentes de contato ao invés de óculos, passou uma cantada em uma colega de trabalho e começou a namorar uma aluna, “acho tão imoral! É a mesma coisa que um analista sair com uma cliente”. O interesse de Almeida por obter detalhes faz com que Gisela desconfie que ele esteja envolvido de alguma maneira com a mudança de comportamento de Jorge. Nesse longo plano, os assuntos pontuam e as reações expõem a existência de um conflito entre o casal, o qual será levado ao limite com o assassinato de Gisela.

Por fim, a mulher explana, com ar de intelectual, sua opinião sobre o estatuto da arte contemporânea, e o novo monólogo passa a ser acompanhado com indiferença por Almeida, o qual começa a se despir e a acariciar as pernas da mulher com os pés. “Eu resolvi ir ao teatro hoje, porque ontem eu li uma entrevista do Arrabal no Caderno B. O cara é muito esquisito. É meio bicha. Eu não entendo onde essa gente quer chegar. Estão

querendo encurralar a arte. Tô cada vez mais convencida de que esse irracionalismo, vai levar a gente a uma era de obscurantismo cultural profundo. É... esses caras não têm a menor responsabilidade social. (...) Aliás, Lukács já chamou a atenção para esse fenômeno: o irracionalismo no reflexo da era imperialista.”

A afirmação de Gisela reflete uma longa crítica à chamada arte não engajada, e a sua pontuação evocando Georg Lukács, um pensador marxista, acaba por atrelar seu ponto de vista à corrente intelectual que, no Brasil no final da década de 1960, primava pelo engajamento²⁹³. Apesar de ser possível, isso não significa dizer que Gisela é uma mulher de esquerda, mas que podemos pensá-la sob um guarda-chuva de uma classe média que se sentiu especialmente atingida pelo teatro de agressão²⁹⁴. Sua fala expõe bem a discussão daquele momento, engajamento didático X apropriação livre da arte. Se pensarmos que o filme se empenha em construir uma filiação ao cinema marginal, é possível compreender a nossa afirmação acima, de que Gisela funciona na trama como uma escada para os valores marginais que serão trabalhados a partir da personagem de Carlão, a ser esmiuçada abaixo.

Gisela será morta, e o que deve morrer é justamente a racionalidade que teima em ver tudo a partir de uma experiência compartimentada da realidade. Mas a diferença do casal é dirimida pelo sexo que finaliza a sequência. Envolvendo pouco a pouco o corpo da esposa que começa a sorrir, Almeida a leva para o chão e os dois arrastam seus corpos para fora do quadro. Da ação, permanece para o espectador somente alguns sons de gemidos sobre a imagem do canto da sala que deu início à sequência. O sexo ocorre fora do alcance da câmera, chamando mais uma vez a atenção para a escolha da imobilidade da imagem. Nesse sentido, o crítico José Avellar salientou: “As coisas acontecem entre um plano e outro. Quando os personagens vão agir, saem de quadro. Isto é, saem de cena quando vão fazer alguma coisa tradicionalmente utilizada com[o] material cinematográfico”²⁹⁵. Na cena seguinte Gisela aparecerá tomando um café atrás

²⁹³ Ver: NAPOLITANO, Marcos. *op. cit.*, 2017.

²⁹⁴ Gisela diz ter lido uma entrevista de Fernando Arrabal no Caderno B, do então importante *Jornal do Brasil*. No contexto do ano 1969, segundo Yan Michalsk: “a classe média afastou-se também do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversão: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias. Não há como negar, também, que a barulhenta ala do chamado teatro de agressão assustou bastante o público tradicional e, em vez de forçá-lo a participar ativamente do acontecimento cênico, de acordo com a sua proposta, afastou-o das salas, que se tornaram mais vazias do que nunca”. MICHALSK, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 38.

²⁹⁵ A grande maioria das críticas encontradas data do ano de 1975, quando o filme foi finalmente distribuído comercialmente com apoio da Embrafilme. Para a crítica de Avellar, cf. AVELLAR, José Carlos. Caderno B: Greve de fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1975, p. 8.

de uma porta que será aberta com violência, sendo então “esmagada” por um amigo de Almeida, que chega anunciando em voz alta um grande objetivo.

A chegada de Carlão (Carlos Figueiredo da Silva) concretiza o que antes havia sido enunciado pela insatisfação de Gisela com o universo dos amigos de Almeida. Seus gestos são destemperados, em certa medida agressivos, e a voz traz o tom mais alto. O sentido das preocupações de Gisela é oposto ao de Carlão, haja vista que este chega em busca de Almeida dizendo: “Cadê o Almeida. Vamos achar a pedra filosofal. Grande amigo. Descobri a fórmula secreta da pedra filosofal.”. Perceber as diferenças que cercam Almeida em relação à Gisela é importante para que se possa compreender o lugar das escolhas e, sobretudo, das não escolhas que marcam a composição identitária da personagem. Se Estevão em *A vida provisória* se encaixa na versão jovem de esquerda cepecista e as personagens sonoras de *Sagrada família* evocam para si o sentido da vanguarda que quer romper culturalmente com um *status quo* definido, Carlão, acompanhado em larga medida por Almeida, configura a opção pelo desbunde. Vistas assim, essas personagens percorrem os vastos anos 1960 brasileiro, e permitem que a presença desencaixada de Almeida possa ser tomada como ato cultural finalizador de uma década.

Caracterizados por uma crítica que atribuiu aos chamados “desbundados” o lugar da inércia perante os acontecimentos nacionais, sejam eles de ordem política (a luta contra a ditadura) ou econômica (oposição clara à modernização conservadora), esse grupo filiou-se a uma prática de vida que preconizava a imaginação como arma, o uso deliberado de drogas ilícitas como ferramenta para a abertura da mente associado à partilha de valores orientalistas, além de uma volta aguda para o “eu” em contraposição ao “nós” coletivo.²⁹⁶ Esse conjunto de ideias encontra-se fartamente deliberado por Carlão no monólogo que irá caracterizar sua postura diante do mundo. No banheiro, lugar que na casa abriga as ideias de higiene, mas também de descarte, os amigos entram em entendimento.

²⁹⁶ Ver: VELHO, Gilberto. *Nobres & Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Carlão: “O homem é o que ele come”

Almeida está sentado no chão ao lado do vaso sanitário, e Carlão se instala na banheira logo atrás dele, dando início à longa exposição de ideias que são pontuadas de forma monossilábica pelo primeiro. A imagem que Almeida passa é a de que não está de posse integral de seu raciocínio, sua expressão está distante e sua ação é inexistente, pois, estando ao lado do vaso, ainda não havia sequer descartado seus próprios excrementos. O que deixa no ar a sugestão de consumo de substâncias alucinógenas, pois sua expressão é bem diferente da cena anterior, quando estava na sala com Gisela.

Ao anúncio feito por Carlão sobre a descoberta da pedra filosofal ele responde: “Fantáaastico”. A solução promete colocar “um basta nas necessidades não satisfeitas”, assegura o grandiloquente Carlão, o qual, olhando para Almeida, sentencia: “Doravante tudo é possível, grande amigo.”. Olhando agora para o vaso, passa a analisar o excremento: “O que foi que o amigão comeu hoje?”. Na resposta de Almeida, alimentos como presunto, abacaxi e morango com *chantilly*. Pelo formato e composição apresentados pela amostra, o observador então faz um diagnóstico: “Pois devia ter comido feijão tropeiro, linguiça frita, couve e uma boa goiabada cascão com um delicioso queijo de Minas.”. Almeida faz ecoar sorrindo: “De Minaaass...”.

A sentença é desanimadora: “o amigo amargará um provável mau humor, uma ligeira desconexão da percepção sensorial e mental, algum cansaço, raciocínio lento, destrutivo, repelidor (...) por uma razão física, já que deve ter sido muito penoso descarregar esse material de análise. Eles se encontram duros na ponta,

progressivamente moles nas extremidades opostas. (...) Tudo isso porque as suas células se recusaram a trabalhar na digestão do alimento que elas não queriam hoje.”. A composição fecal de Almeida, na perspectiva apresentada por Carlão, pode ser tomada então como mais um dado que reflete o descompasso vivido pelo amigo: sua alimentação não combina com sua natureza biológica. Segundo Carlão, para que o organismo entre em compasso de equilíbrio será necessária a ingestão de um típico prato da culinária mineira.

Sob a designação de um dos elementos mais marcantes da cultura de Minas Gerais, o Estado se apresenta na narrativa como uma matéria que paira no ar. Outro ponto pode ser adicionado a esse. Dentro da “filosofia” apresentada por Carlão, comer comida mineira é a solução para que seja entregue às células de Almeida o alimento que elas carecem receber e, mais do que isso, a partir de seu diagnóstico, esse seria o alimento que elas realmente desejam, a fim de que possa ser encerrada a luta interna do organismo. Se acima chamamos a atenção para a frase “Eu sou um merda mesmo”, como elemento de enunciação identitária, nesse mesmo contexto também deveremos acrescentar essa outra: “O homem é o que ele come”.

