

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
UNESP

**O CINEMA E A CRIAÇÃO DE MITOS: O CANGACEIRO E O
GAUCHO, UMA RELAÇÃO INTERCULTURAL ENTRE BRASIL E
ARGENTINA**

Débora Cristiane Silva e Sanchez

SÃO PAULO

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
UNESP

**O CINEMA E A CRIAÇÃO DE MITOS: O CANGACEIRO E O
GAUCHO, UMA RELAÇÃO INTERCULTURAL ENTRE BRASIL E
ARGENTINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento e co-orientação de Prof. Dra. Laura Utrera de UNR

Débora Cristiane Silva e Sanchez
SÃO PAULO 2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

S211c Sanchez, Débora Cristiane Silva e, 1978-

O cinema e a criação de mitos: o cangaceiro e o *gaucho*, uma relação intercultural entre Brasil e Argentina / Débora Cristiane Silva e Sanchez. - São Paulo, 2016.

178 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Co orientadora: Prof. Dra. Laura Lorena Utrera UNR

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista

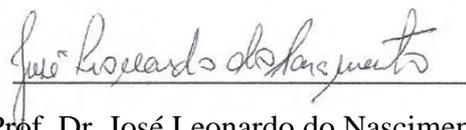
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Mito. 4. Identidade. 5. Gaúchos.
6. Cangaceiros. I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

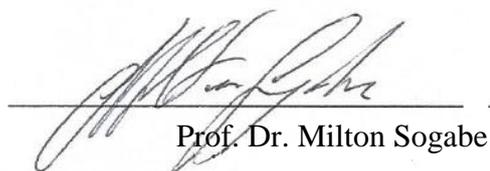
CDD 791.43

SANCHEZ, Débora Cristiane Silva e. **O cinema e a criação de mitos: o cangaceiro e o gaúcho – Uma relação intercultural entre Brasil e Argentina.** Dissertação de mestrado (Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

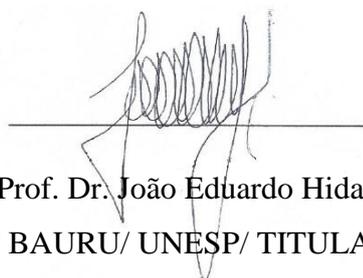
Dissertação defendida em 25 de maio de 2016



Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
(Instituto de Artes / UNESP/ Orientador)



Prof. Dr. Milton Sogabe
(Instituto de Artes/ UNESP/ Titular)



Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo
(FAAC BAURU/ UNESP/ TITULAR)

Suplentes:

Prof. Dr. Omar Khoury (Instituto de artes/ UNESP/ 1º suplente)

Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert (Departamento de História / USP/2º Suplente)

PARA MARINA E FREDERICO

AGRADECIMENTOS

E nesta terra de deuses e diabos, durante este percurso que começou em 2013, alguns anjos estiveram presentes e sem eles este trabalho não seria possível, portanto meu imenso agradecimento:

Aos meus pais que de uma maneira ou de outra sempre estiveram presente em minha vida.

Aos meus colegas Fernando Cunha e Cláudio Campos (companheiros da linha vermelha), Tatiana Lunardelli e Marcia Planas pelo incentivo desde o processo seletivo.

Às minhas eternas coordenadoras, Prof.^a Esp. Ângela Maria Villas Boas e Prof.^a Ma. Regina Celli Santana Jardim, pois sem elas eu não teria conseguido ingressar neste curso de mestrado.

Ao meu querido colega de trabalho e confidente Prof. Me. Lauro Take Tomo Veloso, por todo seu apoio e generosidade.

Ao meu querido e brilhante aluno Diego Santanna, por sempre ser solícito.

Às minhas amigas da arquitetura da UNESP de Bauru: Fernanda, Renata e Carla.

Aos meus arcanjos dentro do IA: Cristiana Cavaterra, Fabio Leal e Fabíola Alves, pois este trabalho tem um pouco de cada um de vocês.

Ao Prof. Dr. Omar Khoury por seu conselho. Sim, eu o segui. Fui mais mãe que mestranda.

Aos membros da banca de qualificação e defesa: Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo e Prof. Dr. Milton Sogabe, pois suas observações e seus direcionamentos foram fundamentais.

Ao orientador Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento por ter acreditado em mim desde o começo.

À co orientadora Prof. Dra. Laura Lorena Utrera por sua disposição e energia.

Ao meu marido por sua paciência e à Marina pelo seu amor e alegria.

“Nasci aqui, vivi aqui e aqui morro. Parece até que tenho pouco dessa terra desmanchada no sangue!” Teodoro em “O cangaceiro” - Lima Barreto.

“¡Soy Juan Moreira, mierda!, Juan Moreira em “Juan Moreira” – Leonardo Favio

RESUMO

A pesquisa trabalha por meio de análise da produção cinematográfica (também literária), os mitos da cultura brasileira e argentina, o cangaceiro e o *gaucho*, os quais universalizados pela maneira como sobrevivem à miséria presente em suas terras (sertão e pampa) reforçam a relação intercultural, Brasil e Argentina. A grande questão a ser respondida o quanto desses ícones e de que maneira permanecem no imaginário da cultura brasileira e argentina na atualidade e o como essas culturas buscam no mito regional sua identidade fragmentada. Ao mesmo tempo é interessante observar, de que forma, tais personagens são recebidos e aceitos pela população no decorrer dos anos e atualmente. Apesar de sabermos que tais mitos não surgiram no cinema, foi nele que tais personagens adquiriram uma força maior no imaginário popular haja vista que o cinema tem um papel fundamental na reafirmação e também formação da identidade de uma cultura pela maneira que as imagens produzidas por ele são superexpostas de forma sedutora.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, literatura, mito, identidade, cangaço e *gaucho*

RESUMEN

La investigación estudia a través de análisis de películas (y también análisis literaria), los mitos de la cultura brasileña y argentina, el *cangaceiro* y el gaucho, los cuales *univerzalizados* por la manera como sobreviven a la miseria presente en sus tierras (*sertão* y pampa) refuerzan la relación intercultural Brasil y Argentina. La grande cuestión a ser respondida es cuánto de esos iconos y de qué manera aún están en el imaginario de la cultura brasileña y argentina na pos modernidad y como esas culturas buscan en este mito regional su identidad fragmentada. Pese a que se sepa que estos mitos no surgieron en cine, fue en este medio de comunicación que ellos adquirieron una fuerza más grande en el imaginario popular ya que el cine desarrolla un papel fundamental en la reafirmación y también formación de la identidad de una cultura por producir imágenes seductoras y *súper* expuestas.

PALABRAS CLAVES: mito, cine, literatura, identidad, *cangaço* y gaucho

TABELA 40 - INÍCIO DO FILME - O ENTERRO.....	137
TABELA 41 - JUAN MOREIRA COBRA SUA DÍVIDA.....	137
TABELA 42 - INJÚRIAS.....	138
TABELA 43 - A PRISÃO.....	139
TABELA 44 - JUAN MOREIRA SE VINGA.....	141
TABELA 45 - FUGA DE JUAN MOREIRA.....	141
TABELA 46 - JUAN MOREIRA PROVOCA BRIGA EM <i>PULPERÍA</i>	144
TABELA 47 - JUAN MOREIRA MATA POLÍTICO IMPORTANTE DA CAPITAL.....	144
TABELA 48 - O ARREPENDIMENTO.....	148
TABELA 49 - É PROVOCADO NAS TABERNAS.....	149
TABELA 50 - ELEIÇÕES E MORTE DO MATADOR.....	150
TABELA 51 - MORTE DE JUAN MOREIRA - FIM.....	151

INTRODUÇÃO

Esta dissertação investiga como o cinema vem contribuindo, amparado na literatura sobre o tema, para a formação do mito do cangaceiro e do *gaucho*, para tal estudo partimos da análise de filmes sobre o assunto fazendo comparação com a literatura.

Acreditamos que o cinema, muitas vezes ancorado na literatura tanto clássica quanto popular, colaborou para a formação dos mitos do cangaceiro e do *gaucho* os quais fazem parte do imaginário e da identidade da cultura brasileira e argentina. Principalmente na sociedade atual inserida em um contexto de mundo globalizado em que a necessidade de diferenciar-se do outro é latente. Além do mais, há uma relação intercultural entre os dois personagens que se dá pela maneira como os diretores receberam influências de cinemas europeus e americanos e influenciaram-se na história do cinema latino-americano.

O objeto de pesquisa é como o cinema construiu (e constrói) o mito do cangaceiro e do *gaucho* ao longo da história até os dias atuais mostrando como há um diálogo entre ambos. E essa construção é uma identidade forjada na atualidade e nesta representação que é estabelecida a relação intercultural.

Apesar de saber que o mito do cangaceiro e do *gaucho* não surgiram no cinema, foi nele que o tema encontrou um terreno fértil, por isso a pesquisa confere ao cinema aquele que exacerbou tais personagens no imaginário popular da cultura brasileira e argentina.

Objetivamos uma análise das representações artísticas e ideológicas presentes em filmes prioritariamente, acreditando que a imagem é de suma importância para a formação de identidade, no caso a imagem em movimento, o cinema, pode ser considerada um meio potencialmente importante para a formação da identidade de um povo já que faz uso da exploração da imagem de um mito já presente na cultura popular.

Consideramos importante observar até que ponto a cultura brasileira e argentina, na atualidade, se identificam com estes ícones ou se seria uma necessidade de reafirmar suas alteridades no mundo globalizado. Ao mesmo tempo é interessante atentarmos, de que forma tais personagens são recebidos e aceitos pela população.

O problema que encontramos é na sociedade contemporânea há uma mudança no modo pelo qual se percebe o mundo, como relações humanas começam a ser

e argentina na contemporaneidade reforçando dessa forma a necessidade atual de construção de uma identidade nacional.

influências, sendo elas o Neorrealismo Italiano e a nouvelle Vague francesa, com forte apelo social, buscando assim uma identidade nacional e isso vai acontecer nos anos 60 por questões políticas, entre tantas outras, a necessidade de ir contra a hegemonia estadunidense.

Paulo Emílio nos coloca a seguinte afirmação de Cacá Diegues sobre o Cinema Novo que nos é oportuna que reafirma o que foi colocado no parágrafo anterior:

O encontro do cinema novo com a cultura nacional surge por uma questão de oportunismo histórico, filho de uma sociedade industrial; o cinema brasileiro atrai no momento alguns setores da nascente burguesia industrial. Estes setores, em grande parte insuficientes e desorganizados, se combinaram perfeitamente com a nova geração que até então agia em cineclubes, em experimentos amadores, ou mesmo em outros campos artísticos. (GOMES,1977: 13)

Além do pequeno excerto abaixo reforçar a necessidade da nossa pesquisa apoiar-se na literatura, esclarece como a mesma foi importante para a formação da identidade da cultura brasileira e que posteriormente o cinema irá se apropriar, no caso do que citamos a seguir, refere-se a questão da fome, no sertão aludida por Euclides da Cunha e explorada por Glauber. Na Argentina, Solanas, largamente influenciado por Glauber, temos *Los hijos de Fierro*, filme inspirado em Martín Fierro.

O diálogo com a literatura, não se fez apenas com adaptações [...]Ele expressou uma conexão mais funda que fez o cinema novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. (XAVIER, 2001: 19)

Nos filmes que analisaremos essa questão ficará clara, pois Glauber e Solanas em seus filmes colocarão em seus filmes tudo o que foi exposto, os personagens que foram usados por Lima Barreto e Lucas Demare num momento anterior para expressar uma visão de cultura popular sob a ótica da elite, agora busca uma identidade nacional “verdadeira”.

Este termo “verdadeira” pode ser entendido nas palavras de Glauber em Glauber Rocha de Paulo Emilio Sales Gomes:

[...] Este projeto gera uma ideologia política através do produto que é feito, pois queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira, dentro de uma perspectiva revolucionária (...)Como fazer? Dentro das contradições exatas do Brasil, o grupo inicial do cinema novo, dentro de uma indisciplina política muito grande, defendia uma coisa nova que era a criação de um cinema no Brasil. Cada cineasta tinha que se manifestar dentro desse programa a partir de suas próprias qualidades individuais e criativas[...] (GOMES, 1977: 11)

Nos dois países que analisamos (Brasil e Argentina) o cinema após a década de 60, 70 passa por momentos de crise os quais acompanham a crise política e econômica de seus respectivos países acrescidos de ditadura e um lento processo de redemocratização que impulsionariam uma alavanca nas produções cinematográficas no fim da década de 90 e anos 2000.

E é justamente neste período de retomada do cinema nesses dois países que temos o fim da Guerra Fria no começo da década de 90, até o começo dos anos 2000 e discussões sobre identidade de uma nação afloram e nesta sociedade contemporânea que ainda não sustentou tais ponderações desta forma as mesmas passam a ter uma importância desmesurada, os símbolos que a cultura de massa apropria para construí-la (ou desconstruí-la), assim conseqüentemente o indivíduo que vive nela é um sujeito detentor de uma identidade fragmentada e isso irá refletir nas produções cinematográficas a partir de então.

Sendo assim, as produções atuais irão muitas vezes fazer uso destes mitos para questionar alguns valores, reafirmar outros.

Como já salientamos anteriormente, para Adorno, na indústria cultural, tudo é mercadoria, portanto, essa cultura local ela é novamente reformulada e reintroduzida na sociedade contemporânea. E para a cultura brasileira e argentina, o cangaceiro e o *gaucho* passam a ser mais que um produto, estendem-se como símbolos da sua identidade, uma identidade que está em constante variação.

Portanto, na presentemente há uma imposição de uma identidade coletiva, porém o sujeito que nela vive está em constante busca pela sua individualidade, buscando no seu passado que era um território mais seguro, deste modo mais propício para encontrar sua identidade, ao mesmo tempo ele quer se inserir no mundo moderno.

A importância que as identidades locais, regionais adquirem na sociedade contemporânea é proporcional à necessidade de diferenciar-se do outro, de ter um passado, de procurar uma referência histórica para poder se inserir no presente. Por isso, a imagem do *gaucho* ou do cangaceiro construída pelo cinema é que são essenciais no imaginário do homem contemporâneo argentino e brasileiro. E o que essa imagem remete a esse homem? O que esses mitos trazem de referência para a cultura argentina e brasileira?

Essas são questões que pretendemos pleitear nas análises dos filmes “*La rabia*” de Albertina Carri (2008), e “*Árido Movie*” de Lírío Ferreira (2005) a intenção aqui é observar como o *gaucho* e o cangaceiro ainda estão presentes no imaginário popular do

brasileiro e do argentino e que “tipo” de *gaucho* e de cangaceiro na contemporaneidade, enfim que espécie de identidade é buscada para a cultura argentina e brasileira atuais.

Deste modo, como o cinema chegou nesses dois personagens para representar a cultura brasileira e argentina? A resposta imediata pode ser a literatura, porém não só ela. Precisamos refletir porque a indústria cultural se apoderou do cangaceiro e do *gaucho*, depois Glauber e Solanas os transformam em ícones da revolução e agora na sociedade contemporânea, esses heróis são reintroduzidos no imaginário popular com um novo propósito e o que deles interessa para esse homem com referências fragmentadas do mundo contemporâneo.

E é isso que iremos propor neste estudo, sempre nos atentando para o que já foi refletido acerca da identificação do espectador e o que é projetado na “janela”, o efeito que ela tem sobre o público e por quais razões ela é suficientemente competente para lograr tal ilusão, para isso, retomamos Morin:

O filme é detentor de algo equivalente a um condensador ou a um agente de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte de seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma máquina de projeção-identificação. (MORIN, 2014: 125)

Com essa colocação de Morin, é percebido que a tal janela é um instrumento potente que está a serviço do modelo estadunidense de cinema para servir aos interesses de uma elite, ou de cinema de revolução. Só dependerá do contexto histórico e da intenção dos quais comandam o rumo do que será projetada por ela. Isto é, num momento de transformar os mitos regionais em heróis hollywoodianos, a janela cumpriu o seu dever, em outro, quando Glauber e Solanas os tornaram heróis revolucionários também e agora, Carril e Lírio Ferreiro os trazem de volta, ou pelo menos o que sobrou deles no que ainda existe deste homem o fragmentado que procura o seu lugar.

Assim, a seguir faremos um breve retrospecto histórico do cinema no Brasil e na Argentina para continuarmos com essas reflexões e para que seja possível posteriormente, situar a identificação *espectador-janela* ao longo da história do cinema.

1.1. O CANGAÇO E O GAUCHESCO NO CINEMA DO BRASIL E DA ARGENTINA

Nesta subseção será feito um breve histórico do cinema nos dois países desde o início até a sua situação atual, enfatizando o tema da investigação, o *gaucho* e o cangaceiro.

O cinema na Argentina e Brasil estreou quase no mesmo momento, porém na Argentina, desde esse começo até o início do cinema sonoro, há uma produção mais significativa que a do Brasil, inclusive no livro de Walter Zanini (História da Arte Brasileira) é possível constatar que na Semana de Arte Moderna de 22, na área de cinema, no Brasil não há nada de expressivo na arte cinematográfica brasileira, além de passar por uma grave crise do período de 1910 a 1920, portanto, ela não faz parte do manifesto da Semana de Arte Moderna de 1922.

A década de 1930, na Argentina já terá um cinema firmado e já no Brasil, um pouco mais tarde o cinema ganhará espaço e alguns nomes de diretores que marcam o período inicial do gauchesco e do cangaço no cinema são: Mario Soffici e Lucas Demare intérpretes de uma Argentina interiorana, e Leopoldo Torres voltado a um realismo urbano. No Brasil, são diretores como Carlos Coimbra e Lima Barreto.

É pertinente ressaltar que a produção de um filme como “*O Cangaceiro*” da Cia Vera Cruz, a qual tem pretensões de produto com grande retorno financeiro, introduzir a figura do cangaceiro com a intenção de difundir elementos do folclore nacional por meio de estratégias e inclusive recursos humanos (diretores, fotógrafos e responsáveis pelo som) vindos do exterior.

As constantes referências tantos dos filmes de Demare como as de Coimbra aos motivos temáticos e estéticos do *western* (a carruagem, os duelos, o vínculo com a natureza, os planos gerais exibindo filas de cavalos galopando) dão conta da apropriação de uma linguagem formulada na indústria hollywoodiana em função de um propósito de realçar aspectos da cultura nacional.

