

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Pedro Figueiredo Veras

DESVIOS DE OLHAR:
as aparições de figurantes no Cinema Novo

Belo Horizonte
2017

Pedro Figueiredo Veras

**DESVIOS DE OLHAR:
as aparições de figurantes no Cinema Novo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Belo Horizonte

2017

301.16
V476d
2017

Veras, Pedro Figueiredo.

Desvios de olhar [manuscrito] : as aparições de figurantes no cinema novo / Pedro Figueiredo Veras. - 2017.

205 f. : il.

Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Comunicação - Teses. 2. Cinema brasileiro - Teses.
3. Cinema novo - Teses. 4. Estética - Teses. I. Mesquita, Cláudia
Cardoso Mesquita. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

"Desvios de olhar: as aparições de figurantes no Cinema Novo"

Pedro Figueiredo Veras

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora:



Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
(orientadora – Universidade Federal de Minas Gerais)



Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 25 de agosto de 2017.

*À minha mãe, Virginia.
À minha avó, Celina, em memória.
Seremos sempre um trio.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às três mulheres que foram as pessoas mais essenciais para esta minha caminhada. À minha querida orientadora Cláudia Mesquita, minha guia, que com toda a paciência possível deu a mão a este pupilo tão inexperiente e o conduziu pelos labirintos dessa aventura. Seu olhar atencioso, cuidadoso, iluminado, tornou este trabalho não apenas meu, mas (muito) nosso. Agradeço pelos encontros vários, que tanto me fizeram refletir sobre a imagem e sobre a vida. Todo o meu carinho e meu agradecimento à minha mestra. À minha mãe, Virginia, a quem devo tudo nesta vida. Sua luta, garra e coração me levaram até aqui. Qualquer palavra será sempre pouco para agradecer a imensidão dos seus ensinamentos, da sua dedicação e do seu abraço nos momentos mais complicados. Obrigado por ter me apresentado à arte. À minha companheira, meu amor, Aline, que me ouviu, me deu afeto, me acompanhou e, sobretudo, soube como ninguém me colocar para cima quando eu mais precisei. Agradeço por partilhar comigo o seu mundo tão potente e por ser um presente na minha vida.

Ao meu pai José, aquele que sempre me trouxe de volta para a terra nos momentos em que eu parecia estar solto na atmosfera. Obrigado pela sua escuta e pelo seus inesgotáveis amor e apoio.

Ao meu padrasto Guido, sempre uma presença terna, sábia e afetuosa que me transmite calma. Obrigado pela partilha e pelos ensinamentos de todo dia. À minha irmã Alice e a toda a minha família, que, mesmo estando no Rio, emana uma energia que sinto diariamente. À memória do meu amado avô e amigo Renato e da minha eterna madrinha Lúcia. À querida Cláudia, amiga de tantos anos, que sempre salva nosso dia.

Ao César Guimarães e à Roberta Veiga, presenças luminosas, mestres e amigxs a quem também devo esta pesquisa, agradeço pelas preciosas contribuições e pela paciência. A todas as professoras e todos os professores que conheci ao longo deste percurso e com quem pude trocar tantas experiências, especialmente André Brasil, Anna Karina Bartolomeu, Eduardo de Jesus, Ângela Marques, Luciana de Oliveira e Amaranta César.

Ao meu querido irmão, Henrique “Bob”, que foi parceiro de todas – absolutamente todas – as horas desse caminho. Me apresentou o espaço da biblioteca, que se tornou a minha segunda casa. Nossas jornadas acadêmicas se cruzaram no momento mais oportuno possível. Por todas as nossas conversas aleatórias e alegres, que são sempre um alento. Ao meu também irmão de tanto tempo, Pedro Henrique “Iron”, que está sempre comigo me apoiando com sua amizade eterna, apesar da distância. Aos irmãos – sim, são muitos – Igor e Luís Flores,

parceiros sem igual que estiveram sempre próximos e tanto me ensinam com suas palavras e abraços.

Ao Marcelo Miranda e à Paula Kimo, queridxs do coração, presentes que conheci no mestrado. Obrigado pela nossa irmandade e pela companhia em toda a caminhada: afinal defendidxs! À Glaura Cardoso, que cultivava com tanto carinho as imagens. Ao Victor Guimarães, que inspira com seu amor pelo cinema. A todas as amigades mais aconchegantes do Grupo Poéticas da Experiência, com quem tanto pude trocar: Leo Amaral, Júlia Fagioli, Carla Maia, Juliana Antunes, Álvaro Andrade, Maria Inês Dieuzeide, Carla Italiano, Fernando Pacheco, Clarisse Alvarenga, Guilherme Cury, Mariana Souto, Bernard Belisário, Vinícius Andrade, Carolina Canguçu, Luís Fernando Moura, Roberto Cotta, Tatiana Lima, Thiago Rodrigues, João Paulo Rabelo, Txai Ferraz, Luciano Viegas, Cyro Almeida, Tomyo Ito. Às amigas e amigos de Cine Humberto Mauro, de Cine 104, de Cine Estrela e dos bares da vida. À turma da Filmes de Quintal, pelo carinho e por realizarem com tanta garra o Forumdoc.bh, o maior festival de cinema do mundo.

À turma do “.”, Guido, Chiquinho (a quem agradeço duplamente, pela capa deste trabalho), Renato, Mirim, Faria, Rubens, Marcelão, Pinheiro, Rafinha, Zorak, Chris, De Santi, Lu, Pat; tão camaradas, seria difícil seguir sem o calor das suas presenças. “Por Athena!”.

Aos amigos do basquete, esse que é um dos meus universos de escape preferidos, em especial ao Leandro Serrão, pelas ideias compartilhadas e pela parceria de longa data! Às meninas da “Jaboticasa”, Sandra, Luana, Marcela, Sosti, Fernanda e Alice, por terem me acolhido em sua casa com tanto carinho.

Às funcionárias e aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG, em especial ao Luís, ao Claudinei e ao Sebastião, que me fizeram companhia luminosa nas madrugadas que lá passei.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que me concedeu uma bolsa de estudos essencial, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível.

Agradecimentos que se estendem demais correm o risco de deixar de fora pessoas importantíssimas. Então, caso tenha sido este o caso, por favor, sinta-se mais do que incluída/incluído aqui e sempre. Obrigado!

Mesmo que hoje só tenhamos uma reserva pequena no médio Rio Doce, quando penso no território do meu povo, não penso naquela reserva de 4 mil hectares, mas num território onde a nossa história, os contos e as narrativas do meu povo vão acendendo luzes nas montanhas, nos vales, nomeando os lugares e identificando na nossa herança ancestral o fundamento da nossa tradição. Esse fundamento da tradição, assim como o tempo do contato, não é um mandamento ou uma lei que a gente segue, nos reportando ao passado, ele é vivo como é viva a cultura, ele é vivo como é dinâmica e viva qualquer sociedade humana.

Ailton Krenak

RESUMO

A presente pesquisa propõe lançar um olhar para as imagens de figurantes em filmes ficcionais dos primeiros anos do Cinema Novo (1962-1967). Por meio de uma análise das aparições dessas e desses habitantes locais das cidades onde ocorreram as filmagens, buscamos examinar potências críticas nas imagens legadas por essa filmografia, capazes, em nossa hipótese, de confrontar estereótipos, expor singularidades dos povos ou narrar a sua história a contrapelo. Em termos metodológicos, o trabalho privilegia a plasticidade das imagens, ou seja, as maneiras como são apresentados os rostos, corpos, gestos e vozes de figurantes. Três dimensões potencialmente críticas serão privilegiadas na abordagem das figurações (*aparição, atravessamento e desvio*), de modo a descrever e interpretar como as operações estéticas dos filmes apreenderam as e os figurantes. Embora a dissertação acione uma série de obras dos primeiros anos do Cinema Novo, bem como alguns trabalhos anteriores, compõem o seu *corpus* central os filmes *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade. A partir do exame das aparições de figurantes nessas obras, busca-se destacar de que formas o Cinema Novo representou um rompimento com outras figurações dos povos no cinema brasileiro, mediante a criação de imagens que – na contramão de operações que reforcem a estereotipia – foram capazes de expor sua resistência contra as opressões sociais sofridas.

Palavras-chave: Figurantes. Cinema Novo. Imagem. Política. Aparição.

ABSTRACT

The present research intends to examine the images of extras in the fictional films from the early years of the Cinema Novo (1962-1967). Through an analysis focused on the apparitions of these local inhabitants from the villages where filming took place, we tried to enlighten how potencies emerge in the images bequeathed by this body of work, enabled to confront stereotyping, expose singularities and brush history against the grain. In methodological terms, this research centers in the plasticity of images, that is, how the faces, bodies, gestures and voices of the extras are presented. Forthwith, three analytical dimensions of approach to these figurations will be highlighted (*apparition*, *crossing* and *deviation*), with the objective of describing and interpreting how the aesthetic operations accomplished by the films captured the extras. Although the research evokes a series of films from the early years of the Cinema Novo, as well as others from previous eras, its main *corpus* includes *Os fuzis* (1964), by Ruy Guerra, and *O padre e a moça* (1966), by Joaquim Pedro de Andrade. Through investigations about the apparitions of extras in these works, we try to highlight how the Cinema Novo represented a rupture from previous forms of figurations of the people in the Brazilian cinema, by creating images that – on the opposite of procedures of stereotyping – were able to expose a resistance against the social oppressions imposed upon them.

Keywords: Extras. Cinema Novo. Image. Politics. Apparition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Boca de ouro</i>	62
Figura 2 – <i>A grande feira</i>	62
Figura 3 – <i>Reminiscências</i>	63
Figura 4 – <i>Aitaré da praia</i>	64
Figura 5 – <i>A filha do advogado</i>	65
Figura 6 – <i>São Paulo, a sinfonia da metrópole</i>	65
Figura 7 – <i>Amei um bicheiro</i>	66
Figura 8 – <i>São Paulo S/A</i>	67
Figura 9 – <i>São Paulo S/A</i>	67
Figura 10 – <i>Lábios sem beijos</i>	70
Figura 11 – <i>Cinco vezes favela</i>	71
Figura 12 – <i>Os cafajestes</i>	71
Figura 13 – <i>Vidas secas</i>	71
Figura 14 – <i>A falecida</i>	71
Figuras 15 e 16 – <i>Limite</i>	72
Figura 17 – <i>Aitaré da praia</i>	73
Figura 18 – <i>O canto do mar</i>	74
Figura 19 – <i>O canto do mar</i>	75
Figura 20 – <i>O padre e a moça</i>	75
Figuras 21 e 22 – <i>Arraial do Cabo</i>	76
Figura 23 – <i>Arraial do Cabo</i>	77
Figura 24 – <i>Cinco vezes favela</i>	77
Figuras 25 e 26 – <i>Barravento</i>	78
Figuras 27 e 28 – <i>Barravento</i>	78
Figuras 29 e 30 – <i>Caiçara</i>	80
Figura 31 – <i>O homem do Sputnik</i>	81
Figura 32 – <i>A grande cidade</i>	81
Figura 33 – <i>Absolutamente certo!</i>	82
Figura 34 – <i>Absolutamente certo!</i>	83
Figura 35 – <i>A falecida</i>	83
Figura 36 – <i>São Paulo, a sinfonia da metropole</i>	85
Figuras 37 e 38 – <i>Ganga bruta</i>	85
Figuras 39 e 40 – <i>O pagador de promessas</i>	85

Figuras 41 e 42 – <i>Rio, 40 graus</i>	86
Figuras 43 e 44 – <i>Rio, 40 graus</i>	87
Figura 45 – <i>Rio, zona norte</i>	88
Figuras 46 e 47 – <i>Rio, zona norte</i>	89
Figuras 48 e 49 – <i>Rio, zona norte</i>	90
Figuras 50 e 51 – <i>Cinco vezes favela</i>	92
Figuras 52 e 53 – <i>Cinco vezes favela</i>	92
Figura 54 – <i>Cinco vezes favela</i>	93
Figuras 55 e 56 – <i>Cinco vezes favela</i>	94
Figura 57 – <i>Cinco vezes favela</i>	95
Figura 58 – <i>O assalto ao trem pagador</i>	96
Figuras 59 e 60 – <i>O assalto ao trem pagador</i>	97
Figuras 61 e 62 – <i>Os cafajestes</i>	98
Figuras 63 e 64 – <i>O cangaceiro</i>	100
Figura 65 – <i>O cangaceiro</i>	101
Figuras 66, 67 e 68 – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	102
Figura 69 – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	103
Figuras 70 e 71 – <i>O cangaceiro</i>	104
Figuras 72 e 73 – <i>Mandacaru vermelho</i>	104
Figuras 74 e 75 – <i>Aruanda</i>	106
Figuras 76, 77 e 78 – <i>A grande feira</i>	108
Figura 79 – <i>A grande feira</i>	109
Figuras 80 e 81 – <i>A grande feira</i>	110
Figuras 82 e 83 – <i>Porto das Caixas</i>	111
Figuras 84 e 85 – <i>Porto das Caixas</i>	112
Figuras 86, 87 e 88 – <i>O desafio</i>	113
Figuras 89, 90 e 91 – <i>O desafio</i>	114
Figuras 92 e 93 – <i>Simão, o caolho</i>	115
Figuras 94 e 95 – <i>Cinco vezes favela</i>	116
Figuras 96 e 97 – <i>São Paulo S/A</i>	117
Figuras 98, 99 100 e 101 – <i>São Paulo S/A</i>	118
Figuras 102, 103 e 104 – <i>Bahia de todos os santos</i>	119
Figuras 105 e 106 – <i>Bahia de todos os santos</i>	120
Figuras 107, 108 e 109 – <i>A grande cidade</i>	121
Figuras 110, 111, 112 e 113 – <i>A grande cidade</i>	123

Figura 114 – <i>A grande cidade</i>	124
Figura 115, 116 e 117 – <i>A grande cidade</i>	125
Figura 118 – <i>Rio, zona norte</i>	130
Figuras 119 e 120 – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	131
Figura 121 – <i>Vidas secas</i>	138
Figura 122 – <i>Vidas secas</i>	139
Figura 123 – <i>São Paulo S/A</i>	141
Figura 124 – <i>O assalto ao trem pagador</i>	142
Figura 125 – <i>O padre e a moça</i>	143
Figura 126 – <i>Os fuzis</i>	145
Figura 127 – <i>O padre e a moça</i>	148
Figura 128, 129 e 130 – <i>Os fuzis</i>	149
Figura 131 – <i>Os fuzis</i>	150
Figuras 132 e 133 – <i>Os fuzis</i>	151
Figuras 134 e 135 – <i>Os fuzis</i>	153
Figuras 136, 137 e 138 – <i>Os fuzis</i>	154
Figuras 139 e 140 – <i>Os fuzis</i>	156
Figura 141 – <i>Os fuzis</i>	157
Figuras 142 e 143 – <i>Os fuzis</i>	158
Figuras 144, 145 e 146 – <i>Os fuzis</i>	159
Figuras 147, 148 e 149 – <i>Os fuzis</i>	161
Figura 150 – <i>Os fuzis</i>	162
Figuras 151 e 152 – <i>Os fuzis</i>	163
Figuras 153 e 154 – <i>Os fuzis</i>	163
Figuras 155, 156, 157 e 158 – <i>Os fuzis</i>	165
Figura 159 – <i>Os fuzis</i>	166
Figuras 160 e 161 – <i>Os fuzis</i>	167
Figura 162 – <i>Os fuzis</i>	168
Figura 163 – <i>Os fuzis</i>	168
Figuras 164 e 165 – <i>Os fuzis</i>	169
Figuras 166 e 167 – <i>Os fuzis</i>	170
Figura 168 – <i>Os fuzis</i>	171
Figuras 169, 170 e 171 – <i>Os fuzis</i>	172
Figuras 172 e 173 – <i>Os fuzis</i>	174
Figuras 174 e 175 – <i>Os fuzis</i>	174

Figuras 176 e 177 – <i>Os fuzis</i>	175
Figuras 178 e 179 – <i>Os fuzis</i>	176
Figuras 180 e 181 – <i>Os fuzis</i>	176
Figuras 182 e 183 – <i>Os fuzis</i>	178
Figura 184 – <i>Os fuzis</i>	179
Figura 185 – Antônio Conselheiro assassinado (Fotografia de Flávio de Barros, 1897).....	180
Figura 186 – <i>Os fuzis</i>	180
Figuras 187, 188 e 189 – <i>O padre e a moça</i>	182
Figuras 190 e 191 – <i>O padre e a moça</i>	183
Figuras 192, 193 e 194 – <i>O padre e a moça</i>	184
Figura 195 – <i>O padre e a moça</i>	185
Figura 196 – <i>O padre e a moça</i>	186
Figuras 197, 198, 199 e 200 – <i>O padre e a moça</i>	188
Figuras 201, 202 e 203 – <i>O padre e a moça</i>	189
Figuras 204 e 205 – <i>O padre e a moça</i>	190
Figura 206 – <i>O padre e a moça</i>	191
Figuras 207, 208 e 209 – <i>O padre e a moça</i>	192
Figuras 210, 211, 212 e 213 – <i>O padre e a moça</i>	193
Figuras 214 e 215 – <i>O padre e a moça</i>	194
Figura 216 – <i>O padre e a moça</i>	195
Figuras 217 e 218 – <i>O padre e a moça</i>	195
Figuras 219 e 220 – <i>O padre e a moça</i>	196
Figuras 221, 222, 223 e 224 – <i>O padre e a moça</i>	197
Figura 225 – <i>O padre e a moça</i>	198
Figuras 226, 227 e 228 – <i>O padre e a moça</i>	199
Figuras 229, 230 e 231 – <i>O padre e a moça</i>	200
Figuras 232 e 233 – <i>O padre e a moça</i>	201
Figuras 234 e 235 – <i>O padre e a moça</i>	203
Figuras 236, 237, 238 e 239 – <i>O padre e a moça</i>	205
Figura 240 – <i>O padre e a moça</i>	205
Figura 241 – <i>O padre e a moça</i>	207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 UMA ABORDAGEM POLÍTICA DAS E DOS FIGURANTES.....	24
1.1 A pessoa filmada e as instâncias de interpretação.....	24
1.1.1 Figurante: conceituação.....	25
1.1.2 Figurante em face do ator/atriz e do não ator/não atriz	30
1.2 Potência crítica das e dos <i>sem-nome</i>	35
1.2.1 Uma mirada política sobre o(s) povo(s)	36
1.2.2 Materialismo histórico e a necessidade de se voltar para os povos.....	41
1.2.3 Caçando vaga-lumes: resistência dos povos.....	44
1.2.4 O valor da aparência e a política dos intervalos	47
1.3 Das aparições e do rosto no cinema.....	50
2 INTRODUÇÃO À/AO FIGURANTE NO CINEMA NOVO.....	57
2.1 Breve percurso pelas imagens de figurantes no cinema brasileiro.....	61
2.1.1 Humberto Mauro e o Cinema Novo	69
2.1.2 Figurações de povos praianos: a pesca.....	72
2.1.3 Chanchadas e Cinema Novo: figurações do “povo na rua”.....	80
2.1.4 Figurações de crianças e imagens das favelas	84
2.1.5 O sertão nordestino e suas figurações.....	99
2.1.6 O espaço da feira no Cinema Novo: documento, ficção e os corpos de figurantes.....	107
2.1.7 A figuração do trabalho	114
2.1.8 Radicalização na abordagem de figurantes: o caso de A grande cidade	120
2.2 Crítica da imagem cinemanovista.....	125
2.3 <i>Os fuzis e O padre e a moça</i>	132

3 UM OLHAR QUE DESVIA: FIGURANTES EM <i>OS FUZIS E O PADRE E A MOÇA</i>	137
3.1 As três dimensões da figuração	137
3.1.1 Aparição	140
3.1.2 Atravessamento	143
3.1.3 Desvio.....	146
3.2 <i>Os fuzis</i>	148
3.3 <i>O padre e a moça</i>	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS	216
APÊNDICE – FILMOGRAFIA	220

INTRODUÇÃO

O olhar é um importante meio pelo qual interpretamos e desvendamos o mundo e os povos que o habitam. Lançado em um universo de imagens cada vez mais incomensurável, ele se vê constantemente atraído para uma ou outra direção. Em tempos nos quais se constata a manutenção e escalada dos sistemas de opressão, parece-nos urgente dirigir o olhar para as figurações dos povos em processo de desaparecimento. Um imperativo político – e estético – nos guia: que as imagens de corpos e rostos sob risco de desaparecimento não apenas os exponham, mas que elaborem formas de resistência diante de sua destruição. Buscamos, então, *lampejos*, instantes, breves fulgurações, detalhes: rastros da força resistente dos povos nas imagens. Com elas, quem sabe, possamos enfrentar uma avalanche de outras imagens que ignoram ou apagam as singularidades dos povos nas latas de lixo dos estereótipos. Escavadas de obras do passado, algumas dessas imagens podem ressurgir no presente, oferecendo matéria para reflexão e munição contra os atuais apagamentos operados pelas forças do capital.

No percurso de uma iconografia brasileira, o movimento do Cinema Novo – que teve força maior nos anos 1960 – reaparece como fonte essencial de imagens e sons, produtores de uma poética cinematográfica engajada em reelaborar, no plano estético, a história das opressões sociais sofridas pelos povos do país. Frutos de um cinema moderno humanista, muitos filmes cinemanovistas se preocuparam em expor as pessoas “comuns”, ordinárias, segundo figurações que privilegiassem suas aparições. Ao lançarmos sobre essas obras um olhar renovado, em parte beneficiado pela distância histórica, encontramos um legado de imagens dos povos que merecem ser reabertas, redescobertas, perscrutadas, em busca de manifestações dessa resistência tão necessária, ontem e hoje.

Em nossa leitura contemporânea do Cinema Novo, é preciso reconhecer de saída que se tratou de um movimento realizado por homens brancos, de uma classe média-alta cosmopolita, que detiveram os meios da produção, filmagem e montagem de praticamente todas as obras. Esse ponto de vista e lugar de produção deve ser lembrado para que não percamos de vista o horizonte limitado das representações do povo propostas por essa filmografia. Autores como Bernardet (2007) e Xavier (2001) já indicaram precisamente alguns desses limites. Mas isso não deve nos impedir de reconhecer no Cinema Novo um importante marco para a cinematografia brasileira, em vários aspectos, incluídas as aparições do povo em imagens. Com esta pesquisa, propomos contribuir para uma reabertura do movimento, por meio de uma análise que leve em consideração o que os filmes,

materialmente, nos apresentam, e o que se pode extrair de suas imagens dos povos, para além de uma leitura estritamente narrativa das obras.

Com a emergência do Cinema Novo, passam a aparecer nas telas não apenas atores e atrizes profissionais, protagonistas, regidos por roteiros preelaborados e uma *mise-en-scène* orquestrada. Elas compartilham o espaço fílmico com outras figuras significativas para a compreensão do caráter político buscado pelos realizadores do movimento em seus primeiros anos: as e os figurantes. Poderíamos citar muitas sequências de filmes de ficção que primam pelas aparições da população local filmada: é o caso de *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1962), quando a personagem de Irma Alvarez vai à feira e a câmera passeia pelos rostos, fisionomias e gestos da população local de Itaboraí; ou das pregações de Sebastião (Lídio Silva) em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), em que vemos grupos de figurantes que o observam atentos, alguns deles interagindo com a câmera de forma singular; ou ainda das externas de *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), que apanham a movimentação de passantes em pleno centro do Rio de Janeiro. Apesar de sua importância e destaque, a participação desses “povos não atores”, ou figurantes, parece restar como lacuna no contingente de estudos realizados acerca do Cinema Novo. Esses esforços analíticos se voltaram com maior frequência para o núcleo central das ações, concentrados nas atuações e diálogos de protagonistas, reforçando o caráter instrumental de figurantes, que surgem como “pano de fundo” também nas discussões a respeito dos filmes.

Em alguns dos trabalhos do movimento, na medida em que há a interação entre habitantes locais e atores/atrizes profissionais, é possível identificar certa “mistura de pose e presença” (XAVIER, 2004, p. 76), na qual se entrelaçam estratégias próprias da ficção e do registro documental. Dessa mistura, algo emana. Em nossa hipótese, essas presenças aportam para a cena muito mais do que se esperaria de um simples papel narrativo, de um “pano de fundo” ou “decór humano”. Suas imagens trazem algo de sua experiência histórica, uma vez que não foram vestidas para seus papéis nem seguiram roteiros preestabelecidos. O que transmitem as aparições desses corpos em imagens? Seus olhares-câmera seriam capazes de “furar” a significação proposta por cada filme? Como essas presenças imbricam distintas modalidades de registro, o ficcional e o documental? Essas são algumas das questões que nos instigam e que motivam a nossa pesquisa. Elas nortearam uma primeira aproximação à presença das e dos figurantes no filme *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), à luz das discussões levantadas pelo livro *Povos expostos, povos figurantes* (2012), do filósofo Georges Didi-Huberman, realizadas na disciplina “Imagem e mediação”, ministrada no PPGCOM-UFMG por César Guimarães e Roberta Veiga, em 2015. A realização desse

trabalho motivou a continuidade de uma pesquisa dedicada inteiramente à potência política das e dos figurantes nos primeiros filmes do Cinema Novo, levando-nos a modificar o que fora proposto no plano de estudos de ingresso no mestrado – um estudo aprofundado da obra do cineasta Joaquim Pedro de Andrade.

O presente trabalho pretende investigar uma possível potência crítica das e dos figurantes em filmes do Cinema Novo; ou, melhor dizendo, examinar aberturas para a problematização política possibilitadas pela materialidade das imagens, bem como desenvolver elaborações para as questões listadas acima. A intenção é abordar as imagens e sons de figurantes, na complexidade de suas diversas aparições, reelaborando a dimensão política que se apresenta com elas, e buscando compreender o que seus rostos, seus corpos, suas presenças, suas vozes são capazes de nos revelar a respeito dos contextos socioculturais do Brasil. Nesse sentido, concordamos com a analogia que Didi-Huberman elabora, ao dizer que figurantes são “no cinema o que o povo é na história” (2012, p. 153), ou seja, que compartilham a mesma experiência de serem as oprimidas e os oprimidos, as vencidas e os vencidos, as exploradas e os explorados. Resumindo, figurantes e povos são as e os *sem-nome*. Essa é a ligação que o filósofo desenvolve entre essas manifestações estéticas – imagens de figurantes – e a necessidade, persistente na contemporaneidade, da qual falamos acima: expor os povos. No capítulo 1 deste trabalho, incumbimo-nos de desenvolver e aprofundar a discussão teórica em torno do papel das imagens diante do desaparecimento dos povos, de modo a fundamentar a abordagem das aparições de figurantes em filmes do Cinema Novo. No centro de nosso percurso teórico e conceitual, está o livro de Didi-Huberman já mencionado: *Povos expostos, povos figurantes* (2012). A partir de sua leitura, das referências a outros autores que ele mobiliza e das associações teóricas que promovemos, buscamos indicar o que compreendemos por um “potencial político” das imagens.

O que nos inquieta é algo que inquietou também Franz Kafka em seus diários (citado por Didi-Huberman na epígrafe de seu livro), quando ele se questiona sobre duas costureiras que produzem o vestido de noiva da protagonista de uma peça teatral: “Qual é a vida dessas duas costureiras? Onde elas moram? O que fizeram elas para não serem autorizadas a entrarem na peça com os demais?”. Propomos analisar as imagens e sons de algumas obras do Cinema Novo a fim de pensar em que medida elas nos comunicam as histórias dessas e desses figurantes (e não apenas as estórias roteirizadas). O exercício de retornar ao movimento carece, em nosso entendimento, de uma contextualização. É o que buscamos no capítulo 2, examinando de que formas o Cinema Novo rompeu – ou não – com as figurações do povo até então realizadas no Brasil. Com essa “historicização da e do figurante”, nossa intenção é

observar, em um primeiro momento, distintos tratamentos dados a essas pessoas em alguns filmes anteriores ao movimento.¹ Em seguida, passamos para o exame mais detido de diferentes aparições das e dos *sem-nome* em filmes apropriados pelo movimento, assim como naqueles que integram a chamada “primeira fase do Cinema Novo”, período que interessa mais diretamente à pesquisa. Esse arco vai de 1962 – ano de lançamento de *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, 1962) – até 1967 – quando foram lançados filmes como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967).

Observamos no período destacado (1962-1967) a existência de uma estética comum a muitos filmes do movimento, marcada, entre outros aspectos, pela presença de figurantes. Sob influência neo-realista, os filmes de ficção dos primeiros anos do Cinema Novo se lançaram nas ruas e espaços públicos brasileiros, explorando aquilo que André Bazin (2014) chamou de “lei do amálgama”: um elo entre as duas instâncias de intérpretes, resultando em conjuntos heterogêneos que misturam rostos mais conhecidos com aqueles de pessoas do povo. Assim, essas obras fazem coexistir em cena pessoas orientadas por roteiros e *mise-en-scènes* demarcadas previamente – atores e atrizes profissionais, ao redor dos quais as narrativas ficcionais se desenrolam – com aquelas (as e os figurantes) que aparecem segundo regimes mais variados, que vão desde uma atuação mais controlada pelo aparato cinematográfico até a emergência de sua própria *auto-mise-en-scène*, mais imponderável. A partir de 1967, o movimento iria se desvincular cada vez mais das matrizes neorrealistas dos filmes iniciais, fazendo emergir uma “estética sem estética”, nas palavras de Glauber (2004), que incorpora as e os figurantes de forma ainda mais anárquica, menos controlada, do que as primeiras obras do movimento.²

Nossa intenção inicial, mais ambiciosa, era a de um mapeamento amplo da e do figurante no Cinema Novo, tendo como *corpus* toda uma gama de filmes que compreenderia das obras do início dos anos 1960 até aquelas da metade dos anos 1970. Pela inviabilidade de realizar tal projeto no tempo de uma pesquisa de mestrado, optamos pela primeira fase do

¹ Tendo a ênfase nas e nos figurantes como critério central, o trabalho levantará, entre outras, as propostas de cineastas como Humberto Mauro, obras do Ciclo de Recife, da Atlântida e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, todas anteriores ao Cinema Novo.

² Como exemplo, lembremos da sequência de rua em *Macunaíma* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1969), em que os três personagens principais fogem de um motim de pessoas e escapam com o pretexto de estarem procurando uma cotia. Com a câmera na mão, os operadores de câmera seguem os atores pelas ruas do centro do Rio de Janeiro e são quase “engolidos” por uma multidão de passantes, que interagem com a câmera paralelamente, alheios à estória que se encena, mais preocupados em fitar a câmera do que aquilo que ela filma.

movimento, e determinamos que dois filmes seriam capazes de nos fornecer material rico para uma pesquisa em torno das e dos *sem-nome*. Encontramos em *Os fuzis* e *O padre e a moça* duas peças-chave dessa dinâmica Cinema Novo/figurantes, não apenas pela complexidade de suas aparições em cada um dos filmes, como por apresentarem os figurantes de maneiras expressivamente distintas. Objeto central de nossa dissertação, os dois filmes serão analisados detidamente no capítulo 3.

Antes de chegarmos ao *corpus* principal, as análises de outras obras, apresentadas no capítulo 2, nos permitirão destacar, de modo preliminar, três dimensões analíticas³ a partir das quais iremos abordar as e os figurantes nos filmes do Cinema Novo. Trabalhadas de modo mais exaustivo no contato analítico com *Os fuzis* e *O padre e a moça* (no capítulo 3), essas dimensões já se fazem presentes desde a revisão histórica, sendo elaboradas, portanto, de modo progressivo pela dissertação.

À primeira dimensão chamamos de *aparicação*. Com ela, a análise se volta para os interiores dos enquadramentos, focalizando os rostos, corpos, gestos, expressões, sons, falas, figurinos (é válido lembrar que, em regra, esses figurantes não vestiam senão suas próprias roupas, e assim eram apreendidos pelas câmeras, seguindo as orientações estéticas dos cinemanovistas). Analisaremos essas presenças, os modos como aparecem em cena, como são enquadradas e compostas pela *mise-en-scène*. Aqui, faremos uma imersão na plasticidade das imagens e dos sons, observando como os filmes dão a ver as e os figurantes. Que povo foi esse? Será que o espaço a ele reservado na imagem é capaz de operar uma paradigmática “exposição dos povos” – nos termos de Didi-Huberman (2012), ou acaba por encerrar sua figura em um registro estereotipado?

À segunda dimensão denominamos de *atravessamento*. Ao longo da análise, nos voltaremos também para a imbricação entre ficção e documentário acionada pela presença de figurantes nas cenas dessas peculiares ficções. Vale lembrar que os filmes da primeira fase do Cinema Novo (entre 1962 e 1967) ainda se valiam recorrentemente de procedimentos de encenação ficcional, mesmo em documentários. Mas uma das características importantes dessa filmografia, impregnada por características do neorealismo italiano e seguindo seu afã problematizador, enraizador da ficção na experiência histórica, é fazer da figuração um lugar de personagens reais. Assim, encontramos nesses filmes sequências que embaçam as divisas entre o controle do aparato cinematográfico e o imponderável das ruas, incluídas as marcas da

³ Apontadas pela parecerista de nosso projeto de pesquisa, no Seminário da Linha Pragmáticas da Imagem (em fevereiro de 2016), a professora Roberta Veiga, a quem agradecemos extensamente por tal contribuição.

experiência histórica, tornando pouco evidentes as distinções entre “movimentos ensaiados” – *mise-en-scène* controlada – e “movimentos reais” – *mise-en-scène* mais anárquica, respeitando o movimento natural dos corpos.

Por fim, há a dimensão do *desvio*. Quando uma das beatas surge cantando, imóvel, cabisbaixa, com o olhar disperso, em uma cena dentro da igreja em *O padre e a moça*, ela parece não apenas subverter o seu próprio estatuto na narrativa (como uma personagem secundária, que “ilustra” o que está acontecendo), como desvia a ênfase narrativa dominante, conduzindo o espectador a uma outra experiência. O registro é intenso, duradouro (a câmera está fixa sobre sua figura por mais de 30 segundos), e nos permite apreender essa mulher em sua singularidade. A força dessa imagem parece superar a hierarquia que contém o figurante em um lugar secundário (no plano), assim como a lógica que concatena essa imagem a outras, subserviente à estória do Padre (Paulo José) e da Moça (Helena Ignez). Isso será importante para examinarmos se a aparição de figurantes ganha, em alguns momentos, uma certa autonomia, liberando-se das amarras narrativas e tornando-se capaz de contar sua própria história, de sua vivência local, de seus problemas, para além da mediação de uma estória roteirizada e interventora.

Vale frisar que as fronteiras entre *aparicação*, *atravessamento* e *desvio* não são óbvias, tampouco evidentes – tanto na materialidade dos filmes como na leitura que faremos deles. Assim, será necessário um esforço para destrinchá-las e adentrar as potências de cada uma. O trabalho de análise será o de examinar essas modulações. Qual dimensão se sobressai? O que ela aporta em termos de elementos críticos? Como ela se relaciona com as demais? Nos apontamentos metodológicos que abrem o capítulo 3, buscaremos descrever cada dimensão e explicitar, didaticamente, como cada uma opera. Para elucidar e tornar mais precisa a abordagem das imagens na dissertação, lançamos mão de fotogramas (que chamaremos de *frames*), mobilizados fartamente nos capítulos 2 e 3. Isso significa produzir e abordar imagens “congeladas” dos filmes, de modo a destrinchar melhor suas possibilidades, gesto condizente com uma leitura atenta à materialidade e à plasticidade das imagens. Utilizados no percurso histórico traçado no capítulo 2, os *frames* retornam na abordagem das imagens de *Os fuzis* e *O padre e a moça*, objeto central da pesquisa.

Os fuzis lança-se no sertão nordestino de Milagres (BA), seguindo estéticas que transitam entre a ficção e o documentário. Há sequências totalmente encenadas, com atores que interpretam um roteiro, mas também entrevistas com moradores locais e registros que lembram o Cinema Direto. Na obra, observa-se uma presença radical e ameaçadora das e dos figurantes, habitantes da cidade, devastados pela fome e por doenças, presença prestes a

explodir a qualquer momento (como de fato acontece, nas últimas sequências do filme). A relação entre protagonistas e *sem-nome* orienta a narrativa. Dessa forma, no filme de Ruy Guerra, as possibilidades de ruptura ou os desvios da narrativa promovidos pela aparição dessas mulheres, homens e crianças (e até mesmo animais, como o “boi-santo” cultuado pela população), são potencializadas pela lógica interna do filme, que mescla o protagonismo de atores e atrizes profissionais (Nelson Xavier, Maria Gladys, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Átila Iório e demais) com aquele das e dos *sem-nome*. Nos planos em que contracenam atores profissionais e figurantes, a câmera enquadra rostos variados. Uns parecem demonstrar total indiferença ao que é dito pelos soldados, personagens principais; outros, atenção e subserviência. Não há homogeneização das reações, e parece mesmo que as e os figurantes não seguiam determinações preestabelecidas por um roteiro. A maneira como encaram a ficção, na figura dos atores diante deles, parece não ter sido rigidamente dirigida (talvez com exceção da orientação clássica de “não olhe para a câmera”, a qual, ainda assim, por vezes, não é seguida). Exemplo disso é a sequência no interior do bar em que o soldado Pedro (Paulo César Pereio) dá uma “aula” sobre os componentes de um fuzil, distribuindo doses de cachaça para os figurantes que acertarem os nomes das partes. Alguns dos homens olham concentrados, de forma servil, expondo interesse, enquanto outros não escondem o desprezo por estarem sendo ridicularizados, desviando os olhares, demonstrando alheamento. Essa sua reação espontânea, documental, que se dá no momento de sua aparição em cena, pode vir a arranhar a transparência da ficção, como examinaremos no capítulo 3.

O padre e a moça, filmado na cidade de São Gonçalo do Rio das Pedras (MG), na escassez do cerrado mineiro, oferece uma série de imagens e sons da população local. Apesar de muitas vezes aparecerem para endossar a narrativa construída e intencionada, essas e esses figurantes *sem-nome* (a quem a equipe prestou a devida homenagem, indicando “com os moradores de S. Gonçalo” nos créditos de abertura) surgem de maneira “estranha”, pouco fluida, em algumas sequências, capazes assim de tornar opaco um filme, à primeira vista, bastante “clássico” e narrativo. Além da beata cantando na igreja, mencionada anteriormente, outra sequência chama a atenção: a do minerador que vai até a mercearia de Honorato (Mário Lago) para receber seu pagamento pela exploração do minério na região. Apreendido de forma frontal, com sua vestimenta diária, ele é oprimido pelo personagem de Honorato. No entanto, sua aparição parece exprimir muito mais, extrapolando um papel secundário previsto em roteiro e *mise-en-scène*. Joaquim Pedro pode ter controlado seu movimento dentro do enquadramento, orquestrando seus passos e seu tempo, mas a imagem registra também o seu rosto, as marcas que o tempo deixou em suas costas corcundas e no seu jeito de andar. Aí não

há encenação. Terá esse homem sido apreendido em suas singularidades, ainda que sem espaço de voz? Em sua aparição, ele seria capaz de se expor, de resistir a seu desaparecimento? Seu olhar, aparentemente disperso, perfura a narrativa e a desvia para um campo de imponderável, de inesperado? Ele abala a fronteira entre a ficção interpretada por atrizes e atores profissionais e o aspecto documental das imagens da população da cidade? Questões a serem exploradas em nossa análise.

Os fuzis e *O padre e a moça*, em suas proximidades e diferenças, oferecerão assim matéria para nossa problematização a respeito das possibilidades críticas vinculadas às presenças de figurantes, para que pensemos o imperativo político de se “expor os povos”, colocado por Didi-Huberman (2012). Com a pesquisa, esperamos contribuir para minimizar essa aparente lacuna dos estudos sobre o Cinema Novo. Cabe ressaltar que a potência política das aparições dos figurantes em algumas obras do movimento é uma hipótese de trabalho. Caberá à pesquisa testar essa hipótese, filme a filme, compreendendo a complexidade dessa presença em cada obra, tendo como guias da análise as dimensões aqui elencadas. Aliado à gama de interpretações instigantes que a presença dos dois filmes nos possibilita, levamos em consideração um fator extrafílmico para a escolha dos dois trabalhos como *corpus* central da pesquisa: a atenção que os estudos acadêmicos dedicaram a eles. *Os fuzis* raramente recebeu análise aprofundada e individualizada, constando quase sempre como parte da canônica “Trilogia do sertão”, ao lado de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Apesar do alastrado reconhecimento de sua importância para o Cinema Novo, por reafirmar e explorar radicalmente a “estética da fome”, articulando registros de diferentes origens, o filme quase não recebeu atenção de estudos que se dedicassem mais especificamente às suas particularidades.⁴ Com relação a *O padre e a moça*, verificamos que os estudos que se detiveram sobre o filme se inserem no rol das insistentes leituras da obra de Joaquim Pedro de Andrade pela chave da adaptação de obras literárias – pelo fato de o roteiro ser inspirado, mas não baseado, no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Reforçar a relação do cineasta com a literatura já se tornou “lugar-comum” na história do cinema brasileiro, o que o encerrou em um universo muito limitado de análises, que se abriram pouco para as potencialidades específicas de cada uma de suas obras.⁵

⁴ Alguns exemplos são: *O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens* (2016) e *Paisagem Nordestina e os Ciclos do Cinema Nacional* (2016).

⁵ Alguns exemplos são: *A poética narrativa na adaptação do filme: o padre, a moça, de Carlos Drummond de Andrade* (2011) e *Passos da paixão mineira: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências* (2012).

1 UMA ABORDAGEM POLÍTICA DAS E DOS FIGURANTES

1.1 A pessoa filmada e as instâncias de interpretação

Em um filme, quando um corpo humano nos é apresentado, ainda que sob a forma de um olhar ou de um sorriso, temos diante dos nossos sentidos uma figura que inevitavelmente será classificada ou categorizada seguindo algumas definições institucionais que persistem ao longo da história do cinema. São classificações que determinam não apenas a relação burocrática daquela pessoa com a produção do filme (seu contrato, o estabelecimento das diretrizes e horários de seu trabalho, sua folha de pagamento), mas também sua exposição na imagem (sua *mise-en-scène*, seu corpo a corpo com as demais, seu tempo de exposição, suas falas, sua encenação).⁶ Atriz ou ator profissional; não atriz ou não ator; figurante.

Nossa pesquisa se detém sobre filmes narrativo-representativos, nos quais os corpos das atrizes e atores, não atrizes e não atores, enquanto personagens, entram em contato, em choque, em harmonia. Essa “dança da *mise-en-scène*”, que faz os corpos interagirem entre si, com os cenários e com a própria câmera, parece pautada por uma espécie de “hierarquização da encenação”, em que algumas atrizes e atores, por representarem papéis de protagonismo, alcançam um destaque na imagem, sendo apresentados, por exemplo, à frente de personagens secundárias e figurantes. Mas, em termos narrativos, a protagonista é sempre protagonista? Um figurante é sempre figurante? Se nos detivermos sobre os deslocamentos de um mesmo corpo no enquadramento, poderemos observar como ele pode ser apresentado, inicialmente, apenas como “parte de um grupo” (lugar tradicional das e dos figurantes), destacando-se do conjunto e assumindo contornos de protagonista, em seguida, ao se aproximar da câmera. De modo a nuançar, então, as tradicionais tipologias, retomaremos neste capítulo algumas definições já estabelecidas. Nosso intuito é historicizar, comparar e tensionar os pensamentos de algumas e alguns teóricos do cinema, no que tange às e aos figurantes. Pretendemos assim desenvolver, a partir de comparações e associações, uma tipologia que nos servirá de referência ao longo de todo o nosso trabalho, para que possamos almejar uma coerência interna à pesquisa cada vez que mencionarmos cada um dos termos.

⁶ Usaremos o termo “plasticidade” em diversos momentos de nossa pesquisa, procurando remeter à materialidade da imagem, relativa aos elementos compostos no enquadramento. Essa “plástica” da imagem, composta de corpos humanos, roupas, objetos, construções, animais etc., carrega uma “imanência” capaz de tocar nossos sentidos de maneira direta, sem o agenciamento de um texto, de uma legenda ou de um comentário, por exemplo. A “plasticidade” será melhor tematizada no subtópico 1.3, “Das aparições e do rosto no cinema”.

1.1.1 *Figurante: conceituação*

Os termos de língua inglesa que se referem a “figurantes” parecem já dizer muita coisa a respeito desta classe de intérpretes: “extras” ou “background actors”. Atrizes e atores de fundo, extras, deixas, resíduos, aquilo que sobra, que é facilmente descartável ou substituível. Em filmes de ficção, figurantes parecem menos importantes do que as roupas que vestem ou do que os espaços que ocupam, estão ali para que não haja vazio, ainda que haja uma “doação” de seus corpos e de suas presenças.

Enquanto que ator/atriz e não ator/não atriz ganharam espaços na teoria, figurantes raramente foram vistos como objeto de interesse por parte da reflexão cinematográfica. Georges Didi-Huberman (2012) acusa teóricos e críticos de sustentarem essa diminuição constante da e do figurante graças à ausência de trabalhos e perspectivas aprofundadas que se debruçassem sobre suas presenças e questões para o cinema. Não apenas nos filmes, mas no próprio pensamento as e os “figurantes representam então algo como uma parte maldita da grande arte – e da grande indústria – cinematográfica” (p. 149).⁷ O autor propõe-se a fazer um breve histórico do termo no universo das artes representativas, traçando sua origem. Segundo ele, a palavra teria sido vista pela primeira vez por volta de 1740, designando “um grupo de dançarinos que, na entrada de um balé, formavam figuras diversas graças ao seu arranjo coletivo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 151).⁸ Uma vez apropriada pelo teatro, em torno de 1800 é usada para remeter a personagens que possuíam um “papel secundário”, “o que quer dizer que estão lá, na cena, mas não têm absolutamente nada a dizer” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 151).⁹ Por volta de 1907, poucos anos depois da invenção do cinema, o autor revela que o termo passou a ser empregado em sentido mais geral para falar de um grupo de pessoas cujo papel não seja nem efetivo nem significativo – e isso não apenas no mundo das artes, sendo levado para contextos históricos e sociais –, remetendo a expressões como “papel apagado” ou “papel puramente decorativo”. Nesse sentido, Jacqueline Nacache (2012) retorna a um episódio emblemático da forma segundo a qual eram tratadas figurantes nas primeiras décadas da história do cinema, lembrando que “nos orçamentos dos filmes coloniais franceses dos anos 1930, os ‘indígenas’ constavam na rubrica dos ‘cenários’, e não dos ‘atores’” (NACACHE, 2012, p. 94). Observada do ponto de vista da representação – dimensão que mais interessa a Nacache –, sua presença impõe um embaçamento entre realidade e ficção,

⁷ Tradução nossa. No original: “Les figurants représenteraient donc quelque chose comme une part maudite du grand art – et de la grande industrie – cinématographique”.

⁸ No original: “un groupe de danseurs qui, dans l’entrée d’un ballet, dessinaient des figures diverses par leur arrangement collectif”.

⁹ No original: “c’est-à-dire qui sont là, sur scène, mais n’ont absolument rien à dire”.

ainda mais profundo do que aquele promovido por não atrizes e não atores. Estes últimos, ainda que abaixo dos atores e atrizes (“deuses sagrados”), falam, expõem-se e ocupam espaços privilegiados, de destaque, na *mise-en-scène*. Muitas vezes sua participação pode ser fundamental para o decorrer da narrativa. Já à e ao figurante não é dado o direito de fala, nem o direito de se autoexpor, visto que está submetido “às ordens gritadas e à disciplina militar [...] O filme controla a presença dele a seu bel-prazer” (NACACHE, 2012, p. 94-95). A autora lembra que, em termos figurativos narrativos, figurantes são “nada, ou quase nada”:

Não atuante, o figurante não é, pois, nem ator nem personagem; ele é mesmo aquele para quem o intervalo ator-personagem se reduz a nada; aquele que só vale por si próprio, pelo que introduz no filme de verdade documental, de humanidade reduzida ao essencial (a aparência, o movimento, o som indistinto das vozes) (NACACHE, 2012, p. 94).

Didi-Huberman (2012, p. 151) acrescenta que “ser figurante: estar lá para não comparecer, para ser fundido dentro da massa, para não servir a nada, salvo de fundo à história, ao drama, à ação”.¹⁰

O filósofo elabora então uma definição que nos serve como importante guia, não apenas do ponto de vista linguístico, mas sobretudo do ponto de vista filosófico-estético:

Figurantes: palavra banal, palavra para os “homens sem qualidades” de uma *mise-en-scène*, de uma indústria, de uma gestão espetacular de “recursos humanos”; mas também palavra abissal, palavra de labirintos que esconde toda *figura*. [...] Eles são para a história que se conta algo como um pano de fundo constituído de rostos, de corpos, de gestos. [...] nada mais do que uma decoração, mas humanos. [...] São a massa obscura frente à qual brilham as “vedetes” (aqueles que merecem ser vistos) ou as *stars* (aqueles que se comparam aos astros, esses pontos de esplendor isolados que, no céu, trazem ainda os nomes de deuses antigos). Os figurantes são a noite do cinema quando o cinema se quer uma arte para fazer brilhar suas estrelas. [...] Apesar de seus nomes, os figurantes tendem a desaparecer, a não mais “fazer figura” uma vez que “fazem o fundo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 149-151, grifos do autor).¹¹

Didi-Huberman (2012) argumenta que as e os figurantes estão na constante espera por serem reconhecidos e nomeados. São *sem-nome*. Enfrentam um paradoxo, por terem “um

¹⁰ No original: “Être figurant: être là pour ne pas comparâître, pour être fondu dans la masse, pour ne servir à rien, sauf de fond à l’histoire, au drame, à l’action”.

¹¹ No original: “*Figurants*: mot banal, mot pour les ‘hommes sans qualité’ d’une mise en scène, d’une industrie, d’une gestion spectaculaire des ‘ressources humaines’; mais aussi, mot abyssal, mot des labyrinthes que recèle tout *figure*. [...] Ils sont à l’histoire qui se raconte quelque chose comme une toile de fond constituée de visages, de corps, de gestes. [...] n’être qu’un simple décor, mais humain. [...] Ils sont la masse obscure devant laquelle brillent les ‘vedettes’ (ceux qui méritent d’être vus) ou les *stars* (ceux que l’on compare à des astres, ces points de splendeur isolés qui, dans le ciel, portent encore les noms des dieux antiques). Les figurants sont la nuit du cinéma lorsque le cinéma se veut un art pour faire briller ses étoiles. [...] Malgré leur nom, les figurants tendent donc, le plus souvent, à disparaître, à ne pas ‘faire figure’ puisqu’ils ‘font le fond’”.

rosto, um corpo, gestos bem próprios, mas a *mise-en-scène* que os requer, os quer sem rosto, sem corpo, sem gestos próprios” (p. 152).¹² Aponta-se, então, para uma possível, quiçá necessária, vingança das e dos figurantes contra o cinema, quando devolvem a indiferença, à qual foram submetidos, à estória, demonstrando tédio, sem esperar mais nada do cinema, enquanto atrizes e atores profissionais esperam que o cinema os faça aparecer. Assim, podemos encará-los como uma importante “parcela de realidade documental” presente em alguns filmes de ficção, nos quais aparecem muitas vezes representando seus próprios papéis. No entanto, é preciso problematizar essa questão, uma vez que, com frequência, figurantes são mantidos sob extremo controle perante a câmera, não lhes sendo dados nem o direito de fala, nem o de representarem.

Tratados como massa – vale destacar, na linha de Didi-Huberman (2012), que seus nomes costumam aparecer tão rapidamente e de forma tão ilegível nos “créditos finais genéricos” que acabam por se tornar colunas de letras –, figurantes impõem uma questão muito problemática para o cinema, uma vez que na imagem acabam por ter um valor semelhante à mobília, ao figurino ou aos cenários que os acompanham, salvo o “detalhe” de que são seres humanos: como abordá-los?

Mas seria uma tarefa impossível, ou infinita, a de restituir a cada um sua diferença, sua singularidade, sua irredutibilidade de ser falante? Entendemos, dentro dessas condições, que os figurantes colocam uma questão crucial aos cineastas, indissolivelmente estética, ética e política. Como filmar os figurantes? Como os fazer aparecer enquanto atores da história, como não se contentar em fazê-los passar por indistintas sombras vivas? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 152-153).¹³

Didi-Huberman percorre as obras de alguns cineastas analisando o regime segundo o qual figurantes são apresentadas e tratadas esteticamente e, por consequência, politicamente. É neste ponto que ele vai distinguir os trabalhos de dois cineastas que lidarão com a questão das e dos *sem-nome* de maneira singular: Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini. Segundo Didi-Huberman (2012), para Eisenstein era imprescindível inverter a relação que Hollywood impusera entre a “história-peripécia” – a narrativa que se queria contar – e a realidade histórica – a qual, na visão de Eisenstein, servia apenas como pano de fundo, facilmente

¹² No original: “un visage, un corps, des gestes bien à eux, mais la mise en scène qui les requiert les veut sans visage, sans corps, sans visage, sans corps, sans gestes à eux”.

¹³ No original: “Mais n’est-ce pas une tâche impossible, ou infinie, que de rendre à chacun sa différence, sa singularité, son irrédicibilité d’être parlant? On comprend, dans ce conditions, que les figurants posent au cinéaste une question cruciale, indissolublement esthétique, éthique et politique. Comment filmer les figurants? Comment les faire apparaître en tant qu’acteurs de l’histoire, comment ne pas se contenter de les faire passer pour d’indistinctes ombres vivantes?”.

substituível. Se as e os figurantes integram justamente essa dimensão que era tratada como pano de fundo, Eisenstein compreendeu que seria preciso trazê-los para frente, junto da realidade histórica, e por isso “tratava-se [...] de restituir aos figurantes, que são no cinema o que o povo é na história, seus rostos, seus gestos, suas falas e sua capacidade de agir” (p. 153).¹⁴ Falaremos mais adiante sobre essa crucial analogia elaborada por Didi-Huberman, entre figurantes e povos. O filósofo atenta para a presença de figurantes em *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) e *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1927), ressaltando o longo tempo que o diretor despende sobre seus rostos e gestos, alegorizando a forma como o “corpo do povo” se encontrava em estado de exploração pelo trabalho e pelas condições sociais, ou como as dores pessoais se transformavam em fúria coletiva e ação política. E ele conclui: “por meio de suas escolhas formais, Eisenstein queria evidentemente *restituir à massa sua potência*: seu papel de ator principal da história, mas também a especificidade de seus gestos, de sua voz (seu clamor, sua palavra). E é por isso que os figurantes representavam, a seus olhos, uma aposta estética fundamental” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155-156. Grifos do autor).¹⁵

Por meio de uma estética que Didi-Huberman chama de “lirismo documentário, histórico e político”, cineastas preocupados em dar a ver uma realidade histórica começam a emergir e a criar “poemas de povos”. Nesse sentido, há de se reconhecer que o cinema de Eisenstein,¹⁶ no que tange ao tratamento estético dado a figurantes, sobretudo em seus primeiros filmes, influenciou os cinéfilos que um dia se tornariam também cineastas, incluindo aqueles que viriam a compor o neorrealismo italiano. Igualmente interessados em problematizar os limites entre ficção e realidade, em expor um realismo social, os neorrealistas verão nas presenças e corpos dos figurantes uma potência essencial para o seu projeto estético. Para Didi-Huberman, o expoente máximo desse projeto foi Pier Paolo Pasolini, peculiar herdeiro do neorrealismo. Segundo ele, a proposta de figurar os povos, restituindo a eles a sua potência, se encontra já nos primeiros projetos artísticos de Pasolini: seus poemas escritos em friulano, um dialeto dominado e apagado pelo italiano, língua oficial. Daí vem a importância da fala, cuja relação com o corpo constituirá uma singularidade da

¹⁴ No original: “Il s’agissait, contre cela, de rendre aux figurants, qui sont au cinéma ce que le peuple est à l’histoire, leurs visages, leurs gestes, leurs paroles et leur capacité d’agir”.