Os dois seguem detidos sobre uma observação direta do que se encontra dentro do vaso: “Nós somos o que nós comemos. Mas nada disso tem importância. Estamos no limiar da sabedoria total. No limiar da heterodoxia, da aventura mágica, da aventura do particular, do detalhe revelador.”. A fala passa a atacar os formuladores de discursos canônicos sobre o conhecimento, “filósofos, psicólogos, cientistas”, diz Carlão. “Sociólogos”, completa Almeida. “E sociólogos”, reafirma o amigo. Uma atitude anti-intelectualista por excelência que também compõe o modo de sentir desbundado, na recusa a um certo tipo de conhecimento e em favor da defesa de uma realidade redefinida a partir de percepções mais sensoriais. Ao pensar traços de uma chamada classificação marginal, Heloísa Buarque de Hollanda assim define a atitude anti-intelectualista:

(...) a recusa das “formas sérias do conhecimento” passa a configurar um traço importante e crítico de uma experiência de desencanto em relação à universidade e ao rigor das linguagens técnicas, científicas e intelectuais. E essa atitude anti-intelectualista não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas *outra* forma de representar o mundo. Ela, como a valorização do momento, pode ser integrada como sinal de uma crítica mais ampla à ciência, à técnica e à noção de progresso. Agora, os projetos não se fazem mais no sentido de mudar o

sistema, de tomar o poder. Cresce, ao contrário, uma desconfiança básica na linguagem do sistema e do poder.²⁹⁷

A oposição à Gisela torna-se agora confirmada pelo campo discursivo. Se ela se coloca contra o discurso irracional, Carlão estabelece o cenário da invenção como sendo o único possível: “Aqueles que masturbam a especulação lógica. Nada temos com estes. Buscaremos nossas forças no mágico. Respiraremos o ar marginal. Abraçaremos os valores impostos pela curiosidade mais profunda e fértil. Seremos os curiosos. Não procuraremos certezas, mas lutas claras. Não queremos o absoluto, mas o particular. Teremos todos os feiticeiros e marginais como nossos aliados. Este é o nosso caminho. Este é o nosso destino. Você é um dos nossos.”. O longo monólogo no qual está inserido o trecho acima não denota compromisso algum com a interpretação naturalista, pois, enquanto Carlão faz sua longa exposição, é possível perceber que ele recorre a uma dália (texto de apoio), fixado ao lado do vaso, configurando, pela *mise-en-scène* e pelo conteúdo proferido, uma citação ao princípio da avacalhação.

Dentro de preceitos da estética do chamado cinema marginal, Fernão Ramos chama a atenção para dois pontos que encontram reverberação em *Perdidos e malditos* “O corpo humano parece ser um local especialmente atraente para a construção da imagem do abjeto. Seus orifícios e as substâncias a eles relacionadas que com eles se relacionam são exploradas no sentido de significar o aversivo.”²⁹⁸ O autor afirma ainda que: “As cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo o tempo necessário para que essa imagem seja significada. O nojo, o asco, a imundice, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal.”²⁹⁹

Mas, se é fato que tais elementos estão presentes no filme, também é preciso ressaltar que a forma como o abjeto é ali exposto tem um sentido muito menos agressivo que em filmes como *Sem essa aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, ou em *A família do barulho* (1970), de Júlio Bressane, realizados no mesmo ano. Em *Perdidos*, o abjeto é muito mais indicativo do que explícito, criando um asco mais ostensivo somente quando Almeida enfia o dedo dentro do vaso e, ao retirar, bate contra o assento

²⁹⁷ Acreditamos que o grupo composto pelos amigos de Almeida expressam atitudes que se ligam diretamente a esta perspectiva, abrindo-se inclusive ao misticismo, como veremos mais à frente. Para a obra de Hollanda, cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 111-112.

²⁹⁸ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973). A representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Ministério da Cultura; São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 118.

²⁹⁹ Idem, p. 115.

para tirar o excesso de água de seus dedos. Não vemos propriamente a imagem do excremento, mas o incômodo está instalado, de maneira mais sutil, nas características do ambiente, reforçadas pelo longo plano-sequência que sustenta a exibição do tema.

Como hóspede, Carlão passa a compartilhar a mesma casa que Gisela e Almeida, personagem que faz a ligação entre todos os planos-sequência do filme, sendo, portanto, colocado na condição de ponte entre essas duas realidades. Partindo da perspectiva que indicamos acima, de que o dado central do filme é afinal a incapacidade de Almeida de saber ao certo que projeto de existência ele quer para si, a convivência com as oposições representadas pelo amigo e pela esposa é ponto de tensão que se resolve não pela via de uma tomada de posição de conduta, mas sim, por meio de um ato de violência.

A discussão que deflagra o ato traz uma movimentação interna diferente do padrão que prepondera no filme. Na sequência 9, Almeida está na sala com Carlão cantarolando *Segredo* (1947), de Herivelton Martins e Marino Pinto: “Seu mal é comentar o passado / Ninguém precisa saber o que ouve entre nós dois / O peixe é pro fundo das redes / Segredo é pra quatro paredes / Primeiro é preciso mudar, pra depois condenar...”. Ele penteia os cabelos com um pente para gerar energia estática a fim de suspender pedaços de papel que estão sobre a mesa. A voz *over* de Gisela chama pelo marido, e esse efeito quebra com qualquer sensação de atraso ou adiantamento da câmera, como observamos anteriormente.

Gisela espera pelo marido na cozinha. De pé, os dois começam uma conversa de tipo dramático mais convencional, com respostas sendo encadeadas em grande velocidade por ambos – na presença de Gisela, o filme suspende os espaços vazios, sendo necessário que seja assim, pois ela funciona como uma espécie de âncora que referencia a racionalidade e o realismo. A discussão que será travada sobre uma lâmpada da geladeira que está queimada há uma semana, e sobre o fato de Almeida não ter comprado uma nova para substituí-la, leva a narrativa para o retrato concreto do dia a dia, suspendendo as elucubrações sobre o estado da arte ou sobre os novos desígnios da humanidade. Diante de uma geladeira que mantém todas as suas funções corretamente, como quer defender Almeida, há uma lâmpada que está queimada.

O mote faz com que a conversa se desenvolva para o plano de acusações e reclamações recíprocas entre o casal, atingindo assim faltas muito mais amplas que aquela que originou a discussão, trazendo à tona conflitos conjugais que têm por base diferenças sociais. Esse mergulho no cotidiano lembra – fazendo uma incursão cinéfila,

ato tão caro ao diretor –, a motivação básica do filme *The crowd* (1928), de King Vidor, em que a grandiloquência da vida norte-americana é substituída pela observação de gestos ordinários que cercam a vida de um casal: a atenção com a casa, a imposição da rotina, os descontentamentos que são descontados sobre o parceiro, enfim, os pequenos nadas cotidianos. Em *Perdidos*, a discussão no apartamento destaca a existência do comum, recorte que não pode faltar na colcha de retalhos que compõe as inquietações tidas como malditas da vida.

Na sequência 10, a câmera os espera na sala de jantar e, durante cinco minutos, eles “trocam” pontos de vista sobre vencer na vida, a origem familiar, o caráter, a moral pessoal, agredindo-se mutuamente sob a extensão de um plano-sequência que enfatiza o mal-estar. É importante perceber que no filme o componente da oralidade é bastante desenvolvido. As personagens conversam, desabafam, brigam, se divertem mediadas pela verborragia, numa atitude diferente dentro do cenário do cinema marginal marcado, sobretudo, pela interdição da fala, que quase sempre é substituída por grunhidos ou até mesmo pelo silêncio, como por exemplo, em *Gamal, o delírio do sexo* (1968), de João Batista de Andrade, e em *Bang, bang* (1971), de Andrea Tonacci.

A exposição que Gisela faz destaca o que ela julga ser o imobilismo do marido, sua incapacidade de se colocar diante do mundo a partir de uma condição superior. Diante da câmera, os dois se colocam lado a lado e não de frente um para o outro. Gisela: “Ora, há muito tempo que eu não tenho a menor ilusão com relação a você. Você é o que você sempre foi: um filho de bancário, um funcionário público do Grajaú. E não adianta que a gente não consegue negar as origens”. Almeida: “Sem essa, Gisela. Sem essa de origens, que a sua não é das melhores. A minha é pobre, porém decente”. Gisela: “É por isso que você nunca vai subir na vida. Você e seus preconceitos pequeno-burgueses. Meu pai subiu na vida e é sucesso, porque ele soube vencer a selva, meu filho”.

Posicionamento dos corpos na cena de tom que evoca Nelson Rodrigues

A posição conservadora de Gisela coloca à prova o quão desligado das questões materiais pode ser o marido e, a partir desse ponto, a discussão alcança limites morais sob o ponto de vista íntimo. Gisela: “Quem concedeu a filhinha a um cafajeste, pra que esse cafajeste usasse esse casamento com o fim exclusivo de ascensão social. Um cafajeste que não tem competência pra nada, a não ser pra fazer o que sempre fez na vida, ser um repórter policial mau caráter”. Almeida: “Ah, é. Você não pensava assim no começo. Esse cafajeste conhece as suas taras. Que sabe onde botar a mão e você desmanchar toda. (...) Eu conheci também aquele seu caso, que te dava porrada nos lugares mais incríveis, que te dava socos fantásticos, não é? E que você vivia implorando pra ficar junto de você. Sei também daquela sua festinha que você deu na ausência de seus pais quando eles estavam na Europa, que você fugiu do colégio, lembra? É Gisela, você é muito inteligente, mas também é muito galinha”. Aos gritos de “Chega. Chega, tá?”, Gisela vira de costas para a câmera e a atmosfera adentra no universo do escritor Nelson Rodrigues, fazendo ver contornos pessoais que as máscaras sociais encobrem³⁰⁰. A referência direta ao universo do escritor é admitida formalmente pelo diretor:

³⁰⁰ Para uma interessante análise das relações entre o cinema e a obra do escritor Nelson Rodrigues, ver: XAVIER, Ismail. “Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail. (Ed. e Org.). *Nelson Rodrigues e o cinema: traduções – traições*. Rio de Janeiro: CCBB, c2004.

