

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS**

CARLOS RODRIGO DIEHL

**FILME SERTANEJO:
O CINEMA AMADOR SUL-MATO-GROSSENSE**

Campo Grande - MS
Agosto – 2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM
ESTUDOS DE LINGUAGENS**

CARLOS RODRIGO DIEHL

**FILME SERTANEJO:
O CINEMA AMADOR SUL-MATO-GROSSENSE**

Dissertação apresentada para obtenção de título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul sob orientação da Profª Drª Márcia Gomes Marques

Campo Grande - MS
Agosto – 2009

CARLOS RODRIGO DIEHL

**FILME SERTANEJO:
O CINEMA AMADOR SUL-MATO-GROSSENSE**

APROVADA POR

MÁRCIA GOMES MARQUES – DOUTORA (UFMS) – ORIENTADORA

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS – DOUTORA (UFMS)

NILDA APARECIDA JACKS – PÓS-DOUTORA (UFRGS)

Campo Grande, MS, 31 de agosto de 2009

In memoriam

Carlos Diehl Neto

Meu pai, que sempre acreditou que a melhor herança que um pai pode deixar ao filho é a educação.

Agradecimentos

À minha esposa Antonia e aos meus filhos, Victor e Rodrigo, por toda força que me deram durante esse árduo caminho do conhecimento científico e por toda paciência e compreensão durante as ausências afetivas e presenciais.

À minha mãe e minha avó pelo carinho e incentivo, bem como pelo lugar tranquilo de estudo e a minha sogra (in memoriam) por ter cuidado da minha família nos momentos difíceis ao longo deste percurso.

À professora Rosana Cristina Zanelatto pela confiança, apoio e oportunidade de ampliar o conhecimento e a experiência profissional.

À minha orientadora Márcia Gomes Marques por mostrar por acreditar, entender e mostrar como descobrir os caminhos certos, suplantando todos os preconceitos e julgamentos valorativos que esse tema pudesse suscitar.

Por fim, agradeço a Deus por ter colocado todas essas pessoas ao meu lado e me dado a oportunidade de realizar este mestrado.

Escola de brasileiro é o olhar: olhou, viu, fez.

(Humberto Mauro)

O cineasta, como o romancista ou o contador de histórias, é um bricoleur – uma espécie de faz-tudo que realiza o melhor que pode com o que tem a mão.

(Graeme Turner)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar seis filmes amadores produzidos em Mato Grosso do Sul, que se apropriam de elementos cultura cinematográfica estadunidense e ressignificam localmente como uma resposta popular à contínua recepção de produtos e modelos culturais importados.

A opção metodológica deste projeto é pela análise crítica, cultural e multiperspectívica, utilizando a abordagem dos estudos culturais e a análise socrionarrativa de Martín-Barbero.

Denominados por seus autores como *filmes sertanejos*, esses filmes amadores, feitos entre 1978 e 1985, utilizam de características do gênero faroeste para a produção de um produto cultural regional, onde as representações culturais locais dialogam com o modelo e estão com ele embaralhadas. A feitura deste cinema utiliza elementos da paródia e carnavalização e expressa a realidade regional nas diferenças e na forma como as apropriações são utilizadas.

Esta dissertação propõe que esses filmes sertanejos são mais que simplesmente um produto da influência cultural estrangeira, são também uma resposta em nível de representação, onde a cultura popular se reafirma nas tentativas de produzir um produto semelhante ao apresentado pela indústria midiáticas. Ele fornece elementos para que se entenda como se dá essa recepção e como a população se vê e reafirma a própria cultura diante dessa influência.

Palavras-chave: Cinema amador; filme sertanejo; cultura popular

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing six amateur films produced in South Mato Grosso, which appropriate North American cultural cinematographic elements and applies to them another local signification as a popular response to the continuous reception of imported products and cultural models.

The methodological option for this project is critical, cultural and multi-perspective analysis, using the cultural study approach and the socio-narrative analysis of Martin-Barbero.

Designated by their makers as *hinterland films*, these amateur films, made between 1978 and 1985, use the characteristics of the Far West genre for the production of a regional and cultural product, where the local cultural representations dialogue with the model and are confused with it. The making of this type of film uses elements of parody and carnival and expresses the regional reality in the differences and in the way in which the appropriations are used.

This dissertation proposes that these hinterland films are more than simply a product of foreign cultural influence, they also give a response at representation level, where popular culture is confirmed in the attempts to produce a product similar to that presented by the media industries. The film provides elements so that one can understand how this reception takes place and how the population sees themselves and reaffirms their own culture in the face of this influence.

Keywords: Amateur Cinema; hinterland film; popular culture

LISTA DE FIGURAS

1 - <i>Os covardes devem morrer.</i> A personagem conhecida como Caçador.	84
2 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Fazendeiro chicoteia sua escrava.	86
03 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Escravas sendo cuidadas pelo capataz.	110
04 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Antonio tenta se livrar dos capatazes de Benê.	110
05 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Antonio é torturado.	110
06 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Afogamento no cocho.	111
07 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Benê troca tiros com Antonio.	111
08 - <i>Liberdade para os inocentes.</i> Cai a cabeça da boneca que a mulher de Benê cuida como filha.	111
09 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Família massacrada.	122
10 - <i>Os covardes devem morrer.</i> A personagem que encarna a morte e a loucura.	123
11 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Zeca e seu filho.	123
12 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Chicão e sua pirâmide misteriosa.	123
13 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Os peões retornam ao rancho.	123
14 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Os peões de Chicão agredem família de agricultores.	124
15 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Zeca e Caçador lutam numa carvoaria.	124
16 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Momento de descontração no Rancho do Chicão	124
17 - <i>Os covardes devem morrer.</i> Luta final entre Zeca e Chicão.	125

18 - <i>Fatalidade</i> . O bandido.	126
19 - <i>Fatalidade</i> . A reação da dona de casa diante do assalto.	126
20 - <i>Imprevisto ao Acaso</i> – o que parece ser sangue derramado aos pés do homem de negro.	128
21 - <i>Imprevisto ao Acaso</i> . o que parece uma mulher sendo morta.	129
22 - <i>A marca do destino</i> . Chegada do assaltante pela linha férrea.	131
23 - <i>A marca do destino</i> . Assalto.	132
24 - <i>A marca do destino</i> . Policial saindo em perseguição.	132
25 - <i>A marca do destino</i> . Assaltante agoniza e entrega carta ao policial.	132
26 - <i>Vingança Maldita</i> . Momento feliz entre Martins e Geralda.	134
27 - <i>Vingança Maldita</i> . Martins esfaqueado pelas costas.	135
28 - <i>Vingança Maldita</i> . Cena de luta entre o irmão de Martins e o andarilho.	135
29 - <i>Vingança Maldita</i> . Morte violenta do irmão de Martins.	135
30 - <i>Liberdade para os inocentes</i> . Tela de título do filme	142
31 - <i>Os covardes devem morrer</i> . Tela título do filme.	145
32 - <i>Os covardes devem morrer</i> . Câmera subjetiva e angulada no combate final entre Chicão e Zeca.	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 – O FILME SERTANEJO, SUA INSERÇÃO NO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO E SUA CARACTERIZAÇÃO DIANTE DO CONCEITO DE GÊNERO	18
1.1. 1ª Parte – O filme sertanejo no contexto cinematográfico regional e nacional	18
1.1.1. O filme sertanejo no contexto do cinema nacional	19
1.1.1.1. O <i>bom-olhado</i> – a imaginação cria a representação	21
1.1.1.2. O <i>mau-olhado</i> – a representação toma conta do imaginário	23
1.1.1.3. Um novo olhar – O cinema de realizador	28
1.1.2. O filme sertanejo no contexto do cinema sul-mato-grossense	32
1.2. 2ª Parte – O filme sertanejo: gênero, especificidades e parentescos	38
1.2.1. O parentesco com o faroeste	39
1.2.1.1. Faroestes brasileiros	47
1.2.2. O filme sertanejo diante do gênero cinematográfico	48
1.2.3. As especificidades do gênero	50
1.2.4. A estrutura do filme sertanejo	52
1.2.5. A abordagem multiperspectívica	56
CAPÍTULO 2 – FICÇÃO E REALIDADE NO FILME SERTANEJO	58
2.1. Ficção e realidade na representação do filme sertanejo	59
2.1.1. O espectador cineasta	61

2.1.2. A significação do cinema na cultura popular	64
2.1.3. Difusão globalizada, apropriação localizada	66
2.1.4. Filme Sertanejo, o aproveitamento do cinema estadunidense pela cultura popular sul-mato-grossense	70
2.2. Intertextos, antropofagia e multiculturalismo diante da pressão do cinema estadunidense	75
2.3. Mímesis, paródia e carnavalização	87
2.3.1. Filme sertanejo: o cinema amador carnavalizando a indústria midiática	92
CAPÍTULO 3 – A ANÁLISE DOS FILMES SERTANEJOS	101
3.1. O modelo socrionarrativo como forma de análise	102
3.2. Seis filmes sertanejos sul-mato-grossenses	104
3.2.1 Descrevendo os filmes sertanejos	105
3.3. Seis filmes e um modelo analítico	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	151
1. Referências bibliográficas	151
2. Filmografia	155

INTRODUÇÃO

Mesmo que com o advento de outras mídias o cinema tenha perdido parte de sua visibilidade e seu poder de atração, seu processo de representação é ainda hoje uma das mais importantes formas de representação de identidade de uma nação.

Desde a Segunda Guerra Mundial, a cultura estadunidense tem sido difundida de forma hegemônica por meio do cinema. Apesar dos esforços brasileiros e da maior parte dos países em criar uma indústria cinematográfica e fortalecer sua produção fílmica, os filmes produzidos pelos Estados Unidos da América dominam o mercado mundial, criam modelos, promovem seu *star system* e difundem seus valores culturais e ideológicos aos quatro cantos do planeta.

As imagens propagadas por essa mídia alteram, de certa maneira, a forma com que as pessoas lidam com sua própria realidade. Muitos se vestem como seus astros, padrões de beleza são adotados, modelos ideológicos são assumidos independentemente da realidade, criando o que Schwartz (1987) chama de *idéias fora de lugar*, ou seja, idéias e formas sendo aplicados em contextos deferentes daqueles que as geraram e por isso tendo sua função

original modificada.

Embora o cinema difunda imagens, idéias e noções da realidade, ver um filme nunca é uma relação passiva: o espectador confronta o que vê e ouve com sua realidade, analisa, busca significados, aceita ou rejeita os valores propagados.

Esta dissertação visa analisar como um grupo da população sul-mato-grossense reage à recepção da cultura midiática estadunidense, em específico a propagada pelos filmes de faroeste, e responde a ela através da representação cinematográfica, só que com as ferramentas de que dispõem, que não são as mesmas da indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, são as de um cinema amador, um cinema que não anseia lucro, visibilidade ou reconhecimento, o objetivo de sua produção não é o da comercialização, nem o dos circuitos alternativos, cultos ou de cinema de arte. O cinema amador, representado na figura destes cineastas amadores é aquele cinema “irresponsável” que não precisa prestar contas aos outros cineastas estabelecidos, nem à crítica, ao mercado, financiadores, governo ou muito menos ao público, ele faz cinema porque quer se representar, modificar o uso institucional que se tem sido feito dessa mídia, é o cinema feito por tentativa e erro, como entretenimento e amor à arte. É o mesmo amador entendido por Barthes.

O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um herói (da criação, do desempenho); ele se instala *graciosamente* (por nada) no significante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é - ele será, talvez - o artista contraburguês (BARTHES, 2003, p. 59)

O cineasta amador, assim como o artista amador de Barthes, existe em sua necessidade de entrar em contato com a arte e com o prazer estético por ela proporcionado, existe pelo amor e paixão por ela proporcionados (BARBOSA, 2005, p.207).

Neste grupo de cineastas amadores destacamos Alexandre Couto e José Reinaldo Dorval, que se alternam na direção e produção de todos os filmes, além de atuarem e também José “Piranha” Rocha, Rubens Ramos e Nelson Rondon, que participam da maioria dos filmes nas funções técnicas principais, bem como na atuação. Eles, juntamente com um grupo de amigos que participam eventualmente, se propõem a fazer o que eles chamam de filme sertanejo, que são películas violentas, cheias de lutas, geralmente trágicas ou melodramáticas, passadas na periferia de Campo Grande e na zona rural, e que aproveitam elementos principalmente do gênero faroeste, para retratar a cultura sul-mato-grossense.

Ao fazer filmes sertanejos aquele grupo reafirma o seu gosto por assistir os filmes de faroeste e ao cinema comercial estadunidense, a sua anuência em receber os produtos ideológicos e culturais, acentuando sua participação no que recebe. Como o acesso direto lhe é negado, aquele grupo expressa de fato sua participação, com os elementos que possui, dentro de sua realidade. É o processo de recepção e de resposta cultural que esta dissertação propõe-se a analisar: como os filmes sertanejos expressam a recepção dos produtos culturais da indústria cultural estadunidense e como eles organizam uma resposta social e cultural, uma elaboração de produtos culturais similares por meio do cinema amador.

Para entender esse processo de recepção, será analisado como ocorre o processo de criação desses filmes, se existe unidade e coerência dentro desses textos filmográficos e de que forma ela se estabelece e que elementos utiliza.

A abordagem não será focada no receptor, ou seja, nos autores dos filmes sertanejos. Suas histórias, suas técnicas, seu processo de produção e suas dificuldades não serão analisadas. O foco dessa dissertação é o autor implícito dentro do texto, como ele recebe, percebe e ressignifica essas produções midiáticas produzidas pelo cinema global.

Dessa forma, esta dissertação utilizar-se-á de uma abordagem multiperspectiva à luz da teoria da recepção em comunicação, da teoria dos estudos culturais e da teoria literária, indagando acerca da percepção que nos filmes sertanejos se encontra acerca da sociedade sul-mato-grossense, como é feito o diálogo da cultura local com a cultura midiática global e como são elaboradas as questões estruturais de gênero.

Kellner indica os caminhos para esta abordagem multiperspectiva:

Também partimos do pressuposto de que os textos da cultura da mídia não são simples veículos de uma ideologia dominante nem entretenimento puro e inocente. Ao contrário, são produções complexas que incorporam discursos sociais e políticos cuja análise e interpretação exigem métodos de leitura e crítica capazes de articular sua inserção na economia política, nas relações sociais e no meio político em que são criados, veiculados e recebidos (KELLNER 2001, p. 13).

A opção pela análise crítica, cultural e multiperspectiva se dá porque ao mesmo tempo em que o filme faroeste é expressão da difusão dos produtos culturais estadunidenses, o filme sertanejo é – mesmo que sem intenção consciente - um instrumento de auto-afirmação da cultura popular sul-mato-grossense e uma forma de expressão cultural de um setor da população

tradicionalmente excluído da produção midiática.

Sendo assim, o objetivo geral desta dissertação é a análise do filme sertanejo no contexto da sociedade sul-mato-grossense e em diálogo com a cultura midiática global, especificamente a estadunidense, e com o gênero faroeste. Como objetivos específicos são considerados: a caracterização do filme sertanejo dentro da filmografia nacional e sul-mato-grossense; a identificação de como o filme sertanejo apropria-se e relaciona-se com o gênero faroeste; a verificação da permanência de uma unidade de gênero e como ela se dá; e a análise dos filmes sertanejos no contexto sul-mato-grossense.

Para desenvolver este estudo, propõe-se a divisão da dissertação em quatro capítulos. O primeiro capítulo será dividido em duas partes: a primeira fará a contextualização do objeto dentro do cinema nacional e, particularmente, dentro do cinema sul-mato-grossense. Será feita uma recapitulação de aspectos da história do cinema nacional, levando-se em conta o seu desenvolvimento, as produções próximas ao gênero faroeste, como os nortesterns ou filmes de cangaço.

Para inserir a filmografia de Mato Grosso do Sul dentro da nacional, far-se-á o levantamento da produção de cinema no estado, antes e depois de sua divisão, porém levando-se em conta apenas o material produzido dentro do que agora é o espaço geográfico de Mato Grosso do Sul.

Na segunda parte do primeiro capítulo será feita a discussão do gênero. Dentro da caracterização de gênero será verificado como o filme sertanejo enquadra-se comparativamente em relação ao faroeste estadunidense e como o método-descritivo analítico proposto do Todorov, juntamente com a abordagem

multiperspectiva proposta por Kellner, são a melhor forma de se encontrar os elementos abstratos que dariam unidade aos filmes.

Após a obtenção desses elementos abstratos, far-se-á o relacionamento deles às diferentes categorias do discurso literário, obtendo-se as estruturas que formarão o gênero, que é o próximo passo desta dissertação, buscar a relação do público com o gênero, suas estruturas de significados e formais e a relação entre elas.

Sendo assim, no segundo capítulo será tratada a questão da relação entre ficção e realidade no caso do cinema e como a cultura local utiliza a cultura midiática global para se ressignificar e como essas questões, juntamente com a paródia, carnavalização e aproveitamento midiático dão a unidade aos filmes sertanejos.

No terceiro capítulo será explicitada a metodologia de descrição e de análise dos filmes, seguindo-se o modelo sócio-narrativo proposto por Jesús Martín-Barbero, e conjuntamente com o aporte teórico usado nos capítulos anteriores, realizar-se-á a descrição e análise individual de cada filme sertanejo.

Assim, esta dissertação permitirá analisar aspectos da sociedade sul-matogrossense a partir da década de 1970, através de uma expressão/produção cinematográfica popular. A relevância deste estudo consiste, também, em ver como o cinema estadunidense projeta a imagem de sua sociedade neste meio sociocultural específico e como essa projeção é ressignificada e utilizada de forma criativa enquanto expressão cultural. Adicionalmente, este trabalho resgata, analisa e divulga uma parcela significativa da produção local em meio a uma filmografia pobre como a de Mato Grosso do Sul.

CAPÍTULO 1

O FILME SERTANEJO, SUA INSERÇÃO NO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO E SUA CARACTERIZAÇÃO DIANTE DO CONCEITO DE GÊNERO.

1.1. 1ª Parte – O filme sertanejo no contexto cinematográfico regional e nacional

Este capítulo tem como finalidade inserir o Filme Sertanejo, da chegada do cinema no Brasil até a data de realização desses filmes, nas décadas de 1970 e 80, e a partir de uma perspectiva de conjunto, dentro da produção cinematográfica brasileira e da produção cinematográfica sul-mato-grossense, que só recentemente tem sido organizada histórica, social e culturalmente. Isto porque o filme sertanejo deve ser entendido dentro do cinema em Mato Grosso do Sul, e este deve ser compreendido dentro de uma história do cinema nacional,

tendo por fator determinante a questão do estado não pertencer ao eixo de produção industrial e comercial, e o cinema aqui ser uma iniciativa individual, ainda que com reflexos sociais e culturais.

As produções locais são principalmente uma tentativa pessoal de realização cinematográfica, que mobilizam um círculo de pessoas que, encantadas pela possibilidade de fazer o que vêem nas telas, encampam a iniciativa. Essa adesão, muitas vezes, esconde outros interesses, como, por exemplo, em *Alma do Brasil*, os interesses do General Bertoldo Klinger, em se promover e promover a força do exército regional, tendo em vista a revolta militar de 1932. Outro fator que leva a adesão é a necessidade de constituição de uma identidade estadual, principalmente pela questão da divisão do estado, exemplo claro encontrado em *Comitiva Esperança*, de 1984, que se propunha a fazer uma pesquisa cultural, etnográfica e identitária da população pantaneira sul-mato-grossense.

1.1.1. O filme sertanejo no contexto do cinema nacional

O cinema nacional, assim como a literatura, vive desde seu início a dialética do próprio e do alheio (CARVALHAL, 2003), ou seja, a busca da identidade e da linguagem própria diante das imagens, linguagens, representações propagadas pelo cinema mundial e do próprio conceito do que é cinema. Vive, também, a dialética dos meios de produção, o fazer artesanal possível ou modo de produção industrial almejado. Fazer cinema comercial, autoral, marginal, ou simplesmente fazer cinema? São questões como essa que

realmente importam na hora de situar o filme sertanejo dentro do cinema nacional.

A abordagem desta dissertação terá como ponto inicial a afirmação de Avellar (1996) de que, na maior parte do tempo, os cineastas brasileiros fizeram um cinema de espectador, não um cinema empenhado na invenção de uma nova dramaturgia. Em vez de se apoderar das possibilidades oferecidas pelo meio e ousar novos projetos, mantiveram a postura de reverência às cinematografias dominantes e aos limites oferecidos por ela dentro do que seria um cinema exibível e vendável.

Um gesto de espectador tem sido o impulso primeiro, o mais forte, o que iguala filmes aparentemente sem qualquer parentesco, produzidos nas diferentes épocas ou ciclos que nos habituamos a construir para compreender melhor o caminho entrecortado do cinema brasileiro pelo menos até a década de cinquenta. Não se trata de encontrar uma fórmula redutora e se satisfazer com ela. [...] Trata-se de propor – letra pequenina, fala sussurrada, conversa informal – uma questão simples, tentar pensar os variados modos de filmar que desenvolvemos, as diferentes histórias contadas nos filmes, as muitas estratégias de produção inventadas para superar as dificuldades estruturais ou ocasionais como uma comum vontade de agir como espectador. (AVELLAR, 1996, p. 220)

Embora na maior parte das vezes essa postura de espectador iniba uma postura criativa, ela é o primeiro passo para uma tomada de consciência de si mesmo. O processo criativo começa, nesse caso, com o artista agindo como espectador da realidade objetiva, ao mesmo tempo em que age como espectador da representação midiática. A síntese desses dois olhares é um processo que foi da paródia, comum nas chanchadas, à antropofagia, que, com base na devoração da imagem do cinema mundial, gerou um cinema popular brasileiro, mesmo que atravessado pela representação estrangeira.

Se na maior parte do tempo comportar-se como espectador significa inibir a livre invenção do olhar, algumas vezes agir assim propicia o aparecimento de uma cultura do olhar que autodevora a inibição, que

produz expressões semelhantes às formas meio barrocas meio antropofágicas desenvolvidas nas populações empurradas para a margem das do bem-estar material da sociedade brasileira. Sem espaços para articular uma imagem própria, tais produções não cessam de inventar formas de olhar – de comer com os olhos - a imagem dos outros. Olho grande. Olhou, viu, fez. Ao longo de nossa história as muitas dificuldades para a expressão livre e direta terminaram por gerar uma espécie de cultura geral do espectador, um olhar imóvel e mudo, mas arma poderosa contra o inimigo – e por isso mesmo chamado de *mau-olhado*. (AVELLAR, 1996, p. 223)

Avellar afirma que no primeiro momento esse *mau-olhado* era um *bom-olhado*, pois o espectador ainda estava buscando soluções técnicas para inventar o cinema, a linguagem, a representação cinematográfica. Na cabeça do espectador trabalhava-se o cinema em si e não um modelo fílmico. Ainda não existia modelo a ser imitado e sim a busca do cinema, o espaço da criação.

1.1.1.1. O *bom-olhado*: a imaginação cria a representação

O cinema chegou ao Brasil em 8 de julho de 1896, trazido por um empresário desconhecido, cerca de seis meses após a primeira exibição do *cinematographo* dos irmãos Lumière, nos subsolos do Grand Café, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895, fato esse considerado o marco inicial do cinema.

No Brasil o primeiro projetor chamava-se *Omniographo*. A primeira sala foi instalada em 1897, na Rua do Ouvidor e chamou-se Salão de Novidades, sendo em seguida chamada Salão Paris no Rio, pois o cinema era uma novidade francesa. Os primeiros 10 anos do cinema no Brasil são muito pobres em termos de produção e exibição, com poucas salas de projeção, restritas principalmente ao eixo Rio-São Paulo. Isso é devido principalmente às limitações brasileiras em matéria de produção energética.

As produções deste período inicial eram de *filmes naturels* - como eram

chamados na época os filmes que captavam paisagens, fatos pitorescos ou exóticos do cotidiano: são os precursores dos documentários e dos cinejornais.