¹⁵ No original: “Par ces choix formels, Eisenstein voulait évidemment *rendre à la masse sa puissance*: son rôle d’acteur principal de l’histoire, mais aussi la spécificité de ses gestes, de sa voix (sa clameur, sa parole). Et c’est pour quoi les figurants représentaient, à ses yeux, un enjeu esthétique fondamental”.

¹⁶ Vale lembrar que Didi-Huberman também cita outros diretores essenciais para a formulação do que ele chama de “poemas de povos”, como Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovjenko, Fritz Lang, Karl Grune, Jean Renoir e Abel Gance.

obra cinematográfica de Pasolini. Elemento dialetal e elemento gestual sempre juntos: quando o global – um rosto humano, um dialeto compartilhado por uma comunidade – encontra o local – os anseios e desejos sempre singulares dos indivíduos. Aqui, Didi-Huberman retoma a crítica de Pasolini a Eisenstein, cujo cinema ele havia tanto admirado, por dizer que seus corpos (e conseqüentemente suas e seus figurantes) são “sem alma”, “sem sexo”, “sem desejo”. Talvez ele queira também dizer que, ainda que lhes reste seus rostos, corpos e gestos singulares, únicos, eles estão a serviço de uma ideologia muito forte, assumida inclusive por Eisenstein quando fala de seus primeiros filmes. Pasolini diz que Eisenstein põe em cena os conflitos de classes, mas ignora o conflito do global e do local na representação dos povos e dos corpos envolvidos nesses conflitos. Lembrando do personagem de *A ricota* (Pier Paolo Pasolini, 1962), o herói subproletário Stracci, Didi-Huberman (2012, p. 182, grifos do autor) diz que ele representa bem “esse conflito entre o *corpo singular* e o *corpo social*, esta dificuldade para cada corpo de se expor no quadro de um ‘povo’ coerente”.¹⁷ Para Pasolini era essencial não figurar um povo carregado, *a priori*, das ideologias oriundas do artista.

Ao se debruçar sobre algumas obras como *Desajuste social* (Pier Paolo Pasolini, 1961) e *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), Georges Didi-Huberman revela a forma própria como Pasolini filma e apresenta figurantes. Sua relação com os longos planos-detulhe sobre rostos e corpos era intensa, a ponto de o cineasta afirmar: “olho de tão perto que *o outro toma figura*, me domina e termina por se encarnar *em mim mesmo*, por assim dizer” (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 185, grifos do autor).¹⁸ Não apenas as opções de enquadramento sofrem influência dessa obsessão pasoliniana pelo rosto – por tomar o figurante pelo que ele é – mas também a *mise-en-scène* de seus filmes: “para Pasolini, o rosto é como a nudez: são os lugares por excelência onde a ‘miséria’ do ser – sua pobreza essencial – se torna aparição, ‘potência reveladora’. É por isso que os ‘figurantes’, em seus filmes, não estão nunca *atrás* dos ‘atores’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 201).¹⁹

Assim, para Didi-Huberman (2012), o cinema de Pier Paolo Pasolini irá, por meio de suas escolhas estéticas, reinventar o estatuto da e do figurante. Ao mesmo tempo, ele nos coloca uma questão de difícil solução: qual é a ontologia do figurante? De fato, retomando

¹⁷ No original: “ce conflit du *corps singulier* et du *corps social*, cette difficulté pour chaque corps à s’exposer dans le cadre d’un ‘peuple’ cohérent”.

¹⁸ No original: “Je regarde de si près que *l’autre prend figure*, me surplombe et finit par s’incarner *en moi-même*, pour ainsi dire”.

¹⁹ No original: “pour Pasolini, du visage comme de la nudité: ce sont les lieux par excellence où la ‘misère’ de l’être – sa pauvreté essentielle – devient apparition, ‘puissance révélatrice’. C’est pourquoi les ‘figurants’, dans ses films, ne sont jamais *derrière* les ‘acteurs’”.

nosso percurso, podemos nos perguntar o que diferencia um figurante, agora dotado de falas e palavras, de um não ator? Uma vez trazido para a frontalidade do enquadramento, o figurante ainda é figurante? Estaria ele eternamente fadado a ser considerado como parte de uma massa, jamais singularizado? O cinema humanizado e politizado de Pasolini apresenta-se como um paradigma que, de certa forma, responde aos anseios de Didi-Huberman: “como filmar os figurantes?”. Nesses filmes, figurantes se desprendem da narrativa e ganham uma autonomia e uma dignidade essenciais, pois são capazes de abalar a imagem estereotipada de um povo, ao autoexpor suas singularidades. Nesse sentido, Didi-Huberman (2012), retomando as ideias de Gilles Deleuze, diz que

Um *figurante*, como tal, não tem sentido em ser filmado que não seja o de transformar – e não servir – a história onde ele aparece e a representação prévia que fazíamos de um povo. Somente assim o cinema se dá a chance de “tirar de uma imagem todos os clichês, e de erguê-la contra todos eles” – operação já qualificada como “política” por Deleuze (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 226, grifo do autor).²⁰

A fim de distinguir as categorias ou instâncias de interpretação – abaladas por propostas de grande envergadura política e estética –, seguiremos uma terminologia hubermaniana, em que as e os figurantes serão considerados como as pessoas filmadas que “estão lá sem comparecer”, aquelas esquecidas pelo cinema, que comumente não alteram os cursos das narrativas às quais estão submetidas e imersas. A par de propostas como a de Pasolini, que subvertem o “lugar” da figuração, nossa proposta é problematizar a abordagem de figurantes no cinema brasileiro, especificamente no Cinema Novo, atentando justamente para dimensões potencialmente críticas de suas aparições.

1.1.2 Figurante em face do ator/atriz e do não ator/não atriz

Vistas as diferentes conceituações a respeito do termo “figurante”, cabe questionar qual sua articulação com as demais instâncias de interpretação. O que diferencia a figurante do ator, da atriz? E do não ator, da não atriz? Não seriam esses últimos automaticamente considerados como figurantes por não serem tratados como atrizes e atores? Se partirmos da ideia de que haveria uma hierarquia entre essas instâncias de interpretação, é possível concluir

²⁰ No original: “Un *figurant*, à ce titre, n’a de sens à être filmé qu’à transformer – et non à servir – l’histoire où il apparaît et la représentation préalable qu’on se faisait d’un peuple. Alors seulement le cinéma se laisse la ‘chance de dégager une image de tous les clichés, et de la dresser contre eux’ – opération déjà qualifiée de ‘politique’ par Deleuze”.

que as e os figurantes historicamente ocupam um lugar inferior, no cinema, diante das demais pessoas filmadas.

Nacache (2012, p. 11) traz uma certeza a ser questionada: de que “tudo leva a crer que o ator é a totalidade do filme, aquilo que este encerra de mais desejável, emocionante ou detestável, mas de humano em todo caso; que o ecrã é antes de mais nada um espelho no qual reconhecemos o que se nos assemelha”, ou seja, são os atores e atrizes que predominam, tradicionalmente, na imagem narrativa-representativa do cinema. Isso porque são esses corpos os que performam as falas predeterminadas pelos roteiros e precisam apagar sua “naturalidade documental” para que o papel intencionado fique mais “transparente”. Por isso a figura dos atores e atrizes é de costume ligada à ideia de artifício.²¹ Seguindo na busca por definições mais “objetivas” do termo, vejamos o que o enciclopédico *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 24), tem a dizer a respeito do “ator”: “O sentido moderno concerne ao artista cuja profissão é a de desempenhar um papel, na cena, depois na tela”. Nessa trilha, destacamos que o ator e a atriz, por representarem papéis e interpretarem falas predeterminadas, estariam mais intimamente conectados à ficção, ao artifício, do que as e os figurantes. No entanto, cabe questionar até que ponto figurantes também não se encontram paralisadas e paralisados por imposições da ficção que os quer no fundo, para que não interrompam o fluxo das interpretações previstas. Dessa forma, figurantes estariam longe de ter liberdade para se exporem com naturalidade na ficção mais tradicional, muito pelo contrário.

Ainda que não seja possível chegar a uma definição “redonda”, universal, ou minimamente “objetiva” do conceito de “atriz”/“ator”, como ingenuamente pensávamos alcançar, será importante destacarmos algumas de suas especificidades, para diferenciá-lo dos conceitos de “figurante” e de “não atriz”/“não ator” que se seguem. Ao falarmos em “atriz”, o faremos como quem diz “atriz profissional”, ou seja, alguém que domina o artifício da representação e o trabalho do cinema, lidando profissionalmente com a rotina da atuação e carregando consigo para as telas o que Nacache (2012) chama de “vidas anteriores”. Rostos conhecidos, ou não, que transitem por uma série de papéis, estejam presentes em outras mídias além do cinema, como a televisão, ou meios impressos, onde outro tipo de imagem é

²¹ No *Dicionário Houaiss* (2001, p. 337), ator significa “aquele que desempenha um papel em peças teatrais, filmes, novelas etc.; aquele que tem papel ativo em algum acontecimento; aquele que sabe fingir, farsante; o que se apresenta em espetáculos ambulantes; o que representa mal, canastrão; o que faz mover, o que representa, orador, o que executa, dirige; artista, astro, comediante, estrela, intérprete”. Interessante notar que o próprio dicionário legitima a eterna e já tornada lugar-comum metáfora da “vida como um palco”, ao aproximar o “ator” do “farsante”.

deles gerada. A atriz e o ator estão no topo da “hierarquia da atuação”, são os que têm seus nomes destacados nos créditos e cartazes, recebem melhores salários, muitas vezes nem mesmo correspondentes a seu tempo de exposição no filme, em especial se estiverem inseridos no *star system*: são as “estrelas”. Segundo Aumont e Marie (2003), esse sistema implica que a atriz ou ator seja uma espécie de “vedete”. Por trás do conceito de atriz/ator há, então, esse potencial “mercado da aparição”, em que a presença na tela passa a assumir contornos de mercadoria e passa por critérios de valoração, diferente do concerne às e aos figurantes, que são *sem-nome*, e cujas particularidades pouco importam para esse modelo de cinema industrial.

Já a distinção entre figurantes e não atores/não atrizes parece mais nebulosa, pois ambas as instâncias de interpretação se veem rebaixadas diante do ator/atriz. O cineasta iraniano Abbas Kiarostami certa vez deu um instigante depoimento a respeito dos não atores e não atrizes:

O primeiro filme que fiz foi sobre um garoto de 7 anos que, a caminho de comprar pão para sua família, é confrontado por um vira-lata e fica com medo dele. Naturalmente, na época eu não pude encontrar um profissional de 7 anos para esse papel, tampouco encontrei um cão profissional para participar desse filme, que se chama *O pão e o beco*. Eu também sendo um não-profissional, meu primeiro filme *O pão e o beco* foi o produto de três elementos não-profissionais. Este foi um começo interessante. Eu não iniciei minha carreira com a intenção de trabalhar apenas com não-profissionais, mas se tornou um hábito com o qual tenho me sentido confortável. Não é difícil encontrar bons atores não-profissionais, quando preciso de um jovem ator que deve mostrar ansiedade em seu papel, eu procuro por um garoto que demonstra tal característica em seus olhos (KIAROSTAMI, 1998).²²

O cinema iraniano notabilizou-se pela participação de não atrizes e não atores, em filmes como *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990), *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1996) e *Ouro carmim* (Jafar Panahi, 2003). Neles, não vemos corpos carregando “vida anterior” alguma, como aqueles pertencentes aos atores e atrizes, e somos apresentados a eles sempre pela primeira vez (se for pela segunda, deixam de ser não atores e não atrizes e começam a ser reconhecidos como profissionais): são desconhecidos. Esse fenômeno é de certa forma semelhante ao que ocorre quando nos deparamos com os corpos das e dos figurantes; a princípio são pessoas com as quais não temos familiaridade alguma e estão constantemente aparecendo “pela primeira vez” na imagem. Esse “fenômeno de primeira

²² Abbas Kiarostami (conversa/palestra com Richard Peña, 27 de fevereiro de 1998, Walker Art Center. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2dHENGcdaxI>. Acesso em: ago. 2016).

vez”, ou “efeito de nascimento”, nos termos de Jean-Louis Comolli (2008), parece abalar, supostamente, as percepções de quem observa esses corpos, pois há um interesse imediato na figura humana, que precede o interesse no papel que se está – ou não – interpretando. São pessoas que parecem estar sempre encenando a si mesmas (no caso de *Close-up*, isso inclusive se torna seu mote), justamente por não “dominarem” a arte da atuação, ainda que muitas vezes pareçam melhores intérpretes do que as e os profissionais. Essa proximidade com o “real”, com o imponderável, é um dos elementos que faz com que a presença de uma figurante ou de um não ator na imagem estremeça as fronteiras entre a ficção e o documental, e historicamente o “emprego de atores não-profissionais é a forma mais manifesta do eterno desejo de verdade do cinema” (NACACHE, 2012, p. 122). Contudo, essa pode ser uma idealização precoce. Como lembra a própria Nacache (2012), essa total liberdade dada aos não atores e não atrizes de um filme é ilusória, uma vez que são impostos limites à complexidade de sua humanidade, sendo o mais imediato o fato de que a elas e eles não é dado

o direito de representar, apenas o de ser [...] a questão é sempre a mesma: para o criador de formas, o ator é um obstáculo, uma parede egoísta de imagem, uma pulsão de representação que é preciso dominar constantemente. O não-ator seria assim o ator ideal do cinema, no qual se espera que se apaguem as marcas teatrais da representação (NACACHE, 2012, p. 124).

Como problematizamos anteriormente, essa falsa liberdade se aplica também aos corpos das e dos figurantes. Especialmente quando pensamos no caso do cinema ficcional, quando a eles é solicitada uma posição planejada e prevista. Nesse ponto, não há diferença entre o trabalho de um ator e o de um nãoator, ambos seguirão um roteiro, serão vestidos por um figurino e terão de se submeter ao “– Corta!” final da diretora ou diretor. Isso, de certa forma, distancia essas duas instâncias de interpretação daquela na qual se encontram as e os figurantes: esses últimos, *grosso modo*, aparecem na imagem de forma menos controlada, especialmente quando se trata de figurantes-passantes, como em *A grande cidade*, que iremos abordar no próximo capítulo. No filme de Diegues, figurantes vestem as roupas do corpo e não respeitam os comandos da produção do filme, que ainda assim controlará sua aparição mediante a montagem.

Pode ser que não seja requisitada do não ator uma “interpretação exata” ou um “ponto perfeito”, já que não se trata de um profissional, e, na maioria das vezes que o cinema dominante ou comercial recorre a ele, é em busca da sua naturalidade e, principalmente, do seu anonimato. Xan Brooks (2013) diz que é justamente na ruptura que o *star system* muitas

vezes provoca na relação espectador-ator que reside a força dos não atores; com eles, “não se corre o risco” de incorrer na ideia de que determinado artista está “interpretando muito bem” tal papel. “A grande desvantagem do *star system* é indiscutivelmente a forma como ele nos lembra que o ator é precisamente isso: um ator interpretando uma personagem” (BROOKS, 2013).

Assim, quando nos referirmos a um não ator e não atriz, também estaremos dizendo não profissional. A questão central que diferencia um ator/atriz de um não ator/não atriz é que estes, diferentes daqueles, levam uma vida paralela quando seus corpos “saem do filme”; retomam suas outras profissões, quaisquer que sejam e, mesmo sendo lembrados pelas personagens que certa vez interpretaram, não vivem “a vida do cinema”, assim como as e os figurantes. Já os profissionais têm como ofício atuar, ou seja, mesmo quando “saem do filme” continuam a estar imersos no mundo do cinema (ou do teatro, enfim, de qualquer arte que lhes requisite atuação). Tornam-se “figuras marcadas”, “rostos conhecidos”. Não atores e não atrizes não terão esse tipo de exposição, e, se começarem a ter, passam a ser atores e atrizes.

A instância do não ator/não atriz coloca-se, assim, como um importante elemento que agencia a relação entre a imagem e o real. Ora apanhados, e manipulados, pela ficção que os quer anônimos, para que perpetuem suas intenções estéticas, ora livres e “donos” de sua *auto-mise-en-scène*, em filmes mais próximos de uma estética documentária.²³ São pessoas que estiveram “de passagem” pelo cinema, emprestando-lhe seus corpos, rostos, vozes e naturalidade (que aqui se mistura com o não domínio da arte de atuar). São pessoas filmadas que irão representar papéis, terão um tempo de tela por vezes igual ou até maior que os atores/atrizes e estrelas; contudo, se beneficiarão de seu anonimato. Diferente de figurantes, não serão abordados como “massa”²⁴ pelo cinema dominante: a elas e eles será dado um

²³ No que tange ao filme documentário, “verdade” e “representação” passam a assumir outros contornos. Estilísticas como a do Cinema Direto apresentam “uma questão semelhante mas invertida àquela da antropologia moderna: ‘podemos filmar o real tal qual ele apareceria se não fosse filmado?’” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2010, p. 239). Apanhadas “no seu cotidiano”, as pessoas documentadas são comumente requisitadas a “apenas viverem”, e não a representarem. Essa pretensa realidade absoluta é questionada por Jean-Louis Comolli (2008, p. 55), inclusive pela presença da câmera em cena, que “se impõe, é vista [...] atrapalha”. Voltada para o cinema de ficção, nossa pesquisa não aprofundará a possível aplicação das instâncias de atuação para o cinema documentário, para o qual nos parece mais pertinente falar em “não atores”.

²⁴ Em sua análise sobre *Barravento*, Jean-Claude Bernardet (2007) aponta para uma articulação entre atores/atrizes profissionais e a comunidade local, as e os pescadores que surgem como figurantes e, conseqüentemente, como elemento documental que atravessa a ficção proposta pelo roteiro de Glauber Rocha. Essa situação, que ele chama de “líder-massa”, com foco especial na personagem Firmino (Antônio Pitanga), apresenta-se para nós como uma possível analogia para a situação “ator/atriz-figurante” em um filme, na qual as e os figurantes parecem sempre um pouco à margem do núcleo de ações principais, mas sua presença se faz sentida e tem importância para a dimensão social da obra, que se insere no dia a dia das e dos habitantes de Buraquinho, na Bahia.

espaço de fala e aparição, além de, conseqüentemente, um destaque nos créditos (exemplo banal, porém muito simbólico, da hierarquização de intérpretes em um filme).

1.2 Potência crítica das e dos *sem-nome*

Ao retomar o cinema de Eisenstein, Georges Didi-Huberman (2012) elabora uma importante analogia para nós: a de que as e os figurantes estão para o cinema assim como o povo está para a história. O que significa dizer isso? Que figurantes e povo compartilham a “vocaçãõ” de desaparecerem, serem apagados ou dominados pelo cinema e pela história, respectivamente. Isso dito, Georges Didi-Huberman (2012) retoma o postulado de Primo Levi de que “ser um homem é poder esperar ver um outro homem”. Ao constatarmos a falta de limites para a destruição do humano pelo próprio humano, o que nos resta como responsabilidade é ficar à espera pelo *reconhecimento* do outro, de um outro homem ou mulher, um gesto que se dê na camada da alteridade, ao mesmo tempo enquanto “semelhante e falante”. O filósofo afirma que vivemos em uma sociedade que está perdendo essa capacidade de “ver um outro” (como semelhante e como falante), e que seria importante “fazer com que *apareça apesar de tudo* uma forma singular, uma ‘parcela de humanidade’, por mais humilde que ela seja, no meio das ruínas ou da opressão” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 27, grifos do autor).²⁵ Ele elabora então o seu principal postulado: “os povos são sempre *exposos a desaparecer*. [...] Como fazer para que os povos se exponham a si próprios e não ao seu desaparecimento? Para que os povos apareçam e tomem figura?” (p. 11, grifos do autor).²⁶

O autor lembra de outro sobrevivente tornado escritor, Robert Antelme, que deixou registradas, em *A espécie humana*, suas experiências durante o Holocausto. Em uma delas, retomada por Didi-Huberman, Antelme relata que, em meio ao campo de concentração, já não consegue mais “encontrar” seu amigo K., que está bem diante dele. Isso porque ele já não pode mais reconhecê-lo como humano, uma vez que a máquina de destruição nazista o havia feito perder sua figura, perder seu rosto. Mas, para Didi-Huberman, a existência mesma dessa história, entre a comunidade de leitores que ela suscitou e não para de reformar, por contatos sucessivos de “boca a boca”, faz com que o episódio seja contado e retira então K. de sua

²⁵ No original: “faire en sorte qu’*apparaisse malgré tout* une forme singulière, une ‘parcelle d’humanité’, si humble soit-elle, au milieu des ruines ou de l’oppression”.

²⁶ No original: “les peuples sont *exposés à disparaître*. [...] Comment faire pour que les peuples s’exposent à eux-mêmes et non pas à leur disparition? Pour que les peuples apparaissent et prennent figure?”.

terrível desaparecimento, dando-lhe uma figura novamente – a partir da escrita – aos olhos dos outros, de todos nós, fazendo então com que ele seja reintegrado aos povos da espécie humana. Ao revisar teoria e literatura, Didi-Huberman constata a terrível atualidade e a urgência política desta exigência: de se expor os povos para que não desapareçam. Seguindo a linha de Walter Benjamin (2012, p. 245) – que nos ensina que o “estado de exceção em que vivemos é a regra”, ou seja, que as barbáries sociais que acometem a humanidade não são meros “parênteses” na linearidade positivista e “progressista” da história –, Didi-Huberman diz de uma atualização nas formas de fazer desaparecer os povos. Contudo, antes de adentrarmos mais especificamente no cerne dessas estratégias, sobre o “como” desaparecem, é importante repensar “quem” são esses povos, os vencidos do mundo contemporâneo.

1.2.1 Uma mirada política sobre o(s) povo(s)

Esta é uma constante pergunta que atravessa nossa contemporaneidade: “afinal, o que é mesmo um *povo*?”. Se hoje encaramos uma urgência de se “expor os povos” em nossas representações imagéticas, é preciso antes, ainda que brevemente, entender o que os define, qual é o seu lugar na política. E Didi-Huberman (2012) abre as portas para tal discussão em seu trabalho, ao lembrar que “quando o povo significa a unidade do corpo social [...] e funda a ideia de nação, sua representação é óbvia e, até mesmo, se impõe a todos” (p. 108). Mas, prossegue o autor, “quando ele [o povo] denota a multiplicidade efervescente do submundo [...], aí sua figuração se torna um lugar de um conflito implacável” (p. 108).²⁷ Outra importante reflexão de cunho etimológico é realizada por Giorgio Agamben (2015), que discorre sobre essa ambiguidade, e mesmo paradoxo, provocada pelo uso moderno da palavra “povo”:

Toda interpretação do significado político do termo *povo* deve partir do fato singular de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. *Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que, de fato, se não de direito, está excluída da política* (AGAMBEN, 2015, p. 35, grifos do autor).

Temos então, segundo ele, uma “oscilação dialética”, em que se coloca, de um lado, o *Povo*, corpo político uno, soberano, guarnecido de poder total sintetizado na noção de Estado;

²⁷ No original: “Quand le peuple signifie l’unité du corps social [...] et fonde l’idée de la nation, sa représentation va de soi et, même, s’impose à tous. Mais quand il dénote la multiplicité grouillante des bas-fond [...], alors sa figuration devient le lieu d’un conflit inapaisable”.

do outro, apresenta-se o *povo*, um “subconjunto” do primeiro, porém fragmentado, lugar dos esquecidos, miseráveis e excluídos de qualquer vida política. “Ele é aquilo que já é desde sempre e que precisa, no entanto, realizar-se [...] é aquilo que, para ser, deve negar, com seu oposto, a si mesmo” (AGAMBEN, 2015, p. 37). Em uma perspectiva benjaminiana, podemos então elaborar que esse *povo*, ao qual Agamben se refere, nada mais é do que a parcela dos excluídos e excluídas da discussão e dos interesses das classes dominantes; são os vencidos e as vencidas, os e as páreas, cuja tradição é insistentemente apagada ou esquecida por uma história que ruma em direção a uma falsa ideia de “progresso”, enquanto comodamente exalta os vencedores. Falaremos mais a respeito das teses sobre o conceito de história de Benjamin à frente, e esperamos iluminar melhor esses pontos.

Vista a distinção – entre *povo* e *Povo* –, cabe evocar o papel “politizador” da arte na tentativa de trazer à luz novamente, ou pela primeira vez, essa parcela sombreada, o *povo* deixado à margem pelas representações e imaginários construídos, de maneira alienante, em nossas imagens. Mas, segundo Agamben, esse tem sido um gesto que já começa a cair na banalidade, e que se provou ser um projeto falho que, no fundo, acaba por aproximar os procedimentos realizados pelo nazismo aos do capitalismo. No nazismo, acreditava-se que os judeus figuravam como uma “fratura” a ser abolida, por não se subjugarem à política que imperava. Hoje, nos modelos capitalistas, apesar de compartilharem um mesmo horizonte ideológico no que diz respeito à inclusão do *povo*, por meio do progresso, no âmbito político em que rege o *Povo*, também se gera um abismo:

Nessa perspectiva, o nosso tempo não é senão a tentativa – implacável e metódica – de atestar a cisão que divide o povo, eliminando radicalmente o povo dos excluídos [...] projeto – em última análise inútil [...] projeto biopolítico de produzir um povo sem fratura [...] hoje o projeto democrático-capitalista de eliminar, através do desenvolvimento, as classes pobres não só reproduz no seu interior o povo dos excluídos, mas transforma em vida nua todas as populações do Terceiro Mundo (AGAMBEN, 2005, p. 39-41, grifos do autor).

Isolados da política mesmo em tempos modernos, poderiam os povos recorrer então às imagens? Nesse sentido, vale a pena retomar a afirmação de Walter Benjamin (2013) em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de que “*cada pessoa contemporânea possui o direito de ser filmada*” (p. 78, grifos do autor). Filmada, sim. Mas como? Em um mundo extremamente midiaticizado, seja pelo bombardeamento de imagens promovido pela televisão, seja pela incessante intromissão da publicidade na vida privada, Didi-Huberman (2012) delineia uma distinção importante entre as duas formas de fazer

desaparecerem os povos: sua *subexposição* e sua *sobreexposição*. Os povos são *subexpostos* quando não lhes é dado um direito à imagem, ligado a um direito civil e uma representação política, seja por censura, por esquecimento, por preconceito, enfim, tornando-os invisíveis, ausentes ao olhar sensível. Quando, por exemplo, nega-se o direito de imagem aos povos indígenas e quilombolas – em franco perigo de desaparecimento diante da ideologia desenvolvimentista e dos ataques do capital –, quando não se produzem deles imagens que os exponham em suas singularidades, excluindo-os do “mundo das imagens”, privando-os da circulação de seus rostos, de seus gestos. O que nos leva a pensar que o simples fato de ligar uma câmera diante de uma pessoa do povo, de filmá-la, fotografá-la e entrevistá-la, já garantiria o seu direito de imagem e, com isso, evitaria o seu desaparecimento. No entanto, efeito equivalente ocorre se esse extremo inverso lhe acomete, pois “os povos expostos à repetição fastidiosa e estereotipada das imagens são, eles também, povos expostos a desaparecer [...] nas lixeiras do espetáculo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15).²⁸ Nesse caso, os povos estão *sobreexpostos*. É o que faz, no mais das vezes, a produção televisiva, ao gerar imagens estereotipadas, que exploram o exotismo, a miséria estereotipada, criando um imaginário fixo sobre determinado povo, impedindo que as singularidades de suas humanidades se sobressaíam em suas representações imagéticas. Nesse sentido, seria urgente evidenciar imagens que sejam capazes de perfurar essas *subexposições* e *sobreexposições*, que rompam com os estereótipos. Jaz aí a potência política que buscamos extrair das imagens cinematográficas estudadas ao longo de nosso trabalho: a possibilidade de que se oponham às operações que fazem os povos desaparecerem, na invisibilidade ou em meio a construções estereotipadas a seu respeito.

Ainda no que concerne às imagens do espetáculo, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, já mencionado, fornece importante base para o pensamento que Didi-Huberman elabora a respeito da imagem dos povos em desaparecimento. Segundo Benjamin (2013), os modos de organização da percepção humana, assim como os modos de existir, alteram-se ao longo dos períodos históricos; contemporaneamente, o cinema teria imenso papel nessa alteração. Nessa perspectiva, as massas (que para nós teriam o mesmo valor dos “povos oprimidos” e “em desaparecimento”) encaram as imagens técnicas do cinema com um intuito de autoconhecimento – o que, para Benjamin, poderia ter consequências revolucionárias, no sentido de levá-las a uma consciência de classe, consciência de sua opressão

²⁸ No original: “Les peuples exposés au rassassement stéréotypé des images sont, eux aussi, des peuples exposés à disparaître [...] das les poubelles du spectacle”.

diante dos poderes instituídos. No entanto, esses mesmos poderes – o fascismo, o neocapitalismo – se apropriaram da imagem cinematográfica para a manutenção de seu domínio, transformando-a em veículo de uma ideologia, ou do entretenimento vazio, que busca afastar as massas (ou os povos) da consciência política e crítica. Benjamin (2013) aponta para essa vocação por parte da indústria cinematográfica em “falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme – um interesse do autoconhecimento, e portanto também do conhecimento de classe” (p. 79), fazendo com que as novas formas sociais sejam exploradas “secretamente” por aquelas e aqueles que já dominam. Isso resulta em imagens espetacularizantes, que naturalizam e tornam palatáveis, sob a forma de entretenimento irrefletido, as condições sociais inumanas dos povos em desaparecimento.

É por isso que Benjamin vai advogar por um retorno à potência revolucionária das imagens técnicas, capaz de inverter novamente a lógica alienante que os sistemas de poder dominantes perpetraram sobre elas. É preciso que o cinema seja capaz de retomar essa potência. Na esteira de Benjamin e de Didi-Huberman, é possível acreditar que tal retomada passe por uma elaboração da imagem ética e esteticamente comprometida com os povos em desaparecimento, uma imagem que se coloque na linha de frente do combate ao espetáculo neutralizante. Esse ponto toca precisamente o debate sobre as imagens das e dos figurantes no cinema, pois, como lembra Benjamin (2013, p. 70), “atuar sob a luz do holofote atendendo ao mesmo tempo às condições impostas pelo microfone é uma *performance* de teste de primeira linha. Realizá-la significa conservar a sua humanidade diante da aparelhagem”. Se é mais importante para a natureza do cinema que a ou o intérprete represente a si mesmo diante da câmera, que encare e enfrente a câmera, é possível pensar que serão as e os figurantes a manifestação humana mais eficiente dessa exigência. Pois são elas e eles as pessoas “ordinárias” do cinema de ficção, aquelas e aqueles que foram recusados pela imagem e deixados como “pano de fundo” para as ações de atrizes e atores. É a presença dessas e desses figurantes que não interpretam um papel, senão o de si mesmos (no caso do Cinema Novo, os povos locais filmados e inseridos como componente “documental”), que deve constranger o aparato e fazer com ele se dobre sobre si mesmo.

César Guimarães (2005) diz que, em meio a uma enxurrada de imagens estereotipadas, seria necessário olhar novamente para o “homem ordinário”, que se encontra cada vez mais obliterado, garantindo a ele uma nova figuração, que resista aos discursos presentes na mídia televisiva e na publicidade, responsáveis por uma “espetacularização da vida banal e cotidiana” (p. 73). Guimarães revisa a história do cinema mundial à procura do “homem ordinário”, pensando de que maneira seu estatuto se deslocou com o passar do tempo. Ao pensar sobre os

primórdios do cinema, as primeiras exhibições de imagens em movimento, Didi-Huberman (2012) lembra que se tratava de uma busca por expor a figura humana, o corpo em movimento. Mesmo que tenha sido essa sua pretensão inicial, “expor os *povos*”, o cinema cedeu à conspiração de uma indústria da espetacularização que desvirtuou a potência das imagens, estas que deixaram de oferecer o “direito civil” de exposição ao “homem ordinário” e a uma realidade não alienante:

[...] essa experiência estética inaugural do cinema, o mundo que ele nos prometia e do qual seríamos os cidadãos – nós todos transformados em homens ordinários do cinema – foram drasticamente destruídos ou bloqueados. Duas décadas depois, no contexto do filme sonoro, o cinema abandonara o homem ordinário e já não lhe abria mais um mundo dentro do mundo, apenas lhe devolvia ao mundo existente, empobrecido e devastado (GUIMARÃES, 2005, p. 75).

Passando pelo cinema enquanto um “estetizador da política”, como diria Walter Benjamin (2013), instrumentalizado pelos Estados fascistas, alicerçado à manipulação da propaganda, Guimarães evoca o desafio dos neorealistas italianos e dos membros da Nouvelle Vague francesa, que estavam novamente em busca da vida banal: “o de encontrar um novo lugar, seja acomodando-se ou resistindo às novas dinâmicas impostas pela comunicação em evolução acelerada, pela instalação da sociedade do espetáculo” (GUIMARÃES, 2005, p. 76). O autor refere-se à força da imagem televisiva, a sua tentativa de aproximar seus conteúdos da vida do espectador banal, estetizando-os de forma a enquadrar seus sujeitos em estereótipos dóceis à espetacularização lucrativa. O gesto cotidiano, que poderia então registrar lampejos de singularidades, cai no hábito genérico, controlado, que tende a fechar a identidade dos retratados em uma circunscrição calculadamente elaborada pela redação do noticiário ou do programa de variedades. *Sobreexposição* dos povos. César Guimarães (2005, p. 77) interpela-nos com um questionamento perturbador: “Seria esta a nova aparição que resta ao homem ordinário? Exilado dos filmes ele se refugia na pequena tela da tevê, com seu enquadramento obsessivo e centrípeto, estreito demais para se deixar atravessar pelas forças do real”.

Em outro ensaio, “Os devires na terra da imagem”, Guimarães (2013) afirma que o documentário seria capaz de expor não apenas aquilo que está em vias de desaparecimento, mas também de apresentar o que está em devir; haveria nele uma “dimensão utópica (que desafia a ordem social vigente)”, e as imagens possuiriam uma “natureza heterotópica, isto é, sua potência em alterar nosso mundo ao nos oferecer o mundo do outro” (p. 81-82). O autor defende então que, ao analisarmos as imagens, permitamo-nos associações inesperadas –

retirando “as imagens do isolamento e da fixidez, nelas perscrutando o detalhe insignificante, quase apagado” (p. 86) –, de modo a cotejar um “futuro” ou um “mundo possível” que escape dos ditames do espetáculo. Esse gesto deve estar atrelado ao enaltecimento do ordinário, em suas singularidades, pois

É sob o signo do desaparecimento e da salvação dos vestígios [...] que recomeça entre nós, mais uma vez, a tentativa da fotografia e do cinema em prosseguir com aquele programa estético e político que a literatura iniciara no século XIX, ao promover a *glória do qualquer um*. [...] Extraído de sua evidência, o banal surge como um rastro do verdadeiro, um hieróglifo que cifra as contradições da vida em sociedade. [...] para além do seu caráter de testemunho ou de documento, aquilo que resta *das* imagens e *na* imagem excede o tempo ao qual pertence, à espera de um olhar que virá de outro tempo (GUIMARÃES, 2013, p. 80-81).

Como fazer emergir novamente esse “homem ordinário”? De que modos podem as imagens produzir uma exposição dos povos em franco desaparecimento e apontar para esse mundo utópico que se oponha à realidade que os oprime? Como extrair as singularidades desses povos e, finalmente, evidenciar nesse processo uma política essencial? Como fazer com que as imagens dos povos não se tornem instrumento de dominação justamente por aqueles que querem apagar os traços de suas singularidades?

1.2.2 Materialismo histórico e a necessidade de se voltar para os povos

Importante expor os povos em meio ao seu desaparecimento, em meio à história dos vencedores. Didi-Huberman, leitor de Walter Benjamin, mostra-se profundamente influenciado pelas teses *Sobre o conceito de história*, escritas pelo filósofo alemão em 1940, pouco antes de sua morte. Retornar a elas antes de seguirmos é uma etapa fundamental. Nelas, o ponto central de Benjamin é criticar o modelo historicista de abordagem da história, aquele que relata “comodamente” e linearmente a sucessão de acontecimentos da humanidade rumo a um “progresso”. Essa forma de se abordar a história, segundo Benjamin, só beneficia os vencedores, corroborando sua versão “progressista” dos fatos. Como esclarece Löwy (2005, p. 71), “[...] o termo ‘vencedor’ não se refere, aqui, às batalhas ou às guerras comuns, mas à ‘guerra das classes’, em que um dos campos, a classe dirigente, não cessou de vencer os oprimidos”. Nesse método, as barbáries das quais os seres humanos foram vítimas – e perpetradores ao mesmo tempo – não passam de “parênteses”, desvios, do caminho rumo ao progresso. Contra a versão dos dominantes, Benjamin defende o materialismo histórico,

forma revolucionária de se abordar a história, método de combate contra a versão oficial dos fatos. Essa distinção aparece claramente na Tese VII:

Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor [método proposto pelo historiador conservador Fustel de Coulanges] beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2012, p. 244-245).

Nessa tese, Benjamin propõe sua clássica medida de “escovar a história a contrapelo”, uma atitude de recusar a empatia pelo vencedor, rejeitar versões lineares, conformistas e fatalistas da história, indo contra a corrente da história oficial. Nas palavras de Michael Löwy (2005), que escreveu importante comentário sobre as teses de Benjamin, trata-se da “recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra” (p. 73). Não se pode perder de vista que Benjamin escrevia as teses *Sobre o conceito de história* em meio ao nazismo hitlerista, considerado como um “estado de exceção” pelo historicismo. Ainda que não estejamos falando, hoje, de um contexto no qual um fascismo de tão elevado grau se manifeste, podemos expandir essa noção de “estado de exceção” para, por exemplo, as catástrofes sociais das Américas, os apagamentos culturais e étnicos em curso, movimento que Michael Löwy realiza ao citar contextos contemporâneos. Sobre essa problemática central – o estado de exceção –, Benjamin elabora uma importante contribuição na Tese VIII: a ideia de que, segundo o ponto de vista dos oprimidos, o estado de exceção é permanente. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

Para Löwy (2005), o imperativo benjaminiano (“escovar a história a contrapelo”) teria significado tanto histórico – pois “trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos” (p. 74) – quanto político – pois a “redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o ‘sentido da história’, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente” (p. 74). Essa dimensão política nos é muito cara, uma vez que, segundo Löwy, se a história for deixada “à própria sorte”, sendo apenas acariciada e vista como um curso rumo ao progresso, as barbáries e opressões continuarão a ser perpetradas. Essa reflexão nos leva a extrair dois pontos essenciais, para nossa pesquisa,

das teses de Benjamin: 1) considerar a história cultural “do ponto de vista dos vencidos, excluídos, párias” (LÖWY, 2005, p. 79); 2) estabelecer um elo crítico entre o passado e o presente. Com relação ao primeiro ponto, Georges Didi-Huberman reconhece que a história legível para a maioria é escrita pela “tradição dos vencedores”, seguindo a linha de pensamento de Benjamin, mas os dois reconhecem a existência, persistência e resistência de uma “tradição dos oprimidos”, menos legível, apagada, deslocada. Seria então tarefa do “historiador, do pensador e do artista [...] *reexpor tal exigência*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 32, grifos do autor). De acordo com a leitura de Didi-Huberman, a história dos vencedores, nos termos de Walter Benjamin, não cessa de desenvolver novas formas de apagamento e esquecimento daqueles que sofrem a barbárie e a opressão da luta de classes. Para o autor, deles (dos vencidos) é retirado o direito a uma imagem, o direito de aparição, de expor suas singularidades, ao passo que a repetição fastidiosa de suas imagens estereotipadas no universo do espetáculo os priva da mesma forma de uma autoexposição singular e potente – são as estratégias de *subexposição* e *sobreexposição* mencionadas anteriormente.

No que diz respeito ao segundo ponto, Benjamin diz na Tese V que “a verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, 2012, p. 243, grifos do autor). Entendemos que, segundo essa perspectiva, é preciso que o historiador ou analista desvele a “constelação crítica que um fragmento do passado forma precisamente com um momento do presente” (LÖWY, 2005, p. 62), para que o verdadeiro estado de exceção seja almejado. Ligar o passado ao presente, para transformar ambos: “transformar o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transformar o presente porque este se revela como a realização possível da promessa anterior – uma promessa que poderia se perder para sempre” (GAGNEBIN, 2012, p. 16). Capturar esses lampejos que “passam voando”, quase irreconhecíveis, para os quais devemos estar atentos e sensíveis. É preciso que o historiador ou analista retorne com o olhar crítico para o passado e, ao mesmo tempo, estimule os vencidos a fazê-lo também. O perigo em questão está atrelado à visão “confortável e preguiçosa da história como ‘progresso’ ininterrupto” (LÖWY, 2005, p. 65). É preciso salvar a “tradição dos oprimidos” de tais forças. Nosso questionamento sobre a potência das imagens, objetos de nossa pesquisa, persiste: poderiam os rostos, olhares, vozes, corpos de figurantes, ou habitantes locais filmados, garantir essa munição crítica para alimentar as lutas do presente contra o “progresso” e a cultura dominante? De que formas ou em que medida as imagens ajudam a salvar a tradição dos povos oprimidos e servem de inspiração para combater as catástrofes do presente?

A rememoração – que aparecerá na Tese XVII, instrumento de construção das constelações que ligam passado e presente – em Benjamin se liga à redenção, como defende a leitura de Michael Löwy. Seria necessário que o relato histórico nada deixasse para trás, nenhum detalhe, nenhum acontecimento – nada deve ser perdido para a história. Nesse aspecto, Didi-Huberman questiona o “messianismo” das colocações de Benjamin e se pergunta, afinal, o que a história deveria apreender. Todos e quaisquer tipos de “povos”? Vencidos e vencedores juntos? Ou seria suficiente agarrar um fragmento despercebido, expor um simples vestígio de humanidade? Observado tal paradoxo, Didi-Huberman afirma que, na verdade, Benjamin quer promover uma espécie de “corte radical” filosófico que divida, de um lado, a história universal – apoiada pelo positivismo e pelo historicismo “progressista” –, e, do outro, a história dos povos – fadados ao desaparecimento. Benjamin afirmara que seria preciso repensar essa “história universal”, pois ela operava sem nenhum tipo de arcabouço teórico, apenas segundo um método de adição de fatos, um tempo homogêneo e vazio. Didi-Huberman lembra que Benjamin viu nas obras de Joyce e Proust, Vertov e Eisenstein, a importância da montagem, “princípio construtor” que falta ao processo de historicização. Löwy lembra ainda que, “contra a concepção historicista quantitativa do tempo histórico como acumulação, Benjamin esboça sua concepção qualitativa, descontínua, do tempo histórico” (LÖWY, 2005, p. 130). Para ilustrar tais colocações, Didi-Huberman retomará as obras de uma série de artistas²⁹ que estariam se utilizando da montagem documental para expor as e os *sem-nome*, em especial o trabalho *The Last Silent Movie*, de Susan Hiller, em que ela exhibe apenas legendas para vozes que expõem idiomas extintos ou prestes a entrar em extinção. Esse seria um exemplo máximo de arte que busca fazer aparecer os povos em desaparecimento, expondo o paradoxo que há no território norte-americano, onde florescem inúmeros memoriais e bibliotecas universitárias, mas que é ao mesmo tempo palco para a morte de dezenas de idiomas (em especial dos indígenas e nativos da América do Norte).

1.2.3 Caçando vaga-lumes: resistência dos povos

Ao tentar realizar uma dessas operações de “descobrir constelações” que ligam o passado ao presente, verificamos que o próprio Walter Benjamin foi capaz de elaborar uma ligação muito importante:

²⁹ Claude Simon, W. G. Sebald, Artavazd Pelechian, Basilio Martin Patino, Jean-Luc Godard, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Harun Farocki, Alfredo Jaar, Pascal Convert, Sophie Ristelhueber.

Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea. Daí sua crítica àqueles – os mesmos – que se espantam com o fato de que o fascismo “ainda” seja possível no século XX, cegos pela ilusão de que o progresso científico, industrial, técnico seja incompatível com a barbárie social e política (LÖWY, 2005, p. 85).

Essa afinidade entre o fascismo e o capitalismo, em sua faceta neoliberal, será novamente explorada por Pasolini, que chamou o neocapitalismo de uma nova forma – mais eficiente – de fascismo. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman (2011) explora a fundo os escritos de Pasolini, que elaborou a analogia entre “seres humanos” e “vaga-lumes”, para pensar nos traços de humanidade que se veem em “vias de desaparecimento”. Graças à intermitência dos vaga-lumes, cujo brilho nunca é constante e parece “ir e voltar” em meio à escuridão da noite, podemos pensar que, no mundo contemporâneo, onde imperam tentativas de apagamento das singularidades das e dos indivíduos, lampejos de humanidade surgem como pontos a iluminar o minúsculo reino dos insetos.

Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*. [...] o essencial na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20-21, grifos do autor).

Didi-Huberman (2011) lembra ainda que se trata de um “clarão errático” ou de verdadeiros “momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado” (p. 22-23, grifos do autor).

Toda a “inocência frágil, intermitente” deflagrada pelos escritos do jovem Pasolini, no entanto, é suplantada pelo peso de seus escritos finais, dos anos 1970, quando o artista decreta o “desaparecimento dos vaga-lumes”, promovido pelos apagamentos culturais do que ele chamou de o “verdadeiro fascismo”, ou seja,

aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes proporções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29).

Em *Povos expostos, povos figurantes*, essa nova forma, mais eficaz, de fascismo decretada por Pasolini é novamente retomada no contexto de um cinema, ou arte, que luta

contra a *morte dos povos*. Uma arte que luta contra o fascismo e o neoliberalismo (“nada mais que um outro fascismo, a Itália passará de um fascismo a outro”, segundo Pasolini). Isso porque as duas épocas visam ao apagamento da multiplicidade das diferentes *culturas populares*; se o primeiro fascismo não foi capaz de conter tal força (a despeito de sua violência), já o segundo, com a enorme ajuda da televisão, consegue ser bem-sucedido, ao impor uma *cultura nivelada*.

Apesar de caminhar lado a lado com o pensamento poético de Pasolini, Didi-Huberman observa que o cineasta-poeta acabou por cair no vale do pessimismo. E, diante disso, verificando uma urgência em procurar pelos povos que ainda resistem, ainda existem, ele afirma que “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49). Didi-Huberman argumenta que o que teria desaparecido não seriam os vaga-lumes, ou a “humanidade reduzida a sua mais simples potência”, mas a esperança política das e dos contemporâneos, bem como seu esforço para encontrar o que resistia *apesar de tudo*. Por isso seria importante que voltássemos nossas atenções para a faculdade do *imaginar*, que, de acordo com Hannah Arendt, acompanha volta e meia nosso *modo de fazer política*. Imaginar as possíveis constelações que esses resistentes e quase apagados vaga-lumes ainda têm a criar, a nos apresentar. Verificando que os “vaga-lumes, em tudo isso, não sofrem nada menos – metaforicamente, é evidente – que a sorte dos próprios povos *expostos ao desaparecimento*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 96), Didi-Huberman urge-nos a afirmar, pelo contrário, a indestrutibilidade desses povos/vaga-lumes. Justamente porque são indestrutíveis, caberia a nós reconhecer sua existência e garantir a eles sua devida “exposição”, negada pelo domínio dos “reinos” e “espetáculos”.

Didi-Huberman reconhece nas imagens uma potência de insurreição contra essas forças de “apagamento” e “aniquilação” das singularidades, orquestradas pelo neoliberalismo. Com isso, ele se opõe às conclusões, também pessimistas, do filósofo Giorgio Agamben em *Homo Sacer*. Segundo Didi-Huberman, Agamben conclui que as imagens – tornadas meros brinquedos pelo domínio midiático e da publicidade – teriam perdido sua capacidade de se contrapor como resistência e assumido “a função de uma ‘glória’ presa à máquina do ‘reino’; *imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101). Para Didi-Huberman, não só o conceito de imagem, mas sobretudo o de povos, teriam sido empobrecidos por essas proposições de Agamben, que acaba por elaborar um conceito negativo, conservador de *povo*: “a noção de povo aí está, primeiramente, reduzida à *unificação* de uma essência (não há

multiplicidades, não há singularidades naquele povo); em segundo lugar, reduzida a se expressar como simples *negatividade*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 104). Ante essa destruição “sem recurso” observada por Agamben e Pasolini, Didi-Huberman encoraja-nos a buscar resistências, mesmo que a realidade do presente nos dê motivos para nos assentarmos nas conclusões desesperançadas da dupla de italianos. Voltarmo-nos, hoje, para as imagens e representações dos povos vencidos, apagados pela história oficial – a exemplo das pessoas que vivem sob a miséria e a fome no Brasil, figurantes do Cinema Novo –, é garantir-lhes, de certa forma, um espaço de fala, um “direito de aparecer”, e mesmo de resistir ao seu desaparecimento:

Sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida. Ora, essa força se compromete, como diz ainda Blanchot, com o “ponto de partida de uma *reivindicação comum*” fundada sobre o ato de “dar o direito à palavra” à experiência dos povos nas formas de sua transmissão (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 150-151, grifos do autor).

1.2.4 O valor da aparência e a política dos intervalos

Diante desse “momento de perigo” em que vemos os lampejos de humanidade em vias de desaparecer, Didi-Huberman retoma importante ponto que Walter Benjamin apresenta em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, sobre a relação entre a crise das democracias e as condições de exposição: “Benjamin [...] havia articulado toda a sua crítica política a partir de um argumento sobre o aparecimento e a *exposição* recíprocas dos povos e dos poderes. ‘A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do homem político’, escrevia ele” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35, grifo do autor). Ele lembra ainda da questão do estatuto da imagem e do “valor de uso que se lhe atribui – depende efetivamente o *aparecer do político* enquanto tal, o que compromete todo o ‘valor de exposição’ dos povos confrontados ao ‘reino’ e à sua ‘glória’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 102, grifos do autor). O que estaria em questão, então, seria fazer esses “homens políticos” aparecerem, tomarem figura? Nossos questionamentos apontam ainda para outro lado, ligado à estética: pode um rosto, uma fala, um gesto, um canto de uma ou de um figurante emanar algo de político? Essa aparição teria força para intervir num campo de sensibilidades partilhadas, no sentido de configurar “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações” (RANCIÈRE, 2005, p. 13)? Não pretendemos apostar de saída que esses povos

filmados, apenas pelo fato de aparecerem nas imagens, sejam capazes de cumprir tais operações, até porque, como já mencionado, o próprio Didi-Huberman nos diz das várias possibilidades de *sobreexposição*, calcadas nas figurações estereotipadas desses povos.

No entanto, enquanto espectadoras/espectadores e analistas, somos confrontados pelos corpos dessas e desses figurantes. Ainda que sob o véu do estereótipo, o que nos é dado a ver são as imagens desses povos, suas aparências. Poderiam então nos questionar quanto à validade ou à profundidade alcançada por nossos estudos sobre essas “meras aparências”, uma vez que não se poderia alcançar a “essência” de um povo por meio delas. Didi-Huberman (2012) também formulou pergunta semelhante quando disse: “Não estaríamos nós induzidos, ao nos colocar esta questão da *aparição*, a privilegiar a *aparição* dos povos – sua ‘imagem’ – diferentemente de algo bem mais fundamental e bem menos ilusório, algo que definiria, eventualmente, sua *essência*?” (p. 23). O autor retoma a oposição canônica, feita pelos filósofos desde Platão, entre essência e aparência. Ele diz que este questionamento é mal colocado, defendendo que a expressão “os povos” não pretende revelar uma unidade de essência, de uma entidade una, inteligível e verdadeira, oposta à sua aparência múltipla, sensível e enganadora. Ele critica a filosofia idealista e diz que suas distinções e axiomas se aplicam muito mal a essas coisas “humanas, muito humanas” a que chamamos de “povos, massas e multidões”. Para isso, o autor irá evocar, em importante seção de *Povos expostos, povos figurantes*, a filósofa Hannah Arendt e seu *pensamento da aparência* como “combate” à oposição platônica, citando sua tese de que “ser e aparecer coincidem”, presente em *A vida do espírito*.

No capítulo que abre a obra, intitulado justamente “Aparência”, Arendt retoma conceitos da filosofia tradicional – calcada na filosofia grega – para afirmar que a hierarquia defendida por séculos que elevava o Ser (interior) em detrimento do Aparecer (exterior) não passou de uma “falácia metafísica”. Para chegar a tal conclusão, Arendt lembra-nos que o mundo possui uma “natureza fenomênica”, ou seja, que todas as coisas – vivas ou não – compartilham algo em comum: o fato de que *aparecem*, próprias para serem experimentadas sensivelmente por criaturas sensíveis. Carecem de receptores. A autora reforça a ideia de que existimos no mundo apenas para sermos “percebidos” por outros seres, e que é isso que garante a nossa “realidade”, uma vez que “não o Homem, mas os homens é que habitam este planeta. A pluralidade é a lei da Terra” (ARENDDT, 2000, p. 17). Nesse sentido, o cogito cartesiano – “Penso, logo existo” – é questionado por Arendt pois o “eu-existo” já estaria, segundo ela, pressuposto no “eu-penso”; isso por si só não garantiria a dimensão da realidade daquele que “pensa”, ele precisa aparecer para outrem, é preciso que ele seja percebido, afinal

o mundo é feito de pessoas e não de uma pessoa só. Ela afirma que “o fato de que as aparências sempre exigem espectadores e, por isso, sempre implicam um reconhecimento e uma admissão pelo menos potenciais, tem consequências de longo alcance para o que nós – seres que aparecem em um mundo de aparências – entendemos por realidade” (ARENDDT, 2000, p. 37). É por esse “reconhecimento das e dos outros” que podemos ter fé na maneira como aparecemos para nós mesmos, lembra Arendt logo em seguida. Dessa forma, o “existir”, para ela, estaria ligado a essa dimensão de realidade, que é a das aparências. Pode-se então dizer que ela defenderia uma outra formulação, mais próxima de “percebo, sou percebido, logo existo”. Ao encararmos as imagens dessas e desses figurantes no Cinema Novo, objeto de nossa pesquisa, pensamos caminhar nessa direção, de *reconhecê-las e reconhecê-los*, e assim explorar seus modos de vida e elaborar interpretações a respeito de seus contextos sociais, suas formas de resistência e sua relação para com as estruturas narrativas dos filmes onde elas *aparecem*. Essas fitas tirariam proveito estético dessas presenças, no sentido forte? Chegariam a trabalhá-las como crítica social?