Nelson vai ser a influência marcante na obra de vários homens do “udigrudi”. A agilidade dialogística vai ser tentada em momento de “Perdidos e malditos”. Certas marcações de interpretação obedecerão explicitamente os estereótipos rodrigueanos de contorno de personagens no trabalho com os atores Paulo Villaça e Maria Esmeralda.³⁰¹

A discussão continua. Almeida: “O que tinha esse cara. Devia valer a pena, né? O apelido dele era tripé. Fazia muito suceeeeso entre as insaciáaaveis”. Gisela: “É isso mesmo. Pelo menos ele era potente, sabe. Pelo menos ele era um tripé. Não era que nem você com suas indecisões, com suas aventuras com bailarinas de dancing, datilógrafas, balconistas medíocres. Mendigas isso que elas são. Mas vocês se dão bem, né? É o mesmo nível. Para os medíocres, a mediocridade. Nas vezes que aquele cara me batia, eu me sentia mulher. Cheia de capricho, cheia de vaidade. Eu era mulher de um macho, você entende, ou será que é muito difícil pra você imaginar o que seja um macho?”. Almeida: “Quer dizer que o papo é dar porraaada”. Gisela: “É dar porrada, sim. É bater. Você, você não tem coragem, compreende? Você, meu caro, não é homem suficiente pra fazer uma mulher se sentir mulher. Você é um fraco, um híbrido, um impotente. Você não sabe nem o que vai fazer agora, imagina o que fazer com uma mulher. (...) Eu vou me mandar e vou pegar na esquina o primeiro cara que tenha alguma coisa entre as pernas pra me dar e tem mais. Eu vou azucrinar tanto ele, até que ele me dê uma boa surra.”.

Na cena, a exposição da hipocrisia conservadora é o ato discursivo final que antecede a morte de Gisela, configurando narrativamente a extirpação de uma situação que se colocou em definitivo de maneira indesejável na vida de Almeida. Mas a forma fílmica que conforma esse assassinato mostra que em verdade não é a mulher quem é morta, mas o que é eliminado é o conjunto de seus valores.

³⁰¹ VELOSO, Geraldo. “Sessão de cinema: Por uma arqueologia do “outro” cinema (III)”. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 31 mai. 1983. Recorte sem indicação de página, encontrado no acervo da Cinemateca de Arte Moderna do Rio de Janeiro – Pasta 17789.

A agressão começa no limite do enquadramento, mas a consumação da “morte” dá fora de quadro

Partindo para cima dela, dando-lhe a surra que ela pedia, Almeida a leva para o chão enquanto ela oferece resistência. No quadro fixo opera-se um corte que, ao invés de passar a mostrar a imagem do chão, detém-se sobre a mesa onde estão colocados copos, talheres e pratos. A mão de Almeida pega uma faca, e os movimentos de vai-e-vem mostrados não apontam a existência de sangue. Gisela para de gritar. Um primeiro plano de Carlão surge e o vemos sorrindo. Mais adiante, ao ser levada para o quarto, o vestido branco que cobre o corpo da mulher não apresenta nenhum sinal de sangue. A composição quebra com a verossimilhança e cria rima consonante com cena do filme *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1969), de André Luiz Oliveira, no momento em que Lula, a personagem principal, dispara uma saraivada de tiros contra um amigo posto contra a parede e esse “cai morto” no chão sem que exista, em nenhum momento, a presença de sangue. Meta-referência marginal ao cinema hegemônico norte-americano.

Com uma estratégia de imagem definida a partir de dois elementos principais: uma câmera fixa e o uso do plano-sequência, *Perdidos e malditos* estabelece como prerrogativa o ato de mostrar, legando o movimento para a ação em cena, escolha estilística instaurada como regra. Assim, os diálogos muitas vezes compostos por verdadeiros monólogos são içados a primeiro plano e o filme desprega-se em boa medida da aversão pelo narrar presente em parte considerável do cinema marginal. Uma fala mais organizada, menos “vomitada” ou grunhida, que em grande medida dá conta de expor com alguma clareza para o espectador temas da conjuntura disforme que conformava aquela geração.

4.4 Misticismo profético

Reunidos no apartamento de Almeida, a Carlão se juntam outras duas mulheres e o grupo passa a ancorar em seus gestos o retrato de uma paralisante impotência. Tudo se resume a sorrisos vagos, falas compostas por vazios, um clima de alteração de consciência, a prática descompromissada do sexo. As sequências então compõem uma fábula sobre a impotência que acentua o clima de indefinição existencial à qual Almeida se encontra identificado. Nesse contexto, o misticismo assume centralidade como tema que domina a condução dos fatos, seguindo presente em quatro sequências.

Há um inimigo a ser abatido, Leal (Marcelo França), mas a desforra não é feita por meio de uma agressão física direta. O ataque se dá à distância pela evocação de princípios da Cabala e da Magia Negra, o que coloca o grupo em oposição a uma dita realidade objetiva.

Carlão tenta em vão, à maneira de um encantador de serpente, tocar uma flauta do tipo cabeça de cabaça e fazer subir de um cesto uma cobra. O som do instrumento apresenta notas mais graves, mas o efeito esperado não se realiza, e a dita cobra não se conduz para fora. Rindo da situação, Almeida, num gesto rápido, olha para a câmera e faz com a cabeça a indicação para que o espectador olhe para Carlão. Ao seu lado, a Mulher 1 (Selma Caronezzi) tem uma expressão lisérgica e observa de maneira quase estática o esforço de Carlão. Pela segunda vez, Almeida olha para a câmera e, sorrindo, indica para o espectador o amigo, fazendo um gesto com as mãos. Quando ele sopra o instrumento mais uma vez, a Mulher 1 agora simula com o pescoço o movimento de saída da cobra em uma espécie de gozação. As ações são arrastadas e o tempo da imagem respeita a sequência linear dos gestos. Almeida ironiza Carlão e pergunta sobre o feitiço a ser feito contra Leal. A Mulher 1 começa a ler a receita de um feitiço que pede a presença de um sapo rosa. Na ausência do estranho animal, Carlão sentencia que Leal será o próprio sapo. Descartando as indicações lidas, ele convoca um método próprio para fazer o feitiço: o uso da Cabala, “dos espíritos do Golan. É o método das trevas”. Tomando nas mãos um boneco de plástico transformado em “vudu” de Leal, Carlão espeta agulhas na barriga, para “fazê-lo sofrer um pouco”, e nos olhos, para cegar o inimigo. Enquanto procede com os movimentos, Carlão explica o que está fazendo, no que é acompanhado com atenção pela dupla. “O Leal está cego. Essa mágica é a Magia Negra. O Leal está cego”.

Carlão conduz o ritual de magia

As referências místicas são extremamente misturadas e, em certos pontos, distorcidas, dando vazão a um sincretismo que pode ser percebido como sendo próprio da cultura religiosa brasileira. Ao mesmo tempo sinaliza o ocultismo, que no Brasil recebeu maior divulgação a partir da década de 1970³⁰². De toda forma, o curioso aqui é que não se recorre ao candomblé ou a outras formas religiosas de caráter popular ou identitário, permanecendo a maneira descompromissada, até mesmo irreverente, com que se desenvolve a prática mística. Uma talvez necessária preocupação de tipo formal é substituída por uma relação muito mais livre com o ato místico, e essa atmosfera despreocupada é o que permanece como informação central da relação entre os amigos. Não importam quais sejam as consequências, a despreocupação é dado que não se altera.

Carlão é o grande mediador místico. É em torno dele que todas essas questões são organizadas. No jogo de cartas, ele faz uma premonição dizendo que no destino de Almeida está previsto a chegada de uma mulher que irá alterar todo o seu Estado atual. Tendo domínio sobre todas as coisas, explica o fato de que a leitura de cartas descende de uma tradição da ciência dos egípcios, que acreditavam que o vício poderia perpetuar o conhecimento que eles possuíam sobre os mistérios da vida. De leitor de cartas a prestidigitador, ele faz um número de mágica fazendo, uma das cartas do baralho desaparecer e reaparecer sob os cabelos de uma mulher denominada Célia (Célia Messias), que guarda uma aparência desconectada com a realidade tal qual a Mulher 1.

³⁰² A esse aspecto, o comportamento e as músicas de Raul Seixas são importantes sinalizadores. Ver: *Raul – O início, o fim e o meio* (2012), de Walter Carvalho, e *Contatos imediatos do IV Graal – A odisseia de Chico Vareta no reino de Agartha* (1978), de Toninho Buda e Antônio Guedes.