Porém no decorrer das análises dos filmes escolhidos nesta investigação que podemos considerar pertencentes de certa forma ao gênero hollywoodiano, há algumas ponderações que podemos inferir a tal classificação, pois tanto “*O cangaceiro*” de Lima Barreto quanto “*Pampa bárbara*” de Lucas Demare existem algumas particularidades que cada um dos filmes mantêm e que os diferenciam do gênero *western*. De qualquer forma, houve inspiração no modelo estadunidense.

[...] Aparício ainda não tomou tenência na vida. É que ele pensa que está faltando reza para ele. A velha estava daquele jeito, até com raiva da gente, mas tinha muita força. Força lá de entro par mandar as coisas. Aparício acredita em oração e tu nem pode calcular o que é um cangaceiro com esta fé. Agora, porém, está diferente. Eu sei que o mano não está mais de corpo fechado e é por isto que mais quero chegar para perto dele. (REGO, 2010: 191)

Sinhá Aninha fala do destino de quem vive naquelas terras: viver na miséria, morrer amedrontado pelo governo e pelo cangaço ou acabar no cangaço:

Bento - Sinhá Aninha, a senhora sabe que eu vou me casar com Alice.
Sinhá Aninha - É menino, eu sei das suas intenções, mas tu não está vendo que esta não é terra para a gente viver? Os cangaceiros andam por aí e as forças do governo fazem o diabo. Não respeitam nem moça, nem doida. Aquela menina maluca da estrada deu a luz de Aparício[...]Eu se fosse um menino assim como tu, deixava esta terra infeliz. Se tu tem que casar com Alice, casa e vai embora, senão tu fica sem mulher e tu tem que acabar no cangaço. (REGO, 2010: 180)

Um livro que, como já muito comentado, é sobre o cangaço, porém como familiares dos cangaceiros têm suas vidas marcadas pela “maldição” do cangaço. Assim quando um irmão de cangaceiro conta que tem certeza que este não é um homem vivo, que tem pacto com diabo, isto é, é mais que humano difícil não acreditar que seja verdade.

Esta ideia de homem imortal, embora sejam as razões da sua imortalidade duvidosas, é calcada no imaginário popular quando nos referimos ao cangaceiro.

2.4. CONSIDERAÇÕES SOBRE OS LIVROS ANALISADOS

Acreditamos que o *gaucho* e o cangaceiro são dois personagens históricos que na literatura (tanto popular quanto clássica) obtiveram popularidade notória além do que a arte literária tornou-se uma das primeiras artes a apropriar-se de tais figuras para através dela reivindicar valores nacionais, defender um ideal político, denunciar opressão de determinada classe, buscar identidade genuinamente brasileira ou argentina, a vista disso devemos salientar que a revista modernista argentina é chamada Martín Fierro e o cangaço foi um tema caro aos escritores modernistas brasileiros, principalmente a segunda geração modernista.

Há uma colocação pertinente de Paulo Prado em Retratos do Brasil citado e comentado por Sylvie Debs sobre a necessidade de heróis na literatura brasileira, e atribui a essa necessidade ao tardio processo de formação da nação pela fusão de três

raças e acreditamos ser possível atribuir essa necessidade também aos heróis da literatura argentina:

Este foi tardio e as repercussões de três séculos de colonização foram desastrosas: O Brasil “era um corpo amorfo, de mera vida vegetativa [...] indigência intelectual e artística completa, em atraso secular, reflexo apagado da mãe-pátria.¹ Daí a necessidade de criar heróis nacionais, geralmente saídos de guerras e revoluções. Este “herói provincial”, segundo expressão de Jules Michelet (1798-1894), vai sair “das camadas mais profundas do povo, onde o vão encontrar as necessidades de salvação pública. Será [...] um gaúcho do Sul, ou um fazendeiro paulista, ou seringueiro do Acre ou um jagunço do Nordeste, ou mesmo esse desocupado da Avenida Central.
(PRADO apud DEBS, 2010, 48-49)

Sobre isso de buscar uma identidade para o Brasil ou para a Argentina, ou um contraponto ao progresso europeu e o atraso latino americano por meio da literatura no caso da Argentina nos parece mais obvio que seja escolhido o *gaucho* e o pampa. No caso do Brasil, pelo fato de haver uma extensa área geográfica e “muitos regionalismos”, a questão seria o porque do sertão nordestino e conseqüentemente o cangaceiro.

Na seqüência, o autor Sylvie Debs justifica a escolha do Nordeste com um excerto de Luciana Stegano Pichio:

Durante toda a sua história, a literatura brasileira se exerceu dialeticamente no jogo poético e estilístico de duplas opostas, Novo Mundo contra Europa, conquistado contra conquistador, colônia contra metrópole, índio contra branco, escravo contra senhor, casa grande contra senzala, olímpio afro-brasileiro contra olímpio católico, escravagismo contra abolicionismo.(PICHIO apud. DEBS, 2010: 56)

CAPÍTULO 3 – O CANGACEIRO E O *GAUCHO* NO CINEMA

Amparados no livro de Laurent Jullier e Michel Marie, “*Lendo as imagens do cinema*”, iremos a algumas definições sobre as ferramentas a serem usadas para análise fílmica como plano e sequência:

As figuras fílmicas serão então classificadas segundo sua “ordem de grandeza”, segundo a intervenção no nível plano (parte de filme situada entre dois pontos do corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade), ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências). (JULLIER; MARIE, 2012: 20)

É importante para análise aqui feita, saber que o ponto de vista em que a câmera é colocada será extremamente relevante para as nossas análises, isto é, o comprimento do eixo da objetiva, por fim, ter em mente que o ponto em que a cena é observada a partir da câmera que é o que direciona o olhar do espectador e será um dos meios de comunicação mais íntimos do diretor com o seu público. Assim sendo, os mesmos autores consideram:

“Nas formas mais habituais do cinema narrativo, as duas acepções estão intimamente ligadas: quer a câmera coloque o espectador como testemunha, proporcionando-lhe o ponto de vista imparcial, invisível e privilegiado da testemunha da cena; quer adote o ponto de vista de um personagem, mais ou menos subjetivamente (ou seja, imitando mais ou menos a filtragem do olhar).”

Existem três planos básicos que usaremos para nossas análises: o médio apresenta o sujeito em sua unidade, o close-up (ou primeiro plano) que rompe essa unidade e apresenta o indivíduo, uma aproximação, uma intimidade maior com o personagem (muito usado no gênero western e também por Glauber Rocha) e o plano geral, insere o sujeito em seu ambiente. Apesar, que o primeiríssimo plano ou plano detalhe poderá ser observado em diversas partes das análises colocadas aqui e ele terá a sua função especificada em cada caso.

Serão priorizados dois “tipos” de posição de câmera para análise que são: primeiro plano e o plano geral. São elas segundo Marcel Martín:

O plano geral exprimirá: a solidão, a impotência às voltas com a fatalidade [...] a nobreza da vida livre e orgulhosa nos grandes espaços no caso dos westerns [...] e o primeiro plano seria “entre os espetáculo e espectador, nenhuma ribalta. Não contemplamos a vida.” (MARTÍN, 2011: 40).

Assim, faremos a análise, pois os personagens em questão foram retratados em muitos filmes e inclusive nos que analisamos dentro do gênero *western*, se não no filme

todo, em determinadas partes o gênero que retrata o faroeste americano é emprestado de alguma maneira para ilustrar a relação cangaceiro-sertão e gaúcho-pampa que é quando fazem uso do plano geral.

Já o primeiro plano, retratará os personagens de tal forma que aproximará o mito do seu espectador, como definido por Martín acima, não há espaço entre eles.

Esses dois planos são os que mais nos interessam pela importância da imagem dos personagens em questão e a relação deles com a terra (o pampa e o sertão). Contudo, dependendo da cena, no decorrer das análises serão apontados outros tipos de planos e sua correspondência.

Quanto a outras escolhas topográficas que podem ser feitas pelo operador de câmera serão discutidas quando houver relevância na análise, que são na lateralidade que pode ser centralizar e descentralizar e na verticalidade.

No que se diz respeito ao nível da sequência, pode-se dizer que é “aquele conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (unidade da ação), ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns)”.

No nível do filme, é relevante a história contada pelo filme como na definição:

[...] Contar em imagens e sons supõe, em primeiro lugar, selecionar algumas peripécias de preferência a outras, depois as mostrar em certa ordem e em certo grau de clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de clareza, eventualmente inscrevendo-as em certo quadro de apresentação, mas com certeza propondo ao público um posicionamento ético e estético. (JULIER; MARIE, 2013: 60)

Ainda no mesmo livro:

Os filmes clássicos contam histórias cujos recursos baseiam-se claramente na causalidade: os atos têm necessariamente sua fonte em algum lugar, na busca de um objetivo ou na reação ao ambiente. De modo inverso, os filmes modernos dos anos 60 em diante apresentam com frequência heróis desorientados que não sabem o que fazer e que vagueiam ao acaso sem reagir diretamente ao seu ambiente. (JULIER; MARIE, 2013: 61)

Com base no que foi relatado acima, temos quatro filmes a serem analisados que podemos considerar a afirmação, dois deles, “*Pampa Barbara*” de Lucas Demare e “*O Cangaceiro*” de Lima Barreto são dois filmes clássicos e que contarão uma história clara e com um objetivo bem definido. Em relação a “*Deus e diabo na terra do Sol*” de Glauber Rocha e “*Los hijos de Fierro*” de Fernando Pino Solanas, podemos observar os heróis desorientados procurando um caminho a seguir. Sobre filmes contemporâneos esses heróis são retratados mais como um ser humano como qualquer um e que vivem

conflitos e medos rodeados de valores impostos por uma terra que delimita sua maneira de agir.

Escolhemos nos amparar teoricamente em Paulo Emilio Sales Gomes, pois além de ser junto com Walter Silveira e José Lino Grünewald um dos grandes nomes da crítica de cinema no Brasil, Paulo Emilio e Walter Silveira mencionam a obra com a intenção de discutir temas com os quais o cinema faz fronteira, como sociologia, história, antropologia, teoria da arte, entre outros, sendo mais interessante para o presente trabalho e José Lino Grünewald, irá apoiar-se em Christian Metz e fazer uma análise mais centrada no texto da obra, fazendo, portanto o caminho inverso de Paulo Emilio.

Portanto até mesmo o quadro usado para análise de filmes no livro Glauber Rocha, nos serviu como inspiração, porém alguns ajustes foram feitos, pois como analisamos filmes de períodos históricos e gêneros diferentes, nem todas as categorias de descrição da cena usadas por Paulo Emilio no livro citado acima serão colocadas no quadro da presente investigação.

Assim sendo, primeiramente será feito uma descrição do filme, com dados técnicos, depois um breve resumo e posteriormente uma análise da(s) parte(s) do filme que são interessantes para o tema do trabalho que é a construção da imagem do *gaucho* e do cangaceiro no cinema.

Os filmes que permitiram uma análise mais comparativa foram “Pampa Bárbara” e “O cangaceiro”, pois podemos dizer que se encontram inspirados no gênero western, porém há neles características que os diferem do gênero e entre si.

Não é a intenção deste trabalho qual diretor ou filme é melhor neste ou aquele aspecto, e sim como a imagem dos personagens em questão são delineadas pelo cinema ao longo dos anos e a partir desta imagem, como se dá a identificação entre mito e espectador.

3.1. O MITO COMO PRODUTO – “PAMPA BÁRBARA” E “O CANGACEIRO”

Das análises dos filmes presentes no trabalho, esta será a única em que preferimos fazê-la comparando as duas obras cinematográficas, pelo fato das duas usarem recursos estéticos do gênero western, terem um enredo que as aproxima no sentido de combates contra inimigos, o papel da mulher, o par romântico com uma

Pampa barbara se encuentra muy emparentada con el género western, bastante popular por aquel entonces, y contiene grandes reminiscencias a las sagas de John Ford (17). Allí se encontraban las carretas, los índios, los fortines, la milícia, la barbarie, acechando en la frontera, el quebranto de la ley, y las interminables extensiones de tierra. En este caso el desierto. El paisaje (como desierto) a los efectos de dicha película no representa un escenario como cualquier otro, y será retratado a la perfección creando un clima de hostilidad y debilidad con respecto al hombre (más aún cuanto más civilizado) en relación con la naturaleza. (DÍAZ, s/d, disponível em <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/662/569> acesso em 21 de março de 2016).

Porém, é importante ressaltar que ao longo da análise da obra cinematográfica argentina, percebemos uma íntima conexão do discurso de civilização e barbárie presente na obra literária: “*Facundo ou civilização e barbárie*” de Domingo F. Sarmiento.

Primeiramente fizemos um breve resumo da história do filme e foi relatado algo sobre o período histórico em que foram filmados agregados a algumas considerações sobre os diretores das obras cinematográficas.

"PAMPA BÁRBARA"

O filme estreia em outubro de 1945 e foi produzido por Artistas Argentinos Asociados (AAA), como roteiristas, contou com Ulises Petit de Murat e Homero Manzi e os diretores Lucas Demare e Hugo Fregonese. Sendo considerada uma das mais importantes produções cinematográficas argentina, como um bom exemplo de filme inspirado em recursos hollywoodianos, seus protagonistas eram atores de sucesso no período, Vera Hiel (Camila Montes) e Francisco Petrone (Comandante Castro).

A história está situada em 1830, e o comandante Hilário Castro que é o responsável pelo Forte Guardia del Toro situado na fronteira, tem sob seu comando um exército de soldados *gauchos*. Recebe a ordem do Governador Juan Manuel de Rosas de trazer para o forte, cinquenta mulheres da cidade de Buenos Aires para que façam companhia para os homens que estão sozinhos no local e reclamam da falta de companheiras.

São trazidas mulheres que não tem quem responda por elas, como cantoras de bares, prostitutas de tabernas, dona de estabelecimento de rinha de galo e Camila Montes que irá por não delatar o nome de um assassino e esta será o par romântico do Capitão Castro. Durante o trajeto de volta ao forte há tentativas de fugas, gaúchos

“*Os sertões*” de Euclides da Cunha e “*Facundo civilização e barbárie*” de Sarmiento os quais irão delinear o sertão e o pampa como lugares não civilizados e com ausência de Estado no primeiro filme e no segundo, o de Demare, onde a civilização é almejada para que o progresso seja efetivado.

3.1.1. SEMELHANÇAS E DIVERGÊNCIAS QUANTO AO GÊNERO *WESTERN*

A primeira semelhança e divergência em termos visuais que nos remeterá ao gênero clássico do cinema estadunidense é a cena da abertura, conforme será mostrada na tabela abaixo:

Tabela 1 – Comparação Cena Inicial - *Western*

Cena- O Cangaceiro	Música	Tempo	Cena – Pampa Babara	Música	Tempo
	Mulher rendeira – musica do bando de lampião quando chega em algum lugar	50”		VOZ EM OFF e música extra diagética remetendo ao <i>western</i> americano	1’30”

Ambas as cenas de abertura constituem um clássico do *western*, pois são tropas vindo há grandes distâncias, ambas com música ao fundo e o cenário do deserto sendo apresentado onde acontecerão as tramas.

A música já é algo que as difere, pois a do filme brasileiro é uma música típica do bando do cangaceiro Lampião e já remetendo a um regionalismo, que é Mulher Rendeira.

A música que acompanha a tropa do Capitão Castro é uma música que faz referência a músicas utilizadas nas produções americanas de gênero similar.



Figura 6 – Capitão Castro



Figura 7 – Indumentária do Capitão Galdino

Porém conforme figuras apresentadas acima, à medida que a cena vai evoluindo, dois outros aspectos podem ser observados: há um traje típico do cangaceiro no filme de Barreto e no filme de Demare a indumentária que é colocada em evidência neste momento é a dos comandantes do exército e não a do *gaucho* que também compõe o exército, e este o faz numa posição de submissão, aí já evidencia a presença de Estado no filme argentino. O *gaucho* com sua indumentária típica aparece após a aparição do comandante e com aparência cansada de um prisioneiro.

A questão da presença ou não do Estado no filme brasileiro, após a apresentação do bando do Capitão Galdino, acontece quando eles atacam e ridicularizam trabalhadores da estrada dizendo que o território pertence a eles, descartando o Estado nesta fala e também logo após uma invasão a um vilarejo, uma cadeia é desocupada, ladrões são soltos e policiais amarrados, conforme mostrado abaixo:



Figura 8 – Bando de Galdino liberta bandido e prende policial

Já no filme de Demare, a segunda sequência será dentro do forte situado na fronteira e os comandantes Castro e Chavez discutem como deve ser a ocupação das terras, portanto aqui há uma necessidade de evidenciar a presença da civilização contra a barbárie, pois no discurso dos comandantes a preocupação é como combater os índios *malones*, um acredita que isso só ocorrerá exterminando o inimigo, o outro, fingindo aliança.



Figura 9 – Conversa entre Castro e Chavez

No filme de Demare, haverá dois tipos de *gauchos*: os aliados do comandante e os traidores, inclusive o grande traidor acompadrado do grande inimigo, o índio Hiuncul, é um *gaucho* chamado Juan Padrón que fará os comandantes de prisioneiros.



Figura 10 – Encontro com Juan Padrón

Imagem de Juan Padrón quando encontra Comandante Castro no forte que foi tomado por ele, antecede ao encontro dos dois, música que indica que algo inesperado e ruim está prestes a acontecer, acontecerá um duelo entre eles e o vencedor será o *gaucho*.

Portanto, poderá ser visto dois tipos de *gaucho*, um que se aproxima do discurso de Lugones, de reivindicar uma nacionalidade e outro associado à brigas e vícios.



Figura 11 – *Gaucho* malo



Figura 12 – *Gaucho* defende a mulher

Nestes dois quadros acima, uma das mulheres que é obrigada a ir para a fronteira é forçada a beber por um dos *gauchos*, que está visivelmente bêbado e na sequência o que está atrás no primeiro quadro a defende, afastando-o, sendo considerado um exemplo de bom *gaucho*.