Em *O que é política?*, Arendt apresenta ideias que também servirão de importante base para a reflexão a respeito da “política dos povos em desaparecimento” de Didi-Huberman e, conseqüentemente, para a nossa. Segundo a filósofa, a política subsiste no espaço “entre” as e os indivíduos, ao contrário de buscar uma unidade de existência, um pensamento uno, ela deve estimular a diferença e ser substrato das singularidades: “A política baseia-se na pluralidade dos homens [...] trata da convivência entre diferentes [...] o homem é a-político. A política surge no *entre-os-homens*; portanto, totalmente fora *dos* homens [...]. A política surge no *intra-espço* e se estabelece como relação [...]” (ARENDDT, 1999, p. 21-23, grifos da autora). Retomando muito do que revisamos anteriormente – no pensamento não apenas de Arendt, como também de Benjamin e sobretudo de Didi-Huberman –, uma exposição que almeje a dimensão política dos povos deve levar em conta suas singularidades, aquilo que torna cada membro desses povos um indivíduo único, sobretudo em tempos de imagens e concepções estereotipadas, quando reina a “unificação de uma essência, não [...] multiplicidades, [...] [nem] singularidades naquele[s] povo[s]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 104). E já que, para Arendt (1999), “o sentido da política é a liberdade” (p. 36), é preciso justamente procurar por essas singularidades, afinal, a política “organiza, de antemão, as diversidades absolutas de acordo com uma igualdade *relativa* e em contrapartida às diferenças *relativas*” (p. 24). Didi-Huberman retoma uma fala de Arendt em que ela se refere à humanidade – como espécie humana e como sabedoria humana ou poética do conhecimento – que não queremos ver desaparecer em “tempos sombrios”, ou “tempos de opressão política”.

Ele lembra que a filósofa se refere à época das guerras especificamente, mas vai além: “Arendt quer primeiramente falar da época das guerras – guerras mundiais e ‘guerras frias’ – mas nós devemos também pensar nelas, em nossa época contemporânea, dentro do simulacro organizado, no Ocidente pelo menos, sobre a mentira que a época das guerras seria passado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 26).

Nos tempos sombrios atuais, que Didi-Huberman nos lembra não serem tão diferentes do “tempo das guerras”, na contramão do que o historicismo “progressista” tenta nos convencer, recoloca-se para nós a seguinte questão: afinal, como se dá o “aparecer político” dos povos? Uma forma de política que proporcione as condições ideais para as aparições singulares de cada indivíduo, segundo Didi-Huberman, precisaria se dar segundo a primazia dos quatro paradigmas propostos por Hannah Arendt: *faces* (povos são feitos de corpos e não seres abstratos); *multiplicidades* (multidão de inumeráveis singularidades, movimentos singulares, desejos singulares, palavras singulares, ações singulares. No lugar de *o homem, os homens*, no lugar de *o povo, os povos*); *diferenças* (política trata da comunidade e da reciprocidade entre seres diferentes entre si, diversidade original – os homens – e não igualdade essencial – o homem); *intervalos* (espaços entre os diferentes, onde nasce propriamente a política, pois é exterior aos homens, esses intervalos não fazem parte deles). São esses elementos que devem estar contidos em uma exposição dos povos que os faça ressurgir, adquirir forma e, principalmente, oferecer, segundo Didi-Huberman, “parcelas de humanidade”, ainda que escassas, fragmentadas, “sobreviventes”, em vias de desaparecimento e, “apesar de tudo”, existentes. Os povos ditos “à margem” – os vencidos, derrotados, humilhados, deformados, sujos, oprimidos, as e os *sem-nome* – virão à tona nessas imagens. Pois há que se reconhecer toda uma “tradição dos oprimidos” que deve resistir, como os vagalumes, por vias escavadas pela História, pela Arte e pela Filosofia.

1.3 Das aparições e do rosto no cinema

Essa potência da superfície, defendida por Arendt e retomada por Didi-Huberman, aponta para uma força crítica que as imagens parecem transmitir ou permitir, nas leituras de quem olha para elas. E isso se encontra intrínseco à questão da aparição – como vimos em Arendt (2000) –, tema caro que receberá atenção de Didi-Huberman no livro *Falenas*, onde ele reúne alguns “ensaios sobre a aparição”. Nesse sentido, a imagem é carregada de uma imanência que pode atravessar nossa consciência e tocar-nos diretamente nos sentidos – como uma “sensação irrefletida, imediaticidade sensorial, vórtice emotivo, fugacidade, e também

cognitivo e vivência carnal” (PINTO, 2010, p. 171) –, para depois nos levar, por vezes, a reflexões que podem extrapolar a própria matéria sensível: “Conhecer por imagens é, por isso, aproximar o *aparecer* das coisas aquém do *fato* observável. É tocar a *singularidade* aquém de qualquer *lei* generalizante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 72). O autor retoma o pensamento de Maurice Blanchot a respeito da imagem e novamente elabora uma analogia que envolve os insetos – no caso, o bater de asas das borboletas – e as aparições, como algo fugaz, quase imperceptível, mas cativante, que permite os desvios reflexivos dos quais falamos:

Há fascinação, ou seja, fixação passageira que nos retém visualmente e que logo nos escapa [...]. A imagem seria, pois, essa *potência passageira* [...]. Há fascinação, portanto, uma temporalidade feita de golpes imprevistos e contragolpes intermináveis que selam o nosso destino psíquico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 33).

É essa característica de desvio que aplicaremos às imagens de figurantes analisadas, no que concerne à sua relação com o todo narrativo construído internamente por cada filme. De que forma o olhar, o gesto de uma ou um figurante é capaz de abalar, sutil como o bater de asas da borboleta, a percepção que se tem das ações encenadas por atrizes e atores? São esses pequenos gestos que podem, ou não, extrapolar as intenções previstas no arranjo interno de cada obra, capaz de formar

uma espécie de buraco, [abrir] o horizonte – visual e temporal – no “poder de nada ver”. “Troca”, diz Blanchot, entre o olhar e o lugar já vazio da aparição. Troca frágil e tão vã, diz ele, “como uma batida de asas de borboleta”. Mas é então que o narrador sente a gravidade: “Tornei-me de pedra. Eu era o monumento e o martelo que o quebra, desmoronava-me por terra”. Entre o *batimento* de asas da borboleta e o *abatimento* do corpo pesado como uma pedra, joga-se porventura o destino de toda a escrita, confrontada com os poderes da aparição [...]. Escrever diante de cada imagem, diante de cada aparição, não seria simplesmente desejar que essa metamorfose aconteça? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 60-61).

A metamorfose a que Didi-Huberman (2015) se refere, oriunda do pensamento de Blanchot, ocorre quando a linguagem das palavras perde todo o sentido e já não mais é capaz de representar, “o peso material apresenta-se nelas [nas asas das borboletas] com a densidade asfixiante de um monte silábico que perdeu todo o sentido. A metamorfose ocorreu” (p. 61). Didi-Huberman (2015), influenciado por Blanchot, aponta para essa relação da imagem com a linguagem, passando pela aparição que surge com “inquietação, abertura, estranheza e sem evidência” e dá a ver “uma ‘verdade’ fundamental impossível de dizer de outra maneira” (p. 214). O autor cita trecho de *Vasto como a noite*, no qual Blanchot defende ser a imagem não o abismo da linguagem, mas a sua origem.

No que concerne a esse caráter “imediato” da imagem, na forma de aparição fugaz inapreensível pela linguagem e que remete a reflexões que a extrapolam – sobretudo temporalmente –, é importante que voltemos para nossa matéria de análise. Nas imagens de figurantes que buscamos analisar, o que nos toca diretamente e pode permitir reflexões imprevistas são os corpos, os gestos e os rostos desses povos locais filmados. Esses elementos podem marcar nossa memória, abrindo-se para interpretações a respeito das condições sociais e de resistência dessas pessoas. Em *Antropologia da imagem*, Hans Belting (2014, p. 117-119, grifos do autor) lembra-nos que “Sempre que aparecem pessoas na imagem, representam-se corpos. Portanto, as imagens deste tipo têm um sentido metafórico: *mostram corpos, mas significam pessoas*. [...] A história da *representação humana* circunscreve a da *representação do corpo*, com a qual o corpo se constituiu como veículo de um ser social”. O autor ressalta que a representação do ser humano pelo corpo deriva da aparência, “porque o aparecer constitui tanto condição do ser como da representação. Assim, a representação mostra o que o homem *é* numa imagem em que o faz *aparecer*. E, por outro lado, a imagem faz isto em substituição de um corpo, que ela encena a fim de que o mesmo proporcione a evidência desejada” (p. 119). Tudo aquilo que as e os figurantes podem nos oferecer nessas imagens que analisamos são seus corpos. Logo, se nosso intuito é especular a respeito das vidas dessas pessoas que surgem nas imagens, cabe-nos refletir a respeito da forma como se articula essa plasticidade “imediata, fugaz” de seus corpos às operações estéticas de cada filme. A plasticidade, na perspectiva aqui assumida, trata das formas de apresentação do corpo e do rosto dos povos locais filmados e no que a sua exposição permite elaborar em termos de reflexões críticas.³⁰

Benjamin (2012) atenta para essas aparições fugazes em alguns trechos de seu texto “Pequena história da fotografia”. Quando analisa a fotografia da “vendedora de peixes de New Haven”, de David Octavius Hill, ele afirma que

na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também aqui ainda é real, e que não quer reduzir-se totalmente à “arte” (BENJAMIN, 2012, p. 99-100).

³⁰ É preciso destacar que a plasticidade aqui referida não tem relação com aquela pensada em leituras contemporâneas, como a de José Bragança de Miranda (2012), que a consideram como uma “‘lógica das formas’ particulares e locais, abertas a ‘forças exteriores’ que advêm de outros pontos da experiência. [...] de uma imanência aparente, pois a plasticidade pressupõe uma ‘moldabilidade’ generalizada de tudo o que povoa a experiência” (p. 73-74). Miranda está mais preocupado em focar nas dimensões “mutáveis” que o corpo assume enquanto imagem, comuns em obras que trabalham com uma experimentação sobre o corpo biológico.

A insistente procura pela “centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (p. 100), atualiza-se na busca dos rostos anônimos, ordinários, das e dos figurantes inscritos pelo cinema, pessoas filmadas que, como afirma Didi-Huberman (2012), por vezes causam na imagem certo “constrangimento”, reclamando para terem nome, história, para serem vistas e ouvidas.

Com base nesses apontamentos, compreendemos que será sobre os corpos e sobretudo sobre os rostos dos povos filmados que depositaremos nossas expectativas de “esperar ver uma outra, um outro humano”, nos termos hubermanianos. Por isso, em nossas análises, será perceptível a insistência – e por que não “crença”? – nos primeiros-planos. Privilegiaremos as sequências em que os seus corpos e especialmente os seus rostos se manifestam materialmente nas imagens, para, a partir desse contato com sua exposição – articulando-a com os complexos narratológicos dos respectivos filmes –, interpretarmos se sustentam ou não uma potência crítica. Por isso, antes de partirmos para nossa revisão da e do figurante no cinema brasileiro e, posteriormente, para o capítulo metodológico e analítico,³¹ é importante sublinhar algumas ideias elaboradas por Jacques Aumont (1992) em seu seminal *Sobre o rosto no cinema*. Aumont ressalta o valor do rosto humano e, citando especialistas em comunicação não verbal, afirma que sobre ele é possível ler muitas coisas: “identidade pessoal, o sexo, o pertencimento familiar e racial, o temperamento e a personalidade, a beleza, o *sex appeal*, a inteligência, a doença, e certamente as emoções” (p. 66). Mas, prossegue o autor, “mais importante e mais impressionante ainda que essa lista é a afirmação segundo a qual existe um laço natural entre o signo e o significado (por exemplo, entre um movimento facial e uma emoção)” (p. 66).³² O autor traça um pequeno histórico do rosto ao longo da tradição das artes imagéticas e defende que a consciência de “se reconhecer como humano” se manifesta em vários lugares, porém todos mantêm alguma relação com o rosto. Segundo ele, é pela imagem do rosto que acessamos a singularidade da pessoa pintada, fotografada ou filmada, pois os corpos individualmente – apesar de também diferirem entre si – não carregam tantos valores de individualidade como o rosto. Inclusive, ao tratar da “arte máxima do rosto”, o retrato, Aumont ressalta que usamos o termo “retrato de grupo” apenas como metáfora e que

³¹ Onde adensaremos nossas estratégias analíticas para abordar as imagens de figurantes em *Os fuzis e O padre e a moça*.

³² No original: “l’identité personnelle, le sexe, l’appartenance familiale et raciale, le tempérament et la personnalité, la beauté, le *sex appeal*, l’intelligence, la maladie, et bien sûr les émotions. Mais, le plus important et plus impressionnant encore que cette liste est l’affirmation selon laquelle il existe un lien naturel entre le signe et le signifié (par exemple, entre un mouvement facial et une émotion)”.

Não há portanto retrato se não acreditarmos no homem exaltado por sua unicidade, sua própria complexa individualidade. Isso é tão verdadeiro que é apenas por uma metáfora por vezes dificilmente admitida que podemos falar de retrato de grupo, retrato coletivo, retrato de família – como se, por ser retratado, o grupo se fundisse em uma pessoa, assumisse rosto (AUMONT, 1992, p. 24).³³

Essa ideia nos será útil ao abordarmos os vários planos de *Os fuzis* e *O padre e a moça* nos quais vemos figurantes sendo abordados enquanto grupos, comunidades ou “massas”. Caberá compreender de que forma a linguagem dos filmes encerra as pessoas filmadas dentro desse metafórico “retrato de grupo” ou se, pela imagem, é possível apreender algo da singularidade de cada uma ao serem incluídas no enquadramento.

Essa unicidade surge propriamente de rostos comuns, humanos. Vale frisar essa palavra, “humano”, pois Aumont fará uma importante oposição entre os dois tipos de rosto que o cinema elaborou: o *rosto ordinário* e o *rosto humano*. O primeiro estaria ligado ao cinema industrial, aquele que preza pela ordinariedade e procura eliminar as singularidades – procedimento afinado, segundo o autor, com o imperialismo, pois facilitaria a circulação de modos de vida padronizados e comercializáveis. Por isso, o *rosto ordinário* passa por uma objetificação por parte da narrativa, existindo sobre ele uma

obrigação de continuidade semântica e semiótica de um plano ao seguinte, mas também da exigência de clareza. Esse rosto é usado para ser compreendido. [...] Um suporte narrativo que faz passar o sentido que o atravessa, um valor de troca destinado a circular no mercado da representação cinematográfica, sempre uma figura permutável como outras figuras (AUMONT, 1992, p. 48).³⁴

Ressaltando o “fazer circular” como espécie de regra absoluta do cinema industrial, Aumont argumenta ainda que, nele, o *rosto ordinário* é extremamente controlado, limitado (mantendo-se o seu “valor de mercadoria”), e incapacitado de se exprimir com espontaneidade. Ele seria

este lugar de imagens onde o sentido se inscreve fugidamente e superficialmente para poder circular. [...] O rosto ordinário é idealmente

³³ No original: “Il n’y a donc de portrait que si l’on croit en l’homme exalté pour son unicité, son individualité même complexe. Cella est tellement vrai que ce n’est que par une métaphore parfois difficilement admise que l’on peut parler de portrait de groupe, de portrait collectif, de portrait de famille – comme si, d’être portrait, le groupe se soudait en une personne, prenait visage”.

³⁴ No original: “la contrainte de continuité sémantique et sémiotique d’un plan au suivant, mais aussi de l’exigence de clarté. Ce visage-là est utilisé pour être compris. [...] Un support narratif qui fait passer le sens comme le furet, un valeur d’échange destinée à circuler dans le marché de la représentation cinématographique, une figure toujours échangeable contre d’autres figures”.

liso, os signos codificados de uma emoção devem passar por ele, como as discretas rugas sobre a onda [...]. Esse rosto é feito para dar passagem, para emitir e, correlativamente, para receber (AUMONT, 1992, p. 51).³⁵

Em suma, o *rosto ordinário* apresentado pelo cinema industrial seria o rosto de quem faz de tudo “para não ser notado”, sob o risco de provocar “sensações com as quais não se sabe o que fazer”. Por isso, Aumont advoga por um cinema engajado capaz de superar tal atitude ao apresentar um rosto mais “sonhador”, mais complexo, singularizado, tentando evitar atravessamentos de um *a priori* social que encerraria suas particularidades em um padrão, em uma tipagem. Esse seria o *rosto humano* que surge com mais vigor no cinema moderno dos anos 1950, em especial no neorrealismo italiano:

Rosto humano, é o rosto do homem em geral antes de ser o rosto de alguém. O quão característico que ele seja (e mais comumente, ele o é), ele permanece sempre um pouco anônimo. Se o nome ligado a um rosto é aquilo que permite estabelecer relação simbólica com outros rostos, o cinema de 1950 começa por querer esquecer esse nome. O indivíduo humano é idealmente [...] apresentado como ser humano, voluntariamente não dotado da qualidade artificial do personagem (AUMONT, 1992, p. 118).³⁶

Aumont (1992) ressalta que um novo valor aparece no “rosto do pós-guerra”, nem tanto pelas mudanças estilísticas que o cinema moderno trouxe – como o plano-sequência, o reenquadramento sem cortes, movimentos de câmera etc. –, mas sobretudo por conta da “aparição de uma nova poética do cinema [...] sob a forma de um violento retorno do real” (p. 114).³⁷ Ou seja, seria essa nova poética a orientar as formas como a linguagem cinematográfica passou a abordar os rostos, não os submetendo mais à “lei de ferro da comunicação”, segundo Aumont. Ao convocar a leitura de André Bazin sobre o neorrealismo, o autor defende que, no cinema moderno, o rosto não mais estaria preso ao “jogo interno” da narrativa, pois o *rosto humano* – ou *humanista* – “não interpreta mais, ele é. [...] não existe para outro rosto do filme, pois ele existe *para mim*. [...] não se trata mais de compreender um diálogo [...] mas de acreditar, de compreender o que é dito de forma muda, de entrar em

³⁵ No original: “est ce lieu d’images où le sens s’inscrit fugitivement et superficiellement pour pouvoir circuler. [...] Le visage ordinaire est idéalement lisse, les signes codés d’une émotion doivent plutôt y passer, comme des rides discrètes sur l’onde [...]. Ce visage est fait pour faire passer, pour émettre et, corrélativement, pour recevoir”.

³⁶ No original: “Visage humain, il est visage de l’homme en général avant d’être le visage de quelqu’un. Quelque typé qu’il soit (et le plus souvent, il l’est), il reste toujours un peu un visage anonyme. Si le nom attaché à un visage est ce qui permet d’entrer en relation symbolique avec d’autres visages, le cinéma de 1950 commence par vouloir oublier ce nom. L’individu humain y est, idéalement [...] présenté comme être humain, volontairement non doté de la qualité artificielle de personnage”.

³⁷ No original: “l’apparition d’une nouvelle poétique du cinéma [...] sous les espèces d’un violent retour du réel”.

comunicação direta com o mundo do filme” (p. 119).³⁸ O rosto da pessoa filmada, assim, passa a estabelecer uma relação não mais encerrada dentro do filme, mas também com quem a ele assiste, extrapolando os limites da narrativa contida na tela. Como Aumont ressalta, tratar-se-á de um corpo humano “habitado realmente, sem a mediação do ator e quase sem aquela do personagem, de um cinema do rosto inocente e inteiro. [...] escapando da mecânica do sentido e da imersão no inefável” (p. 112).³⁹ Além do neorealismo, é importante mencionar aqui a contribuição do construtivismo russo, surgido duas décadas antes, que também elaborou um novo tratamento do rosto. Em “Pequena história da fotografia”, já mencionado, Walter Benjamin (2012, p. 109) lembra-nos que “pela primeira vez em décadas o cinema russo ofereceu uma oportunidade de aparecer diante da câmera a pessoas que não tinham nenhum interesse em fazer-se fotografar. E subitamente o rosto humano apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável”.

Essa significação resulta do gesto de virar as câmeras para os rostos anônimos dos povos, das pessoas comuns, por meio de uma “observação imediata”. Gesto também característico do Cinema Novo, movimento profundamente inspirado pela “nova poética” do cinema moderno. Observamos, em filmes brasileiros dos anos 1960, a proposta de abordar os rostos segundo uma dimensão humanista, destacando figurantes anônimos, presentes nas imagens como componente documental das locações filmadas. Apesar das boas intenções, os filmes muitas vezes encontrarão dificuldades em alcançar tais propósitos, seja por questões narrativas ou, mais profundamente, por uma sociologização e idealização excessivas diante dos povos oprimidos capturados pelas câmeras, como apontado por Jean-Claude Bernardet no seminal *Brasil em tempo de cinema* (2007). No próximo capítulo, procuramos realizar um breve histórico das e dos figurantes no Cinema Novo, cotejando suas figurações com aquelas presentes em obras e tradições que precederam o movimento.

³⁸ No original: “lui non plus ne joue pas, il est. [...] n’est pas pour un autre visage de film, puisqu’il est *pour moi*. [...] il ne s’agit plus de comprendre un dialogue [...] mais de croire, de comprendre ce qui est dit muettement, d’être en communication directe avec le monde du film”.

³⁹ No original: “habité réellement, sans la médiation de l’acteur et presque sans celle du personnage, d’un cinéma du visage innocent et entier. [...] échappant à la mécanique du sens comme à l’immersion dans l’ineffable”.

2 INTRODUÇÃO À/AO FIGURANTE NO CINEMA NOVO

Ao abordarmos a figuração dos rostos, corpos, gestos e sons dos povos filmados pelo Cinema Novo – das e dos figurantes que surgem diante de nossos sentidos e permanecem anônimas e anônimos –, uma revisão dos filmes do movimento faz-se imprescindível. Articulada a ela, uma breve revisão das imagens e sons que precederam o Cinema Novo, em especial das obras de ficção, para que possamos assinalar quais rupturas o movimento desencadeou em nossa iconografia. Sempre evitando o tom enciclopédico, pensamos que é mister passar por produções anteriores, analisando – ainda que brevemente – imagens oferecidas por alguns filmes em suas figurações dos povos. Buscamos, assim, compor um quadro no qual os filmes de nosso *corpus* central – *Os fuzis* e *O padre e a moça* – possam ser situados e singularizados.

Trata-se de um duplo movimento: de um lado, será preciso situar o Cinema Novo no percurso do cinema brasileiro, no que tange às aparições das e dos figurantes; de outro, será preciso situar também os filmes do *corpus* central em meio ao movimento. Sem dúvida, trata-se de um escopo grande de filmes, mas o intuito não é caracterizar cada um dos momentos do cinema brasileiro, muito menos “catalogá-los”, mas recorrer a essa galeria de imagens analisando as e os figurantes presentes em alguns filmes, servindo-nos de exemplos pontuais. Nosso texto será composto de pequenas constelações ligando filmes calcados em propostas diferentes e momentos de realização por vezes distantes, por meio de aproximações e contrastes. Não será possível, é claro, um aprofundamento generoso em cada um dos filmes, esgotando a gama de sentidos que oferecem. Pois nosso pequeno inventário está a serviço da problematização proposta pela dissertação, da qual deriva a abordagem metodológica dos filmes do *corpus* central. Essa revisão inicial nos serve, então, para indicar e tematizar, sempre que possível, os momentos nos quais as potências críticas e políticas da figuração – expressas nas dimensões da *aparição*, do *desvio* e do *atravessamento*, que sintetizamos em nossa metodologia⁴⁰ – se fazem (ou não) presentes. Assim, buscamos não apenas contextualizar, mas apresentar em perspectiva histórica a problemática que norteia nossa abordagem de *Os fuzis* e *O padre e a moça*, a ser desenvolvida no próximo capítulo.

Apesar de colocarmos as imagens cinemanovistas lado a lado com aquelas de filmes anteriores, confrontando-as, é importante ressaltar que o movimento se beneficiou de

⁴⁰ Uma apresentação detalhada dessas dimensões, que operam a análise dos filmes do *corpus* central, será feita nos apontamentos metodológicos que abrem o capítulo 3 da dissertação. Mas elas começam a ser investigadas e apresentadas neste capítulo histórico.

experiências que o antecederam. Os cineastas modernos brasileiros elaboraram suas propostas estéticas em diálogo e, por vezes, em combate frontal, com abordagens anteriores dos povos em nossa cinematografia. “Começava então a se falar num termo que logo virou manchete, promoção, caos e bandeira contra a chanchada: *cinema novo*”, assinalou Glauber Rocha (2003, p. 123), por exemplo, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*.⁴¹ O mesmo Glauber reivindicaria, noutra direção, afinidades entre as propostas cinemanovistas e imagens dos filmes silenciosos de Humberto Mauro, como veremos. Ressaltamos ainda que não caberia exigir dos filmes das primeiras décadas o que fizeram os posteriores, estes com mais recursos técnicos, referências estéticas e embasados por teorias modernas ausentes no contexto do cinema brasileiro anterior aos anos 1930, como atestam as obras (salvo, em alguns aspectos, o trabalho de Mauro, novamente).⁴²

Levaremos em consideração filmes de ficção, majoritariamente, ainda que, por vezes, alguns documentários sejam citados a título de comparação ou de interesse. Talvez seja o documentário o lugar por excelência onde rostos “banais” e “ordinários” apareçam ressaltados no cinema. Mas é justamente o lugar desprivilegiado ocupado pelas e pelos figurantes em obras ficcionais que nos interessa examinar. Optamos por lançar luz sobre a presença bruta de corpos locais que possam “contrariar” a coesão e unidade das narrativas, que exponham o cinema e seu aparato e/ou que valham em si mesmas, destacando-se da “comunicação interna” – para retomar os termos de Aumont (1992). Na maioria dos casos, as imagens receberão uma leitura mais plástica, tal como indicado no primeiro capítulo, ainda que as narrativas pelas quais são agenciadas não sejam ignoradas.

Estipulamos que o arco temporal de filmes do Cinema Novo a serem incluídos neste breve percurso terá fim em 1967. De um modo geral, considera-se que a “primeira fase” do movimento encerrou-se em 1964, com a chamada “Trilogia do sertão” – *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. De 1965 a 1968, teria emergido uma “segunda fase”, apoiada na temática urbana e nas questões mais centrais à classe média, como discutiremos à frente. Como propomos uma nova abordagem para essas imagens e sons, norteadas pelas aparições das e dos figurantes, decidimos estender o arco temporal da chamada “primeira fase” até 1967, por compreendermos que a estética predominante nos filmes, até esse

⁴¹ Como anedota histórica, cabe lembrar que quem cunhou o termo Cinema Novo foi, na verdade, o crítico Ely Azeredo. Seu marco inicial é 1962, se seguirmos a perspectiva de Alex Viany (1999).

⁴² Ainda assim, vale ressaltar o que Paulo Emílio Salles Gomes (1980) pontuou a respeito dos filmes do primeiro cinema no Brasil, defendendo que foram eles autênticos representantes de uma “cultura brasileira”. Pouco influenciados pelas técnicas e estéticas estrangeiras, basearam seus roteiros, muitas vezes, em casos policiais e noticiários locais.

momento, teve como um de seus pontos característicos o olhar mais ou menos atento à presença de figurantes, em suas diversas manifestações. Mesmo nos filmes urbanos os estilos estavam ancorados pelas propostas neorrealistas e pelas temáticas e reflexões “locais”, preocupadas com o contexto brasileiro. Ideário e práxis sintetizados na “estética da fome”, formulação aguda de Glauber Rocha (2004). Xavier (2001) defende que, no seu início,

o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia de produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome” (XAVIER, 2001, p. 57).

O autor defende ainda que o movimento foi responsável por certa “descoberta do Brasil”, por ter encarado as problemáticas sociais segundo variados prismas, o que terminou por definir um certo “inventário” de questões e imagens de regiões do país até então ignoradas pelo cinema. Elemento essencial neste inventário são as variadas figuras de povos locais, documentais, filmados em espaços públicos, tema de nosso estudo. Xavier lembra que o Golpe Militar de 1964 impôs uma nova agenda aos cineastas, que passaram a discutir o próprio cinema, com “filmes reflexivos, [...] que tematizaram de frente o golpe [...] [realizando uma] crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota” (XAVIER, 2001, p. 27-28). Apesar do choque promovido pelo golpe, verificamos a realização de filmes como *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A grande cidade* e *O padre e a moça*, que continuaram as investigações estéticas relacionadas às e aos figurantes, em diferentes medidas. Por isso, seria complicado determinar 1964 ou 1965 como limite para nosso escopo.

Preferimos seguir as colocações de Ismail Xavier e adotar como marco a ruptura com a visão “dualista” de Brasil (país rural *versus* país urbano), que teria acontecido no cinema,

segundo ele, no biênio 1967/1968.⁴³ Marco dessa ruptura, e da emergência do Tropicalismo, seria o lançamento de *Terra em transe*. Cultura popular e erudita passam a se articular por meio de “colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno – em pleno avanço econômico e urbanização – e do país arcaico” (XAVIER, 2001, p. 30). A ruptura com a visão “dualista” reverberava, assim, no plano estético: esse era o choque promovido pelo Tropicalismo, do qual o Cinema Novo não sairia ileso. O autor estabelece o ano de 1968 como marco da passagem de uma “arte pedagógico-conscientizadora”, própria dos primeiros filmes do movimento, “para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop*” (XAVIER, 2001, p. 28-29).

Além de *Terra em transe*, surgem obras como *El justicero* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), *Garota de Ipanema*, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), que se distanciam dos pressupostos da “estética da fome”, com propostas que variam entre a elaboração de alegorias que problematizam a sociedade brasileira pós-Golpe, ou rumo a tentativas mais “populares” na abordagem das questões sociais. Nessas obras, em todo caso, a presença de figurantes é menos expressiva. Mas é fato que os cinemanovistas já tinham produzido um legado de imagens e sons de um Brasil que, antes dos anos 1960, não era visto nas telas, ao menos não segundo uma visão politicamente engajada. Mesmo que persista em seus filmes “uma forma homogênea de análise da sociedade” (ADAMATTI, 2014, p. 36), a partir de 1967/1968 os cinemanovistas iniciarão percursos individuais, até o esvaziamento do movimento, nos anos 1970.

Nosso desejo é (re)abrir os filmes do Cinema Novo, em sua “descoberta do Brasil” e dos povos brasileiros, de modo a rever seu legado para nossa ampla iconografia. Gostaríamos de lançar luz sobre as imagens nas quais os povos, em suas aparições, tiveram parte decisiva, mesmo que em meio a narrativas e dramaturgias ficcionais.⁴⁴ Nosso percurso busca apontar e colocar em perspectiva histórica, como já mencionado, dimensões que serão centrais em nossas análises das aparições de figurantes nos filmes de nosso *corpus* principal. Sob a forma de aproximações, contrastes e contrapontos, nosso pequeno inventário visa levantar potências críticas e políticas da figuração (ou reconhecer a sua ausência) em alguns momentos da

⁴³ Tal visão “sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional” (XAVIER, 2001, p. 30).

⁴⁴ Ficções idealizadas e realizadas, no mais das vezes, por cineastas brancos, de classe média, distantes dos problemas vividos pelos povos verdadeiramente oprimidos, como destacamos na introdução.

cinematografia brasileira. Sempre que necessário, retomaremos algumas das interpretações canônicas do Cinema Novo, para amparar nossa abordagem, ou oferecer-lhe contraponto.

2.1 Breve percurso pelas imagens de figurantes no cinema brasileiro

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), Glauber Rocha marca o início do cinema nacional, deliberadamente, a partir da obra de Humberto Mauro, na década de 1920, defendendo que se trata dos primeiros “filmes de autor”. Diferente dele, nosso percurso inclui filmes realizados nas duas primeiras décadas do século XX, de modo a enriquecer nossa galeria de imagens e de percepções. Quando se fala do “primeiro cinema”, ou da “Bela Época”,⁴⁵ como postulou Vicente de Paula Araújo (1976), cabe assinalar que se trata de um período quase inacessível para o público brasileiro. Pela indiferença histórica para com a preservação do cinema brasileiro, a maior parte dessas imagens se perdeu. Como escreveu Robert Stam (2008, p. 97), “como muito pouco restou da produção do período mudo, precisamos recorrer a matérias de jornais, fotogramas, memórias, propaganda e outros materiais de arquivo. Às vezes, ficamos obrigados a fazer inferências historicamente embasadas a partir dos próprios títulos”. Ressaltamos, então, nossa dependência do texto mediador. Nossas ideias sobre imagens de figurantes, povos locais, contidas em filmes de ficção dos primeiros tempos, terão como base os seminais volumes de vertente histórica escritos por Alex Vianny (1987) e Paulo Emílio Salles Gomes (1966, 1980). Recorreremos também à rica pesquisa iconográfica do filme *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Noronha, 1968).

Cabe aqui realizarmos, retomando a discussão sobre figurantes desenvolvida no primeiro capítulo, um breve esclarecimento terminológico. Duas noções serão importantes em nossa abordagem das imagens que analisaremos a seguir: figurante-passante e figurante-intérprete. Figurante-passante é aquela ou aquele que surge na imagem “por acaso”, que caminhava pela rua ou pelo local filmado no mesmo momento em que o filme estava sendo rodado, sendo de algum modo surpreendido e apanhado pelo cinema. É o caso dos dois rapazes que cruzam o caminho da câmera na sequência de *Boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) em que Celeste (Maria Lúcia Monteiro) e Leleco (Daniel Filho) saem da sinuca e, depois de caminharem pelas ruas do Rio de Janeiro em meio a transeuntes reais, param para discutir. Ambos encaram a câmera, evidenciam sua presença, estavam passando bem na hora

⁴⁵ Conceito que usaremos em nosso trabalho, e que cobre o período das primeiras filmagens, em 1896, até o fim do primeiro surto de produção, em 1912.

da filmagem, e é justamente desse encontro inesperado que emerge o caráter documental de seus olhares e expressões. O primeiro rapaz ri. Seus corpos aparecem embaçados na imagem por conta de seu movimento, genuíno e espontâneo, nem um pouco orientado para uma melhor fotogenia. O corpo do ator Daniel Filho nem é visto, pois a imagem imponente do figurante risonho ocupa boa parte do plano – e da nossa atenção. Já por figurante-intérprete, compreendemos aquela ou aquele que está no filme consciente da ficção, foi convocada ou convocado para representar um papel, ainda que um papel sem falas nem expressões marcadas. É como se seus corpos fossem “emprestados” para compor a imagem. Com isso, temos situações em que figurantes interpretam seu próprio papel, como no plano de *A grande feira* (Roberto Pires, 1961) em que um grupo de oito figurantes-intérpretes observam o corpo ferido de Roni (Geraldo Del Rey) estirado no chão. Observemos que, mesmo estando na linha direta da lente, todos eles esquivam seus olhares desta, e fitam o corpo do personagem. Talvez sejam feirantes que foram chamados pela produção do filme para compor o plano. Neste caso, temos então feirantes interpretando feirantes, porém capturados pela ficção e ocupando lugares bem demarcados pela *mise-en-scène* do filme – basta notar o alinhamento das cabeças e dos corpos, bem como sua atitude “ficcionalizante” de apenas contemplar uma pessoa que agoniza de dor, ignorando a presença do aparato cinematográfico.

Figura 1 – *Boca de ouro*



Figura 2 – *A grande feira*



Feitas essas considerações iniciais, começamos o nosso inventário. Se há indícios de que filmagens eram realizadas no Brasil desde 1898, Alex Vianny (1987) e Paulo Emílio Salles Gomes (1980) sustentam que o primeiro longa-metragem de ficção teria sido realizado por volta de 1908.⁴⁶ Em todo caso, das primeiras “fitas de enredo” restam apenas relatos.⁴⁷ Mas

⁴⁶ “Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais. A ficção cinematográfica, ou melhor, a fita do enredo, o ‘filme posado’, como se dizia então, só apareceu com o surto de 1908. Pairam ainda dúvidas sobre a primeira fita de ficção realizada no Brasil, mas a tradição aponta *Os estranguladores*, filme de grande relevo na história do cinema brasileiro. [...] Vicente de Paula Araujo localizou uma comédia projetada em junho de 1908, no Grande Cinematographo Pathé: *Nhô Anastácio chegou*

algo da “vida na cidade” aparece figurado nas imagens de *Reminiscências* (Aristides Junqueira, 1909),⁴⁸ filme realizado em Belo Horizonte, com foco nas e nos familiares do diretor. Embora não se trate de uma ficção, recuperamos algumas de suas imagens, pois inscrevem o povo em sua condição local, transitando pela cidade. Interessa-nos, especificamente, o modo como a câmera de Junqueira o abordou e, com isso, o eternizou na iconografia brasileira.

Figura 3 – *Reminiscências*



Capturados em planos de conjunto, as e os passantes apenas se locomovem, às vezes encarando a câmera. Dado o primitivismo do aparato de registro e as péssimas condições de preservação, não é possível discernir os contornos e particularidades dos rostos. Mas, nessas primeiras imagens de brasileiros, encontramos apenas pessoas brancas, de um “povo” nada miscigenado, pertencentes a classes abastadas, o que, como sabemos, oferecia uma noção extremamente restrita de uma experiência brasileira. Como nos lembra Robert Stam (2008, p. 103), “os afro-brasileiros não figuravam de modo proeminente no cinema simbolicamente ‘branco’ das primeiras décadas do século XX [...] No Brasil, a tendência era projetar o país como um simples apêndice tropical da Europa”. Perseguidos ou invisibilizados pelo poder estatal e pela sociedade branca, negras e negros raramente foram figurados em imagens da

de viagem [de Julio Ferrez]. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção” (GOMES, 1973, p. 42).

⁴⁷ Filmes como *Nhô Anastácio chegou de viagem* (Júlio Ferrez, 1908), *Paz e Amor* (Alberto Moreira, 1910), e *O crime de Paula Matos* (Paulino Botelho, 1913), contariam, segundo comentários de Viany (1987), com imagens de rua do Rio de Janeiro – fragmentos que interessariam a nossa pesquisa, caso estivessem disponíveis.

⁴⁸ Dos 11 minutos, estão disponíveis apenas fragmentos esparsos, sem sequência lógica e inteligível, que não totalizam nem a metade da metragem oficial.

época, o que se estendeu também a pessoas consideradas ilustres.⁴⁹ Foram *subexpostos*. Se, por um lado, a população negra tinha sua existência cinematográfica restringida ou mesmo bloqueada, aparecem, por outro lado, imagens como as de um figurante-intérprete de *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925), filme do Ciclo do Recife, homem branco com o rosto pintado para figurar um negro – assim apropriado, no Brasil, o uso infame do *blackface*.⁵⁰

Figura 4 – *Aitaré da praia*



No que diz respeito aos povos indígenas, neste início de século, sua representação – estereotipada e interpretada por atrizes e atores não indígenas – ficou a cargo de filmes como *O guarani* (Salvatore Lazzaro, 1911) e *O guarany* (Vittorio Capellaro, 1916).⁵¹ Não poderemos discutir, neste trabalho, as articulações de raça, etnia e imagem na iconografia legada pelo cinema dos primeiros tempos; mas sublinhemos, de saída, que marcadores de classe nortearam fortemente a produção de imagens, inclusive aquelas de figurantes, nas primeiras décadas.

Voltemos às imagens de rua em *Reminiscências*. Essa forma de figurar as e os transeuntes se tornará recorrente, em diferentes épocas e estéticas. *A filha do advogado* (Jota

⁴⁹ Como nos lembra João Carlos Rodrigues (1988), “não foram registrados, nem em noticiários filmados, os mais notáveis homens de cor da nossa *Belle Époque*: o professor e deputado baiano Manuel Querino, o flautista Patápio Silva, o romancista Lima Barreto, o cronista João do Rio, o médico Juliano Moreira, o advogado Evaristo de Moraes” (p. 39).

⁵⁰ Esta prática, oriunda do teatro e aplicada no cinema do início do século XX, era “usada para que atores brancos fizessem os papéis de personagens negros. A maquiagem escura era aplicada no rosto e em todas as partes da pele que ficassem visíveis. Às vezes, a boca era pintada de branco, fazendo com que os lábios ficassem exageradamente grandes” (MORRIESEN, 2015). A prática, no mais das vezes ridicularizante, reforçava estereótipos e atentava contra a comunidade negra, reforçando sua exclusão, “já que não era permitido a eles o emprego no cinema” (MORRIESEN, 2015).

⁵¹ Ambos baseados no romance homônimo de José de Alencar.

Soares, 1926) também é um dos filmes-marcos do chamado Ciclo do Recife,⁵² e apresenta alguns planos raros de rua da capital pernambucana. Nesta imagem, figurantes-passantes (como os do canto direito) encaram a câmera com curiosidade, deslocando seus olhares do movimento dos carros e bondes para a direção da lente. Em *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (Adalberto Kemeny e Rex Lustig, 1929), as e os habitantes da cidade recebem tratamento quase idêntico: há muitas pessoas no plano, que tem curta duração e procura registrar a movimentação das calçadas, não os rostos dos passantes.

Figura 5 – *A filha do advogado*



Figura 6 – *São Paulo, a sinfonia da metrópole*



⁵² Juntamente com os de Campinas e Cataguases, o Ciclo do Recife compôs um conjunto de “ciclos regionais” de produção, casos isolados em meio à escassa e intermitente realização de filmes de ficção nas primeiras décadas do cinema brasileiro.

Imagens semelhantes surgem na sequência externa de *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1952), produzido pela Companhia Atlântida Cinematográfica, cujo trabalho seria reconhecido pelas chanchadas dos anos 1940 e 1950.⁵³ Este curto plano, que registra o movimento de uma rua do Rio de Janeiro, enquanto o bicheiro Carlos (Cyll Farney) vai acertar o jogo com um apostador, é decupado de forma semelhante aos anteriormente citados: estático e mais aberto, capturando os corpos em movimento de várias e vários transeuntes, que caminham em direção à câmera ou na direção oposta a ela. No entanto, algo desvia o foco da narrativa: a aparição de um figurante-passante que encara diretamente a câmera. Ele tem a testa franzida e aparenta curiosidade e seriedade. Sua figura e fisionomia, congeladas por este *frame*, podem ser observadas em detalhe, oferecendo-nos elementos de um modo de vida na cidade nos anos 1950. Além disso, seu olhar-câmera, que quebra a quarta parede do filme e expõe o aparato cinematográfico, rompe acidentalmente com o universo da ficção. Abre-se na imagem ficcional uma “brecha”; ela é atravessada pela realidade documental, assim capturada pela câmera.

Figura 7 – *Amei um bicheiro*



Tais imagens de passantes nas calçadas de metrópoles nos permitem convocar, para contraponto, planos de *São Paulo S/A* (Luiz Sérgio Person, 1965), de modo a destacar um primeiro caso de figuração marcante do Cinema Novo. Na sequência final, um monólogo em voz *over* de Carlos (Walmor Chagas) compõe a camada sonora, enquanto vemos planos de figurantes-passantes de São Paulo. Também estáticos, eles se diferenciam dos analisados anteriormente por serem mais fechados, planos-americanos, e por focalizarem com mais

⁵³ Embora o filme em questão seja considerado parte do chamado “Realismo Carioca”, ao lado dos primeiros trabalhos de Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny.

precisão os rostos e as reações das pessoas, quase todas elas encarando frontalmente a câmera. Há uma preocupação em expor esses corpos, as “barrigas de cerveja” que deformam as gravatas ou o olhar cabisbaixo da mulher negra que caminha vestida de branco. Diferentemente dos exemplos extraídos de *Reminiscências* ou *Amei um bicheiro*, a câmera não apenas registra os olhares-câmera furtivos dessas pessoas, mas os convoca, os confronta, se coloca assumidamente em seus caminhos, quer ser vista.

Figura 8 – São Paulo S/A



Figura 9 – São Paulo S/A



Essa preocupação, traduzida em imagens, não é aleatória. Ela poderia ser conectada à pergunta que Jean-Claude Bernardet (2007) faz em *Brasil em tempo de cinema*, análise

seminal do Cinema Novo, publicada em 1967:⁵⁴ “[...] qual é o homem que nos apresenta o cinema brasileiro, que quer, para onde vai? É a pergunta fundamental” (p. 35). Para o autor, o cinema nacional proporciona uma experiência única quando comparado ao cinema estrangeiro, pois

A produção estrangeira de rotina não passa, para a platéia, de divertimento. O filme nacional tem outro efeito. Ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica etc. em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema). [...] porque o filme nacional implica o conjunto do espectador, porque aquilo que está acontecendo na tela é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não. Essa interpretação, consciente ou inconscientemente, ele não pode deixar de aceitar ou rejeitar. [...] Isso não significa que qualquer filme nacional leve o público à descoberta de novos aspectos de sua realidade (BERNARDET, 2007, p. 32-33).

Ainda que possamos contestar a afirmação ingênua e generalizante de Bernardet, de que o cinema estrangeiro serviria apenas como divertimento, algo merece ser destacado e conectado a nossa abordagem do Cinema Novo. Planos como os de *São Paulo S/A* são compostos por imagens documentais – ainda que o monólogo proferido em associação com elas seja oriundo do roteiro ficcional –, ou seja, os corpos e rostos que surgem na tela são de pessoas comuns, ordinárias, passantes, que poderiam encarar a si próprias nas imagens do cinema. Seus rostos estão bem delineados, a duração dos planos permite uma fruição mais cuidadosa e delongada. Esses fatores atuam na singularização das pessoas comuns no filme de *Person* – elas não são cinematografadas apenas como massas, grupos que “preenchem” as calçadas, mas como corpos singulares, que apresentam reações únicas, proporcionando uma visão mais densa e múltipla da “vida na cidade”. Nosso comentário vai de encontro à interpretação de Bernardet (2007) a respeito da “massa” nos filmes do Cinema Novo, um dos argumentos de que o autor se utiliza para criticar a pretensão do movimento de fazer um cinema popular: “a massa é apresentada em aglomerações que fazem parte integrante da vida social e que não têm matizes políticos, motivo pelo qual encontramos com tamanha frequência, no documentário e também no filme de ficção, feiras, estações, estádios” (p. 182).

⁵⁴ Em plena efervescência do Cinema Novo, Jean-Claude Bernardet publica *Brasil em tempo de cinema* – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966 (2007), no qual analisa as produções do movimento até então. Nesse ensaio fundador e polêmico, seminal em suas contribuições, o autor privilegia a dramaturgia das obras, analisando personagens e situações dramáticas, com menor atenção às formas da encenação. Como escreveu Mariana Souto, “o autor projeta no cinema, de forma mecânica, a origem de classe dos diretores, remetendo toda uma pluralidade de obras analisadas, com suas diferentes tramas, personagens e estilísticas, a indisfarçáveis traços da classe média, desconsiderando assim as articulações singulares daqueles filmes e, em muitos casos, o desejo genuíno de envolvimento com a alteridade” (SOUTO, 2016, p. 14 e 15).

Sem discordar inteiramente de Bernardet, gostaríamos de explorar mais detidamente, nas imagens, as formas como massas e povos foram figurados, observando pontos em que surgem *nuances* e algum tipo de potência crítica. Não para defender o Cinema Novo como movimento artístico “popular”, necessariamente, mas para preparar metodologicamente o caminho de nossa análise.

2.1.1 Humberto Mauro e o Cinema Novo

A partir de nossa problemática específica, indagamos: o que o Cinema Novo trouxe de inédito para a figuração dos povos locais brasileiros, das e dos figurantes? Mesmo que não nos seja possível um aprofundamento nas múltiplas leituras que o movimento já recebeu da crítica, será necessário retomar algumas das interpretações canônicas, como a de Bernardet (2007), já referida. E também a argumentação de Glauber Rocha, o cinemanovista que mais escreveu a respeito do movimento, que delineou com mais precisão suas aspirações estéticas e políticas, deixando como legado, entre dezenas de artigos, o propositivo e sintético “Eztetyka da fome”, de 1965.

Glauber defende, especialmente em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), um “cinema de autor”, pautado por uma visão “livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente” (p. 36), solto das amarras industriais e comerciais. Identifica em Humberto Mauro o primeiro expoente de tal “cinema de autor” no Brasil, destacando em *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), por exemplo, “absoluta simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem” (ROCHA, 2003, p. 45). Por essa via, alinha a estética de Mauro aos princípios que norteavam o Cinema Novo:

Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros [...]; um filme não é uma arquitetura de efeitos, mas expressão visual de problemas; [...] o princípio de produção do *cinema novo* universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica – rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico (ROCHA, 2003, p. 49).

Embora não explorada por Glauber, tal filiação (do Cinema Novo a Humberto Mauro) poderia ser abordada do ponto de vista da figuração. Em *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1927), os planos em contra-plongée sobre as ruas do Rio de Janeiro, então capital brasileira, são utilizados (como em outros filmes dos anos 1920), mas nota-se uma importante diferença: a sua duração. Em Mauro, os planos são longos, é possível contemplar com mais atenção o movimento daqueles que andam pelas calçadas, seus semblantes e seus modos. E o que para

nós importa mais: se em filmes marcantes da década anterior, como *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913) ou *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919), os planos dedicados a figurantes-intérpretes recebiam mínimo tratamento, e essas pessoas apareciam costumeiramente como serventes ou funcionários, condutores de charretes ou de carros, no fundo opaco dos enquadramentos, Mauro introduz em *Brasa dormida* e em *Lábios sem beijos* (1930) primeiros-planos pulsantes de figurantes-intérpretes, capazes de figurá-los a partir de suas singularidades físicas.⁵⁵

É o caso do primeiro plano de um figurante-intérprete em *Lábios sem beijos*. Ele aparece em uma das últimas sequências do filme, quando Lelita (Lelita Rosa) e Didi (Didi Vianna), em sua busca por Paulo (Paulo Morano), atropelam um transeunte e, logo após, são atacadas por um meliante (Ivan Villar). O apaixonado por Didi chega para o “resgate”. Enquanto ele briga com o meliante, surge um primeiro plano de um figurante-intérprete, o amigo do meliante, que observa a situação com um rosto único, que rompe com o restante do filme. Com algum tipo de deformidade na face, o homem exibe um olhar passivo, sereno, nada condizente com a ação violenta que transcorre no fora-de-campo. Nada agrega narrativamente, mas, plasticamente, compõe um dos planos mais desconcertantes e instigantes de *Lábios sem beijos*. Por não manter relação de continuidade com a narrativa, o rosto desse homem se abre para uma outra história: aquela da patologia que teria deixado marcas em sua face.

Figura 10 – *Lábios sem beijos*



⁵⁵ Reforçamos que não é nosso propósito acusar os filmes da Bela Época de preconceituosos ou excludentes. A figuração que apresentam é sintoma de uma época em que o propósito narrativo dominava, e a hipótese de se realizar um cinema crítico ao modelo industrial clássico não se colocava no horizonte. Nesse modelo, os figurantes são vistos como meros *décors* a preencher os vácuos da imagem. Não há como negarmos que, *grosso modo*, as figuras do povo estão ausentes ou *subexpostas* nas imagens do cinema silencioso brasileiro.

Destacar esses rostos da multidão, dar a eles a inteireza do plano para se expressarem, para serem contemplados, foi uma prática extremamente recorrente no Cinema Novo. O mesmo Glauber (2003), retomando leitura que Paulo Emílio fez do filme *A linha geral* (Sergei Eisenstein, 1928), afirma que “[...] *A linha geral* contém mais lirismo no rosto da mulher camponesa (um primeiro plano apenas, sem necessidade de um discurso posterior com outros planos) do que a célebre sequência da ponte e do cavalo, em *Outubro*, busca de uma poética da violência” (p. 51-52). Podemos nos inspirar nessa defesa do primeiro plano, e aqui especificamente do rosto, para compreender sua valorização pelo Cinema Novo. A opção pelo primeiro plano de Mauro é renovada por incontáveis imagens cinemanovistas que, munidas de uma carga social e com pretensão engajada, criaram uma vasta galeria de rostos e corpos, compondo uma imagem mais múltipla e acurada do povo brasileiro, em contraste com figurações anteriores.

Figura 11 – *Cinco vezes favela*



Figura 12 – *Os cafajestes*



Figura 13 – *Vidas secas*

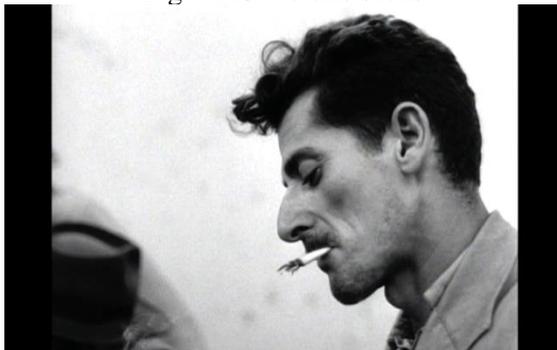


Figura 14 – *A falecida*



A seguir, montamos algumas constelações de imagens em que aparecem figurantes, norteadas por temáticas, situações e locações recorrentes na cinematografia brasileira (e no Cinema Novo, em particular). Nosso propósito é prosseguir criando contrastes e associações, de modo a situar melhor o movimento, no que concerne a nossa problemática de pesquisa.

2.1.2 Figurações de povos praianos: a pesca

Um elemento visual recorrente em *Limite* (Mário Peixoto, 1931), filme que também é alvo do comentário de Glauber Rocha (2003), é a praia. E não apenas a paisagem – a água, a areia, a madeira dos barcos –, mas o seu componente humano. Em um curto plano, uma das protagonistas, Mulher 2 (Taciana Rei), vai à praia comprar peixe. Um grupo de pescadores e crianças está ao redor do barco com a pesca; até este ponto, é possível interpretar a presença dessas e desses figurantes-passantes como *décor*, ilustrando como era o comércio de peixes frescos na cidade. A câmera parece escondida atrás de um barco maior, para não ser notada pelas pessoas. Em uma panorâmica para a esquerda, acompanhamos a Mulher 2 se distanciando do grupo; no entanto, ela é acompanhada por uma figurante – vestida de branco – que também se destaca do aglomerado e caminha com a personagem, chegando, em dado instante, a colocar seu corpo inteiramente entre a visão da câmera e a Mulher 2. Com esse tipo de aparição, a figurante se singulariza do restante, não mais é “parte de um todo”, instigando-nos com sua presença. Terá sido um movimento espontâneo? Ou estava previsto pela *mise-en-scène* de Peixoto e pelo diretor de fotografia Edgar Brasil?

Figuras 15 e 16 – *Limite*



No que diz respeito à figuração da pesca e das pessoas que dela vivem, pouco presente em *Limite*,⁵⁶ poderíamos convocar um filme anterior, um dos primeiros a abordar o trabalho e a vida dos jangadeiros: *Aitaré da praia*, expoente do Ciclo do Recife.⁵⁷ No filme, quem exerce de fato a pesca é o personagem Aitaré (Ary Severo), o mocinho de atitudes moralistas. Recusa-se qualquer imagem de verdadeiras trabalhadoras e trabalhadores do mar – mesmo como figurantes – e a opção é pela encenação. O intuito é remeter à atividade da pesca por meio de uma única jangada que vai ao mar – o que por si só evidencia o caráter forjado da figuração. Não há tentativa de articular, nas imagens, a aparição de pessoas reais ligadas à pesca, fazendo com que a figuração do pescador esteja sedimentada muito mais no imaginário citadino dos cineastas do que no contexto palpável.⁵⁸ Por fim, conclui-se que a intenção de trabalhar temáticas locais não vai muito além de “cor local” e ambientação, já que a trama recicla clichês do cinema de gêneros. Mesmo assim, vale destacar a preocupação do filme em mostrar os detalhes da atividade, sendo provavelmente o primeiro a fazê-lo com sequências longas, em que é possível acompanhar todo o esforço de tirar e colocar a jangada no mar.