Conforme iam surgindo novas salas de cinema alguns empresários, em sua maioria estrangeiros, procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes, como Paschoal Segretto, José Labanca e Jácomo Roاريو Staffa, Marc Ferrez e Cristóvão Guilherme Auller. O fazer cinema era algo artesanal, o *bom-olhado* da intenção de se aprender a fazer, olhando, burilando e fazendo.

Embora ainda restem dúvidas sobre qual seria realmente o primeiro *filme pousado*, como eram conhecidos os filmes que apresentavam algum enredo, *Nhô Anastácio chegou de Viagem*, de Julio Ferrez, é o principal candidato, datando de 1908, e tendo aproximadamente 15 minutos de duração. O filme narra as peripécias de um caipira que veio passear no Rio de Janeiro. Vinte dias após a exibição do primeiro filme de ficção brasileiro, estréia *Os Estranguladores*, do português Antônio Leal. Com quase meia hora de exibição o filme era inspirado num fato real, o assassinato dos sobrinhos do dono de uma famosa joalheria carioca, e se tornou um grande sucesso de público, com quase oitocentas exibições. De 1908 a 1911 o cinema brasileiro apresentou um ciclo de prosperidade.

Em 1912 a produção nacional quase cessou e até 1914 a produção no Brasil foi mínima, concentrando-se na cidade gaúcha de Pelotas, onde o ator português Francisco Santos resolvera fazer cinema após sua aposentadoria. Realiza nessa cidade *O Crime dos Banhados*, um filme com mais de duas horas de duração, inspirado na rivalidade de duas famílias da região que culminara com

o massacre de uma delas. Santos filmou, também em Pelotas, mais duas produções *Álbum Maldito* e *Os Óculos do Avô*.

Aos poucos a produção nacional foi retomada, sendo produzidos em média 6 filmes de ficção por ano de 1914 a 1916, sendo em 1917 produzidos 16 filmes, com uma brusca queda nos anos seguintes até 1922, período entre a Primeira Guerra Mundial, que dificultou a importação de filmes e equipamentos.

1.1.1.2. O *mau-olhado*: a representação toma conta do imaginário

A participação do Brasil na Primeira Guerra mundial levou a produção de vários filmes ufanistas como *Pátria e Bandeira*, de autoria de Cláudio de Souza, sobre espionagem alemã no Brasil, *Pátria Minha*, gravado sob orientação de Olavo Bilac, e o primeiro desenho animado brasileiro *O Kaiser*, do caricaturista Seth. Porém, devido às dificuldades relativas à importação de filmes e equipamentos e a crescente industrialização da máquina de produção cinematográfica estadunidense, e ocupando o lugar perdido pelas nações européias envolvidas com a guerra, dominando a cadeia de distribuição dos filmes, o cinema dos Estados Unidos torna-se praticamente hegemônico no Brasil.

Nesse período, no que tange à produção nacional, foi marcante a produção de curtas metragens com finalidade publicitária. Já a produção cinematográfica era precária e, por isso, relegada à margem pela imprensa que não contribuía com seu poder influenciador para a formação de espectadores dos filmes nacionais (GOMES & GONZAGA, 1966).

Paratodos e *Selecta* eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais

se interessavam por cinema. Os redatores principais, Mário Behring e Paulo Lavrador, nutriam pelo nosso filme de enredo o maior desprezo, considerando o cinema nacional um fantasma, sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios e, finalmente, sem dinheiro. Comparado ao cinema estrangeiro, “seria melhor que não existisse” (LAVRADOR apud GOMES & GONZAGA¹, 1966, p. 55). Porém, paradoxalmente, devido ao liberalismo editorial dessas revistas, ao mesmo tempo em que difundiam essas opiniões, transformaram-se nos maiores divulgadores da primeira campanha em prol do cinema nacional: a campanha realizada pelos jovens editores apaixonados pelo cinema brasileiro, Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, que se dispuseram a lutar pelo cinema nacional dentro dessas revistas e, posteriormente, criaram a revista *Cinearte*, que procurou reunir, orientar e conjugar a ação dos produtores em todo Brasil.

A produção dispersara-se pelo país. Foram criados focos de produção em diversas regiões e cidades, como Campinas, Recife, Belo Horizonte e interior de Minas Gerais, além do Rio Grande do Sul. No período entre 1923 e 1933 foram produzidos no Brasil mais de 120 filmes, com um salto principalmente em qualidade, sendo produzidos os principais clássicos do cinema mudo.

Pode-se dizer que o cinema já estava impregnado no imaginário do espectador, já fazia parte de sua realidade social. Ir ao cinema era um hábito e as pessoas buscavam um tipo de filme, dentro de um gênero específico, com os atores preferidos. Ou seja, os espectadores já estavam formados, o olhar já estava condicionado, o *mau-olhado*, “da metade da década de vinte até a metade da década de cinquenta, ao que parece, (...) o espectador passou a ver a

¹ “Selecta” – 10/5/1924 (Referência conforme citada por GOMES & GONZAGA).

realidade objetiva como se ela tivesse apenas os tons e as dimensões da tela de cinema” (AVELLAR, 1996, p. 223). E esse cinema de espectador desenvolveu-se no interior do Brasil, mais tarde concentrando-se no eixo Rio-São Paulo.

Na cidade mineira de Cataguases, Pedro Comello, artesão italiano e empreendedor cinematográfico, faz a iniciação da primeira grande personalidade do cinema brasileiro, Humberto Mauro. Juntos produzem *Valadião*, *O Cratera*, *Os Três Irmãos* e *Na Primavera da Vida*. Humberto Mauro completou sua formação cinematográfica através da revista Cinédia e, em 1927, realizou *O Tesouro Perdido* iniciando uma das mais virtuosas carreiras do cinema nacional.

Em Cataguases são produzidos ainda dois filmes importantes: *Brasa Dormida* e *Sangue Mineiro*. O movimento gaúcho teve bem menos importância, limitando-se à meia dúzia de filmes produzidos até 1933, principalmente em Porto Alegre. Neste período do cinema nacional, o ciclo regional mais profícuo foi o de Pernambuco, com treze filmes em oito anos. A influência do cinema estadunidense aparece já nos primeiros filmes em figuras que lembram cowboys, bem como a figura regional do cangaceiro, embriões dos *nordesterns* e dos filmes de cangaço.

“Retribuição” e “Jurando Vingança”, que eram de aventuras e tesouros escondidos, figurando alguns personagens que lembravam cow-boys. Os temas regionais aparecem com os jangadeiros de “Aitaré da Praia” ou os coronéis e cultivadores de cana “Revezes” e “Sangue de Irmão”; a nota curiosa é “Filho sem Mãe” é que nessa fita já aparece um cangaceiro (GOMES & GONZAGA, 1966, p. 57)

Em Campinas, Amilar Alves, filmou *João da Mata* na década de 1920, e conseguiu enorme êxito de crítica e de público, o que inflamou a produção local, inclusive com a fundação de companhias produtoras e compra de terrenos para estúdios, mas são produzidos somente mais cinco filmes, destacando-se apenas

Sofrer para Gozar, de Eugenio C. Kerrigam, cineasta que posteriormente tem profunda participação no ciclo gaúcho.

Contudo, toda essa produção regional não conseguia se espalhar pelo país, e embora alguns filmes obtivessem sucesso, toda a produção era fruto, principalmente, de um trabalho de amadores do cinema. Se no início do cinema nacional os realizadores eram, sobretudo, imigrantes estrangeiros, a constante produção regional capacitou técnicos que posteriormente se profissionalizaram nos grandes centros, como por exemplo, Libero Luxardo e Alexandre Wulfes, os autores do primeiro longa-metragem produzido na região do atual Mato Grosso do Sul, o híbrido de documentário e ficção, *Alma do Brasil* (1930).

A profissionalização e a crença de que o cinema sonorizado permitiria o maior acesso ao mercado por parte das produções brasileira, fizeram com que houvesse um ciclo produtivo e a tentativa de industrialização do cinema nacional, já que se acreditava que a barreira da língua estrangeira, e o analfabetismo da maioria da população, dificultariam o entendimento dos filmes estrangeiros.

Na capital paulista, no mesmo período entre 1922 e 1933, são produzidos mais de 50 filmes. O nome paulista que mais desperta esperança é certamente o de Adalberto Almada Fagundes, proprietário da maior fábrica de louças da América do Sul, que construiu na Barra Funda o melhor estúdio brasileiro até então. Almada tinha, além de preocupações empresariais, preocupações intelectuais e estéticas, inclusive contribuindo com textos que impressionaram muito os editores da Cinédia. Porém, sua produção cinematográfica limitou-se a *Quando elas querem*, que embora tenha contado com uma temática moderna, girando em torno de conflitos industriais, e sua linguagem tenha sido, segundo

Gonzaga e Salles (1966, p. 59), a mais evoluída de seu tempo, foi um “parto da montanha” (sic).

Mesmo tendo havido esse aumento de quantidade e até de qualidade, o cinema nacional não se organizou em moldes industriais, ocupando estrategicamente a cadeia de produção e distribuição. Com as técnicas de legenda e dublagem, o cinema estadunidense retoma a hegemonia da exibição, relegando novamente à margem o cinema nacional.

No governo de Getúlio Vargas, em 1934, tenta-se pela primeira vez uma intervenção, com finalidade de salvaguardar a produção nacional, mas dentre as medidas, muitas das quais contraditórias, a única que efetivamente entra em vigor é a do complemento nacional nas salas.

Foi a salvação da produção brasileira, que, face à absoluta dominação do mercado pelo filme estrangeiro, subsistiu com continuidade neste único terreno em que não sofria concorrência: o curta metragem de atualidades locais (BORGES, 2008, p. 72).

A produção ficcional nacional concentra-se no Rio de Janeiro, nos estúdios da Brasil Vita Film, uma associação entre a atriz e empresária portuguesa Carmem Santos e o cineasta Humberto Mauro, da Cinédia, que tem o mérito de reaproximar o cinema nacional do público perdido, principalmente através das comédias musicais de Oscarito, Grande Otelo e Mesquitinha.

Em 1943, com *Moleque Tião*, na Companhia Atlântida os assuntos brasileiros dão o tom da produção cinematográfica. Mas após a associação da empresa com a cadeia de distribuição Luiz Severiano Ribeiro, houve o predomínio da chanchada, gênero nacional em que prevalece o humor burlesco, ingênuo e a paródia dos filmes estrangeiros.

Condenadas pela crítica da época, devido à imitação do cinema estrangeiro, as chanchadas conseguiam aproximar o cinema nacional ao gosto do público, que também se identificava com os tipos e personagens. Era a imitação através de um olhar da cultura popular, do cotidiano, a personificação desse *mau-olhado*, desse cinema de espectador antropofágico.

Na década de 50 há o retorno da produção em escala industrial em São Paulo, com os estúdios da Vera Cruz. São Produzidos vários filmes com qualidade, principalmente devido ao nível técnico almejado na pretensão de se constituir uma indústria cinematográfica aos moldes da estadunidense. Porém, ao cabo de cinco anos a Vera Cruz faliu, mas a popularidade das chanchadas e da comédia popularesca não diminuiu. Exemplo disso era Amácio Mazzaropi, que com seu personagem caipira atraía multidões.

1.1.1.3. Um novo olhar: o cinema de realizador

Toda essa tentativa de se criar uma indústria cinematográfica aos moldes da estadunidense, fez com que germinasse um novo modo de se fazer cinema. Diante da tentativa de se imitar o modelo, e da impossibilidade de fazê-lo, carnavalizou-se, parodiou-se, confrontou-se e, a partir daí, geraram-se novas perspectivas críticas desse cinema.

Não nos interessava então o gesto de espectador, mas sim o de realizador. Mais decididamente que em qualquer outro momento, não queríamos *ver*, mas fazer filmes, inventar o cinema como se ele ainda não houvesse sido inventado – e nesta invenção inventar ao mesmo tempo o país, descobrir o país como se ele não houvesse sido descoberto (AVELLAR, 1996, p. 224).

Na década de 60 ocorre o fenômeno cinematográfico do Cinema Novo,

representado principalmente pelo baiano Glauber Rocha, que estreou em 1961 com *Barravento* e a seguir produziu o filme que pode ser considerado o mais significativo desse ciclo: *Deus e o diabo na terra do sol*. Esse cinema que por muitos é considerado como a primeira tentativa conjunta bem sucedida de um cinema verdadeiramente nacional, com o governo militar de 1964, assume uma postura de resistência cultural e ideológica, onde é negado até a forma de se fazer cinema até então, a modo industrial de produção e o cinema comercial. O que bastava era uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, com o objetivo de mudar o cinema, o Brasil e o mundo (HAUSSEN, 2007, p. 4).

A negação ao cinema comercial, enquanto agradava à crítica, afastava o público desse cinema nacional representado pelo Cinema Novo. O espectador, acostumado um modelo, não sabia como se posicionar diante desse novo cinema. Foi o preço a se pagar por essa nova gramática cinematográfica: afastou-se a grande massa de espectadores, para criar um novo modo de se ver o cinema e a realidade regional. Juntamente com o afastamento do grande público, a censura previa impedia a exibição desses filmes e afastava os financiadores. Ficava muito difícil para esse movimento se sustentar. Principalmente devido a junção de duas correntes de cineastas dentro dele: uma de militantes no Cinema Novo, que queriam concessões estéticas ao gosto do público, e outra de cineastas, jovens que propunham um radicalismo extremo, gerou um novo cinema de realizador, o chamado Cinema Marginal.

O Cinema Marginal seria um cinema mais condizente com a realidade brasileira pós-colonial de subalternidade, em que se continuava transitando entre os detritos do capitalismo mundial, fazendo colagem carnalizada das migalhas

herdadas pelo terceiro mundo como estratégias de subversão. O alvo satírico desse não era apenas o cinema estrangeiro, mas também o respeitável cinema novo.

Cineastas como Júlio Bressane, João Batista de Andrade e Rogério Sganzerla discordavam da expressão cinema marginal, porque eles, ao contrário do cinema underground estadunidense, não queriam ficar à margem do circuito de exibição. Eles eram postos à margem, não conseguiam entrar no circuito comercial, nem passar pela censura. O marginal não era uma condição desejável de contraposição ao cinema novo, nem uma confrontação ideológica, mas sim uma imposição do mercado e das instituições. Esse rótulo colocava uma camisa de força, limitava e distorcia a compreensão dos filmes.

Tanto o cinema novo como o cinema marginal podem ser vistos em termos de metáforas, representações alegóricas dos macros ou microcosmos brasileiros.

Quem viaja em *Orgia*? Inicialmente, um indivíduo, a que outros vão se agregando e formam um grupo que, pela diversidade de suas figuras, acaba por construir como que uma metáfora da sociedade brasileira, sob o viés da avacalhação. Essa amostra percorre o país, o descobre. O caráter de metáfora sociológica do grupo e da viagem de descoberta já tinha sido percebida na época pelo assistente de direção Walcir Carrasco. Enquanto metáfora, *Orgia* apoia-se sobre uma forma dramática semelhante à diversos filmes do Cinema Novo, às vezes chamados de "cinema alegórico" como por exemplo *Brasil ano 2000* e *Tudo bem*. (...) Trata-se de compor uma metáfora abrangente do Brasil: o filme constrói um microcosmo que representa uma totalidade nacional, e o enredo tende a se tornar uma parábola. (BERNARDET, 2000, p. 11)

O cinema marginal e o cinema novo tiveram efeito germinativo do gesto de realizador do cinema nacional e, como toda transformação do paradigma, caracterizaram uma ruptura da relação entre artista e público, mas o cineasta que olhava como espectador, de uma forma ou de outra, passou então a olhar também como realizador. Se a grande massa do público nacional se afastou

desse cinema, o contato entre os realizadores acabou contaminando de uma forma ou de outra os cineastas que não se isolavam em grupos fechados, mas transitavam entre os movimentos cinematográficos num processo dinâmico.

Em 1969 foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. – EMBRAFILME –

uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o INC. Do capital social da Empresa 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado (AMÂNCIO *et al*, 2007,p. 175).

Durante as décadas de 1970 e 80 o financiamento estatal da EMBRAFILME e a reserva de espaço para a exibição do cinema nacional levam a produção nacional a ocupar quase trinta e cinco por cento do mercado e o número de salas a quadruplicar, produzindo as grandes bilheterias da história do cinema nacional, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, que em 1976 levou cerca de doze milhões de pessoas ao cinema nacional. Devido a um viés mercadológico, a proposta da EMBRAFILME não contemplava inicialmente as propostas estéticas e ideológicas do cinema novo e marginal. Mas com a luta dos cineastas, principalmente os ligados à esquerda e ao Cinema Novo, ainda na década de 70, a empresa reformulou sua proposta e passou a destinar uma pequena parcela das verbas à tentativa de criar uma cinematografia brasileira, parcela que mesmo pequena foi determinante na consolidação do cinema nacional.

Outras medidas demonstram o clima de ebulição da época: a profissão de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões é regulamentada em 1978. Atendendo a uma velha reivindicação da categoria, são criados ou ampliados alguns pólos regionais de produção (Minas Gerais e Rio Grande do Norte (1976), Pernambuco, Bahia e São Paulo (1977) etc.; o Conselho Nacional de Cineclubes é reorganizado em 1973 e possibilita a criação da Distribuidora Nacional de Filmes para Cine-clubes (1976); a prática do cinema independente enseja a criação da Cooperativa dos

Realizadores Cinematográficos Autônomos (CORCINA, 1978), reunindo 45 realizadores e centenas de filmes, enquanto 40 profissionais de cinema enfrentam a timidez frente à exibição e fundam a Cooperativa Brasileira de Cinema, também em 1978, arrendando dez salas do circuito Pelmex, com o aval da Embrafilme, para exibir suas películas. (AMÂNCIO et al, 2007, p. 179).

Neste contexto de ebulição cultural, nas décadas de 70 e 80, viu-se uma ebulição na produção audiovisual. O surgimento do super-8, uma gravadora portátil de filmes em oito milímetros voltada para gravações caseiras e amadoras, popularizou as gravações e o posterior surgimento do sistema VHS, Vídeo Home System, sistema de gravação que não utilizava película, não exigia revelação e por isso tinha um baixo custo, criaram uma ilusão da popularização da produção cinematográfica. Com criação de festivais de cinema amador, cineclubes se organizaram em todo país nesse contexto de ebulição cultural, sendo produzidos filmes amadores em todo o país, tanto ficção quanto documentários. Ambiente esse que em Mato Grosso do Sul propiciou a gravação dos Filmes Sertanejos.

1.1.2. O filme sertanejo no contexto do cinema sul-mato-grossense

O cinema em Mato Grosso do Sul, tanto na área geográfica ocupada pelo estado antes da divisão, quanto na área atual, não pode ser considerado uma atividade significativa dentro do contexto do cinema nacional, salvo raras exceções. Desde seus primórdios é uma atividade artesanal, fruto do empenho de alguns indivíduos, feito com poucos recursos e muita criatividade.

O marco inicial do cinema no estado pode ser considerado a primeira exibição de um cinematógrafo, nas dependências de um circo na cidade de Corumbá, em 1903, seis anos após a primeira exibição realizada em Paris

(BORGES, 2009, p. 35).

Devido à sua localização às margens do Rio Paraguai, Corumbá era um dos principais portos da América do Sul. O intenso comércio fluvial favoreceu a exibição de filmes² e em 1908, em meio à efervescência cinematográfica que atingia o país, tem-se o primeiro registro de uma gravação cinematográfica feita no estado: *Colônias Silvícolas de Mato Grosso*, filme que não se pode afirmar o local de gravação específico, pois dele resta apenas uma citação no Guia de Filmes da Cinemateca Brasileira “registrando sua exibição no jardim da luz em São Paulo no dia 8 de outubro” (BORGES, 2008, p.42).

Nesse período inicial do cinema existe uma lacuna na documentação da cinematografia do estado. Dentre os registros o predomínio é dos filmes naturais. *Estrada de Ferro Noroeste do Brasil*, realizado por Francisco Serrador, data de 1911. No mesmo ano, mas sem registro do autor, aparece *Excursão à Estrada de Ferro Noroeste do Brasil*.

Neste período de inicial de formação do cinema o destaque, além das estradas de ferro, é a população indígena do estrado, com ênfase para os registros efetuados pelo tenente Thomaz Reis sobre os trabalhos de Rondon, entre 1912 e 1917. Esses registros resultaram em cinco títulos enfocando a instalação das linhas telegráficas, a visita do presidente dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt, e o contato com as tribos indígenas. Os títulos são: *Os Sertões de Mato Grosso*, *De Santa Cruz*, *A Expedição Roosevelt*, *Wilderness* e *Rituais e Festas Bororos*.

² Em relação a todo o estado de Mato Grosso na época, mesmo assim eram poucos os filmes que chegavam, e os exibidores tinham que criar artifícios para driblar o tédio das sessões repetidas, como a apresentação simultânea da banda de música do batalhão da polícia militar durante a projeção de Guerra Russo-Japonesa, em 1908 (BORGES, 2008, p. 41).

A produção no estado, tanto no atual Mato Grosso do Sul, quanto no Mato Grosso, resumia-se a filmes naturais, e documentários de caráter publicitário como *Mato Grosso em Foco*, de 1920, e *A Feira do Gado em Três Lagoas*, de 1922, ambos de Gilberto Rossi.

Enquanto no Brasil, nas décadas de 1920 e 30, a produção cinematográfica interiorizava-se, com ciclos como o de Cataguazes, Campinas, Recife e Pelotas, no Mato Grosso, a produção ficava por conta de cinegrafistas provenientes, principalmente, de São Paulo. Somente em 1924 cinegrafistas radicados no estado produziram um filme registrado na cinematografia nacional. Giuseppe Bonamico e Remígio Barroso produziram *Desfile Cívico de Sete de Setembro em Cuiabá*. Embora o objetivo deste trabalho seja situar a produção fílmica no território atual de Mato Grosso do Sul, este filme pode ser considerado um precursor de *Alma do Brasil*, o filme regional que pode ser considerado um divisor de águas, tanto em nível regional, quanto nacional, por ser o primeiro filme brasileiro de reconstituição histórica, totalmente sonorizado (Guizzo, 1984). Com o som gravado em Vitaphone, sistema pelo qual o áudio é gravado em vinil, “Alma do Brasil, de Líbero Luxardo e Alexandre Wulfes filmado em Mato Grosso, moderniza com o gênero de reconstituição histórica, associando habilmente um documentário sobre as forças armadas à evocação da Retirada da Laguna” (GOMES, P. E. S. apud GUIZZO, 1984, p. 103).

O filme, produzido em 1930, alcançou bastante sucesso e contou com uma estrutura bem própria, fruto da adaptação dos seus produtores às condições artesanais de produção que dispunham. Sua linguagem mistura documentário, adaptação histórica e ficção. Seus artistas foram pessoas da cidade de Campo

Grande, atores de teatro, boêmios e prostitutas, freqüentadores do bar Fecha Nunca com o apoio do General Bertoldo Klinger, que tinha interesse em fazer propaganda dos ideais da Revolução Constitucionalista de 1930, promovida pela elite paulista e apoiada pela sociedade do sul de Mato Grosso. Esse filme pode ser enquadrado dentro do que foi convencionalizado chamar anteriormente de bom olhado do cinema nacional, a sua fase inicial de criação, onde as regras de linguagem ainda não estavam estabelecidas.

O sucesso deste empreendimento fez com que os produtores resolvessem investir na produção de outros filmes, mas a inexperiência e a falta de recursos fizeram com que os projetos fossem abortados

Para um deles, no entanto – **O Anhangüera** -, encontrou-se uma solução: associar-se à Cinédia, que despertava do sonho da indústria cinematográfica. Com a participação de cantores do rádio, as imagens filmadas em Mato Grosso se transformaram no musical **Caçando Feras** (1936). Diferenciando-se da estrutura presente em vários filmes da época, onde os números musicais eram meramente intercalados às cenas, em **Caçando Feras** estes números aparecem apenas na abertura do filme – quando o narrador, o radialista Barbosa Júnior, sonha que está no Pantanal – e no encerramento quando o personagem acorda. O bloco central é composto por cenas documentais e vistas do pantanal (BORGES, 2008, p. 76) .