O pequeno *show* é aplaudido, e Carlão curva o corpo em agradecimento. Por fim, afirmando possuir uma arte completa, anuncia o desaparecimento de um pote. Realizados os movimentos de um mágico, ele levanta o pano, mas o objeto permanece no mesmo lugar. “Às vezes, não dá”, diz levantando-se para deixar o espaço.

Sem ser explicado como, Leal chega ao apartamento e é levado por Almeida e Carlão a uma sala. O homem se debate pedindo de volta a sua visão. Almeida pede calma. As duas mulheres presentes nas duas sequências anteriores também estão na cena e acompanham o desenrolar das ações. Carlão pega a mesma boneca utilizada como “vudu” e diz que restituirá a visão de Leal, desta vez, usando de magia branca, definida por ele como sendo a invocação de espíritos da luz. Carlão: – “Que os espíritos da luz trabalhem e esse seja um momento de glória do senhor. Pronto, restitui a sua visão. Você já está enxergando.”. Leal retira a venda vagarosamente e fica exaltado com a volta de sua visão. Rindo e sentados ao redor da mesa, estão nessa ordem, da esquerda para a direita: Célia, Carlão, Leal, Almeida e a Mulher 1.

A magia que retira o foco da objetividade é o canal que conduz a inversão dos valores. Leal havia se tornado inimigo por ter agido com violência física contra Almeida. Na condução proposta por Carlão, a resposta não se dá como revanche de igual moeda, sobreposição de força física, mas sim, pela articulação de elementos sobrenaturais, num gesto que contesta a visão de mundo hegemônica na sociedade ocidental. Assim pensando, significa dizer que a mobilização feita é de ordem contracultural, que definitivamente não passa pela racionalização das ciências criticadas por Carlão no discurso no banheiro, como vimos acima. O desdobramento da cegueira à recomposição da visão surte efeito sobre a contenda e, estando muito agradecido, Leal torna-se amigo, passando a ocupar o apartamento, jogando cartas com os demais.

Dado central da cena: clima de total descompromisso

Carlão continua a desempenhar o papel de “explicador” dos fatos e, na longa sequência que mostra um jogo de cartas, tergiversa sobre a dobra do tempo e a teoria da espiral que ocupa uma faixa do universo responsável por fazer chegar a Terra os discos voadores. Entre as falas, extensos vazios não são preenchidos com ações de apoio diante da câmera que permanece imóvel, numa negação mesma do princípio da ação que imita um cotidiano cada vez mais rápido, encontrando no cinema sua melhor expressão artística. Em afirmação feita pelo próprio diretor em 1975, para o crítico José Avellar: “Ver o mundo de uma forma crítica, através do cinema, é fazer filmes onde não exista ação”³⁰³.

O sentido maior da visão de mundo proposta por Carlão consolida valores ligados a um misticismo profético em voga no final dos anos 1960³⁰⁴, determinando, no filme, o tipo de filiação que cria oposição à Gisela, pois há no grupo de amigos uma perspectiva de vida que se delineia por um sentido extremamente não-objetivo. O mote é o de aproveitar o momento, e não poderia ser diferente no tocante ao sexo, como veremos na sequência seguinte.

Na última sequência do bloco 2, a vigésima segunda do filme, a Mulher 1 se deita com Almeida sobre um tapete. Nus, cada um está dentro de um saco de dormir. Os

³⁰³ AVELLAR, *Op. cit.*

³⁰⁴ A esse respeito, conferir, sobretudo, o capítulo VII de MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

dois têm um diálogo completamente sem nexos e aparentam estar sob o efeito de drogas, a julgar pelo tom monocórdico de tipo letárgico com que conversam. No diálogo, as falas são arrastadas, e eles se aproximam até se beijarem, ficando um sobre o outro. A gravidade com que a relação amorosa é registrada por Maurício Gomes Leite em 1968, em *A vida provisória*, desaparece na forma como Almeida e a Mulher 1 se entregam ao sexo em 1970. O desbunde preconizado pelo grupo de amigos reverbera no filme uma clara mudança de perspectiva, ganha ares de “*curtição de momento, como realce*”, nas palavras da pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda.³⁰⁵

Em *Perdidos e malditos*, o grupo de amigos pode ser percebido como a imagem das personagens sonoras de *Sagrada família*. O que equivale dizer que longe de Minas Gerais é possível liberar a atitude sonora em atos de imagem. A experiência instantânea, a manifestação de vozes e corpos que denotam consciência alterada, a busca por uma vivência considerada mais livre são preceitos que estão presentes nessas personagens nos dois filmes. Mas o dado cenográfico de *Perdidos* tenciona a plena liberação dessa observação sobre o ato de liberdade. O apartamento é o espaço-chave da obra, local que impõe por meio de suas paredes limites que aprisionam. O único filme do conjunto documental que se produz fora do campo geográfico mineiro é também a produção mais claustrofóbica e ensimesmada. Se, no imaginário social nacional, o mineiro é visto como “guardado entre montanhas”, em alusão a uma esfera mais intimista, é *Perdidos e malditos* que estabelece, pela forma do filme, a identidade cultural mais próxima com essa relação. Sigamos com essa análise.

4.5 Preço da passagem³⁰⁶

Na cobertura do prédio, a presença de um muro impede que a paisagem do canto superior esquerdo da imagem tome sua presença como pano de fundo mais amplo. Mesmo estando em um ambiente aberto há um anteparo impedindo que os limites fechados sejam finalmente liberados. Em outra cena do cinema marginal, quando *Bang bang* levou sua câmera para o topo de um prédio, e também a posicionou junto ao chão, na paisagem viam-se as edificações da cidade, enquanto uma mulher dançava o flamenco, liberando sentidos de força feminina. Ao ar livre, Almeida permanece em

³⁰⁵ HOLLANDA, *Op. cit.*, p. 111.

³⁰⁶ Expressão que remete a poema de Chacal publicado no livro homônimo, datado de 1972. Ver nota 310.

postura reclusa. Centrado em si, durante os quase 10 minutos da sequência ele fica sentado ao chão, abraçado às suas pernas.

Almeida em *Perdidos e malditos*: câmera no chão no terraço mostra o muro atrás da personagem

Jura Otelo em cena de *Bang bang*: câmera no chão no terraço mostra a paisagem

Nessa sequência que abre o bloco 3, Almeida conversa com Carlão perguntando o que se deve fazer quando se quer muito ver uma pessoa. Reforçando a ligação mística

com o mundo, o amigo responde que se deve pensar nessa pessoa e que se o desejo for muito forte, ela será capaz de sentir o chamado. “Basta você querer, né Almeida”. Jogando sobre Almeida a necessidade dele de mobilizar o próprio desejo, Carlão se levanta e sai de quadro. Sozinho, suas expressões são de melancolia e tédio. O silêncio permite ouvir uma série de sons ambientes que resultam da captação de áudio direto. Zumbidos de vento, um rádio ligado a alguma distância, muitos pássaros que piam e vozes de crianças criam certa poluição sonora, pois chegam a interferir na acuidade auditiva da conversa que Almeida iniciará com uma enigmática personagem feminina que chega e ocupa o lugar vazio deixado por Carlão.

Essa Mulher Especial (Dina Sfat), mesma atriz de *A vida provisória*, estabelece o momento da reflexão na trajetória de Almeida e integra no filme o núcleo de amigos da personagem. Mas ela se distingue dos demais pelo equilíbrio pessoal que transparece. Gestos comedidos e delicadeza na voz se amoldam à postura de alguém que se atribui a capacidade de desvendar pessoas. “Desde o primeiro momento eu percebi que você não é um fracasso. Você apenas nunca se entregou a um trabalho digno de suas forças. Parece que só agora começa a ensaiar isso. Você precisa de problemas maiores, dificuldades maiores. (...) Cê sabe. É protegido”. No que Almeida responde: “Protegido? Não entendo”. Mulher especial: “Entende, sim. Pensa um pouco”. Ela continua tecendo observações sobre Almeida, e ele acompanha seu raciocínio, apesar das respostas monossilábicas.

Análise psíquica de Almeida

O comportamento de Almeida e mesmo a análise que a Mulher especial faz sobre ele espelham traços de comportamento que se conectam a um cenário mais amplo de época. Ao observar o campo de produção da chamada poesia marginal no Rio de Janeiro, Heloísa Buarque de Hollanda afirma: “Agora, o social parece estar fundido no indivíduo e, não raro, manifesta-se numa sensação de mal-estar, *de sufoco*”³⁰⁷. Para a autora, essa característica torna possível pensar não somente em uma marginalidade literária, mas sim, em uma “marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano”³⁰⁸. Essa poesia, inserida no que alguns autores³⁰⁹ identificam como pós-tropicalista, construiu uma presença mais efetiva entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Em *Perdidos*, Almeida é a iconografia desse estado de espírito que circulava em sociedade e que pela análise torna possível a identificação de camadas de sentido entre o cinema e a poesia da época. Fundido em sua própria incapacidade de entender até mesmo a ordem de seus desejos pessoais, Almeida segue ladeado pelas paredes do apartamento e do terraço, em um gesto que estabelece, na forma do filme, a separação do indivíduo com o social.