No caso do filme brasileiro, o cangaceiro será sempre um fora-da-lei, porém seu caráter dúbio se dá nas suas atitudes ao longo do filme: Capitão Galdino invade a cidade, marca e laça mulheres como gado, porém faz sinal da cruz perante a igreja e toma posse da prefeitura e quando alguém reclama de algo ele está disposto a ouvir a população e do mesmo modo que o cangaceiro Lampião, Galdino é bastante vaidoso e faz questão de ser fotografado pelo fotógrafo da vila, assim como Benjamin Abraão que foi quem fez fotos e filme sobre Lampião, o profissional é estrangeiro, porém a foto só acontece após Galdino libertar um passarinho que estava na gaiola. Ver sequência abaixo:

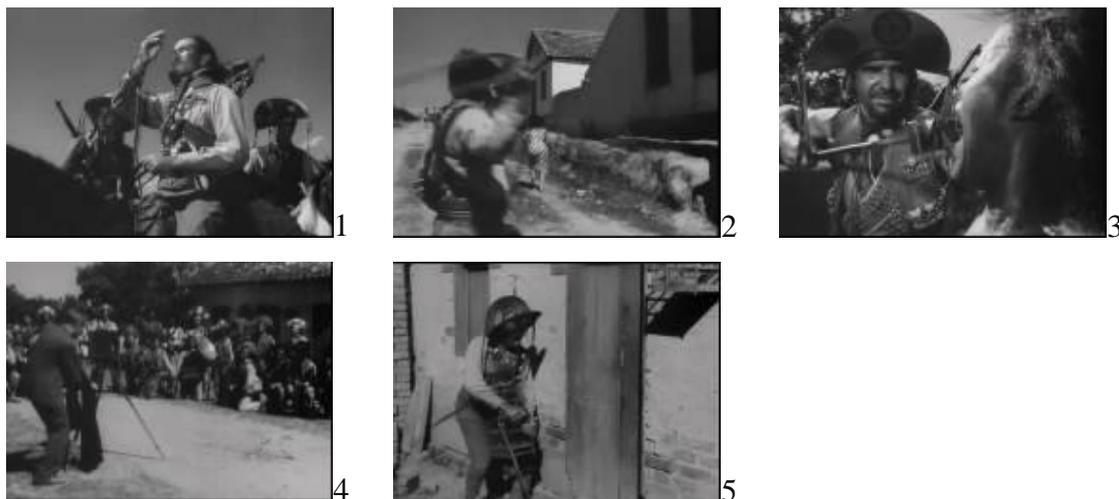


Figura 13 – Sequência em que relata um ataque de cangaceiro - figura ambígua

Outro elemento dos filmes que é característica do gênero clássico americano é a presença do par romântico.

No filme de Demare o casal é formado pelo comandante Castro e Camila Montes, uma das mulheres levada até a fronteira por ordem de Rosas e no caso dela foi por não entregar o nome de um assassino. O interessante observar que por trás deste par romântico há um discurso de honra e lealdade e fidelidade do exército que saiu para defender a fronteira argentina, a lutar pela pátria e o dever militar de zelar pela família fazem de Capitão Castro um bom homem ao longo da trama, que no fim do filme acaba

ferido ao lutar contra seu maior inimigo que é o índio Hiuncul e apesar de voltar com a sua cabeça em mãos, Castro vem a falecer em seguida.



Figura 14 – Castro com a cabeça do índio



Figura 15 – Morte de Castro

O par romântico do filme de Lima Barreto é formado por um dos homens de Galdino (Teodoro) e a professora (Olívia) que foi feita refém durante o ataque à vila.

A professora que é a única mulher a ter tratamento especial na trama por atrair a atenção de Galdino, também desperta o interesse de Teodoro, que ao longo da trama demonstra que é diferente dos outros homens e logo, o cangaceiro diz que é por ter sido educado na cidade, mas por ter sido filho do sertão, voltou para lá e irá morrer em sua terra. Em uma das conversas de Teodoro e Olívia:



Figura 16 – Teodoro e seu apego ao sertão

Teodoro- Nasci aqui, vivi aqui e aqui morro. Parece até que tenho pouco dessa terra desmanchada no sangue

Professora- Nada nesse mundo é capaz de carregar você daqui?

Teodoro- Acho que nem você.

No desenrolar da trama, Teodoro mostra os valores do sertão, o respeito à terra e as regras de viver no bando. Ele sabe dos riscos de trair a confiança de Galdino e tem certeza de sua morte, porém acha que deve libertar a professora que foi feita refém do bando, sendo esta uma das atitudes que o faz o herói da trama.

O combate que nos dois filmes acontecem como o ponto alto da trama, como todo filme do gênero é o clímax das obras cinematográficas. O de Barreto conserva mais uma vez características mais regionais, apesar do cenário verdadeiro não ser a caatinga, também não é um cenário de faroeste, e o combate não se dá entre índios com flechas e à cavalo, e sim uma tentativa de mostrar como os cangaceiros realmente conheciam sua terra, usavam artifícios dela para defender e atacar (cenas 5 e 6). Porém algumas cenas rememoram passagens de combates do faroeste (cenas 1, 2, 3, 4). Segue sequência de cenas do combate:



Figura 17 – Cena que remete a um ataque de filme de faroeste – O cangaceiro

O combate em Pampa bárbara já sugere algo mais próximo de combates do faroeste americanos com índios, fortes, flechas com pontas de tochas de fogo, cavalaria. Ver sequência abaixo:



Figura 18 – Cena que remete a um ataque de filme de faroeste – Pampa Barbara

Em *O cangaceiro*, Teodoro aceita o desafio de Galdino de ir andando até o pé-de-pau (como comumente árvore é chamada no nordeste) e depois disso os homens atiram, no trato com Galdino, se não morrer com os vinte e três tiros, estará livre.

A cena do aceite do desafio começa com um *close-up* em Teodoro e uma panorâmica no bando em câmera baixa com música em tom trágico. Aqui há uma identificação do público com um herói cangaceiro que tem apego a sua terra e a seus valores. Na cena em que ele aceita o desafio proposto por Galdino, há uma aproximação da câmera, o que confere intimidade do público e Teodoro e depois com a panorâmica do bando com câmera baixa, o público sente tão intimidado quanto o personagem se sentiu, porém resiste bravamente e segue adiante certo de que está cumprindo o seu dever como homem do sertão.



Figura 19 – Desafio de Capitão Galdino a Teodoro

No fim, quando o acertam, a cena de sua morte é como se ele se rendesse ao sertão, em seguida ele cai e fala:

“Não posso ir, nasci aqui, vou morrer aqui...olha a terra do meu sertão!”



Figura 20 – Morte de Teodoro

Em Pampa Barbara, a morte de Capitão Castro se dá quando ele volta do combate contra *malones* e termina ferido após lutar contra o seu inimigo maior, Hiuncul, o derrota. É anunciado por trombetas na sua chegada ao acampamento e volta com a cabeça do índio que mal aparece. Até mesmo porque a intenção na cena aqui relatada e já mostrada aqui, evidenciar o comandante até mesmo pela posição da câmera e enquadramento: uma câmera baixar, engrandecendo o comandante e o mesmo em primeiro plano, assim sendo, ele é a figura mais importante.

Castro é ovacionado pelos *gauchos* de seu exército. Um deles percebe que está ferido, porém ele pede que o homem guarde segredo.



Figura 21 – Chegada de Castro, vitorioso e ferido

Depois de chegarem ao forte Guardía del Toro, destruído pelo ataque dos *malones*, o capitão vê que as mulheres decidiram voluntariamente ficar com eles e não voltar a Buenos Aires e faz o seu último discurso em defesa das mulheres e que os homens da *Guardia del Toro* têm proteção de Deus para continuar defendendo-as e cai, assim todos notam que está ferido, logo em seguida, falece na presença de Camila Montes, seu par romântico e do padre.



Figura 22 – Castro ferido



Figura 23 – Morte de Castro

A cena final do filme de Demare indica que a pátria argentina foi formada pela igreja, pelas bravas mulheres argentinas que não abandonaram os homens guerreiros que lutaram para defendê-las e lutaram por uma argentina civilizada combatendo a qualquer custo, os bárbaros que impediriam o progresso do “povo argentino”.

tempo	imagem	câmera	som
			
10''		Plano fixo-Rosa dança com o véu da noiva, Dadá vem ao seu encontro e ao fundo Corisco com a noiva	idem
		Corisco rodopia a noiva e passa para primeiro plano	
30''		Plano fixo -Manuel larga a bebida e pega a cruz com imagem de Cristo	Som interrompido pelo grito da noiva e música em tom tragico
			
10''			
			

A morte de Corisco



Figura 29 – Se entrega, Corisco!

“Se entrega, Corisco!”

Com a música tema da captura de Corisco, Antonio das Morte em primeiro plano diz apontando um fuzil para Corisco e diz: *Se entrega, Corisco!* E a câmera tenta acompanhar Corisco, mas ele salta no cenário de tal forma que muitas vezes a câmera não o captura, há uma sequência de curtas cenas com imagens de Corisco saltando. Até a cena final de sua execução:



Figura 30 – Morte de Corisco

E o filme termina com Rosa e Manuel correndo para o sertão, indicando uma revolução, aquilo que Corisco profetiza antes de morrer “mais fortes são os poderes do povo”, o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão.

tempo	imagem	cena	som
		Plano sequência	Música parecida com Candombe :Meta bombo y a contar la memoria popular. Voz de criança. Seguido de voz off Cuenta la memoria popular que habiendo sido detenido Martín Fierro por una camarilla militar, en la capital, una mañana de octubre estalló la insurrección. Eran los trabajadores, los desposeídos, los hijos de Fierro. Marchaban de las fábricas y los talleres hacia el centro de la ciudad. Ocuparon las calles, las plazas y las fuentes, hasta conseguir la liberación de su jefe. Se iniciaban así tiempos de paz y prosperidad para los descendientes de aquellos hombres y mujeres que habían hecho la independencia y aquellos otros
		Operários em festa, dançam.	
			

A ida irá começar com a mesma imagem da fábrica onde estavam os operários em festa, porém agora estava vazia e a voz in off “O império lança uma nova ofensiva sobre o povo.”



Figura 32 – Império lança ofensiva

I - A despedida e o começo da longa marcha

Tabela 11 – Apresentação de “Los hijos”

tempo	imagem	cena	som
		Apresentação do filho mais velho	Voz off Voz off- Todos os filhos de Fierro chegam prontos para o combate: o mais velho queria formar milícias, o mais novo, levantar os bairros e picardia, mobilizar as fábricas.
		O filho mais novo	
		Picardía	
		Os três homens de FIERRO chegam para falar com ele.	
			Voz off -Mas Fierro os surpreendeu, pediu que se separassem, pois haviam sido traídos e precisavam de um longo caminho para a reconquista do poder.
			Voz off -E os avisou: pobre daquele que se perca ou seu rumo se extravie. Voz off de FIERRO – Meu destino será retorno e todos reencontro Voz off-Fierro entregou a eles suas bandeiras, ao maior, independência, a Picardia, a da justiça, e ao mais novo, o da soberania.

O discurso de Fierro- Perón segue na voz *off* do narrador e imagens de pessoas perseguidas e torturadas na ditadura aparecem, incluindo cabeças decepadas dos três filhos e o filho menor enterrado vivo.



Figura 33 – Torturas da ditadura

Seguindo a despedida de Fierro- Perón e seus filhos, seguida da imagem da periferia argentina que aparece no começo do filme:

Tabela 12 – Despedida de Fierro e seus filhos

tempo	imagem	cena	som
		Fierro despede-se de seus filhos	Voz off -Lutamos por uma causa nacional. A felicidade do povo e a grandeza de uma nação Música em tom trágico ao fundo
			

2 e 3 – o Primeiro combate e a batalha dos bairros

Colocamos aqui essas duas divisões feitas por Solanas, a serem analisadas juntas por se tratarem de lutas dessa primeira parte da história. Como os “filhos” se organizam para a luta.

Tabela 13 – Descrição de cada um dos filhos

tempo	imagem	cena	som
		Companheiros em discurso para operários	VOZ OFF- Tempos estranhos viviam os filhos de Fierro. Em cada lugar, bairro, lugar de trabalho, havia um filhos mais, velho, um mais novo e um Picardía resistindo a a ação do comandante. Líder dos operários-A gerencia da empresa se negou a nos receber.[...] Isso é consequência dos acontecimentos atuais deste país.
		Picardía que sempre morou na periferia e era órfã e sua única opção foi trabalhar na fábrica.	Martín Fierro me fez sentir a justiça no meu trabalho.[...] Alei é para todos, mas só existe para os pobres.
		Filho mais novo, foi privilegiado, pode cursar politécnica.	Tres trabajos, oito horas e quarenta e cinco todos os dias.[...] idas ao banheiros eram reguladas, não podia nem fumar.
		Filho maior que ficou preso por anos por não ter feito nada, só defendido uma pessoa, é a história	Sua fala sobre ele próprio é interrompida pela voz off- A sua história é a mais diferente..
		Diante da situação em que se encontram, pede para que a fábrica seja tomada.	Discurso do líder sindical
		Sala da gerencia é invadida.	Gerente- Não vou tolerar violência! F. Mais novo- Mas violência conosco? Picardía-Este estabelecimento está sob nosso controle!

tempo	imagem	cena	som
		Operários comemoram ocupação da fábrica.	Operários cantam e batem palma.
			Barulho de sirene de polícia
			
			Voz off- Descansando no pátio, as pessoas foram surpreendidas[...] com um tiro na janela, despistando os que vigiavam, começou o ataque dos policiais

Voz off sempre dizendo como deve ser o ataque, como devem se organizar e ficarem unidos. Isso irá prosseguir na parte três que é sobre a batalha dos bairros, sempre unidos, com o objetivo de libertar a pátria argentina. Organizam-se escondidos, sempre filmados através de uma janela, como se alguém os espiassem:



Figura 34 – Organização marginal

Voz off narra como deve ser feita essa organização:

“Quanto mal nos ataca, meninos![...]O problema fundamental é nos organizar. É necessário pensarmos que estamos em guerra.”

“Eles querem que nós demos uma só patada, mas precisamos dar mil pequenos combates. Onde está a força, nada. Onde a força não esteja, tudo. Golpeando onde voa e doe. Deve se lembrar que o fogo para esquentar deve ir sempre debaixo.”

Na parte quatro de “*A Ida*” no filme de Solanas, outra sequência de cenas que poderia ter sido colocada junto a divisão dois e três, pois seguem reuniões clandestinas, porém há duas situações interessantes a serem colocadas que é uma sobre a tortura sofrida pelo filho mais velho, que foi realmente um militante e que foi morto enquanto o filme ainda era produzido. A última cena em que ele aparece, a câmera o filma crucificado e em um ângulo bastante incomum, acentuando a sua crueldade de sua tortura, o drama da cena.



Figura 35 – Tortura do filho mais velho - Truxler

Já nas cenas em que são feitas as menções a Fierro- Perón, no pampa, o episódio diz respeito a quando Perón tentou retornar à Argentina, porém foi barrado no Brasil. Percebe-se como em todas as imagens de Fierro feitas até agora, que ele está protegido, mesmo quando a câmera se aproximou dele, somente o rosto dos filhos eram focados, ele era filmado de costas.



Figura 36 – Fuga de pampa

Na sua fuga pelo pampa, para em um casebre para descansar e é pego pelos militares, não retornando.

O episódio cinco é o retorno de Cruz, fará alusão ao Sargento Cruz no poema de Fierro, além disso nessa quinta divisão é narrada a fuga de Fierro- Perón dos perseguidores.

As imagens do retorno de Cruz, na verdade são sonho de Picardia e ele fala sobre a prisão de Perón em sua luta, mas ao mesmo tempo tem um discurso próximo a figura de Cruz no poema de Hernandez, inclusive ORDUZ usa em sua dissertação o termo “ decalque da morte de Cruz no poema” quando ele pede um filho aso combatentes.

Tabela 14 – Capitão Cruz

tempo	imagem	cena	som
15”			Voz de Picardía-Sonhei que no meio da batalha, uma aparição surpreendente e milagrosa. Sí, era o famoso, Capitão Cruz!
20”		Aqui Cruz, faz um discurso sobre a prisão de Fierro- Perón e se une aos combatentes	

Na sequência a seguir, pode ser observado novamente, a fuga de Fierro-Perón e os militantes festejam no ambiente de luta.

Tabela 15 – Enterro de Cruz

tempo	imagem	cena	som
11”			
20”			Todos unidos marcharam atrás do enterro de Cruz, para exigir o retorno do querido Martín Fierro.

Seguimos agora com a análise da segunda divisão, intitulada de “Deserto” e que não tem no livro de José Hernandez. Serão relatadas já algumas desavenças entre os “filhos”, ou seja a desunião presente na luta contra a ditadura e o exílio de Fierro-Perón.

A parte seis que é sobre a resistência cotidiana, colocaremos cenas em que os filhos apresentam suas mulheres, e nesta divisão podemos perceber a importância da mulher na luta, já que é um filme muito masculino, como foi escolhido o poema de Martín Fierro, os personagens são masculinos e no filme também, poucas mulheres têm um papel fundamental, porém nesta divisão mostra a importância que elas tiveram na resistência e o papel que elas desempenham nesta parcela da sociedade oprimida, elas que sustentam essas famílias, muitas vezes não só economicamente, mas também são elas que são o pilar.

Tabela 16 – As mulheres da luta

tempo	imagem	cena	som
			Voz da mulher do filho mais velho narrando como é criar os filhos e o pai sempre na luta.

tempo	imagem	cena	som
		Somente Picardía narra e a preocupação é que a mulher que terá que sustentar a família no período de resistência	
		A última a ser apresentada é Alma, e ela veio do interior e era de família pobre.	

Aqui ela toma frente do relato, de como é difícil ser mulher nesse momento de luta dos homens, pois há uma luta delas também, luta pelos filhos se e pelo trabalho. E ele reitera seu discurso.

A última a ser apresentada é Alma, que é de família do interior e vai a Buenos Aires para trabalhar na fábrica. Seu rosto é coberto por engrenagens, ora aparece um pouco mais, pouco menos. O espectador não consegue vê-la com nitidez, a máquina atrapalha, ela disputa a tela com as engrenagens. O narrador diz: “seu filho não teve pai[...] a riqueza dos pobres são os filhos.”

Aos poucos Alma, terá participação maior nesta luta, representando as mulheres da resistência.

Seguem algumas cenas que relatarão a miséria desta classe operária que luta, não serão colocadas em gráficos por não ser um sequência.



Figura 37 – A miséria do subúrbio

A divisão sete e oito dirão respeito a uma série de desavenças presentes dentro da própria resistência, por isso trataremos delas juntas. Desavenças já enunciadas na

divisão sete, pois o narrador nos conta sobre a desconfiança que há entre eles. Escolheremos algumas cenas que mostrarão tal desavença.