Figura 17 – *Aitaré da praia*



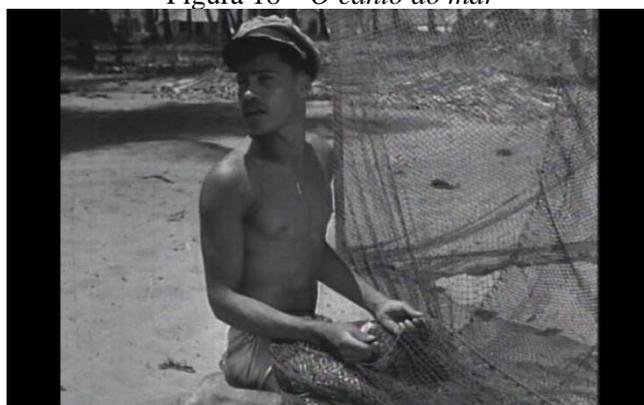
⁵⁶ Em *Limite* a figuração da pesca se detém sobre imagens nas quais a atividade surge como um elemento ilustrativo, para garantir a realidade do ambiente filmado – de forma que possam ser abstraídas de sua referência “funcional”. Vários primeiros-planos ou planos-detelhe estáticos de jangadas, remos, cestos e outros objetos relacionados à pesca configuram uma espécie de “estetização” da atividade, mas não revelam sua profundidade social.

⁵⁷ Surto de produção cinematográfica que se estendeu por quase oito anos. Os dois nomes principais do grupo, Gentil Roiz e Edson Chagas, “estavam mais dispostos do que nunca a fazer filmes tipicamente pernambucanos [...]. Assim, voltaram-se finalmente para o assunto mais óbvio e atraente de Pernambuco: a vida dos jangadeiros. [...] E, por fim, o filme *Aitaré da praia* foi lançado no Royal, com enorme sucesso” (VIANY, 1987, p. 72). Por ser composto de filmes de produção coletiva, engajados com temas locais, o Ciclo do Recife teria sido um bom ponto de articulação para as teorias cinemanovistas de Glauber e os demais, tivesse sido preservado e visto. Em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber (2003, p. 144) menciona apenas *Aitaré da praia* como “lenda, a renascença do cinema nordestino”.

⁵⁸ O figurino estilizado das personagens também contribui para o tom artificial do filme – se há referências, são sobretudo aquelas do cinema industrial, e não da realidade nordestina.

A pesca será retomada em filmes posteriores, alguns deles importantes para uma abordagem da figuração no cinema brasileiro. Um deles é *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953), que anuncia nos créditos a participação de “pescadores e sertanejos de Pernambuco” como figurantes. Pescadoras e pescadores não aparecem exercendo sua atividade com grande destaque, a não ser em planos que ilustram a sua existência como “paisagem humana”, compondo “quadros” com as jangadas estacionadas na areia da praia. No *frame* aqui destacado, o enquadramento exhibe o corpo e os trejeitos do pescador que remenda a rede; no entanto, sua participação é colada à narrativa, sendo destacada apenas para repetir uma fala roteirizada, a respeito da loucura de Zé Luís (Alfredo de Oliveira). Dessa maneira, podemos afirmar que seu trabalho com a rede se encerra numa “ilustração”.

Figura 18 – *O canto do mar*



Os rostos dessas e desses figurantes-intérpretes – anunciados pelos letreiros – vão surgir em sequências nas quais suas presenças parecem emoldurar a ação principal. Seus olhares estão orientados no sentido de criar uma contiguidade espacial para o cenário, como na cena do velório do filho pequeno de Dona Maria (Margarida Cardoso). Nos dois planos, mesmo que todas e todos sejam figurantes, estão interpretando, logo, respeitam uma *mise-en-scène* que os requer estáticos, e exibem olhares encenadamente melancólicos, enquanto testemunham a morte de mais uma vítima da “miséria nordestina”.⁵⁹ Mesmo assim, o rosto da mulher no canto direito da imagem chama a atenção, parece escancarar algo da melancolia verdadeira, documental, que o povo daquela locação trazia. É uma imagem que se aproxima, talvez não com a mesma intensidade, daquela de outra figurante-intérprete do cinema brasileiro: a beata que faz parte do coro e escuta a música tocada pelo Padre (Paulo José) em *O padre e a moça*. A maneira como estes dois rostos surgem na imagem produz um desvio,

⁵⁹ Mas o filme não exhibe apenas esse tipo de figuração. *O canto do mar* apresenta um trabalho com figurantes bastante complexo e diverso; suas imagens retornarão em outros momentos de nossa revisão.

permitindo leituras que extrapolem o curso dos acontecimentos ficcionais. Paralelamente à narrativa roteirizada pelos filmes, podemos nos indagar a respeito das histórias de opressão vividas por estas figurantes, o que as teria levado a se exporem com tal semblante, que as singulariza diante do conjunto de pessoas filmadas.

Figura 19 – *O canto do mar*



Figura 20 – *O padre e a moça*



Ainda no universo da pesca, um filme seminal para a geração dos cinemanovistas é *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1960). Apesar de ser um documentário, que buscou registrar o modo de vida de pescadoras e pescadores da cidade homônima, sua presença em nossa revisão assume relevância. Mediante estratégias que se aproximam do que Jean-Claude Bernardet (2003) chamou de “modelo sociológico”, as imagens são “emudecidas” para dar lugar a uma faixa sonora composta por uma voz *off* (do ator Italo Rossi), que parece querer demonstrar teorias desenvolvidas *a priori*, mesmo que enunciadas em tom poético.⁶⁰ Além da narração, ouvem-se alguns ruídos diegéticos e uma trilha musical (um violão solo). As e os filmados não têm voz – o que se deve, ao menos em parte, à impossibilidade técnica de gravação de som direto, em sincronia com as imagens registradas em locação, naquele momento.⁶¹ No entanto, as imagens que *Arraial do Cabo* gerou desse povo, dessa época, desse local, são bastante potentes. Seria possível analisar cada um dos planos em que surgem figuras humanas, no entanto vamos nos ater a alguns poucos, que elucidarão questões referentes à figuração no Cinema Novo, movimento que foi assumidamente inspirado, dentre outros curtas pioneiros, pelo filme de Saraceni. Observamos um trabalho interessante com a

⁶⁰ “Ausentes da civilização, os pescadores vivem primitivamente, subordinados à lei que eles próprios criaram”, diz o texto em determinado ponto.

⁶¹ Em *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*, Fernão Ramos (2008) aponta para o fato de que desde os anos 1950 havia aparelhos portáteis para gravação do som direto, embora no Brasil o som sincrônico tenha enfrentado dificuldades tecnológicas até meados dos anos 1960. O que teve efeitos sobre a forma dos documentários realizados na emergência do Cinema Novo: “*Aruanda* e *Arraial do Cabo* já estão plenamente sintonizados com a sensibilidade do novo cinema, mas sua forma narrativa ainda é clássica. [...] A articulação narrativa é fechada na voz *over*, explicativa e assertiva. [...] Usa-se então a velha técnica [...] para retratar, de modo novo, a antiga miséria e seu antigo sujeito, o povo” (RAMOS, 2008, p. 324-327).

imagem dos pescadores, com uma decupagem única, até o momento, em nosso horizonte de filmes. A câmera entra na jangada com os trabalhadores para acompanhar sua atividade, algo que não se via nem mesmo nas ficções, com relação a figurantes. Essa forma de abordagem permite contemplar as reações e expressões dos pescadores enquanto realizam suas tarefas, aproximando-nos de sua humanidade. Não vemos apenas corpos virando lemes ou puxando redes, rostos e expressões acompanham esses gestos.

Figuras 21 e 22 – *Arraial do Cabo*



Seguindo atentamente a estética neorrealista e seu interesse em problematizar a realidade local vivida,⁶² *Arraial do Cabo* recorre a inúmeros primeiros-planos, bem como a planos de conjunto em que a angulação da câmera faz emergir traços bem definidos, em enquadramentos valorizados pela montagem, em especial no fim do filme, quando os pescadores são apreendidos no bar, em seu momento de lazer. Nessa sequência, um plano merece atenção. Um trabalhador é visto lateralmente, enquanto bebe um copo inteiro de alguma bebida. O plano acompanha a ação integralmente, em sua duração, proporcionando-nos a ocasião para partilhar com aquele homem o seu instante de relaxamento e distensão. Um plano que guarda relações plásticas com aquele do episódio *Zé da cachorra*, dirigido por Miguel Borges, integrante do longa *Cinco vezes favela*, no qual vemos um morador da favela, figurante-intérprete no filme, sob praticamente a mesma angulação.

⁶² Na síntese de André Bazin, em seu artigo seminal “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação” (2014), as obras neorrealistas teriam profunda relação com o presente vivido pelos cineastas, adquirindo “um valor documentário excepcional, impossível de ser separado do roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou” (p. 285).

Figura 23 – *Arraial do Cabo*Figura 24 – *Cinco vezes favela*

Ainda no que concerne à figuração da pesca no cinema brasileiro, analisemos alguns planos de *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), ponto alto dessa constelação. Integrante do Ciclo Baiano, que se deu no final dos anos 1950 e início dos 1960, *Barravento* acabou sendo absorvido, pelo próprio Glauber em seus escritos, no “denominador” Cinema Novo, anacronicamente.⁶³ Esteticamente, sem dúvida, guarda muitas relações com o movimento. Letreiros no início do filme anunciam que ele “foi realizado em uma aldeia de pescadores na praia de ‘Buraquinho’, alguns quilômetros depois de Itapoã, Bahia”, valorizando de saída a preocupação de se situar em um espaço concreto e de se inserir na comunidade filmada. Em uma operação bastante inovadora, *Barravento* articula uma narrativa que convoca a comunidade real, documental, a encenar um papel de si mesma, transformando as e os figurantes-passantes em figurantes-intérpretes – gesto diametralmente oposto ao verificado em *Aitaré da praia*, onde se opta pela dramatização falseada da pesca. De fato, a câmera insere-se bem no seio da atividade das e dos pescadores, não mais se esconde ou observa a distância: uma das primeiras imagens do filme, um plano de conjunto realizado com a câmera na mão, exhibe os figurantes-intérpretes puxando a rede para fora do mar. Um movimento de câmera para a direita revela o ator Aldo Teixeira – que interpreta Aruã – trabalhando em conjunto com os pescadores. Ao articular este plano com a cartela de abertura, o filme deixa em aberto o aspecto documental da pesca: tanto a ação pode ter sido forjada para que a personagem pudesse ser introduzida, como Aldo Teixeira pode ter de fato se esforçado para ajudar os pescadores em um arrastão real, documentado pela câmera. Outro plano que chama a atenção é aquele em que aparece um figurante segurando a corda da rede, e encarando a câmera frontalmente, imagem que exemplifica a maneira como *Barravento* figurou a

⁶³ Se considerarmos o ano de 1962 como marco da eclosão do movimento.

comunidade na qual se instalou para filmar: dá-se o “direito de aparição” na imagem a pessoas que, em momentos anteriores do cinema brasileiro, não tinham aparecido.

Figuras 25 e 26 – *Barravento*



O caráter coletivo da pesca é reforçado, ainda na mesma sequência, com a apresentação das mulheres da aldeia como força importante na tarefa de recolher a rede.⁶⁴ Outro plano documental, em que um grupo surge empurrando a jangada de volta para a areia, poderia ser contrastado ao plano de *Aitaré da praia*, em que a mesma ação é realizada por dois atores. Assim como em *Arraial do Cabo*, *Barravento* também exhibe em planos-detelhe os utensílios básicos da pesca, redes, lemes e jangadas, aparentemente com a mesma proposta de documentar a atividade, recusando a estetização que marca planos semelhantes de *Limite*.

Figuras 27 e 28 – *Barravento*



As escolhas de *Barravento* poderiam ser cotejadas às de *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), primeiro longa-metragem de ficção produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.⁶⁵

⁶⁴ Notemos como um segundo grupo aparece ao fundo, causando a impressão de que são imagens documentais, que registram um momento real de pesca, o que contrasta com “a praia de um ou dois homens” de *Aitaré da praia*.

⁶⁵ Criada por um grupo de industriais paulistas em 1949, com a proposta de instalar no Brasil um modelo hollywoodiano de produção, a Vera Cruz ficou historicamente conhecida como uma experiência fracassada, que se encerrou precocemente em 1954, dado o altíssimo custo de suas produções e os resultados pouco empolgantes. Apesar disso, a produtora deixou um legado de imagens e sons, bem como um “contraexemplo” para os cinemanovistas, que buscaram se distanciar radicalmente da experiência. A esse respeito, ver: Viany (1999), Rocha (2003) e Gomes (1980).

Uma das cartelas em seu início destaca que *caiçara* é “palavra de origem tupi”, que “em São Paulo quer dizer homem da beira-mar, praiano”. Filmada em locações reais, na cidade de Ilhabela, a obra convoca algumas pessoas locais para dentro da ficção, e transforma-as em figurantes-intérpretes, que possuem importância no decorrer da narrativa, nos acontecimentos que envolvem a protagonista Marina (Eliane Lage). Os homens assediam-na com seus olhares, as pessoas falam a seu respeito, e, no fim do filme, perseguem o vilão Manoel (Carlos Vergueiro), que morre durante a fuga.⁶⁶ Plasticamente baseado em princípios neorrealistas, *Caiçara* elabora uma figuração que valoriza os rostos das pessoas locais, como na sequência do bar na qual trabalhadores conversam e jogam enquanto tomam cachaça. No entanto, suas reações estão subordinadas ao roteiro que prevê cuidadosamente certo modo de agir do povo ilhéu. Para Adolfo Celi, parece bastar a filmagem em locações externas e o uso de atrizes e atores não profissionais para se atingir um pensamento crítico sobre a realidade social figurada – exemplo de uma apropriação parcial (e, em boa medida, equivocada) do legado neorrealista.⁶⁷ Ainda assim, há momentos em que a artificialidade de *Caiçara* é constrangida, como no plano em que um dos figurantes-intérpretes permanece estático na janela do bar, exibindo um olhar que hesita entre acompanhar a ação ou encarar a câmera. Apesar de lapsos como esse, a imagem do povo submete-se ao roteiro em *Caiçara*. O retrato negativo dos moradores locais (pois na dramaturgia representam ameaça, em bloco, à pureza e às boas intenções da protagonista) opõe-se diametralmente à figuração dos personagens principais, o par “mocinha e mocinho”: belos, saudáveis, bem-intencionados.

⁶⁶ Narrativamente, o filme guarda algumas semelhanças com o cinemanovista *O padre e a moça*, pois nesse caso as e os habitantes locais também participam ativamente do desenrolar da história.

⁶⁷ Retomando a crítica contundente de Nelson Pereira dos Santos ao filme, Maria Rosário Fabris (1994, p. 66) lembra que, “ao destacar o que ele chama de ‘fingimento’ neo-realista de *Caiçara*, e ao aproximar a fita muito mais das tradicionais fórmulas hollywoodianas do que do cinema italiano, Nelson Pereira dos Santos estava questionando alguns dos aspectos formais míticos do neo-realismo [...]. Dessa forma, o crítico já apontava para algo que, alguns anos depois, Alex Viany explicitará com maior clareza ao dizer que não é o uso de locais verdadeiros ou de atores não-profissionais ou pouco conhecidos que determina a impressão de realidade num filme [...]. A obtenção do realismo, evidentemente, não está neste ou naquele recurso técnico ou artístico, mas sim na atitude social do artista para com a história que tem a contar”.

Figuras 29 e 30 – *Caiçara*

2.1.3 Chanchadas e Cinema Novo: figurações do “povo na rua”

Apesar de sua forma artesanal e precária, as chanchadas, comédias musicais produzidas no Brasil durante cerca de 20 anos, pouco acrescentam do ponto de vista das e dos figurantes.⁶⁸ Em filmes como *Alô, alô, carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936), um dos pioneiros, e em chanchadas clássicas como *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952), figurantes surgem como pano de fundo para protagonistas ou intérpretes famosas e famosos performarem as canções populares e marchinhas. Não há aparições densas. Mesmo assim, para os propósitos de nossa pesquisa, interessa retomar algumas imagens das chanchadas, contrapondo-as às do Cinema Novo. Em *O homem do Sputnik* (Carlos Manga, 1959), vemos o jornalista Nelson (Cyll Farney) sendo acompanhado a contragosto pelo colega de redação, o mau-caráter Alberto (Alberto Pérez), em plano que lembra o supracitado de *Amei um bicheiro* – coincidentemente envolvendo o mesmo ator. A câmera segue o movimento dos dois em um longo *travelling* lateral, revelando várias figurantes-passantes, algumas delas notando a presença da câmera. No entanto, não há intenção de incluir planos mais fechados nessas pessoas, que estão ali sem outra função que não a de preencher as calçadas. Elaboração diametralmente oposta encontramos no cinemanovista *A grande cidade*, no qual o personagem Calunga (Antonio Pitanga) não só perambula em meio às e aos figurantes-passantes como, num gesto único entre os filmes aqui revistos, interage com elas, ao modo de um *cinema-verdade*. A existência dessas pessoas, surpreendidas pelo cinema, não é ignorada

⁶⁸ Em seu texto clássico, “Cinema, trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio (1980) defende que as chanchadas teriam complexificado a discussão da condição subdesenvolvida em que o cinema brasileiro permanecia instalado. Isso porque sua produção se processou “desvinculada do gosto do ocupante [o cinema estrangeiro, sobretudo o norte-americano] e contrária ao interesse estrangeiro” (p. 80). Paulo Emílio chega a equiparar a importância da chanchada à do Cinema Novo e da *Bela Época* – não tanto por seu interesse estético, mas por sua viabilidade comercial. O autor é preciso ao reivindicar para as chanchadas uma brasilidade ambígua que serviu, ainda que efemeramente, como arma contra o domínio do cinema norte-americano: a chanchada teria trazido para a tela o nosso subdesenvolvimento, não só tematicamente (pelos tipos sociais oriundos da “malandragem”), como pela forma artesanal e precária.

pelo filme, que as convoca para dentro de seu núcleo, confrontando-as com indagações do personagem.⁶⁹

Figura 31 – *O homem do Sputnik*



Figura 32 – *A grande cidade*



Presentes para aumentar a ilusão do espaço cenográfico, devidamente orientados a ignorar a presença da câmera, figurantes-intérpretes reaparecem em *Absolutamente certo!* (Anselmo Duarte, 1957), filme de estreia do galã da Atlântida como diretor, de forma parecida ao que se via nas chanchadas. Inclusive porque há poucas tomadas exteriores. Na sequência em que Gina (Maria Dilnah) espera por Zé do Lino (Anselmo Duarte) do lado de fora da gráfica onde trabalha, alguns figurantes-intérpretes “operários” a assediam com olhares e cantadas maldosas. Revista agora, a imagem, em que vemos a personagem quase

⁶⁹ Por sua importância para o caminho aqui percorrido, *A grande cidade* será retomado mais à frente.

desaparecendo em meio aos comentários machistas, abre-se para uma problematização distinta daquela que o roteiro propunha: a da opressão da mulher. Graças à presença desses figurantes, irrompe a possibilidade de um *desvio*, uma das dimensões de nossa proposta analítica, como detalharemos no capítulo 3.

Figura 33 – *Absolutamente certo!*



No decorrer da mesma sequência, Zé do Lino encontra Gina caminhando cabisbaixa pela rua, decidida a terminar o relacionamento com ele (noivo que a “enrola” há 10 anos). O casal, então, toma um bonde. Podemos convocar o cinemanovista *A falecida* para confrontar duas formas de filmar passageiras e passageiros. No filme de Duarte, a decupagem angula a imagem para que vejamos as personagens principais destacadas, em um plano de conjunto que não interpõe nenhum obstáculo plástico à sua imagem. Há foco total no conteúdo da conversa dos dois personagens, que preenche a camada sonora por completo. A sequência alterna planos como este a primeiros-planos do rosto de cada personagem enquanto discutem a relação, no mais clássico esquema de plano-contraplano. Figurantes ficam relegadas e relegados à função de “emoldurar” a ação principal, seus rostos são quase como os de estátuas, pouco visíveis nos enquadramentos. São rostos que ficam obstruídos para brilharem as estrelas, como elabora Didi-Huberman (2012). O único elemento humano que quebra a artificialidade completa da composição é o menino, bem no fundo da imagem, que com seu olhar-câmera curioso e infantil encara a câmera e evidencia sua existência e sua posição no espaço. Em oposição a esse tipo de figuração, *A falecida* aborda as e os figurantes dentro do bonde segundo uma perspectiva mais engajada. Numa sequência em que Zulmira (Fernanda Montenegro) e a mãe (Dinorah Brillante) vão a uma consulta médica averiguar a saúde da protagonista, um dos planos as mostra pequenas, no fundo do bonde, bastante misturadas com

as demais pessoas, figurantes-intérpretes não profissionais (em uma atualização do amálgama baziniano). Um plano de conjunto, com angulação de cima para baixo, mais ampliada, que favorece a aparição do espaço e das demais pessoas na imagem, declara seu interesse pelos rostos da cidade e centraliza o olhar-câmera – que não mais surge como resíduo inesperado, no fundo da imagem – da figurante em primeiro plano, que está mais em foco do que as próprias protagonistas.

Figura 34 – *Absolutamente certo!*



Figura 35 – *A falecida*



2.1.4 Figurações de crianças e imagens das favelas

A abordagem das e dos figurantes, nas ruas, nos termos acima descritos, ou com a câmera no “nível dos olhos”, em uma proximidade que permitisse exibir seus rostos, foi um recurso recorrente no Cinema Novo, atualizado em experiências como a de *A grande cidade*. Mas entre a figuração tradicionalmente mais “objetificante” dos corpos das e dos figurantes-passantes ou intérpretes e a radicalização proposta pelo filme de Diegues, é importante ressaltar uma ruptura anterior, promovida por três filmes do chamado Realismo Carioca: *Agulha no palheiro* (Alex Viary, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1958). Vamos nos aproximar deles por meio de uma figuração emblemática: a das crianças jornaleiras.

Presente em filmes das mais variadas épocas e estilos, a criança que vende jornal na rua pode ser tomada como emblema de um deslocamento das e dos figurantes no cinema brasileiro do fundo para a frente. Se em *São Paulo, a sinfonia da metrópole* mal se pode distinguir seu corpo, que surge frágil, absorvido pelo grupo de pessoas em frente a uma banca de jornal – bem no centro do plano –, em *Ganga bruta* é ela que abre a sequência da rua, com um primeiro plano de seu rosto. Em um salto temporal para *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962),⁷⁰ vemos a criança vendedora de jornal figurada de maneira caricatural, mas a decupagem lhe garante uma aparição mais rica. Na duração do plano, a câmera realiza um leve movimento para acompanhar seu rosto, até que se fixa em uma angulação que o focaliza em contra-plongée. O plano garante uma certa singularidade e força a essa figura, costumeiramente diminuída, obscurecida ou instrumentalizada. O som, inexistente nos planos de *Ganga bruta* por questões técnicas da época, põe ênfase na voz fina (provavelmente dublada em estúdio posteriormente, prática comum nos anos 1960) – mais um elemento que possibilita aproximação e envolvimento com o figurante.

⁷⁰ Filme que costuma ser situado dentro e fora do conjunto das obras cinemanovistas (ROCHA, 2003).

Figura 36 – *São Paulo, a sinfonia da metropole*



Figuras 37 e 38 – *Ganga bruta*



Figuras 39 e 40 – *O pagador de promessas*



Porém, antes do vendedor de jornal de *O pagador de promessas* surgir perante a câmera e tomar para si quase todo o enquadramento, existiram as crianças de *Rio, 40 graus*. No filme de Nelson Pereira dos Santos, considerado por Glauber Rocha como “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (2003, p. 104-105), essas figurantes tradicionalmente pontuais e caricaturais do cinema brasileiro são elevadas ao patamar de protagonistas, sendo elas que ordenam boa parte dos acontecimentos. O amálgama de Bazin (2014) reverbera no filme, composto por atrizes e atores profissionais, como Jece Valadão, e outros não profissionais, como as crianças moradoras da favela. Em um plano poderoso e

marcante, fica nítido o contraste com o tratamento dado às crianças vendedoras – em *Rio, 40 graus* são vendedoras de amendoim⁷¹ –, pois agora a criança também lê o jornal, cria opinião e demonstra não só letramento como discurso, como podemos observar na sequência de *frames* destacada. A decupagem os aborda de baixo para cima, garantindo-lhes uma aparição mais forte, que os engrandece na imagem. Dentro do nosso escopo de filmes, é o primeiro momento em que a favela é tomada não mais como cenário distante, ilustração de pobreza, mas trazida para o primeiro plano, problematizada e tendo sua população singularizada em imagens cinematográficas.

Figuras 41 e 42 – *Rio, 40 graus*



A preocupação em dirigir as câmeras para moradoras e moradores da favela atravessa todo o filme, que elabora suas aparições sob diferentes ângulos, permitindo interpretarmos que talvez tenha sido esse o seu principal objetivo. Na sequência em que um dos garotos favelados faz uma rápida caminhada pelo zoológico do Rio de Janeiro – apenas para ser expulso pelo funcionário preconceituoso –, encontramos uma imagem carregada de sentidos, graças à aparição mínima, porém significativa, de figurantes-intérpretes. Certamente orientados pelo roteiro do filme, com uma *mise-en-scène* cronometrada, um grupo de crianças brancas passa correndo, bem na frente do menino negro, que se destaca dos demais, não apenas pela sua vestimenta e ausência de sapato, mas sobretudo pelo seu movimento, que é de permanência, em estado de contemplação. Esse curto plano, revisitado com cuidado, permite uma leitura que extrapola o caminho estritamente narrativo; cria-se uma metáfora visual: uma criança negra observa o movimento de crianças brancas, a sua frente, no enquadramento e na vida, e vê o seu próprio movimento impedido, barrado, oprimido pelo racismo vigente. Este

⁷¹ Os letreiros iniciais, com o título “Apresentando os pequenos vendedores de amendoim:”, evidenciam o fato de que são habitantes locais que aparecem – mais precisamente, crianças moradoras das favelas, afinal tornadas personagens. Partindo da estética neorrealista adaptada para o contexto da vida na capital carioca, *Rio, 40 graus* traz para as telas os trejeitos, traços e, principalmente, o linguajar dessas pessoas reais, transpostos para a ficção.

se configura como um dos raros casos em nossa pesquisa sobre o Cinema Novo em que as e os figurantes surgem para representar uma classe social abastada e privilegiada.

Figuras 43 e 44 – *Rio, 40 graus*



Grande Otelo é protagonista em outro filme de Nelson Pereira dos Santos que problematiza a relação da favela com o “asfalto branco”: *Rio, zona norte*. Apesar do mesmo diretor e do título que sugere um díptico com *Rio, 40 graus*, o filme não privilegia, em sua montagem, imagens que construam certa iconografia da favela, como o anterior. Os poucos planos filmados no subúrbio carioca são sequências estritamente ficcionais, em que o sambista Espírito da Luz (Otelo) organiza os ensaios da escola de samba e conversa com outras e outros personagens roteirizados. É no encontro das camadas imagética e sonora, recheada de sambas de raiz e canções populares, que a cultura da favela reverbera de maneira mais contundente, com as atrizes e os atores interpretando as letras escritas pelo protagonista.⁷² As imagens de figurantes são pontuais. Desse ponto de vista, destaca-se a sequência em que Espírito procura o filho, que esporadicamente se mete em pequenos roubos, no barracão onde se reúnem outros meninos, seus amigos. São figurantes-intérpretes e, enquanto o líder do grupo conversa com Espírito sobre o paradeiro de seu filho, vemos outros dois no canto direito da imagem. Vale ressaltar a postura, atitude e rosto do garoto que está deitado, fumando. Sua figura sugere uma maturidade precoce e talvez desorientada, mas podemos também notar em sua *aparição* uma potência singular, um olhar seguro e forte, de quem dá seu jeito para se sobressair em meio às dificuldades que lhe foram impostas.

⁷² O roteiro é baseado na vida do compositor Zé Ketí, autor real de cinco músicas da trilha sonora, que também conta com nomes como Urgel de Castro, Vargas Júnior, Elias Ramos, Herondino Silva e Augusto Mesquita.

Figura 45 – *Rio, zona norte*

As sequências de abertura e de encerramento que emolduram a ação de *Rio, zona norte* merecem atenção, por possivelmente inaugurarem uma decupagem para sequências de rua com figurantes-passantes. Anteriores às imagens que já comentamos de *Boca de ouro* e de *São Paulo S/A*, aquelas presentes nessas sequências foram feitas em uma Central do Brasil realista e não encenada. Tida como um dos símbolos cariocas, ponto de ligação por excelência entre a Zona Sul e a Zona Norte, a imensa estação de trem não é abordada com o distanciamento que a encerraria mais como “monumento” do que como local de encontros e partilhas; ao contrário, é filmada com proximidade total. A sequência que abre o filme é composta de planos feitos a partir do interior de um trem, a câmera virada para a janela, capturando pessoas que, surpreendidas pelo cinema, passam lampejando pelas imagens.

Figuras 46 e 47 – *Rio, zona norte*

Não é possível singularizá-las no movimento do filme, pois quase não se discerne um corpo do outro; dada essa forma de *aparição*, identificamos o propósito de figurá-las como vultos, que perdem suas singularidades ao pisarem na Zona Sul, onde se situam seus locais de trabalho. Uma Zona Sul racista, classista, que os convoca apenas como corpos e braços, aptos a trabalharem insalubrememente gerando riquezas inacessíveis para si.⁷³ Já na sequência final, o filme captura a volta para a Zona Norte, e figurantes-passantes surgem novamente, porém se amontoando e se esmagando para entrarem logo no trem que os leva de volta para casa. A decupagem evidencia a movimentação desordenada, mas os rostos e corpos aqui já são mais nítidos; por vezes podemos mesmo observar um sorriso, como aquele do passante no canto direito do segundo *frame* aqui reproduzido, que olha diretamente para a câmera. *Rio, zona norte* insere a ficção roteirizada em um ambiente documental, incontrolável do ponto de vista da decupagem. Na Central do Brasil, é a câmera que tem que se adaptar ao que o real lhe apresenta, ao movimento caótico e espontâneo de passageiras e passageiros na estação – e não

⁷³ É importante lembrar como esses filmes iniciais, embriões do Cinema Novo, estavam fortemente impregnados por uma visão marxista dualista, que passará a ser problematizada ao longo do movimento.

o contrário. Na medida em que insere ali o corpo de Grande Otelo, interpretando Espírito, personagem ficcional, o filme se abre para os *atravessamentos* do real na ficção, que vão alterar o percurso da personagem, suas reações e seus olhares.

Figuras 48 e 49 – Rio, zona norte



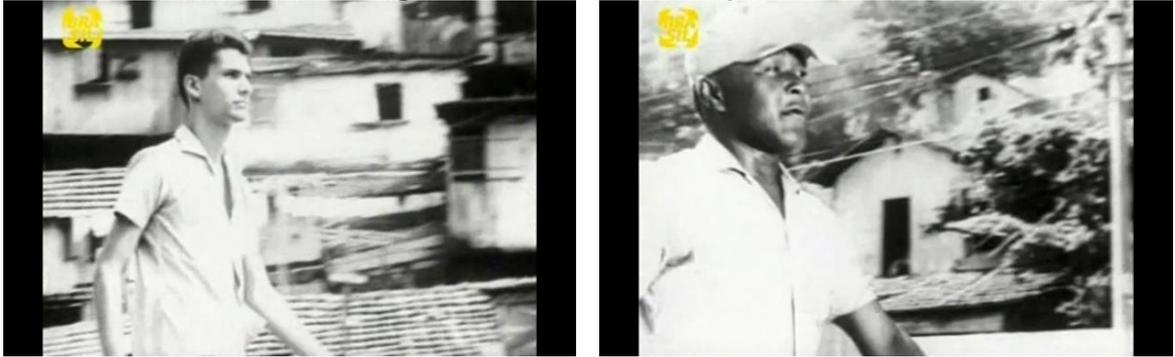
O assalto ao trem pagador (Roberto Farias, 1962) e *Cinco vezes favela*, dois filmes contemporâneos, ambos classificados, com ressalvas, como cinemanovistas, também terão a vida na favela como temática principal e trarão abordagens imagéticas variadas dos povos das comunidades. Em uma leitura atual mais crítica, feita com o benefício do distanciamento histórico, podemos verificar como o primeiro recusa atribuir a suas e seus figurantes uma potência crítica própria, não dando a elas e eles um primeiro plano para se expor, e fazendo-os desaparecer nas imagens estereotípicas da favela. Figurantes-intérpretes que andam pelas vielas da comunidade são apresentados como parte de um povo sofrido, miserável, que vive na lama, mas ainda assim é festivo e “despreocupado”.⁷⁴

⁷⁴ Tentando fazer justiça ao filme, talvez possamos reconhecer que ele se preocupou em exibir a imagem das figurantes como pessoas oprimidas pelo sistema, mas ao mesmo tempo buscou capturá-las em um momento de lazer, mostrando um retrato mais diverso do que se entendia – e ainda se entende, em certa medida – por “vida na favela”.

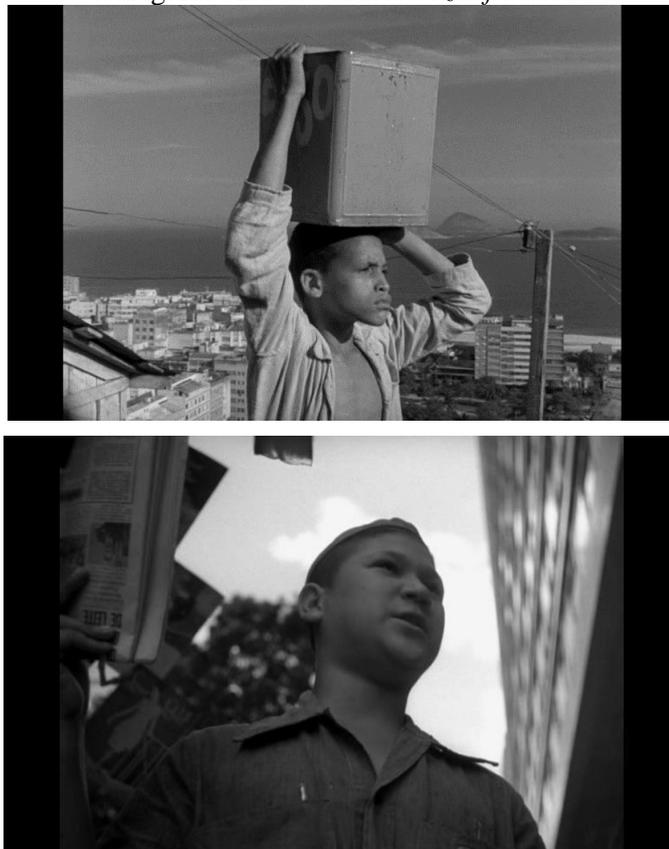
Essa sensação é intensificada se colocarmos lado a lado as imagens de *O assalto ao trem pagador* com aquelas de *Rio, 40 graus* ou de *Cinco vezes favela*, filme que sublinha nas cartelas dos créditos a colaboração – sobretudo como atrizes e atores – de moradoras e moradores “das favelas Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel, Morro da Favela”. Compilação de cinco curtas-metragens, *Cinco vezes favela* passou por dura revisão de autores como Jean-Claude Bernardet (2007), que atentou para o fato de que todos os filmes que compõem a “visão da favela” partem *a priori* de teorias sociológicas, buscando comprová-las ao figurar os povos favelados. Ainda assim, acreditamos ser possível identificar neles alguma potência reservada aos povos. O plano que apresentamos anteriormente⁷⁵ – no subcapítulo 2.1.1 –, oriundo do episódio *Um favelado*, de Marcos Farias, poderia cair no mesmo estereótipo que apontamos em *O assalto ao trem pagador*, da alienação em meio à própria miséria. Com a diferença, porém, de que se trata de um primeiro plano de seu rosto. Isso não enquadra a figurante como parte de um grupo, não encerra seu sorriso no “emblema de um hábito alienado”, e podemos contemplar com mais cuidado sua feição e seus traços. Contemplamos, por meio da dimensão analítica da *aparição*, que figura e fundo se opõem drasticamente (ela ri em meio a um lixão), fazendo emergir um desconforto que, possivelmente, gera crítica social.

O episódio *Zé da cachorra*, de Miguel Borges, por exemplo, aposta em uma decupagem que valoriza a individualização de quem mora na favela, como na sequência em que a comunidade se une para tomar o barraco do grileiro e alojar a família que chega. Essa abordagem não foi explorada por *Um favelado*, de Marcos Farias, que prefere expor os corpos dos trabalhadores em planos abertos. Tal como inseridos na narrativa, os rostos de *Zé da cachorra* não aparecem apenas para denotar a miséria e o sofrimento pelo trabalho braçal desumano, mas o engajamento e o sentido de união de quem mora na favela e luta por moradia.

⁷⁵ Aquele da figurante-intérprete em um lixão a céu aberto no Rio de Janeiro.

Figuras 50 e 51 – *Cinco vezes favela*

Em *Couro de gato*, episódio dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, surgem os figurantes-intérpretes que mais se destacam em todo o conjunto de *Cinco vezes favela*. O primeiro plano do filme mostra um menino levantando uma lata de água, interpondo-se ao icônico mar do Rio de Janeiro, o que lhe garante uma *aparição* própria que, articulada com opções estéticas referentes à decupagem e à *mise-en-scène*, figura-o com um semblante nada frágil. No mesmo episódio, o “eterno figurante” vendedor de jornais – trabalhado por nós anteriormente – é filmado de baixo para cima, em um primeiro plano que valoriza seu rosto, seus traços e trejeitos, destacados no quadro.

Figuras 52 e 53 – *Cinco vezes favela*

Escola de samba, alegria de viver, episódio de Carlos Diegues, acompanha as preparações da escola de samba do morro do Cabuçu para o carnaval do Rio, enquanto articulam os patrocínios – com agiotas – para as confecções da bandeira e dos figurinos. De todos os curtas em *Cinco vezes favela*, este é o que mais inclui na imagem a comunidade filmada, com a ocorrência de vários planos de conjunto que privilegiam os rostos, e não apenas os corpos, de moradoras e moradores figurantes-intérpretes convocados para o núcleo da ficção. Mesmo assim, parece imperar o desejo de figurar a comunidade sempre como grupo, como coletivo.

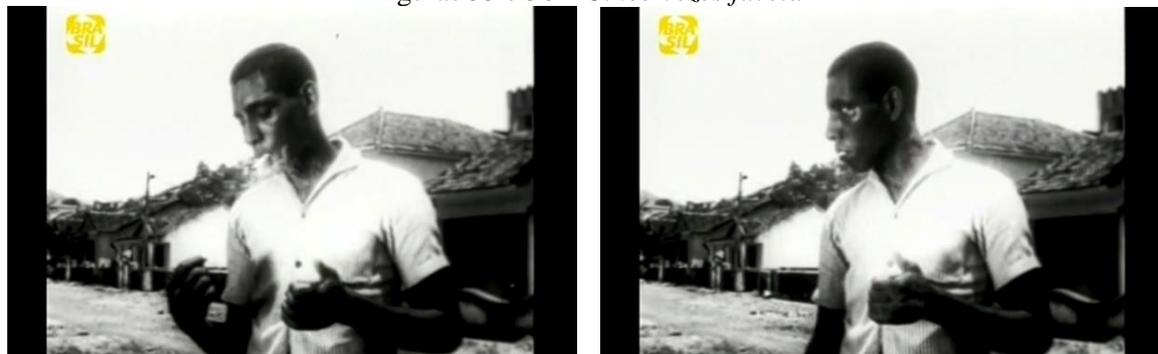
Figura 54 – *Cinco vezes favela*



Entre todas essas imagens, há um plano específico que merece atenção. Enquanto os agiotas conversam com os membros da escola de samba, cobrando o empréstimo que haviam feito, um figurante-intérprete é destacado em um plano médio onde aparece com um gesto prosaico, porém o mais potente no filme: acendendo um cigarro e observando a conversa. No exato momento em que ele surge na camada da imagem, ouvimos um dos agiotas ameaçando a escola do morro de nem sair para desfilar. O fogo do fósforo parece tornar visível o “fogo” que se acende dentro desse homem, que, no olhar, demonstra cansaço perante a constante opressão vinda de quem domina o dinheiro e os chantageia, ameaçando tirar deles o que lhes é mais valioso: o desfile. O fato de a montagem permitir que acompanhem todo o seu movimento, cauteloso ao acender o cigarro, abre o plano para uma interpretação que pode parecer ousada, mas parece-nos possível: a *aparição* desse homem converte-se em metáfora da chama da consciência revolucionária, que nele acende um pensamento (“se nos tirarem nosso desfile, vão arder”). Esse sentimento de revolta, velado, oprimido, silenciado, que extraímos dessa imagem em articulação com o som, garante a essa figura específica uma

potência crítica, mesmo em um filme que pouco contribuiu para a singularização cinematográfica de faveladas e favelados.

Figuras 55 e 56 – *Cinco vezes favela*



Em *Pedreira de São Diogo*, o derradeiro episódio de *Cinco vezes favela*, dirigido por Leon Hirszman, a narrativa envolve pedreiros empenhados em avisar moradoras e moradores da favela que uma explosão marcada para as três da tarde poderá provocar o desabamento de vários barracos. O didatismo do filme – que vê como saída o engajamento e a união “política” das e dos habitantes da favela, expondo seus corpos para impedir a detonação dos explosivos – encerra em demasia o sentido interno da obra, tão rica plasticamente. Destacamos o plano em que um dos pedreiros recebe o aviso para aumentar em 500kg a carga explosiva. No som, ouve-se um ruído leve porém denso, que orienta a experiência, enquanto o rosto do figurante não se altera, quebrando a nossa expectativa de uma reação mais expressiva. É nesse *desvio* que reside a força desse homem filmado, que não curvou o corpo – ainda que naquele mínimo plano – às exigências narrativas impostas pelo cinema. Ao exprimir uma reação inesperada, o homem rompe com a expectativa de quem o filma e de quem lhe assiste, exibindo diante da câmera não aquilo que se esperaria de seu papel, mas algo mais próximo de uma espontaneidade documentária.

Figura 57 – *Cinco vezes favela*

Voltemos a *O assalto ao trem pagador* para colocar em evidência um aspecto da figuração que escapa ao modelo estereotípico: a das crianças. Graças ao imponderável quase inerente à atuação das crianças-figurantes, os planos que as incluem são aqueles de maior potência no filme, segundo a perspectiva que adotamos em nossa pesquisa. Quando Tião volta para casa, ele aborda seus três filhos que brincam na lama. Eles de início se assustam com sua abordagem – “Vamo sair dessa água seus moleque” –, mas, ao perceberem que se trata do pai, logo relaxam. Tudo isso está previsto no roteiro e a decupagem segue rigidamente tal movimento, primeiro enquadrando os três meninos num plano de conjunto – que deixa Tião fora-de-campo –, para logo depois do corte revelar o personagem de Eliezer Gomes na imagem, em um plano aberto em que a câmera na mão acompanha os quatro em direção à casa para se encontrarem com a mãe e esposa Zulmira (Luiza Maranhão). À medida que se deslocam e o campo de visão sobre o entorno muda, surgem no canto esquerdo, afinal, moradoras autenticamente passantes da favela, que observam “de fora” a ação fictícia que transcorre em frente à câmera. A espontaneidade é total, uma vez que encaram a câmera e a encenação com curiosidade, estranhando a presença desse “intruso” na favela: o cinema. Estão nuas. São figurantes-passantes em oposição aos filhos de Tião, esses prestes a receber presentes e guloseimas comprados pelo pai. O plano é capaz de criar uma opressão paradoxal entre iguais, uma vez que essas crianças nuas encaram outras que têm roupa, alegria e família, com certo olhar interessado, e possivelmente invejoso.

Figura 58 – *O assalto ao trem pagador*

Em uma sequência mais adiante,⁷⁶ vemos um grupo de crianças carregando um caixão branco, que evidencia a morte de uma outra criança. Um porco imenso é visto no canto esquerdo da imagem, o que carrega o plano de um terrível realismo, que o filme explora. O plano por si só já chama a atenção, mas a montagem promove uma aparição única, talvez a mais importante do filme. Uma pequena criança, nua, observa a cena da calçada, e de repente se volta para a câmera, encarando-a por alguns segundos. Seu olhar, sua nudez, e especialmente seus braços cruzados, garantem-lhe uma linguagem corporal carregada de potência crítica. A imagem estampa o sofrimento mas também a força dessa pequena ingênua, que observa a tragédia verdadeira que é sua realidade nos anos 1960. Seu olhar é profundo, indecifrável, configurando um *atravessamento* potente do real que “rasga” a ficção. Ao passo que declara certa curiosidade pelo que se passa, sua expressão é contida, não se derrama em melancolia ou no choro que se esperaria, nem traz a secura ou a frieza de um olhar encenado meticulosamente.

⁷⁶ Nesta sequência, não é possível saber se se tratou de um evento documental, registrado pela câmera, ou de uma encenação.

Figuras 59 e 60 – *O assalto ao trem pagador*

Em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), do mesmo ano, as personagens protagonistas Lêda (Norma Bengell), Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) andam de carro pelas ruas do Rio de Janeiro e ouvimos sua “conversa fiada” na camada sonora. Em dado momento,⁷⁷ cruzam com um enterro cujo cortejo atravessa a rua bem na frente do carro. A sequência se inicia com a música “Samba de uma nota só”, na voz de João Gilberto, enquanto vemos, por meio de uma câmera fixa, um plano geral em que se discerne apenas o grupo de pessoas que acompanha a cerimônia, com o caixão sendo carregado ao centro. As pessoas vão aos poucos se aproximando do nosso ponto de vista, até que um corte nos leva para dentro do carro, em um plano mais fechado, e a câmera observa os passantes em movimento lateral. As

⁷⁷ Aparentemente, a sequência é filmada numa rua do subúrbio carioca ou de uma favela.

vozes das protagonistas surgem, enquanto crianças encaram o carro dentro do qual está a câmera – e nós também –, com uma atitude que mistura curiosidade e incômodo, pois o veículo se aproxima muito, quase as atropela.⁷⁸ A câmera movimenta-se numa panorâmica da direita para a esquerda, mantendo o caixão no centro da imagem. Jandir pede silêncio aos demais e diz “Um pouco de respeito!”; nesse exato momento a música também para. Na última imagem, um primeiro plano, em movimento, focaliza o caixão e os corpos que o carregam e circundam. A câmera saiu do carro e seguiu o cortejo. Muito provavelmente, a primeira imagem da sequência foi, na verdade, a última a ser filmada, e a montagem organizou de maneira complexa a experiência do enterro (primeiro fora do carro, depois dentro, e depois fora de novo), tornando ambígua a presença física das personagens, que surgem apenas no som. É possível interpretar que se trata de figurantes-passantes e, com mais certeza do que em *O assalto ao trem pagador*, o enterro acontecia de fato e “esbarrou” com as filmagens por acaso, o que se nota especialmente porque as crianças encaram tão diretamente a câmera, causando novamente um *atravessamento* na imagem.

Figuras 61 e 62 – *Os cafajestes*



⁷⁸ Uma das crianças faz um sinal para que andem “mais devagar” e se apressa.

2.1.5 O sertão nordestino e suas figurações

A opção por abordar as zonas socialmente periféricas e marginalizadas do povo brasileiro foi uma constante no Cinema Novo. Até o momento, tratamos da experiência nas grandes cidades.⁷⁹ De que formas, então, as imagens cinemanovistas deram a ver o Nordeste, e, mais especificamente, o sertão, rompendo com figurações anteriores ou com a invisibilidade? Esse universo natural e humano está geograficamente distante das favelas cariocas, mas intimamente ligado pelas condições de vida difíceis e pelos recursos escassos. O sertão foi matéria essencial para que o Cinema Novo desbravasse e lapidasse sua pretensa “imagem nova” do povo brasileiro. Em “Eztetyka da fome”, seu ensaio fundamental, de caráter ao mesmo tempo inquietante e revisionista, Glauber Rocha (2004) cunha a expressão que, afinal, singulariza o movimento em relação ao estrangeiro neorealismo: a estética da fome. “Nossa originalidade é nossa fome”, escreveu Glauber, destacando o significante que seria assumido como palavra e experiência-chave.⁸⁰ As imagens cinemanovistas do sertão, em especial, motivaram essa formulação.

O sertão nordestino foi pouco figurado em períodos anteriores ao Cinema Novo. Da experiência do Ciclo do Recife, permaneceu apenas *Aitaré da praia* – que, como vimos, se passa na costa e focaliza o universo da pesca – e *A filha do advogado*, com temática urbana. As primeiras imagens provêm de dois filmes contemporâneos entre si, *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *O canto do mar*, e neles os registros contrastam fortemente com aqueles dos cinemanovistas. Em *O cangaceiro*, figurantes são todas e todos intérpretes.⁸¹ O grupo liderado por Capitão Galdino (Milton Ribeiro) – referência evidente à personagem histórica de Lampião – surge como as e os principais figurantes da fita, e a decupagem lança mão de

⁷⁹ Alex Vianny (1999, p. 183) cita Gustavo Dahl, que lembra que “[...] quando o Cinema Novo partiu para os primeiros filmes, foi encontrar-se, foi evoluir na área em que os problemas estavam mais radicalmente colocados, e onde, portanto, poderia evoluir mais fácil e eficientemente. Por isso, concentrou-se no Nordeste e na favela”.

⁸⁰ “A fome latina [...] não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras [...]. Este miserabilismo do *cinema novo* opõe-se à tendência do digestivo [...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. [...] É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará por fim, ao público, a consciência de sua própria existência*” (ROCHA, 2004, p. 64-67, grifos do autor).

⁸¹ Sendo uma produção da Vera Cruz, a proposta era manter o controle absoluto da filmagem, ainda que as sequências sejam em sua maioria externas.

uma série de primeiros-planos que valorizam seus rostos, colocando-os em posição de ocupar quase todo o enquadramento. No entanto, a artificialidade dos figurinos denuncia o controle que a *mise-en-scène* exerce sobre seus corpos. Ao serem filmados, estão interpretando, não há indício algum de espontaneidade, nada que rompa com o fluxo narrativo, nenhum “deslize” de encenação. Quando aparecem destacados na imagem, é para que a reação que exibem – prevista pela decupagem – sirva à narrativa, como na sequência da festa noturna ao redor da fogueira (no primeiro *frame*) ou na sequência da tortura a um dos cangaceiros (no segundo *frame*). A montagem parece ter tido cuidados nesse sentido.

Figuras 63 e 64 – *O cangaceiro*



Contudo, em meio a essa variedade de primeiros-planos, há um que se destaca, e que, apesar de estar intimamente atrelado à narrativa, abre-se em sua força. Em uma das primeiras sequências, na qual Galdino e seu bando saqueiam e aterrorizam um vilarejo no meio do sertão, uma moça é sequestrada e está prestes a ser marcada com um ferrete em brasas. A decupagem quis capturar e traduzir em imagem seu sentimento de desespero e seu olhar aterrorizado, daí seu forte valor narrativo. No entanto, seu grito é potente, e o fato de este rosto estar destacado em um plano no qual ele preenche o enquadramento por completo, abre-o para uma leitura mais ampla, que conduz à condição da sertaneja. Não há indícios de artificialidade nesse plano, nem um chapéu, corda, arma, ferro, que exponha seu caráter construído, como nos primeiros-planos acima analisados. Com o recurso do congelamento da imagem, destacando o plano de sua função na montagem, contemplamos uma figuração – involuntária – do sofrimento, que se aproxima muito mais da “fome” preconizada por Glauber do que da ideologia industrial que orientava as produções da companhia paulista de cinema. É um plano que escapa ao conjunto de imagens do filme, ao predomínio narrativo e à proposta de encenação e produção deste clássico da Vera Cruz. Abalando as intenções narrativas da decupagem, ele promove um *desvio*.

Figura 65 – *O cangaceiro*

Ao inserirmos nessa constelação de imagens os inúmeros primeiros-planos de figurantes-intérpretes na sequência de pregação do beato Sebastião (Lídio Silva) em *Deus e o diabo na terra do sol*, notamos um contraste radical. Se em *O cangaceiro* a proposta era reforçar o fluxo narrativo, destacando determinadas reações encenadas, coerentes com o andar das ações ficcionais, no filme cinemanovista os rostos documentais surgem com uma potência crítica mais complexa.⁸² Sobretudo porque a intenção de Glauber era voltar sua câmera para essas pessoas, retratar com mais verdade o rosto do sertão baiano, que serve de cenário e de válvula principal para sua ficção. As figurantes são absorvidas pela narrativa, uma vez que seus olhares estão direcionados para a personagem de Sebastião, escutam o que ele diz, não são passantes ocasionais. Contudo, a diversidade de posturas, bem como as direções de seus olhares, sugerem uma decupagem ativa, móvel, com uma câmera que percorreu atentamente e proximamente seus rostos. Os olhos do figurante, incomodados pelo sol no primeiro *frame*, representam a força do calor melhor do que um plano voltado apenas para o sol, porque figura a sensação de seu efeito na pele humana. O semblante do homem no segundo *frame* expõe muito mais sua força, determinação e altivez, do que a fraqueza estereotipada por uma figuração que o quisesse apenas miserável. A mulher no terceiro *frame*, que olha para baixo, recusa a presença do personagem ficcional, revelando-nos uma certa indiferença para com o filme que a convoca.

⁸² As pessoas são apresentadas com as “roupas do corpo”, do modo como efetivamente viviam. Há um número enorme de figurantes, primeiramente por ser mais fácil incluí-los na imagem, sem a necessidade de “pré-produzi-los”.

Figuras 66, 67 e 68 – *Deus e o diabo na terra do sol*

Durante a sequência em que Sebastião lidera seguidoras e seguidores, que perpetraram um verdadeiro caos nas vilas por onde passam, um primeiro plano singulariza o grito de um figurante-intérprete, que mantém forte proximidade com o que analisamos de *O cangaceiro*. Com os olhos fechados, um idoso põe para fora todo o seu ódio a tudo aquilo que vai contra os sermões de seu “padim”. Mas isso é o que a ficção exige dele. Se realizarmos um gesto semelhante ao que fizemos com a mulher no filme de Lima Barreto, notaremos que esse semblante – aliado ao grito que ouvimos, muito provavelmente dublado em estúdio – parece extrapolar o que a decupagem previa para o plano. O grito parece não exprimir só raiva, mas desespero pela condição de quase sufocamento vivida por aquele homem e por seus contemporâneos. Imaginamos que ele grita não contra as prostitutas que estão sendo violentadas e oprimidas pelo bando, no universo da ficção, mas contra sua própria condição subumana de sertanejo nordestino, que é a de todas e todos ali presentes – exceto atrizes e atores profissionais. É o momento de que nos fala Didi-Huberman (2012), quando o figurante parece se voltar contra o aparato cinematográfico, que o quer bem acomodado em um papel funcional. Estando figurantes na eterna espera por serem reconhecidos e nomeados, elas e eles são *sem-nome*. “Paradoxo dos figurantes: eles têm um rosto, um corpo, gestos próprios, mas a *mise-en-scène* deles exigida os quer sem rosto, sem corpo, sem gestos próprios” (p. 152). Didi-Huberman aponta para uma possível vingança dos figurantes contra o cinema, em que

combatem a indiferença que lhes é reservada com indiferença à estória, demonstrando tédio. “Seria por isso que os figurantes atuam tão mal, como a contragosto?” (p. 152).