Pelo diálogo entre Almeida e a Mulher Especial, o filme adentra pela segunda vez em uma discussão sobre o papel da arte. Se, na conversa com Gisela, Almeida se pôs calado e indiferente à pontuação da mulher sobre o teatro, dessa vez ele expõe seu ponto de vista. Mulher Especial: “Você chama de amor a sensação da necessidade de amor a uma mulher. Se você fosse um tipo inferior de homem, acho que seria um monstro. Mas não. Você converterá isso em força criadora, porque você é uma pessoa superior. Por que você não escreve, pinta ou qualquer coisa assim?”. Nem a evocação de sentido narcísico é capaz de mudar a condição *down* de Almeida que responde: “Você é uma mulher desconcertante. Eu não sei. Na verdade, é que eu acho que a arte é um lixo hoje em dia. Eu teria sido capaz de viver sem nunca ter lido um livro. Sem nunca ter visto um quadro”.

A postura anti-intelectual reaparece, e o dado que surpreende passa a ser o tipo de pensamento da personagem, a qual acaba demonstrando afinidade com o posicionamento de incômodo acerca do papel da arte, o qual Gisela esboçara no início do filme. Mas, se a resposta arrastada que impõe a presença de espaços vazios até mesmo entre palavras de uma mesma frase permanece como regra, a falta de uma

³⁰⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.113. Grifo da autora.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*.

³⁰⁹ Para uma cronologia comparada dessa produção com análises da poesia produzida no período por diversos autores, conferir CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

ordem linear de ideias, mesmo no momento mais calmo e reflexivo de Almeida, confirma o jogo de indefinição perante o mundo estabelecido para a personagem. A sequência de sua resposta parece estabelecer outro tipo de posicionamento, diferente da frase inicial: “Talvez a única coisa que seja sempre importante é a música. Não sei. Além do mais, eu acho que o mundo caminha para a ruína. Eu não quero continuar vivendo, não. Pelo contrário, quanto menos inteligência você tiver, mais chance tem de sobreviver. (...) Se o cara tivesse noção de estética, ele não teria saco pra aguentar o cotidiano, esse dia-a-dia insuportável. Interessante, viu? Interessante. A arte nos faz insatisfeitos, inquietos.”.

Esse alto grau de indefinição colocado pelo filme a partir de uma longa fala auto-reflexiva reafirma, na terceira parte da divisão em blocos temáticos, que a irresolução quanto à questão identitária de Almeida segue sendo a principal forma de conexão dele com a chamada realidade, numa forte reverberação da opção marginal. Esse alto grau de desconexão objetiva faz de Almeida a perfeita personificação cinematográfica do jogo de não-identificação segundo a ordem vigente, proposto pelo poema de Chacal: “Idade: Indeterminada no Espaço. Profissão: qualquer nas horas vagas”³¹⁰. Na história narrada, o interessante é que a verbalização de um ponto de vista indefinido feita pela personagem se dá no momento em que o assunto central é a exposição de ideias sobre o campo das artes.

Enquanto obra, a aproximação de *Perdidos e malditos* com as questões defendidas pela poesia marginal vão além do conteúdo que conforma a personagem principal e as imagens do filme, alcançando o modo de produção. Conhecida como geração mimeógrafo³¹¹, grupo que, no Brasil, assumiu o caráter de enfrentamento do mercado e encarou uma nova forma de fazer chegar ao público seu trabalho se fiou em impressões mimeografadas de seus pequenos livros fazendo a distribuição dos exemplares em portas de teatros, restaurantes e promovendo eventos multifacetados que envolviam música, projeção de imagens e leitura de poesias, momento em que vendiam

³¹⁰ Para Heloísa Buarque de Hollanda, dentro do contexto da poesia marginal, “o visado é a transgressão à ordem mesma do cotidiano que é agredido nessa paródia do documento por excelência, a carteira de identidade”. In: BUARQUE, *Op. cit.* p. 122. Na coletânea *26 poetas hoje* é possível encontrar o poema dentro da configuração fragmentária que compunha o texto em seu lançamento original. De lá, extraímos o trecho inicial da obra: *Preço da passagem*: “Nome: Orlando Tacapau. Idade: Indeterminada no Espaço. Origem: Indefinida no Tempo. Filiação: Alzira Namira Irineu Cafunda. Impressão Digital: Lamentável. Traços Psicológicos: Maleabilidade em relação aos animais sem horário para as refeições alegre artilheiro instantâneo aéreo pássaro instável sujeito integral iluminações avulsas. Traços Físicos: marca negra na íris. Profissão: qualquer nas horas vagas. Pseudo Alcinha: Omar Malina. Analvaro Infalível. Maxmidia. Francis Khan. Graça Bandeira. Alcântara Tatu. Décio Esteves Lopes. Lauro Lauro.” Poema de Chacal in: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001, p. 224.

³¹¹ CAMPEDELLI. *Op. Cit.*, p. 10

suas edições independentes³¹². Já o filme foi rodado com recursos próprios no interior do apartamento no qual Veloso morava, com cessão de cachês por parte dos atores e com uma técnica composta por cinco profissionais nas funções fotografia, câmera, som direto, mixagem, elétrica, e pelo diretor que também assina roteiro, produção e montagem³¹³.

E a fala final das duas personagens nesse que configura um diálogo propriamente dito, com ampla troca de pontos de vista, aponta uma questão central para a discussão de sentido marginal proposta para o campo do pensamento, não só no Brasil, mas em várias partes do mundo, respondendo aos embates que configuraram a passagem entre os anos 60/70. Antes, gostaríamos de esclarecer que a transcrição de vários trechos do diálogo responde à maneira como optamos por nos apropriarmos da análise desse trecho do filme. Se temos uma câmera fixa apontada para atores que mantêm seus corpos de forma igualmente fixa por uma extensão de tempo de quase 10 minutos, elegemos por fim adentrar de forma mais esmiuçada naquilo que falam, sem deixar de lado o modo como falam. Essa eleição também passa por um dado formal da obra que a coloca em contraponto a grande parte da produção do cinema marginal: o uso da palavra como forma articulada de expressão. As personagens falam muito e, à sua maneira, organizam um pensamento sobre as múltiplas preocupações que a obra suscita no espectador. Justo o lugar da palavra como elemento precípuo da arte será, no final da década de 1970, ponto de discussão no dualismo verificado entre a corrente da esquerda tradicional e da vanguarda/contracultura³¹⁴.

Almeida: “nós vamos ter que pagar as pessoas para irem ao cinema, ir ao concerto, pra lerem um livro, mas aí que tá a minha esperança. Porque o dia que conseguirem botar o homem funcionando que nem uma máquina perfeita, conectada, tudo vai desabar. O homem não aceita esse papel, viu? Eu acredito nele, na força criadora. Curioso, que eles estão sempre prometendo liberdades, e a primeira coisa que eles têm que fazer é fazer o homem funcionar com a exatidão de um relógio”. Mulher Especial: “Eu sei. Pessoas como você, como eu, são indesejáveis. A consciência não é permitida. A lucidez não é permitida. Não são necessários os clarividentes. Nós somos

³¹² Para uma leitura de um texto delicioso pautado em depoimentos de vários envolvidos nesse processo de produção independente, conferir COHN, Sérgio. (Org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

³¹³ Relação oficial encontrada em documento guardado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pasta 06453.

³¹⁴ Para esse debate, conferir CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014, p. 92-101.

dispensáveis, meu amigo. Sofremos sempre – você, eu, Carlão, os outros – a pressão pra que a gente ceda, pra que a gente abandone. Mas acho que a gente não vai ser bom nisso. O importante é que algumas pessoas, lá no íntimo, lembrem que alguém está lutando, que alguém está obstinadamente lutando pelo novo, em busca da dúvida. Um dia a gente verá nós sermos uma civilização do prazer, de claridade de fruição. Até que esse dia chegue, a gente segue seguindo a nossa função. Derrubando a segurança falsa, semeando a dúvida criadora, até que o caos paradisíaco se instaure sobre a Terra.”.

O discurso se põe contra ideias amplamente discutidas no período contemporâneo ao filme: passividade, apatia, complacência e conformismo são algumas delas. A condição de máquina está associada ao ato de obedecer prontamente, sem questionar. Ao rigor racional da modernização capitalista, a contraposição por meio de ideias radicalmente opostas, como o acolhimento da dúvida, a luta contra a segurança que impede o livre exercício da criatividade, propostas que se aproximam do campo da rebelião, mais que necessariamente da revolução. Com esse *locus*, o foco a ser atacado é a cultura burguesa que age no sentido de resumir o mundo a um ponto de vista único, reprimindo com a força de sua hegemonia institucional qualquer vazão daquilo que ela passa a rotular como irracional. Nesse lugar de fragilidade que se efetiva entre um presente que não permite ser vivido plenamente e a negação de uma esperança otimista em relação ao futuro é que se constrói física e imaginariamente o estar no mundo “desbundado”, firmado sobre as bases de um aqui e agora. Nesse espaço-tempo é proibido proibir e o uso de drogas e a vivência de um sexo liberado da repressão social acabam por conformar o terreno em que a força do irracional pode criar condição de sobrevida.