A incursão significativa do cinema regional em âmbito nacional, neste período fica restrita à *Alma do Brasil*. Porém, a política de Getúlio Vargas de fomento ao cinema faz proliferar documentários e cines-jornal, como o Cine-Jornal Aquidauana, criado em 1938, na cidade homônima, por Décio Correia de Oliveira.

Durante as décadas de 1940 e 1950 a situação continua a mesma, com destaque para os cines-jornal produzidos por Michel Saddi, a partir de 1956, e pelos irmãos Bernardo e Abud Lahdo, a partir de 1958. Saddi filmou cerca de 100 cines-jornal e os irmãos Lahdo cerca de 70.

Em 1956 o produtor campo-grandense Michel Saddi principiou a filmar, com uma Keystone 16 mm os primeiros cinejornais (sic) de nossa cidade, passou no ano seguinte a filmar com uma máquina 35 mm, começando por fixar os célebres jogos nordestinos, realizados em Campo Grande, sob o patrocínio do então prefeito municipal Marcílio de Oliveira Lima. (...) a produtora de cinejornais Lahdo Produções Cinematográficas, pertencente aos irmãos Bernardo e Abud Lahdo, iniciou suas atividades realizando uma série de cinejornais sob o título Mato Grosso em Marcha (CAMPESTRINI, 1976, p. 29).

Porém, para a produção de filmes de ficção o cenário não era tão favorável. O bela-vistense José Estevão começou gravar em 1961, na cidade de Aquidauana, *O Caçador de Diamantes*. Embora, segundo a imprensa da época, fosse um projeto bem cuidado, o projeto não foi concluído por falta de recursos. Com dificuldades em obter recursos para a produção, mas com mais experiência na realização e com ampla mobilização da sociedade campo-grandense, os irmãos Lahdo gravam na cidade o longa *Paralelos Trágicos*, em 1965-66.

No filme "Paralelos Trágicos" (1965) foram gastos 80 mil dólares. A cópia original derreteu junto ao cine Acapulco, no incêndio ocorrido em 2000. A família Ladho possui apenas partes de película do filme que podem ser restauradas e uma cópia incompleta em 16 mm. Abboud nega que o filme tenha sido vendido. Segundo boatos o esposo da atriz principal, Geny Ratier, teria comprado as cópias do filme para apagar o passado artístico da esposa (PINHEIRO & FISCHER, 2008, p.77).

O filme, que por essa história se tornou uma lenda na cinematografia regional, conta a história de dois jovens que não conseguem viver uma paixão devido às diferenças sociais. A produção despertou comentários divergentes na crítica cinematográfica nacional, mas obteve bastante sucesso, sendo exibido por dois meses nos cinemas locais e tendo exhibições nas principais cidades do país, Europa e em países da América Latina e nos Estados Unidos.

Durante a década de 1970 quem conseguiu realizar filmes de ficção em Mato Grosso do Sul com sucesso nacional foi o ator, diretor e produtor de pornochanchadas David Cardoso. Foram cinco filmes, fora os documentários. São

eles: *Caingangue*, *a Pontaria do Diabo*, de 1973, dirigido por Carlos Hugo Christensen; *Caçada Sangrenta*, de 1974, dirigido por Ozualdo Candeias; *19 Mulheres e 1 Homem*, de 1977; *Desejo Selvagem*, de 1979; e *Corpo e Alma de Mulher*, de 1983, dirigidos pelo próprio David Cardoso.

Embora esses filmes sejam produções paulistas da boca do lixo, pois a produtora de David Cardoso, a DaCar, produtora dos quatro últimos, e a Ipanema filmes, produtora de *Caingangue*, estivessem nesse núcleo de produção do cinema nacional, também podem ser considerados filmes sul-mato-grossense, pois são fruto do esforço de um cineasta local, com o apoio da sociedade e até financiamento de empresários do estado.

Eu estava escalado para fazer o papel secundário, mas terminei com o principal. Ponderei a possibilidade de filmar na minha cidade natal Maracaju, onde teria facilidade de locações, cavalos, tratores. Dei as informações de que meu pai era comerciante, amigo de muita gente, conhecia as fazendas e era ligado ao prefeito e um dos fundadores da cidade, senhor Nenê. (...) Fui à Ponta Porã e, por obra do comandante Cel. Américo Ribeiro, foram deslocados duzentos cavalos e soldados do 11º RC (Regimento de Cavalaria), acompanhado de oficiais, sargentos e médicos e ambulâncias, por uma distância de 80 quilômetros, até o local de filmagem (CARDOSO, 2006, p. 117).

Por serem classificados como pornochanchadas, e mesmo conseguindo amplo retorno financeiro e sucesso de público, esses filmes não tiveram reconhecimento por parte da crítica cinematográfica, embora muitas dessas críticas estejam sendo revistas. Esses filmes representam a afirmação da indústria cinematográfica brasileira, a maior parte sem apoio da EMBRAFILME e, embora recorram ao apelo do erótico, têm uma linguagem carnalizada e antropofágica, muito perto da cultura popular.

Enquanto a pornochanchada dava seus frutos no estado, o *boom* cinematográfico da década de 70 também fazia crescer o cineclubismo em sua

capital. Surgido em 1967, dirigido pela professora Maria da Glória Sá Rosa, o movimento criou uma geração de cinéfilos e produtores cinematográficos como Cândido Alberto da Fonseca, diretor do premiado curta *Conceição dos Bugres*, de 1980, produzido pela Seriema Filmes, em parceria com José Octávio Guizzo e João José de Souza Leite.

Além das exhibições, o cineclube abrigava cursos de cinema, nos quais tinham a oportunidade de estudar as técnicas e o funcionamento das produções. Com estes conhecimentos muitos cineclubistas passaram a produzir filmes, os quais passaram a ser exibidos nas salas de cinema; e ainda, a realizarem mostras de filmes dos países que tinham forte atividade cinematográfica (PINHEIRO & FISCHER, 2008, p. 85).

Dentro desse cenário de efervescência cultural, cinemas lotados, produções nacionais em alta e suportes de filmagem novos e mais baratos, Alexandre Couto e seus amigos encontraram a possibilidade de gravar seus seis Filmes Sertanejos, com sua estética apoiada na linguagem do faroeste, mas antropofágica, carnavalizada e com o aproveitamento da cultura estrangeira na cultura local.

1.2. 2ª Parte – O filme sertanejo: gênero, especificidades e parentescos

Nesta segunda parte do capítulo será tratado do parentesco dos filmes sertanejos com o faroeste, caracterizando-se o gênero estadunidense e analisando suas similaridades e suas diferenças segundo a proposição formalista de Wright (1975) para o cinema, nos moldes propostos por Propp (1984) para o conto maravilhoso.

A partir dessa comparação, será feita a inserção do filme sertanejo dentro da teoria de gênero do cinema e a explicação de por que essa teoria não é a mais adequada no caso de se analisar esses filmes, e sim aquela proposta por Todorov (1975), a partir da qual serão buscados os aspectos sintático, verbal e semântico que constituiriam sua estrutura e sua unidade. Por fim, o multiperspectivismo proposto por Kellner (2001) será abordado como ferramenta para a busca, integrada ao método de Todorov, da unidade filmica.

1.2.1. O parentesco com o faroeste

Os filmes sertanejos sul-mato-grossenses, segundo seus próprios autores, são inspirados nos filmes faroestes, e isto é nítido em filmes como *Os covardes devem morrer* ou *Liberdade para os inocentes*. O gênero faroeste, também conhecido como western, ou bang-bang, é considerado um gênero clássico do cinema, o gênero estadunidense por excelência, pois narra a expansão norte-americana para a fronteira oeste durante o processo de colonização, fronteira esta conhecida como Western – ocidental – ou Far West – Oeste distante, que no Brasil virou faroeste. Sua primeira realização data de 1903.

No dia primeiro de dezembro de 1903, dois assaltantes armados se materializaram em uma tela de cinema nos Estados Unidos e, rendendo o operador do telégrafo, iniciaram uma ousada operação: o primeiro roubo de trem em um *western*, na verdade o primeiro western da história do cinema. Seu título: *The Great Train Robbery* (O Grande Roubo do Trem). [...] O filme conta o ataque a um trem em movimento, o assalto, a fuga, a perseguição e o embate final, em que os assaltantes são mortos. Algumas das ações que se tornariam comuns aos *westerns* estão ali usadas pela primeira vez. [...] Olhando para trás, cem anos depois, vemos que os grandes clássicos westerns que tiveram em *The Great Train Robbery* o seu ponto de partida, são incontáveis (BARRETO, 2003, p. 4).

No faroeste as histórias giram em torno da ocupação de terras, do estabelecimento de grandes propriedades dedicadas à criação de gado, das lutas com índios e de sua segregação, das corridas do ouro e da guerra no Texas. O típico personagem é o do cowboy solitário – que pode ser considerado desde o criador de gado ao pistoleiro, o aventureiro, o jogador, o xerife, o garimpeiro ou qualquer um que ande com uma pistola, chapéu e roupas de couro, - que vaga de cidade em cidade, possuindo apenas a roupa que traz no corpo, sua arma e seu cavalo. As cidades ainda estão em seu início e têm geralmente apenas uma rua, com destaque para o *salloon* - local de diversão, mistura de bordel, cassino, bar e hotel - e a cadeia, onde reside o xerife. A lei é a do mais forte, feita pelas armas.

O gênero é marcado pelas perseguições, por confrontos físicos dramáticos e por duelos. Os perigos são corriqueiros numa sociedade onde os riscos se sucedem diariamente e a violência parece ser a única forma de garantir a segurança. As viagens são constantes; por longas extensões desérticas os vaqueiros atravessam o gado, as diligências cortam os territórios em estradas praticamente inexistentes e as caravanas levam os desbravadores através das planícies inóspitas, onde os “selvagens” espreitam e, às vezes, há um forte a marcar a presença dos colonizadores.

São temas também recorrentes as jornadas pelo oeste norte-americano e os ataques de grupos mais ou menos organizados de bandidos, que aterrorizam as pequenas cidades nascentes. As histórias costumam ser lineares, sem grandes enredos, com uma moralidade bem definida, geralmente o bem vence o mal, o mocinho mata o bandido, o homem branco vence os índios pele-vermelhas.

Todavia, a dimensão de glamour do faroeste com belas paisagens, personagens fortes e destemidos, alta carga de tensão dramática, apologia dos grandes épicos exaltando os pioneiros da América, geralmente escamoteia dimensões regressivas na medida em que reafirmam preconceitos ferrenhos (PAIVA, 2005, p.5).

Esses preconceitos começaram a ser revisitados principalmente a partir da década de 1960, quando vários autores revêem a forma como, principalmente, o índio foi mostrado nos faroestes. Wright (1975) reconhece três períodos de acordo com a transformação temática e cronológica: o faroeste “clássico”, o de “transição” e o “profissional”. Dentro do período clássico Wright cita uma variável, o faroeste de “vingança”. Para sustentar seu argumento, Wright usa uma análise estruturalista da narrativa nos termos propostos por Vladimir Propp, recorrendo à noção de mito e às de oposições como meio de descrever a estrutura narrativa, ambas desenvolvidas por Levi-Strauss.

Wright sustenta que o faroeste geralmente emprega um grupo de quatro oposições básicas. Segundo a maneira como heróis e vilões, digamos, estão alinhados em torno das oposições básicas, podemos examinar modulações no gênero e nos significados que elas geram (TURNER, 1997, p. 92).

Os pares de oposições propostos por Wright são:

Sociedade interna	Sociedade externa
Civilização	Terra selvagem
Bom	Mau
Forte	Fraco

O faroeste clássico é o protótipo de todos os faroestes, aquele que forneceu a estrutura básica para todos os outros períodos.

É a história do estranho solitário que chega cavalgando em uma cidade problemática e acaba com os problemas, ganhando o respeito da população e o amor da professorinha. (...) A temática clássica define o gênero, e como podemos ver, as outras temáticas – vingança, transição e profissional – são construídas após sua fundamentação simbólica e dependem dessa fundamentação para sua significação (WRIGHT, 1975, p. 32, tradução nossa).³

Entre os exemplos dessa trama clássica estão: *Shane/Os brutos também amam* (1953), *Dodge city/Uma cidade que surge* (1930) e *Canyon passage/Amor selvagem* (1946). Neles o herói e a sociedade são alinhados para juntos ficarem assim:

Herói-sociedade	Vilões
Bom	Mau
Civilização	Terra selvagem
Forte	Fraco
Sociedade interna	Sociedade externa

Seguindo uma descrição, nos moldes propostos por Propp, das estruturas narrativas do faroeste clássico, Wright propõe um esquema de funções que seria basicamente este (Turner, 1997, p. 93):

1. O herói entra num grupo social.
2. O herói é desconhecido pela sociedade.
3. O herói revela uma habilidade excepcional.
4. A sociedade reconhece que há uma diferença entre ela e o herói; o herói recebe um *status* especial.
5. A sociedade não aceita totalmente o herói.

³ It is the story of the lone stranger who rides into a troubled town and cleans it up, winning the respect of the townsfolk and the love of the schoolmarm. (...) The classical plot defines the genre, and, as we shall see, the other plots – vengeance, transition, professional, are all built upon its symbolic foundation and depend upon this foundation for their meaning.

6. Há um conflito de interesses entre a sociedade e os vilões.
7. Os vilões são mais fortes do que a sociedade; a sociedade é fraca.
8. Há uma forte amizade e respeito entre o herói e os vilões.
9. Os vilões ameaçam a sociedade.
10. O herói evita envolver-se no conflito.
11. Os vilões põem em perigo um amigo do herói.
12. O herói luta contra os vilões.
13. A sociedade está salva.
14. A sociedade aceita o herói.
15. O herói perde ou abandona seu *status* especial.

Algumas das funções são tanto discursivas quanto estruturais, não havendo geralmente mais que um expediente motivador e não um profundo determinante estrutural, como por exemplo, “a sociedade é fraca”. No faroeste clássico, a sociedade, geralmente, vista como boa e fraca, é ajudada por um indivíduo bom e forte, o herói. A diferenciação entre o vilão e o herói é sua capacidade de viver em sociedade e aceitar suas regras e por isso, conseqüentemente, ele acaba sendo absorvido por ela. Há uma forte evocação do compromisso e do dever social neste tipo de trama. Já na variável de vingança do faroeste clássico, o herói deixa a sociedade para vingar a morte de algum parente ou algum dano cometido contra ele, mas é compelido a voltar após o acerto de contas, ou desistir dele, em geral por causa de uma mulher.

No faroeste de transição, representado por filmes como *High noon/Matar ou morrer* (1952) e *Broken arrows/Flecha de fogo* (1951), os pares de oposição são os mesmos do faroeste clássico, mas há uma mudança de significação na

oposição entre bom e mau. Enquanto o herói ainda é retratado como bom, a sociedade ou o povo da cidade é tão ruim quanto os vilões. O herói começa dentro da sociedade para terminar fora dela.

Ele ainda tem uma força excepcional e um status especial; mas a sociedade, que era fraca e vulnerável na trama clássica, agora está firmemente estabelecida, por causa de seu tamanho, mais forte que o herói ou os vilões. Embora seja forçado a lutar contra os vilões pela sociedade, o herói é forçado a lutar contra a sociedade, a qual é virtualmente identificada com os vilões da trama clássica. Finalmente, a mulher que o herói ama inevitavelmente não serve mais para reconciliá-lo com a sociedade; com frequência, ela se junta a sua luta e a sua separação da sociedade (WRIGHT, 1975, p. 74, tradução nossa).⁴

No faroeste profissional completa-se a inversão das oposições da trama clássica:

Herói	Sociedade
Sociedade externa	Sociedade interna
Terra selvagem	Civilização
Forte	Fraco
Bom	Mau

Filmes como *Rio Bravo/Onde começa o inferno* (1959) e *Wild bunch/Meu ódio será tua herança* (1969), constituintes do faroeste profissional, não têm mais o herói como membro da sociedade interna, ele pertence à sociedade externa, à terra selvagem. Embora o herói e a sociedade sejam fortes, não são fortes o suficiente para definir suas vidas. Esses filmes são uma crítica à sociedade, que é

⁴ He still has his exceptional strength and special status; but the society, which was weak and vulnerable in the classical story, is now firmly established and, because of its size, stronger than hero or the villains for the society, the hero is forced to fight against society, which is virtually identified with the villains of the classical story. Finally, the woman whom the hero loves no longer serves inevitably to reconcile him with the society; instead, she joins him in his fight and his separation from society.

vista como opressora; os heróis não têm mais nenhuma lealdade com ela, mas sim uma lealdade com os indivíduos. Geralmente, a única forma de resolver os problemas é uma morte heróica em defesa dos códigos de honra e da reputação pessoal. Seguindo a proposta de Wright, visualizam-se nesse caso as seguintes funções (TURNER, 1997, p.94):

1. Os heróis são profissionais.
2. Os heróis submetem-se a um trabalho.
3. Os vilões são muito fortes.
4. A sociedade é ineficiente, incapaz de defender a si própria.
5. O trabalho envolve os heróis numa luta.
6. Todos os heróis têm aptidões e *status* especiais.
7. Os heróis compõem um grupo profissional.
8. Os heróis integram um grupo e têm respeito, afeição e lealdade uns para com os outros.
9. Os heróis enfrentam os vilões.
10. Os heróis derrotam os vilões.
11. Os heróis permanecem juntos (ou morrem) juntos.

A morte do herói é uma forma eficaz de não responder à questão de se ele é um ser anti-social devido ao fato de a sociedade ser ineficiente, ou ser ineficiente num dado momento. Do faroeste clássico ao faroeste profissional há uma transformação nas relações da sociedade com o indivíduo, e do herói com seus valores.

Segundo Turner, o maior mérito de Wright é mostrar como os gêneros se modificam com o tempo e com o contexto ideológico. No entanto, Wright cai na

armadilha de ver cada gênero exclusivo em relação a outros gêneros e a períodos históricos. Ele tende, também, a focalizar as mudanças no seu nível macroeconômico, desprezando as mudanças no público e seu papel na caracterização e na definição das narrativas cinematográficas.

É importante entender que o gênero é o produto de pelo menos três grupos de forças: a indústria cinematográfica e suas práticas de produção; o público e suas expectativas e competências; e o texto em sua contribuição ao gênero como um todo (TURNER, 1997, p. 91).

Se o gênero é uma das formas de o espectador distinguir os diferentes tipos de filme, é também uma forma de a indústria convencionar seu contato com o público, visto que sua finalidade é fazer filmes compreensíveis para o grande público. Por meio de códigos, convenções e estilos visuais, o gênero fornece ao público meios de determinar rapidamente o tipo de narrativa a que está assistindo, oferecendo-lhe meios de reconhecer qualquer filme em meio a outros filmes, por seus vínculos intertextuais com outras produções filmográficas. Contudo, os gêneros dependem da competência e da experiência do espectador em decifrar as experiências semelhantes que tiveram e assim determinar seus significantes recorrentes.

Para ser circunscrito a um gênero, um filme tem que cumprir certas expectativas quanto à sua narrativa. Ao mesmo tempo em que confirma essas expectativas deve alterá-las um pouco, para não tornar o texto óbvio demais. “É a variação da expectativa, a inovação em como um roteiro familiar é representado, que oferece ao público o prazer do reconhecimento familiar, bem como a emoção do novo” (TURNER, 1997, p. 89). Os gêneros são dinâmicos, mudam na busca de agradar o público, de responder às pressões da indústria, na sua relação

texto/contexto e em função das necessidades criativas de seus autores.

1.2.1.1. Faroestes brasileiros

No Brasil os filmes de cangaço ou *nordesterns* são os principais exemplos dessa dinâmica do gênero em relação ao contexto para agradar o público local. Embora tenham sido produzidos faroestes no país, o cangaço foi, por analogia, identificado com a ocupação do oeste estadunidense por seu contexto rural de terra sem lei, pelo uso de armas para resolver as disputas comuns do dia a dia e pelo uso de vestimentas típicas, entre outros elementos característicos.

Os *Nordestens* possuem, no entanto, mais diferenças do que similitude com o *western* norte-americano, dadas suas peculiaridades, a começar por girar em torno de um tipo de fora-da-lei, o cangaceiro, de características, de maneiras e motivação de atuação totalmente diversas dos fora-da-lei estadunidense. As diferenças históricas abismais, entretanto, não impedem que esse tipo de filme tenha referida denominação, em virtude de certas coordenadas ou semelhanças, que se não os identificam, pelo menos, os singularizam no contexto dramático geral (BILHARINHO, 1997, p. 102).

Desde *Filho sem mãe* (1925), de Tancredo Seabra, que é considerado o primeiro filme de cangaço, a figura do cangaceiro aparece em mais de 50 produções nacionais entre as décadas de 1920 e 1990. São produções consideradas filmes naturais, como *Lampião, o Rei do cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão, que é o único registro do cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva que sobreviveu ao tempo; nos *nordesterns* propriamente ditos, como *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que tem a figura do cangaceiro associada ao caubói estadunidense. Nas *chanchadas* e *porno-chanchadas* o cangaço teve uma visão satírica, como em *Os três cangaceiros* (1964), de Victor Lima, que em seu

elenco apresenta Ankito, Grande Otelo e Ronald Golias, alguns dos maiores comediantes brasileiros. Já Glauber Rocha utiliza o cangaço como forma de expressão politizada e complexa da realidade regional nordestina, em filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Na década de 1990 surgem releituras mais subjetivas do cangaço, como em *Corisco e Dada* (1996), de Rosemberg Cariry, e *Baile Perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira (Vieira, 2007).

Mesmo não se adaptando perfeitamente ao modelo americano, o *nordestern*, é um exemplo de aproveitamento da cultura global dentro do contexto local, artifício que também é usado pelo filme sertanejo.

1.2.2. O filme sertanejo diante do gênero cinematográfico

No caso dos filmes sertanejos, houve uma mudança do padrão industrial de produção para o padrão artesanal. Os textos, assim como nos filmes de cangaço, foram recontextualizados e pode-se perceber que seus autores são, antes de tudo, espectadores competentes do gênero faroeste, que transfiguraram algumas de suas estruturas para o filme sertanejo. Entretanto, essa transfiguração só pode ser reconhecida claramente em dois filmes: *Os covardes devem morrer* e *Liberdade para os inocentes*. Os outros quatro filmes não são reconhecíveis dentro do gênero faroeste, nem de seu aproveitamento regional. Como falar então em filme sertanejo num sentido genérico? Será que existe realmente um filme sertanejo, ou os autores só usaram o termo para nomear os filmes por eles feitos?

Para estudiosos do cinema como Buscombe (2005), a pesquisa de gênero

no cinema deve buscar a forma externa, a convenção visual, e observar se existe a mesma relação entre a forma e o conteúdo, se pode ser demonstrado que o conteúdo é determinado por uma série de padrões formais preestabelecidos.

Acreditamos que o gênero deve ser concebido como um grupo de obras literárias baseado teoricamente tanto nas formas externas (métrica ou estruturas específicas) como nas internas (atitude, tom, objetivo - de modo mais direto, conteúdo e público) (WELLEK & WARREN apud BUSCOMBE, 2005, p. 306).

O filme não seria só visual, nem somente temas e arquétipos, seria uma combinação complexa entre formas externas e internas.

Para Buscombe, a função e a importância do gênero estariam principalmente em inserir a tradição na autoria, fazendo a conciliação entre o cinema convencional de Hollywood e a capacidade criativa dos autores cinematográficos em geral. Desta forma, o gênero permitiria aos bons diretores tornarem-se diretores melhores ainda, pois utilizariam as tradições do gênero em um nível que superaria o toque artístico simplesmente. Sobre o filme *Casablanca* (Michael Curtis, 1942), por exemplo, não faz diferença se tivermos visto outras obras do mesmo diretor, “mas nossa fruição aumenta intensamente se tivermos visto Humphrey Bogart e obras do mesmo período” (BUSCOMBE, 2005, p. 313).