Figura 69 – *Deus e o diabo na terra do sol*



O cangaço é o centro da figuração do Nordeste em *O cangaceiro*, por isso grande parte de suas e seus figurantes-intérpretes estão “vestidos com as roupas e as armas” de Galdino. Esse estilo foi atualizado com diferenças expressivas em *Deus e o diabo na terra do sol*, no qual o bando de Corisco (Othon Bastos) é miúdo, frágil e derrotado – oposto ao de Galdino, imponente, dominador e indestrutível. Mas preferimos aqui destacar uma sequência de outra obra cinemanovista que abordou o cangaço: *Mandacaru vermelho* (Nelson Pereira dos Santos, 1961). Nesse filme, muito mais intimista e menos monumentalista do que *O cangaceiro*, e que anuncia a participação do povo das cidades de Petrolina e Juazeiro em uma de suas cartelas de abertura, o tiroteio travado entre cangaceiros é plasticamente semelhante, mas a montagem os distancia essencialmente. No desfecho de *O cangaceiro* – dois primeiros *frames* –, o grupo de Galdino cerca o traidor Teodoro (Alberto Ruschel), retratado maniqueisticamente como bom moço em contraposição ao maldoso Galdino; começa uma batalha que durará mais de um dia. Os planos de conjunto são curtos, para manter o ritmo aventureSCO, mas o que chama a atenção é que na trilha sonora não há música ilustrativa, são apenas os tiros e ruídos que se ouvem. Em *Mandacaru vermelho* – dois últimos *frames* –, a sequência do tiroteio entre o cangaço e a vaqueiragem é a de abertura. Enquanto ouvimos uma trilha musical mais ilustrativa, no campo da imagem vemos apenas planos gerais da natureza árida do sertão. Aos poucos, atiradoras e atiradores vão emergindo das pedras, onde se escondiam, e o clímax é atingido quando uma mulher, figurante-intérprete, grita “Agora!”. Desse plano em diante, a decupagem é quase

idêntica à de *O cangaceiro*, pois a música cessa, fazendo com que apenas tiros e ruídos preencham o som da sequência, e há uma série de cortes rápidos entre primeiros-planos ou planos de conjunto nos quais vemos essas pessoas apontando armas e se camuflando na natureza. A semelhança é tamanha que, deslocadas assim para uma constelação, as imagens parecem oriundas do mesmo filme. Com o privilégio do distanciamento histórico, podemos mesmo interpretar que se tratou de uma quase “homenagem” de Nelson Pereira dos Santos ao filme de Lima Barreto.

Figuras 70 e 71 – *O cangaceiro*



Figuras 72 e 73 – *Mandacaru vermelho*



Contudo, a “homenagem” logo se torna diálogo, e mesmo contraponto, em *Mandacaru vermelho*. A montagem é o elemento que distingue as duas sequências vigorosamente. Em *O cangaceiro*, essas imagens das e dos figurantes-intérpretes são quase sempre intercaladas por planos médios do protagonista Teodoro. É ele quem orienta a ação e é em função dele que aparecem suas e seus “opponentes”. Há uma figuração da eterna batalha entre o bem e o mal nesta sequência, em que nossa experiência é conduzida, pelo roteiro e pela montagem, de modo a não darmos o crédito devido às figuras que ali morrem executadas pelo fuzil de Teodoro. Já em *Mandacaru vermelho*, a intenção é traduzir em imagem e som o mito que dá

nome ao filme.⁸³ Nesse prólogo, não há personagens principais que serão retomadas posteriormente. A essas e esses figurantes-intérpretes é garantido um espaço que nos permite nos compadecermos por suas mortes, e compreendermos que o que se figura não é uma romantizada batalha entre o bem e o mal, mas sim a violência do sertão nordestino. Essa violência estetizada será mais tarde teorizada por Glauber (2003, p. 66) como “a mais nobre manifestação cultural da fome”, o que permite ver no filme de Nelson Pereira dos Santos os princípios da estética preconizada por seu colega cinemanovista, que acreditava na violência como força de ação e de combate.⁸⁴

No que diz respeito a uma figuração do Nordeste que problematizava as condições sociais de seu povo, *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) certamente pode ser considerado um ponto de ruptura fundamental em nossa iconografia. Louvada pelos cinemanovistas pelo caráter realista e ao mesmo tempo precário de sua fatura, a obra apresenta-se como importante manifestação de princípios estéticos que prefiguram o que mais tarde se condensaria na “estética da fome” de Glauber Rocha.⁸⁵ *Aruanda* tem o particular de elaborar, em suas primeiras seqüências, uma espécie de “docu-ficção” histórica. Nas cartelas de abertura, o filme anuncia a intenção de reencenar um acontecimento histórico do século XIX: a fundação do quilombo Olho D’água da Serra do Talhado, no interior da Paraíba, pelo ex-escravo e madeireiro Zé Bento. Figurantes⁸⁶ que, na verdade, eram habitantes reais do quilombo, são convocadas para interpretar a família da personagem histórica Zé Bento, em sua retirada pelo

⁸³ Como explica uma cartela, no final da seqüência: “Conta o povo que depois daquela emboscada nasceu um mandacaru encarnado, de tanto sangue que foi derramado. E durante muitos e muitos anos nada mais se passou por ali, até o dia em que...”.

⁸⁴ “[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. [...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação” (ROCHA, 2004, p. 66).

⁸⁵ Glauber explicitou seu apreço pelo filme, defendendo em texto que os realizadores “entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme academicamente incompleto. *Aruanda* inaugura assim o documentário brasileiro” (ROCHA, 2003, p. 145-146).

⁸⁶ Por se tratar de um documentário, o termo “figurante” aqui apresenta problemas, principalmente pelo fato de que as pessoas locais filmadas são tornadas “protagonistas” no filme, responsáveis pela condução das ações. Leituras mais tradicionais considerariam essas pessoas como não atrizes. Para nos ater à nossa problemática central, iremos considerá-las como figurantes, uma vez que foram convocadas a representar o próprio passado da sua comunidade, ou seja, não saíram de si, de sua realidade, para interpretar papéis prescritos em um roteiro, e além disso não possuem voz no filme – nem mesmo via dublagem em pós-produção. Permanecem sendo *sem-nome*, figurantes.

sertão paraibano até o momento em que se instalam no local que se tornaria o quilombo real, filmado pela equipe de Linduarte Noronha já no final dos anos 1950.⁸⁷

A decupagem elaborada por Noronha e o fotógrafo/montador Rucker Vieira renova o valor dos rostos em primeiros-planos, reveladores das e dos figurantes-intérpretes, que fazem com que a imagem não figure apenas corpos massacrados pelas condições do sertão, mas se abra para leituras mais próximas das suas faces, reações e modos de vida. Por meio dessa contemplação prolongada, permitida por planos mais longos, é possível tomar contato com a pobreza que essas pessoas encenavam e com aquela que, muito provavelmente, sofriam na realidade. Ao passo que relata o acontecimento histórico, o filme de Noronha documenta também o presente do sertão paraibano, com pessoas filmadas em sua condição existencial presente. Como escreveu Bernardet (2007, p. 38), o filme torna-se “simultaneamente documento e interpretação da realidade [...] uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido”.

Figuras 74 e 75 – *Aruanda*



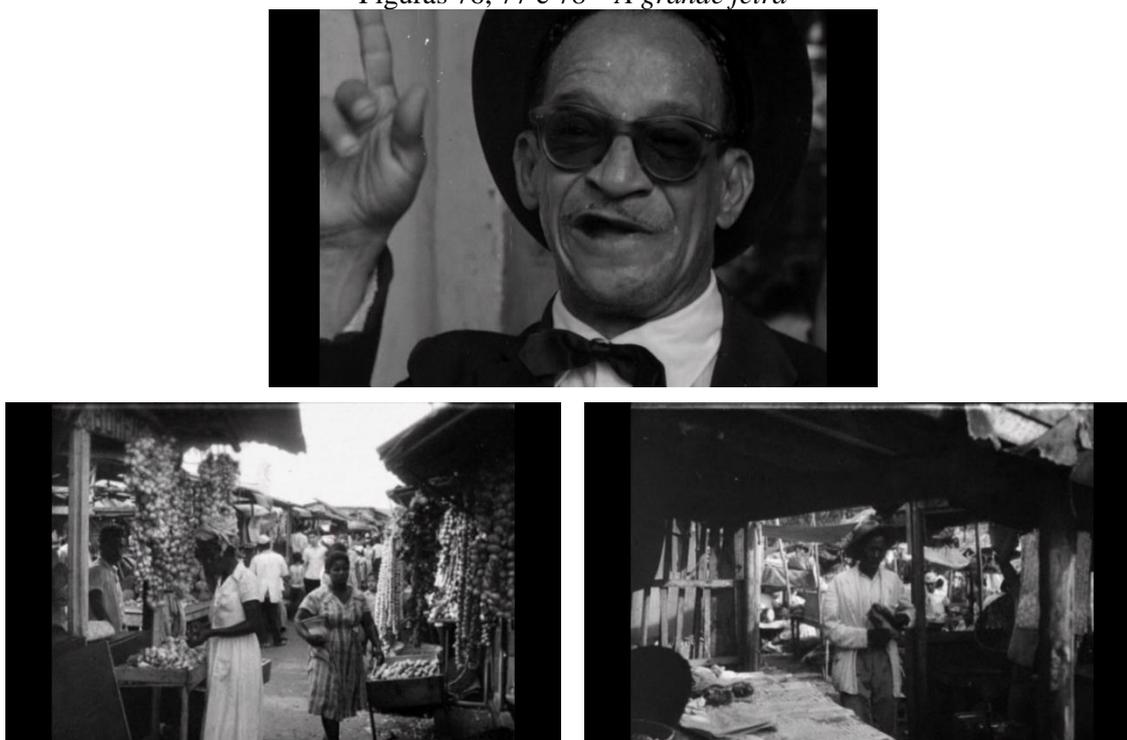
⁸⁷ O estilo adotado pelo diretor para figurar esse deslocamento se tornaria uma importante referência para *Vidas secas*, que tem como núcleo central de sua narrativa uma família de retirantes. A proximidade plástica dos planos que apresentam essas caminhadas árduas pela caatinga é significativa, e a decupagem de Nelson Pereira dos Santos parece ter tomado como base as imagens de *Aruanda*, ainda que em *Vidas secas* as andanças sejam encenadas por atrizes e atores profissionais.

2.1.6 O espaço da feira no Cinema Novo: documento, ficção e os corpos de figurantes

O final de *Aruanda* dá-se na feira de Santa Luzia do Sabugí, onde as cerâmicas são levadas para serem vendidas. As feiras – tanto em filmes ambientados no Nordeste quanto naqueles com temáticas urbanas – foram cenários recorrentes nas imagens cinemanovistas e, para nossa pesquisa, interessam por terem sido espaços onde os amálgamas criados entre atrizes/atores profissionais e figurantes atingiram pontos bastante férteis. Em *A grande feira*,⁸⁸ a primeira imagem do filme é um primeiríssimo plano do rosto de um figurante-intérprete que anuncia “A grande feira de Água de Meninos vai se acabar” – primeiro *frame* a seguir. A partir daí, enquanto surgem os créditos, há uma série de imagens documentais do povo local, figurantes-passantes, que transitam pela feira do bairro histórico de Salvador. São planos gerais, mais abertos, em que se privilegia uma visão ampla do espaço em questão, da matéria humana, da disposição das barracas e dos gestos das pessoas enquanto prosaicamente “fazem a feira”. A recorrência dessas imagens, alinhada ao plano inicial de *A grande feira*, permite-nos interpretar que se trata de um registro para preservar a memória da feira – na realidade e na ficção –, uma vez que o filme começa com o anúncio de seu fim. A decupagem insere a câmera em diversos pontos dentro da feira e, por vezes, registra a imagem de um único figurante-passante, como é o caso do segundo *frame* dos expostos a seguir.

⁸⁸ Mais um filme do Ciclo Baiano que será incluído por Glauber (2003), anacronicamente, no rol de obras cinemanovistas.

Figuras 76, 77 e 78 – A grande feira



Para reconhecermos o valor dessas imagens, o recuo em relação à narrativa principal é necessário, do contrário recaímos na análise que Jean-Claude Bernardet (2007, p. 53) fez do amálgama no filme: “Embora se realize um trabalho real na feira, pois há comércio, esse também não aparece, e a representação do povo está a cargo de vadios, ladrões, mendigos, prostitutas, assassinos, que giram em torno de um ladrão generoso e anarquista”. É importante pensar nos planos que seguem o deslocamento das atrizes e atores em meio às e aos passantes. As decupagens são mistas e, se por vezes centralizam a personagem e acabam tendendo a figurar as figurantes-passantes como moldura para seu movimento, como no *frame* de Roni (Geraldo Del Rey) caminhando, não podemos ignorar a presença marcante da criança – no canto direito da imagem – que encara a câmera, com uma reação fixa e curiosa, enquanto se realiza um *travelling* para trás. Ela caminha na mesma direção da personagem, em linha reta, e parece alterar seu modo, seus trejeitos, quando nota a equipe de filmagem. Interessante notar que ela não olha para Geraldo Del Rey, talvez por não o reconhecer como o foco de interesse da câmera, e por alguns segundos sente que é ela mesma a figura que comanda o enquadramento, ganhando potência em seu interior. Roni sai para o fora-de-campo, e a criança permanece caminhando, no nosso campo de visão. Não há um adensamento de sua humanidade, o filme não lhe dá voz, nem se preocupa em inscrevê-la em planos mais fechados, em que ela surgisse com maior distinção. Mesmo assim, esse *atravessamento* que

sua presença possibilita abalar a relação do espectador com o espaço da feira e com os passantes, tal como apropriados pela ficção. O aparato cinematográfico é exposto e abre-se uma reflexão a respeito da relação ficção-real que parece chamuscar a imagem.

Figura 79 – *A grande feira*



Para além desses momentos, cabe indicar uma sequência que, afinal, destaca um figurante do restante. Em dado momento, a grã-fina Ely (Helena Ignez) passeia com algumas amigas da alta sociedade pela feira, acompanhadas por um fotógrafo que pretende fazer um ensaio com elas. Ele as orienta pedindo que se posicionem, avisa que “A cerâmica será pano de fundo” e ressalta: “Muito cuidado que esta foto é para o turismo”. No entanto, há ali um feirante, figurante-intérprete que está sentado fumando e isso incomoda o fotógrafo grã-fino, que lhe ordena: “ei, você, saia daí”. Irritado com a falta de educação do esnobe, ele se recusa a se mover – “É assim que se fala? Não vou sair não!” – e é chamado de “homenzinho” e “malandro qualquer” por uma das modelos. O fotógrafo chama um guarda e pede a ele que retire o feirante, apenas para ouvir como resposta: “Esse homem? Ele é o dono da barraca, não vai sair”. Logo em seguida, a montagem insere um plano médio do figurante-intérprete que ri, em uma interpretação exagerada e amadora. Ainda que esse seja um típico exemplo da maneira como os filmes socialmente engajados – tanto da primeira fase do Cinema Novo como de seus antecessores, como *A grande feira*, que remonta ao Ciclo Baiano – caricaturavam a burguesia, algo que foi extensamente criticado por Bernardet (2007), essa sequência se apresenta como um caso quase metalinguístico para nossa pesquisa. Convocado a sair do enquadramento da fotografia a ser realizada, em nome de uma melhor “fotogenia”, ele se recusa a sair; é o resíduo humano que persiste na imagem, que atesta o social,

documenta o local. Não sairá! Podemos interpretar que se trata novamente de uma revolta do figurante contra o cinema, que o quer como pano de fundo. Mas aqui prevaleceu sua vontade, e sua risada artificial surge com grande potência, pois nada tem de “fotogênica” ou “bem interpretada”. Sua artificialidade rompe com o que se espera de um fluxo narrativo orgânico.

Figuras 80 e 81 – *A grande feira*



Em um dos filmes seminais do Cinema Novo, *Porto das Caixas*, realizado dois anos depois de *A grande feira*, vemos uma figuração bastante rica do espaço da feira, na única sequência do filme em que se observa a presença mais significativa de figurantes, e a única com passantes. A personagem de Irma Alvarez vai à feira comprar um machado, que mais tarde terá importante função narrativa no assassinato de seu marido abusador. Os planos da feira seguem uma decupagem variada e não possuem longas durações.⁸⁹ ora são mais abertos, ora mais fechados nos rostos das e dos figurantes-passantes, o que os aproximaria de imagens de feiras em filmes anteriores, não fosse pela numerosa e notável recorrência de olhares-

⁸⁹ Ouvimos durante quase toda a cena uma música tocada por uma banda que é filmada, sugerindo-se que se trata de um som diegético e não adicionado na pós-produção.

câmera das crianças, que expõem a presença do cinema no local. Observamos novamente a ocorrência de *atravessamentos*. Há planos em que a presença é apenas de figurantes-passantes, como no primeiro *frame*, o que gera uma visão bastante próxima dos corpos e semblantes dessas pessoas, permitindo analisar a direção de seus olhares. A menina denuncia a presença da câmera; já o menino, que olha para o lado, denuncia possivelmente a equipe de filmagem – no início do plano ele está olhando para baixo e logo levanta a cabeça para exibir um olhar de curiosidade. Há também planos, como o do segundo *frame*, em que o amálgama entre Irma Alvarez e o restante das pessoas, todas elas passantes, se forma, e novamente são as crianças, com seus infalíveis olhares-câmera, que chamam nossa atenção para a sua presença e a do cinema.

Figuras 82 e 83 – *Porto das Caixas*



Em um desses casos, talvez o mais interessante no que diz respeito ao amálgama, um menino vendedor ambulante parece meio disperso, olha para a câmera e mantém a mesma expressão séria do início do plano. No entanto, ele logo identifica a atriz que adentra o enquadramento pela esquerda, desviando seu olhar para ela – primeiro *frame*. Por fim,

rapidamente retorna o olhar para a câmera com um sorriso que exprime sua cumplicidade com o filme sendo realizado ali. Essa quebra da quarta parede permite que nós também realizemos um desvio, porém no sentido inverso, passando do deslocamento da atriz para o rosto do figurante-passante, que se abre para observações. O que terá pensado? Será que aquele momento marcou seu dia? Terá contado para outras pessoas que viu um filme sendo feito? Ou será que simplesmente seguiu vendendo seus produtos?

Figuras 84 e 85 – *Porto das Caixas*



O que podemos notar nas decupagens, tanto de *A grande feira* como de *Porto das Caixas*, é que a câmera está no nível dos olhos das e dos figurantes, ou seja, está inserida no meio das feiras, aberta a esses olhares que rompem com a narrativa, abordando com proximidade a experiência das pessoas naquele espaço. Vemos a singularização desses corpos e rostos, que se tornam únicos. Esse efeito fica mais evidente quando comparamos essas imagens com outro tipo de abordagem de uma feira, presente em *O assalto ao trem pagador*, segundo a qual passantes e feirantes serão vistos de longe, quase como “formigas”, a câmera em contra-plongée na sequência do encontro de Grilo (Reginaldo Faria) e Tonho (Átila Iório).⁹⁰ Nesse contexto de “feira da metrópole”, visto em *O assalto ao trem pagador*, podemos situar outro filme, *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Marco do que ficou conhecido como a “fase urbana” do Cinema Novo, que engloba também obras como *A falecida*, *São Paulo S/A* e *A grande cidade*, o filme de Saraceni vai problematizar a classe média metropolitana, realizando uma espécie de autorrevisão, em resposta ao Golpe Militar

⁹⁰ Retomaremos a análise desta sequência de feira no Rio de Janeiro no subcapítulo 3.1.1, quando buscaremos adensar a discussão a respeito da *aparição*, uma das dimensões mobilizadas para analisar as imagens de figurantes do *corpus* central.

de 1964, como pontuou Bernardet (2007).⁹¹ Não poderemos nos deter sobre os diversos pontos importantes da narrativa do filme; vamos nos concentrar na análise de uma das poucas sequências em que há uma presença significativa de figurantes. Em um plano-sequência, a personagem Marcelo (Oduvaldo Viana Filho) caminha entre figurantes-passantes, bem no meio de uma feira do Rio de Janeiro. Durante toda a duração do plano, ouvimos a canção “Arrastão”, na voz de Elis Regina. Em uma decupagem que se aproxima mais daquela do filme anterior do cineasta, *Porto das Caixas*, ou de *A grande feira*, a imagem se faz na altura das e dos feirantes, sem distanciamento confortável, encarando o universo documental ao se inserir nele. A câmera está atrás da personagem, provocando a sensação de que o olhar persegue Marcelo sem que ele note; enquanto isso, algumas e alguns figurantes-passantes suspendem o automatismo de suas atividades prosaicas para “ver o cinema passar”. É o caso da mulher de branco, que caminha sem perceber a câmera até que finalmente repara nela, parando seu percurso para observar o aparato. Mantém-se séria e, quando a câmera se aproxima, retira seu próprio corpo do enquadramento, “fugindo” da imagem.

Figuras 86, 87 e 88 – *O desafio*



⁹¹ “De *A grande feira* e *Cinco vezes favela*, em que a classe média se escondia de si própria para escapar a sua má consciência e a seus problemas, até *Deus e o diabo na terra do sol*, o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos sobre nossa situação social, sobre a validade de nossa atuação e sobre nossa responsabilidade social e política. Antônio das Mortes [personagem de *Deus e o diabo na terra do sol*] encerra uma fase do cinema brasileiro e inaugura uma nova: qual é o papel da classe média no Brasil? E esse cinema será predominantemente urbano. [...] Agora [...] vamos examinar esse problema e, se formos honestos, o que descobriremos não será obrigatoriamente a nosso favor” (BERNARDET, 2007, p. 99-100).

Gesto diametralmente oposto é o do menino que empurra uma pequena carroça no centro da imagem, enquanto Marcelo caminha para o canto direito da feira. Como a figurante acima, ele caminha sem perceber o que se passa, até que nota a presença da câmera e a encara frontalmente, congelando o movimento para ser filmado, permanecendo como um “resíduo de realidade” que reluta em sair do enquadramento. Mais até, ele sorri, expõe-se com cumplicidade. A duração de sua aparição permite-nos contemplar seu rosto desde o momento em que esbanja um sorriso até quando se “acostuma” com a presença do aparato. Nessa imagem, pode-se falar mais seguramente em *aparição* de um figurante, dada a riqueza que a sua plasticidade oferece.

Figuras 89, 90 e 91 – *O desafio*



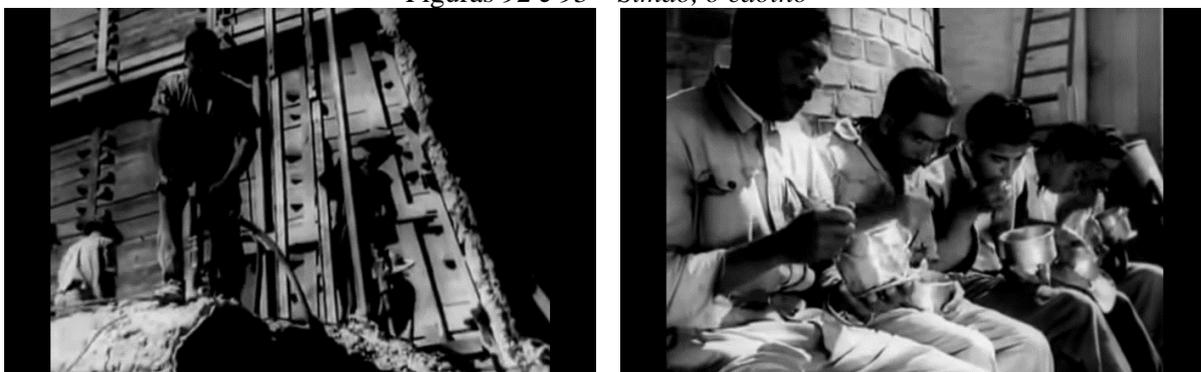
2.1.7 A *figuração do trabalho*

Os “filmes urbanos” cinemanovistas articularam de várias maneiras os amálgamas entre atrizes e atores profissionais e figurantes, nos espaços populosos das metrópoles. Uma das rupturas mais nítidas que algumas dessas imagens e sons representaram diz respeito à *figuração do trabalho*.

Começemos por um contraponto. Em *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952), produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, há uma sequência em que um canteiro de obras real é decupado em curtos primeiros-planos, que têm como foco o

movimento de máquinas “a todo vapor”, e planos de conjunto de operários a bater estacas, carregando carrinhos de cimento ou comendo suas marmitas. O som é preenchido por uma trilha musical animada, com tom aventureiro, e a sequência conclui com planos de arranha-céus. A dimensão social do trabalho aqui é ignorada, pois a imagem aceita de bom grado uma figuração alegre, ingênua, o operariado compreendido como máquina que, desde que o objetivo seja atingido (os arranha-céus), não coloca problemas para sua figuração. No momento da pausa para o almoço, chega a ser quase caricatural a forma como os operários são abordados, como pequenos robôs que se alimentam de óleo para continuarem suas atividades mecanizadas e automatizadas.

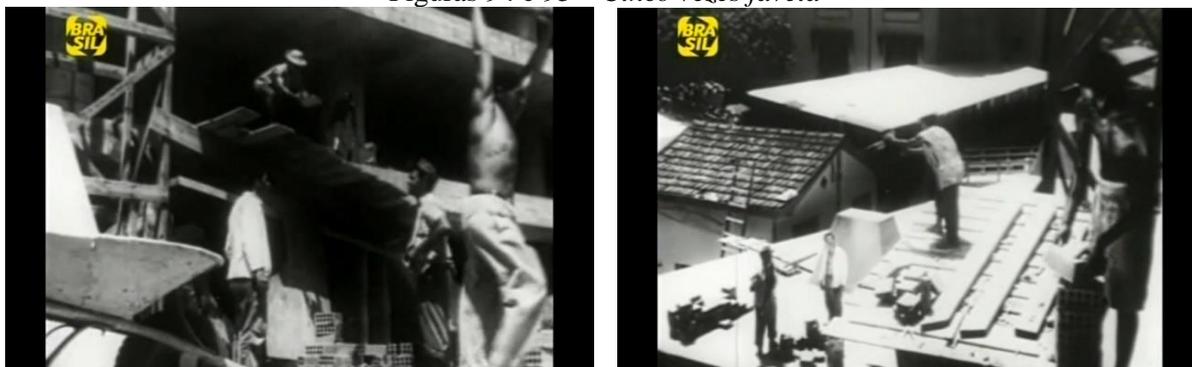
Figuras 92 e 93 – *Simão, o caolho*



Já no episódio *Um favelado*, do cinemanovista *Cinco vezes favela*, o protagonista João (Flávio Migliaccio) vai a um canteiro de obras pedir dinheiro a um amigo, para pagar o aluguel que deve do barracão. Somos inseridos no espaço por um plano geral, João surge no enquadramento vindo do fora-de-campo, enquanto vemos figurantes-intérpretes passando de forma quase cronometrada, com função talvez ilustrativa, que mantém a contiguidade espacial. O amigo está trabalhando, arremessando tijolos para um companheiro situado no alto da construção, que, por sua vez, arremessa-os para outro operário que se encontra ainda mais acima. Caso a decupagem estivesse apenas interessada em focalizar o conteúdo da conversa, teria mantido tal configuração imagética, pois as duas personagens estão centralizadas no plano. No entanto, quando o colega de João reinicia os seus arremessos, por meio de um corte a decupagem nos leva para dentro da obra, assumindo o lado do operário que recebe e empilha os tijolos no alto. Ele aparece no canto direito da imagem, e a atenção de quem assiste é fortemente abalada, tendendo a se deslocar para os seus movimentos. Ao assumir tal perspectiva, mais “próxima” do operariado, que é figurante-intérprete, embora o espaço em que está inserido seja documental, o filme expõe sua política. Ainda que *Cinco vezes favela* tenha sido criticado, e com razão, por investir as imagens de um discurso

sociologizante elaborado *a priori*, que orienta demasiadamente a experiência, há momentos como esse em que a plasticidade, de certa forma, dignifica a classe à qual o filme pretende se aliar.

Figuras 94 e 95 – *Cinco vezes favela*



Mas o filme cinemanovista que melhor abordou a situação do operariado, tendo nela um dos cerne de sua temática, foi *São Paulo S/A*. Os planos dos operários na montadora de carros são radicais, no que diz respeito a uma figuração dos homens como máquinas. Em um dos planos gerais que centraliza a linha de produção, um trabalhador real, documentado pela câmera, é visto de costas, e as portas do carro em construção estão abertas. Há uma simetria quase perfeita na materialidade deste plano, dado o posicionamento alinhado com a linha de produção, de modo que podemos enxergar as portas do carro como um complemento orgânico do corpo humano em questão, talvez asas. Se nos permitirmos prolongar a reflexão metafórica que essa *aparência* oferece, poderíamos mesmo pensar que há uma ironia: se as asas permitem que os seres voem e sejam livres, aqui se dá o oposto, pois vemos a elaboração de um espaço que encerra operárias e operários em seu trabalho mecanizado. Essa ideia do “operário-androide” é reforçada pela justaposição de outras imagens internas da fábrica, como no segundo *frame*, um plano médio de outro operário, em que os aparelhos que ele usa se unem à luva que cobre sua mão, tornando o complexo homem-máquina uma só entidade. Os óculos de proteção corroboram essa figuração.

Figuras 96 e 97 – São Paulo S/A



O filme atinge sua crítica social de maneira mais direta na sequência em que fiscais do Ministério do Trabalho chegam à montadora para averiguar as condições de trabalho. Após indicações mais didáticas que escancaram o ambiente insalubre, a sequência conclui na sessão dos banheiros. No intuito de omitir a existência daqueles funcionários que não haviam sido registrados, para que a empresa sonegasse os impostos devidos, o protagonista Carlos, gerente da fábrica, havia pedido que se escondessem nos banheiros durante a perícia dos fiscais. O primeiro a surgir é José, figurante-intérprete que a *mise-en-scène* convoca para que encene um operário “da limpeza”, cabisbaixo, triste, oprimido. Sua atuação é amadora e artificial, e acaba por encerrá-lo em um estereótipo negativo, de classe apática, incapaz de reagir diante da exploração. No entanto, a disposição interna em um dos planos seguintes, quando a câmera realiza um *travelling* para trás e, aos poucos, outros funcionários vão saindo dos banheiros,

gera uma leitura diferente. Ao final do plano, primeiro *frame*, percebemos um enquadramento predominantemente preenchido por figurantes-operários, o que por si só produz uma sensação de maior força, pois são a maioria. Enquanto um dos fiscais começa um discurso moralista, recriminando a empresa,⁹² um movimento de câmera da direita para a esquerda evidencia, em primeiro plano, os rostos desses operários, singularizando suas expressões e as marcas do trabalho em seus corpos. Não sustentam todos o mesmo semblante, ao contrário: há variações que vão da vergonha à irritação e à preocupação com a situação, o que nos permitiria enveredar por vários caminhos de leitura, especulando sobre a história ou o cotidiano de cada um – se podem perder o emprego, se odeiam os chefes, se se sentem humilhados etc. Há uma espécie de dignificação de suas figuras pela imagem, pois não é dado direito de aparição aos atores profissionais enquanto ouvimos o discurso.

Figuras 98, 99 100 e 101 – São Paulo S/A



Essa dignificação dos trabalhadores também surge como potência em uma sequência de *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960), expoente do Ciclo Baiano, anterior à “fase urbana” do Cinema Novo, ambientado em Salvador. No momento em que soldados se juntam para conter a revolta do sindicato de estivadores, a decupagem elabora a cena alternando planos de conjunto em que vemos o pelotão, com planos médios desses soldados,

⁹² A empresa “se presta a essa brincadeira de esconde-esconde com o Ministério do Trabalho, interessante, é divertida esta forma de querer sonegar contribuições aos institutos de previdência”, afirma o fiscal.

não encerrando seus corpos em uma massa que representasse unicamente a opressão do Estado.

Figuras 102, 103 e 104 – *Bahia de todos os santos*



Logo eclode um confronto entre duas frentes de figurantes-intérpretes – soldados e estivadores. A câmera insere-se no meio, transmitindo a movimentação e a violência da opressão sofrida pelos sindicalistas. Quando a confusão termina, com os trabalhadores rendidos, eis que surge um plano de conjunto muito significativo: dois corpos mortos no chão, um soldado e um estivador. Tal como articulada na montagem do filme, essa imagem se abre para a seguinte leitura: assim como os estivadores, os soldados são também trabalhadores, e o destino de ambas as classes é o mesmo, terem seus corpos flagelados e assassinados por uma força maior, abstrata, que os obriga a tomar lados opostos nas barricadas, quando, na verdade, ambos fazem parte de um todo maior: o povo.

Figuras 105 e 106 – *Bahia de todos os santos*

2.1.8 Radicalização na abordagem de figurantes: o caso de *A grande cidade*

Ainda no contexto da “fase urbana” do Cinema Novo, optamos por concluir esta revisão da e do figurante no cinema brasileiro com a análise mais detalhada de um filme já mencionado anteriormente. Dentro do nosso escopo, *A grande cidade* surge como a fita mais radical em sua articulação das e dos figurantes, inventando formas e encarando a tão temida e perseguida realidade com o artifício da ficção. Ainda que apenas na sequência de abertura, *A grande cidade* realiza ato único, o de transformar – diante da câmera – a figurante de passante em intérprete. Na duração do plano, o filme arrasta as pessoas que estavam “apenas” sendo filmadas, fazendo-as interagir com a ficção – ainda que ignorando o personagem Calunga ou a câmera, pois, mesmo nesse ato de indiferença, já estão participando dela. Pela *performance* de

Pitanga, *A grande cidade* exhibe rostos e corpos não mais passivos e observadores. Não mais “decorações” para as paredes da encenação. Ao contrário, ativos; eles se esquivam, fogem, encaram a câmera, franzem a testa, olham perdidos para o cinema e são capazes de expor sua própria experiência, sua própria aparição ou desaparecimento. Nesta sequência, que dura pouco mais de três minutos, uma câmera na mão bastante afoita e anárquica apreende o ator Antônio Pitanga, interpretando o personagem Calunga, que vai ao corpo a corpo com os filmados, interage com eles e, em planos médios curtos, é filmado andando freneticamente e fazendo aos passantes perguntas.⁹³ Em sua *performance*, Pitanga obriga as pessoas a deslocarem seus olhares e atenções das atividades que faziam para interagir com a sua figura – como o casal no segundo e terceiro *frames*, perguntado quanto “a que horas vocês amam?”.

Figuras 107, 108 e 109 – *A grande cidade*



Se, por um lado, o filme tem êxito significativo e inovador ao exhibir essas reações em planos mais fechados, por outro, sua montagem muito sistemática compromete a radicalidade da experiência. Na sequência, não há nenhum momento em que uma ou um passante responda

⁹³ Como: “A que horas o senhor acordou?”, “Quantas horas trabalha?”, “Quantas horas o senhor anda por dia?”, “Que idade o senhor tem?”, “O senhor vai ao cinema?”.

às perguntas da personagem, o que acaba por encerrar as e os figurantes num único “tipo”, aquele da e do habitante da metrópole incapaz de dialogar com um estranho que lhe coloca questões reflexivas a respeito de seu dia a dia. Assim, a sequência acaba por se configurar como um discurso de um homem só, que vence a primeira barreira da ficção para abordar as figurantes-passantes, mas não extrapola a segunda, que seria a de manter e reagir às suas respostas, ao menos no que a montagem nos oferece do material bruto. A ausência dessas vozes múltiplas limitou o projeto de Diegues. Se os inumeráveis olhares-câmera expõem o cinema e o seu risco de fazer ficção em meio ao espaço público, a montagem garantiu-lhe um lugar de maior conforto. Ainda assim, não é de se ignorar que Calunga converse, olhe, toque e dance com as e os figurantes, fazendo do cinema mais do que aquele atrativo casual para quem passava no momento da filmagem: trata-se de um elemento incômodo, invasivo e questionador na rota diária daquelas pessoas. Em um plano mais longo, que segue essas abordagens à *cinema-verdade*, Caluga lê um texto diante da câmera, enquanto caminha em direção a ela, em plena calçada carioca. É um plano que pode ser considerado como um contraponto irônico às imagens anteriores, pois o texto é de cunho sociológico e opera justamente uma generalização da “pessoa comum”, dando detalhes “objetivos” e “analíticos” sobre os hábitos de sua vida – “acorda todo dia às seis e meia da manhã; toma café e sai para o trabalho às sete; chega à cidade e trabalha até o meio-dia; almoça e volta às duas para o serviço”, e conclui que, ao longo de uma vida de 50 anos, ela “vive” apenas seis. Parece-nos que a inserção desse texto, lido enquanto passantes encaram Pitanga e a câmera, opera uma crítica ao procedimento que o próprio filme realizara nos planos anteriores, deixando essa centelha de dúvida: *A grande cidade* apostou mesmo nas entrevistas que fez e na montagem que expôs apenas as figurantes-passantes mudas, incapazes de responder? Ou realizou assim um gesto crítico, usando seus corpos e rostos para se contrapor a esse olhar “sociologizante” que aborda as pessoas comuns como estatística?

Jean-Claude Bernardet (2007) chamou a atenção para a presença de figurantes-passantes em *A grande cidade*, observando que, apesar deste início inovador, o filme acaba restringindo a ação ao núcleo de personagens ficcionais que encarnam imigrantes nordestinas e nordestinos.⁹⁴ Isso porque, para Bernardet, a grande força dessas presenças “contempladoras” das figurantes é romper a todo tempo com o fluxo narrativo do filme,

⁹⁴ “Esses espectadores de rua, embora constantemente presentes, ainda não o são suficientemente. [...] Faltou provavelmente a Diegues uma maior espontaneidade para aproveitar durante as filmagens essas aglomerações fortuitas que se formavam diante da câmara” (BERNARDET, 2007, p. 161).

denunciando o “ato de filmar” e o caráter artificial das encenações.⁹⁵ E essas pessoas que surgem atrás das personagens de ficção, justamente por esse efeito que apontou Bernardet, surgem com uma potência diferente dos outros casos analisados em nosso escopo até agora. Um dos momentos mais interessantes dessa relação câmera/figurantes se dá num samba, um dos pontos para onde Calunga leva a recém-chegada Luzia (Anecy Rocha), em seu *tour* de recepção pela capital carioca. Num plano que se inicia com uma panorâmica, que acompanha o caminhar de Luzia pelo ambiente, até que ela se encontra com Calunga e iniciam uma conversa, duas crianças adentram o enquadramento pela esquerda. Ao notarem por alguns rápidos segundos a presença da equipe de filmagem – talvez por causa dos inúmeros olhares-câmera lançados por outras e outros figurantes-passantes –, retiram-se novamente para o fora-de-campo. Esse detalhe que poderia passar despercebido nos permite pensar que, nessa imagem, as figurantes-passantes decidiram sobre sua própria exposição, sua própria aparição, optaram por não permanecer na imagem, diferentemente do garoto que empurrava a carroça na feira em *O desafio*, que preferiu interromper seu movimento e encarar a câmera, fazendo parte da imagem.

Figuras 110, 111, 112 e 113 – *A grande cidade*



⁹⁵ “[...] a ação é realmente uma ficção, as personagens são realmente atores e o espectador que está na sala é como que um espectador em segundo grau. [...] os espectadores da rua não estão presenciando um assassinato, mas sim uma filmagem que é um divertimento a mais que têm a oferecer as ruas cariocas” (BERNARDET, 2007, p. 161).

Figura 114 – *A grande cidade*

É nesse surgimento curto, porém incontornável, das duas crianças diante da câmera que nos vemos confrontadas e confrontados com duas opções: elaborar algum pensamento a respeito dessa matéria humana que nos é apresentada, ou simplesmente ignorá-la e focar a atenção nos corpos de Pitanga e Rocha. Em sua *aparição*, as duas crianças deflagram quase que uma questão “ética” a respeito da maneira como encaramos as imagens dos povos oprimidos. E a montagem de *A grande cidade* favoreceu essa *aparição*, manteve-a no plano e permitiu que ela pudesse ser valorizada – até mais que a conversa da atriz e do ator profissionais.

Outro momento instigante proporcionado por esse liame entre câmera e figurantes ocorre no episódio que particulariza o caso de Inácio (Joel Barcellos). A proposta da filmagem, que se lança nesses espaços públicos e procura desviar as e os figurantes de sua experiência cotidiana, proporciona uma inversão do procedimento evidenciado na sequência de abertura. Se Calunga convocava as e os passantes a se tornarem intérpretes, ainda que de si mesmos, na sequência em que a câmera acompanha Inácio caminhando e contemplando o centro do Rio de Janeiro, é a rua que convoca Inácio a ser Joel Barcellos. Em dado momento, um mágico de rua reúne uma aglomeração de pessoas, passantes reais, ao seu redor, para observarem seu passe de mágica e para contribuírem com o trabalho do artista. Entre elas está Joel Barcellos. O elemento inesperado, que fora Calunga no início do filme, agora é o mágico figurante, que pegou de surpresa a equipe de filmagem enquanto esta se deslocava pelas ruas da cidade, criando uma situação formalmente provocativa: fez com que o ator saísse – será? – de seu papel, para acompanhar, como um passante qualquer, o truque de mágica. O rosto de Barcellos/Inácio surge em planos médios, misturado com aqueles das e dos figurantes-

passantes absorvidos na mesma experiência que ele. Seu semblante curioso e surpreso nos deixa com esta dúvida insistente: teria ele continuado seu fluxo de interpretação de um papel ou se permitido uma contemplação espontânea, uma vez que a sequência faz parte do “jogo” elaborado por *A grande cidade*?

Figura 115, 116 e 117 – *A grande cidade*



2.2 Crítica da imagem cinemanovista

Em seu ensaio célebre de 1973, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio Salles Gomes meditou sobre as figurações do povo nos filmes do Cinema Novo e apontou para sua importância na iconografia brasileira. Plasticamente, essas obras deram a ver rostos e corpos, esses sim, de um Brasil complexo e plural, as imagens de povos locais, dos “guetos”, capturados em sua existência documental e trazidos afinal para o cinema, elaborando-se um imaginário coletivo. Paulo Emílio lembra que

Apesar de ter escapado tão pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos [...]. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol (GOMES, 1980, p. 83-84).

O Cinema Novo merece tal crédito por ter rompido radicalmente com as figurações dos povos recorrentes na cinematografia brasileira até a sua emergência, e por ter feito disso um método, indo muito além de apenas evidenciar essas pessoas em sequências pontuais, por força de um naturalismo narrativo que assim o exigisse. Havia uma ambição de cinema engajado.

No entanto, Georges Didi-Huberman (2012) alerta-nos para o fato de que não basta expor uma figura para podermos afirmar que sua aparição foi dignificada. Além disso, é válido concordar com Jean-Claude Bernardet (2003, p. 9), quando defende, em *Cineastas e imagens do povo*, que “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”. A intenção de nossa revisão foi a de evidenciar de que formas, na pregnância das imagens e dos sons, a estética que predominou no movimento entre os anos de 1962 e 1967 abalou as figurações vigentes, inventou novas formas e guarneceu-as de alguma potência crítica. Mas ao examinarmos essas imagens e sons hoje, com o devido distanciamento histórico, não podemos depositar sobre o Cinema Novo uma confiança cega. Abster o movimento das possíveis críticas seria ignorar sua multiplicidade e encará-lo com uma visada rasa e aderente. Nosso olhar contemporâneo permite-nos, se não nos obriga, a questionar os postulados de Glauber Rocha (2003, p. 38), quando disse que o público dos anos 1950 e 1960 “inconscientemente reagindo contra a linguagem pobre da cópia, investiu primariamente contra os temas: o cangaço ou a favela, zonas temáticas importantes no processo social brasileiro, são condenados antes mesmo de uma manifestação cinematográfica de maior vulto”. Teria sido o Cinema Novo, então, a origem, ou o grande representante de tal manifestação de “maior vulto”? Em que medida esses povos filmados de fato se exprimiram? Eles puderam falar, fizeram-se ouvir? Ou foram reduzidos ao plantel sempre cômodo de “alienados”? O que efetivamente pôde esse cinema que, como mencionamos em nossa introdução, foi produto de cineastas brancos, homens, oriundos de uma classe média urbana, que dominavam os meios de produção e sobretudo a filmagem e a montagem?

Foram essas algumas das ponderações críticas feitas ainda em 1967, no calor da hora, por Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, já mobilizado por nossa dissertação. Nesse ensaio, Bernardet realiza gesto incontornável, mesmo que seu resultado seja questionável, de problematizar filmes cinemanovistas com o intuito de “desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular; é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico” (BERNARDET, 2007, p. 184). O autor lança mão de diversas análises, que elaboram as mais variadas personagens ou situações dramáticas como metáforas para questões típicas da classe média brasileira, da qual os cinemanovistas eram, em sua maioria, oriundos. É preciso deixar nítido aqui que o próprio gesto de Bernardet já foi criticado, por ter delineado certa “sociologia” do Cinema Novo.⁹⁶ Um dos principais argumentos de Bernardet é a idealização de um certo amálgama que equivaleria ao “povo”, imaginado pela burguesia nacionalista, que não englobava “a burguesia representante dos capitais estrangeiros e os latifundiários”, mas integrava “os operários, os camponeses e a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder. Eliminam-se também, no mesmo ato mágico, os conflitos entre a burguesia industrial nacionalista e os trabalhadores urbanos e rurais” (BERNARDET, 2007, p. 48). Como consequência de tal visão, é possível observar, na esteira de Bernardet, que muitas vezes os filmes se colocaram de maneira paternalista diante das classes oprimidas que pretendiam figurar. Fica latente, na estrutura narrativa de filmes como *Cinco vezes favela*, *Os fuzis* e *A grande cidade*, a visão dos povos como alienados, apáticos, incapazes de se revoltar contra o estado de coisas. Fruto disso foi, no plano da ficção, a idealização de um “povo” frágil, eticamente incontestável, que não se podia criticar pois era considerado intelectualmente inferior, em oposição a uma classe dominante caricaturada como o “mal a ser combatido”. E, assim, “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo” (BERNARDET, 2007, p. 49).

Esse paternalismo talvez tenha sua mais evidente manifestação não tanto na camada imagética, mas sobretudo na sonora. Não podemos deixar de levar em consideração que, se,

⁹⁶ Quem o fez de maneira mais explícita foi Ismail Xavier, argumentando que “O eixo de sua leitura [de Bernardet] é a homologia estabelecida entre a estrutura de relações de classe própria à sociedade brasileira de 1963-64 e a estrutura de relações entre as personagens. [...] Minha interrogação se endereça aos próprios termos da homologia no seu conjunto [...]. A oposição opressor-oprimido é dado forte que marca equivalências, mas é muito genérica para permitir leitura tão definida quanto a quem (dentro do filme) representa o quê (fora do filme). [...] Quanto à ‘classe média’, ela não é o agente histórico por excelência, muito menos infalível. [...] Aqui, a psicanálise [...] se combina à matriz sociológica; o encaixe entre elas, no entanto, é problemático” (XAVIER, 2007, p. 139-140).

por um lado, o Cinema Novo inovou ao abrir as telas do cinema para as figuras dos povos locais, por outro, elas permaneceram caladas. É preciso problematizar o fato de que o movimento se apropriou das imagens do povo para pintar as cores do “engajamento” ao qual estava alinhado, mas poucas vezes incluiu na materialidade de seus filmes as opiniões e as singularidades das vidas individuais dessas e desses figurantes. O Calunga de *A grande cidade* confronta as e os figurantes-passantes, mas o filme não se preocupa em completar o fluxo comunicativo, fica faltando a parte de lá, a resposta. É difícil negar que, mesmo num projeto coletivamente construído como o do Cinema Novo, que procurava se posicionar contra uma dominação cultural, esteve presente o complicado gesto da generalização. Bernardet (2003) vai elaborar importante crítica ao que ele chamou de “modelo sociológico”, que observou em documentários nos quais as pessoas entrevistadas, em vez de terem suas particularidades e unicidades exploradas, servem de “amostragem” para atestar os dados trazidos por uma narração em *off*, baseada em teorias *a priori*.⁹⁷ A ausência das vozes daquelas e daqueles filmados é sentida também em *Aruanda* e *Arraial do Cabo*, inspirações essenciais para o Cinema Novo e portadores de uma narração onisciente, em *off*. Contudo, se estamos privados de suas vozes e opiniões, há que se levar em conta a impossibilidade de gravação de som direto sincrônico, ainda não disponível no Brasil no início dos anos 1960, configurando um tipo de cinema cujo momento da pós-produção tinha papel preponderante. Seria difícil imaginar essas entrevistas sendo dubladas em estúdio. As saídas apresentadas por Noronha e Saraceni para contornar essa falta acabaram se tornando seminais para fundamentar a “estética da fome” de Glauber, de algum modo equacionada em vários filmes cinemanovistas. A decupagem de seus filmes originou imagens eternas em nossa iconografia, com planos mais longos e mais fechados nos contornos dos rostos, nas angulações que permitem às e aos filmados um aparecimento que não os diminui, pelo contrário, os enaltece. Desse complexo que articula a imagem e o som surge uma “tensão” que foi bem apontada por Bernardet (2003, p. 282),

[Em *Aruanda*] Há uma tensão entre essa recitação convencional por um lado e, por outro, o tema do filme, então inovador no quadro do documentário brasileiro, e a precária qualidade das imagens. E há também uma tensão na própria faixa sonora em que, ao lado do locutor tradicional, ouvimos músicas gravadas *in loco* pelos realizadores especialmente para o filme, resultado de pesquisa que apresentava no cinema sons que até então lhe eram vedados.

⁹⁷ Segundo Bernardet (2003, p. 18), nesses documentários, “a veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor”.

Isso é essencial para se pensar no silêncio que os cineastas impuseram às e aos figurantes nos filmes estudados, e que pode ser problematizado por nosso olhar contemporâneo. Mesmo depois da introdução do Cinema Direto, em meados dos anos 1960, grande parte dos filmes apresenta figurantes caladas, salvo exceções, como a ressaltada em *A grande feira*, onde o figurante-intérprete explicita sua revolta e decide permanecer no plano. Estariam os diretores preocupados com a perda do controle que esse contraste entre vozes – ficcionais e documentais – lhes imporia? Estariam eles fechados para esses possíveis *desvios*? Preferiram elaborar uma imagem de povo confortável e condizente com as teorias que empunhavam como bandeira política e de luta?⁹⁸

Ainda que a materialidade fílmica dessas obras cinemanovistas e “pré-cineamovistas” permita que as abordemos para além de suas estruturas narrativas, há momentos em que os povos são encerrados em determinado tipo social do qual não escapam – mesmo na construção estritamente plástica. Isso fica mais evidente quando há atrizes e atores em cena, quando figurantes são relegados ao tradicional papel de “pano de fundo”, emoldurando a ação principal e servindo apenas como corpos que habitam ou fazem parte daquele local filmado. Nisso, o moderno Cinema Novo acabou se aproximando da decupagem clássica e industrial, que combatia. Mesmo o paradigmático *Rio, zona norte* executa tal operação na sequência em que Espírito apresenta uma de suas composições. Enquanto Otelo canta, visualmente destacado do restante da “paisagem humana”, os figurantes-intérpretes ao fundo apenas dançam,⁹⁹ e acabam por endossar o tipo fechado de “morador da favela”.

⁹⁸ Em *Os fuzis*, uma figurante é entrevistada em um dos planos documentais apresentados no início do filme. Este plano-sequência – que revela a origem do ruído indecifrável que acompanhara a música nos créditos – marca uma ruptura importante com outras obras do Cinema Novo, suas contemporâneas, pois trata-se da primeira entrevista que irrompe no meio de uma ficção. Trataremos desta sequência no item 3.2, em que realizamos uma análise aprofundada de *Os fuzis*, parte de nosso *corpus* central.

⁹⁹ Ainda que a música tenha relação com o seu universo, já que criada por compositores do morro, ligados à escola de samba.

Figura 118 – Rio, zona norte



Se *Deus e o diabo na terra do sol* exibiu uma verdadeira galeria de rostos “do povo” nas imagens que analisamos anteriormente, é interessante pensar também em como ele se apropriou de seus corpos, nos planos de conjunto em que vemos as pessoas adorando cegamente a personagem Sebastião, ou praticando atos de violência descontrolados. Estes dois *frames*, de diferentes sequências, mostram um povo manipulado, “comandado” não apenas pelo elemento contido na ficção – a religião –, mas também pelo procedimento fílmico que o abordou – a *mise-en-scène*. As figurantes são apresentadas como submissas, engatinhando, rezando, e por isso seu tratamento acaba caindo na estereotipia da “massa”.

Figuras 119 e 120 – *Deus e o diabo na terra do sol*

Esta figuração apática, alienada, de sertanejas e sertanejos, também já foi criticada, sobretudo ante a evidência de que os cinemanovistas ignoraram a luta camponesa que se dava contemporaneamente às suas empreitadas estéticas.

[...] o sertão de hoje foi deixado de lado. No momento em que *Vidas secas* ou *Seara vermelha* [Alberto D'Aversa, 1963] foram realizados, não há dúvida de que os Fabianos continuavam existindo, que os nordestinos continuavam emigrando, mas era também a época das Ligas Camponesas, da sindicalização maciça no campo, das invasões de terra, da implantação do salário mínimo nas fazendas: o cinema de ficção não tomou conhecimento da situação sertaneja pós-*Vidas secas* ou pós-*Deus e o diabo*. [...] Aliás, pode-se dizer que todas as forças populares ou burguesas que de um modo ou de outro estavam se movimentando, à procura de modificações na sociedade, não aparecem em filmes de ficção [...]. Um cinema efetivamente popular não poderia ter deixado de lado tais assuntos; um cinema classe média podia (BERNARDET, 2007, p. 106).

Por isso Eduardo Coutinho teria revolucionado as imagens dos povos no contexto do Cinema Novo, caso as filmagens de seu *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) não tivessem sido interrompidas pelo Golpe Militar em 1964. O filme trata do assassinato do líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, João Pedro Teixeira, e a

proposta de Coutinho era a de reencenar, com a própria família do militante, os acontecimentos documentais que levaram à sua morte. O filme foi 40% rodado; os planos que restaram foram incluídos na versão retomada em 1984.¹⁰⁰ *Cabra marcado para morrer*, em sua versão original de 1964, teria significado – aí entramos no portal mágico do ‘se’ na história, como lembra Bernardet (2003) – uma ruptura completa com o lugar que vinha sendo ocupado por atrizes e atores não profissionais. Sobretudo porque teria apresentado uma imagem de povo destoante daquela que o Cinema Novo elaborava, isso se seguirmos as leituras narratológicas, como a de Bernardet, que ignoraram as aparições plásticas desse povo nos filmes da época. Segundo essa leitura – que argumenta que “se o povo não fosse visto como alienado, se o povo gerasse sua consciência, o intelectual produtor de consciência perderia sua razão de ser” (BERNARDET, 2003, p. 35) –, filmes como *Cinco vezes favela*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* teriam encerrado o povo filmado em um lugar de alienação (calcada na pobreza, na religião e na fome). Em contrapartida, cinquenta anos depois do lançamento de *Brasil em tempo de cinema*, e reconhecendo sua importância, fica reforçada a necessidade de irmos um pouco além dessa leitura, atentando para os elementos que “perturbam” a coesão dos filmes, oriundos das imagens e sons em sua presença mais “bruta”, menos “textual”.