Mesmo que Almeida mobilize todo esse cenário quando mata Gisela, em ato marcado por uma construção simbólica em que sequer vemos o sangue, o que permanece como dado é a indefinição da personagem por uma via política clara. Se as benesses oriundas do fato de ele ser casado com a filha racional e intelectual do patrão não lhe respondem mais aos anseios de vida, tampouco o amigo Carlão passa a ser integralmente compreendido como parâmetro, como Almeida diz à Mulher Especial: “Carlão, por exemplo, eu não sei o que ele quer, mas eu tô na dele, entende”. Mais um posicionamento movido à indefinição. Os desdobramentos finais dessa amizade por dias que se apresentam insuportáveis serão observados no próximo item.

4.6 “O homem é o que ele come”

Em um livro que reúne memórias pessoais de fatos que marcaram a década de 1960, Luiz Carlos Maciel, conhecido como “guru do underground” por sua coluna no semanário *O Pasquim*, identificou aquele que seria o tema que marcou obras importantes daqueles anos: “Os problemas do indivíduo incapaz de encontrar um propósito na vida organizada, serializada (para usar um termo de Sartre) da sociedade moderna, que é, por isso, condenado a viver sem rotas nem raízes, em busca de uma liberdade vazia, e transforma seu desencanto social em desencanto metafísico (...)”³¹⁵.

A partir desse diagnóstico, o autor cita como exemplos o ensaio de Colin Wilson, *The Outsider* (1956), o manifesto dos *angry Young men* na Inglaterra de meados dos anos 1950 e a peça *The Zoo Story* (1958), do dramaturgo norte-americano Edward Albee, que nos interessa de maneira mais próxima. O tema da obra é justamente a impossibilidade de coexistência entre dois projetos pessoais: o do solitário *outsider* e o do homem submetido ao enquadramento imposto pela ordem preconizada pela sociedade. A arquitetura cênica concentra os dois amigos sentados um ao lado do outro no banco de um parque, desenvolvendo uma longa conversa que deflagra a dificuldade de comunicação entre eles, justamente pelas distintas escolhas existenciais de cada um. Se, na obra norte-americana, o confronto de ideias chega ao ápice com o suicídio de um dos homens, no filme brasileiro há a aceitação, por parte de Almeida, do universo que Carlão lhe apresenta. Isso não significa, porém, que haja inserção prática de Almeida a essa nova vida. A questão proposta pelo primeiro não recebe resposta definida por parte do segundo.

³¹⁵ MACIEL, *Op. cit.* p. 16.

Sentados um ao lado do outro, os dois homens conversam. Mesma composição cênica proposta na obra de Edward Albee

Sentados lado a lado no meio fio, embaixo de uma árvore, o diálogo não ultrapassa assuntos mesquinhos do cotidiano como o calor exagerado, a intensa presença de mamangabas no ambiente, a bota de Almeida – que, na opinião de Carlão, é “bacana” – e o cansaço pela longa caminhada. De onde veem? Para onde vão? Nem eles mesmos sabem. E a ausência de outros assuntos faz aparecer com nitidez uma negação da validade e da importância de uma preocupação de ordem política e mesmo um desinteresse por discussões polêmicas. Nesse sentido, as personagens sonoras de *Sagrada família* e o grupo de amigos de *Perdidos e malditos* são opostos ao engajamento da militante Márcia e ao didatismo político de uma esquerda tradicional, presentes em Estevão, em *A vida provisória*, sendo essa uma questão que passa longe dos jovens do interior retratados em *Crioulo doido*, que não chegavam a ser atingidos pelo quadro nacional mais amplo – afinal, nas palavras da própria Sebastiana, “revolução é coisa de cidade grande, do Rio, de São Paulo”.

A câmera que mais uma vez chega adiantada à ação mostra um caminho pedregoso que se divide em dois. A voz de Carlão inicia-se em *off* e continua à medida que os amigos adentram no enquadramento preparado: “É, mas é isso mesmo. A encruzilhada. Você sabe que a gente sempre chega na encruzilhada, né?”. A hora da separação é anunciada por ele. Almeida recorda então o lugar sobrenatural que as

encruzilhadas ocupavam em sua vida quando era criança, o sentido mágico das histórias sobre pessoas mortas que os adultos lhe contavam.

A bifurcação

De pé, frente a frente com Carlão, Almeida reflete sobre o momento da separação e afirma que o encontro com o amigo foi para ele muito importante, porque lhe abriu perspectivas até então desconhecidas: “Pra mim o importante é esse desafio que você me propôs. E esse desafio tem um sentido permanente em minha vida.”. O anúncio de uma prática é por fim manifestado, mas se o modelo adotado são os valores que Carlão representa, como procuramos demonstrar durante a análise, o sentido dessa prática encontra o que preconiza o título do filme. Na crítica de Ruy Gardnier: em “perdidos e malditos, os indivíduos filmados por Geraldo Veloso não existem politicamente, sociologicamente, mas antes por sua afirmação própria como indivíduos, ontologicamente, e irredutíveis a qualquer totalidade repressiva (Estado, casamento, trabalho...)”³¹⁶.

A última sequência do filme vai deflagrar essa ontologia com a retomada de Almeida da “discussão” posta por Carlão na cena do banheiro. Após a separação, o

³¹⁶ GARDNIER, Ruy. “Perdidos e malditos”. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 82.

protagonista encontra-se sozinho, como na primeira imagem do filme, e as palavras são substituídas pela primeira inserção de trilha sonora onde se ouve o tema musical: *Miles Runs Too Voodoo Down* de Miles Davis³¹⁷. A câmera em plano aberto focaliza Almeida a uma longa distância, em cima de um pico no meio do mato. Não há destino: ele anda de um lado para outro. Tampouco horizonte, pois o enquadramento não nos permite visualizar o que possa existir para além do morro onde ele está. Mais uma vez a imagem coloca a personagem em uma condição de não-expansão, fechando sobre ela um cerco que, visto sob a perspectiva de Carlão, abre mão do absoluto em favor do particular.

Momentos finais de Almeida. Livre dos limites do apartamento ele só consegue andar de um lado para o outro

Almeida olha para a câmera, acena e se mostra para ela. Faz gracinhas, pula, mostra que tem necessidade de defecar, dança, balança os braços acima da cabeça. Abaixa as calças para defecar. O corte para um primeiro plano do rosto de Almeida também causa a interrupção da trilha sonora. Ele defeca e sua expressão traz um misto de prazer e de dor. Um contra plano em plano aberto com o mesmo enquadramento do início da sequência mostra que Almeida ainda está abaixado. Corte. Primeiro plano do rosto de Almeida que sorri, olha para suas fezes e diz: “Éeee. Eu acho que tô aprendendo a comer, viu. O homem... é o que ele come”. Corte. A trilha sonora reinicia-se junto a um contra plano em plano aberto, com o mesmo enquadramento do início da sequência. Almeida se levanta e veste as calças. Caminha para a esquerda saindo de quadro.

³¹⁷ Música do álbum *Bitches Brew* gravado em 1969 e lançado no ano seguinte pela Columbia Records. Um disco considerado um marco das experiências sonoras que, no final dos anos de 1960, aproximavam o jazz e o rock’nroll.

Enquadramento que faz contra-plano com o enquadramento da foto anterior

Nessa vigésima sétima sequência, quatro cortes compõem os únicos momentos em que o filme se utiliza da composição plano/contr plano. Aqui, a ênfase dos cortes também é garantida pela suspensão da trilha sonora, no único momento em que a montagem subverte a lógica da longa duração, no último instante, sem ter estabelecido precedentes para isso. Estamos diante do encerramento e a forma do filme parece nos lembrar de que nada deve se constituir de uma única forma na vida.

Se, à sua maneira, Almeida não se enquadrou ao longo da história em uma tutela política consciente, a obra em seu desfecho parece então dizer que ela também não está disposta a se enquadrar em tutelas de linguagem. Pensando assim, longe de Minas Gerais, *Perdidos e malditos* é o filme que mais subverte as prerrogativas sobre a definição de método, tão amplamente discutido nos encontros cineclubistas do CEC e igualmente reverberados pelas páginas da *Revista de Cinema*, elementos que conformaram a formação de Veloso e dos demais diretores estudados por este trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisou os primeiros filmes de quatro diretores mineiros, que radicados no Rio de Janeiro, no contexto do final de década de 1960, início dos anos de 1970, pensaram o Brasil passando, direta ou indiretamente, por Minas Gerais.

Há cinquenta anos, o filme *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite se deslocava em território brasileiro, inserindo Belo Horizonte entre as duas capitais da República, para chamar a atenção sobre o problema da extração do minério de ferro feito por empresas estrangeiras em Minas Gerais. Após quatro anos do início desse tortuoso caminho de descobertas proporcionadas pelo método da análise fílmica, escrevo as linhas finais desta tese em dia que se anuncia outro grande desastre ambiental provocado pela extração de mineiro no estado. A barragem de rejeitos da Mina Córrego do Feijão, localizada no município de Brumadinho a 57 quilômetros de Belo Horizonte, se rompeu destruindo casas, a natureza e o que mais encontrou pela frente, levando vidas de moradores cujos corpos foram resgatados embaixo da lama. Poucos anos antes, em 2015, o maior acidente ambiental do Brasil e um dos maiores do mundo, ficou a cargo do rompimento da barragem de Fundão, que devastou parte do município de Mariana, cidade vizinha a primeira capital do estado, Ouro Preto. Um filme premonitório? Antes que isso, uma denúncia consciente.