Figura 38 – Desavença

É observado nas cenas acima que nenhum dos personagens que estão falando, não estão devidamente enquadrados na tela, o que reforça o tom documental do filme, não há essa preocupação e sim de registrar o momento, a discussão em si é mais importante, como os fatos se sucediam em uma disputa gremial.

Sobre a divisão oito, que é o combate pela unidade, a cena que escolhemos para representar esta tensão é que os três filhos estão em um bar conversando e discutem para defender os seus pontos de vista e não entram em acordo.



Figura 39 – Desavença entre os filhos

Na terceira divisão, intitulada como na obra de José Hernandez, “A volta”, iremos priorizar a subdivisão dez e onze, intituladas de “A guerra integral e os fantasmas” e “Batalha eleitoral: perseguição e cerco, duelo final, resgate e despedida”, sucessivamente.

Na primeira subdivisão que seria a denominada por Solanas como a batalha nas cidades, há uma alusão a batalha de Córdoba a qual ficou conhecida como “Cordobazo”.

Na segunda subdivisão da parte três, uma das cenas escolhidas aqui é a que se refere ao massacre de Trelew em que muitas pessoas são mortas. Escolhemos as cenas por representarem a condição sub humana em que os prisioneiros são submetidos neste período da ditadura, além de estarem lutando por viverem (sobreviverem) em situações miseráveis, quando presos passam por mais torturas.

São cenas escuras, não primam pelo belo e sim pela “verdade nua e crua”, incomodam.



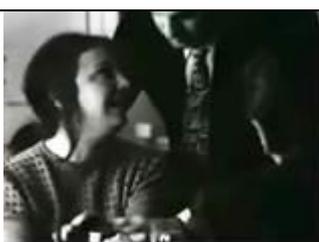
Figura 40 – Tortura

Outra passagem a ser escolhida é a prisão e Alma, esposa do filho mais novo. Segundo defendido por Maldonado em sua dissertação, Alma representa a mulher operária lutadora no período da resistência ao regime militar, mas também exerce um papel importante no que diz respeito a personagem “La cautiva” retirada do poema de Hernandez e é uma dama que é resgatada por Fierro em sua aventura de desertor foragido.

E segundo Maldonado ainda, que na parte final do filme, o narrador dirá: “*Alma queda cautiva*”, porém na verdade, a cativa na verdade é a pátria argentina, presa durante o período militar e resgatada pelos filhos de Fierro-Perón. Nas palavras de Maldonado “isto fica bem claro quando, na penúltima sequência, o narrador fala do sonho do filho Menor” e em seguida cita o narrador:

“queria o poder
 Para fazer o que o povo quer
 E sonhava em libertar a pátria,
 Resgatar a cativa”

Tabela 17 – Alma

Tempo	Imagem	cena	som
1'45" tempo de todo o relato		Alma chega para depor.	Voz off -“Alma queda cautiva”
		Alma narra sua tortura ao juiz e diz que é inocente.	
		idem	
		Juiz mantém-se indiferente ao que Alma conta sobre sua tortura.	
		Pede para que não seja levada, porém o juiz não a ouve.	

Outra sequência que deve ser abordada aqui é a de quando os três filhos estão reunidos em um galpão e “seus fantasmas” aparecem, seus medos e inseguranças e aparecem em forma de *gauchos*

Tabela 18 – Começo do retorno

Tempo	Imagem	cena	som
5''			O retorno está começando
5''		<i>Gaucha</i> maltrapilho aproxima-se	Música em tom trágico
4''			
3''		aproximação dele e outras sequencias em que ele já conversa com os filhos	
15''		Narrador começa a narrar as perguntas do <i>gaucho</i> .	Podemos vencer? Quem está preparado? Para muitos não cedo? E para Fierro voltar, não muito tarde?

E por fim chegam outros dois que questionam se eles realmente estão unidos e que cabeças irão rolar. Esta sequência toda até a partida dos *gauchos* duram em torno de 2'20''. E seria toda a incerteza que está na cabeça da classe operária e resistente ao regime militar com a possível volta de Perón.

Figura 41 – *Gauchos maltrapilhos*

A última subdivisão é intitulada de “A batalha eleitoral”.

Tabela 19 – A batalha eleitoral

Tempo	Imagem	cena	som
30”		Multidão festeja no galpão	Narração da voz off
		A multidão se aproxima é possível ver que um <i>gaucho</i> a comanda.	
5”		O Comandante	

Libertação de Alma – A pátria argentina (segundo Maldonado)

Tabela 20 – Libertação de Alma

Tempo	Imagem	cena	som
5''			Som dos festejos
		Sequência de cenas do filho maior e menor na manifestação	Voz off fala sobre o que cada um dos irmãos querem para a pátria (para si)
20''		Zoom in na cela de Alma e ela se levanta aos poucos	Voz off -Resgataram a cativa
7''		Mais novo desce a uma espécie de porão com celas e a câmera está sempre por trás das janelas das celas e procura a de alma	
30''			
6''			Música sombria em tom de suspense

Tempo	Imagem	cena	som
20"			idem
			idem
5"		Mais novo duela com quem vigia Alma	idem
2'30"		Alma tira a venda dos olhos	idem
	 	Sequência de planos que mudam rapidamente do lado do vigia e de Mais novo alternando com algumas cenas de manifestações externas (do povo)	idem
		Mais novo foge com Alma deixando o vigia no chão	Idem

Tempo	Imagem	cena	som
10''		Mais novo foge com Alma	
40''		Picardía e Mais velho levantam o comandante	No hay tempo que se acabe, ni tento que se corte cuando el Pueblo decide ir a la lucha. Es invencible!
			Vuelvo para reconstruir la nación desde el olvido''

O resgate de Alma (Pátria argentina) é com cenas mais uma vez beirando o grotesco, a tensão.

As últimas palavras do narrador e que acompanham a saída de Perón do galpão rumo à rua, são segundo Maldonado, palavras de Perón.

Epílogo

Após o resgate, a cena que aparece é a mesma do começo do filme, no pátio da fábrica.



Figura 42 – De volta ao pátio da fábrica

Retirado de <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm> acessado em 10 de fevereiro de 2016, Fierro fala:

E com isso me despeço
Sem expressar até quando
A nossa luta segue andando
E não terá conclusão
O povo é sucessão
Disto que estamos contando

O que sentimos a necessidade de sublinhar no que diz respeito ao filme de Solanas é que o mesmo, primeiramente visto por europeus (por causa da ditadura na Argentina) e na própria Argentina só estreou depois do fim da ditadura, assim, o significado do filme foi certamente diferente do que seria se visto no período da ditadura. O próprio Solanas afirma que o filme sofreu algumas críticas na Europa, principalmente no que diz respeito a imagem de Evita como uma santa e segundo europeus deveria ser menos peronista e mais marxista, porém após a análise do filme entendemos que o filme apesar da sua mensagem de convocação para a luta contra a opressão é necessário ser argentino para entender toda a sua complexidade, para saber o que foi e o que ainda é Martín Fierro para a literatura e cultura argentina, quem foi Perón, o que de fato significou o peronismo e não o peronismo dos livros de história e sim o peronismo vivido por um argentino.

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS OBRAS:

São dois filmes bem distintos, porém com propósito parecido, pois convocam o espectador para a reflexão, incomodam, convidam para uma revolução, uma inquietude.

A obra de Glauber finaliza com Rosa e Manuel fugindo para o mar após Manuel compreender a exploração do homem pelo homem, pois Rosa sempre teve essa consciência, diferente de Manuel e Glauber usou o cangaceiro para contar esta história de exploração, é esse mito que é responsável pelo despertar de Manuel.

Neste sentido, Solanas faz o mesmo uso do mito do *gaucho*, personagem que através de Martín Fierro de Hernandez é tido como identidade da cultura argentina. E é esse *gaucho de Solanas* que clama pela união e pela salvação da pátria argentina.

Portanto a história de Martín Fierro e de Corisco estão sendo contadas com o propósito de luta, que o homem não se deixe explorar.

O filme de Glauber usa o recurso do teatro brechtiano na segunda parte do filme que é sobre o cangaço, e no filme de Solanas, no momento próximo ao final, os três filhos de Fierro estão sentados no chão de um galpão de fábrica e *gauchos* maltrapilhos entram como alegorias, remetendo também, até pelo figurino usado, à uma peça de teatro.

Sendo assim, podemos inferir que mais uma vez o mito regional, no caso o cangaceiro e o *gaucho*, é um recurso dos diretores para que as suas mensagens cheguem ao espectador. Portanto, é a representação dos personagens no cinema que os aproxima mais uma vez.

3.3. A permanência do cangaço e do gauchesco – “Árido Movie” e “La Rabia”

Como já dito, a literatura influenciou o cinema sobre o tema e o espaço em que as tramas acontecem, o sertão e o pampa fazem parte do imaginário popular com uma série de estereótipos já delineados ao longo dos anos por ambos os meios.

Assim como o local, seus atores, os cangaceiros e os *gauchos* são carregados de clichês. O homem do sertão, será o religioso cristão com influências místicas, levará com ele o cangaceiro que faz justiça com as próprias mãos e tem a necessidade de preservar sua honra e tradição, apegado a sua terra.

E o habitante do pampa é um bárbaro, não civilizado que faz suas próprias leis, sabe como lidar com o seu pampa desde muito jovem.

A intenção de analisar filmes contemporâneos é buscar o que da ideia de sertão-cangaceiro, pampa-gauchesco, construído na história do cinema desses países ainda permanece na representação atual do tema. Foram escolhidos duas obras com intuítos diferentes, porém ambas tem marcas da influência da literatura e do cinema sobre o tema. Dentre os filmes contemporâneos, isto é, da última década que retratam o cangaço e o gauchesco, foram escolhidos dois deles para a análise: “Árido Movie” (2006) e “La rabia” (2008).

ÁRIDO MOVIE

Árido Movie dirigido por Lírio Ferreira, estreado em 2006. Roteiro de Lírio Ferreira, Hilton Lacerda. Patrocinado pelo Governo de Pernambuco, pela CHESF – Companhia Hidro elétrica do Rio São Francisco e apoio de Agência Nacional de Cinema- ANCINE.

O diretor do filme, Lírio Ferreira é formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, segundo o próprio diretor, em Pernambuco houve dois movimentos cinematográficos fortes, um na década de 20 e outro na década de 70. Movimento resgatado por Paulo Caldas na década de 80 com curta metragens. E trabalharam juntos em vários filmes, inclusive em outro filme também analisado neste trabalho, Baile Perfumado. Em depoimento no livro *O cinema da retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, diz:

Na cultura popular pernambucana, que engloba uma diversidade muito grande-, querendo ou não, acabamos influenciados portudo isso, música, artes plásticas. Na cultura pernambucana, há uma base sólida interagindo com as coisas modernas, contemporâneas, que existem não só no Brasil, mas no mundo. (CALDAS apud NAGIB, 2002: 139)

É a história de Jonas, um jornalista de São Paulo, nascido no sertão nordestino, na cidade de Rocha. Ainda novo sua mãe foge com o filho para Recife e ele nunca mais volta para o sertão. Volta ao sertão a pedido da sua avó paterna, para que a morte de seu pai, Lázaro, seja vingada.

No caminho de Recife até Rocha conhece a cinegrafista Soledad com quem forma um par romântico.

O filme é ambientado em três lugares: a cidade de Rocha, São Paulo e Recife. Sendo Rocha o local principal da trama, as outras duas cidades marcam a presença da modernidade e atraso no sertão, pois pelo fato de Jonas ser o filho de Lázaro e aparecer no telejornal todos os dias e em todos os cantos da cidade através da televisão, ele é facilmente reconhecido pelos habitantes. Os seus amigos que são de Recife, capital, quando estão em Rocha sempre fazem uma comparação dos costumes da cidade serem conservadores em relação à capital.

.O filme é dividido em dois momentos: quando Jonas recebe a notícia da morte do pai e sua ida até Rocha e o segundo parte que é depois da conversa com a sua avó na qual recebe a missão de vingar a morte do pai, mantendo a honra da família.

Tabela 21 – Lázaro e Jonas

tempo	imagem	cena	som
15''		Estúdio de TV- Camarim de Jonas, o moço do tempo.	Voz em off - Jonas, falta cinco minutos
1''		Pai de Jonas dança com a índia	Música no bar
25''		Jonas caminha para o estúdio	
1'45''		Sequência de cenas em que pai de Jonas sai do bar acompanhado da índia e são seguidos por uma moto	Música do bar
25''		Jonas ainda desfocado dá a previsão do tempo para os próximos dias	Jonas dando a previsão do tempo
55''		Sequência de cenas em que o irmão do Wedja, a índia, mata Lázaro	Confronto e tiro
		Nesta cena, é a primeira vez em que Jonas aparece focado na tela	Jonas dando a previsão do tempo.

As cenas iniciais do filme alternam Jonas dando notícia sobre o tempo e o pai, Lázaro dançando em um bar com a índia Wedja. Jonas sempre aparece desfocado, somente aparece em foco, na cena em que seu pai aparece morto no chão do hotel e na televisão, ao fundo, ele continua a noticiar sobre o tempo. Nas cenas mostradas acima, três elementos podem ser observados e que nortearão o filme: a água, tecnologia e a morte de Lázaro.

E o filho de Lázaro só aparece quando o seu pai falece, pois somente com a morte do pai é que no sertão ele realmente irá a sua terra natal, até então é só um “homem da tv” para a população de Rocha.

Outro detalhe que remeterá ao binômio modernidade e atraso é que há um contraste muito grande na composição de cores das roupas dos personagens usada nas cenas iniciais filmadas em Recife (cenas 1 e 3) e as do sertão (2 e 4), além de mobiliário e a própria luz do ambiente. As cenas do sertão remetem a um lugar velho, preso ao tempo e as de Recife, ao avanço. No começo do filme, as cenas no sertão e em Recife alternam com frequência, o que acaba evidenciando a diferença da luz.



Figura 43 – Jonas e sua mãe- capital



Figura 44 – Enterro no sertão

Questão que pode ser novamente verificado na oficina mecânica e bar do Zé Elétrico, em que o letreiro para sinalizar que há um posto de gasolina, as letras se juntam e formam a palavra “oposto”.



Figura 45 – O posto

O misticismo presente no sertão, sempre retratado nos filmes é representado em dois momentos, durante sua viagem até o sertão, a primeira parte dela, Jonas a faz de ônibus e na parada do ônibus, há uma Madame (1) que é tida como adivinha e as pessoas param no intuito de ouvi-la, o que acaba por ser um espetáculo até como a cena é filmada, uma panorâmica mostrando o público várias vezes.

E o mais expressivo é o Meu Velho responsável pela ida de Soledad ao sertão e ele é como um guru que tem poderes por ter descoberto água na região e segundo ele é por ser um porta-voz de uma entidade superior, ele aparece em plano detalhe (2) e na maioria das vezes em primeiro plano (3). No fim do filme descobre-se que a própria família de Jonas aliada a políticos da cidade alimentam esta história e que Meu Velho é uma farsa como uma maneira de alienar a população.



Figura 46 – Misticismo

Ainda durante a viagem de Jonas ao sertão, a questão do misticismo relacionado a atraso fica evidente quando ele, ainda na viagem de ônibus senta ao lado de um religioso que prega um versículo de Matheus, que diz respeito ao tempo. No ônibus, de um lado da cena, Jonas, o homem do tempo, da meteorologia, da ciência, representando o progresso e do outro, um religioso do sertão que cita sobre o tempo como uma previsão de Deus, representando o retrógrado:



Figura 47 – Ciência e misticismo

Haverá bom tempo, porque o céu está rubro. E, pela manhã: Hoje haverá tempestade, porque o céu está de um vermelho sombrio. Hipócritas, sabeis discernir a face do céu, e não conheceis os sinais dos tempos?’ (Mateus 16:1-3)



Figura 48 – Honra

Sobre o que leva Jonas a ir até Rocha é o pedido da sua avó e o que ela realmente quer é que a morte do filho seja vingada e lhe entrega a arma do pai. Assim, ele tem o dever de honrar com a tradição de vingança e matar o assassino, o irmão da índia Wedja.



Figura 49 – Herança do pai

Plano detalhe da arma que pertence a Lázaro e deve ser a que vingará a morte do mesmo Fala da avó ao neto *“O sangue que corre aqui é corajoso [...] Esse era de seu pai. Agora é seu. Espero que você saiba o que fazer com ele[...] mataram ele como se mata um cachorro e você diz que não tem nada a ver com isso? [...] só porque sua mãe lhe tira daqui, não tem nada com isso? Tem sim.”*

O argumento da avó e sequência de cenas, de plano detalhe, primeiríssimo plano e primeiro plano no decorrer da conversa, acentua e não deixa espaço para qualquer argumento de Jonas e também do espectador para que a missão não seja cumprida, pois é evidente que por mais que tenha saído do sertão, ele está preso a esses valores, pois ele pertence a essa terra, sendo o que pode-se dizer um sertanejo urbano, porém, antes de tudo, um sertanejo.

O gênero *nordestern* que consagrou mundialmente a representação do nordeste ao longo de sua história no cinema volta aqui neste filme, mas com algumas modificações, poderíamos denominar esta sequência de cenas por um *nordestern* moderno: os cavalos são substituídos por motocicletas, assim como as roupas utilizadas, possuem celular, inclusive há uma mulher que faz parte do “bando de motoqueiros defensores da plantação de maconha”, assim como no bando dos cangaceiros do filme de Lima Barreto fazendo referência a figuras femininas no cangaço como Dadá e Maria Bonita.

Tabela 22 – Faroeste no sertão

tempo	imagem	cena	som
2'		Sequência de cenas em que os amigos de Jonas são abordados quando invadem a plantação e maconha	Gritos e ameaças
			idem
			idem

A morte do índio Jurandir acontece quando Zé Elétrico volta de sua conversa com Jonas (cena 1) dirigindo-se ao esconderijo, encontra o índio morto(cena 2). A morte do índio denuncia a questão indígena também levantada pelo filme.

Um pouco antes da morte de Jurandir, Zé Elétrico fala com o moço do tempo sobre como os índios foram sendo exterminados, mas continuam no sangue do sertanejo. Portanto, mais uma vez a temática do índio aparece como o verdadeiro conhecedor do sertão e o sertanejo só é conhecedor do mesmo, porque o índio está no sangue, por mais que seja disseminado e ignorado pelo homem branco.

É pertinente salientar que a morte de Lázaro só acontece porque Jurandir também quer honrar sua família, isto é sua irmã Wedja que estava com Lázaro no momento do assassinato.