Filmes como *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) devem seu sucesso tanto à competência do diretor em fazer um percurso que remete às convenções que as pessoas têm quanto ao gênero do terror, como à capacidade das pessoas assimilarem estruturas pela exposição às tradições do gênero. O artista traz para o gênero suas preocupações técnicas e seu estilo, mas recebe dele um padrão formal, que conduz seu modo de trabalhar, impondo limitações. Torna-se muito difícil lutar contra esses padrões e vencer certos estereótipos, mas caso isso

aconteça os benefícios são consideráveis.

No entanto, como já citado, no caso dos filmes sertanejos, os padrões formais apresentam variações que fogem às convenções do gênero: num momento parecem ser faroestes, noutros policiais, suspense, ou aventura. Como encontrar uma unidade nessas representações em que o público participa ativamente, tanto como receptor e produtor de sentido, quanto como produtor cinematográfico de um conjunto de filmes que eles nomeiam de sertanejos?

Nesse sentido a classificação do gênero cinematográfico deixa a desejar, na medida em que parece haver um privilégio da forma sobre o conteúdo e a participação do público. Para responder a essas questões faz-se necessário voltar à teoria literária, retomar os estudos de gênero de Todorov, para depois aplicá-los ao cinema. Esse autor busca num nível mais abstrato as estruturas do gênero, prevendo com maior profundidade a participação do público e as relações sintáticas, semânticas e verbais.

1.2.3. As especificidades do gênero

Segundo Todorov, os gêneros existem num duplo movimento, da obra em direção à literatura (ou ao gênero) e da literatura (ou do gênero) em direção à obra; ou seja, uma obra é capaz de modificar ou firmar um gênero ou toda literatura, para depois a literatura ou o gênero incorporar a obra novamente. “Os gêneros são precisamente essas escalas em que a obra se relaciona com o universo da literatura” (TODOROV, 1975, p. 12).

As definições de gênero são de duas ordens, a histórica e a teórica. Os

gêneros históricos são resultados de uma observação da realidade literária e os gêneros teóricos são frutos de uma dedução de ordem teórica. Toda teoria dos gêneros se fundamenta numa concepção de obra, numa imagem desta, que comporta, de um lado, certo número de propriedades abstratas, de outro, leis que regem o relacionamento dessas propriedades. Segundo Todorov, um novo gênero se dá pela transformação de um ou de vários gêneros antigos por inversão, por deslocamento, ou por combinação. Os gêneros teóricos elementares e complexos definem-se em primeiro lugar pela presença ou pela ausência de traços e, em segundo lugar, pela coexistência de muitos traços. Porém, não há necessidade de que uma obra encarne fielmente todas as características do gênero, existindo tão somente uma possibilidade de que isso ocorra. O provável é que a obra apresente características de mais de um gênero, pois quanto mais literária é uma obra, maior é a tendência de sair de um gênero específico.

Todorov propõe que, para estudar um gênero, devem ser considerados o aspecto sintático (composição da obra), o aspecto verbal (o enunciado e a enunciação) e o aspecto semântico (a temática). Na obra cada traço define o outro, por isso, esses traços definidores têm que ser buscados em todos os níveis da obra literária, mas para pertencer a um gênero nem todos os traços são obrigatórios.

Os aspectos sintáticos e verbais ligam-se na composição da estrutura. Na análise do aspecto sintático relacionamos personagens, leitor, espaço e tempo. Na análise do aspecto verbal, buscamos as propriedades do enunciado e as propriedades da enunciação. No aspecto semântico é feita a análise do universo temático, que embora aparentemente seja múltiplo, é pouco numeroso, pois é

produzido pelas transformações e pelas combinações dos poucos universos semânticos.

Um acontecimento será considerado sintático na medida em que faça parte de uma figura maior, em que estabeleça relações de contigüidade com outros elementos mais ou menos próximos. Em compensação, o mesmo acontecimento formará um elemento semântico a partir do momento em que nós o compararmos a outros elementos, semelhantes ou opostos, sem que estes tenham com o primeiro uma relação imediata. O semântico nasce paradigmático, da mesma maneira que a sintaxe se constrói sobre a sintagmática (TODOROV, 1975, p. 100).

Todorov propõe um percurso descritivo analítico para se chegar às estruturas do gênero. Primeiro realiza-se um estudo formal distributivo para se chegar às compatibilidades e às incompatibilidades, que resultariam em classes e formas, para em seguida serem interpretadas. Para isso devem ser buscados elementos abstratos, não imagens concretas. “Na base das classificações, encontra-se a idéia de um sentido invariável de cada elemento da obra, independentemente de qual estrutura será integrado” (TODOROV, 1975, p.110).

1.2.4. A estrutura do filme sertanejo

Dentro da análise dos elementos verbais podem ser definidos como elementos do enunciado os planos, os ritmos, os enquadramentos, os movimentos de câmera, as cores, a duração das cenas, a integração entre imagem e a fala, o papel da trilha sonora, o tom da voz e do discurso. Como elementos da enunciação podem ser definidos como a forma com que os autores dos filmes sertanejos se comunicam com o público, como desenvolvem a narrativa.

Em *Imprevisto ao acaso* existe um contraste entre branco e preto, a câmera é usada em movimento de *travelling*, plano e contra plano fechado dos

joelhos para baixo para criar o clima de suspense, a música ressalta o clima de tensão. Quando a câmera abre para o plano geral e revela o rosto todo, a farsa é revelada e a música também assume o tom de comédia. Os planos geralmente são rápidos.

Fatalidade também brinca com a percepção do espectador, mas o recurso neste caso é o do ponto de vista entre os protagonistas, câmera fechada nos detalhes, movimentos nervosos, contraste de luz entre cenas com o bandido, cena com a mocinha, música tensa, tudo para manter o espectador tenso e preso até o final de pretensa surpresa.

Nos filmes restantes o cenário começa fazer parte do enredo, existem planos gerais para mostrar a distância em que a narrativa se encontra da cidade grande, o sertão, a mata, a solidão. A voz dublada é usada em planos abertos para evitar os movimentos labiais nos diálogos. Os monólogos interiores são usados com frequência para compensar as dificuldades em expressar as emoções e esclarecer pontos obscuros do roteiro. Existe um excesso de interjeições de dor e ira, principalmente nos momentos em que há luta. Nos momentos de ação a câmera fica livre para acompanhar a ação, seguindo, correndo, sempre de forma nervosa e em cortes rápidos nas lutas. Nas cenas tensas a câmera se afasta e escolhe angulações não convencionais, com câmera inclinada e ponto de vista do chão, angulado para os personagens. Embora os cortes sejam rápidos, as cenas de luta costumam tomar grande tempo do filme. Nas cenas de morte a câmera busca o ferimento, a dor do moribundo, em closes e detalhes.

As cenas violentas alternam-se às cenas dramáticas e sentimentais,

principalmente em flashback no caso das cenas românticas, e uso de close-up nas cenas tristes. A música sempre traz a carga de dramaticidade, tanto nas cenas mais suaves, com músicas mais leves, como nas cenas de ação, com músicas rápidas ou tensas. Nenhuma das composições musicais é original dos filmes sertanejos.

Dentro da análise do aspecto sintático dos filmes sertanejos é levada em conta a relação entre o autor e o público, a caracterização dos personagens, a localização espacial e temporal da narrativa. Pode-se perceber que existe uma relação direta entre a forma como estes filmes são narrados e a relação entre autor e público, dentro de uma dinâmica onde público e autor são um só, o cineasta sertanejo é ele mesmo o espectador falando para si mesmo, com os recursos de sua realidade explorando os conhecimentos obtidos desde o lugar de receptor. A sonorização e o conteúdo dos diálogos nos Filmes Sertanejos são tão precários quanto o reduzido vocabulário de parte da população sul-matogrossense, que apresentava altos índices de analfabetismo na década de 1980⁵, quando o índice de analfabetismo era significativamente maior do que é na década de 2000.

A indefinição de cor e os contrastes acentuados de luz, ao mesmo tempo em que expõem a falta de iluminação no filme, evidenciam a falta de iluminação na cidade, e principalmente na periferia. O nervosismo das tomadas principalmente nas cenas de violência leva a delatar a insegurança e o medo diante da violência. Todos os filmes, inclusive os que apelam para a sátira, trazem no cerne de sua representação a crueza do dia-a-dia em que as pessoas têm que

⁵ Em 1980 o Mato Grosso do Sul apresentava, segundo dados do IBGE, taxa de analfabetismo de 36.62% da população, contra 17,53% na década de 2000 (HANY, 2005, p. 42).

conviver com as agruras da vida e ao mesmo tempo encontrar uma fuga, rindo de suas próprias desgraças.

Os aspectos sintáticos dos filmes sertanejos nos mostram como essa posição ambígua de autor/espectador acaba mesclando essa posição também dentro da representação, aonde os personagens ao mesmo tempo em que são um aproveitamento regional dos personagens dos filmes estadunidenses, são representações, mesmo que estereotipadas da população sul-mato-grossense.

Estas histórias em sua ambientação local indicam a percepção da presença de problemas sociais e de precárias condições de vida de parte da população local, já que os cineastas amadores filmam com o que possuem à mão, ou seja, sua própria realidade, seu bairro, suas ruas, seus amigos, sua visão de mundo, as histórias que marcaram sua vida, o que lhes causa tristeza e o que traz lhes alegria, o que lhes traz prazer e o que lhes traz dor.

Nesta relação entre o aspecto sintático e o verbal chegamos ao aspecto semântico dos filmes sertanejos, onde se pode dizer que a temática deles referem-se aos problemas enfrentados pela população mais pobre do estado de Mato Grosso do Sul.

O filme *Os covardes devem morrer* retrata os conflitos fundiários, grilagem de terra, coronelismo, conflitos de gênero, transmissão de tradições entre pais e filhos, vinganças. *Liberdade para os inocentes* também se refere aos temas anteriores, com exceção da transmissão de tradições, mas com o acréscimo da questão da escravidão e da exploração sexual, além de questões amorosas ligadas à honra. *A Marca do destino* refere-se à degeneração dos laços familiares, da (in)segurança pública, do papel da polícia e de questões de gênero. *Vingança*

maldita retrata o sonho e o pesadelo do garimpo, relações de raça e de vingança. *Fatalidade* aborda segurança pública, violência e questões de gênero. *Imprevisto ao acaso* brinca ao retratar sexualidade, fetichismo e segurança pública.

As imagens reafirmam a temática da busca pela solução dos problemas da população e para isso as convenções da indústria midiática são reelaboradas, os filmes buscam uma moral e expressam valores da sociedade e dos autores. *Fatalidade* mostra que nem sempre as mulheres são o *sexo frágil*. *Imprevisto ao acaso* parece dizer: aqui no meu bairro não é só violência, existe espaço para o amor e para a diversão. *Vingança maldita* aponta para as tragédias que o sonho do garimpo, do dinheiro fácil, traz. *A marca do destino* problematiza a vida de um policial, que ao cumprir o dever, às vezes acaba frente a frente com um amigo, com um irmão. *Os covardes devem morrer* clama por justiça social e fundiária, além de ressaltar os deveres de um pai frente a seu filho. *Liberdade para os inocentes* mostra a indignação com a exploração sexual e ressalta a fé na justiça divina, não na justiça dos homens, nem na justiça com as próprias mãos.

1.2.5. A abordagem multiperspectívica

Toda interpretação é mediada pela perspectiva de quem a faz e para evitar a parcialidade e a uniteralidade, trazidas pelas inevitáveis limitações, preconceitos, valores e pressupostos do interprete, faz-se necessária uma interpretação mais robusta e abrangente. Kellner (2001) propõe que a estratégia para isto é ampliar a gama de perspectivas para interpretação, desconstrução e crítica das produções culturais em destaque, isto é utilizar-se de uma abordagem

multiperspectívica.

Cada método crítico focaliza traços específicos de um objeto a partir de uma perspectiva distintiva: a perspectiva evidencia ou elucida alguns elementos de um texto enquanto ignora outros. Quanto mais perspectivas usarmos num texto para fazer a análise e a crítica ideológica – sexual, semiológica, estrutural, formal, feminista, psicanalista, etc. – melhor poderemos entender todo o espectro de dimensões e ramificações ideológicas de um texto (KELLNER, 2001, p.130).

Deve ser feita uma ressalva ao estudo multiperspectívico, “mais” perspectivas não quer dizer que sejam “melhores” perspectivas, embora ampliem essa possibilidade, se não forem abordadas de forma contextualizada e tomando-se o cuidado de não serem utilizadas abordagens metodológicas incompatíveis, e sim abordagens opostas e/ou complementares, com base nas tarefas e nos objetivos em vista.

A abordagem multiperspectívica será utilizada como meio de conseguir acesso às formas pelas quais os autores dos filmes sertanejos recebem as imagens da cultura midiática e recontextualizam em seu contexto cultural e expressão no texto fílmico.

Uma maneira de se descobrir de que modo o público lê os textos é fazer estudos etnográficos (...), mas nem mesmo assim teremos certezas quanto ao modo como os textos afetam o público e modelam suas crenças e seu comportamento. Portanto, é preciso procurar saber que imagens, figuras e discursos da cultura da mídia se tornam dominantes, e rastrear seus efeitos através de vários circuitos, como fazemos neste livro (KELLNER, 2001, p. 132).

A abordagem multiperspectívica será usada como forma de se obter a unidade temática e a forma como o filme sertanejo se estrutura de forma coerente, crítica e criativa, e quais elementos se utilizam para este fim.

CAPÍTULO 2

FICÇÃO E REALIDADE NO FILME SERTANEJO

Neste capítulo será discutido como se dá a unidade dos filmes sertanejos, pois eles possuem estruturas comuns e têm uma unidade constitutiva com traços coerentes. Trabalhar-se-á essa constituição como fruto da recepção e do aproveitamento criativo da cultura midiática global em uma cultura local específica, a sul-mato-grossense, como forma responder aos anseios e enfrentar os problemas de um grupo da população, encontrando respostas e soluções simbólicas à falta de representatividade na sociedade e de representação nos meios de comunicação.

Serão identificados os recursos expressivos utilizados para desenvolver essa constituição e a forma com que faz o aproveitamento da cultura midiática, constituída pela paródia e pela carnavalização dos textos cinematográficos estrangeiros. Este capítulo tornar-se-á suporte estrutural e teórico para a análise socrnarrativa desenvolvida no terceiro capítulo, metodologia esta tomada das proposições de Jesús Martín-Barbero.

2.1. Ficção e realidade na representação do filme sertanejo

Umberto Eco (2003, p.229) já dizia que “a *Poética* tem muitas faces”. A primeira delas, e talvez a mais importante, vem da noção de Aristóteles, que tentou separar os estilos literários (poéticos) em categorias, como a tragédia, o épico e assim por diante, com o intuito de decidir quais os elementos e as qualidades distinguem cada estilo e o que se poderia se esperar de cada um deles.

Aristóteles falava de estilos literários em dois sentidos: primeiro, como um conjunto de diferentes grupos de convenções que se desenvolveram historicamente e resultaram em formas particulares, como o satírico, o lírico ou o trágico; segundo, como uma divisão fundamental da literatura em drama, épico e lírico, correspondendo a diferenças capitais na relação entre artista, conteúdo e público (BUSCOMBE 2005, p. 304).

Essa idéia parecia tornar a poética apta aos estudos de produtos midiáticos como o cinema e suas estratégias, bem como das suas manifestações mais populares no cinema estadunidense.

A *Poética* é certamente a teoria, entre outras coisas, do *western* à maneira de John Ford – e não por que Aristóteles fosse um profeta, mas porque quem quer que deseje encenar uma ação através de um enredo (o que o *western* faz sem outros resíduos) não pode agir diversamente daquilo que Aristóteles entreviu. Se contar histórias é função biológica, sobre esta biologia da narratividade Aristóteles já compreendera o que se passava (ECO 2003, p. 230).

Mas assim como essa idéia parecia perfeita para tentar-se uma teoria dos gêneros cinematográficos, muitos tentaram evitar que houvesse uma normatização, algo que funcionasse de forma prescritiva e reguladora na busca de um ideal, onde mesmo num universo de produção industrial e uniformizante, como o da indústria cinematográfica estadunidense, houvesse espaço para a

individualidade e a criatividade.

Não é preciso erguer um ideal platônico, ao qual todos os exemplos individuais tentem, em vão, aspirar. Também não é necessário afirmar que quanto mais um filme chegar a incorporar todos os diferentes elementos da definição, mais plenamente será um western, um filme de gângster ou um musical. A intenção original de Aristóteles era ser descritivo e não prescritivo (BUSCOMBE, 2005, p. 305).

Desta forma, não é buscando as convenções de gênero que definiremos o que vem a ser esse jeito de fazer cinema, essa “poética do filme sertanejo”, pois eles transitam entre vários gêneros, assim como em quase todo cinema é possível encontrar características de outros gêneros. Devem ser buscadas as características que relacionam esses filmes entre si, quais os traços comuns, como afetam as estruturas em diferentes níveis e outros traços, tendo-se em mente que nem todos os traços devem estar presentes em toda obra, como citado no capítulo anterior.

Nos filmes sertanejos os traços encontrados foram a intertextualidade através de um processo paródia carnavalizada e de unidade estética e temática. Antes desses traços serem dissecados, no entanto faz-se necessário especificar como as pessoas utilizam as imagens da cultura da mídia para reinventar as tradições e a própria cultura. Começar-se-á, então, verificando como por meio da recepção localizada dos produtos midiáticos globais, num processo criativo, ressignificam-se essas representações para atender às próprias necessidades de representação. Trata-se, portanto, de entender como a ficção é usada para expressar a realidade e os anseios de uma parcela da população e como essa realidade é ficcionalizada.

2.1.1. O espectador cineasta

“Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” era o que, já em 1936, Walter Benjamin (1986, p. 183) afirmava em seu artigo *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A reprodução de obras de arte, ao invés de retirar sua áurea, isto é, sua condição de gerar reverência por parte do observador, na medida em que esta é única e se encontra a uma distância inacessível, poderia vir a gerar uma visão mais crítica da arte e da sociedade. As pessoas teriam, com a prática social de ir ao cinema – e com o contato com outras formas de arte –, a possibilidade de assimilar o próprio meio de produção cinematográfico. Só não produziram filmes, porque não tinham os meios materiais de produção cinematográfica e, também, porque esse não era o interesse da indústria cinematográfica capitalista, mantendo o foco somente no consumo dos filmes, do cinema, da publicidade, da ilusão.

Benjamin afirmava, então, que era preciso uma expropriação dos meios de produção cinematográficos pelo proletariado, como forma de tomada de consciência de classe e acesso a uma nova consciência social. Mais de meio século depois da publicação daquele artigo, as idéias de Benjamin de que as pessoas poderiam reivindicar o direito de serem filmadas e que cada espectador é um cineasta em potencial se confirmaram, não pela expropriação socialista, mas pelas necessidades capitalistas de acesso ao consumo: juntamente à facilidade de comunicação proporcionada pela difusão tecnológica e pela globalizadora Internet. Câmeras digitais baratas, celulares, computadores portáteis básicos, mas potentes, Internet banda larga e sites gratuitos que disponibilizam vídeos

online, como o *You Tube*, possibilitaram que qualquer pessoa faça seu vídeo, edite e disponibilize o acesso a milhões de outras pessoas em todo mundo, fazendo com que vídeos amadores atinjam audiências maiores que muitos filmes com grandes orçamentos.

Mas o que hoje é uma realidade, trinta anos atrás era apenas uma possibilidade, fato esse que ressalta a importância da produção dos filmes sertanejos, pois neles não está implícita a idéia de fazer vídeo e sim de fazer cinema. Há uma “vontade-para-cinema”, um impulso criador voltado para o cinema, nos moldes do termo *Kunstwollen*¹, “vontade-para-arte”, empregado originalmente por Alois Riegl, no sentido de impulso de criação em artes plásticas, comum a todos os estilos. Há uma necessidade de expressão, de representação com a forma mais significativa à sua realidade. As formas de representação não seriam vista de uma era para outra como evolução, mas sim como maneiras diferentes de ver o mundo.

O poder criativo dessa “vontade-para-cinema” dos filmes sertanejos é o que propôs o cubano Espinosa (1969) em seu ensaio *For an imperfect cinema*, quando postulou a dissolução das fronteiras entre o artista e o público.

O cinema técnica e artisticamente perfeito, afirmou, é em geral um cinema reacionário. Por isso clamou por um cinema “imperfeito” não comprometido com os ideais estéticos europeus, energizado pelas formas “baixas” da cultura popular e em diálogo criativo com o cinema norte-americano. Se este “nascera para entreter” e o cinema europeu “nascera para produzir arte”, o cinema latino-americano, para o autor, “nascera para o ativismo político”. Espinosa profetizou que uma arte popular genuína surgiria quando as massas de fato a criassem. Em vez de um autor da ordem do divino, o espectador autor. Em vez de um cinema *a priori*, auto-suficiente e contemplativo, um cinema imperfeito,

1 RIEGL, Alois apud FRANK, Joseph. *A forma espacial na literatura moderna*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 58, p. 225-241, 2003 (Material original não citado nas referências bibliográficas).

que proponha a arte como um permanente processo crítico. Em conclusão: a arte não desaparecerá no nada; ao invés disso, “desaparecerá no todo” (CHANAN apud STAM, 2003, p. 116).

Assistindo e analisando os filmes sertanejos é possível ver como eles, dentro do que a princípio parece uma imitação do modelo estadunidense, desenvolvem um processo criativo próprio, no qual o senso crítico aparece na forma e no texto. Dentro da mimesis do texto estrangeiro, identifica-se o caráter carnavalesco, antropofágico e paródico, configurando, entre outros elementos, o que vem a ser, dentro da estrutura ficcional do filme sertanejo, um discurso em linhas gerais de entretenimento. Nas entrelinhas, no entanto, vê-se uma representação crítica dos problemas e dos anseios de parte da população sul-mato-grossense, a parcela mais pobre, alijada dos meios de produção cultural e representacional.

Os autores daqueles filmes, por meios de intertextos e do aproveitamentos de elementos ficcionais de outras culturas, conseguem uma expressão representacional própria, um fazer cinematográfico livre de pressões de mercado ou de governo. Eles desenvolvem um padrão estético e textual em que as representações da cultura da mídia são utilizadas de forma criativa para representar a realidade local. Embora aparentemente essas imagens midiáticas pareçam atravessar e distorcer a visão que essas pessoas têm da realidade e de si mesmas, a cultura da mídia abre também espaço para uma interpretação crítica da realidade, confrontando valores e fornecendo elementos para a inserção da cultura popular dentro da cultura mais significativa da atualidade, que é a cultura midiática.

2.1.2. A significação do cinema na cultura popular

Existem grandes problemas quando se estuda a assimilação da cultura midiática e sua influência na cultura popular.

Em determinados discursos terceiro-mundistas, “cultura popular” significa cultura “do povo” como um signo proléptico de transformação do social, ao passo “cultura midiática” diz respeito ao consumo capitalista e à máquina da comodificação para os quais “o povo” é um mero objeto de manipulação. (...) Porém, tanto a “cultura popular” quanto a “cultura de massa” estão longe de ser espaços unitários. (STAM, 2003, p. 337)

O próprio termo “cultura” também tem seus diferentes prismas e abordagens, como o sentido de monumentos e obras-primas produzidas pela humanidade, ou o modo como as pessoas vivem suas vidas. Mas como definir esse espaço múltiplo e diversificado que é o “popular” dentro da cultura, sem homogeneizá-lo no pessimismo das audiências narcotizadas propostas pela Escola de Frankfurt, ou do otimismo das energias transformadoras do carnaval bakhtiniano ou de certos setores dos estudos culturais?