Com imagens que se iniciam dentro de uma grande casa onde uma empregada passa roupas luxuosas de festa, o filme *Sagrada família* (1970), de Sylvio Lanna parte em viagem da capital Belo Horizonte rumo ao interior do estado, finalizando um percurso discursivo que nos remete, entre outras coisas, à reflexão sobre a repetição de ciclos tradicionais em sociedade. Num filme marcado pela experimentação, com registros que marcaram a música brasileira e internacional naqueles anos, além de um intrincado trabalho de captação sonora a partir do dia a dia de um grupo de amigos radicados no Rio de Janeiro, as cenas da empregada que abrem e fecham o filme são silenciosas. Num presente que evoca ecos contínuos de um passado de exceção, pensar a estrutura circular de *Sagrada família*, funciona como resposta a sensação de retorno que recobrem nossas possibilidades políticas mais imediatas.

Fixando âncora geográfica totalmente no interior de Minas Gerais, *Crioulo doido* (1970), de Carlos Alberto Prates Correia, desconfiou com veemência da dita modernização conservadora, e por meio da farsa, desorganizou a compreensão linear

sobre o momento socioeconômico nacional, colocando como personagem principal um negro em meio a uma cidade onde todos os demais são brancos, optando por confrontar personagens a partir de suas atitudes, retirando a inocência idílica atribuída em grande medida pelo imaginário social ao interior mineiro, buscando a observação contundente do cenário e das ações por meio de uma câmera quase o todo tempo fixa.

Único filme realizado fora do espaço geográfico mineiro, *Perdidos e malditos* (1970), de Geraldo Veloso é também a produção feita sobre a menor extensão territorial, o apartamento do diretor no Rio de Janeiro. A claustrofobia transparecida para o espectador e a presença das paredes até mesmo no terraço, circundam a personagem substituindo as montanhas que *Sagrada família* tanto deu a ver. Soma-se a isso a avaliação que o amigo místico faz das fezes de Almeida, sentenciando que seu organismo precisa ingerir novamente comida mineira para voltar a funcionar perfeitamente, com direito a sobremesa de queijo com goiabada cascão, e teremos uma Minas Gerais que, se não se faz presente fisicamente, paira no ar.

Os meandros das afirmações pontuais que ora fizemos sobre os filmes encontram-se desenvolvidos nos quatro capítulos desta tese, organizados da maior para a menor remitência filmica à cidade de Belo Horizonte, berço intelectual-cinematográfico dos quatro diretores. Formações iniciadas pelo “religioso” exercício da cinefilia vivida nas sessões do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC) e que se desenvolve no exercício do texto crítico na importante *Revista de Cinema*, em jornais diários e em boletins do cineclube.

Todos os filmes aqui reunidos são resultado da primeira experiência de cada diretor com a realização de um longa-metragem, e o interessante foi perceber como eles se colocaram diante do mais nobre exercício cinematográfico. Se de coincidente permanece a opção por voltar a Minas Gerais, mesmo em ato de negação, a comparação entre os filmes torna possível trabalhar similitudes e diferenças entre as obras, num traçado que ora o percurso final de análise do conjunto documental permite que seja feito.

O uso da câmera fixa sobrepõe-se à câmera na mão nos quatro filmes que também são roteirizados pelos diretores. O preciosismo com a descrição de ambientes familiares à história pessoal dos diretores se mostra na passagem por Belo Horizonte registrada no filme *A vida provisória* e nas cenas na praça da cidade e dentro do casarão em Ponte Nova vistas em *Sagrada família*. De outra feita, *Perdidos e malditos* apresenta uma clara subversão às prerrogativas sobre a definição de método preconizada pela

Revista de Cinema, movimento oposto ao operado pela construção formal de *A vida provisória*.

A estrutura cíclica permanece como uma constante nos quatro filmes: todos se iniciam e se fecham com a mesma personagem: a empregada em *Sagrada família*, Paola em *A vida provisória*, Almeida em *Perdidos e malditos* e Felisberto em *Crioulo doido*. A estrada bifurcada, símbolo que indica a necessidade de se fazer uma escolha entre duas possibilidades, entrepõe-se no caminho das personagens em *Sagrada família* e em *Perdidos e malditos*. A presença da questão mística se dá pelo relato da tragédia feito por uma voz radiofônica em *Sagrada família*, e pelo anúncio do fim do mundo dado por Carlão em *Perdidos e malditos* e pela personagem do homem barbudo em *Crioulo doido*. A morte se faz presente em todas as obras, bem como a instituição do casamento.

As montanhas assumem a condição de paisagem cênica importante em dois filmes. Sobre elas Felisberto espera a chegada do fim do mundo agarrado a um crucifixo em *Crioulo doido*. Em *Sagrada família*, a família faz uma pausa na viagem de carro para deambular a pé em um mirante, performando os distanciamentos que existe entre seus membros. Nele as montanhas se constituem paisagem por onde a viagem se realiza.

Por fim, uma questão comum se faz sentir entre os filmes. De certa forma, as personagens principais se apresentam desencaixadas em relação ao meio: Estevão é em *A vida provisória* a imagem da incerteza quanto à missão a cumprir e o futuro de sua relação amorosa; Felisberto é um homem negro em meio a uma sociedade branca em *Crioulo doido*; Almeida é o não se saber entre uma perspectiva estável de classe média e a abertura de mente da contracultura; e por fim, no cerne da construção fílmica existe o desencaixe, percebido por nós como dissimetria, entre o clima das personagens sonoras em relação às imagéticas em *Sagrada família*. Na perspectiva adotada pelos filmes, o contexto imediato se apresenta como descaminho.

A linearidade da premissa que identifica um terreno geográfico mineiro partilhado de forma comum pelos filmes de Maurício Gomes Leite, Sylvio Lanna e Carlos Alberto Prates Correia sofre uma inflexão contrária quando encontra o filme de Geraldo Veloso, único a não retornar ao solo natal. Longe de descartar a obra do conjunto documental, por meio da análise fílmica foi possível perceber que Minas estava lá, de forma metafísica, como uma “fotografia na parede”³¹⁸ do apartamento do

³¹⁸ No poema de Carlos Drummond de Andrade encontramos os versos: “Itabira é apenas uma fotografia na parede / Mas como dói!”. ANDRADE, Carlos Drummond de. “Confidência do Itabirano”. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001, p. 181.

diretor, cenário maior do filme. Confidências perdidas e malditas do único belo-horizontino nato do grupo, que acaba fazendo de Minas Gerais desejo de comida, e, como o poeta de Itabira, memória.

A costura final dos filmes, sinalizada pela estrutura sequencial dos capítulos, expõe um contorno curvilíneo que, como ficou exposto na introdução da tese, aproxima e distancia as obras dos pressupostos cunhados pela historiografia nacional, a partir da conhecida delimitação do cinema moderno brasileiro entre Cinema Novo e Cinema Marginal. O comportamento dos filmes forçam de maneira considerável esses limites, tendo sido construídos por profissionais que estiveram diretamente envolvidos com o campo da produção cinematográfica do período. Nesse sentido, esperamos que este trabalho possa contribuir para se pensar produções realizadas fora da concentração macroeconômica do chamado eixo Rio de Janeiro-São Paulo e que, muitas vezes, antes mesmo da análise de sua concepção formal, são rotuladas pela designação de regionais.

O conjunto documental aqui estudado possibilita reorganizar os pressupostos rígidos que definiram o que seja Cinema Novo e Cinema Marginal, filmes regionais e filmes nacionais, num debate possível de ser instituído a partir da experiência mineira de formação intelectual x produção cinematográfica. A migração que condiciona os dados de produção dos filmes tanto ou mais que a formação cinematográfica dos diretores, suas trajetórias profissionais, como vimos na bibliografia de cada um, localizada na transição entre os movimentos cinemanovista e marginal, na cidade do Rio de Janeiro, os dados formalísticos dos filmes que entrecruzam discussão sociológica com farsa, escatologia com filosofia, que se constroem pela referência da deambulação, mas a partir de composições imagéticas e sonoras completamente distintas, são elementos que corroboram nesse sentido.

Mas de tudo acreditamos que o primeiro móvel do impulso dessa pesquisa: estudar filmes de cineastas formados pelo pujante movimento cinematográfico belo-horizontino da década de 1960, reunindo obras praticamente esquecidas para buscar uma inserção historiográfica possível no cenário da investigação nacional, encontra-se, de alguma forma, desenvolvido nestas páginas.