Figura 50 – índio e Jonas



Figura 51 – Morte de Jurandir

LA RABIA

La rabia dirigido por Albertina Carri, estreado em 2008. Roteiro de Albertina Carri. Dirigido por Albertina Carri. Produzido por Matanza film e com colaboração de INCAA.

A diretora Albertina Carri, formada pela *Universidad del Cine* em Buenos Aires, é filha de presos do regime militar argentino e não pode conviver com seus pais, foi morar no campo com a avó aos quatro anos e perto havia um sítio chamado *La rabia*. Antes de *La rabia* tentou fazer adaptação de *Hormiga Negra*, romance de Eduardo Gutierrez, que retrata um pampa sangrento e violento, porém não foi possível a adaptação, em entrevista ao jornal eletrônico:

Carri quiso adaptar *Hormiga negra*, el folletín de Eduardo Gutiérrez, atraída por su refutación de “la idea bucólica del campo que tiene que ver con cierta otra literatura”[...] “Mostrar ese campo sangriento y vengativo y ese gusto por la muerte, que la pampa argentina tiene mucho. Aunque toda la historia de la Argentina es sangrienta, no sólo la parte que le corresponde al campo. La matanza del indio y la persecución del gaucho son hechos violentos que fueron engendrados desde la ciudad. Aclaro esto porque no creo que haya una dicotomía entre la gente de campo y la de ciudad al estilo civilización y barbarie. (*Pagina12* <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4593-2008-05-04.html> acesso em 07 de fevereiro de 2016)

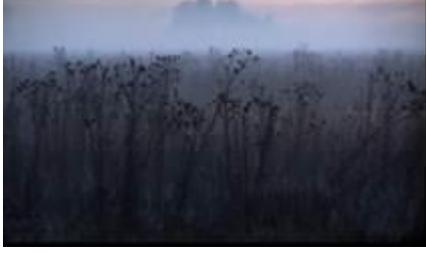
É a história de um casal de peões, Alejandra e Poldo, que vive no campo e sua filha Nati. Alejandra tem uma relação extraconjugal com Pichón, pai de Ladeado. A filha Nati tem por volta de sete e oito anos e presencia as cenas de sexo entre a mãe e o amante, não fala, porém as desenha. Ladeado trabalha duro no campo, caça, mata as doninhas que atacam o galinheiro do sítio em que vive e é maltratado por Poldo. A história tem um desfecho dramático e violento.

A análise

O filme começa com três quadros de plano fixo do amanhecer no pampa. Apesar das imagens serem agradáveis, o tempo em de cada cena é muito longo para uma cena sem movimento somente pássaros que passam em uma das cenas e o som se limita ao som do campo. Na quarta cena, Nati aparece do lado esquerdo da cena em posição ereta e perturbadora, pois não se move. Aliás, o primeiro movimento de personagem do filme só ocorrerá quase trinta segundos após a aparição de Nati.

Tabela 23 – O pampa

tempo	imagem	cena	som
22''		Cenas do pampa	Som do ambiente, silêncio e em alguns momento barulho de pássaro
22''			

tempo	imagem	cena	som
10"		idem	idem
7"		Nati	idem
10"		pampa	idem
18"		Nati	

Após esta cena do movimento, a menina aparece defecando ou urinando no campo.



Figura 52 – Nati urinando no campo

Com essa sequência inicial de cenas, podemos inferir que é uma paisagem que molda e engole, sufoca o personagem.

A seguir, outro personagem é apresentado, Ladeado, que aparece em meio a um plano fixo do campo em que o menino caminha em direção da câmera acompanhado por cachorros e carregando um saco de estopa nas costas. Logo após esta cena, ele golpeia o saco de estopa contra um tronco de árvore e depois de uma longa caminhada, o arremessa ainda se mexendo num lago.

Tabela 24 – Ladeado

Tempo	imagem	cena	som
20''		Ladeado vindo em direção da câmera	
15''		Golpeando o saco	Som dos golpes
45''		Ladeado caminha até o lago	
20''		Saco de estopa afundando.	

Outros dois personagens aparecem e são eles os responsáveis pelo primeiro diálogo do filme após quase cinco minutos, Ale e Píchón. Nati está por perto, ouve barulho e se aproxima da janela, vendo a mãe e Pichón se mexendo.

Tabela 25 – Pichón e Ale

Tempo	Imagem	Cena	Som
1'10"		Pichón e Ale estão seminus na casa dos patrões dele e experimentam roupas	Diálogo entre Ale e Pichón.
15"		Menina tira a roupa no meio do quintal e ouve barulho, corre para perto da janela e vê Pichón com uma espingarda.	Barulho de tiro
35"		A mãe e o Pichón conversam sobre o barulho que ouviram e chagam a conclusão que eram cachorros.	Diálogo entre Ale e Pichón

Um ambiente típico dos *gauchos* inclusive colocada no livro de Sarmiento, a *pulpería*, aparece aqui, como algo menos promíscuo, seria um empório, porém um ambiente escuro e masculino onde os homens aparecem bebendo, com uma só menina atendendo, Mercedes e a mesma chama a atenção dos homens do local. Essa menina atrairá atenção de Poldo em várias passagens do filme, no entanto, não fica claro se há algo entre eles.



Figura 53 – Pulpería

Outra sequência de cenas em que Ladeado assa um coelho que foi caçado por cães assim como o *gaúcho* desde pequeno sabe lidar com uma arma, enfim, lidar com a aspereza de seu ambiente que é o pampa. Reiterando a afirmação acima, ele ensina Nati a atirar e ela o faz com naturalidade.

Tabela 26 – Nati atira

Tempo	Imagem	Cena	Som
2'50"		Sequência de cenas que Ladeado assa o coelho caçado por seus cães e Nati brinca com sua doninha de estimação	Ladeado fala algo para Nati que responde com movimentos atirar, grita.
			
		Em seguida ele ensina a menina a manejar uma arma.	Após a aprender a atirar, grita.
			

A passagem em que matam o porco na presença das crianças e elas mesmas ajudam a limpa-lo e depois todos o comem, é o que a diretora chama de violência natural no campo que é uma violência diferente da violência da cidade, e está ligada a selvageria, a barbárie.

Uma sequência de cenas com poucos diálogos e marcada pelo grito de Nati no fim.

Tabela 27 – Matança do porco

Tempo	Imagem	Cena	Som
3'50"		Moradores de La rabia (vila) matam um porco	Pouco diálogo, somente o grito de Nati no final.
		idem	idem
		idem	idem
		idem	idem
		idem	idem
		idem	idem

Tempo	Imagem	Cena	Som
		idem	idem
		idem	idem

Mais uma vez a característica de *gauchos*, segundo Sarmiento é Poldo quem representa, o uso da faca sempre levada junto ao corpo e a bebida:



Figura 54 – Poldo e a faca

Nati sai para o campo com Ladeado e se aproxima da casa onde Pichón tem relação sexual com sua mãe, os meninos entram, presenciam a cena e Pichón não interrompe o ato sexual, ignora a presença dos meninos. Ale está com o rosto coberto e não percebe o que aconteceu. Mais tarde, Nati, faz desenhos do que viu e o pai vê, interpreta que Pichón abusa sexualmente da menina e vai até sua casa fazer justiça com as próprias mãos. Acaba morto por Pichón.



Figura 55 – Desenhos de Nati



Figura 56 – Assassinato



Figura 57 – Enterro

Todas as cenas de violência são explícitas no filme, porém a da morte de Poldo é somente sugerida pela diretora.

CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DOS FILMES

Dentre os filmes sobre o tema na atualidade, foram escolhidos estes e o que podemos perceber é o que ainda tem daquela imagem de cangaceiro e *gaúcho* construída ao longo da história do cinema são principalmente nestes dois casos, a ligação do homem com a sua terra, o pampa ou o sertão, o quanto esses sertanejos-cangaceiros e *gaúchos* são fortes e brutalizados por causa de seu ambiente.

No caso de *Árido Movie*, ser do sertão acaba sendo também ter algo de cangaceiro, o homem do sertão, não é só sertanejo, ele carrega as tradições, os valores, a força, a justiça pelas próprias mãos que são características que o literatura atribui ao cangaceiro, mas ao cinema reforça e as engrandece e as coloca como algo sertanejo, como se todo sertanejo tivesse além da terra em seu sangue, tem também o cangaço.

É percebido no filme que os personagens que não são do sertão, fogem dele, com é o caso da mãe de Jonas e seus amigos. Ele saiu levado pela mãe e volta a pedido da avó, mas também sente uma obrigação que não consegue entender, porém o persegue toda a história.

Essa questão de pertencer a terra nos remete a ideia de “O cangaceiro” quando Teodoro não consegue sair da terra, do sertão onde nasceu, por mais que tenha sido

criado para ser um homem bom. É o que acontece com Jonas, ele foi criado pela sua mãe para ser um homem da cidade, porém, volta ao sertão e depois de muito lutar consigo mesmo, percebe que é do sertão, tem valores arraigadas em seu sangue e disso ele não escapa, como sua própria avó lhe fala.

Em *La rabia*, é uma obra cinematográfica em que não temos como identificar quando se passa a história exatamente, mas acreditamos estar situada não mais que uns 15 anos atrás, pelo tipo de aparelho musical que Mercedes usa em uma passagem do mesmo e apesar de sabermos que o *gaucho* já não existe na Argentina, no filme é retratado em vários momentos através de algumas características de *gauchos* sempre apresentadas em filmes inspirados no que Sarmiento descreveu como atributos *gauchescos*.

A barbárie do campo está presente no filme de Albertina. É este pampa que ela mostra. Um pampa cruel, que a brutaliza as pessoas que vivem nele. Um lugar sem lei, com pessoas de alma seca e maltradas pelo local em que vivem.

São naturalmente *gauchos* por lidarem com as adversidades e violência do pampa desde pequenos. Nati e Ladeado são duas crianças que já têm contato com a selvageria do campo. Nati vê o pai maltratando a mãe constantemente, presencia cenas de sexo da relação extra conjugal da mãe do amante, como consequência não fala, somente faz um som animalesco e perturbador o filme todo.

Ladeado é uma criança com afazeres e obrigações de adultos. Ele é cobrado como adulto. É punido por aquilo que não realiza bem, segundo concepção do pai e de Poldo. Há uma passagem que tem que enterrar seu cachorro de estimação que foi morto por Poldo na sua frente, pois o animal matou ovelhas de Poldo.

É bastante simbólico o momento em que ele passa minutos do filme conversando com uma doninha que está presa em uma gaiola e a mesma está assaz irritada e brava. Ele diz a ela que será seu cachorro de estimação. Enfim, o animal de estimação de uma criança do pampa é um animal indomável, um animal que ele mesmo no começo do filme diz ter matado todos que tinham por perto, inclusive um deles, ele golpeia contra árvore e afoga, porém, agora, a que resta e ele não mata, guarda com ele, como companheiro.

Em um momento da contemporaneidade em que há uma busca incessante por aquilo que é genuíno na cultura brasileira e argentina, há o homem do sertão e do pampa trazendo consigo o que é de mais intacto dessas culturas, isto é, lá, o pampa é o sertão, são locais em que tradição e valores não são atingidos apesar do avanço da tecnologia.

No filme de Albertina não há nem indícios de civilização no sentido de tecnologia e progresso, somente serra elétrica, motocicleta e o aparelho de música de Mercedes, como também no sentido de não ser bárbaro, a barbaridade é algo natural do pampa. Como se o pampa fosse blindado contra a civilização, portanto há uma permanência do *gauchesco*.

A liberdade tão reforçada como característica *gaucha*, aqui não está tão relacionada com o cavalo, até mesmo porque o mesmo foi substituído pela motocicleta no filme, mas pode ser percebida pelo fato de Nati passar o dia todo em qualquer lugar do pampa e ninguém tomar conta dela, é criada pelo pampa. Há um momento em que o pai dá ordem para que a menina não vá para perto de Ladeado, mas ela não obedece, é como se ele não tivesse falado nada. Ladeado toma decisões desde pequeno, como matar um animal, como resolver esse ou aquele problema, onde caçar. Ale e Pichón mantêm relação sexual a portas abertas.

A liberdade deste homem do pampa está relacionada a não estarem submetidos a regras sociais.

Já em “Árido Movie” há uma comparação maior entre retrógrado x moderno, em vários sentidos, o que há de moderno, como celulares e motocicletas somente servem para auxiliar no dia a dia e não abalar a tradição.

No entanto, nas duas obras o atual sertanejo-cangaceiro e o habitante do pampa contemporâneo são personagens que catalisam os conflitos de viver em uma sociedade que busca quebrar paradigmas e ao mesmo tempo quer firmar os já impostos durante anos.

CAPÍTULO 4 - O MITO IMORTALIZADO COM LÍRIO FERREIRA E LEONARDO FAVIO

Neste capítulo procuramos estabelecer de que maneira há uma relação intercultural entre os mitos ou se esta relação que existe é na verdade uma relação intercultural entre os autores e diretores que os projetaram na literatura e no cinema.

Além disso, como essa projeção se constituiu ao longo da história do cinema e de que maneira a mesma é importante para a identidade do homem fragmentado da pós-modernidade.

BAILE PERFUMADO

Filme de 1996 - Direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Roteiro de Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Produção SACI filmes. Música Chico Science, Fred04.

Filme marca a retomada o cinema novo pernambucano. Combina tradição e modernidade. Conta a história do fotógrafo sírio-libanês-brasileiro Benjamin Abraão Boto que percorreu o sertão com a finalidade de filmar o bando de Lampião. Acaba morto de forma obscura, porém realiza o filme.

A análise

O filme pode ser dividido em três momentos: enquanto o fotógrafo busca por Lampião e procura meios que viabilizem o filme. Assim conta como Abraão consegue chegar até o bando de cangaceiros, pois precisava de uma maneira para aproximar-se do bando ter chance de ganhar a confiança, necessitava material para o filme e proteção de autoridade oficial.

Como através de Padre Cícero conheceu Lampião e fez uma foto dele, usa esse episódio como desculpa para se aproximar do cangaceiro. Mas também, precisava de equipamentos, então o dono da ABAFILM, Ademar Bezerra de Albuquerque o concede, consegue o material. A proteção de um oficial vem de Coronel João Libório, que concede proteção enquanto todos lucram.

A segunda parte do filme é quando o fotógrafo e Lampião se encontram e as filmagens começam e aos poucos ele consegue confiança do chefe do cangaço.

A terceira parte do filme é quando Benjamin Abraão leva as imagens até a imprensa e todos ficam sabendo que ele teve contato com o bando, o que enfurece as autoridades: como ele tem acesso ao bando e os oficiais não?

Com material apreendido, começa então uma perseguição ainda mais voraz do bando e conseqüentemente do próprio Abraão que acaba morto, o que também termina por ser o fim do bando de Lampião.

Em todo momento, independente da busca do fotógrafo, ou quando já está com o bando, ou seja, da ocasião em que o material já foi divulgado pela imprensa, o filme alterna com imagens dos volantes (macacos) procurando pelo bando. Portanto, a todo instante, há uma história paralela que é a busca do “governador do sertão” por parte dos volantes.

Aqui, além de elementos do cangaço, pode ser observado como a figura do Lampião se consagra como mito, no sentido daquilo que está no imaginário popular como algo grandioso, intocável, misterioso, provocando fascínio.

A narrativa usada na produção de Lírío Ferreira e Paulo Caldas reforça essa condição de Lampião, por ser a história de Benjamin Abraão, mas o personagem principal ser o Lampião e o clímax do filme é quando finalmente Lampião é morto. Além disso, ele é engrandecido tanto no discurso de outros que o procuram, quanto das pessoas que mantêm contato com ele sendo pessoas de confiança sua que são importantes. Por ele saber e por outros saberem que um filme a seu respeito seria de prestígio tanto no Brasil quanto no exterior.

Além disso, as imagens do filme o engrandecem. Muitas das cenas em que está Lampião são feitas de maneira inusitada. O próprio cinema aqui no filme é considerado um meio, pelo próprio Lampião, para ampliar a sua notoriedade. Lampião tem consciência disso, e é um dos motivos de se deixar filmar.

Outra questão que será aqui analisada é a metalinguagem presente no filme, pois o filme conta a história de alguém que quer produzir um documentário que seriam filmagens do cotidiano do bando, porém tem a proposta de terminar com uma encenação. Aí partimos para a discussão de que até um documentário não é apenas um “registro natural” como Kobs explica em seu artigo e cita “[...] cinema documentário é discurso (leitura) produzido, e não reprodução de uma realidade.” (CESAR, 1980: 56)

Analisaremos aqui, sequências de cenas que mostram as questões apontadas acima.

Começaremos com o que podemos nomear como uma informação adicional dada ao espectador, pois esta sequência de cenas analisadas adiante antecede o filme de fato.

Primeiramente a ligação de Padre Cícero e Benjamin que é importante para a história, pois é a partir da influência de Padre Cícero no nordeste que pode ser atribuído a Benjamin o feito de conseguir aproximar-se de Lampião e ganhar sua confiança, entre outras alianças.

Tabela 28 – Morte de Padre Cícero

tempo	imagem	Cena- câmera	som
4'13"		Não há cortes. Uma câmera em primeiro plano focaliza Padre Cícero dando extrema-unção a ele mesmo. Ocorre um zoom out,	Padre Cícero dá extrema-unção a ele mesmo.
		Benjamin aparece ao lado do religioso, a câmera sai do quarto, uma porta é fechada, ela “passeia” pela casa do padre como se a observasse, entra em	Seguido da voz de B.A. falando em seu dialeto.
		um cômodo onde está o fotógrafo, a partir daí o acompanha até o velório, onde se despede.	
			

tempo	imagem	Cena- câmera	som
			Beatas cantando no velório.
			

Na verdade o que podemos entender é que de fato, a imagem dele na casa não é exatamente real, é a sua vontade de ser esta pessoa tão próxima de Padre Cícero, por saber o que o sacerdote representa em termos de poder político e econômico para a região. Quando a porta do quarto onde está o padre é fechada, a pessoa que a fecha faz como se estivesse fechando-a para um intruso e aí o espectador ouve palavras em árabe e a “câmera caminha” como se fosse uma pessoa, no caso, o fotógrafo. Inclusive na hora em que se despede do padre, as beatas o olham como se ele fosse novamente um intruso e não uma pessoa próxima do religioso.