2.3 *Os fuzis e O padre e a moça*

No escopo de filmes revisados neste capítulo, duas ausências são gritantes. Trata-se de duas obras que fazem parte do “pelotão de frente” do Cinema Novo e raramente são ignoradas no âmbito de uma pesquisa ou de um ensaio que tenha como âmbito o movimento dos anos 1960. Referimo-nos a *Os fuzis* e *O padre e a moça*. Deliberadamente, tratamos apenas superficialmente desses dois filmes ao longo das análises e exposições que realizamos

¹⁰⁰ “*Cabra/64* propunha uma dramaturgia inovadora naquele momento. Não só porque recorria a atores não-profissionais, mas principalmente porque esses atores estavam diretamente implicados nos fatos reais que o filme transpunha para a ficção. Nunca antes aparecera uma proposta dramaturgica em que uma pessoa representasse seu próprio papel numa ficção, como era o caso de Elisabeth Teixeira [...]. O trabalho de *Cabra/64* sobre as complexas fronteiras entre documentário e ficção abria perspectivas de linguagem tanto para a ficção como para o documentário que poderiam ter sido aproveitadas e transformadas por cineastas brasileiros já em meados dos anos 60. [...] A hegemonia estilística e ideológica ficou com os três filmes de Glauber Rocha [*Deus e o diabo na terra do sol*], Nelson Pereira dos Santos [*Vidas secas*] e Ruy Guerra [*Os fuzis*] [...]. Eles enquadravam-se numa postura humanista que teve repercussão internacional. O humanismo destacava a miséria de uma massa camponesa sofredora e apática, não só do Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano e do Terceiro Mundo em geral [...]. Mas esses filmes ignoraram situações que se desenvolviam no Nordeste no exato momento em que vinham sendo filmados” (BERNARDET, 2003, p. 239-240).

anteriormente, justamente porque acreditamos que eles fornecem matéria suficiente para compor o *corpus* central de nossa pesquisa. Isso se dá por alguns fatores. O primeiro diz respeito à ocorrência constante de aparições de figurantes ao longo de toda a duração dos dois filmes. Diferentemente de cânones como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*, *A falecida* ou *O desafio*, figurantes são vistos do início ao fim dos dois filmes, e não apenas em algumas sequências ou “atos”. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a presença de figurantes-intérpretes é notável no segundo ato, quando Manuel e Rosa (Yoná Magalhães) se juntam às e aos fiéis de Sebastião; no entanto, por motivos narrativos e de representação, estão ausentes do terceiro ato, quando o casal passa a fazer parte do bando de Corisco. Em *Vidas secas*, figurantes são abordadas durante toda a passagem da família pela cidade, mas influenciam pouco em sua migração, que praticamente emoldura os acontecimentos no filme. O mesmo acontece em *A falecida* – que articula a presença de figurantes com a de atrizes e atores profissionais em sequências pontuais do filme, como as externas no centro do Rio de Janeiro ou no jogo no Maracanã – e *O desafio* – ainda mais intimista nessa articulação, contendo raras sequências com figurantes, como a do show de Maria Bethânia, a da feira e a da saída da fábrica. Não é o caso, de forma alguma, de criar um “critério de avaliação” baseado na inserção ou não de figurantes ao longo das fitas; para nossa pesquisa, entretanto, essa presença interessa. Em ambos os filmes, *Os fuzis* e *O padre e a moça*, as e os figurantes-intérpretes se apresentam desde a primeira à última sequência, naturalmente não estando presentes em todas, mas ocupando relevante tempo de tela.

Em segundo lugar, é importante ressaltar não apenas o caráter quantitativo dessas aparições nos dois filmes, mas sobretudo as formas segundo as quais as figurantes aparecem. Ao longo de suas heterogêneas presenças diante da câmera, experimentamos diferentes decupagens para suas figurações e temos contato com variados sentidos que surgem elaborados a partir dessas aparições em tela. Em *Os fuzis*, temos uma sequência inicial que se apresenta em registro documental, levemente articulado com a ficção, que inclui até mesmo uma entrevista com uma “figurante” – classificação que iremos problematizar em nossa análise desse plano –, destacada no subcapítulo 3.2.

Finalmente, um dos motivos principais que chamam a atenção para os dois filmes é a intervenção no fluxo de acontecimentos ficcionais promovido pelas e pelos figurantes. Nos outros filmes que citamos acima, a ação fica bastante concentrada no núcleo de personagens principais, interpretadas por atrizes ou atores profissionais, enquanto que, nos casos de *Os fuzis* e *O padre e a moça*, está intimamente ligada à presença e participação de figurantes, como veremos mais adiante. Por sinal, a dimensão narratológica dos dois filmes – que não

iremos ignorar na abordagem do *corpus* central, apesar de nossa forte adesão à plasticidade das imagens nas obras – se aproxima em diversos pontos, distanciando-se noutros, o que favorece uma pesquisa que os coloque em relação. Para apresentar melhor essa questão, vale passarmos rapidamente por algumas especificidades dos dois filmes.

Os fuzis, de Ruy Guerra, foi filmado em 1963 nas cidades de Tartaruga, Nova Itarana e principalmente Milagres, no interior da Bahia. Resumidamente, o filme narra a estória de um pelotão de soldados designado para garantir a segurança de um galpão de mantimentos a serem enviados para cidades mais “desenvolvidas”, enquanto esfomeadas e esfomeados habitantes de Milagres cercam o núcleo de personagens como vultos. A crescente tensão que aflora entre essas personagens – interpretadas por atores profissionais – e as figurantes-intérpretes – todas habitantes locais, convocadas para participarem da ficção – se constitui como um elemento poderoso no que concerne a nossa perspectiva ao abordar o Cinema Novo. Orientando a ação, bem como as transformações que cada um dos soldados enfrenta, a presença dessas e desses figurantes é trabalhada, *grosso modo*, como apática e incapaz diante de seu sofrimento e de sua realidade, o que leva a personagem Gaúcho (Átilo Iório) a se revoltar contra os soldados, terminando por ser assassinado. A última sequência do filme, cuja matéria humana é composta unicamente por figurantes, apresenta essas pessoas atacando visceralmente a carcaça de um boi – antes considerado como “santo” e que configura importante alegoria acerca da religião, a ser melhor explorada adiante –, situação que irrompe com violência.

O padre e a moça, de Joaquim Pedro de Andrade, foi filmado no interior de Minas Gerais, em São Gonçalo do Rio das Pedras, e também conta com a presença de moradoras e moradores reais da cidade como figurantes-intérpretes. Também de modo resumido, podemos dizer que a estória narrada é a de um padre que chega à cidade para substituir um clérigo idoso que está prestes a morrer. Ele acaba se apaixonando por uma moça (Helena Ignez) que é a pretendida do comerciante-explorador Honorato (Mário Lago), muito mais velho do que ela, a quem sempre se dedicou como “pai” e abusador ao mesmo tempo. A presença de figurantes atravessa os momentos mais importantes do filme e também é responsável por certa tensão, que surge entre elas e o núcleo de personagens. Em uma leitura mais imediata do filme, essas pessoas são figuradas como extremamente conservadoras e “alienadas” pela religiosidade, a ponto de, na última sequência, assassinarem o casal de “amantes proibidos”, sufocando as personagens com fumaça de uma fogueira ateadada na Gruta de Maquiné, onde eles se refugiaram.

Naturalmente, nossas leituras dos dois filmes buscarão superar as narrativas de base, já que nosso intuito é precisamente promover um desvio das personagens principais – atrizes e atores profissionais, tradicionalmente – para uma análise do papel e das potências das e dos figurantes. Por isso, poderíamos começar contando essas histórias por um ângulo oposto. Assim, *Os fuzis* seria um filme no qual as e os habitantes da cidade de Milagres se veem confrontados por um pelotão de soldados citadinos que chega para violentá-los e oprimi-los, tolhendo-os da possibilidade de saciarem sua fome com os excessos de mantimentos contidos em um galpão privado, na cidade. No entanto, a revolta genuína que se esperaria dessas pessoas é inexistente, e elas aparecem conformadas com tal configuração, o que será um dos pontos a serem problematizados em nossa análise. Essa revolta parece suprimida pela confiança que essas e esses figurantes depositam nas palavras de um beato, que em sua crença desenfreada lega a um “boi-santo” o poder de fazer chover naquelas terras. Frustradas, elas acabam se rebelando contra o animal, que termina morto, e dele se alimentam ao final da fita. Nessa mesma linha, podemos deslocar o centro da história de *O padre e a moça* para as e os habitantes de São Gonçalo do Rio das Pedras, pessoas exploradas por um comerciante que mais cobra dívidas do que as remunera pelo trabalho de mineração. Elas testemunham com otimismo a chegada de um padre jovem para substituir o velho, prestes a morrer, mantendo e renovando assim a religiosidade da cidade. No entanto, esse padre frustra as expectativas por se mostrar “pouco fiel” e se apaixonar por uma mulher, algo inaceitável para a comunidade, que se revolta e passa de mera devota para agente e assassina.

Abordando os filmes dessa maneira, observamos que algo os aproxima: a figuração do povo como “alienado”. Esse tratamento, comum a filmes do Cinema Novo, apresenta como saída para essas e esses figurantes – que não têm “consciência de que há uma revolta contra um determinado estado de coisas e também não se propõe a mudar coisa alguma” (BERNARDET, 2007, p. 60) – a revolta inconsciente pela violência, no primeiro caso originada pela fome e, no segundo, pela religiosidade. Um importante apontamento feito por Bernardet (2007, p. 75) para *Barravento*, no qual ele defende que “os fatores que vão alterar a vida da comunidade não são oriundos dessa mesma comunidade. São fatores externos”, é verificável em certa medida para *Os fuzis* e também para *O padre e a moça*, o que novamente permite aproximar os dois filmes. São elementos externos à comunidade que chegam para perturbar as estruturas de dominação, Gaúcho e o Padre, respectivamente. A questão é que, em ambos os casos, nada se altera, e essas presenças perturbadoras são aniquiladas, pelas forças do Estado ou da própria comunidade. Se, por um lado, esse aniquilamento se assemelha nos dois casos; por outro, ele se configura de forma a distanciar radicalmente a participação

das e dos figurantes em cada filme. Em *Os fuzis*, quem mata Gaúcho são os soldados, personagens principais, que representam a força estatal contra os elementos de ruptura; em *O padre e a moça*, são as e os habitantes da cidade que cometem o crime. No primeiro caso, a apatia mantém-se como característica principal desse “povo”; enquanto que, no segundo, a ficção concede ao “povo” um lugar de ação fundamental, no qual ele se apresenta como a grande força motriz.

Mais um filme poderia, talvez, constar de nosso *corpus* central, *A grande cidade*, já que nele a presença de figurantes também é maciça, do início ao fim. Boa parte de suas sequências são externas e contam com passantes que cruzam o enquadramento por acaso, evidenciando o ato da filmagem a todo tempo. O fator que pesou para a não inclusão do filme no *corpus* foi a descoberta tardia de sua articulação com as e os figurantes-passantes, que certamente ofereceria matéria rica para análises que poderiam entrar em uma dinâmica de comparação com aquelas feitas sobre *Os fuzis* e *O padre e a moça*. Ao revisarmos as imagens e sons do movimento seguindo a perspectiva que propomos, percebemos como o filme também se destaca do conjunto cinemanovista sob esse aspecto. Mas devemos acrescentar que, apesar da presença material incontornável das e dos figurantes-passantes em *A grande cidade*, ela não se traduz em alterações para o fluxo narrativo, fazendo com que a existência dessas pessoas não interfira no andamento das ações ficcionais. O clímax, a morte de Luzia e de Jasão, aconteceria inevitavelmente, causada não por ação do conjunto de figurantes, mas pela delação de Pereba (Hugo Carvana) ao detetive, graças ao comentário infeliz de Calunga.

3 UM OLHAR QUE DESVIA: FIGURANTES EM *OS FUZIS* E *O PADRE E A MOÇA*

3.1 As três dimensões da figuração

Figurantes. Ainda que humanos, elas e eles nos aparecem sob a forma de imagens, projetadas, analógicas, digitais. Nossos objetos sendo obras cinematográficas, mais especificamente imagens de figurantes presentes nessas obras, verificamos a necessidade de elencar ferramentas de análise capazes de responder aos questionamentos impostos pelo nosso problema central de pesquisa: o estudo das aparições de figurantes em filmes da fase inicial do Cinema Novo. Diante dessas imagens, indagamos, mais precisamente: por que, quando e como essas aparições ganham potencial crítico?

A partir das reflexões desenvolvidas anteriormente, percebemos que três importantes dimensões devem orientar nossa análise das imagens das e dos figurantes nos filmes do *corpus*. Nelas se desdobram, sob formas fílmicas, as possibilidades críticas que conseguimos depreender das presenças de figurantes. Uma primeira dimensão estaria relacionada à sua exposição, ou seja, à aparição sensível dos corpos, tal como enquadrada e composta pela imagem fílmica; uma segunda dimensão aborda os limites entre a representação ficcional e a apreensão documental dos corpos, rostos, gestos, falas dessas pessoas, moradoras de localidades precisas em circunstâncias históricas específicas; e, por fim, a relação de suas presenças com a narrativa constitui uma terceira dimensão: os figurantes, em suas aparições, perturbam o encaminhamento narrativo ou são por ele instrumentalizados? Nomeamos cada uma dessas dimensões, respectivamente: *aparição*; *atravessamento*; *desvio*. Tendo o aporte dos conceitos que trabalhamos anteriormente, trata-se agora de elaborar “como” os filmes podem extrair um potencial crítico das presenças dos figurantes em cena. Cabe à nossa pesquisa observar como esse potencial “político” – que diz respeito, como visto no capítulo 1, ao confronto com a imagem espetacularizante calcada em estereótipos, à resistência ao desaparecimento, à possibilidade de narrar a história a contrapelo e/ou à valorização das singularidades e multiplicidades dos povos – se instaura (ou não) nessas três dimensões acionadas pela presença das e dos figurantes em cena. É preciso reconhecer de saída que essas aparências não são, de forma alguma, “políticas” por si só, e que será preciso nos determos mais detalhadamente sobre elas a fim de buscar aqueles momentos, ou fulgurações, em que a imagem explicita seu potencial crítico.

Além disso, é importante que pontuemos desde já o quão emaranhadas essas três dimensões podem se encontrar em uma mesma imagem. Não necessariamente a presença de

uma elimina a outra. Muitas vezes, um determinado plano pode apresentar uma *aparição* extremamente potente de figurantes e conter, ao mesmo tempo, um *atravessamento* que nos permita discorrer a respeito de como o componente documentário intervém na ficção. É o que acontece na sequência da festa popular em *Vidas secas*, por exemplo. Enquanto Fabiano agoniza na delegacia depois de ser vítima de abuso de autoridade de um soldado, seu injusto e explorador patrão (Jofre Soares) aproveita confortavelmente as festanças centradas na figura do boi-bumbá. A sequência de imagens é construída a partir da centralidade de um canto tradicional que atravessa toda a camada sonora, enquanto se sucedem planos das e dos figurantes que fazem parte da festa, do fazendeiro patrão sentado se divertindo enquanto a eles assiste, de Fabiano deitado no chão da cela e de seus filhos dormindo sob a guarda de Sinhá Vitória. A dimensão da *aparição* se faz presente pois a câmera aborda os participantes da festa de forma bastante próxima, a ponto de podermos acompanhar o rosto do figurante que “lidera” o canto (entre o figurante da esquerda, vestido como ele, e o violeiro no canto direito do *frame*).

Figura 121 – *Vidas secas*



Neste plano de conjunto em que vemos esses homens da cintura para cima, enquanto performam a coreografia tradicional, manifesta-se também o *atravessamento* da imagem documental no contexto da ficção. Essa dimensão terá bastante relação com a gênese da imagem, com o momento da tomada, quando a produção “aproveitou”, de certa forma, a presença das e dos figurantes em locações reais, para inserir atores e atrizes profissionais que interpretavam papéis previstos pelo roteiro. Esse *atravessamento* se faz notável quando um outro figurante – portando uma máscara preta, certamente parte da indumentária de algum personagem mítico encenado durante a festa – rompe a barreira entre os que performam e os

que assistem, e aponta para a personagem de Jofre Soares, voltando-se depois para o grupo, como que convocando-o para a história que as vozes dos festeiros estão contando/cantando.

Figura 122 – *Vidas secas*



Poderíamos defender que a potência dessa sequência se encontra na *aparição* do figurante “líder”, cujo rosto e cujos gestos são apreendidos pela decupagem e parecem reter nossa atenção, espécie de ponto central do plano. Ou talvez essa potência estaria no figurante mascarado, que também *aparece* de forma bastante impressionante. No entanto, ambas as figuras surgem dentro de um contexto não muito aberto, e não chegam a abalar a percepção de que seriam “meros” figurantes apresentando a festa tradicional nordestina em um filme do Cinema Novo, movimento cosmopolita e intelectualizado. A potência crítica da sequência emana, a nosso ver, do *atravessamento* que a festa documental realiza sobre a narrativa.¹⁰¹ Por estar registrada em imagens, em sons, em movimentos, em ruídos, a tradição expõe sua resistência perante os meios de apagamento da cultura popular pelo que vem da cidade, pela ordem imperialista globalizante que visa destruir as tradições locais para avançar com os imperativos de consumo. A festa do boi-bumbá está fixada eternamente em *Vidas secas*, com suas vestimentas, adereços, cantos e gestos, garantindo assim a sobrevivência daquelas e daqueles que ali estavam não apenas apresentando uma cultura local, mas vivendo-a de fato.

No caso dessa sequência de *Vidas secas*, duas das três dimensões da figuração se sobressaíram, mas acreditamos que a potência política prevaleceu em uma delas. Noutras vezes, a potência de uma sequência ou de um plano poderá residir nas três dimensões presentes na mesma imagem. Nesse sentido, caberá ao trabalho de análise destrinchar cada

¹⁰¹ Presume-se que não havia dinheiro para a confecção de figurinos tão elaborados e pomposos, de onde interpretamos que se trata de uma festa que de fato ocorreu na pequena cidade de Minador do Negrão, Alagoas, aproveitada pela filmagem.

dimensão e interpretar se há manifestação (ou não) dessa potência nas imagens selecionadas. Antes de abordarmos os filmes de nosso *corpus* – *Os fuzis* e *O padre e a moça* –, buscamos adensar a abordagem de cada uma das dimensões da figuração, com o intuito de delinear melhor suas particularidades.

3.1.1 Aparição

Como aparece uma ou um figurante? Como é filmada/filmado? De que forma a *mise-en-scène* agencia sua presença perante os nossos sentidos? Chamamos de “aparição” à dimensão mais propriamente plástica das imagens de figurantes. Referimo-nos, assim, a como as opções visuais (enquadramento, cor, textura, movimento de câmera) influenciam a nossa apreensão dessas pessoas. É o momento do “primeiro encontro”, do “primeiro olhar”.

Com as aparências expostas, é possível interpretarmos para que lado apontam essas imagens, se aprisionam a/o figurante em um regime de *sobreexposição*, gerando uma representação estereotipada de determinadas comunidades ou grupos, ou se é possível vislumbrarmos suas escassas e sobreviventes “parcelas de humanidade”. Ou, em contrapartida, se essas imagens operam sob o risco de uma *subexposição*, limitando a aparição dessas figuras, até mesmo ignorando suas presenças, seus lampejos, retirando delas seu “direito à imagem”, direito de serem integradas à comunidade da humanidade, como argumenta Didi-Huberman (2012). Em alguns casos, é na aparição pura e simples que uma ou um figurante poderá vicejar sua potência, como no caso do plano dos operários não registrados da montadora em *São Paulo S/A*, já mencionado. Um deles, destacado no *frame* a seguir, se apresenta com alguma força, portando um olhar misterioso que uma observação mais detida – não apenas de sua plasticidade, mas também do contexto narrativo – poderia interpretar como uma possível “revolta do figurante contra o cinema”, nos termos de Benjamin (2013) e de Didi-Huberman (2012). Pois se, de um lado, ele não tem voz;¹⁰² de outro, seu rosto – aparição “plástica” – fornece matéria para uma abordagem crítica do contexto social e de sua condição de trabalho.

¹⁰² Por isso trata-se, como bem aponta Jacques Aumont (1992), de notar o que surge em meio a esse emudecimento, pois seu rosto passa a significar algo para quem o assiste, para além do circuito de comunicação interno ao filme.

Figura 123 – *São Paulo S/A*

Percebemos que, no que diz respeito a procedimentos fílmicos e operações analíticas, aquela que parece estar mais intimamente ligada a esta dimensão é a da *mise-en-scène*; afinal, o exame da *aparicção* tem como matéria-prima a composição plástica das imagens. Buscando justamente eliminar a tradicional hierarquia interna aos filmes de ficção (atores e atrizes em primeiro plano e figurantes ao fundo), adotamos a formulação de Didi-Huberman (2012, p. 161, grifos do autor), quando trata de figuração e realismo: “[...] esse lugar indissociável entre realismo, figuração e paixão nos reconduzem a um componente essencial de toda a cultura visual e cinematográfica em particular: se trata da maneira como um rosto ou um corpo *aparece* no espaço e no tempo, no quadro e na montagem que os *faz aparecer*”. Ele ressalta que, seguindo esse ângulo, não há mais hierarquia (a não ser narrativa) entre o corpo dos “atores” e o dos “figurantes” de um mesmo filme, cabendo a quem analisa elaborar as *aparicções*, privilegiando o que a matéria fílmica oferece sensivelmente, em vez de se ater a roteiro e narrativa.

Como contraexemplo (imagem na qual uma *aparicção* não se dá), podemos apontar a sequência de *O assalto ao trem pagador* na qual Grilo desce de seu apartamento de Zona Sul para papear com o caminhoneiro Tonho, seu parceiro de crime, em uma feira de bairro. As e os figurantes – passantes e feirantes – são vistos de cima, sob a perspectiva da personagem Marta (Helena Ignez), *socialite* e par de Grilo. Do ponto de vista narrativo, essa opção de decupagem faz todo sentido, pois somos transferidos para o olhar elitizado e preconceituoso da moça, que olha para o povo com certa “má” consciência de classe. Mas, do ponto de vista plástico, é uma imagem que faz as e os figurantes desaparecerem, não os expondo como pessoas singulares – o que teria sido possível com uma decupagem no nível da rua. Ao

contrário, trata-se de *sobreexposição*: as e os figurantes surgem na imagem como pequenas formigas que transitam caoticamente em um ambiente sujo, de feira, do qual “queremos distância”.

Figura 124 – *O assalto ao trem pagador*



Já em *O padre e a moça*, temos uma sequência em que um habitante de São Gonçalo do Rio das Pedras leva as mínimas partículas de ouro que encontrou no garimpo para serem avaliadas pela personagem de Mário Lago, Honorato, o “chefe patriarcal” da pequena vila. Sua aparência é introduzida de forma peculiar. Os dois atores profissionais (Mário Lago e Paulo José) conversam no interior da loja. Ouvimos apenas as suas vozes, e os ruídos oriundos de seus gestos. A *mise-en-scène* faz-nos crer que estão sozinhos no cômodo. Eis que aparece o figurante. O enquadramento mostra-o fragmentado, não vemos suas pernas. Já podemos questionar se isso não seria uma forma de *subexposição* operada pela *mise-en-scène*. Por que não mostrá-lo por completo? Naturalmente que pernas e pés são membros extremamente desgastados pelo trabalho árduo e manual do garimpo e sua aparência já seria capaz de apresentar novos elementos a compor a história deste homem que surge diante de nós. Ainda assim, raramente uma imagem é composta apenas numa única direção. Apesar desse possível elemento de *subexposição*, o quadro dá a ver esse homem de modo a sugerir contundentemente uma condição de vida, para além do enquadramento: um corpo destruído pela exploração, curvado, minguado, de rosto abatido e cansado. Enfim, um corpo doente que é destacado pelo quadro, que de certa forma o “isola” de uma massa ou grupo de figurantes, aproximando-o do nosso olhar o bastante para que sejamos confrontados por sua postura, pela expressão de seu rosto, pelas marcas em sua pele e pela humildade de suas vestes. Inscrito

nesse corpo é possível ler algo da história particular desse habitante, e ao longo da apresentação das demais imagens do povoado de São Gonçalo do Rio das Pedras percebemos que a aparição desse homem singular pode expressar um “comum” partilhado pelas e pelos demais habitantes daquele lugar. São marcas que se repetem, fissuras na pele, fissuras na história.¹⁰³

Figura 125 – *O padre e a moça*



Essa relação da história vivida com a história contada é, na verdade, o cerne de nossa próxima dimensão, o *atravessamento*. O que evidencia algo fundamental para nossa pesquisa, como já destacado: o quão imbricadas estão as três dimensões e como é difícil separá-las, tentativa que arriscaremos realizar a fim de tornar mais precisas as operações fílmicas e seus efeitos políticos.

3.1.2 *Atravessamento*

Uma vez apreendidos pela câmera e tornados imagens, como essas e esses figurantes gerenciam sua presença? Em que medida essas pessoas, com seus corpos, olhares e movimentos, se autoexpõem ou se autoapresentam? Que elementos de uma experiência histórica e de um contexto reais se imprimem nas imagens? O que vemos hoje, nessas aparições, passou por escolhas estritas dos diretores e montadores ou podemos vislumbrar, a partir da plasticidade das imagens, momentos em que o documental sobressaiu à ficção

¹⁰³ Retomaremos esta sequência para uma análise mais detalhada, no subcapítulo 3.3, sobre *O padre e a moça*.

roteirizada? Por meio da dimensão do *atravessamento*, procuramos nas imagens de figurantes lampejos de um “real” que se imbrica com a ficção, aportando, quem sabe, rastros de uma experiência histórica que ultrapassa a diegese fílmica.

A relação documentário/ficção será então explorada e problematizada, pois acreditamos que essa dimensão – do *atravessamento* – nos ajudará a pensar de que formas a realidade social de localidades brasileiras marcou esses filmes. Representaria o figurante uma instância documental do lugar – o que nos permitiria pensar sobre a experiência histórica e política de São Gonçalo do Rio das Pedras, no caso de *O padre e a moça* – ou seria um mero “décor” utilizado por Joaquim Pedro de Andrade para ilustrar e reforçar o caráter ficcional de sua obra (dando-nos uma “amostra” do que a personagem de Honorato era capaz)? O mesmo vale para as e os habitantes de Milagres em *Os fuzis*; teriam sido elas e eles capazes de atravessar a narrativa com suas histórias e experiências locais reais ou foram meros joguetes instrumentalizados por Ruy Guerra, com o intuito de idealizar uma “imagem de povo” passiva e alienada? Outros questionamentos surgem a partir dessa dimensão: figurantes representam “seus próprios papéis”, ou seja, são apreendidos pelo cinema em sua condição real de vida? É pedido a elas e eles que “reencenem suas vidas”, operação mais classicamente conectada ao documentário? Que leituras históricas e contextuais tais *atravessamentos* permitem? Em que medida a direção cede aos figurantes um espaço para sua *auto-mise-en-scène*,¹⁰⁴ ou, contrariamente, controla em demasia as suas atuações?

Acreditamos que a *auto-mise-en-scène* será o principal operador de análise aqui, pois vamos nos debruçar justamente sobre a orientação de seus corpos, rostos, olhares postos em relação, pelas e pelos figurantes, com a câmera, a fim de saber de onde emanam potências ligadas às suas aparências. Na sequência final de *Os fuzis*, a câmera mostra, em um plano de conjunto, os habitantes de Milagres que, cansados de “esperar” pelo milagre da chuva que o boi-santo não opera nunca, decidem matar o animal. A partir dali, os planos são rápidos, não nos permitem uma observação prolongada dos corpos, que aparecem de maneira quase fragmentada. Mas a forma como surgem para a câmera parece não ter sido “orientada”, uma vez que se dá quase anarquicamente. A carne é cortada pelos moradores e temos um registro documental desses atos e gestos, inclusive da distribuição do alimento entre as e os presentes.

¹⁰⁴ Segundo Comolli (2008, p. 85), “a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...], se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena)”.

Nesse sentido, a *auto-mise-en-scène* das e dos figurantes irrompe, pois a posição dos corpos varia com as facadas na carne do boi: aquelas pessoas são habitantes locais, a fome figurada ao longo do filme é a fome real delas e deles. Jean-Louis Comolli (2008, p. 85), ao falar da *auto-mise-en-scène*, lembra-nos que o sujeito filmado “se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia”, ou seja, ele percebe a presença da máquina cinematográfica em seu mundo e de certa forma se prepara, vai ao encontro do olhar daquele que o filma, e posteriormente daqueles que o veem. Na sequência mencionada, podemos nos debruçar sobre o rosto da única pessoa que não olha para a carcaça do boi no *frame* destacado e acompanhar seu movimento durante os poucos segundos em que aparece em cena. Vemos um olhar perdido; seu rosto irrompe da massa, aparece, para logo ser engolido por um braço que parece querer puxar a carne “no pelo”. Uma figura humana para a qual é dado um segundo de exposição, mas que aqui se eterniza. Seu olhar escapa, foge do boi, foge da câmera. Sua euforia nos é mostrada com aparente espontaneidade.

Figura 126 – *Os fuzis*



Tratar-se-ia de uma “aparência autêntica”, orientada pelo instinto, orientada pela fome? Talvez uma fulguração documental que fricciona a ficção a ela se mistura por alguns instantes. Poderíamos chegar a ponto de dizer que se trata mesmo de imagens estritamente documentais, uma vez que já não vemos presença alguma de ator ou atriz profissional? Será que essas aparições documentais reforçam a estória elaborada pelo roteiro? Ou a perfuram, abrindo novos caminhos de interpretação, apreensão e análise dos filmes? Verificamos

novamente os efeitos da imbricação entre as três dimensões que mencionamos anteriormente, uma vez que essas questões são centrais para a nossa próxima dimensão, a do *desvio*.

3.1.3 *Desvio*

Desvio: mudança do caminho, da direção ou da posição inicial. Quais as intenções políticas e estéticas pretendidas por um roteiro? O que a diretora ou o diretor querem mostrar, ao narrar? E quando essa vontade é estremecida por uma imagem que irrompe, lampeja? Quais relações podem resultar da interação de atrizes e atores com figurantes? Confrontando as aparências dessas duas instâncias de atuação, observamos que em alguns casos as imagens de habitantes locais promovem uma série de “abalos”, de possíveis alterações no curso da narrativa – que podem levar a novas interpretações da estória e também da história local. São momentos em que a narrativa se vê contrariada; irrompem novos ritmos que permitem a apreensão de intervalos, “desacontecimentos” ganham espaço; novas situações deflagradas por personagens secundárias nos afastam, ainda que temporariamente, do desenrolar das ações centrais.

Para além da intenção original do roteiro, são imagens que abrem campo para interpretações únicas, em que os rostos, gestos e vozes dos povos filmados, figurantes, elaboram suas próprias condições políticas. Pensar em imagens que “desviam” significa incluir nesse escopo não apenas aquelas que promovem interrupções no andamento narrativo, mas também as que têm a potência de negar o próprio sistema interno de significações que o filme, a princípio, busca criar.¹⁰⁵ Quando os corpos, rostos e movimentos das e dos figurantes “tomam a palavra” e recusam o discurso que o roteiro pretende lhes impor. Lampejos onde vemos essas pessoas, ainda que involuntariamente, escaparem do lugar a elas reservado pela decupagem, plástica e semanticamente.

Um filme cinemanovista em que o *desvio* se faz intensamente presente é *A grande cidade*. Como discutimos anteriormente, a fita de Diegues apresenta-nos um radical e

¹⁰⁵ Reconhecemos nas palavras de Bernardet (2003), em *Cineastas e imagens do povo*, a possibilidade de um gesto analítico semelhante ao que propomos na dissertação. O autor aponta que, nas imagens, por vezes “sobram elementos eventualmente perturbadores que poderiam fixar nossa atenção (gestualidade, intensidade de luz, um objeto etc.)” (p. 27), e que “o encontro com essa pura existência sensual exerce sobre nós um indiscutível fascínio” (p. 206). Mesmo que o filme medie a relação do espectador com tais imagens, “às vezes pode ocorrer que o espectador alcance um relacionamento mais rico [...], subvertendo o filme, isto é, escapando às significações, especificações, seleções etc., que criam a locução e a montagem. Tal olhar, que os mecanismos de significação do filme rejeitam, ou não destacam, poderá ser valorizado por um espectador que o terá detectado por conta própria, ou seja, o espectador, por cima da construção do filme, poderá encontrar outras leituras, ou mesmo entrar no campo da ambiguidade da imagem” (BERNARDET, 2003, p. 249).

inovador agenciamento das imagens de figurantes, ao inserir atrizes e atores profissionais em locações documentais, com passantes a encarar o aparato cinematográfico em seu conjunto e a interagir em diferentes níveis com a ficção. A presença material dessas pessoas nas imagens – que chama a atenção de nosso olhar – muitas vezes parece extrapolar sua “função narrativa”, abrindo-se para novas “histórias” e interpretações.¹⁰⁶ Acreditamos que a montagem se apresenta como operador principal para abordarmos a dimensão do *desvio*, que buscará pensar sobre essas rupturas, perfurações, provocadas pelas aparências dos figurantes em cena: para onde elas podem levar o espectador, de qual narrativa elas estão nos desviando?

Em *O padre e a moça*, quando uma das beatas surge – no plano destacado –, cantando, imóvel, cabisbaixa, com o olhar disperso, em uma cena dentro da igreja de São Gonçalo do Rio das Pedras, ela parece não apenas subverter o seu próprio estatuto na narrativa (como uma personagem secundária, que “ilustra” o que está acontecendo), como desviar a ênfase narrativa dominante, conduzindo o espectador a uma outra experiência. O registro é intenso, duradouro (a câmera está fixa sobre sua figura por mais de 30 segundos), e permite-nos apreender essa mulher em sua singularidade. A força dessa imagem parece superar a hierarquia que contém o figurante em um lugar secundário (no plano), assim como a lógica que concatena essa imagem a outras, subserviente à estória do Padre (Paulo José) e da Moça (Helena Ignez). Entende-se que será preciso observar não apenas o que a imagem e o som transmitem, mas a sua duração e o seu atrelamento à narrativa (daí o exame do trabalho de montagem). Isso será importante para observarmos se a aparição dos figurantes ganha, em alguns momentos, uma certa autonomia, liberando-se das amarras narrativas e tornando-se capaz de contar algo de sua própria história, para além da mediação de uma estória interventora, elaborada por uma equipe de cineastas de fora.

¹⁰⁶ Realizamos uma análise mais detalhada desses e outros planos de *A grande cidade* no subcapítulo 2.1.8, no qual abordamos os *desvios* que as presenças de figurantes parecem originar, em especial aquele no qual duas crianças surgem no canto da imagem.

Figura 127 – *O padre e a moça*

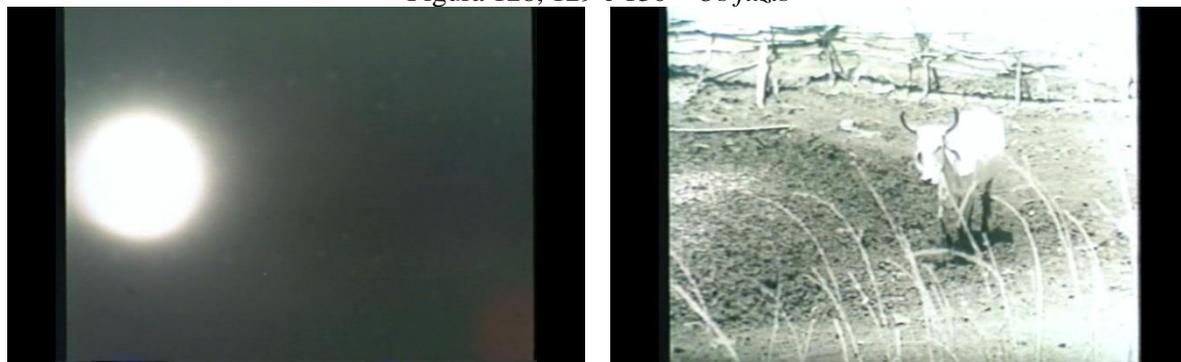
3.2 *Os fuzis*

*Os fuzis*¹⁰⁷ foi filmado em 1963, nas cidades de Milagres, Tartaruga e Nova Itarana, localizadas no sertão da Bahia. O contexto da época era de seca assassina e de desaparecimento das e dos habitantes locais diante da força da natureza hostil e da opressão do sistema latifundiário sobre seus corpos – física e socialmente. Um ponto comum aos filmes cinemanovistas que trataram da miséria no sertão nordestino é a ênfase sobre o esquecimento e o descaso que os povos locais sofriam pelas cidades e autoridades metropolitanas, que sugavam sua matéria-prima e mão de obra, sem lhes fornecer o mínimo como retorno – algo que *Os fuzis* irá explorar de forma quase didática. A primeira imagem de *Os fuzis* é um plano em contrapongée no qual observamos o sol de baixo para cima. Ele é o elemento que cria e destrói na seca, impõe-se como a grande força da natureza; a partir dessa angulação, surge ditando o ritmo no sertão, acima de tudo e independentemente da vontade das pessoas, sejam elas personagens ficcionais ou habitantes locais. Na faixa sonora ouvimos um monólogo que parece emoldurar o filme – ele estará presente em várias outras sequências, incluindo a última –, na voz do ator

¹⁰⁷ Antes de iniciarmos a análise das imagens de figurantes presentes no filme *Os fuzis*, é importante que notemos as condições de visionagem da obra. Não foi possível determinar qual é a sua versão oficial, dado o acúmulo de cópias digitais distintas presentes na Internet, e pelo fato de que o filme nunca foi lançado no formato DVD. Nas páginas makingoff.org e karagarga.in há um total de três cópias extraídas de exibições televisivas de *Os fuzis*. Contudo, em todas elas está ausente uma série de imagens documentais fundamentais que compõem o prólogo do filme, bem como algumas sequências de entrevistas. Encontramos uma versão do filme em VHS – digitalizado em um DVD pirata – que contém essas imagens e optamos por utilizá-la como a fonte principal de nossa pesquisa. Essa cópia tem uma metragem de 112 minutos, enquanto que as que circulam na Internet têm aproximadamente 83 minutos. No entanto, não se pode afirmar que a versão mais longa seja a oficial, uma vez que o catálogo da Cinemateca Brasileira indica que o material original em 35mm possui metragem de 80 minutos. A qualidade da imagem dessa cópia em VHS está bastante comprometida por conta da não remasterização e o som por vezes é quase inaudível. Dessa forma, em alguns momentos da análise também acessamos as outras cópias, já que nelas a faixa sonora recebeu um tratamento de restauro mais adequado.

Antonio Pitanga.¹⁰⁸ O texto é eloquente e teatral e já articula, nesse primeiro plano do filme, a ficção (na camada sonora) e as imagens documentais. O conteúdo apresenta, em um tom “rasgado” e seco, a catástrofe da fome no sertão nordestino: “Naquele dia, eu procurava os restos de alimento... que sobraram”. Para além dessa objetividade social, na fala sobre a seca e o sofrimento do povo local, essa voz em *off*, dissociada de qualquer corpo, mantém um mistério que se abre para algumas interpretações. A mais consagrada associa a voz ao beato (Maurício Loyola) que, ao longo do filme, irá profetizar sobre a figura do boi-santo como sendo o responsável por trazer a chuva que regaria o sertão baiano – hipótese reforçada pela entonação e grão da voz da própria personagem, quando fala em cena, muito próximas às de Pitanga. Em contrapartida, podemos pensar que se trata da voz de um “homem ordinário”, sertanejo, que vive no desespero da condição local que o filme tentará expor, tanto no andamento das ações ficcionais roteirizadas, como nas imagens documentais e entrevistas. Há ainda outra possibilidade, que aponta para um certo “realismo mágico”: quem narra essa introdução à secura da caatinga seria o próprio boi, uma vez que a montagem articula a recitação do texto com imagens, em câmera lenta, do animal pastando em meio à aridez dos ramos secos e da terra destruída. Esses planos do boi, ausentes das cópias que circulam na Internet e em transmissões televisivas, são oriundos de um registro documental que foi absorvido e “poetizado” pela ficção. Esteticamente, a montagem alterou as durações naturais com a desaceleração da imagem, o que parece buscar sublinhar os movimentos do animal, ou mesmo reinventá-los. Seu andar adquire uma certa graça em meio à aridez que o circunda, ao mesmo tempo que anuncia uma espécie de santidade mística, em acordo com a perspectiva dos devotos. Na última sequência de *Os fuzis*, o mesmo boi será abatido e decepado pelas facas e pela fome do povo local. A montagem encarregar-se-á de eliminar a santidade sugerida na sequência do prólogo.

Figura 128, 129 e 130 – *Os fuzis*

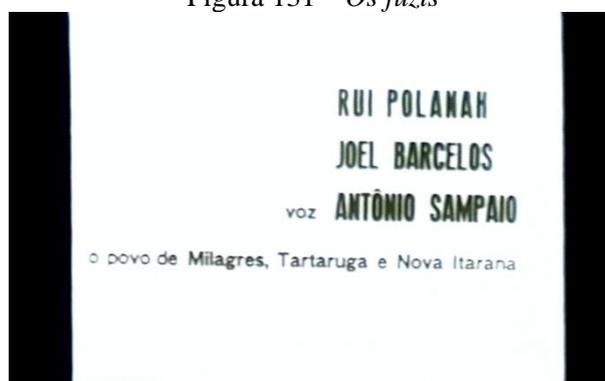


¹⁰⁸ Creditado como Antonio Sampaio.



Talvez o boi sirva ainda como metáfora das e dos habitantes locais, que serão apresentados na sequência seguinte. Pelo som arranhado de uma rabeca, uma canção popular entra no último plano do animal caminhando em direção ao sertão seco e destruído, trilha cujo volume aumenta quando os créditos de abertura aparecem na tela. Nesse momento, preces de fiéis em coro passam a compor – junto com a música – a faixa sonora. Destaquemos que, como de costume em outras obras cinemanovistas (como *Porto das Caixas*, *Vidas secas* e *O padre e a moça*), uma das cartelas dos créditos iniciais apresenta como parte do “elenco” as e os habitantes de Milagres, Tartaruga e Nova Itarana.

Figura 131 – *Os fuzis*



Assim que os créditos somem, vemos na imagem o movimento, junto ao boi, de retirantes, que são figurantes – das quais não se pode afirmar ainda, com clareza, se intérpretes

ou passantes –, caminhando em direção a um horizonte sem perspectivas.¹⁰⁹ O fato de o boi estar presente também nesse primeiro plano, junto com as e os figurantes, estremece um pouco a sugestão de metáfora e leva-nos de volta para a significação interna que o filme parece impor à sua figura: trata-se mesmo do boi-santo, personagem central que representa materialmente o misticismo do povo de *Os fuzis*. Uma rima visual, entretanto, poderia conectar um *frame* desse plano a outro do último plano do prólogo, recolocando a metáfora. A semelhança de movimentos aproxima o corpo do animal aos corpos das e dos figurantes e aponta para a abordagem dominante das pessoas locais pelo filme: seres humanos degradados como bichos, incapazes de comunicação, apáticos, famintos e alienados demais para articularem qualquer mudança em sua realidade. Essa perspectiva adotada por *Os fuzis* o enquadra como forte representante da “idealização do povo” pelo Cinema Novo, apontada criticamente por Bernardet (2007) em *Brasil em tempo de cinema*, como discutido no capítulo 2.

Figuras 132 e 133 – *Os fuzis*



Nesse plano surge uma cartela na qual se lê “Nordeste 1963”, elemento que embaça as fronteiras entre a ficção e o documentário. Tomado isoladamente, esse plano poderia fazer parte de um filme documental; ele marca o propósito – nem sempre alcançado – de um cinema preocupado com o real e com a verdade, para lembrar os termos de Glauber Rocha (2003). Ainda que dessa *aparição* surja uma crítica que aponte para a condição social desse povo, ela é elaborada *a priori* pela decupagem, e as pessoas tornam-se a materialização do discurso que o filme impõe sobre sua imagem. Sendo essa a primeira imagem de figurantes em *Os fuzis*, é muito importante notarmos que as pessoas são filmadas de costas. A primeira *aparição* delas e deles no filme recusa seus rostos e parece instrumentalizar seus corpos, encerrando-os no estereótipo do grupo de flagelados (forçados a migrar por causa da seca). Se

¹⁰⁹ A sugestão de uma metáfora visual parece renovar a canônica montagem que Sergei Eisenstein realizou em *A greve*, na qual o operariado massacrado pelas forças do Estado surge em planos alternados com a imagem de um boi sendo abatido em um matadouro.

o contexto social real exigia uma apresentação nítida de suas condições de vida, não caberia ao cinema, em sua luta contra as imagens dominantes do cinema industrial e da televisão, propor justamente uma alternativa estética que permitisse a essas pessoas aparecerem de formas mais singularizadas, escrevendo com seus corpos e rostos a sua própria história social?

Ainda na duração desse plano, em que vemos as e os figurantes caminhando com o boi, começamos a ouvir na camada sonora uma outra voz (desta vez não é em *off*), em tom de testemunho e não mais de recitação. Trata-se de um figurante que logo aparece na imagem. Ele traz a sua versão para a passagem do boi-santo por suas terras: “Um boi-santo... Um boi-santo até parece sacrilégio. Mas eu acreditei nele sim senhor. [...] Até parecia gente!”. Mesmo sendo cego, ele afirma que “sentiu o olhar” do animal. É o primeiro rosto de figurante que surge no filme, com algum destaque por ser decupado em um plano médio. Ele se encontra sentado e, por ser cego, olha para um ponto “vazio”. Ao seu lado, sentado no chão, outro figurante conversa com ele e recebe um pouco de farinha, ato que é registrado pela câmera.¹¹⁰ Em seguida, pede um pouco de água, ao que o cego responde que “Não é boa nem muita, meu filho”. Logo compreendemos tratar-se de um viajante, pois ele pergunta se não haveria nenhum serviço que pudesse prestar (“nós ficava mais tempo”), ao que o cego responde: “Único serviço que tem por essa região é rezar, esperar pela misericórdia”. Tudo se passa em um plano só, sem cortes, e essa abertura para o real nos permite contemplar um interessante *atravessamento* documental na ficção. Se, por um lado, as pessoas filmadas respeitam orientações de não olharem para a câmera – são figurantes-intérpretes –; por outro, elas encenam papéis de si mesmas. Há uma *mise-en-scène* geral que rege o enquadramento, isso é certo. Provavelmente foi pedido que o cego permanecesse sentado, e que o viajante mantivesse seu olhar entre a cumbuca de farinha e o rosto de seu interlocutor. Ainda assim, a longa duração do plano faz com que o não domínio da arte da interpretação – comum aos dois figurantes – deixe escapar algumas centelhas de suas particularidades. As mãos do figurante cego se movimentam circularmente – como que se “esfregando” – durante todo o plano, sem cessar por um único instante. Esse gesto, mais do que a história que ele conta, é o traço, o resíduo do real que impregna a imagem e pode ser pensado como marca de um “aqui e agora” vivido pelo figurante e registrado cinematograficamente. Seria um indício de seu nervosismo? Ele poderia estar ansioso com a presença da câmera e, além disso, preocupado em seguir o

¹¹⁰ De acordo com as reflexões elaboradas no capítulo 1, consideramos que se trata de figurantes e não de não atores. Isso porque, apesar de os dois homens terem voz e manterem um diálogo notável dentro do filme, permanecem sendo *sem-nome* e não chegam a compor “personagens”, não alterando o fluxo narrativo da obra. Eles aparecem na difícil fronteira entre a ficção e o documentário, ainda que estejam nitidamente sendo regidos por uma *mise-en-scène* prescrita anteriormente.

comando de não se mexer demais ou de não agir espontaneamente. Suas mãos explicitam o pouco de naturalidade que lhe foi permitido manter durante a filmagem, um possível lampejo de *auto-mise-en-scène* (a revelar mais da relação desse homem com o próprio aparato cinematográfico do que com a história do boi-santo). Com relação ao figurante-viajante, é o seu rosto que revela algo de sua singularidade, no modo particular como pisca os olhos, lentamente, enquanto come a farinha e conversa. A duração do plano respeita seus movimentos e permite que observemos seu gesto peculiar – sinal do desfrute da escassa comida que está fraternalmente recebendo, talvez, ou indício do ritmo particular de alguém que precisa poupar energia para sobreviver em meio à seca.

Figuras 134 e 135 – *Os fuzis*



Enquanto os dois ainda conversam, uma criança de chapéu, que esteve sentada durante todo o tempo no canto direito do enquadramento, levanta-se bruscamente e sai correndo em direção à caatinga, gritando: “Ele foi por ali!”. Esse movimento nada espontâneo é forjado para que o fluxo narrativo seja mantido e evidencia que a conversa entre os dois figurantes, de aparência documental, faz parte do roteiro. O “ele” é o boi-santo, que se conecta com o final da conversa, quando o figurante-viajante pergunta pelo boi (“Faz muito tempo que passou por

aqui?") e o cego responde que seu rastro na estrada ainda deveria estar fresco. No entanto, essa imagem carrega uma plasticidade ambígua que possibilita uma leitura mais fina. Ao sair correndo para fora da sacada da casa, o corpo do menino desaparece por completo no clarão formado pela intensidade do sol. Apesar de o deslocamento do menino estar narrativamente ligado à intenção de “mostrar por onde passou o boi”, sua *aparição*, ou melhor, *desaparição* no interior do enquadramento, articulada à fotografia do filme, pode figurar mais densamente a condição de vida daquele povo filmado: o aniquilamento de seus corpos pelo sol e pela seca do sertão.

Figuras 136, 137 e 138 – *Os fuzis*



No plano seguinte, rapidamente são apresentados os soldados que compõem o pelotão¹¹¹ responsável por guardar os armazéns de mantimentos em Milagres. A ficção irrompe revelando o contraste que separará personagens principais de figurantes: enquanto os primeiros, condutores da ação, serão figurados num ritmo mais “vivo” em suas movimentações e falas, as e os habitantes locais, que apenas acompanham a ação, estarão quase sempre encerrados numa lentidão e apatia desconfortáveis. Referimo-nos, novamente, a uma operação de *sobreexposição* engendrada por *Os fuzis*: a montagem procurou privilegiar, *grosso modo*, momentos de apatia das e dos figurantes, de forma a corroborar a tese do filme

¹¹¹ José (Hugo Carvana), Mário (Nelson Xavier), 301 (Ivan Cândido), Sargento (Leonides Bayer) e Pedro (Paulo César Pereio).

sobre a incapacidade de mobilização desse povo. No ensaio “O cinema e *Os fuzis*”, Roberto Schwarz já havia apontado essa evidente “fronteira” que o filme, aos poucos, vai construindo, provocando a sensação de que se trata de duas fitas paralelas em uma:

A primeira vista é como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo. A diferença é nítida. [...] No documentário há população local e miséria; no filme de enredo o trabalho é de atores, as figuras são da esfera que não é da fome, há fuzis e caminhões. (SCHWARZ, 1978, p. 78)

O autor nota que há legibilidade e mobilidade nos rostos de atrizes e atores profissionais, que são dotados de sentimentos e “propósitos individuais”; em contrapartida, nos rostos das e dos figurantes, habitantes locais miseráveis, há uma opacidade indecifrável, quase abstrusa, sem humanidade e sem psicologia. Ele conclui que, no filme de enredo, atrizes e atores profissionais são mobilizados para serem compreendidos, enquanto na fita “documental” figurantes são convocadas para serem vistas. Sob essa perspectiva, Schwarz verá com bons olhos tal figuração do povo local; para ele, a força de *Os fuzis* está em fazer com que aquelas e aqueles que assistem ao filme – e que presumidamente fazem parte da “civilização técnica” – sintam uma “identificação antipática” com os soldados, por conta de sua conduta imoral, e assim alcancem um “autoconhecimento”: afinal, são os soldados, na trama do filme, que se aproximam do universo citadino do espectador, e não o povo local. “Entre os famintos e a polícia, a compaixão vai para os primeiros, mas é na segunda que estão nossos semelhantes” (SCHWARZ, 1978, p. 30). Assim sendo, para Schwarz, o filme não tenta compreender a miséria, mas sim filmá-la “como uma aberração”.

Se, por um lado, a leitura acurada de Schwarz aponta para o fato de que o filme não procurou descrever a experiência da fome (tendo como foco narrativo a perspectiva dos soldados vindos de fora); por outro, ela não questiona a maneira como as e os figurantes são instrumentalizados. Reconhecendo os méritos de sua análise, gostaríamos de propor outra perspectiva. Ao se recusar a tentar “compreender” as histórias dos famintos do sertão, *Os fuzis* arrisca-se a reiterar o apagamento de sua imagem, agrupando todos os rostos e corpos em uma única massa “acrítica”, calcado mais uma vez em uma teoria social que precede o “aqui e agora” das filmagens. Devemos notar que o ensaio de Schwarz não contempla as passagens documentais nas quais o povo tem voz, e mais, relata sua própria história, seus hábitos, momentos nos quais o filme se abriu minimamente para o real que desejava inscrever em cena.

É o caso do registro documental¹¹² que sucede a sequência dos soldados na traseira do caminhão, no qual se retoma a voz *off* de Antônio Pitanga, dando continuidade ao texto que era lido no prólogo (com o boi e a caatinga). Vemos uma família de retirantes que se aproxima plasticamente daquela de Sinhá Vitória e Fabiano em *Vidas secas*. O homem tateia o chão com soquinhos, aparentemente buscando alguma raiz ou alimento enterrado. No canto direito vemos a mulher e as crianças, todas de branco, o que cria um contraste forte entre claro-escuro na materialidade do plano. Após um novo corte, vemos um primeiro plano das mãos do figurante batendo na terra, procedimento típico de um filme documentário, para destacar o gesto e torná-lo mais legível. A camada sonora mantém-se com a voz de Pitanga.¹¹³ Esse novo *atravessamento* documental interrompe por completo o fluxo narrativo centrado nos atores profissionais recém-apresentados e configura um registro importante da sobrevivência no sertão nordestino. Após um longo plano de dois minutos, compreendemos que o homem estava em busca de uma raiz enterrada, da qual se extrai um pouco de água após cortá-la. O registro documental revela, assim, na duração real de uma atividade precisa, o conhecimento prático que permite a alguém resistir em meio à natureza hostil do sertão baiano.

Figuras 139 e 140 – *Os fuzis*



O homem é apreendido em sua atividade atual e concreta, o que evita, a nosso ver, que o registro o encerre num estereótipo. O rosto do figurante, em vez de remeter a um sentimento de inferioridade e de humilhação, aponta, ao contrário, para sua força.