Nesse sentido, Hall (2003) argumenta que a cultura popular não é o terreno onde as transformações sociais são operadas, nem é simplesmente um espaço onde a cultura tradicional permanece de forma pura, muito menos um espaço onde as formas de dominação e de hegemonia da mídia, da política e do capital agem em sentido único. A cultura popular não existe num sentido purista, autêntico e autômato; seu espaço é o da luta de classes e da dominação cultural, das relações de poder. Ela sofre as influências da indústria cultural, mas não como se fosse uma tela em branco, pronta a assimilar tudo que é inscrito sobre ela. Ela é retrabalhada e remodelada em suas representações, mas seu papel não é passivo e sim ativo na escolha daquilo que mais lhe será útil. A cultura

popular funciona de forma incoerente, apropriando-se dos elementos com os quais se identifica, tanto na mídia quanto no consumo, e descartando aquilo que não é passível de uso.

Quando muitos pesquisadores de cinema, por exemplo, falam da influência do cinema estadunidense sobre os hábitos e os costumes de uma sociedade particular, ou da telenovela como ópio para as massas, ou da dramatização e da espetacularização do jornalismo, tendem a desconsiderar a identificação das pessoas com os produtos da cultura midiática e a inserção da mídia como parte significativa da cultura e das experiências das pessoas.

A mídia nada mais é, se nada mais, cotidiana, uma presença constante em nossa vida diária, enquanto ligamos e desligamos, indo de um espaço, de uma conexão midiática, para outro. (...) Em público e privadamente, sozinhos e com os outros. (...) É no mundo mundano que a mídia opera de maneira mais significativa (SILVERSTONE, 2002, p. 20).

Os produtos midiáticos que compõe o nosso cotidiano, principalmente os banais, os que assistimos no dia-a-dia, não têm, muitas vezes, pretensões intelectuais, artísticas ou de mostrar os fatos mais significativos de nossa história. Nós os assistimos para nos divertir, relaxar, informar ou simplesmente para “fazer barulho em casa”. Esses produtos midiáticos fazem parte das nossas experiências de vida, fazem parte do que Silverstone chama de “textura geral da experiência”, que é a “expressão que toca a natureza estabelecida da vida no mundo, aqueles aspectos da experiência que tratamos como corriqueiros e que devem subsistir para vivermos uns com os outros” (SILVERSTONE, 2002, p. 13)

Os indivíduos recorrem cada vez mais aos próprios recursos e ao conteúdo transmitido pela mídia para chegarem a identidades coerentes de si mesmo. Nesse sentido, esses indivíduos tradicionalizam os produtos midiáticos.

A mediatização da tradição dotou-lhe de uma nova vida: a tradição se libertou das limitações da interação face a face e se revestiu de novas características. A tradição se desritualizou; perdeu sua ancoragem nos contextos práticos da vida cotidiana. Mas o desenraizamento das tradições não as privou dos meios de subsistência, pelo contrário, preparou os caminhos para que se expandissem, se renovassem, se enxertassem em novos contextos e se ancorassem em unidades espaciais muito além dos limites das interações face a face (THOMPSON, 2004, p. 160).

Esta abordagem entende a tradição de forma mais dinâmica e interacional, já não como fonte de mistificação, no sentido de que encobriria a verdadeira natureza das relações de classes, nem pelas teorias modernizantes dos anos 1950 e 1960, que viam as sociedades como “modernas” ou “tradicionais” e que estas poderiam chegar a um grau de modernidade com as condições adequadas, mediante um processo seria uma tendência em sentido único. Também não é adequada a utilização de uma concepção purista de tradição como algo intocado do passado que não deve ser mexido e sim preservado.

A tradição é entendida, neste trabalho, como algo não somente do passado, mas do presente e que faz parte viva da cultura, integrando o dia a dia inclusive nas sociedades ditas pós-modernas. Cultura e tradição são entendidas como elementos dinâmicos no âmbito das sociedades, como articulação e luta de elementos, onde os arranjos culturais não têm posição fixa dentro das práticas tradicionais no fluxo da história.

2.1.3. Difusão globalizada, apropriação localizada

Como entender os “efeitos” da recepção de produtos midiáticos estrangeiros dentro de uma determinada cultura e suas possíveis conseqüências? Segundo Warnier (2003), existem duas abordagens metodológicas possíveis:

uma global e outra local. Ou se estuda a circulação dos fluxos culturais em nível mundial, ou se estuda sua recepção em nível localizado. Essas duas abordagens devem ser alimentadas por dados empíricos em partes iguais. Segundo esse autor, geralmente as tomadas de posição macrossociológicas ou macroeconômicas são abundantes, mas, na maioria das vezes, não levam em conta a escala local, gerando uma ilusão de ótica ideológica, pois não são passíveis de comprovação. Quando etnólogos foram a campo realizar pesquisas sobre as práticas de consumo contemporâneas, descobriram um quadro totalmente diverso do caráter alienante e uniformizador de consumo de massa, apregoado principalmente pelos teóricos da Escola de Frankfurt.

Como aponta Warnier, os etnólogos descobriram também que, ao contrário do que os frankfurtianos supunham, também a capacidade de criação, imaginação e inovação dos sujeitos apóia-se sobre aquilo que falta à sociedade, variando substancialmente de uma sociedade à outra, de maneira que com produtos culturais de outra cultura era possível preencher lacunas e necessidades, tanto materiais quanto simbólicas, culturais e ideológicas, promovendo atualizações nas tradições, úteis não só no dia a dia, mas também para a subsistência e o desenvolvimento de uma cultura ou sociedade. Cada cultura teria sua forma específica de entender determinado produto midiático, feita de acordo com suas tradições, muitas vezes em conflito com suas necessidades.

Teses como a do *imperialismo cultural*, publicada pela primeira vez em 1969 por Herbert Schiller em *Mass Communication And American Empire*, e que ocuparam lugar de destaque durante as décadas de 1970 e 1980 dentre a literatura dos fluxos globais de comunicação, perderam força. Schiller (apud

Warnier, 2003) argumenta que a globalização da comunicação é o resultado da ação dos grandes conglomerados transnacionais do entretenimento e da informação, sediados nos Estados Unidos no período pós-Segunda Guerra Mundial, com o apoio militar e político das potências capitalistas ocidentais, lideradas também pelos Estados Unidos. Esses conglomerados desenvolveram, pelos altos custos de produção e de investimento tecnológicos, por pressão política e econômica, uma invasão cultural midiática que, segundo ao autor, ameaçariam destruir as tradições culturais locais de nações subdesenvolvidas, pois esses produtos culturais estariam permeados de promoção ao consumismo e de valores ideológicos que se sobreporiam às motivações tradicionais com os seus modelos de formação de valores.

Contudo, essa tese, que tem o mérito de destacar o caráter global dos sistemas de comunicação eletrônica, sublinhando sua interligação com o poder econômico, militar e político, tem aspectos profundamente insatisfatórios, principalmente quando confrontados com dados da recepção localizada dos produtos midiáticos estadunidenses. Com relação à tese do imperialismo cultural, Thompson (2004) destaca três problemas. O primeiro deles, a pouca consideração pelos conflitos políticos e simbólicos dos países subdesenvolvidos no que tange, por exemplo, ao nacionalismo, ao comunismo e às crenças religiosas, e pela multipolaridade da economia mundial, com a compra de corporações estadunidenses por empresas européias e asiáticas, e a importância dos grandes produtores midiáticos regionais, como o Brasil, o México e a Índia. O segundo é a sua visão romântica de integridade cultural e das tradições dos países do terceiro mundo, como se essas não fossem também modeladas por

conflitos e contatos com outras culturas. O terceiro problema da tese de Schiller está na ênfase no papel dos valores de consumo, na idéia de que essas representações terminarão por criar e estimular motivações de consumo de uma forma que eles “se tornarão cativos de um sistema de produção e intercâmbios de mercadorias e bens simbólicos produzidos no Ocidente” (THOMPSON, 2004, p.152). Existe um grande número de pesquisas recentes que mostram que a recepção é um processo complexo, que não têm sentido único, simplesmente sendo capaz de produzir um *feedback* de consumo. A recepção é parte de um processo complexo de construções simbólicas e que carrega consigo toda a carga cultural e social dos indivíduos e grupos particulares, com recursos próprios e bases de apoio para produzir interpretações e sentidos particulares de acordo com suas necessidades e as vivências de cada setor social.

Se teses como a do imperialismo cultural não dão conta de entender como a globalização da comunicação tem impactado culturas específicas no mundo moderno, qual seria uma alternativa satisfatória que estabeleça o equilíbrio entre o local e o global? Nesse sentido, Thompson argumenta que existe um novo eixo simbólico no mundo moderno, o eixo da difusão globalizada e da apropriação localizada.

À medida que a globalização da comunicação se torna mais intensa e extensa, a importância do eixo vai aumentando. Seu crescimento atesta o fator dual de que a circulação da informação e da comunicação se tornou cada vez mais global, enquanto, ao mesmo tempo, o processo de apropriação permanece intrinsecamente contextual e hermenêutico (THOMPSON, 2004, p. 155).

Três temas são considerados fundamentais nas análises que privilegiam o eixo global-local. Primeiro, como a apropriação tem um caráter hermenêutico, a importância e a maneira de usar os produtos simbólicos mediados dependem do

contexto e dos recursos que os receptores têm para auxiliar no processo de recepção. Segundo, a apropriação dos materiais simbólicos permite aos indivíduos se distanciarem das condições de vida cotidianas e julgar criticamente sua realidade e comparativamente a realidade exterior. Terceiro, a apropriação localizada dos produtos midiáticos globalizados pode ser motivo potencial de tensões e conflitos, tanto pessoais e de valores como sociais, políticos, religiosos e culturais, na medida em que se choquem com valores da vida tradicional.

2.1.4. Filme sertanejo, o aproveitamento do cinema estadunidense pela cultura popular sul-mato-grossense

No caso dos autores dos filmes sertanejos, os produtos midiáticos estavam presentes em seus cotidianos: o ato de ir ao cinema era uma prática social, está inscrito nas tradições da sociedade sul-mato-grossense. As experiências no cinema, como as de assistir aos filmes de faroeste, por exemplo, ligam-se às experiências cotidianas de viver numa nova fronteira agrícola, numa terra violenta, com índios, que não “eram aqueles” dos Estados Unidos, mas que ainda assim eram índios.

Esse substrato de experiências de “vidas cinematográficas” mescladas com as experiências da “vida real”, tecidas na vida cotidiana, desperta a possibilidade do uso do simbólico do filme e também de elementos físicos, como vestimentas e elementos lingüísticos na cultura local e vai além: os elementos da cultura midiática despertam a necessidade de produção de outros produtos midiáticos, que representem a identidade local, agora ressignificada com os conteúdos da

cultura da mídia, principalmente com aqueles advindos da cultura cinematográfica.

O cinema, bem como a televisão, fornece uma concepção de mundo, imagens de mundo diferentes das que se vive e observa-se na própria realidade social. Por intermédio da comparação desses elementos com os da própria realidade, adquirem-se parâmetros para julgar de forma crítica as próprias condições de vida.

A apropriação dos materiais simbólicos permite aos indivíduos se distanciarem das condições de vida cotidiana – não literalmente, mas simbolicamente e imaginativamente. Os indivíduos podem conceber, ainda que parcialmente, maneiras de viver e condições de vida totalmente diferentes das que eles experimentam no dia a dia (THOMPSON, 2004, p. 156).

Em entrevista, Alexandre Couto (2002), um dos autores do filme sertanejo sul-mato-grossense, diz que fazia seus filmes à maneira faroeste, mas sobre grilagem de terra, garimpo, filme de ação e de emoção, e que as ações eram decididas pelas relações sociais fora do *set*. Decidia, por exemplo, se podia beijar a moça, ou não, pelo que o pai dela iria achar disso.

Os filmes aqui estudados falam sobre problemas sociais sul-mato-grossense, temas como vinganças, grilagem de terra, garimpo, machismo, assaltos, violência contra a mulher e coronelismo. A defesa dos oprimidos é perpassada pela violência extrema e pelo destino fatídico, às vezes com algum toque de esperança, mas sempre com muito sofrimento. A armadilha do *happy end* hollywoodiano e telenovelistico é rejeitada, aproximando a ficção da realidade das massas.

O *happy end* limita o universal da tragédia humana, da vida cotidiana, uma das maiores marcas do literário, que as necessidades da indústria

cinematográfica subvertem em favor do consumo massivo. O *happy end* é paradoxal porque quanto mais se aproxima do real, mais irreal se torna, na medida em que oferece satisfação aos desejos e à felicidade.

“A irrupção da cultura de massa na informação desenvolve em determinado tipo de relações de projeção e de identificação que vão no sentido do romanesco, da tragédia e da mitologia” (MORIN, 1984, p 101). Essa projeção-identificação da cultura popular com a violência, a tragédia e o grotesco traz reflexos de sua condição social e é uma das razões que explicam o gosto por esses elementos nos filmes sertanejos. Mas esse gosto formal e temático, e a necessidade de adaptação das vestes, linguajar, trejeitos, gêneros e formas do cinema estadunidense, podem ser explicado como aproveitamentos, intertextualidade e paródias.

Essas formas são a resposta que não previa o tradicional modelo linear de comunicação – emissor/mensagem/receptor – que destaca a supremacia da mensagem enquanto codificação sobre as diversas potencialidades de decodificação. Os desvios de entendimento seriam ruídos, falhas na proposição da mensagem ou incapacidade do decodificador em perceber um determinado sentido proposto pelo emissor.

Segundo Hall (2003), a falha desse modelo estaria, para começar, na sua concentração no nível da troca da mensagem e na ausência de uma concepção estruturada dos diferentes momentos do processo de comunicação enquanto complexa estrutura de relações. Como modelo de comunicação, o autor propõe um modelo baseado no circuito contínuo marxista, em que há uma complexa relação de estruturas interligadas em momentos distintos: produção, circulação,

distribuição/consumo, reprodução, com uma relativa autonomia de cada qual.

No caso dos filmes sertanejos aqui analisados, esse modelo é mais apropriado para dar conta de como eles resultam de um processo em que, após a decodificação, há uma resposta do receptor em forma cinematográfica, recolocando a mensagem muito além do *feedback* passivo, que é a compra de um produto ou de uma ideologia. O filme sertanejo parece, assim, como uma versão negociada de decodificação.

Decodificar, dentro da versão negociada, contém uma mistura de elementos de adaptação e oposição: reconhece a legitimidade das definições hegemônicas para produzir grandes significações (abstratas), ao passo que, em um nível mais restrito, situacional (localizado), faz suas próprias regras – funciona com as exceções à regra. Confere posição privilegiada às definições dominantes dos acontecimentos, enquanto se reserva o direito de fazer uma aplicação mais negociada às “condições locais” e às suas próprias posições mais corporativas (HALL, 2003, p. 379).

Mesmo não existindo vínculo entre os produtores estadunidenses e os autores dos filmes sertanejos e, portanto, a possibilidade de uma resposta “direta”, há essa negociação em relação à imagem que a filmografia hegemônica propõe, há um uso e uma adaptação que esses autores fazem dela em benefício da própria produção cultural.

O enquadramento dos filmes sertanejos como produto da recepção afina-se com o que afirmaram os etnólogos sobre a utilização que as sociedades tradicionais fazem dos produtos midiáticos. A veiculação e a distribuição podem ser globalizadas, mas a recepção se dá de forma localizada.

O ponto de vista global não tem acesso à atividade das instâncias intermediárias, que fazem a triagem e recontextualizam os produtos das culturas-indústrias. Estes mediadores são a família, a comunidade local, os líderes políticos e religiosos, os xamãs, os curandeiros, as Igrejas, os clubes, a escola, etc. O impacto das misturas culturais é extremamente variável segundo a maneira de funcionamento destas instâncias

mediadoras. Somente um ponto de vista local, que recoloca o consumo cultural no contexto das atividades múltiplas e cotidianas de uma comunidade, tem condições de avaliar seu impacto (WARNIER, 2003, p. 145).

Os autores dos filmes sertanejos fazem a recepção localizada dos produtos midiáticos globalizados. Desta forma, eles ligam realidade e fantasia pelo uso da ficção, comparando projetos de vida e de sociedade, confrontando o 'real' com o 'imaginário' para avaliar as normas, as motivações, os hábitos sociais.

Os gêneros de entretenimento abririam espaço para o diálogo e a comunicação entre os domínios da fantasia e da realidade. Os filmes sertanejos seriam o exercício criativo e reflexivo do ato de entreter-se, sendo a última fase do processo de comunicação proposto por Hall, a (re)produção relativamente autônoma após o consumo do produto midiático, agora num processo próprio, um processo de aproveitamento (Cf. GOMES, 2005).

Por meio do aproveitamento de elementos como, por exemplo, as roupas de caubói estadunidense, é possível criar o caubói local, que se antes estava isolado numa região periférica do Brasil, agora se iguala e compara-se a outros que desempenham as mesmas funções, porém com a possibilidade de ser transformado em herói ou vilão, da forma que gostariam de perceber ou que acontecesse na vida real. O aproveitamento constrói-se a partir de outros textos e texturas sociais, no fluxo dos textos dentro e fora das mídias, numa espiral de aproveitamentos e reciclagens.

O aproveitamento fornece projetos de identidades sociais, planos de futuro e formas de colocá-los em prática:

(...) uma obra pode inspirar-se em uma parte da história de um personagem, quando aproveita uma maneira específica de conduzir certa ação, ou quando empresta uma seqüência de ações que provocam

desfechos análogos às problemáticas apresentadas (GOMES, 2008, p.8).

Desta forma, aproveitando-se de elemento do *western*, problematiza-se a realidade rural sul-mato-grossense e encontram-se saídas para problemas que não têm realização na sociedade real, mesmo que essas saídas não venham através de um final feliz, como em *A marca do destino*. Nesse filme um irmão mata o outro sem saber e a família termina desfeita pelo crime, mas ao mesmo tempo mostram o caminho à que nossas escolhas podem levar, o que a desagregação familiar causa. Nesse filme o roubo a banco e a perseguição policial, no estilo cinematográfico estadunidense, são aproveitadas como elementos para conduzir a ação o esse desfecho descrito.

Se “é possível identificar como *metacommenti sociali* as representações fornecidas pelos gêneros de ficção, pois atuariam como espelhos ativos, analisando os axiomas e os pressupostos da estrutura social” (GOMES, 2005, p. 151), é possível encarar as representações desses filmes amadores produzidos em Mato Grosso do Sul como um metacomentário sobre a sociedade local, significativo na busca das utopias sociais e da visão sobre si mesma.

2.2. Intertextos, antropofagia e multiculturalismo diante da pressão do cinema estadunidense

Alexandre Couto, um dos autores dos filmes sertanejos sul-mato-grossenses, fala que eles foram produzidos inspirados em faroestes. Ele deixa explícito a comunicação, a intertextualidade, entre o gênero norte-americano e a produção local.

Nós produzimos filmes porque em meados de 68, em três Lagoas, a gente fazia os cartazes, por exemplo “Django”, “Vou, Mato e Volto”, super faroestes, então... dentro disto daí nos começamos a produzir filmes, só que produzia “Filme Sertanejo”, mas um pouco baseado no filme faroeste. Então a pessoa tinha um cinturão, tinha um coldre, um revólver... o tipo de luta era mais ou menos baseado no filme de faroeste. Era Um Filme Sertanejo, de grilagem de terra, de aventura, de ação, de emoção... então no nosso filme era de tudo um pouco... uma miscelânea (COUTO, 2002).

O conceito de intertextualidade é essencial para que a análise dos textos desses filmes não se concentre, de modo reducionista, apenas na influência do cinema estadunidense sobre a representação cinematográfica amadora sul-mato-grossense, que é o filme sertanejo.

O termo *intertextualidade* foi cunhado em 1969 por Julia Kristeva, a partir do conceito de *Dialogismo* desenvolvido por Mikhail Bakhtin na década de 1920. Nesse conceito Bakhtin diz que no interior de um texto específico, qualquer que seja esse texto, instalam-se relações entre muitos textos e discursos culturais, num diálogo, e nesse diálogo textual a identidade do texto se define.

Rompendo com o hermetismo de seus predecessores, Bakhtin apresenta um conceito abrangente de “texto” como sendo o que diz respeito a toda produção cultural com base na linguagem. Ao mesmo tempo, com a definição de “diálogo”, rompe com velhas tradições da Literatura para, enfim, compreender o texto em sua interação não apenas com discursos prévios, mas também com os receptores do mencionado discurso. Para esse teórico, o processo de leitura não pode ser concebido desvinculado da noção de intertexto, já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos. (KAHMANN, 2004)

Para Kristeva (1969), a estrutura do texto literário se elabora em outras estruturas, havendo o cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras: todo texto é absorção e transformação de outro texto, através de citações ou “vestígios minéricos”. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade.

No Brasil, o conceito de antropofagia, proposto por Oswald de Andrade, é retomado e relido para contraposição das literaturas estrangeiras em posição de igualdade em relação à literatura nacional, sob uma ótica positiva da transculturação, onde, antecipando a intertextualidade, esta ocorreria pela morte e pela devoração do estrangeiro e sua recriação em um outro mais forte.

A antropofagia cultural (CAMPOS, 1983) é pensada na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, como um manifesto onde a produção cultural brasileira deveria adotar uma postura mais crítica e dialética em relação à própria cultura e o que é imposto. Já que não é possível fugir à colonização, tratar-se-ia de não ser submisso à cultura européia, fazendo-se de “mau selvagem”, devorador dos brancos, antropófago. Devorando o outro, mas não qualquer outro, somente aquele que se considera forte, que dê substância para tornar-se mais forte.

Haroldo de Campos propunha que essa antropofagia era ainda mais eficaz na desconstrução das culturas estrangeiras. Os grandes escritores seriam capazes de se apropriar do que melhor havia na literatura da metrópole e, após digeri-la, seriam capazes de recriá-la como algo seu, um texto que teria o que houvesse de mais “nutritivo” do texto que serviu de alimento, mas que agora teria a sua essência e por isso seria esse texto mais rico. Não era preciso ignorar as influências européias. Pela da antropofagia era possível a assimilação, num processo de reversão, introjeção e reordenamento em seu próprio estilo de texto.

A noção de “antropofagia” simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do “dialogismo”, para usar o de Bakhtin. O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais (STAM,2000,p.55).

A noção de antropofagia também foi essencial para os questionamentos de categorias como as de fonte e influência, pois mesmo quando se produz uma obra onde identificam-se elementos narrativos já usados pelas culturas ditas hegemônicas, é possível haver nela contribuições originais.

Fazendo o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante (inversão não tão gratuita da cronologia), consegue-se realmente que os textos da metrópole tenham também, de maneira concreta e pela primeira vez, uma avaliação real da sua universalidade. A universalidade só existe, para dizer a verdade, nesse processo de expansão em que respostas não-etnocêntricas são dadas aos valores da metrópole (SANTIAGO, 1982, p. 23).

O texto da cultura dominada que reverencia um texto da cultura dominante, ou seja, a cópia, tenderia a superar o modelo, pois conteria o modelo em si e uma resposta a esse modelo no nível da fabulação. A cópia se tornaria universal, pois parte de um modelo universalmente aceito, mas ao mesmo tempo tem força para modificar o modelo. Ela traz a força do outro, a alteridade, a diferença tão firmemente entranhada de que já não é possível fugir ou negar. É o choque do dominado frente à dominação, da verdade diferencial versus a verdade histórica. Deste ponto de vista, os textos colonizados tornar-se-iam insignificantes diante do movimento geral da civilização e os textos descolonizados questionariam o estatuto que diz que o colonizador é mais avançado que o colonizado.

Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infra-estrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante? Segundo os filósofos em questão, trata-se de condicionamentos (mas são de mesma ordem?) preconceituosos, que não descrevem a vida do espírito em seu movimento real, antes refletindo a orientação inerente às ciências humanas tradicionais. Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio à paradigma, de inferiores à superiores (aquela mesma superioridade, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na

humilhação da cópia explícita e estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui) (SCHWARTZ, 1987, p. 35).