Efetivamente o filme irá começar com a cena de perseguição de Lampião pelo Capitão Lindalvo Rosa, a cena se repetirá no fim do filme. Aqui a perseguição se dá com a fuga do bando para dentro da caatinga e o Lindalvo jurando vingança.

Cena cortada e ao som instrumental e vivaz do Manguê Beat de Chico Science, os *canyons* do São Francisco são filmados em câmera alta e travelling rápido. Há um corte bastante perceptível e a busca de Benjamin Abraão realmente começa.



Figura 58 – Lampião



Figura 59 – Canyons próxima a gruta do Angico

Essa sequência de cenas da perseguição do bando dos cangaceiros seguida da cena do Rio São Francisco, apesar de terem a mesma duração da sequência da cena de Padre Cícero, são mais impactantes e intensas que a cena em que o sírio-libanês-brasileiro acompanha morte e velório de Padre Cícero.

Isso vem a sublinhar o que acreditamos acerca da inversão de papel principal que a narrativa dos diretores propõe: é uma história sobre um homem que está entre duas figuras míticas do sertão (Lampião e Padre Cícero), porém quem se converte em personalidade principal da obra cinematográfica é o “governador do sertão”.

Tabela 29 – Outro sertão- colorido- o antigo e o moderno

tempo	imagem	cena	Som
1’50”		Lampião pede a um músico que toque uma moda e o moço toca Baile perfumado.	Lampião pede para que o moço toque uma moda e ele toca Baile perfumado. Seguindo com Instrumental baile perfumado.
		Enquanto Lampião fala com o cantor, alternam planos da sua imagem em primeiro plano e do cantor.	Seguindo com outra música instrumental mais atual, que muda o ritmo da cena do barco passando pela câmera.
			
		Até que um plano fixo e o barco e os seus integrantes passam pelo plano.	

Das imagens do sertão apresentadas no filme, diferentes do ambiente sertanejo até então explorado (árido e seco), as do filme são excessivamente verdes. Essa

sequência de cenas consegue incomodar quando retrata o cangaceiro em meio a tanta água, já que sua imagem está foi construída associada à seca.

É uma cena em que Lampião e o bando mantêm-se em posição estática, sendo quase um quadro por cerca de um minuto, assim como a câmera, toda vez que corta, aparece o cantor e volta para os cangaceiros, a cena é quase sempre idêntica. Com cores contrastantes: verde e azul contrastando com o lenço vermelho usado pelos cangaceiros.

Parece-nos que a profecia de Antonio Conselheiro “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão” pode ser interpretada como inspiração para a cena, ainda mais se considerarmos que a música que na época nem conhecida era e a mesma cena passa a ter outra música, atual e extradiagética.

A seguir uma cena de execução de cangaceiros que desobedeceram à Lampião. Vemos um Lampião que executa pessoas do próprio bando em frente a uma igreja. A cena filmada em câmera baixa o que opulenta o ato de tortura dos homens e a cena em que Lampião mata dois dele, é um primeiríssimo plano no qual são ouvidos gritos e sangue jorrando na face do capitão.

Tabela 30 – Cruza do Lampião

tempo	imagem	cena	SOM
		Plano fixo com câmera baixa	Lampião – Eu não afirmo a esses cabra que eu não tolero esse tipo de comportamento? [...]sabe o que eu faço com quem me traz esse tipo de desconfiança?
		Corte e primeiríssimo plano de Lampião	Gritos

tempo	imagem	cena	som
		Corte plano fixo com câmara baixa outra vez.	Tu ta vendo o que eu faço com gente da sua qualidade, seu cão?[...] Tu não vai comer terra só para contar o que acontece com quem desobedece Cap. Virgulino Ferreira as Silva, capitão do sertão.

O fato da execução ocorrer em frente a igreja reforça uma característica atrelada ao sertão e ao cangaço: ambiguidade, o sagrado e o profano juntos, algo muito atrelado a imagem do cangaço.

Lampião é um fora-da-lei assim como próprio Hobsbawn o descreve em “Bandidos”, porém, no filme vemos um lampião amparado em homens do governo e da igreja para continuar com esse poder marginal.

Tabela 31 – Busca pelo bando

tempo	imagem	cena	som
1’44”		Lindalvo Rosas tenta fazer com que casal fale onde está Lampião e usa força e agressão.	Lindalvo-[...] tu fica acoitando bandido em casa e não é safado, não?
		Câmera zoom in na imagem de Lindalvo e aproximam, porém atrás ocorre a cena de tortura	Soldado para homem-tu é um cabra muito miserável, não é seu cão?

Esta cena de tortura praticada pelo Lindalvo Rosas dura quase o mesmo tempo da cena em que Lampião executa homens que traíram sua confiança, e somente o episódio em que o fotógrafo mostra o filme da vaquejada a Libório e a uma conversa

com D. Arminda sobre o Zé do Zito sobre a qualidade da fita sobre a vaquejada, os separando, por isso é quase inevitável não compará-las, pois a impressão que temos é esta tortura ameniza ou pelo menos justifica a tortura do bando de Lampião.

O sertão é um local violento, se aqueles homens morreram por trair a confiança, estes miseráveis (como chamados pelo próprio Lindalvo) estão sendo torturados por supostamente esconderem alguém.

A filmagem do bando de Lampião pelo cinegrafista Benjamin Abraão será analisada a partir das cenas abaixo. Serão duas etapas, a primeira em que o sírio-libanês-brasileiro encontra o bando e ganha a confiança de Lampião e a segunda parte em que está mais próximo de Lampião e propõe a simulação do ataque a casa de Zé Zito.

Tabela 32 – Filmar um ataque do bando

tempo	imagem	cena	som
2'30''		Primeiro plano-conversam sobre uma possibilidade de filmar uma briga combinada.	B.A.- Se caso você ou alguém do grupo tem alguma coisa combinada, nós não pode(sic) filmar?
			Não. Seu Abraão não tem medo de morrer, não? Por Deus, que tem vezes que eu penso que não![...]

Nessa parte da cena, durante a conversa em que Lampião quer saber quanto tempo tem ainda para acabar a filmagem e Abraão responde deixando claro que ele tem uma ideia do que quer fazer e como deveria ser essa fita com imagem do bando e para isso precisa de uma briga real do bando, o que enfurece Lampião.

Podemos inferir como já adiantamos acima a ideia de fazer um documentário e o ponto de vista de quem faz. Um estrangeiro com a clara intenção de ganhar dinheiro e fama com o material e é essa leitura de Lampião que ele pretende mostrar.

Abaixo a continuação da filmagem:

Tabela 33 – Fotos do bando

tempo	imagem	cena	som	
27”		Cenas dos cangaceiros alternam com as cenas em que B.A. dirige os cangaceiros	Música árabe	
				
				idem
				

Abaixo, uma das mais famosas cenas de Lampião no filme de Benjamin Abraão, é que a cena em que ele se perfuma, enfatizando o Lampião como vaidoso e também como alguém que gosta de ser bajulado, como pode ser percebido pela fala de Maria Bonita:

“Tá vendo como o bicho é manhoso, seu Abraão? Isso gosta que só desses carinhos.”

Tabela 34 – O perfume na tela

tempo	imagem	cena	som
32”		Vaidade de Lampião- passa perfume para tirar retrato, em primeiro plano	MB. Tá vendo como o bicho é manhoso, seu Abraão? Isso gosta que só desses carinhos. Virgulino- Minha filha, seu Abraão não tá muito interessado nessas coisas, não.
		e em seguida, plano detalhe de Lampião jogando perfume na câmera, dando a impressão de atingir o espectador.	B.A.-Nós tá sim, capitão ! Nós tá muito interessado em tudo que fala de você!

Comparando com a cena que aparece no filme que é a cena real do episódio, podemos perceber que houve um exagero dos diretores, mas esse exagero pode ser entendido como o quanto a cena repercutiu no decorrer dos anos.

Na cena de Abraão, o Lampião é bem mais “contido” que o Lampião de Caldas e Lício Ferreira. Na cena feita por Paulo Caldas e Lício é feito um zoom quando Virgulino joga perfume na câmera.

Tabela 35 – Perfume na tela no documentário de Abraham

tempo	imagem	cena	som
			

Agora um episódio de festa no acampamento e a hora em que a filmagem começa é comandada por Lampião.

Tabela 36 – Festa no acampamento

Tempo	imagem	cena	som
1'50"		Plano detalhe do violino e a câmera vai se distanciando, cangaceiros entram na frente dela e chega até Lampião e Maria Bonita. Depois, uma sequencia de planos rápidos do baile. E segue “passeando pelo bando.	Xote
			idem
			idem
			idem
			idem
			idem

Tempo	imagem	cena	som
			idem
			idem
			idem
			
			
		Após a filmagem, ele transita tranquilamente pelo baile	

Tempo	imagem	cena	som
		Lampião continua a dar depoimento sobre a quantidade de ferimentos que tem no corpo a B.A. durante o baile	Depoimento de Lampião e xote ao fundo.

Tabela 37 – Ataque a casa de Zé Zito

Tempo	imagem	cena	som
1'20"		Alternam-se histórias, enquanto B.A. pede uma encenação de uma cena de combate e pede a capitão a filmagem de um ataque, Virgulino não conta que tem, um ataque planejado.	
		E naquela noite aconteceria a morte de Zé Zito	
			
			B.A.-Vamos aproveitar e filmar um verdadeiro ataque do bando L.-O sr. Perdeu o juízo?

Tempo	imagem	cena	som
			<p>Veja bem, nós tá partindo manhã e nós precisa de cena dos meninos do grupo no luta.[...]</p>
			<p>vamos inventar uma! Lampião[...] Só não pode ter tiro, para não criar suspeita na fazenda do Coronel</p>
			
			
			
			

Discurso programado de Lampião sendo filmado por Benjamin e nele fica claro a intenção do cangaceiro de exterminar os “macacos” e para isso, ele tem a proteção da estrela de Davi, de São Jorge em sua arma para conseguir o feito.

Tabela 38 – O governador dos sertões

Tempo	imagem	cena	som
53”	    	<p><i>Travelling</i> acontecendo do plano detalhe de gramafone até a figura de Lampião sendo filmada e fazendo discurso</p>	<p>Som de baile perfumado no gramofone seguido do discurso de Lampião-Os senhores tá (sic) vendo aqui o verdadeiro governador do sertão a quem vocês devia (sic) obedecer e respeitar, mas como não querem a culpa não é minha, vou ter que esgoelar vocês. Eu e meu punhal guiado pela estrela de Davi e guiado pelo poder de meu Deus todo poderoso, senhor da glória que protege meu corpo e espírito hei de cantar a vitória dos homens sobre os macacos.</p>

Tempo	imagem	cena	som
			

Para Kobs (2010), a filmagem dos diretores, de um Lampião vaidoso, sorrindo, ligado a políticos corruptos, desmistifica a ideia de Lampião e consequentemente de cangaço construída até então, porém acreditamos que é exatamente esta ideia de aproximar o homem Lampião do mito Lampião que o torna mais ainda fascinante e isso estreita a relação dele com o espectador, principalmente o filme acontecendo mais de meio século após a morte de Lampião, depois que muitos Lampiões já foram inventados e reinventados.

Um depoimento de um morador sobre o ataque do bando à vila reforça-nos a ideia de cangaceiro que foi construída no imaginário popular é carregada de incertezas, cada um contou um cangaceiro que acreditou conhecer, saber e todos esses cangaceiros acabam por existir.

Tabela 39 – O mito sendo recontado

tempo	imagem	cena	som
1'20"		Morador conta como foi suposto ataque	Vieram lá em cima, mas vieram com a gota! Tão dizendo que sangraram onze[...] Hermógenes lá das galinhas, só não morreu porque botou terra aqui (risos)
		Cenas do bando são do que supostamente o moço viu ou que viram e contaram para ele	

tempo	imagem	cena	som
		<p>Ele transmite isso para o espectador em depoimento.</p>	
		<p>Alternam-se planos do ataque a cidade e cenas do depoimento.</p>	
			<p>Capitão? Não veio, não. Capitão é devoto. É de Nossa senhora da saúde.</p>
			
			
			<p>tiros</p>

tempo	imagem	cena	som
			Vi eu não vi, mas disseram que acertaram um. Mas vê, vê mesmo, eu não vi.
			Como saíram eu não sei, não, mas que saíram, saíram
idem		idem	idem
idem		idem	idem

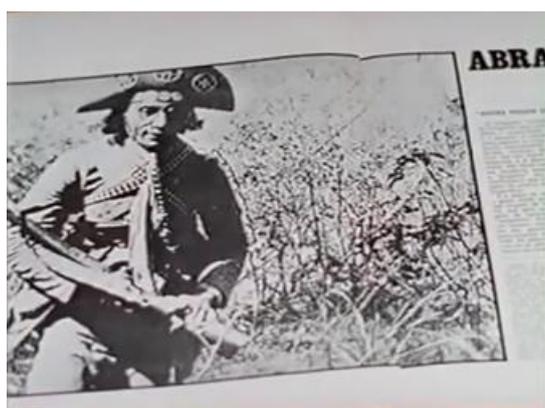


Figura 60 – Abraham é notícia

Quando a notícia de que Abraão filmou o bando chega aos oficiais por meio dos jornais mais famosos do país, os volantes ouvem discurso de chefe do exército de que

Lampião e seu bando são mais espertos que eles e o fato é tido como uma vergonha para a nação.

“[...]Os cangaceiros eram mais municados que os volantes.

Nós fomos lá e colocamos tudo que é de mais moderno nas mãos dos senhores e o que acontece? “

Nada!.[...] Os senhores estão ganhando salário dos bandidos, é?

Acima temos um contra-lei, um movimento subversivo e marginal, mais forte que a própria lei. Porém, no próprio filme é denunciado que o Lampião consegue muito de sua façanha pelos bons aliados, inclusive políticos, mesmo eles sendo estes, corruptos. No entanto, se ele legitima esse poder junto a grandes aliados, é porque eles veem algum benefício em auxiliá-lo. Um deles é seu prestígio no sertão.



Figura 61 – O mito acima dos sertões – soberano

Cena final do filme é *travelling* do sertão e termina com imagem de Virgulino. Demonstra a soberania do cangaceiro, o governador do sertão.

Outra observação a ser feita é o uso de um sertão verde, diferente da imagem de sertão árido construída ao longo da história do cinema e da literatura sobre o tema.

JUAN MOREIRA

Filme de 1973, do Diretor Leonardo Favio, Centauro Producciones cinematográficas. Ator principal: Rodolfo Barbán, Música – Coral Contemporáneo.

HISTÓRIA

Baseado no romance homônimo de Eduardo Gutierrez, sobre um personagem histórico no período em que injustiças eram cometidas contra os *gauchos*. Eduardo Gutierrez conta a sua vida em forma de folhetim no jornal *La pátria Argentina*. Caracterizado por um esquema narrativo simples, para atingir o público do jornal. Leonardo Favio faz algumas adaptações, pois o filme é produzido durante o período militar e algumas questões poderiam ser consideradas uma afronta à ordem.

A ANÁLISE

Assim, como em *Baile Perfumado*, a música é extremamente importante para a constituição da figura mítica delineada pelos diretores brasileiros e argentinos. No caso da brasileira, associa o cangaço ao *mangue beat*, movimento musical comandado por Chico Science que na década de 90, estava fortemente relacionado a lutas contra injustiças sociais. No caso da música cantada pelo Coral Contemporáneo tem apelo dramático e sublinha a grandiosidade do *gaucho* para a cultura argentina, o lutador, aquele que busca a liberdade e a justiça.

A música do Coral abre o filme e também aparece no final do filme, na fuga de Juan Moreira do cativeteiro que é o prostíbulo onde se encontrava até o momento da sua captura.

O início do filme conta a história de Juan Moreira sendo injustiçado, logo é sua fuga, pois por ter matado D. Sardeti, será perseguido. A partir daí comete uma série de assassinatos e converte-se em um grande bandido procurado. Ao longo de seu percurso, encontra dois companheiros, um deles trairá sua confiança no final. O que podemos chamar de terceira parte do filme, é quando Juan Moreira busca aliados na política, demonstrando um lado corrupto do *gaucho*.

Começar o filme com a morte de Juan Moreira e a imagem serena de sua esposa e terminar com a fuga dele de um prostíbulo que é onde passou suas últimas horas, indica um personagem dubio, porém este prostíbulo foi seu cativeteiro e sua esposa é

quem o enterra, reforçando assim valores da sociedade argentina, de forma que a família é enaltecida e o a vida promíscua, desprezada.

Tabela 40 – Início do filme – O enterro

tempo	imagem	cena	som
18''		Plano conjunto-homem cavando a cova de Juan Moreira	Música Opertura de Juan Moreira Coro Contemporâneo antecede o começo do filme e logo voz off- perguntada sobre o reconhecimento do cadáver de Juan Moreira, disse que sim. Morto pelas forças armadas há três dias desta data.[...] O cadáver pertence ao bandido Juan Moreira.
7''		Mulher aproxima-se da cova do marido- primeiríssimo plano frente seguido de corte e plano detalhe	Voz da população- Viva, Juan Moreira, mierda!
28''			

Cena do momento em que Juan Moreira vai cobrar sua dívida e é preso. A sequência de cenas denunciará que o gaúcho é vítima de injustiças e por isso matará um homem, sendo motivo de acabar na cadeia, depois disso converte-se em bandido procurado.

Tabela 41 – Juan Moreira cobra sua dívida

tempo	imagem	cena	som
40''		Plano detalhe do rosto de J. M. lateral	Sem som

tempo	imagem	cena	som
20''		Plano detalhe do rosto de J.M.	
15''	 	<i>Travelling</i> para trás- cena de J.M. olhando para fora	Som de homens domando cavalos.

O que percebemos nas três primeiras sequências apresentadas é que o *gaucho* já está preso, seu semblante e a janela atrás que já nos faz lembrar as grades de uma prisão, denuncia a situação de Juan Moreira.

Tabela 42 – Injúrias

tempo	imagem	cena	som
2'35''		Câmera em <i>travelling</i> para trás movimenta-se como se estivesse saindo da sala do tenente prefeito. J.M pede que Don Sardeti pague o que lhe deve.	Fica acoçando-o e fazendo tumulto nas tavernas, reclamando das dívidas já pagas. [...] Fui procurar o que é meu, mas numa boa. [...] Não, veja, é que envolve parcela de peonada.
			

tempo	imagem	cena	som
		Pedem para que espere.	
10''		Corte e J.M. volta a ficar sozinho na sala.	Música tom trágico no fundo

O movimento de *travelling* em direção ao secretário de D. Sardeti e metade da tela ficar negra, indica o peso que o poder político tem em relação ao trabalhador, ao *gaucho*, aqui a figura dele de Juan Moreira está diminuída. Logo ele receberá um documento que dizem ser assinado por ele e no documento está que nada mais é devido. Ele contesta dizendo que não sabe escrever. É uma sequência de 30'' de planos detalhes, sublinhando uma tensão muito grande.