¹¹² Toda essa sequência também está ausente das cópias disponíveis na Internet e exibidas na televisão.

¹¹³ É importante retomar aqui, ainda que brevemente, a discussão a respeito do som direto, mencionada em nota de rodapé no capítulo 2. No momento de produção do filme, apesar de o gravador Nagra já ter sido introduzido no país (em 1962, segundo Fernão Ramos), seu uso ainda não estava disseminado no cinema brasileiro. Esse fator provavelmente impediu o registro de sons e ruídos documentais da atividade desse figurante em *Os fuzis*.

Figura 141 – *Os fuzis*

O plano termina com um golpe de facão do figurante, que parece “cortar” também o filme, pois passamos para o plano seguinte. Nele vemos, em uma impactante *aparicção*, uma criança diante de um vidro, que a separa do espaço onde está inserida a câmera. Ela contempla algo que se encontra fora-de-campo; não é possível concluir se cumpre uma *mise-en-scène* requerida pela ficção, ou se ali se instalou por saber que uma filmagem estaria ocorrendo no bar.¹¹⁴ Em todo caso, a câmera não a ignorou. O plano tem início sobre o seu rosto, em um movimento que abre a imagem até revelar Gaúcho (Átila Iório), personagem ficcional, dono da voz que ouvíamos desde o início do plano. O enquadramento passa a incluir também outros figurantes que se encontram do lado de fora do bar, algumas crianças brincando e homens sentados. Em determinado ponto, a criança brinca com uma outra figurante, dá alguns soquinhos no ombro de outra criança, e ficamos desejosos de saber o que ela diz.

¹¹⁴ Essa segunda interpretação parece mais difícil de ser sustentada, uma vez que a criança praticamente não encara a câmera em momento algum, exceto por um instante quase imperceptível. Dada a má qualidade das cópias a que tivemos acesso, a afirmação torna-se ainda mais imprecisa.

Figuras 142 e 143 – *Os fuzis*

Enquanto Gaúcho fala dos problemas mecânicos que caminhoneiros estão enfrentando para seguir viagem, o rosto da criança permanece no fundo da imagem, por detrás do vidro, o que enfraquece a potência de sua aparição, pois ela parece estar “enjaulada”. Novamente o filme prefere a separação, reforçando o contraste entre as e os habitantes locais e as e os intérpretes profissionais que articulam a ação principal (em vez de expor o corpo dessa criança figurante em uma apreensão mais digna, que enfrentasse, de fato, o seu desaparecimento). É como se a ficção convocasse a presença da figurante para, em seguida, rejeitá-la. Mas o fato de o plano ter tido início sobre o rosto da criança – em um enquadramento que destaca bem os seus traços –, e só depois inserir a personagem ficcional, faz com que nossa atenção não se desprenda inteiramente do menino, que permanece em quadro como um resíduo do real. O enquadramento parece dividido pela metade: de um lado a ficção (o grande rosto de Átila Iório à esquerda), do outro o componente documental (o corpo da criança ao fundo, à direita). Mas não podemos concluir que essa imagem configure um *desvio*, uma vez que, na significação interna do filme, a presença da criança não parece abalar a intenção do roteiro nem seu fluxo narrativo.

A sequência seguinte à apresentação de Gaúcho retoma o registro documental, seguindo a mesma estética das sequências anteriores (do boi e do homem com a raiz).¹¹⁵ Um figurante-intérprete é filmado agachado, diante de uma cruz que remete a uma cova onde alguém fora enterrado. Ele não encara a câmera em momento algum, assim como a criança (sua filha, talvez) que vem correndo chamá-lo para seguir viagem, o que nos faz pensar que a sua *mise-en-scène* pode ter sido orquestrada pela ficção. Mais uma vez, a camada sonora com a voz de Pitanga atravessa o componente documental, encerrando as imagens em uma chave religiosa e remetendo a um “nós”, a uma condição comum: “Jesus Cristo! Tende piedade de

¹¹⁵ Esta sequência também se encontra ausente das cópias disponíveis para *download* e daquela exibida na televisão.

nós! Jesus Cristo! Ouvi-nos! Jesus Cristo, atendei! Pai no céu que sois Deus, filho redentor, do mundo que sois um Deus, tende piedade de nós!”. Mesmo que a presença da cruz feita de galhos sugira essa correlação, a imagem, aliada à voz, acaba tendendo para a *sobreexposição*, por associar o gesto preciso do figurante a uma experiência comum a muitos outros pobres do sertão baiano. Ainda assim, há um olhar que ele lança com vigor para a criança quando ela se aproxima; esse gesto sugere alguma potência, no primeiro *frame* destacado. Graças ao recurso da “pausa”, podemos nos delongar sobre sua figura, e seu rosto parece surgir como *aparição* única, mesmo que o gesto tenha sido encenado. Vê-se ali um rastro de resistência perante o apagamento da vida de sua família, em meio à caatinga que o cerca. Logo em seguida, seu rosto assume um semblante de derrota, cabisbaixo, retornando ao estereótipo no qual o plano o encerra (no segundo *frame*). Por fim, ele parte em direção ao horizonte, assim como o boi e os retirantes, em uma imagem quase idêntica àquelas que já destacamos anteriormente.

Figuras 144, 145 e 146 – *Os fuzis*



Uma nova entrevista sucede, na qual uma senhora cega reconta um episódio trágico de sua vida. O plano-sequência é fechado e percorre o corpo da figurante,¹¹⁶ iniciando no seu pé, passando pelas mãos que tocam um instrumento – é a origem do ruído até então indecifrável que havíamos ouvido em momentos anteriores no filme – e finalmente chegando a seu rosto. O formato da entrevista é banal, alguém que se encontra fora-de-campo (cuja voz não foi regravada) lhe dirige perguntas, motivando-a a contar um pouco de sua história: “Sinhô? Eu vivo aqui há uns 12 anos”. Ela então relata o acontecimento catastrófico que lhe ocorrera:

Foi hoje que fez anos que eu fiquei cega. Hoje que dia do mês? De agosto né? Pois é isso mesmo, no dia que Getúlio morreu lá na Bahia, eu fiquei cega aqui também. Ele lá às 8 horas do dia e eu aqui às 8 horas da noite. Foi no fogo, num incêndio. Uma casa de palha que pegou fogo... eu entrei lá pra tirar as criança pequena que tinha. [...] Morreu todos dois queimado. Dois bisneto.

Neste *atravessamento* do documental que penetra a montagem, a figurante narra sua própria história, com suas próprias palavras, e as reações que seu rosto exprimem são de uma frieza impressionante. Ela surge totalmente resignada com sua terrível condição, apresentando-se como uma sobrevivente. Em sua forma de contar, seca, resiliente, forte, a figurante enfrenta seu próprio desaparecimento. Ao final de sua fala, ela volta a tocar seu instrumento adaptado – uma lata de marmelada – e o ruído que dele emana se mantém no próximo plano. Ele voltará a aparecer na faixa sonora de outras sequências do filme, e a memória do rosto e da história dessa figurante o acompanharão, rastro de um real que será retomado a cada vez que o ruído for ouvido.

¹¹⁶ Essa é uma sequência documental, por isso novamente o termo “figurante” apresenta alguns problemas. Vamos mantê-lo, assumindo tal risco, pelo fato de ela permanecer como uma *sem-nome*, ainda que sua figura não seja inserida na ficção e que a ela tenha sido dado o direito de fala, diferente da maioria das e dos figurantes, nos filmes em geral.

Figuras 147, 148 e 149 – *Os fuzis*

Os soldados chegam a Milagres. A partir desse ponto, a imagem passa a expor com mais afinco a interação entre atores profissionais e figurantes, habitantes da cidade baiana. Nossa análise não seguirá mais a cronologia do filme e convocaremos as imagens pontualmente para abordarmos algumas particularidades da presença das e dos figurantes. O primeiro contato dos soldados com as e os habitantes se dá num plano instigante, no qual uma mulher abre uma janela para observá-los. Pela forma como a decupagem a apreende, produz-se a sensação de que os soldados caminham direto para dentro da boca da figurante, abrindo o plano para uma interpretação (talvez exagerada) de que o real “engole” a ficção. Como se

naquele plano se desse o enfrentamento das duas histórias das quais nos fala Schwarz (1978): figurantes (oprimidos) x protagonistas (opressores).

Figura 150 – *Os fuzis*



Enquanto os soldados são figurados em movimento, andando, ainda que sob certa hesitação, as pessoas locais são filmadas como apáticas, imobilizadas. O contraste entre a mobilidade da ficção e a imobilidade do “real” filmado marca a linguagem das sequências de “embate” entre atores e figurantes. Importante notar que, com relação a *O padre e a moça*, há em *Os fuzis* uma correlação mais rígida, embora não exclusiva, entre forasteiros/personagens vividos por atores e moradores locais/figurantes. Essa dinâmica (atores em movimento, figurantes estagnados) será mantida, como que para encenar o discurso a respeito do “povo apático, resignado e submisso” que o filme de Ruy Guerra parece sustentar. Tais operações de *sobreexposição* comprometem significativamente as várias aparições dessas e desses habitantes locais, que na maioria das vezes cumprirão a função “clássica” de figurantes de fundo, sem expressão, meras e meros espectadores do núcleo de ações realizadas pelas personagens principais. Exemplo extremo disso é a sequência que se dá dentro do bar da cidade, onde Pedro desafia os figurantes a nomearem corretamente as peças de um fuzil desmontado sobre a mesa. Enquanto a personagem discursa pateticamente sobre as especificidades da arma, a câmera na mão segue os movimentos do ator, enquanto os corpos de figurantes continuam a ocupar o fundo e as laterais da imagem, ilustrando a cena. Afinal, surgem quatro primeiros-planos com rostos de figurantes, ainda que passageiros (dos quais selecionamos dois).

Figuras 151 e 152 – *Os fuzis*

Pedro inicia um discurso tecnicista a respeito da arma e aparece rodeado por figurantes que o observam. São figurantes-intérpretes que não se exprimem com a naturalidade dos figurantes-passantes, orquestrados por uma *mise-en-scène* que os quer calados, submissos e atentos ao discurso inútil, humilhante e ameaçador de Pedro. Ainda assim, podemos notar nos semblantes de alguns desses habitantes locais um certo “desprezo” pelas palavras da personagem, o que poderia apontar para a possível “vingança dos figurantes” da qual Didi-Huberman (2012) nos fala, na qual as e os *sem-nome* do cinema lançam para ele um ar de indiferença. Notemos ainda que, apesar de mudos e controlados, os figurantes-intérpretes estão em maior número que os soldados – detentores do poder de fogo, todavia – e cercam a personagem no espaço exíguo do bar, sua forma de *aparecer* produzindo tensão e garantindo-lhes certa coesão e força latentes. O desafio do soldado chega a ser sádico (quem acertar o nome da peça do fuzil ganha uma dose de cachaça), incitando o povo local a descrever o próprio símbolo de sua opressão. Para agravar a humilhação, fornece o álcool, como que enfraquecendo o povo ainda mais ao expor seus vícios.

Figuras 153 e 154 – *Os fuzis*

Gaúcho, que há pouco chegara em Milagres, entra no bar e confronta o prepotente Pedro. Os dois se desafiam para ver quem é capaz de montar as peças de um fuzil com os olhos vendados.¹¹⁷ A ação é tão orquestrada que, assim que Gaúcho vence o duelo ao montar o fuzil, os figurantes-intérpretes que os rodeavam atentos rapidamente se viram e “retomam suas atividades”, como se a exposição já tivesse terminado. Os personagens Mário e José riem de Pedro, enquanto os figurantes parecem olhar sem saber o que fazer, revelando sua inaptidão para a atuação. Se por um lado expõe o controle que a ficção opera sobre o real, esse *atravessamento*, por outro lado, poderia exemplificar novamente a “vingança” dos figurantes contra o cinema: suas “más-interpretações” abalam a fluidez da ficção e denunciam sua construção artificial.

No meio desta sequência, surgem no bar quatro figuras anônimas que entram para tomar cachaça e logo saem. Planos-detulhe de alguns de seus objetos “típicos”, como os facões e as sandálias, fazem-nos concluir que são vaqueiros. Eles parecem estar ali apenas para atrair o olhar desconfiado do Sargento, que os acompanha enquanto se retiram, representando na narrativa a “ameaça” constante que as pessoas locais impõem aos soldados e aos armazéns que eles guardam. Na imagem parece surgir uma *aparição* que restitui algum poder de resistência a essas figuras locais. Mas os facões em suas cinturas e seu semblante forte e indiferente à ação dentro do bar não oferecem risco algum para os soldados: os vaqueiros *sem-nome* precisam de armas para se protegerem e sobreviverem no sertão. Concluimos que a verdadeira ameaça vem dos soldados, que brincam de fuzil enquanto bebem cachaça.

¹¹⁷ Fica evidente que, antes de ser caminhoneiro, Gaúcho havia sido soldado, por isso sua destreza no manuseio do fuzil.

Figuras 155, 156, 157 e 158 – *Os fuzis*

Figurar as e os figurantes como uma multidão de corpos pode produzir uma forma de *sobreexposição*, contra a qual o rosto se apresenta como a principal arma – relembrando a reflexão que trouxemos de Jacques Aumont (1992) no capítulo 1. Em *Os fuzis*, esse tipo de figuração é muito explorada, e essa regra raramente parece abalada. Se plasticamente a presença dessas pessoas ao redor dos atores profissionais poderia sugerir algo de sua força coletiva para resistir ao seu desaparecimento, narrativamente a ficção parece convocá-las apenas para expor sua fraqueza e apatia. A sequência em que isso atinge seu ápice ocorre quando Gaúcho e Mário – velhos amigos – conversam sobre a condição do povo local, diante de diversos figurantes que os observam imóveis, como se fossem realmente parte da “decoração” do espaço. A fala de Gaúcho elimina qualquer possibilidade de uma opinião crítica vinda dessas pessoas, pois ele reivindica para si o discurso inflamado e revolucionário contra a “ordem” da qual Mário fala. “Tá todo mundo morrendo de fome e você tem coragem de dizer que está tudo em ordem?”; e, diante da apatia generalizada, grita: “Eu é que tô reclamando!”. Na frente das próprias pessoas, Gaúcho as diminui, diz que delas “roubam o trabalho... Mas eles nem sabem disso. Só sabem que sem chuva não tiram nada da terra. Comida é o que eles querem!”. Mário sugere que deveriam reclamar é com o Governo. Resposta de Gaúcho: “Pensa que essa gente sabe o que é Governo? Nem sabem quem é o Presidente da República. Vá, pergunte a eles”. Para tornar a personagem ainda mais

problemática – e evidenciá-lo como figura opressora, apesar de sua postura crítica –, Gaúcho interage com um dos figurantes e lhe pergunta quem é o Presidente da República. “Sei não!”, diz o “homem ordinário”, para quem Gaúcho retruca: “Quer comida?”, e a resposta é: “Sim senhor”. “Viu?”.

Figura 159 – *Os fuzis*



É a personagem oriunda da ficção, paradoxalmente também opressora, que carrega o discurso da revolução, algo que novamente verificamos na sequência “clímax” do filme, quando Gaúcho – não as e os figurantes – se revolta contra os soldados e acaba assassinado. Os mantimentos dos armazéns estão sendo retirados de Milagres para serem levados para a metrópole e figurantes apenas assistem à cena. Na faixa sonora, o canto das beatas representa a religiosidade fervorosa, um elemento que parece “arranhar” um pouco a fluidez das imagens, chamando a atenção para si.¹¹⁸ Há uma série de primeiros-planos montados como que formando uma galeria de rostos, o que garante a essas pessoas filmadas alguma singularização. Ainda assim, é difícil enxergar alguma potência crítica diante da imobilidade na qual o filme as prende, e chega a incomodar a forma como seus corpos remetem a bonecos.

¹¹⁸ A experiência religiosa faz-se presente em boa parte de *Os fuzis*. É importante notar como, em algumas cenas – como na procissão de São José ou no prólogo com o boi –, o filme parece endossar, em suas operações de *mise-en-scène*, a fé popular, e não rechaçá-la. A câmera é colocada no meio dos cortejos, próxima do povo, assim como a montagem, por vezes, privilegia a aparição de elementos importantes dos cultos – como a imagem de São José carregada pelas e pelos fiéis. Apesar de sua adesão a uma perspectiva mais “sociologizante” e marxista, na qual a religião é vista como origem da alienação, *Os fuzis* é ambíguo em momentos como os descritos, nos quais o misticismo do povo aparece sem julgamentos, reforçado pelas operações de *mise-en-scène*. Isso ficará mais evidente a seguir, quando analisarmos as referências ao líder espiritual Antônio Conselheiro, figura emblemática da resistência dos povos oprimidos do Nordeste.

Figuras 160 e 161 – *Os fuzis*

No entanto, essa estagnação nos oferece outra possibilidade de leitura, em um plano no qual José observa um dos figurantes quase como se fosse uma peça de museu; ainda assim, ele não se move e continua mirando o fora-de-campo. Essa ausência de interpretação, que abala a percepção da ficção, configura um *atravessamento* documental que parece resistir à opressão – não apenas aquela perpetuada pelas personagens ficcionais, como a que dirige aos figurantes o próprio filme, ao instrumentalizar seus corpos. Ao ignorar a mirada de José, o figurante não olha para a cara do soldado, um gesto que poderia ser interpretado como de afronta ou de medo. Seu rosto – ele está sorrindo ou franzindo os olhos por causa do sol? – revela uma opacidade, um mistério, que garante ao figurante alguma força para enfrentar a personagem que o oprime, com a única arma que o cinema lhe ofereceu: a indiferença. José conclui: “Não tô gostando da cara dessa gente”.

Figura 162 – *Os fuzis*

Nessa mesma sequência, Joel Barcellos surge com uma ponta instigante. Ele entra no bar à procura de uma caixa para enterrar o corpo de seu filho morto de fome, que ele carrega nos braços. É ator profissional mas interpreta um figurante, situação que desafia o uso que fizemos, até agora, de nossa terminologia. Importante pensar: por que a escolha de um ator profissional, e não de um homem do povo, para fazer esse papel? Um morador local poderia comprometer a interpretação? “Seu filho morreu de fome e você não fez nada?”, diz-lhe Gaúcho. “E eles estão levando toda a comida, seu covarde! Covarde!”. Teria o filme recorrido a um ator para o papel por conta da dureza com a qual Gaúcho explicita a passividade do figurante? Teria o cineasta temido realizar a cena com uma pessoa do povo?

Figura 163 – *Os fuzis*

O discurso de revolta, mais uma vez, manifesta-se nas palavras de Gaúcho, não vem das pessoas locais filmadas. As e os figurantes tumultuam-se em uma correria anárquica e transformam-se numa “névoa” que encobre os corpos dos atores, responsáveis pela ação principal. É uma interessante forma plástica de se “rebelarem” involuntariamente contra o

cinema (mesmo que o cineasta tenha solicitado que o fizessem): elas “incomodam” a legibilidade da sequência por nos impedirem de ver o transcorrer das ações com clareza. Tanto que o confronto final é realizado longe da multidão. Do ponto de vista narrativo, esse afastamento faz sentido: Gaúcho está tentando fugir e por isso se distancia do centro da cidade; do ponto de vista “plástico”, as personagens ficcionais parecem se afastar da “névoa de figurantes” para encaminhar a ação final de forma mais nítida para quem a assiste, para que o duelo fique mais visível.

Figuras 164 e 165 – *Os fuzis*



Após o estrago causado por sua presença, as personagens iniciam sua retirada de Milagres. Entre a sequência em que os soldados arrumam suas coisas para partir e sua caminhada para fora da cidade, um plano-sequência¹¹⁹ composto unicamente por figurantes irrompe na tela. Um rosto de uma criança que assopra uma bala de fuzil, emitindo um pequeno assobio, aparece com muita força, dada a proximidade da câmera. Uma imagem que surge carregada de potência política, uma vez que o rosto do menino aponta para a direção oposta ao de Mário, na conclusão da cena anterior. Seu olhar e o gesto de soprar a bala transmitem certa autonomia e vivacidade, contrário ao semblante deprimido e abatido de Mário. Essa articulação da montagem, que realiza uma sucessão de planos que plasticamente se aproximam e se contrapõem ao mesmo tempo, permite que reflitamos a respeito da capacidade de reinvenção e de resistência dessa criança, que, mesmo diante da violência, da fome e do sofrimento de seu povo, “brinca” com o objeto que representa essa opressão. A brincadeira aparece como uma forma de se apropriar e de combater o poder de fogo dos soldados; uma visão de mundo, um sinal de esperança.

¹¹⁹ Mais uma imagem ausente das cópias da Internet e da televisiva.

Figuras 166 e 167 – *Os fuzis*

Ao fundo ouvimos outra criança gritar: “Zé! Achei outra!”. Então, “Zé” corre em direção a ela, movimento acompanhado por uma panorâmica para a esquerda. A abertura do enquadramento revela o grupo de crianças que brinca com as balas espalhadas após o confronto. Observamos que esse curto plano (de pouco menos de 30 segundos) configura um *desvio* da narrativa organizada pelas ações ficcionais. Mesmo que a intenção original do filme, ao incluir esse plano, tenha sido a de figurar a desgraça de ser criança no sertão, o que a imagem apresenta materialmente permite que nos distanciemos dessa significação. Ao contrário, podemos ver na brincadeira das crianças, como já sugerimos, uma forma de sobrevivência e resistência contra o próprio desaparecimento. É como se o real reagisse contra a ficção em alguns segundos.

Figura 168 – *Os fuzis*

Os soldados põem-se em marcha para deixar Milagres, em uma sequência que revela uma *aparição* instigante das e dos habitantes locais. Em alguns planos de detalhe, vemos os fuzis dos soldados “perfurando” os corpos do povo local, ao fundo das imagens. É da plasticidade calculada desses enquadramentos (com fuzis e baionetas atravessando as e os figurantes) que emana alguma potência crítica, sugerindo visualmente que os soldados – e consequentemente o Estado – se inseriram em sua comunidade apenas para fazê-los sofrer ainda mais e intensificar a catástrofe, cometendo arbitrariedades e retirando deles os alimentos que poderiam ter saciado a sua fome. A última imagem do núcleo de personagens principais é a do rosto de Mário, olhando para trás, com pena, mas ao mesmo tempo com medo, e depois seguindo em frente, para o fora-de-campo. Como se ele caminhasse para algum futuro, enquanto aquelas e aqueles que ficaram não tivessem para onde ir, tampouco perspectivas.¹²⁰

¹²⁰ Cabe lembrar que Ruy Guerra retomará a personagem de Mário em um filme posterior, *A queda* (1976, Ruy Guerra). Imagens de *Os fuzis* são, inclusive, retomadas na montagem de *A queda*, de modo a contextualizar o “passado” de Mário – agora operário, no Rio de Janeiro – como soldado.

Figuras 169, 170 e 171 – *Os fuzis*

Sob a ótica que privilegia as e os figurantes, a última sequência de *Os fuzis* é de grande impacto. Mário sai do enquadramento¹²¹ enquanto ouvimos o canto das beatas surgindo novamente na camada sonora. Um clarão na imagem nos leva para o plano que inicia a sequência final. Em um plano geral, vemos as e os habitantes locais em uma clareira, rodeando o boi-santo. Uma pessoa aproxima-se e desfere-lhe uma facada, fazendo com que o animal tombe morto. O povo levanta-se imediatamente e o canto das beatas é interrompido

¹²¹ Esse plano também foi cortado da cópia televisiva que circula na Internet.

por um grito coletivo de espanto, o que torna a gênese da imagem ambígua: teriam as pessoas se levantado segundo uma orquestração prevista na *mise-en-scène* ou se tratou de uma movimentação genuína? Alguém grita “É carne!”. A narração em *off* de Antonio Pitanga retorna à faixa sonora, enquanto na imagem sucedem-se vários planos de conjunto (mais fechados) nos quais vemos os corpos das e dos figurantes se amontoando sobre a carcaça do boi. Pessoas literalmente decepam os pedaços do animal e distribuem-nos para as e os habitantes que se atropelam, gerando imagens documentais muito perturbadoras. Sim, são documentais: a carne do animal transforma-se em bifes que são jogados e que certamente não foram desperdiçados por aquelas e aqueles que ali se encontravam, no “aqui e agora” da filmagem. O contexto social no qual essas pessoas estão inseridas – que também foi documentado em algumas sequências do filme – *atravessa* a ficção e, afinal, expõe-nas diante de seu próprio desaparecimento. Se o filme buscou encerrá-las, em suas encenações, em um estereótipo de “gente miserável e faminta”, aqui a condição de vida no sertão ganha outra expressão, com a “liberdade” concedida aos figurantes para se expressarem naturalmente. São elas que elaboram sua auto-*mise-en-scène*, gerenciam sua própria forma de aparição, trazendo para a ficção elementos de sua experiência histórica, da vivência na escassez do sertão. Nessa sequência o documental parece se sobressair à ficção, pois no interior de cada plano se instala uma espécie de anarquia que a encenação não poderia controlar. Essa anarquia é guiada pela experiência daquelas pessoas, independentemente do que a narrativa espera de seus gestos. São imagens que podem existir paralelamente ao conjunto de *Os fuzis* – e talvez ganhem até mais força crítica se assim forem apresentadas. Seus *atravessamentos* múltiplos podem ser notados, por exemplo, no movimento repetido que algumas e alguns figurantes realizam com vigor para rasgar a pele do animal – e depois a carne –, revelando o quão cegos eram os seus facões. Um gesto que figura a fome e a escassez melhor do que qualquer fala roteirizada de uma personagem.

Figuras 172 e 173 – *Os fuzis*

Com o benefício da “repetição” e da “pausa”, podemos contemplar alguns rostos que raramente emergem da multidão, de modo a sublinhar outros *atravessamentos*. É o que acontece quando notamos uma figurante – no canto direito dos *frames* a seguir – que vira seu rosto para longe de onde está o boi. Ela não age como uma esfomeada, parece mais calma, aguardando seu momento de receber um pedaço da carne. É instigante a forma como se destaca das outras figurantes, todas voltadas para o boi e mais agitadas. Ela traz para a materialidade fílmica um pouco de singularidade, de sua espontaneidade de figurante.

Figuras 174 e 175 – *Os fuzis*

Outro figurante que se distingue das e dos demais aparece rindo, reação inesperada ou “inapropriada” para a situação que vive. Ele aparece em dois planos diferentes (com um chapéu branco listrado) e seu sorriso se mantém. Seu rosto congelado nos permite especular e imaginar sua história particular. Por que ri? Estaria feliz por receber um pouco de carne ou apenas se divertindo com a confusão das filmagens? Seria um habitante local, que compartilhava com as outras e os outros a experiência da fome, ou um viajante que ria, distanciado da desgraça alheia? Um *atravessamento* potente retira esse homem de um lugar fixado no estereótipo, deslocando-o para outro lugar, justamente por revelar um traço de seu rosto, expressão fugidia, mas que permanece e nos inquieta.

Figuras 176 e 177 – *Os fuzis*



A *auto-mise-en-scène* anárquica das e dos figurantes na sequência, em alguns momentos, conduz a movimentos coordenados, com os braços erguidos. Esses gestos quase em sincronia não parecem resultar da *mise-en-scène* nem das imposições do cineasta, mas de um componente do próprio real, vivenciado por seus corpos: a carne do boi que está sendo lançada em sua direção. Na faixa sonora continuamos ouvindo a narração em *off* de Pitanga, mas a força das imagens nos absorve a ponto de considerá-la menos importante, o que expressa a força do documental sobre a ficção. Diante do real filmado, a narração perde seu efeito, com sua linguagem poética por demais estetizada, enquanto a movimentação das e dos figurantes reivindica uma potência crítica muito mais efetiva.

Figuras 178 e 179 – *Os fuzis*

Optamos por concluir nossa análise de *Os fuzis* não pela sequência final, mas por um conjunto de planos-sequências documentais que estão inseridos em três momentos do filme.¹²² O primeiro surge logo após a chegada dos soldados em Milagres e apresenta um figurante em registro documental. Sua voz penetra a faixa sonora ainda no final da sequência da chegada dos atores, sobre a imagem de Pedro: “Eram mil e duzentos soldado. Tudo bem armado. Foi uma luta terrível, mataram quinze mil alma que só pedia pra viver em paz nesse sertão”. Sentado, ele aparece em um plano médio; a câmera aos poucos vai se afastando de sua figura e o enquadramento se abre, revelando a casa diante da qual ele fala. Graças à duração, podemos contemplar os traços específicos de seu rosto, no qual um curativo sobre o nariz chama a atenção. Com o dedo em riste, ele continua: “Ficou tudo aqui enterrado no chão. [...] Não senhor, eu mesmo em pessoa não tive a graça de conhecer meu bom Jesus Conselheiro... Mas vi gente que pagou pra tocar na mão... Sei que ele anda a um palmo da terra, todos disseram... Seus pés não tocava no chão”. Nesse meio tempo, há um corte para a sequência seguinte,¹²³ na qual Gaúcho negocia a venda de balas de fuzil para algumas crianças (antecipando a brincadeira com as balas, que analisamos anteriormente).

Figuras 180 e 181 – *Os fuzis*

¹²² Todos eles exclusivos da versão em VHS que usamos como base.

¹²³ Essa também ausente das cópias da Internet e da televisão.

O *sem-nome* conta sua própria versão dos acontecimentos reais que fizeram parte de seu universo. O filme curva-se diante de seu relato, não comentando sua fala com nenhuma trilha adicional. O homem parece falar de Antônio Conselheiro¹²⁴ ou, pelo menos, de alguma figura muito semelhante a ele, pois os fatos aproximam-se do relato histórico a respeito da Guerra de Canudos. Como *Os fuzis* foi filmado em 1963, o figurante teria idade para ter vivenciado os fatos, ou ter ouvido falar deles pelas vozes de pessoas que seguiram o líder. A imagem desse figurante, agenciada pela montagem, representa um importante *desvio* provocado pelo real na ficção, não apenas porque interrompe o fluxo da narrativa, como porque abre uma outra narrativa, a sua. Seu relato se coloca como uma nova fonte para conhecermos a história de Antônio Conselheiro; em termos benjaminianos, podemos considerá-lo como um fragmento da história dos vencidos, daquelas pessoas oprimidas e liquidadas pelas forças dos vencedores – aqueles cujas versões, no mais das vezes, não foram registradas ou escritas.¹²⁵

Mais à frente, na sequência que sucede o assassinato de Gaúcho pelos soldados, aparece outro figurante. Esse novo plano-sequência começa com a câmera voltada para um conjunto de montanhas, enquanto a camada sonora é composta pelo canto das beatas e por uma voz que diz: “Era um santo”. Em uma panorâmica para a esquerda, revelam-se dois figurantes, um de chapéu, sentado, que olha para o falante, um senhor de idade que também narra com o dedo em riste:

Foi levantando capela por todo esse sertão. Nunca olhava nos olhos de ninguém... olhava pro vazio do mundo, para além das pessoas, enxergava o passado e o futuro, e as maldades mais escondidas no coração dos homens. Cabelo batia nos ombros, a barba cobria o peito, era um santo! Era. E eu mesmo vi a sua santidade quando seu nome ainda não corria de boca em boca.

¹²⁴ Não será possível descrevermos com a densidade necessária os acontecimentos históricos que envolvem a figura de Antônio Conselheiro. Segue um pequeno resumo que encontramos na Internet, do qual privilegiamos as informações que serão úteis para nossa pesquisa. Conselheiro foi um líder religioso que comandou uma insurgência contra os poderes do Estado no final do século XIX. Cearense, peregrinou pelo Nordeste brasileiro até se instalar em Canudos, também localizada no sertão baiano, em 1893, e fundar ali uma comunidade que recebia as vítimas da seca e da fome na região, como uma espécie de “assentamento”, em termos contemporâneos. Em 1897, incitado pelo clero e pelos latifundiários, o Exército brasileiro enviou várias expedições militares, o que desencadeou a Guerra de Canudos, resultando na dizimação de milhares de seguidores de Conselheiro, incluindo o próprio.

¹²⁵ As versões mais difundidas da história de Conselheiro e da Guerra de Canudos são a do Exército brasileiro e, principalmente, aquela contida em *Os sertões*, obra de Euclides da Cunha. Reconhecida sua perspectiva crítica, vale lembrar que o escritor não fazia parte da comunidade que seguia Conselheiro, sendo ele também um forasteiro.

Aos poucos, uma família sobe a colina onde se encontra o figurante e a câmera, até que se instalam perto do nosso campo de visão. Mais uma vez, a figura para a qual parece apontar esse relato é a de Antônio Conselheiro. Novamente o *desvio* se instaura graças à “história dos vencidos”, recuperada por um relato místico, popular, que evoca as forças da natureza: “Ninguém nunca pôde saber o que ele disse. Mas [ele] falou aos ventos e aos raios... e seguiu-se uma grande bonança. E todos se perguntava: Quem é este, a quem os vento e os raio obedece?”.

Figuras 182 e 183 – Os fuzis



A esse novo relato, seguem-se as cenas dos soldados preparando suas bagagens para a partida, aquela em que vemos as crianças brincando com as balas e a despedida de Mário e Luísa. Eis que surge, novamente, o figurante velho, que aparecera no início do filme falando sobre a matança ligada aos acontecimentos de Canudos. A câmera continua se distanciando dele, revelando tratar-se da continuação do mesmo plano, que fora interrompido pelo filme em sua primeira apropriação. As duas aparições do mesmo homem, assim, estão diretamente relacionadas pela montagem com a chegada e a partida dos soldados de Milagres, de modo a associar as forças repressivas do relato àquelas encenadas pela ficção. Ele prossegue: “Já no fim, restaram vinte homem... Contra todos mil soldados do General Bittencourt. O último a

morrer foi um menino de 16 anos”. Esse trecho final confirma a hipótese de que ele fala sobre Canudos, uma vez que Carlos Machado de Bittencourt foi um marechal tornado ministro da Guerra, enviado para liderar o exército contra a insurreição de Antônio Conselheiro. O *desvio* apresenta assim a narrativa do povo sobre o líder religioso e o confronto com as forças armadas, figuras que a ficção de *Os fuzis* reformula – mas não reencena – por meio do beato e dos soldados vindos de fora.

Figura 184 – *Os fuzis*



Esse *desvio* se torna ainda mais interessante se aproximarmos, de forma constelada, o único registro fotográfico que se conhece de Antônio Conselheiro¹²⁶ ao *frame* no qual observamos o corpo do figurante que é assassinado por Pedro, em uma das sequências de *Os fuzis*,¹²⁷ ambos aniquilados pelas forças do Exército. Não apenas a posição na qual estão deitados é semelhante, como os pedaços de chão que materialmente aparecem nas duas imagens sob seus corpos. Realizando essa montagem, permitimo-nos destacar a seguinte leitura: a imagem do figurante estirado extrapola a narrativa para nos conduzir a uma reflexão histórica a respeito das lutas dos povos contra as forças armadas do Estado, trazendo para aquele corpo morto, imóvel, uma força de resistência que atualiza a figura icônica de Antônio Conselheiro.¹²⁸

¹²⁶ Tirada pelo fotógrafo Flávio de Barros, a serviço do Exército, em 1897.

¹²⁷ Nessa sequência, os soldados fazem uma aposta, segundo a qual Pedro deve abater uma cabra que está sendo conduzida por um habitante de Milagres. No entanto, o soldado erra a pontaria e acaba assassinando o homem.

¹²⁸ Desse modo, a imagem do figurante extrapola o lugar que lhe reserva a ficção: o de mais um corpo oprimido, cuja morte abala os soldados, mas não o bastante para que deixem de almoçar tranquilamente ao redor de sua perturbadora presença em cena.

Figura 185 – Antônio Conselheiro assassinado (Fotografia de Flávio de Barros, 1897)

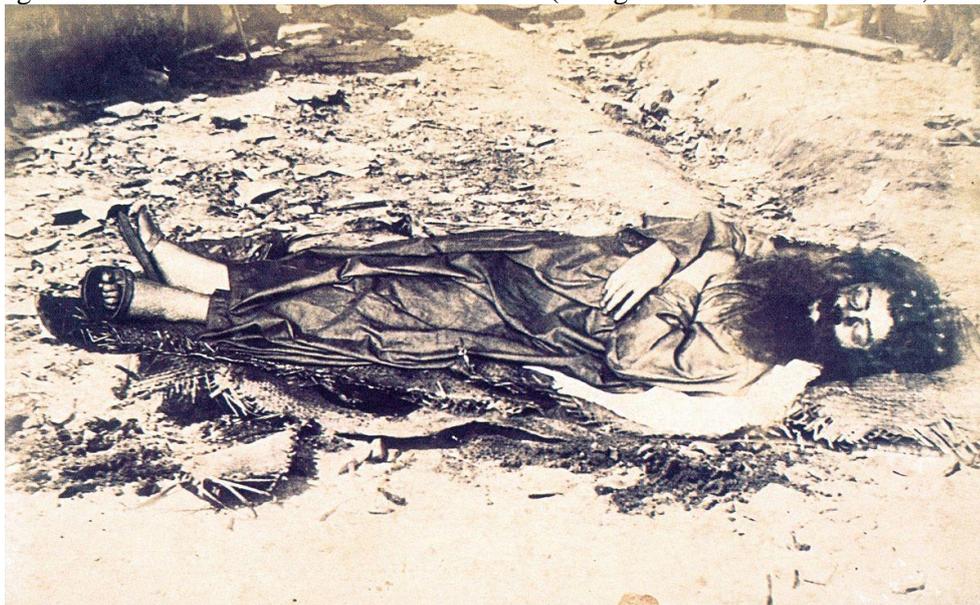


Figura 186 – *Os fuzis*



3.3 *O padre e a moça*

*O padre e a moça*¹²⁹ foi filmado em 1965, na cidade de São Gonçalo do Rio das Pedras. O contexto social abordado pelo filme – que também adota o prisma da injustiça social – é diferente daquele que atravessava a Milagres de *Os fuzis*. Localizada no cerrado de Minas Gerais, a cidade também sofria com a escassez de recursos, nem tanto pela ação da natureza – não há seca –, mas sobretudo pela ação humana. Historicamente, a região fora intensamente explorada pela mineração e, uma vez que o minério foi se tornando escasso, as

¹²⁹ Para nossa pesquisa, baseamo-nos em uma cópia digital extraída do DVD de *O padre e a moça*, lançado pela Videofilmes em 2008.

idades foram sendo abandonadas e esquecidas pela “marcha do desenvolvimento”. Assim, guardavam na dinâmica social, nos rostos e corpos do povo local um passado longínquo, alheio à “civilização técnica”, segundo os termos de Roberto Schwarz (1978). Em nossa análise, como naquela de *Os fuzis*, iremos nos ater às sequências em que há alguma presença de figurantes, buscando examinar se suas aparições emanam alguma potência crítica, se são capazes de evidenciar a condição local de seu desaparecimento.

Na primeira sequência do filme, já ocorre uma interação entre ator profissional e figurante local. Após a câmera deslizar sobre uma rocha encoberta por um breu, deparamo-nos com um plano geral, onde se apresenta a geografia do cerrado mineiro e, camuflados pela mata seca, dois corpos humanos montando dois burricos. Um corte leva-nos ao segundo plano e vemos então o Padre (Paulo José), com semblante inseguro, pensativo, de visitante, seguindo um guia, este que orienta o seu caminho rumo à cidade. Em um novo plano médio, surge o “homem ordinário” que o guiava, realizando um gesto banal de montaria, porém apresentado em uma posição imponente, em uma *aparicação* que sugere tratar-se de cavalo majestoso. Ele encara a câmera frontalmente. Como primeiro representante do povo local a aparecer no filme, o guia é exposto com certa força, interpretação que pode ser feita pela leitura de seu corpo. O guia é a primeira figura que vemos frontalmente – o que nos diz muito sobre a relevância do povo na narrativa, uma vez que é ele, o povo, que vai guiar o Padre até a cidade, mas é também ele que vai expurgá-lo de lá no final do filme. Mas não seria ingênuo apostar demais na “aparicação miraculosa” desse homem ordinário como uma imagem redentora? Se analisarmos atentamente a *aparicação* deste figurante, veremos que seu rosto está inacessível, imerso em um breu. Em meio a uma profunda sombra, distinguimos apenas uma barba branca em sua face. Temos aqui, então, uma ambiguidade interessante, que se manifesta no próprio corpo desse homem: enquanto sua postura transmite essa força frontal de resistência, seu rosto acaba passando por um processo de apagamento, intencional ou não. Não nos permitindo apreender as singularidades desse rosto, seus olhares e reações, o filme priva-nos de uma exposição das particularidades desse figurante, que acaba encerrado no tipo do “vaqueiro local”. Quando o Padre surge na tela novamente, uma cartela inclui as e os habitantes locais no elenco, de modo semelhante ao que ocorre em *Os fuzis*.

Figuras 187, 188 e 189 – *O padre e a moça*

Na chegada ao centro da cidade, é o cavalo do padre que toma a dianteira; nesse momento, a câmera aproxima-se em um *close-up*, evidenciando a personagem ficcional a quem vinha dando preferência em toda a sequência. A recepção dos figurantes é submissa, tiram o chapéu, o que revela a sua “captura” pela ficção que se instalou em São Gonçalo do Rio das Pedras. Apesar da postura ereta de um figurante (que aparece de costas e não reverencia a chegada do padre), aqui observamos uma submissão não apenas à personagem como ao aparato cinematográfico que apreende e instrumentaliza seus corpos.

Figuras 190 e 191 – *O padre e a moça*

Na imagem seguinte, a câmera entra na casa do Padre Antônio,¹³⁰ às mortes. Em um plano de conjunto, um grupo de figurantes observa pela janela a chegada do novo elemento, e esse gesto aparentemente ensaiado as faz desaparecer ao evidenciar seu caráter de “grupo”: *sobreexposição*. No entanto, a figura de uma senhora sentada de perfil no canto esquerdo do enquadramento, de roupa preta e branca, é singular. Se realçarmos a sua presença diante do grupo, vemos que seu rosto se sobressai das demais e seu olhar não parece focar no mesmo ponto que elas. De repente ela começa a falar – ou a murmurar, não é possível saber, pois o som desse plano é composto pela música de abertura e pela voz da personagem Vitorino (Fauzi Arap) –, enquanto todas as outras pessoas permanecem “fiéis” à *mise-en-scène* prescrita. Ela abala seu lugar definido e parece ser a única pessoa que expõe qualquer tipo de reação espontânea. Interessante notar que essa movimentação da figurante pode ser tratada como um *atravessamento*, que abre a imagem para refletirmos a respeito de sua relação com o aparato cinematográfico: foi um gesto espontâneo? Será que ela reclamava? De quê? Ou tudo isso estava prescrito na decupagem? Talvez ela tenha pensado que já tinham pausado a gravação e, assim, deixou “vazar” algo de sua individualidade como “habitante local” e não mais figurante em um filme – uma reclamação ou um desconforto que penetrou a ficção e restou inexplicada. Sua figura fica visivelmente inquieta, mas esse “mistério” que a envolve não se decifra e carrega uma ambiguidade instigante, quando observamos o plano na ótica proposta por nossa pesquisa.

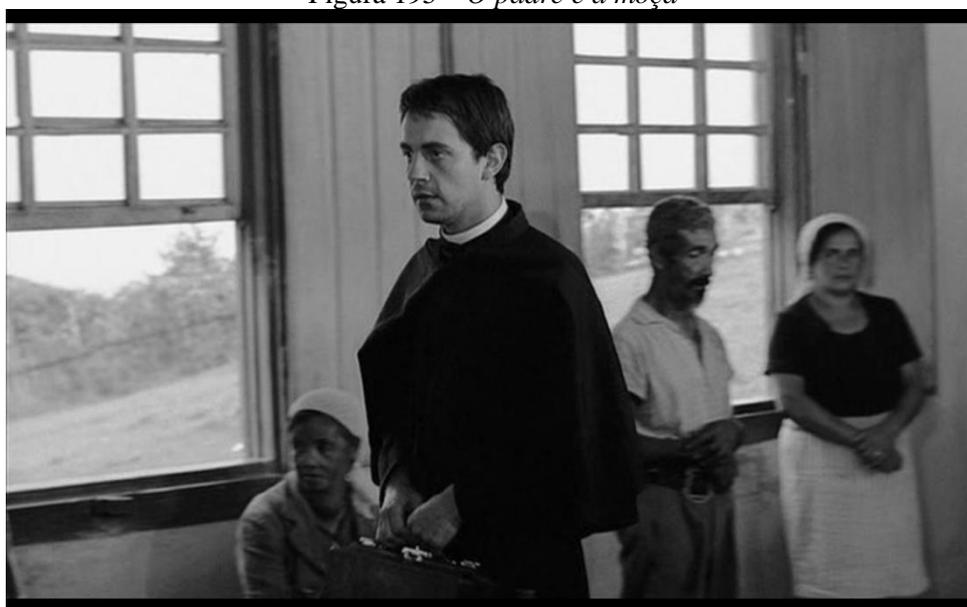
¹³⁰ O ator que interpreta essa personagem não é creditado (nem no catálogo da Cinemateca Brasileira). Apresenta-se como um instigante exemplo de não ator, pois, ao passo que não é uma das válvulas principais das ações do filme, tem nome (na ficção) e interpreta um determinado papel, diferente das e dos figurantes que interpretam a si mesmos.

Figuras 192, 193 e 194 – *O padre e a moça*

Quando o Padre entra na sala, temos um dos raros momentos em *O padre e a moça* nos quais um figurante fala. Ele responde “Tá lá dentro”, quando a personagem lhe pergunta por Padre Antônio. Enquanto o padre atravessa a sala, notamos que um outro figurante não se

move, expondo sua falta de destreza para com a interpretação, deixando assim que sua *aparição* revele um pouco mais de sua presença como habitante local. Seu olhar cabisbaixo e sua imobilidade permitem que especulemos um pouco sobre sua situação local. Importante notar que o filme a todo tempo recorre às e aos figurantes como seres inertes, mas aqui a imobilidade do homem sugere algo que extrapola a *mise-en-scène* elaborada previamente: em vez de acompanhar com os olhos o corpo do padre, ele preferiu permanecer encarando o chão, gesto que, a nosso ver, exprime melhor o seu desaparecimento histórico do que o lugar que lhe reserva a narrativa.

Figura 195 – *O padre e a moça*



Ainda nesse mesmo plano, uma das beatas (Rosa Sandrini)¹³¹ beija a mão do Padre, gesto que a destaca das demais figurantes; de fato, trata-se – dentre as beatas – da única atriz profissional.

A chegada do Padre novo, ele próprio sem nome (mas não um *sem-nome*), para substituir o pároco anterior, pode ser entendida como uma metáfora para a passagem do tempo em São Gonçalo do Rio das Pedras e entre seu povo. E a sequência que sacramenta tal transição é aquela que acompanha a cerimônia, regida pelo padre novo, do velório e enterro de Padre Antônio, logo após a apresentação da relação abusiva que o comerciante Honorato (Mário Lago) mantém com Mariana (Helena Ignez). A sequência tem início com um plano de conjunto rígido, no qual se vê um figurante sentado no canto esquerdo, encarando a câmera,

¹³¹ Vamos nos referir a essa personagem como “Beata” (em caixa alta) daqui para frente, para notar seu destaque com relação às demais figurantes. Interessante notar que, assim como o caso de Joel Barcellos em *Os fuzis*, temos uma atriz profissional interpretando uma figurante.

enquanto o padre lê a reza em latim. A presença desse *sem-nome* na materialidade fílmica revela aquela “desierarquização” da qual nos fala Didi-Huberman (2012): na plasticidade das imagens, os corpos de intérpretes profissionais podem ter o mesmo peso dos corpos de figurantes, que narrativamente são sempre inferiores. Enquanto a enfadonha leitura em latim nos distancia do Padre, o plano coloca-nos em forte interação com o figurante, que interpela nosso olhar. Graças à decupagem, vemos o homem em um ângulo que parece fazê-lo emergir de dentro do caixão, como se o cadáver de Padre Antônio prefigurasse o destino desse habitante local (e de sua comunidade): a morte. Além disso, devemos ressaltar como ele aparece no enquadramento, sentado, envelhecido, impotente diante da juventude do novo Padre. Tudo isso poderia elaborar a significação intencionada pela ficção. No entanto, ao contemplarmos, em sua duração, a presença material desse figurante, vemos que ela extrapola os limites da narrativa, configurando mais do que uma *aparição*: ela oferece um *desvio*. O figurante surge acima do caixão, com os braços cruzados, em uma posição rígida de força e de *resistência*: resistência contra o seu apagamento, contra a sua decadência. Se o caixão prefigura a sua morte e a de sua comunidade, ele parece querer emergir de dentro, voltar à vida, não se dar por vencido. Ele encara frontalmente o cinema, aquele que o quis caquético e derrotado, e remete-nos àquela “vingança dos figurantes contra o aparato”, já referida na dissertação. Se o roteiro ficcional, politicamente bem intencionado, tentou expor a injustiça social que atravessa a decadência de seu corpo, sua imagem permitiu que ele fosse além: o figurante expõe-se contra o seu próprio desaparecimento, não apenas documentando sua derrocada, mas enfrentando-a.

Figura 196 – *O padre e a moça*



Ainda na sequência do velório, encontramos três novos planos longos, agora com movimento de câmera. Em uma leitura que alia a narrativa à materialidade das imagens, cabe confrontar a *mise-en-scène* de cada um. Percebemos que Mariana percorre o quadro da esquerda para a direita, à medida que “atravessa” o povo, em segundo plano no quadro. Mais uma vez denota-se a presença forte e quase sombria de São Gonçalo do Rio das Pedras sobre a personagem, pelos olhares profundos que o povo/figurante lança à moça. Em seguida vem Honorato, o explorador da mão de obra local e que sintetiza o espírito coronelista, caminhando também em um movimento lateral, da esquerda para a direita, tendo como pano de fundo a população local; os olhares sobre ele remetem a um senso de autoridade. A profundidade do campo mantém a distância, fazendo com que duas camadas paralelas de ação se apresentem ao nosso olhar. Quanto ao movimento, o mais importante de se guardar é que tanto Mariana como Honorato caminham em direção ao padre. No último plano, vemos a entrada de Vitorino, o farmacêutico, cuja voz será apresentada, em diversos momentos, como a mais sensata e lúcida de todas. Esse caráter, de “expor verdades”, que o diferencia dos demais, é indicado pela *mise-en-scène*: Vitorino entrará em cena da direita para a esquerda e seu plano (mais longo, como que remetendo à ideia de que ele vê tudo com mais clareza, sendo capaz de extrair a verdade por trás do véu imposto pela dinâmica do lugar) tem início sem a presença de um único membro do povoado, o que não acontece com os demais. Seu caminhar é ainda mais revelador: Vitorino anda na direção oposta ao caixão do padre morto, afastando-se dele, e percorre o povoado, parando, finalmente, no meio do povo, como parte dele. Junto com ele está o nosso olhar, pois a câmera se instala no meio das e dos figurantes. No último plano da sequência de apresentação das personagens, o enquadramento coloca-nos junto do povo, com ele, assumindo sua perspectiva.

Figuras 197, 198, 199 e 200 – *O padre e a moça*

No plano seguinte, vemos uma interação entre a personagem Honorato e as figurantes. Ele parece reger a *mise-en-scène* ao ordenar que um dos *sem-nome* – no canto direito do enquadramento – se posicione “corretamente” para segurar a alça “correta” do caixão: “Vamo, passe pra cá! Aqui que é o seu lugar!”. O figurante parece meio perdido e demora a se posicionar, o que acaba fazendo com que um outro figurante, às pressas, corra para ocupar seu lugar. Na duração desse plano, se nos ativermos à movimentação desses figurantes, viceja um *atravessamento* ambíguo, que pode ser resultado tanto da intenção do cineasta quanto da falta de destreza para interpretação do homem local, tornado figurante. Ele parece deixar escapar um rastro de realidade nessa movimentação artificial e sobrevém uma dúvida: Quem está falando com o figurante? É o ator Mário Lago ou a personagem Honorato? Se seguirmos esse figurante por todo o plano, veremos que, em dado momento, ele encara Honorato com um misto de medo e raiva. Poderia esse *atravessamento* apontar para alguma reflexão crítica a respeito da relação do cinema com aquela comunidade real? Poderia essa indiferença quanto ao “lugar certo” na *mise-en-scène* revelar a “não naturalidade” que impera na relação de um filme de ficção – ainda que engajado, como os demais cinemanovistas – com suas e seus figurantes? Talvez. Contudo, é difícil ver alguma potência emanando dessa figura, controlada e instrumentalizada, cujos gestos parecem apresentá-la perdida e confusa diante de seu opressor.

Figuras 201, 202 e 203 – *O padre e a moça*

Enquanto o grupo realiza o cortejo até o cemitério, um plano de conjunto mostra Vitorino rodeado por alguns figurantes, um deles – que aparece na parte direita do *frame* – é jovem. Em uma operação deliberada, *O padre e a moça* mostra uma São Gonçalo do Rio das Pedras composta apenas por gente idosa, operação levada a cabo para manter uma figuração do povo local condizente com a significação que o filme elabora: habitantes em ruínas, doentes, fracos, sem perspectivas de futuro. Mas e a *aparição* deste jovem? Terá sido accidental? Pelo contraste, ela abala, levemente, a figuração que o filme buscava fazer das e

dos figurantes. O rapaz surge num plano posterior, na mesma sequência, com os braços cruzados – desta vez no canto esquerdo do quadro, no segundo *frame*. Ele encara o Padre com um certo ar de indiferença, seu semblante é bastante diferente das e dos demais, submissos ao cinema e à *mise-en-scène* imposta a elas e eles. Poderíamos dizer que sua figura, pela postura do corpo e por seus braços cruzados, chega mesmo a confrontar a ficção. Ele se impõe como uma força jovem, a única em meio a todo o conjunto de figurantes locais e, com isso, em nossa perspectiva, representa uma importante exceção; ela aponta para algum resquício de resistência e de vida futura para essa comunidade local. Em um mínimo instante, com sua presença única, o jovem escapa à figuração de uma *massa* submissa, os figurantes *sobreexpostos* em sequências que exigem delas e deles posturas sincronizadas que resultam em má interpretação.

Figuras 204 e 205 – *O padre e a moça*



O Padre retoma a leitura em latim. Num plano que se segue, vemos a figura de Vitorino de perfil e, ao fundo, três figurantes acompanhando a cerimônia. Duas delas apresentam bócio, o que deforma seus corpos e torna a *aparição* de ambas impactante. Elas carregam para o centro do enquadramento sua doença real, seu estado documental, apenas por surgirem na imagem, que assim expõe a sua condição frágil e insalubre.