Contudo, na citação acima, Roberto Schwartz adverte que não basta e não é possível renunciar ao empréstimo para viver de modo original, autêntico. Mesmo destruindo-se a noção de cópia, não desaparece o problema das “idéias fora de lugar”, isto é, a transposição das idéias e das formas de um contexto histórico para outro diferente do que as gerou, que por mais que mereçam respeito, mudem sua função na sociedade que as adota (BERNARDET, 1979, p. 80).

Embora o objetivo desta dissertação não seja concluir se a cópia supera o modelo ou não, no filme sertanejo pode-se ver o estranhamento de idéias que não se adaptam perfeitamente ao contexto em que foram inseridas, visto que é uma produção amadora, executada por pessoas que não dispunham de formação técnica, que tinham pouca educação escolar, pertencentes às camadas populares da sociedade local. Era um público que sempre esteve aliado de força de expressão de comunicação, e deixado invisível social e culturalmente. Porém, é importante não ver o filme sertanejo apenas diante dos conceitos de influência ou de imitação, mas como uma forma de resistência cultural que desembocará na paródia carnalizada, que é o traço estrutural que veremos adiante.

Tania Carvalhal (2003) afirma que a literatura brasileira constituiu-se na dialética entre o próprio e o alheio, caracterizando-se como receptiva, interna e externamente, ao outro. Da mesma forma podemos caracterizar o cinema brasileiro e, por conseguinte, o filme sertanejo. Estes filmes se mostram receptivos às imagens propagadas pelo cinema estadunidense, fazem o

aproveitamento das formas cinematográficas dos filmes de faroeste, suspense, policial, entre outras, dentro do conteúdo regional, criando o que chama de filme sertanejo. Eles não são superiores, nem almejam superar seus modelos, não devem ser encarados sob esse prisma, e sim sob o de uma solução popular ao problema de não se ver representado nas imagens da mídia. Este espectador/autor do filme sertanejo utiliza dos recursos que possui e entende para se representar filmicamente.

Como espectador temos na cabeça um “depósito folclórico internacional” e quando tentamos escrever uma história cinematográfica, inevitavelmente recorreremos a estas lembranças, que se impõem como realidade. Muito mais difícil é partir da realidade que nos cerca. E é muito fácil, inconscientemente ou não, amoldar a realidade brasileira que pretendemos mostrar aos estereótipos e fórmulas adquiridas pela saturação dos filmes estrangeiros (VIANY apud BERNARDET 1979, p. 78).

Na dialética entre o próprio e o alheio, em que os textos migram entre as culturas e ninguém está livre do contágio, a noção de intertextualidade prevalece sobre a de influência e em muitos casos é um processo extremamente criativo. Embora o conceito de Intertextualidade de Kristeva seja específico ao texto literário, ele é apropriado por estudiosos de cinema, de comunicação, em geral pelos estudos culturais, pela história, entre outras disciplinas, no que diz respeito ao diálogo, ao cruzamento de superfícies e ao conceito de que todo texto é a absorção e a transformação de outro texto. Turner cita a forma como os estudos culturais apropriam-se do termo para o estudo do cinema.

Intertextualidade é um termo empregado para descrever o modo como qualquer texto de um filme será entendido mediante nossa experiência de percepção de textos de outros filmes. O momento de heroísmo em Silverado, quando Emmett tira a bandagem e milagrosamente encontra forças para lutar mais uma vez demonstra que se trata, claramente, de uma paródia de suspensão do realismo em muitos filmes de faroeste anteriores. Ver Silverado sem o conhecimento que ele pressupõe das

convenções dos filmes de faroeste seria achá-lo idiota e inexplicavelmente irrealista. Os filmes são, portanto, produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, que vai além do prazer da história (TURNER, 1997, p. 69).

Como a natureza do cinema é intertextual, ele se apropria de recursos de outros *media* e os incorpora, absorve-os. Assim como qualquer outra obra, o cinema está aberto à crítica e à interpretação. Seu sentido é mutante, mudando de foco de uma interpretação à outra. Na verdade o sentido não existe a priori, ele é inventado, criado. Fruto do trabalho de leitura e da memória, ele precisa ser buscado, uma memória chama a outra, uma leitura prolonga a outra, e o leitor empresta à obra sua experiência.

O texto funciona tanto como “objeto de significação, ou seja, como um ‘tecido’ organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto sócio-histórico” (BARROS, 1994, p.1). A contextualização torna-se essencial, a recepção de uma obra em um determinado contexto cultural altera a leitura da obra. A discriminação das diferenças torna-se muito mais importante do que a das influências e das similaridades.

O cinema deve ser confrontado com elementos diversos. O local não deve ser tomado pelo universal; as características específicas devem ser encontradas num determinado contexto e a análise multiculturalista tem a ver com reconhecer a existência em pé de igualdade do Outro, em olhar para ele, tirá-lo da pecha de exótico, inferior, submisso.

Para nós, multiculturalismo significa ver a história universal e a vida social contemporânea pela perspectiva da igualdade radical das pessoas em *status*, inteligência e direitos. O multiculturalismo descoloniza as representações, não só em termos de artefatos culturais – cânones

literários, exposições em museus, mostras de cinema – mas também em termos de relações de poder entre as comunidades (STAM, 1996, p. 199).

No começo da exploração comercial do cinema, a França dominou sua exploração, mas não existia uma hegemonia por parte dela. Diversos países produziam cinema e obtinham lucro considerável. A Alemanha, com o expressionismo nos anos 20 e 30 do século passado, contava histórias fantásticas com pouco a ver com a realidade cotidiana, uma expressão da realidade interior, totalmente subjetiva. A Espanha tinha o surrealismo, a União Soviética tinha seu cinema estatal, com ênfase na montagem. O Brasil, tão logo começou o cinema, começou a exibir e a produzir, fazendo filmes naturalistas e documentários. A produção encontrava-se espalhada pelo País, mas não havia uma forma, uma “escola brasileira” de cinema.

Com a Segunda Guerra Mundial, a Europa praticamente parou sua produção e a indústria cinematográfica norte-americana, principalmente pelo controle vertical da produção, distribuição e exibição, dominou de forma hegemônica o cinema mundial. Em consequência muitos países começaram a criar mecanismos de proteção e de subvenção de sua produção cinematográfica. Mesmo assim, o domínio não pode ser contraposto, nem nas cinematografias dos países pobres, nem na cinematografia dos países ricos. Quanto à hegemonia do cinema estadunidense, Bernardet afirma que:

Ela é global. Ela forma gostos, acostuma à ritmos, etc. Gosta-se de filmes de mocinho e bandido, com narrativa acelerada e happy-end, cujo modelo é hollywoodiano. Isto influí sobre o quadro de valores éticos, políticos e estéticos (BERNARDET, 1986, p. 28).

Controlar a forma como as pessoas vêem o mundo, as outras pessoas e a si próprias confere um enorme poder. As imagens propagadas pelo cinema norte-

americano propagam a sua noção de ver o mundo. No filme sertanejo vemos uma intertextualidade com os filmes de faroeste norte-americano. Porém, essa predominância vai além, pois as imagens do cinema estadunidense são projetadas na cultura local. A cultura sul-mato-grossense aparece entrecortada por aquela cultura, por sua representação propagada pelo cinema.

Essa mescla do local com o alheio é vista, muitas vezes, como ameaçadora. Como aponta Turner,

Se entendermos o mundo (ou nossa nação) por meio destas representações, o controle estrangeiro dos principais meios de representação de fato ameaça a coerência da compreensão desse mundo (ou nação) por parte do indivíduo (TURNER 1997 p. 134).

Embora seja isso que à primeira vista aparente ocorrer, os filmes sertanejos trazem complexas relações que apontam para um processo de aproveitamento dos textos estadunidenses, em que os aspectos intertextuais e multiculturais apontam para uma ponte entre as representações, de um lugar para o outro.

Ironicamente, o gênero americano por excelência também é um gênero intertextual, híbrido e transcultural por excelência. Vários países produziram faroestes e derivações do gênero, como o México, o Brasil - que além de faroestes produziu os filmes de cangaço ou nordesterns -, e a Itália com seu *Western-Spaguetti*.

Os faroestes italianos, talvez por falta de recursos técnicos e de infraestrutura, assim como no neo-realismo italiano – que se caracterizou pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se até certo ponto, em algumas cenas, das características do filme documentário - conseguiram dar uma roupagem mais realista e vigorosa ao gênero, partindo direto para a ação. Neles o

conflito é permanente, não há pausa, nem tranquilidade possível; os tipos são estranhos, a violência é extremada, as expressões faciais são retorcidas. Nesse aspecto percebe-se que há mais elementos de aproveitamento intertextual entre o filme sertanejo e o *Western-Spaghetti* do que há entre o sertanejo e o faroeste estadunidense. Por exemplo, no longa-metragem *Os covardes devem morrer* um homem vestido de preto carrega um caixão (FIG 1), numa citação ao filme *Django* (CORBUCCI, 1966).



(FIGURA 1 – *Os covardes devem morrer*. A personagem conhecida como Caçador).

Nos filmes sertanejos logo no nome há o diálogo com o *Western*. O Sertão é o lugar ermo, distante, assim como o oeste americano também era apresentado como longínquo. O *Western* está para o *Sertão*, assim como o *Cowboy* para o *Peão*, e os autores dos filmes sertanejos reafirmam todo o tempo esse paralelo cultural. E é também pela presença constante desse paralelo que os *Westerns Spaghetti Django* (CORBUCCI, 1966) e *Era uma vez no Oeste* (LEONE, 1968) vêm logo à tona quando se assiste aos filmes sertanejos, principalmente os longas-metragens. O ritmo lento, próximo ao da vida real, com vistas a acentuar a

tensão, suas expressões tranquilas ou faces retorcidas, os ângulos inusitados, tudo parece uma tentativa de chegar à imagem e ao ritmo dos personagens e do filme de Sergio Leone.

A capa que o vilão veste, em *Os Covardes Devem Morrer* e *Liberdade para os Inocentes*, parece a do figurino do vilão interpretado por Jack Elam em *Era uma vez no Oeste*. A declaração do diretor sobre o filme, transcrita na capa do DVD e no cartaz do cinema no Brasil, parece ter sido adaptada do início ao fim no filme sertanejo *Os covardes devem morrer*. Leone diz que o filme é “do começo ao fim, uma dança de morte, todos os personagens do filme exceto Claudia (Cardinale), têm consciência que não chegarão vivos ao final.” Em *Os covardes devem morrer* parece que o diretor quer dizer a mesma coisa, só que ao invés de Cardinale, só o garoto não tem a consciência real das coisas. O filme começa com um massacre e termina com Chicão, o herói, quase morto e todos os bandidos mortos.

Django é também claramente citado no média-metragem *Vingança maldita*, na cena em que um irmão enterra o outro: a música melancólica é a mesma usada em *Django*, quando este está no cemitério vendo o túmulo de sua mulher. A mesma música toca também na cena em que Chicão encontra seus parentes mortos em *Os Covardes devem Morrer*. Como não ver, então, a menção do caixão sendo arrastado pelo personagem principal, Django, onde o herói esconde uma potente metralhadora, e no filme sertanejo o caixão é usado pelo personagem chamado Caçador para guardar seus prisioneiros.

Em *Liberdade para os inocentes*, outro filme sertanejo, há uma cena em que o Coronel, junto com três capangas, chicoteia uma menina amarada a uma

roda de carro de boi, enquanto o herói observa ao longe até a hora de agir (FIG. 2). Essa cena se assemelha ou retorna elementos da cena que Loredana Nusciak é amarrada a uma ponte e é chicoteada por quatro mexicanos após ela tentar fugir de seu cárcere.



(FIGURA 2 – *Liberdade para os inocentes*. Fazendeiro chicoteia sua escrava).

Por serem filmes amadores, sem as pressões da indústria cultural e das academias de cinema, os filmes sertanejos puderam dar-se a luxos multiculturais que só recentemente o cinema comercial pôde se dar. Assim sendo, o mocinho de quase todos eles é um negro, enquanto os vilões são brancos. Em *Vingança maldita* o garimpeiro é negro e casado com uma branca. Em *Fatalidade*, o que era para ser uma frágil mulher, pronta a ser violentada, mostra-se como uma mulher poderosa e destemida, que sabe se defender e mesmo usar uma violência desmedida, o que por um lado a aproxima do universo masculino e por outro, demonstra domínio total sobre a situação, ao colocar a mulher em posição de vantagem.

Longe das pressões da cultura oficial, e mesmo com o imaginário repleto

de representações que fogem do contexto da realidade sul-mato-grossense, o cinema amador, na forma do filme sertanejo, encontra formas de se afirmar e vencer as pressões sociais, pressões às quais um filme comercial possivelmente não teria como se contrapor. Por isso mostra uma realidade étnica e social que se assemelha à “real realidade” local, pelo menos no que diz respeito às aspirações do povo de poder ascender socialmente, do negro não ser sempre o bandido, da mulher não ser sempre a frágil, da mistura racial e de algum castigo para os opressores. Num mundo onde a violência e a injustiça fazem parte do cotidiano popular, tanto nas imagens do real como nas da ficção, elas constituem a sua percepção do mundo.

2.3. Mímesis, paródia e carnavalização

Tanto os filmes sertanejos como o cinema amador em geral, têm sua origem em uma atitude mimética em relação ao cinema. E, como são representações populares, não dispõem dos meios de produção oficiais e tendem à margem, tanto da produção como da cultura. No caso do filme sertanejo, a margem é onde ocorre a síntese entre a representação cultural local e a global. Essa síntese é expressa na forma da paródia carnalizada.

A definição do que vem a ser a carnavalização vem dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a oposição entre cultura popular e erudita na formação do romance como gênero. Ele rompe com a visão da literatura como um movimento pendular, onde os gêneros evoluem para se constituir. Para Bakhtin a literatura é produto de um determinado meio cultural em uma determinada época e expressa a vida e a

cultura de onde nasce. Assim sendo, a formação do romance teria se dado não como uma evolução dos gêneros maiores, mas sim pelo contato com gêneros vivos e com forte apelo popular e folclórico, gêneros esses denominados pelos antigos gregos como cômico-sérios.

Entre as formas cômico-sério estariam o diálogo socrático, a sátira menipéia, os simpósios e outras manifestações que, apesar de conterem um forte elemento retórico, acabam por corrompê-lo com a 'alegre relatividade' da cosmovisão carnavalesca, cuja 'força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível' sobreviveria sempre, de uma forma ou de outra, nos gêneros que guardam alguma relação com ela (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.42).

A literatura carnavalesca, na Idade Média, incorporaria um espírito carnavalesco semelhante ao da festa popular, em que as distâncias entre os homens seriam rompidas, haveria a união entre o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo, o erudito e o popular.

Os festejos do carnaval, com todos os atos e ritos cômicos que a eles se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a "festa dos tolos" (*festa stultorum*) e a "festa do asno"; existia também um "riso pascal" (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. Além disso, quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Essa literatura conteria em seu espírito o riso e a paródia e assim como esses dois elementos estariam restritos ao dia das festividades sacro-profanas, a essa literatura estaria reservada a margem dos grandes gêneros.

Com o Renascimento a sátira menipéia se introduziria nos grandes gêneros da época, em obras e autores que causaram perplexidade, como Rabelais, Shakespeare, Boccaccio, Cervantes etc. O riso se deslocaria do povo para a grande literatura, se deslocaria das praças e festas populares para todas

as esferas da vida social, até para a religião.

Dentre estes gostos populares, François Rabelais soube mostrar em seus escritos sobre as personagens Gargântua e Pantagruel, as inversões de papéis recorrentes nos períodos de carnavais nos feudos e vilarejos, a troca de funções e de significados para determinadas coisas e condutas, como a morte que, antes de ser considerada de malgrado, é associada ao riso (ZANI, 2003, p. 123-124).

No século XVII, a ideologia séria-autoritária das monarquias absolutistas leva esse processo de carnavalização da literatura e da cultura para fora dos gêneros canônicos. “Sob o domínio da cultura burguesa, a noção de festa não fez mais que restringir e desnaturalizar-se, sem contudo desaparecer. A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana” (BAKHTIN, 1987, p. 240). A cultura oficial procurou oficializar as festas carnavalescas, o riso, a profanação popular do sagrado, incorporando-as aos festejos religiosos e utilitários, mas a festa e o riso são isentos de qualquer finalidade prática e utilitária, fornecendo uma possibilidade de entrar no universo do utópico, liberando a consciência da cultura oficial, um olhar crítico, sem medo nem piedade, pois teria em seu gene a força do novo, da mudança, da imortalidade do povo.

Essa literatura carnalizada tende a se reatualizar, pela força utópica que vem do popular e não pode ser domada. Nos séculos seguintes essa nova atualização acontece sob diversas formas, encontrando sua plena realização no romance polifônico de Dostoievski.

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas de uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito. Ao tornar relativo todo exteriormente estável, constituído e acabado, a carnavalização, com sua ênfase das sucessões e da renovação,... [permite] penetrar nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas (BAKHTIN apud OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 45).

Esse discurso polifônico que se caracterizaria, segundo Bakhtin, pelo cruzamento de vozes e/ou discursos diversos, também aconteceria em relação a textos diversos, sendo chamado de dialogismo. No discurso dialógico duas enunciações iguais convergiriam para o mesmo objeto. E as formas em que aconteceriam essas conversões seriam as da paródia e da estilização.

A estilização tem um caráter conciliador, na medida em que o discurso segue em paralelo a um modelo, explorando-o estilisticamente, mas mantendo uma distância tal que o permite manejar de fora, sem que sua sombra pese sobre ele. Não há o choque entre as idéias dos autores. Na estilização a tendência da obra é galgar independência em relação ao modelo e de seu sentido permanecer mesmo quando a sombra do outro não está mais presente.

Já a paródia carnalizada de Bakhtin é uma voz que destoa, que contradiz, nega o modelo, através do riso. Ela contém o texto original e sua negação, ela escancara aquilo que o original não diz.

A paródia procura liquidar pelo ridículo o papel do texto parodiado. Sempre surge como uma resposta à instituição sacralizadora de um texto. É uma manifestação da diversidade de correntes existindo no tempo e no espaço. Muitas vezes a paródia é uma ataque de uma época à uma época anterior; outras vezes é o fruto de diversidades regionais ou de tendências literárias (KOTHE, 1980, p. 98).

Ao mesmo tempo em que a paródia executa o movimento dialético de crítica ao modelo, ela é uma confissão de que esse modelo não pode ser substituído. Caso seja assim, a paródia perde sua função como tal.

A paródia, como elemento de oposição entre diferentes realidades, pode ter função cultural e educativa em uma sociedade. Assim D. S Likhatchóv e A. M. Pantchenko viam as manifestações populares que criavam lendas e estórias fantásticas e risíveis sobre personalidades da história russa, como Iván, o

Terrível, e São Basílio. Antonio Candido (1978) também vê essa “comicidade” na sociedade brasileira, que tem uma irreverência amoral que foge às normas burguesas nas camadas populares.

Manifesta em Pedro Malazarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que aparecem de modo paródico até alcançarem no Modernismo suas expressões máximas, com Macunaíma e Serafim Ponte Grande (CANDIDO apud SCHNAIDERMAN, 1980, p. 94).

O povo cria as condições propícias para representar seu entendimento do mundo, mesmo que para isso precise criar histórias fantásticas. Se ele não entende, ou não tem certeza, ele distorce, cria seu próprio processo de representação, como por exemplo, o cordel, que era a síntese de literatura, jornal, cultura e entretenimento.

O cinema amador também seria uma dessas representações populares, só que voltada para o cinema. Seria a representação do que o povo entende por cinema, da recepção que tem dos filmes e da vontade de participar de um processo ao qual a indústria lhe reserva somente o direito de assistir. Esse cinema seria o lugar onde se concentra o texto de referência e o próprio entendimento da realidade. Seria, também, o lugar da farsa, do deboche, da quebra de valores, da brincadeira. Seria a própria praça das festividades sacro-pagãs da Idade Média.

O carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. (...) Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval (BAKHTIN, 1987, p. 6)

O filme sertanejo, em sua maneira de fazer filme “um pouco baseado no faroeste” (COUTO, 2002), tem em si a essência do carnaval. Não existe a

distinção entre espectador e ator, não se é ator, é o espectador vivendo a representação naquele momento, é a vida que se vive no filme, não um papel social, um emprego, uma obrigação. Quebram-se valores, os modelos são destruídos, tem-se a essência do riso. Se o cinema brasileiro debate-se em questões como a criação de um “jeito brasileiro de fazer cinema”, ou “fazer cinema do jeito americano”, o cinema amador está preocupado em se divertir fazendo o cinema. E é essa uma questão fundamental para o que se faz nesse cinema. Ele debocha da estrutura ou da falta de estrutura para fazer um cinema de qualidade, do dinheiro ou falta de dinheiro: ele não está preocupado com essas questões a ponto de deixar de fazer cinema, faz com que tem e o resultado é a diversão, o riso é o que importa e está por trás de elementos aparentemente sérios.

O cinema brasileiro, mesmo quando questiona o próprio sistema, quer sair da margem, pertencer à cinematografia mundial, por isso é obrigado a permanecer dentro de seus limites para ser aceito. Ao cinema amador cabe a consciência de sua marginalidade e de sua incapacidade de “ascensão social”, e isso lhe dá a oportunidade de transgredir e de agredir o sistema que o exclui.

2.3.1. Filme sertanejo: o cinema amador carnavalizando a indústria midiática

Desde a Segunda Guerra Mundial, a cultura estadunidense tem sido difundida de forma hegemônica por meio da mídia cinematográfica. Apesar dos esforços brasileiros e de muitos outros países em criar uma indústria cinematográfica ou fortalecer a produção fílmica, os filmes produzidos pelos

Estados Unidos da América servem de modelo de representação cinematográfica e de práticas sociais e comerciais como, por exemplo, modo das pessoas se vestirem para ir ao cinema e o *star system* na promoção de artistas e filmes.

Inúmeros cineastas fizeram filmes seguindo os padrões estadunidenses, não por cinismo ou subserviência cultural, mas porque esses modelos representavam para eles o cinema verdadeiro. Eles foram, tanto quanto o público, “in-formados” por esse cinema. Imitar essa forma de fazer cinema para muitos cineastas brasileiros era “simplesmente fazer cinema” (BERNARDET 1979, p. 71).

No Brasil essa atitude mimética era uma forma de avalizar a produção, de trazer o público para perto dos filmes, mesmo que muitas vezes isso não fosse bem recebido pela crítica, que sempre ansiou por uma forma brasileira de fazer cinema, uma estética brasileira, um conteúdo brasileiro.

Aproximar-se do modelo era sinal de qualidade e só para poucas pessoas o mimetismo criava problema. A respeito *Do Rio e São Paulo para casar* (1922): 'A empresa Rossi apresenta uma tentativa de comédia. Aplausos. Transplantar a arte norte-americana para o Brasil! Grande benefício.' Escreve ironicamente Mário de Andrade (citado por Ismail Xavier). Para um crítico da revista *Fan*, Otávio de Faria, a falta de um toque pessoal na direção e uma excessiva influência americana prejudicam a unidade de *Barro humano* (1928), sem impedir que o filme seja 'a pedra fundamental da indústria cinematográfica brasileira' e acrescenta: 'Não é simplesmente uma forma brasileira de se fazer cinema – o que fatalmente seria uma forma mesquinha. É a contribuição do Brasil ao cinema fenômeno universal' (citado por I. Xavier). O mimetismo, portanto, é perfeitamente assimilado. Por mais que a situação tenha se alterado nos últimos anos, o mimetismo continua vigente no cinema comercial (BERNARDET, 1979, p. 71).