Tabela 43 – A prisão

tempo	imagem	cena	som
15''		Numa sequência de 30'' de plano detalhe.	Este é um documento assinado pelo senhor e nele diz que não há mais dívida! Não sei assinar, senhor! E isto o que é então?
15''			Não sei senhor, não me pagaram!

tempo	imagem	cena	som
17"		Plano conjunto	Música Tom trágico
7"		Plano detalhe	idem

A cena em plano conjunto de Juan Moreira na prisão é quase um quadro, pois a única pessoa que faz movimento é quem o vigia e os movimentos limitam-se ao de fumar. Tal cena em plano conjunto, logo após uma sequência de cenas com bastante tensão e feita em plano detalhe, confere ao personagem impotência e injustiça. A imagem de Cristo pode ser facilmente associada ao personagem nesta sequência dele preso e com ferimentos. A posição em que ele está, da cintura para cima, é a muito parecida com a maioria das imagens de Cristo na cruz.

Neste momento do filme, não é um bandido perigoso, pois somente uma pessoa que não é um guarda oficial pelo seu traje o vigia e o faz sem preocupação alguma.

A cena obedece a regra dos terços da fotografia, isto é dividir o quadro em três partes na horizontal e três na vertical e ocupar as duas as duas do canto, seja na horizontal quanto na vertical, deixando o centro livre, no caso, os dois homens ocupam as linhas verticais.

O olhar do espectador é direcionado a Juan Moreira pelo fato do vigia olhá-lo algumas vezes com desprezo, estando ele numa posição superior que a do *gaucho*.

No plano detalhe é a relação de intimidade do espectador com o *gaucho*.

Após ser solto, Juan Moreira vai até D. Sardeti e o mata. Cena com pouca luz, bastante contraste no rosto de Juan Moreira e câmera baixa o acompanha até que pegue d. Sardeti pela gravata e o fere no peito.

A luz e posição da câmera e enquadramento aumentam o drama contido na cena.

Tabela 44 – Juan Moreira se vinga

tempo	imagem	cena	som
40''		Sequência de planos detalhes	Juan Moreira- O tenente prefeito disse que eu sei assinar. [...] Até hoje minhas mãos só serviram para arrear gado dos outros.
8''			

Juan Moreira volta para a casa e despede-se da mulher e do filho. Sequência de cenas em plano geral e plano conjunto exaltando a solidão a que ele estará condenado a partir deste momento.

Tabela 45 – Fuga de Juan Moreira

tempo	imagem	cena	som
36''		Juan Moreira chega a casa para despedir-se de sua esposa.	Senhor- Ave Maria puríssima! J.M.- E sem pecado! Senhor-Que sorte! J.M. não é sorte, é desgraça.
15''		Zoom in	Conversa entre J.M. e seu sogro.
		J.M. conta sobre o ocorrido	

tempo	imagem	cena	som
33"		Câmera em primeiro plano	Haverá uma maneira de pedir-lhe perdão! Pela tristeza, pela solidão. Música tom trágico ao fundo
45"		<i>Travelling</i> da esquerda para a direita até o filho dormindo	Você tem um pai, meu filho! Até que eu dormindo Música tom trágico ao fundo possa.
40"		Despedida de Juan Moreira	Música tom trágico ao fundo

O que podem ser observados nas cenas é a dramaticidade da despedida e a pobreza que o gaúcho vive, esta dada pela cena de despedida do gaúcho na casa e dentro da casa. Observamos a casa com telhado mal construído, nas cenas internas, animais e pessoas convivem no mesmo ambiente.

O drama é reforçado pelo grande contraste de claro e escuro presente na cena em que ele, dentro da casa conta para a família sobre o ocorrido. Na despedida da mulher e filho ainda dentro da casa. Na cena em que ele está ao fundo encostado na parede, apesar de em termos de proporção não seguir as regras de enquadramento da fotografia clássica, no centro, Juan Moreira é o personagem com mais luz e os outros estão posicionados de tal forma que o olhar é conduzido até ele.



Figura 62 – Juan Moreira como figura central

Nas cenas de despedida e de reencontro de Juan Moreira com a família, sempre haverá este contraste de luz e sombra muito marcante.

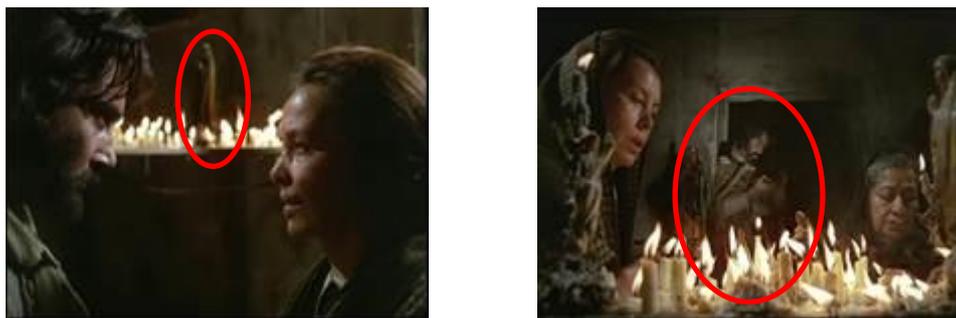


Figura 63 – Juan Moreira - Santo

Estas duas cenas retiradas em dois momentos distintos do filme, irão, além salientar o drama, pelo contraste de cores já colocados acima, irá também delinear um *gaucho* preso a valores religiosos, por causa de sua família, pois apesar de ter sido forçado viver uma vida de bandido procurado, o que realmente gostaria de fazer era viver em sua casa, no seu pampa com sua família, mas a injustiça não permitiu.

Inclusive, na cena 2, a impressão que temos é que ele é um dos santos para os quais as mulheres fazem orações, inclusive fazendo referência a pinturas barrocas. Na cena 1, ele a mulher se despedem mais uma vez e entre eles a imagem de santo e velas acesas.

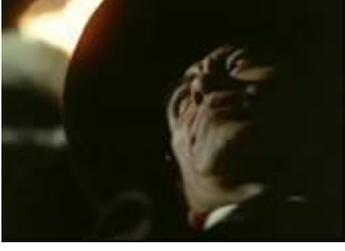
O primeiro crime de Juan Moreira após a sua fuga acontecerá simplesmente porque ele descobre que na taberna onde está, há um político, então o mata.

Tabela 46 – Juan Moreira provoca briga em *pulpería*

Tempo	imagem	cena	som
20"		Pede para pararem a música e faz um brinde a Don Marañon. Primeiro Plano Zoom out	Música de taberna interrompida e Juan Córdoba faz discurso “Brindo pelo partido
			Nacionalista e por Dr. Marañon que é brindar pela justiça!

Nesta sequência do discurso, percebe-se que termina mais uma vez em uma janela que parece de cela e logo após termos um corte e aparecerá Juan Moreira em plano detalhe. Poderíamos já predizer que a tal janela faz alusão a prisão, pois após este crime, ele será considerado um grande desertor procurado pelo país.

Tabela 47 – Juan Moreira mata político importante da capital

Tempo	imagem	cena	som
8"		Plano detalhe	Verdade é dizer que antes de aparição, o burro já conhece a sua cria.
7"		Juan Córdoba se aproxima em plano detalhe e câmera em travelling vai em direção a JM.	

Tempo	imagem	cena	som
2"			
2"			
2"			Gritos de mulher
5"		Câmera baixa	idem
		Câmera alta e muito próxima a Juan Córdoba acompanha seus últimos movimentos.	idem

Uma sequência de planos detalhes que duram pouco tempo cada um, fazendo com que o episódio seja mais intenso e a maneira excessiva que a câmera se posicionou embaixo do personagem deu a entender como ele era uma figura superior naquele local, além do drama, o trágico contido em seu ato.

Logo após matar membro do partido nacionalista, ele passa a ser um bandido procurado. Voz off, narra a sua procura e os dizeres muito parecidos com os dos conhecidos cartazes de “*wanted*” do velho oeste americano.

“Juan Moreira vagabundo e mau caráter. Ladrão e homicida perigoso. Entre 30, 40 anos de idade. Esburacado de varíola, dizem. Às vezes leva barba. Anda a cavalo.”



Figura 64 – Juan Moreira - Procurado

Seguido deste assassinato, ele vai atrás do tenente prefeito que foi quem o fez pagar por uma injustiça a respeito do pagamento que o Don Sardeti deveria ter feito a ele e o mata.

Precisa de mais um aliado e procura por Compadre e os três resolvem sair do pampa e aliam-se ao Partido Nacionalista para conseguirem indulto e voltarem a suas famílias.

O seu prestígio junto às pessoas é muito grande, portanto ter Juan Moreira como aliado é de interesse para a política.



*Adeus, queridas lagoas! Adeus, pássaros!
Adeus, morro! Vou para onde vai meu norte.
E meu norte é de perseguido!
Parece que Deus bendito quer continuar provando-me.[...] Não nasci para viver!
Muda a festa, mas não muda meu destino.
Nasci para ficar durando! Voz off Juan Moreira*
Voz off Juan Moreira

Figura 65 – Juan Moreira se despede do pampa para entrar para política

Com a fala de Juan Moreira é justificada e seu próximo passo que é ser aliado do Partido Nacionalista e a cena é um plano fixo com a silhueta dos três *gauchos* pelo pampa, indicam o mistério e até o caminho controverso que tomariam, porém já justificado, pois não saída para eles.

As duas próximas cenas a serem colocadas são de Juan Moreira ferido após ataque de oficiais da policia civil e do velório de seu filho. Ambas as cenas, os personagens centrais são postos ao centro, e somente eles recebem iluminação, os outros são como se fossem iluminados por eles.

Em outras cenas de Juan Moreira, como já analisamos aqui, esse efeito já acontece. Dessa forma, os personagens acabam por serem “santificados” pelo efeito de luz e enquadramento da cena.

No caso do menino, sua posição bastante incomum para velório, sentado em uma cadeira e com coroa, o faz ainda mais perto de tal comparação, além do fato de ser uma criança que foi morte porque seu pai é um procurado, e só está nesta posição por causa de uma sociedade opressora na qual os *gauchos* são marginalizados.



Figura 66 – Juan Moreira ferido tem delírios



Figura 67 – Filho de Juan Moreira em velório

Mais uma vez, Juan Moreira confessa sentir-se culpado por aliar-se à política, na cena a conversa ocorrerá por trás de uma porta de vidro, desta forma reforça que ele está confessando algo e como se nós espectadores estivéssemos tendo acesso a uma conversa particular.

Seguindo esta cena, há uma sequência que acontece na taberna e ele é acusado por um cantor gaúcho de trair o povo que confia nele. Ele se enfurece e novamente justifica que tem consciência limpa por estar aliado ao Partido Nacionalista e oferece um brinde a Don Marañon e foi justamente por Juan Córdoba oferecer um brinde a Don Marañon que Juan Moreira o mata.

Tabela 48 – O arrependimento

tempo	imagem	cena	som
12''		Juan Moreira fala do seu arrependimento por ter pedido proteção a políticos. Primeiro plano	Político-Seu ofício é o partido! Que lhe acolheu e lhe deu proteção! JM- Muito caro o que estou pagando com a vergonha de carregar o povão que me segue como palavra santa. Sem perceber que os levo como gado para as eleições. Político-E o que pretende? JM= O indulto

Tabela 49 – É provocado nas tabernas

tempo	imagem	cena	SOM
		Juan Moreira na taberna, <i>travelling tr</i>	Cantor <i>gaucho</i> - Não me compro nem me vendo por tostões Nasci livre como o vento e livre quero morrer[...] Não mudo de cor por promessas ou presentes. Será porque sou gente, não presto para camaleão.[...]porém brincar com a fé que nos depositaram esse é o pior dos pecados [...]as luzes dos doutores não me assombram
		JM se levanta e vai até o cantor Plano geral- câmera alta	JM Não sei por qual razão este canto brotou. Será que algum camaleão aderiu à concorrência? Vá embora!
			
		Plano conjunto, câmera alta	
			J.M.-Por consciência limpa, brindo Partido Nacionalista, naquele que deposito minha esperança. Senhores, um brinde à saúde de Sr. Marañon.

Nas eleições, Juan Moreira demonstra seu lado corrupto tentando ganhar votos a mais nas eleições abertas e durante a mesma encontra o matador que foi contratado para mata-lo. Num confronto o mata.

Tabela 50 – Eleições e morte do matador

tempo	imagem	cena	som
4''		Juan Moreira tenta ganhar votos para o seu partido	Votos abertos sendo contados
30''		Matador o observa	
58''			
2		Duelo	
			Som do duelo

tempo	imagem	cena	som
			idem
		Morte do matador	idem

Sequência de cenas da morte de Juan Moreira

Esta última sequência de cenas, é que ele foge do quarto de taberna no qual está cercado por militares e caminha até o muro. Ao fundo a música de abertura, Opertura de Juan Moreira e ele caminhando, mais uma vez, a sua imagem pode ser comparada a de Cristo. Ele não consegue sair do cativo, pois é baleado antes, porém é interessante notar que ele não cai, pois sua imagem é congelada.

Tabela 51 – Morte de Juan Moreira - Fim

tempo	imagem	cena	som
2''		Fuga do prostíbulo onde está cercado	
			<i>Soy Juan Moreira, Mierda!</i>

tempo	imagem	cena	som
			Canção inicial do filme
			idem
			idem
			idem
			Tiros e gritos
		Morte de Juan Moreira	Canção inicial do filme
			Canção inicial do filme

O fato de no fim do filme, ele não cair e o espectador não o ver caído ou morto, assim como no começo do filme, não aparecer sua imagem sendo enterrado, possibilita ao espectador a confiar em um Juan Moreira imortal.

Foi um trabalhador honrado que por uma injustiça de uma classe social privilegiada, tornou-se perseguido, criando uma identificação entre o trabalhador, operário argentino e o mito *gaucho*, num momento em que a Argentina vive a ditadura:

En otras palabras, el Moreira del film alude a su espectador cinematográfico: obreros y trabajadores de una época argentina turbulenta, pero con ganas ávidas de encontrar, todavía, una figura ideal con la que sustentarse e identificarse. Lo que implica decir es que el Juan Moreira de Leonardo Favio no es indiferente a las tres funciones que antes se numeraron para la caracterización de todo folletín: entretenimiento, identificación y movilización. Quizá sea el final que Favio elige, el que nos posibilite entender la grandeza mítica con la que el realizador decide revestir a su gaucho. (ARTEAGA, Folletín y cine a partir de Juan Moreira. <http://internamagicaradio.blogspot.com.br/2010/02/folletin-y-cine-partir-de-juan-moreira.html> acesso em 10 de abril de 2016)

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FILMES

Podemos perceber que os recursos cinematográficos utilizados pelos diretores para a construção do mito imortalizado são muito próximos: elegem um excesso de maneirismo, a distorção dos personagens com o abuso do uso de câmera posicionada debaixo para cima, muitas vezes em ângulos nada convencionais é recorrente nas duas obras. O contraste de cores, embora em Juan Moreira seja mais comum o efeito contraste claro escuro e em Baile Perfumado o uso são cores contrastantes, além do uso abusivo do primeiríssimo plano quando ocorre da aparição do Lampião e do Juan Moreira.

A música em Juan Moreira ela é primordial, o tema de Juan Moreira irá reforçar a imagem de santidade dada ao bandido. Aliás, é difícil não associar a sua imagem principalmente no fim do filme a de Jesus Cristo com a Cruz.

No caso de Baile Perfumado, a música é de Chico Science e está intimamente relacionada a um movimento que acontece em Pernambuco com a intenção de revitalizar a cultura pernambucana, buscando nas raízes da música e cultura da região elementos para sua composição.

Desta forma, consideramos que os dois personagens, tanto Lampião quanto Juan Moreira são ao longo dos filmes mostrados como um ser humano como outro qualquer, porém como características que os santificam e no fim, são imortalizados, pela maneira que são filmados nas últimas cenas: Lampião acima do sertão, na posição mais alta. E

Juan Moreira, como diz Arteaga, tem sua imagem congelada numa silhueta de batalhador, assim é a imagem que Favio quer para o seu Juan Moreira.

Uma colocação de Laera no prólogo de umas das edições de Juan Moreira reforça o que foi colocado acima:

La particular coyuntura de los años setenta en Argentina resultó privilegiada para el retorno de Juan Moreira, aunque lo fue ante todo para exhibir las contradicciones, apropiaciones diferenciales y disputas que encarnaba todavía esa figura. ¿Cómo no leer “La noche de los dones”, que es una reescritura borgeana del episodio de la muerte de Juan Moreira de 1971 e integra el volumen El libro de arena, de 1975, en tándem con la película Juan Moreira que estrenó en 1973 Leonardo Favio? Si Favio, en la película, potencia la violencia de la historia y redefine políticamente los alcances de la cullencia de la historia y redefine políticamente los alcances de la cultura popular, Borges escribe un relato de iniciación, al que describe como “inocente”, “violento” y “exaltado” a la vez, en el que se propone una mirada desmitificada sobre la tradición del “gaucho malo” en la cultura argentina. (LAERA in GUTIÉRREZ, 2012: 21-22)

E Favio opta por um *gaucho* mais próximo do povo, pois Juan Moreira de Favio é uma espécie de Robin Wood, é um personagem transgressor.

Essa é o *gaucho* de Favio, assim como Lampião em Baile Perfumado foi o de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, cada um contou o *gaucho* e o cangaceiro que lhes pareceu ser o verdadeiro ou o mais conveniente como mito, assim como os cangaceiros e *gauchos* de outros diretores (os analisados aqui e os que não foram possíveis nesta investigação). O fato é que todos passam a existir, reforçando a ideia de imortalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossa investigação perpassamos por três momentos distintos da representação dos mitos do cangaceiro e do *gaucho* ao longo da história do cinema no Brasil e na Argentina com a intenção de analisar como o cinema contribuiu para a formação do mito do cangaceiro e do *gaucho* e verificar se esta colaboração resultaria numa relação intercultural entre os dois personagens dos dois países latino-americanos. Assim nos direcionamos a buscar características das suas representações cinematográficas que fazem parte do imaginário popular e que cooperam na identificação do espectador com o personagem.