Esse percurso nos ensinou que, na relação com filmes, fazer cultura deve ser o horizonte, o verdadeiro sentido de nosso encontro com as imagens e sons que batem na tela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, Miriam. Caderno B: Quando os fantasmas particulares ganham uma vida, provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19-20 mai. 1968, p. 8.
- ALMEIDA, Claudio A. *O cinema como “agitador de almas”: ‘Argila’, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio. “Crioulo Doido é comédia moralista”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 18, jan./ fev. 1971, p. 80.
- ÁLVAREZ, Mário Rubén. *Las voces de la memoria- Tomo III. Historias de canciones populares paraguayas*. Asunción: Editora Litocolor S.R.L., 2004.
- AMOROSO, Maria Betânia. Pasolini e 68: o PCI aos jovens!. *Terceira Margem*, [S.l.], v. 12, n. 19, jun. 2017, p. 54. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11054/8071>>. Acesso em 27 jan. 2019.
- ANDERSON, Jon Lee. *Che Guevara. Una vida revolucionaria*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Quadrilha”. In: *Alguma poesia*. Belo Horizonte: Pindorama, 1930.
- _____. “A Palavra Minas”. In: *As Impurezas do Branco*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1976, p. 112.
- _____. *100 poemas Carlos Drummond de Andrade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ÂNGELO, Ivan. *A Festa*. São Paulo: Editora Summus, 1976.
- ASSUNÇÃO, Paulinho. *Maletta*. Belo Horizonte: Conceito, 2010.
- AUGUSTO, Sérgio. Caderno Ilustrada: Gomes Leite avançou demais para sua época. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1993, p. 6.
- AVELLAR, José Carlos. O filme em questão: A vida provisória. *Jornal do Brasil* Caderno B, Rio de Janeiro, 1 mar 1969, p. 7.
- AVELLAR, José Carlos. Imagens do inconsciente. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1988. Caderno B, p. 4.
- AVELLAR, José Carlos. Caderno B: Greve de fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1975, p. 8.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAPTISTA, Mauro, MASCARELLO, Fernando. *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BASUALDO, Carlos. “Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil”. In: BASUALDO Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 12-36.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. “Cinema Novo, aos 60-70: a questão religiosa”. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 101-111.

_____. “Cinema Marginal?”. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 12-16.

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

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

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007.

CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1969.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2004.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

CARDENUTO, Reinaldo. *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*. Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

COELHO, Renato. (org.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHN, Sérgio. (Org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORREA, Priscila Gomes. *Do cotidiano urbano à cultura: as canções de Caetano Veloso e Chico Buarque*. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ari Dillon; CASTRO, Celso (orgs.). *Os anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1994.

DELGADO, Márcio de Paiva. *A Frente Ampla de oposição ao Regime Militar (1966-1968)*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

DREIFUSS, René A. *1964: A conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DULCI, Otavio Soares. “As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia”. In: *Ciências Sociais Hoje – 1984: anuário de Antropologia, Política e Sociologia*. São Paulo: Cortez Editora, Anpocs, 1984

EDMONDSON, Ray. *Filosofia e princípios da arquivística audiovisual*. Rio de Janeiro: ABPA; Cinemateca do MAM-RJ, 2013.

| ELLISON, Ralph. *El hombre invisible*. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

FARIA, Marcos Ribas de. De um mineiro sentimental. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1969.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: EMBRAFILME, Ed. Max Limonad, 1986.

FON, Antonio Carlos. *Tortura. A história da repressão política no Brasil*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 1979.

FONSECA, Jair Tadeu da. “A crítica de autor e sua vida provisória. Maurício Gomes Leite e a crítica cinematográfica e literária de seu tempo”. In: PETERLE, Patrícia, SANTURBANO, Andrea, BARBOSA, Maria Aparecida (Org.). *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 163-175.

FONSECA, Jair; MESQUITA, Cláudia; SABINO, Frederico. “Entrevista Carlos Prates”. *FORUMDOC.BH 2008*. 12º Festival do Filme Documentário e Etnográfico.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GALDINO, Márcio da Rocha. *Minas Gerais, Ensaio de Filmografia*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1983.

GARDNIER, Ruy. “Perdidos e maldidos”. In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 82.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 33-66.

HELLER, Alberto Andres. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

_____. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HONNETH, Axel. “Patrones de reconocimiento intersubjetivo: amor, derecho, solidaridad” In: *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Grijalba, 1997, p. 114-159.

_____. *Reificación. Un estudio de la teoría de reconocimiento*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

JOFFILY, Mariana. *No centro da engrenagem: os interrogatórios na Operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo. Estudos sobre a História*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LAHUD, Michel. *A vida clara. Linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/Ed. Unicamp, 1993.

LEANDRO, Anita. “Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão”. In: BRANDÃO, A. S.; SOUSA, R. L. (orgs.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015b, p. 103-120.

LEITE, Maurício Gomes. A vida provisória ou a crítica filmada. *Jornal de Brasília*, Brasília, ago. 1975, s.d, s. p.

LEITE, Maurício Gomes. Diálogos. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 jun., 1963, p. 4.

_____. “Novíssima geração três independentes: Bardem, Aldrich, Kubrick”. In: MIRANDA, Marcelo e CICCARI, Rafael. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volume 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 73-84.

LEUTRAT, J-L. “Uma relação de diversos andares: Cinema & História”. *Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, 1995.

LIMA, Samarone. *Zé*. Belo Horizonte: Mazza Ed., 1998.

LION, Remier. *Sagrada família* (Sylvio Lanna). In: PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 69.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. “Transformações econômicas no período militar (1964-1985)”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 102-130.

MACHADO, Carlos Denis. “O CEC, a crítica de cinema e outras histórias”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 164-170.

MACHADO, Irene. “Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo”. In: ARAUJO, Denize Correa et. al. (ed.). *Ditaduras revisitadas: cartografias*,

memórias e representações audiovisuais. Faro, Portugal: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 667-687.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. 225p.

_____. (2017). Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, dez. 2017, p. 217. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/134294>>. Acesso em 27 jan. 2019.

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. *A filha da paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MAGALHÃES, Geraldo. *Duas ou três coisas...* In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (orgs.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 229-232.

MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, Cecília. “Um conto de duas cidades”. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise; LIRA, Ramayana (orgs.). *Cinema, Globalização e Transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013, p. 130-140.

MENDES, Adilson Inácio [et al.]. *Fernando Duarte: um mestre da luz tropical*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

MIRANDA, Marcelo e CICCARINI, Rafael. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. “A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In: REIS FILHO, Daniel Aarão, et. al. (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 8-35.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

NÚÑEZ, Fabián. (2018). Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 45, n. 50, jul. 2018, p. 143-158. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/142098>>. Acesso em 27 jan. 2019.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 38, n. 36, p. 35-53, dec. 2011. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902/73794>>. Acesso em: 27 July 2018.

PEREIRA, José Haroldo. “CEC e Nouvelle Vague”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 56-57.

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Vol 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PUPPO, Eugênio. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2004.

QUENTAL, José Luiz de Araújo. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Niterói. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2010. 153p.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973). A representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

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

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. (2ª ed.). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

ROCHA, Glauber. Cineclubismo e alienação. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1961. Suplemento Dominical, p. 6.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAILORMOON, Waly. *Me segura que eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Biblioteca Nacional, 2003.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SEMERARO, Giovanni. *A primavera dos anos 60: a geração de Betinho*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 2008.

SILVA, Gustavo Souza da. O rosto e a voz como inscrições do sofrimento em dois road movies. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 43, n. 46, p. 69-84, dec. 2016. ISSN 2316-7114. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/114479/121179>>. Acesso em: 12 July 2018.

SILVA, Fernando de Barros e. Na prisão com Glauber e Callado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/28/mais!/5.html>>. Acesso em 27 jan. 2018.

SILVA, Rogério Forastieri da. *História da historiografia: capítulos para uma história das histórias da historiografia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SIQUEIRA, Daniela Giovana. *Cenas de um horizonte político: o ano de 1963 e a produção de cinejornais a serviço de uma administração municipal na capital de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

SGANZERLA, Rogério. “No Urubuquaquá...”. Caderno de Crítica, n.3, março de 1987.

STAMPA, Inez, RODRIGUES, Vicente. *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Os senhores das gerais. Os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964*. Petrópolis: Vozes, 1986.

STEPAN, Alfred. *Os militares: da abertura à Nova República*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. São Paulo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009. 310p.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *A JUC: os estudantes católicos e a política*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1984.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2000.

TINOCO, Antônio Luiz. “CORREIA, Carlos Alberto Prates”. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000, p. 155.

TOPP, Dominic. “Revolución Escritura”: los ciné-tracts de Jean- Luc Godard y el arte de mayo de 1968. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 45, n. 50, jul. 2018,

p. 22-43. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/141980> >. Acesso em 27 jan. 2019.

VELHO, Gilberto. *Nobres & Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VELOSO, Geraldo. “CEC e cinema brasileiro”. In: COUTINHO, Mário Alves, GOMES, Paulo Augusto (org.). *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 185-190.

VIANY, Alex. “Quem é quem no cinema novo brasileiro”. *Revista de Cultura Vozes*, v. 64, n.5. Petrópolis, jun/jul. 1970.

VIANY, Alex. O filme em questão: Caderno B: A vida provisória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1969, p. 7.

VILLEGAS TAMAYO, Harry. *Pombo, un hombre de la guerrilla del Che*. La Habana: Editora Política, 1996.

VIVEIROS, Bruno. Som imaginário: amizade, viagens e cidades nas canções do Clube da esquina. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 2ª. ed.. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. “Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail. (Ed. e Org.). *Nelson Rodrigues e o cinema: traduções – traições*. Rio de Janeiro: CCBB, c2004.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2ª ed.. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. “Um elo essencial da crítica brasileira”. In: MIRANDA, Marcelo e CICCARIINI, Rafael. (org.). *Revista de Cinema: antologia, volumes 1 e 2*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.