A luta entre o mimetismo em relação ao cinema estadunidense e a busca por um cinema genuinamente brasileiro, gerou uma representação nacionalista antagônica, que pretendia dar ao cinema aquilo que as produções estrangeiras não podiam dar, ou seja, uma visão específica do Brasil. Essa resposta vem num regionalismo romântico, onde as belezas naturais, a fauna, a flora, os índios e a

vida rural são representados. Existe uma valorização da vida rural, dos costumes sertanejos.

Até parte da década de 1950 essa visão perdurou, porém foi sendo substituída por uma visão mais crítica da sociedade brasileira. Com o Cinema Novo, instala-se a consciência do subdesenvolvimento, numa visão dialética que não procura focar o jeito como vive a sociedade rural e sim os conflitos e as contradições da sociedade do Brasil. Esse cinema conquistou respeito internacional e da crítica brasileira.

Por mais que o Cinema Novo explorasse aspectos da realidade, essa era apenas uma das formas de se fazer cinema, abordando apenas alguns aspectos da realidade, e por mais que encontrasse respaldo entre os formadores de opinião e na crítica cinematográfica, o cinema nacional que realmente atingia ao grande público, no mesmo período, era aquele ligado à chanchada, às comédias musicais de apelo popularesco. As chanchadas também continham uma atitude mimética, pois, por mais que trouxessem a estrutura dos espetáculos brasileiros típicos como o circo, a comédia teatral dos anos 1930 e as comédias do rádio, sua estrutura cenográfica e coreográfica provém dos musicais estadunidenses. A formação dos produtores enquanto espectadores provinha dos filmes estrangeiros, as imagens cinematográficas que estavam na memória eram recebidas de outras culturas, em muitos momentos acaba-se lendo as vivências locais por meio dessas imagens.

Contudo, o mimetismo não consegue seus propósitos, pois não é possível reproduzir um modelo industrial por intermédio de uma forma artesanal. “O que acaba sendo imitado, não são os elementos básicos da estrutura dramática, mas

sim os elementos de ambientação, gestos, happy end, perseguições, etc.” (BERNARDET, 1979, p. 78). As idéias importadas acabam sendo aplicadas fora de contexto. Por exemplo, quando se transpõe um gênero como o faroeste para o Brasil, como nos filmes de cangaço, em que há nítida influência do gênero *Western*, há um deslocamento da forma, não é possível reproduzir a figura de um John Wayne, o mocinho americano, personificação do gênero, na figura, por exemplo, de um Lampião. O cangaceiro não é um mocinho conquistador, nem o verdadeiro cangaceiro. É alguém que virou cangaceiro à força, que teve um parente assassinado pela polícia ou por um fazendeiro, que teve sua vida familiar ameaçada pela estrutura social do latifúndio e do coronelismo e, quer resolver essa situação e voltar à sua vida pacata.

A resposta que o cinema brasileiro dá diante da impossibilidade de mimesis é a paródia. Isso ocorre principalmente no cinema popularesco, nas chanchadas, onde o modelo é exposto e avacalhado. Essa avacalhação da cultura oficial, no caso do cinema estadunidense, é própria originalmente dos gêneros e das camadas sociais mais populares. Em seu estudo sobre a literatura carnalizada, Bakhtin fala que o povo tem a capacidade de eliminar as distâncias entre os homens ao propor uma nova relação aos níveis hierárquico-sociais através do riso e da paródia. Instala-se, então, uma nova identidade, onde as relações humanas são dessacralizadas. Instaure-se o choque entre o sagrado e o profano, o oficial e o não-oficial, entre o erudito e o popular. Chega-se à síntese das relações humanas.

O cinema, assim como a literatura, consegue apropriar-se dessa visão de mundo popular, de degradação da cultura oficial, para fazer a crítica ao

establishment, ao cinema estadunidense, ao próprio cinema brasileiro e à sociedade. Essa crítica geralmente acontece na forma da paródia.

(...) os assim chamados gêneros “de entretenimento” da sociedade industrial são freqüentemente subversivos, isto é, satirizam, zombam, escarnecem ou corroem sutilmente os valores centrais da esfera do trabalho sobre os quais se funda a sociedade, ou ao menos de setores particulares desta última. Entre parênteses, a palavra “entreter”, *entertain*, deriva do antigo francês *entretenir*, “manter separado”, ou seja, criar um espaço limiar ou limiódide no qual as performances possam realizar-se. (TURNER apud GOMES, 2005, p. 151).

O recurso estilístico da paródia, bem como o acesso aos meios de produção, ainda refletem uma situação social em que o sistema critica o sistema, mesmo tendo claro que existe uma hierarquização entre esses sistemas, o brasileiro e o estadunidense. Essa hierarquização pressupõe que a paródia tenha uma relação dialética e ideológica, onde o que está em disputa, mais que a aceitação ou não de um modelo, sua referência, crítica e autocrítica, é o acesso aos meios de produção e à sua legitimação.

Todavia, existem alguns momentos em que o próprio povo consegue acesso aos meios de produção, mesmo que precários, e se expressa. É o chamado cinema amador, no qual não há o compromisso em atender ao mercado, não há o compromisso com financiadores estatais, promotores da cultura, não há compromisso estético, nem ideológico. A liberdade está instaurada, a praça é do carnaval. Filma-se o que o cineasta quer, o que ele gosta.

Existe, a princípio, uma tentativa de imitação, porém como ocorre quando o povo se vê diante da sua incapacidade de se igualar ao modelo, ele começa a rir de si mesmo, da sua incapacidade e do modelo através da degradação. É uma atitude própria da carnavalização: os heróis são atualizados e dessacralizados; há

uma exploração consciente da experiência e da fantasia, recebendo a história um tratamento crítico ou mesmo cínico, desmascarador; existe uma pluralidade de estilos e variedade de vozes, caracterizadas pela fusão entre o sério e o cômico, sublime e o vulgar, o erudito e o popular.

Essas características literárias podem ser aplicadas no caso do cinema amador e são explícitas no caso dos filmes sertanejos, que são a síntese de dois mundos: o do cinema americano e o da realidade sul-mato-grossense. Essa síntese ocorre pela antítese. O cinema oficial cria as imagens do herói, do cowboy, o homem branco, forte, alto; já a realidade local não tem heróis, tem o peão negro, índio, ou mestiço com branco, baixo e rústico. O filme sertanejo cria seu peão-cowboy mulato, magro, cheio de ginga. É a figura do rei carnavalizado, do herói mítico destronado da sua posição de semideus ou defensor da fé.

O antagonista americano índio, ladrão de gado ou ladrão de banco é contraposto ao tipo que causa indignação ao popular sertanejo, que é a figura do grileiro, que exerce sua influência à força. No filme sertanejo o poder das armas e do grileiro persiste, mas ele é uma figura tacanha, grotesca, débil, demente. É uma caricatura do coronel que não consegue respeito dos seus, nem de sua mulher alienada, como no filme *Liberdade para os inocentes*, em que por mais que ele bata na esposa, ela sempre está a rir dele.

Existe a zombaria com a própria figura do demônio, tal qual em muitas representações carnavalescas. Ele é uma figura ambígua, que pode assumir qualquer forma: homem ou mulher, negro ou branco, criança ou adulto, animal ou gente. Não é um ser totalmente mal, prega peças, diverte-se com a figura alheia.

O fato é que inúmeras fontes, tanto eruditas como populares associam esse personagem a inúmeras formas cômicas e fazem dele objeto de riso, além do sujeito que ri. Na literatura, na tradição oral, no teatro, nos folguedos, espetáculos e carnavais é possível encontrar um curioso diabo: não o mal e poderoso Satanás, eterno inimigo de Deus, mas um ser ambíguo, capaz de fazer o bem e o mal, dependendo das circunstâncias. Um personagem temido e querido ao mesmo tempo, e que não vive nas profundezas dos infernos, mas suficientemente próximos dos humanos até para se deixar enganar por eles (CARVALHO, 2004, p.4).

No filme *Os covardes devem morrer* o demônio aparece na figura de uma mulher negra que carrega um cajado de boi. Ela aparece no início deleitando-se com o banquete de sangue da chacina, mas volta em diversos momentos para zombar dos personagens, principalmente do vilão, fazendo-se ver apenas por ele, que faz papel de louco na frente de seus comparsas: ela zomba, mostrando os tesouros ao filho do mocinho.

Nos filmes sertanejos a paródia não se instaura apenas no riso, está nas formas principalmente. “Paródia não deve ser necessariamente entendida como imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (CAMPOS, 1980, p. 73). Assim, a paródia da violência das lutas dos filmes de faroeste é a violência extrema e contínua das lutas dos filmes sertanejos, luta-se e recompõe-se até a exaustão, num ciclo em que o processo das coreografias de lutas é reproduzido e debochado em seu exagero. Briga-se por pouco, mata-se por pouco, é a violência presente no cotidiano sendo exacerbada e, com isso, também denunciando e criticando a forma como a sociedade resolve suas disputas.

A paródia pode ser considerada, de alguma maneira, um tipo de visão especular, em que a imagem original se apresenta invertida, reduzida ou ampliada, de acordo com a lente utilizada. (...) Quando a imagem projetada se reflete de maneira desproporcional, o efeito causado é o de certa confusão que provoca, na maior parte das vezes, perplexidade (...) (ARAGÃO, 1980, p. 21).

Inverte-se a situação que seria a corrente. Em nome da brincadeira e da surpresa, subverte-se a situação clássica dos filmes policiais. A cena como a do ladrão em apuros diante da moradora armada, em *Fatalidade*, evidencia a intencionalidade do cineasta em parodiar o gênero. A intenção de se fazer uma paródia é plena e facilmente decodificada, pois a paródia não se instala plenamente sem que os seus códigos sejam compartilhados com o receptor.

A situação de fácil decodificação pode ser percebida, também, em *Imprevisto ao acaso*, em que uma situação de suspense é criada para em seguida ser desconstruída. Cria-se uma sequência onde tudo leva a crer que acontecerá um crime, mas na verdade o que parece ser o crime são duas situações diferentes: um encontro entre namorados e um homem comendo cachorro quente, e então o clichê é revelado e destruído.

A decodificação é a chave para entender a paródia e a carnavalização nos filmes sertanejos, mas não é possível que todos os leitores tenham as mesmas competências para decodificar um texto, pois este está cheio de espaços em brancos para serem preenchidos. Mesmo os textos cinematográficos em que a imagem preenche mais espaços do que no texto escrito, propiciando menos lacunas à interpretação, eles continuam sendo mecanismos preguiçosos, visto que “o texto quer deixar que ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1986, p. 37). Desta forma, como não está claro se o espectador pode entender os filmes como uma imitação mal-feita ou como uma paródia, a intenção do autor em fazer a paródia na maioria dos momentos não é explicitamente dada. Por isso o mais preciso seria falar que existem neles

momentos paródicos e não uma paródia concretizada. O que está presente é o espírito carnavalesco, que Bakhtin encontrou na cultura popular, que brinca com a cultura, a sociedade e os meios de produção e a hierarquização instituídos, e não o carnaval enquanto apropriação intencional da cultura popular pela cultura erudita, na busca de uma nova forma ou modelo, ou da crítica das instituições e da ideologia.

A inversão de valores como proposta na carnavalização bakhtiniana não é concretizada, contudo é encontrada a vontade do povo em brincar com o sagrado (no caso, a instituição que é o cinema estadunidense), com os heróis, com os mitos, tornar tudo mais acessível à sua realidade.

A carnavalização e a paródia não são escolhas no caso do filme sertanejo, são condições de ser, de existir enquanto expressão popular. Mesmo que não se concretize em sua totalidade, a atitude paródica existe pela forma, na síntese entre o cinema americano e a realidade sul-mato-grossense, lendo-se a vontade de ser igual ao modelo, mesmo sendo consciente das diferenças. A consciência gera uma nova forma parodiada, com as situações, as formas e os personagens carnavalizados, escondidos sob as máscaras disformes dos modelos, sendo sua essência a realidade, mesmo que esta não seja a mais agradável aos sentidos do espectador.

CAPÍTULO 3

A ANÁLISE DOS FILMES SERTANEJOS

Neste capítulo será feita a descrição e a análise dos seis filmes sertanejos: *Fatalidade* (não datado, 5 minutos); *Imprevisto ao acaso* (não datado, 7 minutos); *A Marca do destino*, (de 1979, 27 minutos); *Vingança maldita*, (de 1978, 31 minutos); *Liberdade para os Inocentes* (não datado, 93 minutos); e *Os covardes devem morrer* (de 1985, 105 minutos).

Primeiramente, porém, será a descrição da metodologia sicionarrativa proposta por Martín-Barbero (1992). Em segundo lugar, será feita a descrição dos filmes a partir de uma breve sinopse, em que se reconstitui o argumento central de cada obra, seu desenvolvimento. Conjuntamente será realizada a reconstrução das funções e das esferas de ação dos personagens das obras utilizando o procedimento proposto por Turner (1997). Por último a análise será feita utilizando-se dos níveis de análises propostos por Martín-Barbero.

3.1. O modelo sacionarrativo como forma de análise

O método de análise proposto por Martín-Barbero tem como eixo o movimento que conduz daquilo que faz a diferença do filme como gênero àquilo que nos filmes referencia o mundo das pessoas. Enquanto na cultura erudita, nos dias de hoje, as obras tem a entrar em contradição com o gênero, na cultura de massa a tendência é a adequação ao gênero, sendo possível afirmar que o gênero é a unidade mínima da ficção na cultura midiática. “Para los investigadores es a través de la percepción del género como se accede al sentido latente de los textos massmediáticos” (FABRI apud MARTÍ-BARBERO, 1992, p. 34).

Nos filmes, a referência ao mundo cotidiano das pessoas não é produzida através de indicadores imediatos. Não é a representação dos fatos concretos e particulares transplantados ao relato e sim através de aspectos gerais que existem ao longo do relato e da consistência desses aspectos no mundo real e na ficção que se produz essa referência.

Entre el mundo del género y el mundo de la vida el melodrama funciona como matriz narrativa y escenográfica que permite indagar el movimiento de transformación de una narrativa: la fidelidad a una memoria y apego a un formato a la vez que el movimiento de innovación y adaptación (Martín-Barbero, 1992, p. 34).

Para, dentro dessa análise, construir uma tipologia do filme sertanejo, tendo como parâmetros as transformações do gênero e do meio, utiliza-se os seguintes níveis de análise propostos Martín-Barbero (1992):

A) Matéria da representação: o que da vida é dramatizado? (classe social, sexo, idade, habitam o campo ou a cidade); os conflitos nucleares da

representação (de parentesco, amor, trabalho, ascensão social, etc.); lugar da ação (a casa, a rua, os lugares de trabalho de descanso, etc.); o cotidiano (comportamentos e rotinas característicos dos personagens principais).

B) Estruturas do imaginário: o que é possível ver nos sistemas de imagens? Espaços e objetos; tempos referidos ou aludidos; oposições simbolizadoras.

C) Formas do relato: como a história é contada em com quais dispositivos a história é construída? A nomenclatura (títulos, créditos, temas musicais, nome dos personagens); como o relato está fragmentado; a composição e construção da continuidade; as conexões entre a realidade e as condições de produção; a linguagem (retórica ou elaborada, coloquial, regional, estrangeira, etc.).

D) Linguagem do meio: com quais recursos cinematográficos conta? Linguagens emprestadas (do vídeo, do teatro ou de outra arte); domínio de plano contínuo ou cortes, de estúdio ou locações; construção e montagem; cenografia (decorativa ou funcional).

A combinação da descrição com essa forma de análise permitirá encontrar o modo como a vida é representada, quais são as imagens privilegiadas em detrimento de outras, como é contada e construída a história e quais são os recursos cinematográficos utilizados. Como afirma Martín-Barbero (1992, p. 36), “el conjunto (y la mezcla) de estrategias de análisis que esta investigación propone responde a que lo que se indaga en últimas no es del orden de los códigos, sino del de las matrices culturales”, pois falar dessas matrizes culturais é descobrir o que mantém vivos certos relatos e como certas narrativas, no caso narrativas cinematográficas, conectam-se com a vida, como as esperanças, os

problemas e as utopias (Kellner, 2001) da população autóctone.

Esses elementos funcionam como matriz narrativa e cenográfica que permitem mostrar a fidelidade à memória e como se dá sua adaptação à representação.

3.2. Seis filmes sertanejos sul-mato-grossenses

Os filmes sertanejos são produções cinematográficas que podem ser realmente conceituadas como populares, pois são frutos da inserção da cultura cinematográfica no imaginário popular sul-mato-grossense. Se esses filmes são concebidos a partir da prática social de ir ao cinema, são também ressignificados dentro das aspirações e necessidades da experiência popular local. Nesse sentido, não são apenas meros frutos do imperialismo cultural estrangeiro dos produtos midiáticos estadunidenses, que distorcem nossa visão tradicional de mundo e incorporam hábitos que nada têm a ver com a cultura local. Esses filmes amadores são produtos de uma inserção do cinema e dos produtos midiáticos na dinâmica da cultura popular viva e na textura da experiência social. É a resposta do receptor às mensagens propagadas pela cultura estadunidense, e essa resposta detém a influência desse modo de vida e produção. Mas essa influência é recebida, também, de forma seletiva e de acordo com as demandas e as vivências que tipificam a região, e é utilizada de forma crítica com relação às deficiências sentidas pelo com referência ao que se vê no local ou no global como estrutura social, política, cultural e econômica.

Todos os Filmes Sertanejos constituem um modo específico de fazer

cinema. Eles transitam e tiram proveito de diversos gêneros, e trazem consigo a alma de um povo que tem voz, que não pode usá-la, mas que quer soltá-la. Por isso as emoções são sempre exageradas, como um grito reprimido, um desabafo. Esses filmes têm unidade na emoção e nos sentimentos, na expressão da força de vontade, que consegue por seus próprios meios dizer o que pensa e o que sente, sem intermediários, das instituições governamentais ou comerciais de produção cultural. Expressão que só pode ser conseguida por um filme realmente independente, um filme em que o amor pelo cinema e a vontade de mostrar a sua face realmente imperam, um filme amador.

3.2.1 Descrevendo os filmes sertanejos

Tomar-se-á como ideal a descrição feita a seguir para o filme *Liberdade para os inocentes*, onde além da descrição da narrativa, é feita uma descrição mais aprofundada dos personagens e dos conflitos. A partir desta primeira descrição completa serão feitas descrições, mais superficiais, por necessidade de um maior aprofundamento na fase da análise, ficando essa descrição pormenorizada relegada a trabalhos posteriores.

Liberdade para os inocentes

Este filme mostra a escravidão de meninas por um fazendeiro e a tentativa de fuga delas com a ajuda de um dos capatazes da fazenda, que consegue perceber todo o sadismo e a insanidade da situação.

A trama desenvolve-se em uma propriedade rural de Mato Grosso do Sul em que não há riqueza, mas existe certo distanciamento entre onde vive o patrão e os locais de lida. Há uma diferença de padrão entre a sede da fazenda, bem mais cuidada, e os locais de lida como as mangueiras, chiqueiros, currais e roças, em situação de sujeira e desorganização.

A história começa tendo como pano de fundo a mata de cerrado característica da região sul-mato-grossense: mata rala, com árvores baixas e capim cobrindo o solo. Um grupo de meninas dorme na mata, quando são surpreendidas por homens que não são revelados. As meninas parecem ter entre doze e dezesseis anos, usam vestidos e saias de tecidos baratos, e algumas possuem lenços pra prender o cabelo.

Entram os créditos do filme. Em seguida é dado um panorama da fazenda com as meninas trabalhando. Numa varanda, um homem vestido com roupas pretas observa tudo numa cadeira de balanço. Uma mulher de saia xadrez dá chimarrão ao homem, que toma a bebida quente e se queima. Ela solta uma gargalhada e leva uma bofetada. O homem é Benê, o fazendeiro, e a mulher, sua esposa, pela atitude ambos parecem desde o início desequilibrados.

Enquanto as moças trabalham, os capatazes as cuidam (FIG. 03). Eles são homens de idade entre 20 e 30 anos, vestem roupas que expressam uma mistura entre o costume peão, o urbano, o indígena e o modelo filmográfico western. Usam botas, calças, mas não existem cintos com fivelas grandes. As camisas são substituídas em alguns casos por coletes abertos, e alguns dos peões usam colares indígenas. Os chapéus são de feltro e palha. Antônio, o herói da trama, usa uma camisa bege de franjas, estilo velho western, e uma faixa vermelha no

cabelo, estilo *Rambo*. Benê, o vilão, usa roupas pretas, chapéu preto e capa preta, ao estilo dos vilões dos faroestes.

O dono da fazenda ameaça as meninas, dizendo que se elas quiserem comer tem que trabalhar. Elas trabalham o solo com enxadas, cortam madeira com machados, e bebem água em vaso indígena. Os outros peões saem e Antônio fica de vigília. Aproveitando que está só, ajuda as meninas a fugir, mas a fuga é vista. O peão que vê a fuga atira e acerta uma das meninas, mas é baleado por Antônio. Elas fogem levando a moça ferida, mas Antonio fica para encobrir a fuga.

Logo, os capatazes e Benê aparecem, encontram o peão morto e Antônio fingindo-se de desmaiado. Enfurecido, Benê bate em Antônio por não ter evitado a fuga e manda os outros peões ao encalço das meninas. Benê leva um tombo e sua mulher debocha dele. É cada vez mais sistemática a reafirmação de certo desequilíbrio mental dos dois.

As meninas chegam à linha de trem. O trem passa e surgem os peões. As meninas se escondem, Antônio protege-as, pondo um peão à nocaute, e ajuda a menina que está ferida. Benê continua nervoso, mas sua mulher só ri. Os Peões localizam uma das meninas e a capturam. A menina usa franja e tem uma aparência mestiça de branca com índia. A mestiçagem é uma característica marcante dos personagens, onde praticamente só a mulher do fazendeiro é branca, os peões são negros, mulatos ou cafuzos. Antonio é mulato, Benê é pardo e tem cabelos sarara. Na presença de Benê, a menina cospe em seu rosto, e este acerta um tapa em revide. Amarram a menina a uma roda de carro de boi e Benê bate nela com chicote.

O peão que havia sido posto a nocaute por Antônio, volta e denuncia-o. Antônio rende todo mundo com sua pistola, liberta a menina e fogem. Começa a perseguição, com troca de tiros e explosões de dinamite, enquanto eles fogem. As outras meninas continuam a fuga com muitas dificuldades pela mata. Benê planeja a vingança e expressa preocupação. Antônio limpa as feridas da menina, junto a um córrego e explica a ela os motivos de sua ajuda: vingança, pois Benê matou a escrava por quem Antônio estava apaixonado e que carregava um filho seu. Um peão captura Antônio e leva-o amarrado numa corda junto ao cavalo. A menina foge. O peão pára para descansar, amarra Antônio em uma árvore e dorme junto à uma fogueira. No outro dia entrega Antônio a Benê, e juntamente com os outros peões dão uma surra nele (FIG. 04).

A menina que fugiu reencontra as outras. Antonio é amarrado em posição de Cristo, em um lugar escuro, numa construção que parece um galpão ou uma mina. Sob luz de tochas é torturado, chicoteado e humilhado (FIG. 05). Algumas meninas retornam para tentar salvar Antônio. Na fazenda, um peão toca violão, enquanto Benê toma tereré com a esposa. No cativo, um peão vigia e zomba de Antonio. As meninas entram no lugar que Antônio está preso. O lugar parece um labirinto e elas seguram tochas. O vigia fuma, elas acertam uma pedrada na cabeça dele, que desmaia e é amarrado. Antônio é libertado.

Na mata as meninas limpam as feridas e entregam um coldre e um arma, que haviam pego do peão, a Antônio. Um dos peões vai atrás deles, mas as meninas o atacam e batem nele. Uma das meninas volta para ajudar Antonio, mas o peão que estava somente ferido a ataca. Ela consegue se safar batendo nele com um pedaço de pau, e amarra-o numa árvore.