Figura 206 – *O padre e a moça*

Na faixa sonora continuamos a ouvir a leitura do Padre, até que Vitorino a interrompe. Na montagem, sua fala parece reagir ao bócio daquelas mulheres, ao encenar um discurso político roteirizado. Em nossa perspectiva, que não reivindica importância maior para a narrativa, a declamação dessas palavras, escritas por um roteirista de fora, expõe a artificialidade da ficção diante da força do real. “Padre Antônio sempre dizia que a gente tem de se conformar com a vontade de Deus. Mas aqui todo mundo já é conformado com tudo”. O discurso de Vitorino em muito se assemelha ao de Gaúcho, no seu diálogo com Mário em *Os fuzis*, quando o personagem critica a postura do povo “na cara” do próprio povo, que reage calado e imóvel em ambos os filmes. No entanto, em matéria de interpretação, as críticas de Vitorino aparecem diferentemente. O farmacêutico fala em tom mais desesperado, o que o inclui, de certa forma, no conjunto de “pessoas apáticas”, uma vez que o personagem, alcoólatra, nada faz para alterar o destino de seu povoado. Vitorino fala mais do que faz. Em *Os fuzis*, o caminhoneiro fala com ares de superioridade, há um didatismo em sua fala moralista, ele aponta dedos e diz que “eles” é que não sabem de nada. No fim da narrativa, Gaúcho surge como espécie de mártir corajoso, que morre por se rebelar contra a injustiça social imposta àquele povo. Além disso, há outra diferença entre as sequências dos dois filmes: em *O padre e a moça*, o povo ataca o orador. Primeiro, Vitorino caminha diante das figurantes e uma delas tenta agredi-lo, ele então se vira e permanece encarando-a, mesmo quando ela vai para o fora-de-campo.

Figuras 207, 208 e 209 – *O padre e a moça*

Em seguida, Honorato ordena que o levem para fora dali, e um trio de figurantes homens, então, sai de sua apatia e fisicamente se impõem sobre a personagem ficcional. Em mais uma *aparição* ambígua, os figurantes demonstram sua força e, apesar das críticas do farmacêutico, mostram que têm sim alguma potência, inteiramente submetida, entretanto, às ordens de outra personagem, o comerciante. Trata-se de uma ambiguidade interessante a ser explorada. De um lado, o filme convoca-os para instrumentalizar seus corpos, mas, por outro, permite que essa força física apareça e se oponha fisicamente àquele que os critica, diferentemente de *Os fuzis*. Aos gritos de “Me larga!”, o farmacêutico é carregado para fora de nosso campo de visão, desaparece atrás de um pequeno muro de pedras.

Figuras 210, 211, 212 e 213 – *O padre e a moça*

A sequência seguinte dá-se dentro da farmácia. O Padre pede remédios a Vitorino para ajudar no tratamento de uma habitante que está às mortes. O farmacêutico constata que o remédio acabou, e isso se torna um pretexto, no roteiro, para que ele comece a falar ao forasteiro sobre as condições da cidade, onde os mantimentos só chegam “quando parar de chover”. Mas aquilo que retém a nossa atenção é um pequeno detalhe, quase um resíduo: um velho figurante de chapéu, que aparece nos primeiros-planos. Ele acompanha toda a conversa, calado; não participa da ação, apenas a testemunha. Em dado momento, encara a câmera. Sua presença “incomoda” mais do que ilustra – papel tradicional das e dos figurantes. Justamente porque está ali, mas nada faz, o figurante parece alguém (ou além) de seu papel, como se sua instantânea *aparição* entrasse em contraste com o restante da imagem e abrisse uma brecha.

Figuras 214 e 215 – *O padre e a moça*

No entanto, a maneira como esse figurante surge na imagem se repetirá em diferentes contextos ao longo do filme; eles sugerem a figuração de um tipo de “espionagem”, deflagrada pela curiosidade do povo. Figurantes vão ocupar um “canto de enquadramento”, em estado contemplativo, coletando informações sobre as personagens para que, no final, projetem sua força sobre o casal proibido. É como se essas presenças mudas aos poucos fossem construindo uma “ameaça” que logo explodirá. Seguem alguns exemplos. Um figurante – secretamente ocupando o fora-de-campo – espia a visita de Mariana à casa do Padre, depois sai correndo e se perde na escuridão da noite.

Figura 216 – *O padre e a moça*

Depois de a notícia correr pela cidade, o Padre tenta reverter a fofoca, passa pela farmácia, mas é recebido a portas fechadas por Vitorino. O farmacêutico então começa a expulsar os figurantes que ali estavam sentados. “Pra fora daqui! Cês vão morrer de podre, seus nojento! Tão caindo de podre, só pensam em porcaria e safadeza”, diz ele. Novamente os figurantes surgem nos cantos das imagens. Seguindo a nossa perspectiva, interpretamos que Vitorino passa a temer essa “presença ameaçadora” das e dos figurantes e, com medo de que a cidade possa se voltar contra ele por causa das fofocas, expulsa-os.

Figuras 217 e 218 – *O padre e a moça*

O figurante que ri – no canto direito do segundo *frame* acima – destoa por completo do contexto da ação, expondo mais sua satisfação por participar da cena do que seu papel de figurante, provavelmente frustrado em ser expulso daquela forma. Materialmente, sua *aparição* choca o olhar e desestabiliza o fluxo narrativo por um segundo. No fim dessa sequência, mais um figurante, imóvel, que se encontra no canto do enquadramento, será enxotado para o fora-de-campo por Vitorino.

Figuras 219 e 220 – *O padre e a moça*

Essas “presenças incômodas” testemunham as ações principais protagonizadas pelas atrizes e atores profissionais, entreouvem as conversas, manifestam-se nas figuras das beatas, que ocupam os cantos quando o Padre vai à casa de Honorato tirar satisfação e, na mesma sequência, nos garimpeiros que interrompem seu trabalho para observar a conversa dos dois personagens a respeito de Mariana.

Figuras 221, 222, 223 e 224 – *O padre e a moça*

Durante a fuga do Padre e de Mariana, um figurante de guarda-sol surge no meio da serra, completamente camuflado, e mantém a força incômoda desta “presença ameaçadora” no decorrer das ações da ficção.

O casal de protagonistas foge da cidade, mas não consegue seguir viagem por conta da crise existencial do Padre;¹³² acabam, contraditoriamente, voltando para São Gonçalo do Rio das Pedras. São recebidos por figurantes enraivecidas que, orquestradas pela *mise-en-scène*, irão aprisionar o Padre dentro da igreja e agredirão Mariana. Alguns homens forçam-na a usar o vestido de noiva, presente que Honorato lhe dera no início do filme, e parecem forjar um casamento que nem o próprio comerciante quer mais. Liberto da igreja, o Padre vai atrás dela, e então inicia-se uma sequência em que as e os figurantes perseguem as personagens até as encurralarem dentro da Gruta de Maquiné.

¹³² Há na sequência uma possível referência às figuras de Orfeu e Eurídice. Na mitologia grega, o herói tenta levar sua amada, Eurídice, que morrera, do inferno de volta ao mundo dos vivos. O deus da morte, Hades, encantado com a música de sua lira, permitira-lhe tal privilégio, contanto que andasse em linha reta sem olhar para trás, nem mesmo para se certificar de que Eurídice o acompanhava. No fim, o herói confunde-se e acredita ver a luz do sol, então olha para Eurídice, que acaba se transformando em pedra, permanecendo no inferno. Na caminhada do Padre e da Moça, que se dá ao longo de uma terra em ruínas, ele vai sempre à frente, tentando demonstrar estar incólume à presença de Mariana. Até que ela grita: “Por que o senhor não olha para mim?”. Ele se vira pela primeira vez, lançando a ela o olhar de Orfeu, ao mesmo tempo apaixonado e arruinador, pois justamente a partir daquele plano eles não darão mais um passo adiante e acabarão por regressar ao inferno de São Gonçalo do Rio das Pedras.

A perseguição é construída em planos muito curtos e fechados, nos quais a *mise-en-scène* parece ambigualmente remeter, a um só tempo, a uma briga e a uma dança de corpos desajeitados, como no plano em que um figurante derruba e é derrubado pelo Padre.

Figura 225 – *O padre e a moça*



É o momento no qual as e os figurantes afinal “explodem”, saem de sua apatia e da imobilidade que os prendia nas imagens. Porém, seu gesto não é o de se rebelar contra o “estado de coisas” de sua realidade, injusta e opressora, mas contra os elementos alheios à sua comunidade: a única moça jovem da cidade e o padre forasteiro. Em um dos planos, o Padre fecha a porta de uma ruína para impedir a entrada de uma figurante que os persegue. Interessante lançarmos um olhar sobre a plasticidade desse gesto – dissecado nos três planos a seguir –, pois, ao eliminarmos a sua significação narrativa, parece-nos que o ator fecha a porta “na cara” da figurante. O plano surge então como metáfora para o “fechar de portas” que o cinema comumente reserva às e aos figurantes, quando elimina ou diminui seu direito de imagem, ou quando as relega para o tradicional “pano de fundo”.¹³³

¹³³ Na contramão do plano no cemitério, já descrito, em que são os figurantes a expulsarem um personagem (Vitorino) de cena.

Figuras 226, 227 e 228 – *O padre e a moça*

Notemos como o povo surge nos enquadramentos enquanto “comunidade”, pois expressa sua força conjunta e combate os corpos dos atores. Na faixa sonora, ouvimos ruídos e os gritos das beatas, que antes cantavam, além de uma composição musical acelerada para órgão, instrumento que antes transmitia serenidade quando acionado. Nas imagens, vemos as figurantes que perseguem o casal se reagrupando, e são figuradas como uma manada que caça em conjunto, sempre trazendo para próximo do coletivo aquela que se destacou para

“mordiscar” a presa, como acontece com a figurante que foi afastada pelo Padre – primeiro *frame* – e por outra que tenta empurrar o casal, mais à frente – segundo e terceiro *frames*.

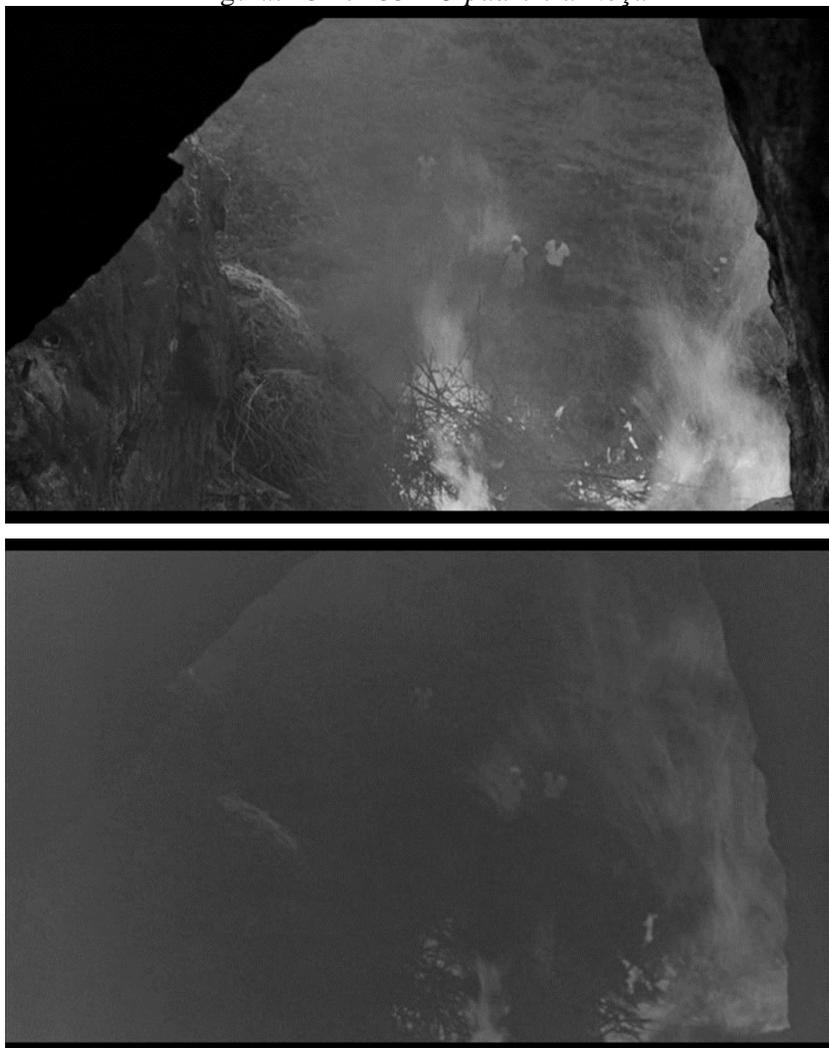
Figuras 229, 230 e 231 – *O padre e a moça*



Apesar de os rostos e corpos das e dos figurantes surgirem com alguma singularidade ao longo dessa sequência, seria preciso uma leitura por demais forçada e enviesada para ver neles um possível *desvio* da narrativa, conduzindo-nos à interpretação de que não é contra o Padre ou Mariana que lutam – meros papéis –, mas sim contra a dominação que o cinema exerce sobre seus corpos. Essa tese fica muito comprometida quando levamos em consideração que esses gestos e reações foram inteiramente requeridos pela ficção, fazendo com que haja pouca ou nenhuma brecha por onde “vazem” traços reais das pessoas filmadas. Elas parecem mesmo engolidas pela ficção. Aprisionadas, como analogamente ficarão o Padre e Mariana dentro da Gruta, onde são asfixiados pela fumaça do fogo gerado pelas e pelos habitantes locais. A última imagem da cidade no filme é um plano geral, no qual vemos os corpos das e dos figurantes a distância, em meio à fumaça e às labaredas do fogo – o que, plasticamente, pode abrir a imagem para a interpretação de que são os corpos das e dos

habitantes locais que estão sendo consumidos, reforçando que seu destino é mesmo a ruína, as cinzas.

Figuras 232 e 233 – *O padre e a moça*

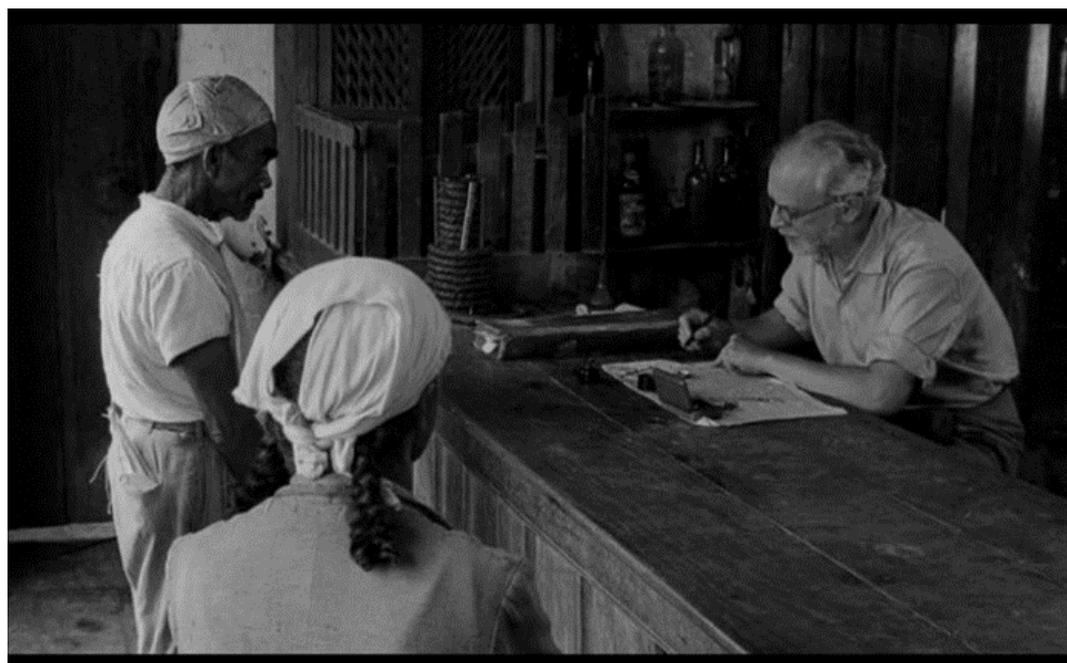


Assim como no caso de *Os fuzis*, não seguimos a cronologia dos acontecimentos da narrativa em nossa análise de *O padre e a moça*. Decidimos finalizá-la lançando luz sobre duas sequências específicas, já mencionadas na dissertação. A primeira delas é consecutiva à conversa que o Padre tem com Honorato,¹³⁴ quando ele apresenta sua versão sobre a derrocada da cidade. “Aqui não vem mais ninguém, Padre. Tem muita serra pra subir, descer pra ir embora é mais fácil. Quem tinha vontade de mudar faz muito tempo que foi embora. Quem ficou foi porque quis. A gente gosta dessa calma, aqui não adianta, Padre, as coisas não

¹³⁴ Esse momento ocorre logo depois que Vitorino diz que os mantimentos só chegam na cidade “quando a chuva parar”, por isso as duas cenas se conectam narrativamente. É o momento do filme em que o contexto de São Gonçalo do Rio das Pedras é apresentado.

mudam”, diz ele. É a história dos vencedores sendo contada pelo comerciante, responsável pela exploração da mão de obra e perpetuador da desigualdade e injustiça sociais no vilarejo.¹³⁵ O discurso de Honorato atravessa a faixa sonora, enquanto a montagem agencia sete planos, que se passam em vários pontos da cidade – a casa do comerciante, o entorno da igreja, uma rua e uma casa abandonada –, compondo uma espécie de “voz da história” onipresente, o que a aproxima ainda mais da ideia de uma “versão dos vencedores”. Um corte nos leva para dentro da mercearia, dando início à sequência que queremos destacar. Num primeiro plano o vemos analisar uma pedra de diamante. Instala-se um contraste entre a fartura de seus produtos (garrafas cheias) e toda a decadência e a penúria da cidade – clássica dinâmica de opressor-oprimido. Ele descreve uma pedra preciosa em sua mão, minúscula e imperceptível para nosso ponto de vista. Chama o Padre que lá se encontra, de certa forma atordoado pela desigualdade gritante. “Agora quando aparece uma pedra é assim, não dá nem pra pagar a despesa. Todos eles me devem”, “a dívida só faz aumentar”, diz o comerciante, bem vestido e robusto. A câmera segue o Padre e, quando ele vira o rosto para observar algo no fora-de-campo, eis que o corte nos compele a contemplar a figura de um homem. O figurante surge, em toda a sua vitalidade documental – com seu “figurino” real –, o corpo de um garimpeiro de fato, que encara vigorosamente a personagem ficcional. Seu rosto parece sim nos contar uma história real, a do garimpo em Minas Gerais, e tem um poder de evocação muito maior do que a narração do ator. É dessa mudança de curso que surge o *desvio* nessa imagem: extrapolamos a narrativa que ela conta para nela enxergar o confronto da “História do oprimido” com a “História do opressor”. Sabe-se pelas marcas no corpo do figurante que a verdade reside no seu silêncio, no seu olhar. Uma outra figurante aparece de costas, próxima ao homem curvado, reforçando a ideia de que a história do povo está do outro lado da bancada da mercearia, oposto ao do comerciante. A mercearia, então, ganha contornos de arena, onde o povo entra em confronto com seu opressor.

¹³⁵ Ele continua: “Agora não vem mais ninguém aqui, mas no princípio eles vinham. Vinham a pé ou a cavalo. [...] Eles procuravam ouro e esmeralda. Quando acharam diamante foi por acaso, não deram valor, eles não conheciam a pedra. [...] No princípio tinha muito diamante, era só olhar pro chão que se encontrava. Depois foi acabando, eles garimpavam tudo. Toda essa serra eles lavraram. [...] Hoje só o que se encontra é o que eles não quiseram. Umas pedrinha miúda feito cabeça de alfinete”.

Figuras 234 e 235 – *O padre e a moça*

A porta do comércio desfocada ao fundo permite-nos a leitura de que essa imagem ofereceria uma metáfora para o porvir desse povo, embaçado, disforme, incerto. No plano seguinte, o Padre, que aparenta certo desacordo com a exploração (“Mas e o senhor então? Como é que o senhor consegue se manter?”), aproxima-se de Honorato, que responde: “A gente dá um jeito”. Inferimos que o “jeito” é explorar a população local até o nível da miséria. Após um movimento de câmera, o figurante adentra este novo enquadramento – primeiro *frame* a seguir –, e ali permanece com um olhar bastante impactante, encarando a figura

opressora que acaba de explicitar todo o sistema de opressão que o aniquila. Isso mantém o *desvio*, de modo que podemos reler essa sequência a partir de um novo prisma – inverso ao contido nas falas roteirizadas do ator – graças à presença muda desse figurante, uma visão que confronta a versão do “vencedor” Honorato. Além disso, o componente de “ameaça”, que analisamos anteriormente, ressurgiu, tanto que a personagem olha para o figurante e diz: “Que que cê tá esperando? Pode ir embora”. Assim como na sequência do velório, Honorato dá uma ordem para um figurante.¹³⁶ Ele se vira, de olhos fechados, e lentamente caminha para fora da mercearia, sendo observado pelo Padre. Sua roupa mais clara o faz desaparecer aos poucos na luminosidade externa e na brancura do muro que compõe o fundo, até que ele finalmente caminha para o fora-de-campo, deixando o enquadramento. Nessa sequência, a imagem parece deixar ver uma “parcela de humanidade”, exposta na frontalidade, e no olhar, desse *sem-nome*. O visível torna-se sensível. Podemos pensar que as e os figurantes são como testemunhas do tempo.

Enquanto Honorato continua falando, um corte apresenta um novo plano. Nele, a imagem revela um figurante de costas (seria o mesmo que estava na mercearia? Este não possui uma touca na cabeça como o anterior), observando a cidade com a igreja ao fundo. Um *travelling* lateral sobre sua figura revela essa *aparição* como sendo novamente “ameaçadora”, com outros figurantes no campo de visão. Ele parece observar a cidade de cima, como uma figura que condensasse todas as pessoas da cidade em uma só, contemplando sua realidade com um misto de apatia (figurada na imobilidade do corpo, incapaz de modificar as estruturas de poder locais) e mistério (figurado em sua contemplação, já que estamos privados de seu rosto). Ainda que fraco e humilhado, esse povoado local exprime sua “ameaça” constante que pode, quem sabe, vir a explodir.

¹³⁶ Lá, tratava-se de “segurar no lugar certo” o caixão de Padre Antônio.

Figuras 236, 237, 238 e 239 – *O padre e a moça*Figura 240 – *O padre e a moça*

A segunda sequência à qual queremos dar destaque se passa dentro da igreja e sucede a conversa entre Vitorino e o Padre, na casa do pároco. Vemos a imponente construção da igreja e, na faixa sonora, ouvimos o canto das beatas (trata-se do tema que atravessa todo o filme). Um corte nos leva para o interior e vemos, em um plano médio impactante, o rosto de uma mulher, cidadã, figurante; ela está sentada, com a cabeça tombada levemente para a

esquerda, e canta desanimadamente. Imóvel, seu semblante parece expressar uma total descrença para com o futuro desse vilarejo, que já não ocupa mais lugar de importância na cruel dinâmica imposta pela exploração capitalista. As marcas das rugas em seu rosto revelam um envelhecimento precoce, que parece assombrar toda a cidade. A montagem surpreende o espectador ao garantir a essa “mulher ordinária” um tempo de exposição crucial para que seu sofrimento se torne sensível, por mais singela, e estática, que seja a forma como ela se apresenta. Seu corpo, apreendido segundo tal duração, suscita um efeito profundo na experiência de quem a vê. Uma potência crítica parece advir da forma como essa mulher surge na imagem, e mostra-se capaz de contar quase uma nova história: a história do povo local, de “vencidas e vencidos”. Ela causa um *desvio*, assim como o figurante que encara Honorato na sequência abordada anteriormente. Nesse sentido, podemos refletir se essa presença abre uma trilha, um flanco, que dá acesso a algo que não estaria previsto no roteiro do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Podemos observar uma espécie de perfuração na narrativa, um abalo cuja potência o diretor pode só ter percebido na mesa de montagem, revendo o material filmado. Esse abalo resulta do fato de que a imagem da habitante local ganha certa autonomia com relação ao desenrolar das ações centrais, da narrativa ficcional. Se nos questionarmos sobre a funcionalidade narrativa dessa imagem, provavelmente não encontraremos resposta: ela em nada interfere no curso das ações, que se dariam com ou sem ela. No entanto, ela abre mais um caminho para que a história de São Gonçalo do Rio das Pedras possa tomar figura, pelos traços de seu rosto, pela tristeza de seu olhar, promovendo uma interseção entre ficção e história de fato, tão almejada – mas nem sempre alcançada – pelo Cinema Novo. É a história de uma cidade destruída pela mineração no interior de Minas Gerais que aparece sob a forma de lampejos, de “parcelas de humanidade”, em seu corpo. Essa mulher permanece *sem-nome*; mas, ainda assim, foi capaz de desviar o curso da narrativa, tornando mais complexa a visão forasteira sobre São Gonçalo do Rio das Pedras. Planos como esse permitiram que o Cinema Novo pudesse incrustar suas estórias roteirizadas em um contexto documental, e que desse cruzamento surgissem reflexões críticas capazes de lançar luz sobre as condições de vida dos povos locais, apanhados pelas lentes do cinema.

Figura 241 – *O padre e a moça*



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assumo aqui, no final do percurso de escrita, o discurso em primeira pessoa, para apresentar em tom pessoal algo das relações desta dissertação com o contexto no qual ela foi produzida. Em 2017, o Brasil vive um momento politicamente tenebroso, no qual as mínimas perspectivas de igualdade social e respeito à vida humana vão sendo aniquiladas a cada “canetada” de um governo ilegítimo, conduzido por manobras de gabinete, apoiadas pela mídia e pelo Poder Judiciário. Em 2016, vivemos um processo político intenso, de golpe e invenção precária de formas de resistência, protagonizadas sobretudo por estudantes secundaristas e universitários. Em meio à turbulência da experiência histórica, o convívio com as imagens do Cinema Novo, possibilitado pela pesquisa, foi ao mesmo tempo um desafio e um alento.

Ao voltar-me para esses registros, tive que encarar os rostos de pessoas flageladas, desprivilegiadas, cujas formas de vida se encontravam sob ameaça. Nas imagens, elas nos fitam e parecem indagar o nosso tempo: que respostas elaboramos ao longo desses anos que nos separam da década de 1960? A difícil resistência desses povos, elaborada precariamente nas imagens, terá encontrado vias de realização social e política? Ou nossa história acumula, ano após ano, violências, expropriações, *desaparições*? Os povos foram e ainda são os mais afetados pelos processos políticos, em específico pelo golpe em curso no país. Delicada construção histórica, resultado das lutas travadas contra a exploração, o conservadorismo e a arbitrariedade nos anos 1960, 1970 e 1980, seus direitos são novamente os mais afetados e suprimidos pelas forças do poder econômico, que parecem encontrar formas renovadas de perpetuação, não raramente pelas vias mais criminosas.

Se nos indaga e incomoda, o repertório de imagens dos povos que nos legou a moderna cinematografia brasileira também nos municia nos atuais combates. Nesse sentido, a pesquisa foi também um alento. Através do olhar que dirigimos ao Cinema Novo, foi possível testemunhar formas de resistência dos povos locais brasileiros, refletir a respeito delas, conviver com suas existências. Este trabalho significou estar em contato com obras de arte e teorias atentas aos desaparecimentos que o “progresso” tecnicista impõe aos povos, expressões que reivindicam novas formas de experiência sensível. Mais importante ainda foi buscar reconhecer nas imagens – e também nos sons – legítimas formas de luta contra as forças de aniquilamento. De novo o Cinema Novo nos indaga: em que medida a multiplicação de imagens, o regime de visibilidade em que nos encontramos imersos, *sobreexpõe* ou *subexpõe* os povos? Quais seriam, em nosso tempo, as imagens resistentes?

Pois sempre houve e sempre haverá resistência.

Nas notas a seguir, menos do que fechar e arrematar “conclusões” para a pesquisa, buscamos fazer ressoar reflexões disparadas por ela. São, em parte, novas problematizações e questionamentos, relacionados às múltiplas histórias das imagens das e dos *sem-nome*.



À exceção de uma obra como *Povos expostos, povos figurantes*,¹³⁷ a teoria da imagem dedicou-se ao tema das e dos figurantes de forma dispersa, sem muito rigor nem densidade. Estatuto equivalente ao que as próprias figurantes portam no cinema, onde tradicionalmente são encerradas em uma hierarquia narrativa que as coloca como “pano de fundo” e as faz desaparecer por não intervirem no fluxo dos acontecimentos. Seus corpos são instrumentalizados pela decupagem clássica, que dificilmente lhes concede espaço e legibilidade. De maneira geral, essas pessoas surgem na imagem para preencherem espaços vazios, como objetos de decoração. O sentido que as narrativas atribuem às figuras *sem-nome* é comumente fechado e funcional, não as apreendendo como seres humanos complexos, ambíguos e singulares. Com isso, percebemos, de saída, que a luta constante das e dos figurantes é contra o estereótipo; contra suas figurações como massa una, homogênea, operação característica de uma estética espetacularizante que viceja em diferentes gêneros televisivos e no cinema industrial. Ou contra o excessivo “destaque” da pessoa comum por uma via exotizante, que reforça justamente suas misérias e fragilidades. Mas a história das imagens nos mostra que filmes, fotografias, vídeos e outros suportes imagéticos fundamentados em um olhar humanista e politicamente engajado produziram obras em que as e os figurantes foram, ao contrário, dignificados. Esses homens e mulheres “comuns”, ordinários e ordinárias, tiveram vez, por exemplo, em um cinema de ficção moderno que se preocupou em expor seus rostos, seus traços, suas vozes, suas histórias, trazendo-as para a imagem em *mise-en-scènes* e angulações que privilegiaram suas aparições tanto quanto – ou até mais que – aquelas de atrizes e atores profissionais. Revelar os modos de vida dessas pessoas significa incluí-las, pela imagem, num conjunto amplo de humanidade, no qual possam fazer parte ativa de uma partilha de experiências e convivências. É também fazer com

¹³⁷ No original, *Peuples exposés, peuples figurants*. Sem tradução para o português até a data de finalização deste trabalho.

que suas imagens sejam capazes de expor e lutar contra o seu desaparecimento diante do “progresso” imposto pelos poderes dominantes.

Concluimos então que um olhar detido à materialidade das imagens pode revelar novos sentidos para o termo “figurante”, quando aplicado à arte cinematográfica. Muitas vezes, a imagem de uma ou de um figurante é suficiente para que se abra uma reflexão a respeito do próprio cinema. Quando uma pessoa comum encara a câmera, por exemplo, abre-se uma fenda que nos faz repensar sua relação – como corpo filmado – com o aparato cinematográfico que a apanhou. Podemos pensar nela como ser isolado, sujeito de rosto e gestos únicos, que em um “aqui e agora” específico confrontou uma câmera e uma equipe de filmagem. Ainda que essa ou esse figurante esteja interpretando um papel menor ou faça parte de uma massa, um olhar atento pode garimpar instantes em que essa relação desigual, imposta pelo próprio cinema sobre o seu corpo, é rompida: um olhar, um gesto, um tropeço, uma mexida nos cabelos, uma piscadela, um sorriso, uma fala inesperada que perturbe a “ordem” de um filme. Inventariamos alguns desses momentos nas análises de *Os fuzis* e *O padre e a moça*. Por conta disso, apropriando-nos das leituras existentes e acrescentando observações de nossa pesquisa, arriscamos elaborar uma definição mais contemporânea de “figurante”, na qual abrimos mão do tradicional desprezo que sofrem as e os *sem-nome*; uma definição que escape das ideias consagradas na teoria como “pano de fundo” ou “parte maldita”, pois essas também confluem para o seu apagamento, mesmo que presentes em leituras politicamente engajadas do cinema. Consideramos então que *figurante é a pessoa filmada que promove uma ambiguidade, uma abertura na imagem cinematográfica. Ao mesmo tempo que relegada ou desvalorizada pela narrativa, ela se impõe como presença plástica, expondo uma corporeidade reveladora de determinado contexto e experiência sócio-histórica, ou dotada de uma potência (documentária, expressiva) capaz de desestabilizar a significação interna que um filme procurou elaborar.*

A partir de nosso convívio com suas aparições, notamos que esses rostos e corpos carregam constantemente essa potência disruptiva, capaz de alterar a percepção que temos de uma imagem ou de uma história, mas que ela nem sempre vem à tona. Ela existe – pois figurantes são humanos, seres complexos e ambíguos por excelência –, mas precisa ser escavada, buscada, analisada, revelada. Entendemos que não basta filmar um figurante de perto, não basta tornar sua face legível, se tudo aquilo que se quer expor é a sua fraqueza e a sua impotência. Para que a potência de uma ou um figurante seja evidenciada, as operações cinematográficas precisam se deixar marcar pelo que nelas há de único. Um comprometimento estético e ético com as imagens de figurantes pode evidenciar sua força,

suas singularidades e eternizá-las como importante arma na luta contra os constantes apagamentos, emudecimentos e “estereotipagens” dos povos.



O Cinema Novo representou um essencial rompimento com a figuração dos povos que se fazia, *grosso modo*, no cinema brasileiro. O simples gesto de virar as câmeras para as e os figurantes e permitir que, na montagem, suas durações fossem mais incisivas, gerou um conjunto de imagens impactantes e eternas. Mas essas imagens, veículos de discursos politicamente engajados da geração cinemanovista, também são ambíguas. A vontade de mostrar o “povo brasileiro” nem sempre se traduziu em opções estéticas que fizessem emergir a potência da qual falamos. Ainda que impregnados pela marca “moderna” de movimentos anteriores – como o neorealismo italiano –, os filmes de ficção cinemanovistas mantiveram, de um modo geral, alguns traços convencionais ao abordarem figurantes. Relegando às e aos *sem-nome* uma função muitas vezes decorativa, observamos que em várias dessas obras o rompimento com figurações anteriores – realizadas na *Bela época*, pelas chanchadas ou pelos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, por exemplo – deu-se apenas pelo fato de povos locais estarem presentes nas imagens. Contudo, esse “pequeno” passo foi fundamental. E devemos reconhecer que algumas obras elaboraram, mesmo que em sequências pontuais, a presença de habitantes locais de maneira contundente. Para um contexto social como o brasileiro dos anos 1960 (e até hoje), um primeiro plano de um rosto “ordinário” de uma flagelada pela seca, um movimento de câmera que acompanha o andar de uma criança, os vários olhares lançados às câmeras nos espaços públicos, os gestos singulares que penetram enquadramentos podem configurar acontecimentos estéticos. São imagens únicas, que se abrem para leituras como a que buscamos empreender nesta pesquisa, valorizando suas aparições e almejando interpretações que extrapolem as intenções manifestas de cada filme. A maneira como esses figurantes interagem ou não com atrizes e atores profissionais pode ser vista, analisada, criticada. Ainda que, em muitos casos, essas pessoas componham o fundo, sejam mantidas na obscuridade e não tenham voz, elas estão ali, não foram ignoradas, deixadas no fora-de-campo ou *subexpostas*. O grande passo dado pelo Cinema Novo com relação às e aos figurantes foi o de dar-lhes um direito à imagem.



Em *Os fuzis*, o povo local, tornado figurante na ficção, tem valor essencial para o argumento do filme. É como se ele fosse a personagem que poderia determinar, em tese, os rumos das ações. Sem ele, a motivação narrativa dos soldados inexistiria, pois os protagonistas são convocados para protegerem os armazéns do comerciante, de modo a evitar, justamente, que essas pessoas os saqueiem. O filme de Ruy Guerra buscava documentar, pela via de múltiplos registros imagéticos, a realidade social devastadora de um povo em desaparecimento. Nesse sentido, o conjunto de imagens documentais – composto pelas sequências do boi na caatinga, pelas entrevistas e pelas filmagens de retirantes – é de imenso valor. Nessas imagens podemos ter contato com seus rostos, as marcas físicas em seus corpos estão expostas na materialidade fílmica e nos fazem refletir sobre as suas condições de vida locais. Há o registro de suas práticas – como o retirante que procura uma raiz enterrada – e de suas tradições – como as imagens marcantes da procissão em louvor de São José –, gestos eternizados pelas imagens e que podem ser vistos hoje, mais de 50 anos após as filmagens. Há nessas sequências outro procedimento essencial: dar voz às pessoas locais, “ordinárias”. Por meio dos relatos, acessamos suas versões para acontecimentos históricos como a Guerra de Canudos e suas descrições preciosas a respeito de Antônio Conselheiro (“andava a um palmo do chão”), que imprimem um tom místico aos acontecimentos e personagens históricos e nos oferecem versões da experiência do ponto de vista dos oprimidos. Essas *apariciões* revelam um povo que luta, com a sua religiosidade e oralidade, para que seu desaparecimento e apagamento não se perpetuem.

No entanto, essas sequências seguem uma estética do documentário que se distancia bastante, no conjunto do filme, das operações realizadas nas sequências mais estritamente ficcionais. Nessas, a presença das e dos figurantes – que são o povo local sertanejo – surge muitas vezes engolida pela narrativa, seus corpos apanhados de modo apático e impotente diante da injustiça que sofrem. Suas figuras parecem apenas “compor a cena” em muitos momentos, especialmente no desfecho, quando se tornam praticamente “névoa” diante dos corpos dos protagonistas – que coordenam, de fato, a ação narrativa. É fato que, quando assistimos às cenas ficcionais em *Os fuzis*, notamos a presença dos povos locais, eles aparecem e não são *subexpostos*; há mesmo planos aproximados de seus rostos nos quais podemos contemplar – assim como nas sequências documentais – seus traços particulares, a história impressa em seus corpos. Nesse momento o filme parece se aproximar de uma revelação da força contida em cada *sem-nome* filmada e filmado – especialmente se lançarmos sobre essas imagens um olhar que busque pelos fulgores, pelas fissuras, como no poderoso plano-sequência das crianças brincando com as balas de fuzil. No entanto, a

montagem muitas vezes acaba por instrumentalizar essas aparições, por ligá-las ao núcleo de ações orquestradas pelas personagens, como no caso da sequência do bar, onde Pedro discursa sobre o fuzil, ou quando ocorre o transporte dos mantimentos para os caminhões. Essa postura observadora, apática, silenciosa, submissa aos acontecimentos roteirizados, compromete a possível resistência dessas pessoas contra o seu desaparecimento. Quem vai de fato se rebelar é a personagem criada pela ficção, Gaúcho, e não o povo tornado figurante, aquelas e aqueles que de fato enfrentavam a miséria. A partir da perspectiva que adotamos em nossa pesquisa, a figuração reservada às e aos habitantes locais, na ficção, opta por documentar a sua desgraça, e revelar a extrema fragilidade e impotência do povo diante de suas mazelas. Quando articulamos a plasticidade de seus corpos e rostos à análise da narrativa, verificamos que tal conformação tem como uma de suas causas a alienação religiosa. De um modo geral, na ficção de *Os fuzis*, o misticismo não é visto como uma via transformadora, potencialmente revoltosa, não aponta para um futuro, mas para a completa estagnação. Mas a força de resistência do povo contra os poderes vigentes – inclusive pela via da experiência religiosa – não está de todo ausente. Por um lado, algumas sequências dão forma à experiência religiosa do povo sem distanciamento, como se o filme buscasse se contaminar por sua visão de mundo – é o caso das aparições do “boi santo” no prólogo, ou da maneira como a procissão para São José é apresentada em imagens. Por outro, a revolta, Canudos, Conselheiro, surgem nos registros documentais, são rememorados, reescritos pelas vozes de pessoas locais, *sem-nome*. Em sua figuração do povo, a ficção não nos parece capaz de traduzir esse espírito, revelado pelo documentário. Ainda assim, um olhar que subtraia, da submissão à narrativa, a plasticidade dos corpos e rostos desse povo pode garimpar instantes (os sorrisos, os olhares, os gestos inesperados), brechas que oferecem matéria para um pensamento sobre as formas da resistência popular nas imagens.

Em *O padre e a moça*, filmado na região de Diamantina (MG), as condições locais da população eram também degradadas, por conta dos estragos herdados dos tempos da mineração. O filme apresenta um olhar igualmente empenhado em documentar essas figuras, seus corpos marcados e olhares destituídos de esperança. O povo faz parte do argumento, como personagem que irá liquidar o “casal proibido” no final do filme; sua função narrativa está atrelada aos acontecimentos que são orquestrados pelas e pelos protagonistas. Seus gestos e movimentações nos enquadramentos são orientados por uma *mise-en-scène*, isso é certo, no entanto algo de suas singularidades escapa a esse controle: seja na postura de seus corpos, seja por um olhar que contorna o lugar que a narrativa preparou para elas e eles, ou por uma interação não natural com as personagens principais (em especial com a figura de Honorato).

Há uma série de instantes nos quais fendas se abrem na imagem para que possamos elaborar algo da vida local dessas pessoas. São essas aberturas que nos permitem aceder a uma reflexão sobre suas formas de resistência. Isso porque a ficção não imobiliza por completo a força dessas e desses figurantes, tanto que no final são elas e eles que executam a ação violenta contra o Padre e Mariana. Colocam seus corpos em luta, caem no chão, são empurrados. Ainda que, numa dimensão narrativa, elas e eles o façam para reafirmar seu conservadorismo e sua submissão aos preceitos morais e religiosos, na materialidade fílmica eles aparecem *em movimento*, em confronto, seus rostos reagem – talvez mais espontaneamente – às investidas violentas do Padre. Essa mobilidade é algo que os distancia da apatia perturbadora de *Os fuzis*: seus corpos são ativados pela ficção, e por isso se mostram resistentes, vivos, fortes e violentos. Ainda que o tempo de tela das e dos figurantes no filme de Joaquim Pedro de Andrade seja menor, há planos que singularizam seus rostos e corpos de maneira mais ambígua, “misteriosa” do que em *Os fuzis*, que as apresenta segundo uma significação prévia mais fechada. Surgem planos como o da figurante-beata cantando na igreja, do figurante-garimpeiro na mercearia de Honorato ou do homem que encara a câmera no velório de Padre Antônio, destacados no capítulo 3.

Em contrapartida, diferentemente do filme de Ruy Guerra, não há em *O padre e a moça* sequências documentais, não há entrevistas, não há um momento de escuta; a palavra da “pessoa comum” inexistente, e, nesse sentido, o povo efetivamente não tem voz no filme, não conta sua própria versão da história. A população local foi totalmente absorvida pela dimensão ficcional e, com isso, sua resistência potencial ficou restrita às formas como seus corpos performam nas imagens, como interagem diante da câmera. E, muitas vezes, é de sua inabilidade interpretativa que surgem novas brechas para que possamos elaborar algo de sua condição local, como habitantes e não figurantes.

Ao aproximar as e os figurantes de *Os fuzis* daquelas e daqueles de *O padre e a moça*, notamos que emana de suas presenças, na ficção, um aspecto “ameaçador”. Nas narrativas de ambos os filmes, ao aparecerem nos cantos das imagens, como espectadoras pouco participativas, essas pessoas não apenas observam as ações realizadas pelas protagonistas, mas por vezes impõem uma presença intimidadora. No caso de *Os fuzis*, por conta da possibilidade de saquearem os armazéns; em *O padre e a moça*, devido a seu olhar moralizante, que pode prejudicar ou interromper a relação proibida do casal de protagonistas. Se, no filme de Ruy Guerra, essa “ameaça” não convence, uma vez que as e os *sem-nome* são também *sem-fuzis* e não apresentam perigo efetivo aos soldados armados; na fita de Joaquim Pedro de Andrade, ela se concretiza. No primeiro caso, o resultado é a evidência cristalina da

opressão social e da injustiça impostas à população local, de um enfraquecimento de suas condições de resistência, o que não impede o soldado Mário de lançar um último olhar, ao mesmo tempo amedrontado e desesperançado, sobre Milagres, antes de partir. No segundo, a ameaça deixa de ser abstrata e transforma-se em confronto físico, em assassinato, fazendo com que as e os figurantes assumam agência no andamento dos acontecimentos ficcionais. Há passagens entre o mundo da ficção e o real documentado em *O padre e a moça* que parecem menos orgânicas em *Os fuzis*, onde o mundo das e dos habitantes locais surge segundo uma significação prévia mais fechada. A ficção em *O padre e a moça* confronta o real de São Gonçalo do Rio das Pedras de modo mais “tateante”, fazendo emergir frestas ou intervalos na imagem; já a ficção de *Os fuzis*, realizando-se em meio aos espaços e à população de Milagres, parece mais “segura” diante do real que lhe atravessa.

Os fuzis e *O padre e a moça* representam dois tipos de figuração do povo singulares no contexto do Cinema Novo – movimento que representou, em seu conjunto, um marco incontornável em nossa cinematografia, no que diz respeito à elaboração da experiência popular. Duas obras que foram realizadas segundo uma perspectiva politicamente engajada, que buscaram expor os corpos flagelados de um “povo brasileiro” até então *subexposto* pelo cinema; mas que, ao mesmo tempo, se distanciam em vários pontos. Nosso intuito não foi o de aplicar às obras uma “cartilha” com critérios de avaliação sobre as formas de aparição de suas e seus figurantes. Tratou-se de lançar sobre a materialidade fílmica um olhar que procura pelas fissuras, pelos intervalos, pelas imagens que contrariam o fluxo e permitem uma exposição da resistência dos e das oprimidas diante de seu desaparecimento.

REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, Margarida. As mortes e ressurreições do Cinema Novo na crítica dos anos setenta. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., 2014, Buenos Aires. *Actas...* Buenos Aires, 2014. v. 1, n. 1, p. 35-39.
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- ARENDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BALADI, Mauro. *Dicionário de cinema brasileiro: filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BATISTA, Manoel Meirelles Amorim. Paisagem Nordestina e os Ciclos do Cinema Nacional. Trabalho apresentado no GP Cinema do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. São Paulo, 2016.
- BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: _____. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras Escolhidas, v. 1.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul.-dez. 2007.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BROOKS, Xan. Why I love... non-professional film actors. *The Guardian*, 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/aug/12/why-i-love-non-professional-actors>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Verdade e criação no cinema direto: de suas origens às bolinhas de papel. In: CATÁLOGO FORUMDOC.BH, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Ensaios sobre a aparição. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges; GUATTARI, Félix. Os figurantes In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andrea Casa Nova (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. Obras Escolhidas, v. 1.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles; GONZAGA, Adhemar. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A., 1966.

GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea – Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 71-88, jul.-dez. 2005. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3457/2523>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

GUIMARÃES, César. Os devires da terra na imagem. In: STARLING, Maria Murgel; BORGES, Augusto Carvalho (Org.). *Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KIAROSTAMI, Abbas. Abbas Kiarostami on Working with Non-Professionals. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2dHENGcdaxI>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

KRENAK, Ailton. *Encontros*. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MIRANDA, José A. Bragança. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2012.

MORRIESEN, Claudia. Blackface no cinema – uma história de racismo, 2015. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/blackface-no-cinema-uma-historia-de-racismo/#gs.TJviEAg>>. Acesso em: 7 jul. 2017.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.

PINTO, Júlio. Imagem: refém do simbólico. In: CASA NOVA, Vera; MAIA, Andrea Casa Nova (Org.). *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Eexperimental Org./Ed. 34, 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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

RODRIGUES, Aloisio. *A poética narrativa na adaptação do filme: o padre, a moça, de Carlos Drummond de Andrade*. 2011. 170 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Movimento, 2008.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e *Os fuzis*. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Meire Oliveira. *Passos da paixão mineira: o cinema – poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências*. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOUZA, Alisson Gutemberg da Silva. *O Nordeste no cinema brasileiro: o espaço contemporâneo em novas e velhas abordagens*. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2008.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papiirus, 2011.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, v. 2, n. 1, p. 71-85, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. [S.l.]: [s.n.], 1987.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

APÊNDICE – FILMOGRAFIA

Segue, em ordem alfabética, uma lista de filmes mencionados, vistos ou referidos na pesquisa:

ABSOLUTAMENTE certo!. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo, 1957. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 95min, 2.539m, 24q, RCA-Victor.

AGULHA no palheiro. Direção: Alex Vianny. Rio de Janeiro, 1953. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 95min, 2.622m, 24q, 1:1'37.

AITARÉ da praia. Direção: Gentil Roiz. Recife, 1925. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 16q.

ALÔ, alô, carnaval!. Direção: Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 1936. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 80min, 2.200m, 24q.

ALMA do Brasil. Direção: Líbero Luxardo. Campo Grande, 1932. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 52min34seg, 1.442m, 16q, Vitaphone.

AMEI um bicheiro. Direção: Jorge Ileli e Paulo Wanderley. Rio de Janeiro, 1952. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 80min, 2.360m, 24q.

ARRAIAL do Cabo. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro, 1959. 35mm, BP, 17min, 510m, 24q.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. João Pessoa, 1959. Son., 35mm, BP, 21min21seg, 590m, 24q, 1:1'37.

ASSALTO ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. Rio de Janeiro, 1962. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 98min, 2.700m, 24q, 1:1'37.

BAHIA de todos os santos. Direção: Trigueirinho Neto. São Paulo, 1960. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 101min57seg, 2.895m, 24q, Westrex.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Salvador, 1961. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 80min45seg, 2.195m, 24q.

BOCA de ouro. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1963. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 101min, 2.777m, 24q.

BRASA dormida. Direção: Humberto Mauro. Cataguases, 1927. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 65min, 1.780m, 16q.

O BRAVO guerreiro. Direção: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro, 1969. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 77min53seg, 2.190m, 24q.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro, 1984. Longa-metragem, son. 35mm, COREBP, 119min, 3.290m, 24q.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro, 1962. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 93min, 2.550m, 24q, 1:1'37.

CAIÇARA. Direção: Adolfo Celi. São Paulo, 1950. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 85min29seg, 2.316m, 24q, RCA.

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. São Paulo, 1953. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 94min54seg, 2.599m, 24q, RCA-Victor.

O CANTO do mar. Direção: Alberto Cavalcanti. São Paulo, 1952. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 87min, 2.300m, 24q, Western Electric.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1962. Longa-metragem em episódios, son. 35mm, BP, 99min, 2.723m, 24q.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. França, 1990. Documentário. 98min.

O CRIME de Paula Matos. Direção: Paulino Botelho, 1913. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 72min, 1.500m, 16q.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 100min, 2.678m, 24q.

DESAJUSTE social. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1961. Longa-metragem, 116 min.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1964. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 118min14seg, 3.028m, 24q.

EL JUSTICERO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1967. Longa-metragem, son. 35mm, , 80min, 2.195m, 24q.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. 75 min.

OS ESTRANGULADORES. Direção: Francisco Marzullo. Rio de Janeiro, 1908. Curta-metragem, mudo. 35mm, BP, 40min, 16q.

EXEMPLO regenerador. Direção: José Medina. São Paulo, 1919. Curta-metragem, mudo. 35mm, BP, 7min, 192m, 16q.

A FALECIDA. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 85min, 2.825m, 24q, Eastman, 1:1'66.

FAVELA dos meus amores. Direção: Humberto Mauro, 1935. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 2982m, 24q.

A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Recife, 1926. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q.

GANGA bruta. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro, 1933. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 82min, 2.248m, 24q, Vitaphone.

GAROTA de Ipanema. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1967. Longa-metragem, son. 35mm, COR, 90min, 2.717m, 24q, Eastmancolor.

GARRINCHA, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 61min, 1.673m, 24q, 1:1'37.

A GRANDE cidade. Direção: Carlos Diegues. 1966. 1h20min.

A GRANDE feira. Direção: Roberto Pires. Salvador, 1961. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 94min, 2.590m, 24q.

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1925. 82 min.

O GUARANI. Direção: Salvatore Lazzaro. Rio de Janeiro, 1911. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 16q.

O GUARANY. Direção: Vittorio Capellaro. São Paulo, 1916. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 135min, 3.500m, 16q.

A HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. São Paulo, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 106min, 3.150m, 24q, Agfa Gevaert / Eastmancolor, 1:1'66.

O HOMEM do sputnik. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro, 1959. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 97min53seg, 2.770m, 24q, Eastman, 1:1'66.

INTEGRAÇÃO racial. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro, 1963. Curta-metragem, son. 35mm, BP, 40min, 1.100m, 24q.

LÁBIOS sem beijos. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro, 1930. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 53min, 1.532m, 16q.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Rio de Janeiro, 1931. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 120min, 3.340m, 16q, Vitaphone.

A LINHA geral. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1928. 90 min.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, 1969. Longa-metragem, son. 35mm, COR, 108min, 2.964m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37.

MAIORIA absoluta. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro, 1964. Curta-metragem, son. 35mm, BP, 18min, 500m, 24q, 1:1'33.

MAMMA Roma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, 1962. 106 min.

MANDACARU vermelho. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1961. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 80min, 2.200m, 24q, Eastmancolor/Agfa Gevaert, Plana, 1:1'37.

MENINO de engenho. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 81min, 2.450m, 24q.

NEM SANSÃO nem Dalila. Direção: Carlos Manga. Rio de Janeiro, 1954. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 90min, 2.465m, 24q, Duvergé Emon Bonfanti, 1:1'37.

NHÔ Anastácio chegou de viagem. Direção: Júlio Ferrez. Rio de Janeiro, 1908. Curta-metragem, mudo. 35mm, BP, 16q.

OS ÓCULOS do vovô. Direção: Francisco Santos. Pelotas, 1913. Curta-metragem, mudo. 35mm, BP, 15min, 124m, 16q.

OURO carmim. Direção: Jafar Panahi. Irã, 2003. 97 min.

OUTUBRO. Direção: Sergei Eisenstein. Rússia (URSS), 1927. 104 min.

O PADRE e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, 1966. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 93min22seg, 2.600m, 24q, Eastman e Agfa Gevaert, 1:1'66.

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo, 1962. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 96min, 2.250m, 24q.

PANORAMA do cinema brasileiro. Direção: Jurandyr Noronha. Rio de Janeiro, 1968. Longa-metragem, son. 35mm, COREBP, 140min, 24q, 1:1'37.

O PÃO e o beco. Direção: Abbas Kiarostami. Irã, 1970. 10 min.

PAZ e amor. Direção: Alberto Moreira. Rio de Janeiro, 1910. Longa-metragem, mudo. 35mm, BP, 16q.

PORTO das caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro, 1962. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 75min, 2.143m, 24q.

REMINISCÊNCIAS. Direção: Aristides Junqueira. Belo Horizonte, 1909. Curta-metragem, mudo. 35mm, BP, 11min, 226m, 16q.

A RICOTA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália, França, 1962. 35 min.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1955. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 90min, 2.504m, 24q, DEB - Duvergé Emon Bonfanti.

RIO, zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1958. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 82min, 2.261m, 24q, Eastman, Westrex, 1:1'37.

SALVE o cinema. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã, 1996. Longa-metragem, 75 min., color.

SÃO Paulo, a sinfonia da metrópole. Direção: Adalberto Kemeny e Rex Lustig. São Paulo, 1929. Longa-metragem, mudo., 35mm, BP, 90min, 2.468m, 16q.

SÃO Paulo S/A. Direção: Luiz Sérgio Person. São Paulo, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 111min, 3.047m, 24q, Westrex.

SEARA vermelha. Direção: Alberto D'Aversa. São Paulo, 1963. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 113min, 3.110,9m, 24q.

SIMÃO, o caolho. Direção: Alberto Cavalcanti. São Paulo, 1952. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 95min, 2.607m, 24q.

TAMBÉM somos irmãos. Direção: José Carlos Burle. Rio de Janeiro, 1949. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 85min, 2330m, 24q.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1967. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 107min35seg, 2.900m, 24q.

VEREDA da salvação. Direção: Anselmo Duarte. São Paulo, 1965. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 101min, 2.762m, 24q, Eastman, RCA-Victor, 1:1'37.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1963. Longa-metragem, son. 35mm, BP, 103min, 2.972m, 24q, Eastman, 1:1'37.