É importante ressaltar que durante todo o trabalho nunca desprezamos a relevância que a literatura teve para construção destes personagens no cinema, aliás, alguns dos livros aqui pesquisados os situam dentro da sociedade (político e economicamente) e já mitificam os personagens históricos analisados sendo assim, essenciais para o cinema, inclusive é válido assinalar que o local da relação intercultural estabelecida entre os países por meio do cangaceiro e do *gaucho* é o uso que o cinema faz deste discurso já preparado pela literatura brasileira e argentina.

Portanto, o cinema além de apropriar-se do discurso literário, ele acerca o espectador do mito pela possibilidade que a tela cinematográfica tem de abarcar uma quantidade maior de pessoas em um curto espaço de tempo somado ao fato de fazer uso de recursos cinematográficos os quais chegam a intimidar o espectador por exigir falta de distanciamento entre público e personagem, conforme citamos Edgar Morin para sustentar tal identificação no primeiro capítulo desta investigação.

Esta proximidade do espectador e do mito provocada pelo cinema tem como consequência o estabelecimento de uma identidade do espectador, pelo fato de haver uma exploração da imagem de um mito já presente no imaginário de uma cultura, um mito que historicamente saiu das camadas populares e representa a resistência de uma cultura: e só ele pode ser a mercadoria hollywoodiana, ou o herói revolucionário, ou o que é o de mais genuíno dessas culturas.

No caso da escolha destes personagens em meio a tantos outros para representação da identidade de uma cultura, podemos proferir que não foi um mero desígnio da literatura ou do cinema e sim uma necessidade, surgida no começo do século XX em que eram buscados sentimentos de pertencimento a uma nação,

reforçados na arte pelo movimento moderno. No caso brasileiro, o nordeste em meio a tantas outras regiões brasileiras, já vinha sendo alvo de representação da brasilidade desde muito antes de Gonçalves Dias e José de Alencar, na literatura, mas muitas vezes nas representações nas artes plásticas.

Apoiamo-nos em bibliografia sobre literatura, cinema, história e sociologia, pois consideramos que o tema investigado necessitou de uma abordagem multidisciplinar para que algumas questões levantadas ao longo da pesquisa fossem respondidas de maneira satisfatória.

Assim, procuramos enxergar os personagens tanto na literatura selecionada quanto nos filmes investigados sob a ótica do que estas obras representaram em seu momento histórico principalmente enquanto discurso e o quanto elas influenciaram o imaginário popular na ideia de cangaceiro e de *gaucho*.

Na literatura argentina sobre o *gaucho* utilizamos as que julgamos serem as mais expressivas no que tange o tema. A obra de Domingos Sarmiento: *Facundo ou civilização e barbárie* é certamente uma das que mais influenciou a formação do conceito de ser *gaucho*: o bárbaro, o contra a ordem, contra a o modelo europeu de civilização. Neste aspecto, o cinema apropriou-se da ideia de bárbaro da maneira que lhe foi conveniente, em *Pampa Bárbara* do diretor Lucas Demare, o bárbaro é o que impede a civilização e precisa ser “domesticado”, em *Los Hijos de Fierro*, de Fernando Pino Solanas ser *gaucho* é ser argentino é viver marginalizado e oprimido, por isso é lutar contra a opressão, contra a civilização, a classe dominante e por fim, em *La rabia* de Albertina Carri, ser *gaucho*, ser morador do pampa é ser moldado por esta terra que brutaliza e dentro deste conceito, discutir valores da cultura argentina, afinal, somente um *gaucho* é portador dos verdadeiros valores e costumes argentinos.

O livro de José Hernandez, *Martín Fierro*, considerado por Leopoldo Lugones como o livro nacional dos argentinos e o que coloca o *gaucho* como o genuíno representante do país, assinala o valimento da ideia de *gaucho* para a Argentina. Por fim, *Juan Moreira*, de Eduardo Gutierrez, obra que irá popularizar o *gaucho* nas mais diferentes classes sociais, por ter sido publicado primeiramente em jornal e depois por ter sido adaptado e ter dado início ao teatro argentino, primeiramente apresentado em circos, como espetáculo.

A respeito dos livros brasileiros, elegemos três que melhor representavam a ideia de cangaceiro, sertão para os filmes analisados. “Os sertões” de Euclides da Cunha não só foi uma literatura para os livros analisados como é uma das obras literárias brasileira,

principalmente acerca do tema, um dos mais importantes, sem deixar de citar que trata de uma das revoltas populares da época, a Guerra de Canudos, e nele é tratado também o universo do cangaceiro e tudo que o envolve, o sertão, a miséria, o misticismo, o patriarcalismo, a falta de água.

Outras duas obras literárias eleitas para compor a investigação são as que dizem respeito do cangaceiro, e têm como pano de fundo outro episódio importante da época que foi o massacre de Pedra Bonita. As duas obras são do autor José Lins do Rego, “Pedra Bonita” e “Os cangaceiros”. Muito do discurso do misticismo presente no sertão, do que é ser cangaceiro, viver no cangaço, pode ser facilmente observado na obra cinematográfica de Glauber Rocha, investigada aqui, “Deus e diabo na terra do sol”. Diretor que inspira o diretor de “Árido Movie”, outro filme analisado no presente trabalho.

Portanto, o misticismo, miséria, patriarcalismo, falta de água, cangaço, fazem parte do ambiente em que o mito brasileiro está inserido, o cangaceiro e podemos afirmar que a obra euclidiana foi uma das responsáveis por esta imagem.

Sobre os filmes analisados desde o argentino “Pampa Bárbara” e o brasileiro “O cangaceiro”, podemos dizer que os diretores apesar de apoiarem-se no grande êxito americano da época, o gênero *western*, as duas obras buscam, cada uma a sua maneira, algo que remetesse a um discurso mais regional, uma ideia de identidade nacional. No filme de Demare, como já colocamos a civilização e barbárie de Sarmiento ganham recursos de *western* para popularizar o que é ser civilizado. Na obra de Barreto, o próprio diretor diz fazer uso da antropofagia para criar algo artístico novo, com elementos que embora estereotipados pertençam à cultura brasileira.

Num segundo momento, o que denominamos de mitos revolucionários, o cangaceiro e o *gaucho* são figuras com características ambíguas ainda mais reforçadas e que se convertem em mais que bandidos, são bandidos-heróis que convocam para uma revolução. No filme de Glauber, Deus e diabo na terra do Sol, o cangaceiro, mais evidente na segunda parte do filme, que é quando o Manuel procura por Corisco, podemos observar que o filme tem um tom teatral mais aguçado, isto é, quando abusa do discurso do cangaceiro Corisco, de um pedido de luta, de resistência, busca pela justiça, podemos afirmar que ele faz uso de recursos do teatro brechetiano para provocar o espectador.

No filme de Solanas, “Los Hijos de Fierro”, Solanas, também quer provocar, quer uma revolução. Frequentemente, a voz *off* do narrador faz este apelo ao espectador.

Aqui, diferentes dos heróis dos filmes de Demare e Barreto que eram os ‘mocinhos’ com bom caráter e civilizados como Teodoro e Capitão Castro, assim sendo são os que destoam do típico cangaceiro e do *gaucho* mal, respectivamente, os heróis de Glauber e Solanas eram os que representam a resistência ao padrão europeu.

Após este período da década de 60 e 70, os personagens *gaucho* e cangaceiro já foram mitologizados (usando termo de Joseph Campbell) pelo cinema, primeiramente de maneira indiscutível com os desdobramentos do gênero *western* em cada um dos países aqui estudados, tanto pelo grande êxito de público alcançado em seus países quanto pela repercussão internacional. E posteriormente, com Glauber Rocha e Solanas, que são dois diretores de enorme importância para a história do cinema brasileiro e argentino, respectivamente e também para a o cinema internacional.

Nos filmes das últimas décadas, *Árido Movie* de Lírío Ferreira e *La rabia*, de Albertina Carri, estudamos o que restou dessas influências, o que ainda temos de cangaço e gauchesco nas representações cinematográficas. A imagem de Euclides sobre o sertão e o cangaço e de Sarmiento sobre o gaucho e o pampa, são as representações mais evidentes destes dois personagens: os valores, a tradição, o homem que tem o seu comportamento determinado pelo sertão e pelo pampa.

No quarto capítulo tratamos dos mitos do cangaceiro e o *gaucho* imortalizados no cinema em duas obras cinematográficas: *Baile Perfumado* de Lírío Ferreira e Paulo Caldas e *Juan Moreira* de Leonardo Favio. Os diretores, embora de períodos diferentes, fazem uso de recursos cinematográficos bem próximos para que o mito do cangaceiro do *gaucho* fossem engrandecidos. O uso excessivo da câmera de baixo para cima distorcendo a proporção dos personagens, abuso de cores fortes, contrastes excessivos, no caso de Juan Moreira, excesso também e claro e escuro, tendo assim a finalidade de apropriarem-se de um imaginário sobre a condição humana em meio a miséria (o pampa e o sertão estão ligados à miséria) e já construído por séculos para estimular no espectador a sensação de medo, mistério e nos coloca em estado de meditação existencialista sobre a condição humana lá apresentada, pois esse significado já está construído nas nossa memorial social coletiva.

Portanto, dentro do que foi investigado no presente trabalho e com o conceito de mito que nós consideramos que é o herói que representa os valores de uma sociedade, no caso a brasileira e a argentina. O cinema contribuiu sim para a formação destes mitos e a relação intercultural entre os personagens é mais pela representação alcançada por eles pelo cinema do que pelos personagens históricos em si. Todo o discurso que suas

imagens acabaram por carregar pelas diversas vezes que tiveram suas histórias contadas e recontadas por diferentes pontos de vistas e com distintos propósitos ao longo da história do cinema.

REFERÊNCIAS

• BIBLIOGRAFIA

- [1] ARTEAGA, L. **Folletín y cine a partir de Juan Moreira - El gaucho Moreira, la pluma de Gutiérrez, el cine de Favio**. Disponível em <<http://linternamagicaradio.blogspot.com.br/2010/02/folletin-y-cine-partir-de-juan-moreira.html>> acesso em 10 de abril de 2016.
- [2] ASTRADA, C., **El mito gaucho**, 2ª ed. Buenos Aires, Ediciones Cruz del Sur, 1964.
- [3] BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F., **Cinema Mundial Contemporâneo**, 2ª Ed., Coleção Campo Imagético, Editora Papyrus, Campinas-SP, 2008.
- [4] BAZIN, A., **O Cinema: Ensaio**, 1ª Edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- [5] BENJAMIN, W., **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**, Disponível em <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>>, acesso em 10 de agosto de 2015.
- [6] BORGES, D. S., **A retomada do cinema brasileiro: Uma análise da indústria cinematográfica de 1995 a 2005**, Disponível em <http://eptic.com.br/wp-content/uploads/2014/12/a_retomada_do_cinema_brasileiro.pdf>, acesso em 15 de maio de 2015.
- [7] BORGES, J. L., **O gaucho Martín Fierro**, Ed. L&PM editores Ltda, Porto Alegre RS, 1985
- [8] CAMPBELL J., **O poder do mito**, Ed. Palas Athena, São Paulo, 1992.
- [9] CESAR, A. C. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- [10] COELHO, S., N., **Prefácio in CANGACEIROS**. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2010.
- [11] CUNHA, E., **Os sertões- Campanha de Canudos**, Ed. S/N São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- [12] DÁVILA, I. D., **La construcción de una memoria peronista en La hora de los hornos y Los hijos de Fierro: del pueblo unido al pueblo fragmentado**. Disponível em <<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/d2.pdf>> acesso em 23 de março de 2016.
- [13] DEBS, S., **Cinema e literatura no Brasil: Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional**, Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.
- [14] DIAS NETO, F. S., **A trajetória de realização cinematográfica na Argentina: da primeira manifestação em 1897 até um modelo latino de referência**, 2012, nº 4, vol 2, Aedos, Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/30847>>, acesso em 09 de agosto de 2015.

- [15] GAMARRA, M., **Indústria do Cinema na Argentina: História, produção e distribuição**, Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1716-1.pdf>>, acesso em 22 de agosto de 2015.
- [16] GOMES, P. E. S., **Glauber Rocha**, Coleção cinema Vol. 1, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.
- [17] GUTIÉRREZ, E., **Juan Moreira**, Ed. SN Buenos Aires:Eudeba, 2012.
- [18] HERNANDEZ, J., **Martín Fierro**, Ediciones Catedra S.A. 1987, Impreso en Anzos, S.A.Fuenlabrada, Madrid.
- [19] HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W., **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- [20] JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**, 1ª Ed. Reimpressa São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.
- [21] KOBS, V., D., **Baile Perfumado revisita Lampião: realidade, ficção e revisão de um mito construído pela história**. Disponível em <http://www.todasasmusas.org/03Veronica_Daniel.pdf> acesso em 20 de março de 2016.
- [22] LABAKI, A.; CEREGHINO, M. J., **Solanas por Solanas. Um cineasta na América Latina**, Editora Iluminuras, São Paulo, 1993.
- [23] LUDMER, J., **El género gauchesco – Un tratado sobre la poesía**, de 1988.
- [24] LUGONES L., **El payador**, Disponível em <<http://www.letras.edu.ar/elpayador.pdf>>, acesso em 04 de setembro de 2015.
- [25] LUSNICH, A., L.; PIEDRAS, P.; FLORES, S., **Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región**, 1ª ed., Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.
- [26] LUYTEN, J., M., **O que é literatura popular**. 2ª Ed, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- [27] MALDONADO, J., H., O., **Glauber e Solanas: A construção da imagem fílmica do Novo Cinema Latino-americano. Estudo comparativo entre os filmes “Deus e o diabo na terra do sol” e “Los hijos de fierro”**, Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da USP, São Paulo, 1995.
- [28] MARTÍN, M., **A linguagem cinematográfica**, 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- [29] MOLFETA, A., **Cinema Mundial Contemporâneo – Cap. 8: Cinema Argentino**, 2ª Ed., Coleção Campo Imagético, Editora Papirus, Campinas-SP, 2008.
- [30] MORIN, E., **O cinema e o homem imaginário**, 3ª ed. Lisboa: Moraes, 2014.
- [31] NAGIB, L., **O Cinema da Retomada – Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**, São Paulo, SP ,Editora 34, 2002.

- [32] ORICCHIO, L., Z., **Cinema Mundial Contemporâneo – Cap. 6: Cinema Brasileiro Contemporâneo**, 2ª Ed., Coleção Campo Imagético, Editora Papirus, Campinas-SP, 2008.
- [33] PARANAGUÁ, P., **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**, Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
- [34] PAULINO, R. A. F., **Identidades culturais no contexto da globalização (Entrevista com Renato Ortiz)**, Comunicação & Educação, Brasil, n. 18, p. 68-80, set. 2000. ISSN 2316-9125. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36922>>, acesso em: 14 de agosto de 2015.
- [35] PROENÇA, I. C., **IDEOLOGIA DO CORDEL**, Rio de Janeiro, Imago, Brasília, INL, 1976.
- [36] REGO J. L., **Cangaceiros**. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 2010.
- [37] REGO, J. L., **Pedra Bonita**. 6ª edição (1956), Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Disponível em <<https://sites.google.com/site/vivalivrosbrasil/home/livros-para-ler-e-baixar>> acesso em 12 de março de 2016. acesso em 23 de fevereiro de 2016.
- [38] REGO J. L., **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1957
- [39] ROCHA, G. **A revolução no Cinema Novo, Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro: Alambra / Embrafilme, 1981.
- [40] ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- [41] SANTOS, B. S., **A Crítica da Razão Indolente. Contra o Desperdício da Experiência: para um novo senso comum; a ciência, o direito e a política na transição paradigmática**, Vol 1, São Paulo: Cortez, 2000.
- [42] SARMIENTO, D. F., **Facundo civilização e barbárie**. Ed. Cosac Naif, 2010.
- [43] SARMIENTO, D., F., **Facundo. Civilización y barbarie**. Buenos Aires, Emecé editores, 1999.
- [44] SENNA, O., **Cartas ao mundo**, São Paulo: Cia das letras, 1997.
- [45] STAM, R., **Introdução à teoria do cinema**, 5ª Ed., Coleção Campo Imagético, Editora Papirus, Campinas-SP, 2013.
- [46] XAVIER, I., **Cinema Brasileiro Moderno**, São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.
- [47] XAVIER, I., **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

• SITES

- [48] Louvação do cinema pernambucano é questionada por cineastas. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/03/22/internas_viver,567343/louvacao-ao-cinema-pernambucano-e-questionada-por-cineastas.shtml> acesso em 05 de março de 2016.

- [49] Pagina 12. Disponível em <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4593-2008-05-04.html>> acesso em 07 de fevereiro de 2016.
- [50] Pino Solanas <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm> acessado em 10 de fevereiro de 2016.
- [51] O Poder do Mito - Joseph Campbell (Excertos) http://www.culturabrasil.org/o_poder_do_mito.htm acessada em 2 de julho de 2016

• **FILMES**

- [52] **ÁRIDO MOVIE**. Direção: Lírío Ferreira. Recife: Cinema Digital Brasil, 2004. 1 DVD (115 min.); son., cor.
- [53] **DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL**. Direção: Glauber Rocha. Brasil, 1964.son, pb.
- [54] **JUAN MOREIRA**. Direção Leonardo Favio. Produção Leonardo Favio, Alberto Hurovich, Tito Hurovich, Buenos Aires: Centauro, 1973.son, cor.
- [55] **LA RABIA**. Direção:Albertina Carri, Coprodução Argentina-Holanda; Hubert Bals Fund / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Matanza Cine / Universidad de Cine, Argentina, 2008,DVD, 88 min, son, cor.
- [56] **LOS HIJOS DE FIERRO**. Direção de Fernando Pino Solanas, son, pb.
- [57] **O BAILE PERFUMADO**. Direção de Paulo Caldas e Lirio Ferreira. Produção de Beto Monteiro e Aniceto Ferreira. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1997.son, cor.
- [58] **O CANGACEIRO**. Direção de Lima Barreto Produção VERA CRUZ Brasil 1953, son, pb
- [59] **PAMPA BÁRBARA**. Direção de Lucas Demare, Buenos Aires,1945, son, pb.