No sítio, Benê bate no vigia por não ter conseguido evitar a libertação de Antônio. O herói chega, liberta seu algoz de outrora e começa uma luta, com cadeiradas, socos e afogamento no cocho (FIG. 06). Benê é posto a nocaute, Antonio é ajudado pelo peão que libertara e derrota outro dos peões e amarra-o a um chiqueiro. Mas o peão que estava do lado de Antônio retorna para o lado dos bandidos, e com uma arma rende o mocinho.

A menina chega outra vez de mansinho e liberta Antônio, dando uma paulada nas costas do peão, que é amarrado. Benê, que estava desmaiado, acorda furioso. Sua mulher embala um bebê, sentada numa cadeira de balanço. Benê e Antônio trocam tiros (FIG. 07), ela parece nem ligar por estar no meio do tiroteio. Antônio fica sem balas, mas quando Benê vai atirar, percebe que também está sem balas e fica com medo. Antônio ameaça bater em Benê com um chicote, mas aí percebe que Benê não está somente com medo, está totalmente louco. A menina manda deixar Benê em paz, dizendo que é um pobre coitado e que a doença é a pior coisa pra um homem. Benê senta-se lado da mulher que embala o bebê. Eles se dão as mãos, a cabeça do nenê cai, mostrando que era um boneco, a mulher ri. Agora é explicado que os dois estão loucos (FIG. 08).

Antônio e a menina vão embora e encontram as meninas tomando banho de cachoeira. O conflito principal é encerrado, sem a necessidade da consumação da vingança pela morte, mas pela resolução do conflito senhor versus escravas. Não existe o retorno para o lar, mas a liberdade já é suficiente, sendo mostrada como o que há de mais precioso. A vingança não é consumada pois, a justiça divina, representada pela loucura de Benê, é indicada como sendo mais eficiente do que a justiça dos homens.



(FIGURA 03 – *Liberdade para os inocentes*. Escravos sendo cuidadas pelo capataz).



(FIGURA 04 – *Liberdade para os inocentes*. Antonio tenta se livrar dos capatazes de Benê).



(FIGURA 05 – *Liberdade para os inocentes*. Antonio é torturado).



(FIGURA 06 – *Liberdade para os inocentes*. Afogamento no cocho).



(FIGURA 07 – *Liberdade para os inocentes*. Benê troca tiros com Antonio).



(FIGURA 08 – *Liberdade para os inocentes*. Cai a cabeça da boneca que a mulher de Benê cuida como filha).

Os personagens:

O papel do herói é representado, por Antônio, um dos peões que se rebela contra o patrão.

O herói, neste caso, é um híbrido dos heróis de faroeste e dos filmes de

ação e, ao mesmo tempo, é a sua negação. Parece ser um mameluco, ao contrário do típico herói branco. Sujeita-se também a trabalhar com as escravas, e só muda de lado quando conhece uma das escravas e por ela se apaixona, mas quando ela espera um filho seu Benê a mata. Embora o amor ilumine sua visão a respeito das meninas, o que move suas atitudes não é um sentimento nobre e sim o desejo de vingança, mesmo que haja por compaixão pela situação das moças.

A caracterização do figurino é emblemática no caso do herói, que usa camisa clara de franja à moda dos mocinhos do velho oeste, e faixa vermelha à moda Rambo, ao mesmo tempo em que usa calça e botas locais.

O vilão, representado por Benê, acaba sendo a reafirmação do estereótipo do vilão, principalmente por suas vestimentas, pois todas as suas roupas são pretas e, além disso, usa um grande casaco/capa pesado e preto, contrastando com o clima local, mas que reforça a sua configuração soturna. Benê não é branco, é mestiço, pardo, com cabelo sarará, mas casado com uma branca e costuma bater nela.

Seus hábitos são configurados como dos habitantes locais, como tomar chimarrão e tereré, descansar em cadeira de balanço, hábitos estes que servem para reforçar sua preguiça e seu poder, repousando enquanto as escravas trabalham, embora as suas posses não o configure como um grande fazendeiro. A sede da fazenda é apresentada como meio abandonada, ou como um local em formação, onde nem o estético, nem a higiene tem vez frente à comodidade e à utilidade, visto que a fazenda não tem adornos, é extremamente enlameada, sem jardins e nada que aparente algum cuidado com a beleza do lugar.

Suas expressões faciais são retorcidas, exageradas e furiosas, vão da

loucura pressentida à loucura de fato, apontada explicitamente só no final do filme.

A heroína. Dentre as escravas podemos destacar uma moça que desempenha o papel principal. Embora não possua nome, tem uma atitude de liderança em relação às outras moças e de solidariedade e de coragem com relação a Antônio, pois volta para ajudá-lo e chega a enfrentar um dos bandidos. Mas a sua atitude mais digna do papel de mocinha é a misericórdia que demonstra para com seu algoz, Benê, evitando que seja chicoteado e morto pelo herói.

Seu tipo físico de menina adolescente é frágil, porém sua mestiçagem aparente de branca com índia, representado principalmente no de cabelo com franja e preto, é um indicativo de sua força, visto que o trabalho dito pesado nas aldeias é desempenhado pelas mulheres.

As outras escravas são representadas por adolescentes, com idade entre 12 e 16 anos, brancas e mestiças, que são seqüestradas de suas famílias para fazerem o trabalho de agricultura na fazenda. Em alguns momentos, pelos olhares lançados pelos peões, se infere que desempenham também o papel de escravas sexuais.

Suas roupas são características da zona rural de Mato Grosso do Sul, principalmente por saias e vestidos longos e rodados, além de fitas e lenços nos cabelos. Porém, suas condições de vítimas inocentes são ressaltadas pelas cores claras de suas roupas.

Outro papel representado por elas é o de filhas de criação de Benê, mas não no sentido de filho afetivo, e sim de criança criada sob o cuidado de uma

pessoa de mais posses e que na verdade desempenha um papel de empregado não pago, situação muito comum na região. Esse papel é ressaltado nas ocasiões em que Benê as trata como “minhas meninas”. É uma situação onde a pessoa que protege acha que, fazendo um bem ao protegido, merece ser retribuído por isso.

Os peões e capatazes. Essas figuras locais são representadas por homens vis, repugnantes, violentos, machistas e preguiçosos. Usam roupas de peão, misturadas com peças urbanas e colares indígenas. Brancos, pardos ou mulatos, não se importam com a situação das meninas e parecem sentir prazer em humilhá-las, e a quem mais estiver em situação de inferioridade. Obedecem cegamente à Benê, inclusive na hora de castigar seus iguais.

A louca é representada pela mulher do vilão, branca e gordinha, usa roupas semelhantes às das meninas, porém de melhor aparência (saia e blusa). Sua loucura é percebida, principalmente, pela sua imprudência e impertinência ao lidar e zombar de Benê, gargalhando de qualquer deslize dele, sem se importar com o que poderia vir a acontecer consigo mesma. Seu papel é semelhante ao bobo da corte, que zomba e debocha, porém sua loucura revela a insanidade do comportamento de Benê e da situação causada por ele. Seus comportamentos, no desfecho da história, quando segura um boneco impassível no meio do tiroteio, e sua solidariedade com Benê no desfecho da trama, sugerem que existe algo por traz do comportamento doentio dos dois, algo digno de pena e misericórdia, talvez uma tragédia desencadeadora de toda a situação.

O Conflito

O filme parece ser ambientado no Mato Grosso do Sul, em algum lugar entre os anos 60 e 80, e traz como eixos a questão de classe, representado pelos poderosos que subjagam os indefesos. Esse conflito é permeado de relações de gênero e questões culturais de identidade.

As relações de gênero podem ser vistas no machismo, no trato com as mulheres, na escravidão, pois quem trabalha é a mulher, que também é mostrada como posse do homem.

O conflito cultural é representado pela oposição entre elementos culturais estrangeiros com elementos culturais locais, principalmente no aproveitamento das roupas e na estética das lutas.

Os covardes devem morrer

Esse filme é o que talvez melhor represente o tipo Sertanejo. Com sua violência irracional e extrema, ele aproveita características do Filme Faroeste para mostrar a irracionalidade e a violência dos conflitos agrários no estado de Mato Grosso do Sul.

A violência gratuita e o fim melancólico, mesmo com o herói levando vantagem sobre o bandido, não faz com que haja uma moral clara na história, indicando que não existem vitória nem vitoriosos nos conflitos agrários que desembocam em violência. Até quando um dos lados ganha, a quantidade de vidas perdidas e as famílias destruídas de ambos os lados mostram o quanto se perde neste tipo de conflito.

Os conflitos representados refletem o horizonte social do filme, em que um estado em formação tem suas fronteiras agrícolas demarcadas à ferro e fogo. Expressam as tensões vividas por uma sociedade rural, que tem sido obrigada a se urbanizar devido a expansão do latifúndio e a expulsão dos pequenos proprietários, principalmente através da grilagem e da “pistolagem”. É uma sociedade oligárquica, em que não há espaço para ascensão social e a renda concentra-se nas mãos de poucos.

O Filme começa com a cena de um massacre, uma família de agricultores é aparece morta (FIG. 09). A propriedade, com sua velha casa, está coberta de cadáveres. Homens, mulheres e crianças jazem em poses dramáticas, ao lado de fogueiras, na janela da casa, no quintal, onde além dos corpos há muita fumaça. Sangue escorre por uma mão em detalhe, enquanto uma figura sombria de uma mulher negra, de lenço na cabeça, trajes maltrapilhos e um cajado com uma crânio de boi, atravessa o cenário da pequena propriedade (FIG. 10). Passa por um cachorro, passa sobre o corpo de uma criança, por um homem com um machado na cabeça, por um homem enforcado numa árvore, até pegar um buque que está pendurado numa árvore. Ela está feliz e passeia pelo sítio, até que some numa explosão. O Massacre aconteceu numa festa de casamento. Essa cena dá o tom do restante do filme: um banho de sangue onde quem casou foi a morte, casou com aquela região.

O filme segue seu desenvolvimento com o aparecimento de outra figura misteriosa e emblemática. Numa citação a *Django* (Corbucci, 1966), um homem totalmente de preto carrega um caixão. A figura ameaçadora possui uma cicatriz no rosto, e causa medo por onde passa. Mas ao mesmo tempo em que causa

medo, representa as contradições dos conflitos: nessa cena cumprimenta uma mulher com sua filha, mas esta fica apavorada; em outra mata um peão em legítima defesa, posteriormente aceita dinheiro para capturar o herói da história, mas no final salva a vida dele por considerar a situação injusta.

Questões morais misturam-se com questões de sobrevivência. O politicamente correto não existe diante dos conflitos de terra, de classe, de afirmação da masculinidade, e até de pai e filho, como indica a seguinte cena. Nela, Zeca, o herói da história, caminha com seu filho. Em meio a reclamações sobre o menino, fala que deveria tê-lo vendido quando pôde. Zeca e seu filho são negros e suas roupas misturam elementos das vestes do peão, com a veste do cowboy estadunidense, com direito a coldre com pistola pendurada na cintura; já o menino usa calças curtas, camisa e chapéu de palha (FIG. 11). Eles chegam a um botequim de beira de estrada. Na entrada três sujeitos mal-encarados, também com vestes de peão com aproveitamentos da vestimenta de cowboy, zombam do garoto. Dentro do bar o pai pede uma pinga e um copo de leite para o garoto, mas um dos encenqueiros joga o leite e desafia o garoto a beber pinga. O pai manda o garoto beber, numa afirmação de masculinidade e poder paterno. Dentro do bar existe uma placa da Coca-cola, evidência de que não existe a preocupação e nem a intenção de situar o filme no “velho oeste”, e sim no sertão sul-mato-grossense atual, o que seria no caso na década de setenta ou oitenta, aproximadamente.

Não satisfeitos em humilhar o menino no bar, na saída zombam dele novamente, mas ele dá um chute no peão. Começa uma briga violenta, um peão tenta matar o garoto com um facão, mas o pai atira uma faca nas costas do

covarde, em seguida é mais rápido no gatilho e mata os outros dois com a bala. O homem do caixão passa por eles, não se importa com a situação e pergunta de Chicão, a quem Zeca diz desconhecer. Eles trocam ameaças, mas nada ocorre. Zeca e seu filho pegam o cavalo de um dos peões mortos e vão embora.

A ação desloca-se para o Rancho do Chicão, propriedade do fazendeiro que é um grileiro que expulsa as famílias de pequenos agricultores da região, como forma de expandir suas terras. Chicão usa roupas escuras, cabelos longos com tranças índias e é pardo, embora suas características predominantes sejam de branco. Ele costuma maltratar e desprezar seus empregados, principalmente as mulheres, com quem só fala gritando. Após enxotar a faxineira para longe, Chicão entra num quarto e, escondido sob tralha de selaria, pega um triângulo dourado, dizendo: “amor, poder e dinheiro, aqui está toda minha realização” (FIG. 12), e ameaçando castigar quem mexer com ele. Esse objeto, que podemos supor seja mágico, tamanho o interesse do fazendeiro nele, é a sua fonte de poder, embora não seja explicado exatamente que tipo de poder.

Enquanto isso peões chegam a cavalo, sua conversa revela que foram eles que mataram a família que apareceu no início, a mando de Chicão. Os peões são representados como sertanejos de nomes e apelidos regionais como Galdino, Jacaré, Miguelão e Ferreira (FIG. 13, embora assim como todos os responsáveis pela violência, tanto heróis como vilões, utilizam-se de roupas que misturam elementos rurais e urbanos locais com elementos do Faroeste. Neste momento a mulher misteriosa do início volta a aparecer, primeiro para uma das empregadas, uma mulher negra de vestido de chita, que cozinha num fogão a lenha, depois para o homem com o caixão numa estrada enlameada. Ambos percebem a

presença de alguém, mas não a vêem.

Na sequência, enquanto Zeca e seu filho passam em frente a uma igreja, o homem do caixão come, um peão aparece e o ameaça atirando uma faca no cocho onde está sentado. Este pega a faca, brinca e num rápido duelo mata o peão com um tiro.

No rancho do Chicão, enquanto os peões bebem cachaça e vinho, Ferreira, o capataz, conta sobre o sucesso do “trabalho” e comenta que agora eles possuem muito mais terras e riquezas. Mas o fazendeiro coloca o capataz em seu lugar de subalterno, falando que a riqueza é só dele, e em seguida reúne seus peões para reafirmar isso e ameaçar quem ousar discordar. Um peão fica irritado com as ameaças e tenta atirar em Chicão, mas este o acerta primeiro. Este trecho do filme enfatiza as oposições de força e poder entre os possuidores da terra e seus empregados, que mesmo fazendo todo o serviço e sonhando em possuir também suas terras, se vêem impossibilitados pelo poder coercitivo do fazendeiro, que reafirma não ter sócios, ou seja, não tem iguais entre seus homens e não aceita que eles sequer cogitem essa igualdade.

Após esse conflito, Zeca e seu filho chegam ao Rancho. O garoto mal chegou e já começa a bisbilhotar. Zeca pede emprego, mas isso é pretexto para provocar Chicão – chamando-o de Seu Urubu –, e falar que sabe o que ele está fazendo nas terras da vizinhança. Fala, também, que veio visitar uns parentes e que o “coronel” não deve se meter com a terra deles, muito menos com eles. Chicão se irrita e manda Zeca sumir. O garoto entra na casa e descobre o segredo de Chicão. A mulher misteriosa dá um beijo no garoto e some numa explosão. Ele sim a vê. Começa uma briga do lado de fora, Zeca bate em dois

peões e em Chicão, para em seguida fugir com o filho.

O vilão reúne os peões para dar ordens, quando chega o homem do caixão. Sua alcunha é Caçador, ele é um matador profissional. O pistoleiro conta que Zeca matou três homens de Chicão, que com algumas moedas de ouro contrata o assassino para trazer Zeca vivo. O caçador segue sua empreita, mas agora está com um cavalo, que puxa também o caixão.

Neste momento o latifundiário põe em prática sua desforra contra Zeca: junta alguns capangas e vai à propriedade dos parentes do herói. Já na chegada laçam um homem que corta lenha e capturam e começam a bater na mulher do camponês. Ela consegue pegar uma arma e atira num dos homens, mas é morta em seguida. Eles dão uma violenta surra no agricultor e matam-no à sangue frio com vários disparos (FIG. 14). Zeca e o filho chegam e os homens se escondem. Eles descobrem os parentes mortos, mas são surpreendidos pelos malfeitores. Os dois apanham, mas não morrem, pois Chicão ainda quer se divertir mais e fazer valer o dinheiro que já pagou ao Caçador.

De volta ao seu Rancho, Chicão fuma cachimbo e bebe, zomba dos mortos e diz estar feliz porque todas as terras agora são suas. Esse mexer com os mortos parece ser um ponto decisivo para fazer a mulher misteriosa se voltar contra ele, num recado que pode ser entendido como, não zombe dos mortos ou não desrespeite a morte. A mulher com a caveira aparece, Chicão fica apavorado, mas somente ele consegue vê-la, ninguém mais.

Na cena seguinte Zeca enterra seus parentes. Seu filho reza. A mulher misteriosa aparece, passando perto de fornos de carvão ao lado do pequeno cemitério rural, e some sem ninguém vê-la. Caçador surpreende Zeca, eles lutam

entre as cruzes e os fornos de carvão (FIG. 15). A mulher misteriosa aparece novamente, Zeca consegue vê-la e se distrai, o que é decisivo na luta, pois com um pedaço de madeira o Caçador o derrota.

A noite acontece um momento atípico de descontração, mas significativo na explicação da violência e da submissão. Os capangas, as empregadas e Chicão se reúnem à beira de uma fogueira, tocam viola, bebem, tomam tereré e Ferreira filosofa sobre a vida e sobre seus sonhos desfeitos (FIG. 16). Diz, entre outras coisas, “tentei empregos honestos, mas vi que a região não era de gente honesta”, como se o crime e a falta de lei acabassem com a esperança e a moral das pessoas. É como se os sonhos e os ideais fossem desfazendo diante da incapacidade de verem as coisas mudadas e da impossibilidade de terem uma vida melhor. É a violência gerando mais violência, a desonestidade gerando desonestidade num círculo vicioso, que cada vez se agrava mais.

No outro dia, o Caçador traz Zeca dentro do caixão e os peões comemoram. Um dos peões vê uma das empregadas trabalhar e se interessa. Com a presença feminina, o que até agora ainda estava na discussão de classe passa para a questão de gênero sexual. E da violência sexual, pois o peão tenta agarrá-la a força na cozinha, mas ela, juntamente com a outra empregada, luta contra o tarado, mas este consegue vencê-las. Enquanto isso Zeca acorda dentro do caixão, se liberta das cordas e põe à nocaute o guarda que o vigia. Chicão chega e vai ver Zeca no caixão, mas só encontra o peão desmaiado. Durante a fuga Zeca, percebe que o peão está tentando estuprar a moça e dispara um tiro nele, mas não o acerta. Chicão e os peões ouvem os tiros e vão atrás de Zeca.

Inicia um jogo de gato e rato, e Zeca vai matando os peões um a um.

Primeiro o estuprador que tentava subir em um cavalo, depois Ferreira que armava a tocaia no telhado, em seguida um outro peão que tentava fugir por um riacho.

O filho de Zeca entra na casa a procura do pai sem ser percebido. Chicão está escondido com o seu tesouro e com medo. A mulher misteriosa aparece e pede a pirâmide, Chicão está completamente apavorado, não quer, mas acaba entregando o objeto a ela. A mulher some. No curral, Zeca luta com Miguelão, que é muito mais forte. Quando Miguelão vai atirar, recebe um tiro pelas costas, dado pelo caçador, que, com sua ética própria, diz ter atirado por não gostar de covardia e vai embora.

Nesse momento Chicão recobra a consciência, está irritado com a perda do tesouro e com Zeca. Sai da casa e é surpreendido por Zeca. Os dois começam a lutar, lutam perto da casa, no chiqueiro, trocam tiros na varanda (FIG. 17). Zeca é atingido, mas Chicão fica zombando dele, o que dá chance ao herói de reagir e matá-lo. Enquanto agoniza, Chicão relembra sua vida em flashback e morre. O garoto e as moças ajudam Zeca a sair da propriedade. O filme termina melancólico, subindo créditos sobre imagens dos personagens, com crédito para os atores.



(FIGURA 09 – *Os covardes devem morrer*. Família massacrada).



(FIGURA 10 – *Os covardes devem morrer*. A personagem que encarna a morte e a loucura).



(FIGURA 11 – *Os covardes devem morrer*. Zeca e seu filho).



(FIGURA 12 – *Os covardes devem morrer*. Chicão e sua pirâmide misteriosa).



(FIGURA 13 – *Os covardes devem morrer*. Os peões retornam ao rancho).



(FIGURA 14 – *Os covardes devem morrer*. Os peões de Chicão agredem família de agricultores).



(FIGURA 15 – *Os covardes devem morrer*. Zeca e Caçador lutam numa carvoaria).



(FIGURA 16 – *Os covardes devem morrer*. Momento de descontração no Rancho do Chicão).



(FIGURA 17 – *Os covardes devem morrer*. Luta final entre Zeca e Chicão).

Fatalidade

Esse curta-metragem conta a história de um assaltante que, ao invadir uma residência e tentar surpreender a dona da casa que chega enquanto ele revira a casa, é violentamente surpreendido por esta.

Situado no ambiente urbano de Campo Grande, em uma casa de classe média baixa, toda cercada de grades e ambientado no período diurno, o que parece ser uma representação da insegurança social do local, desloca-se para um conflito de gênero como “homem forte x mulher frágil” e da própria representação da mulher, nas oposições “mulher forte x mulher frágil” e “mulher feminina x mulher masculina”.

O filme começa com um ladrão invadido uma residência vazia, arrobando a porta com cliques. O bandido usa luvas, óculos escuros, calça jeans e camisa regata, é pardo e tem cabelos crespos estilo *Black Power* (FIG. 18). Ele entra, corta o fio do telefone e começa a revirar a casa procurando coisas de valor. Acha um talão de cheque e uma caixa de jóias, mas é surpreendido pela chegada da moradora e se esconde.



(FIGURA 18 – *Fatalidade*. O bandido).

Ao ver a bagunça do assaltante a moradora - uma moça branca, na faixa dos 25 anos, meio gordinha, trajando saia, blusa, bijuterias e unhas pintadas de vermelho - começa a verificar o que foi roubado, se abaixa para ver dentro de um armário, nisso surge o bandido, pelas costas, empunhando uma faca. Ao achar que vai surpreender a mulher, ela o surpreende mostrando o revólver e, com uma atitude fria, atira a queima-roupa (FIG. 19).



(FIGURA 19 – *Fatalidade*. A reação da dona de casa diante do assalto).

Nem todas as mulheres são frágeis, parece ser esse o recado. Mas as condições físicas da mulher no filme, descontextualizadas dos conceitos estéticos

predominantes na década de 80, período de produção e contextualização da história, podem sugerir uma masculinização da mulher, e uma preocupação do universo masculino quanto a isso.

Imprevisto ao acaso

Imprevisto ao acaso é um curta-metragem que parodia um dos clichês mais recorrentes nos filmes de suspense hollywoodianos: a cena da moça indefesa sendo perseguida pelo desconhecido ameaçador. Porém, a inserção deste filme dentro do horizonte social de um bairro calmo da periferia urbana sul-matogrossense, mesmo que de forma velada, já que os atores sociais e os cenários quase não são revelados, principalmente pela opção da câmera subjetiva em detalhe focalizando os pés e pernas, revelam a visão não da sociedade estadunidense representada no gênero parodiado, mas sim uma representação crítica da sociedade local. Nesta, ao mesmo tempo em que o homem pode ser ameaçador, sua inserção na sociedade evidencia o deslocamento da ameaça para a malandragem e a volúpia, mas guardando o distanciamento da figura da mulher, que é colocada em posições opostas, como a mulher de família ou a mulher sensual.

A história começa com uma mulher de roupas brancas que passa andando à noite pelas ruas de um bairro. Em seguida, um homem vestindo roupas escuras vem atrás dela. O local é deserto e os plano de câmera da cintura pra baixo, juntamente com a oposição entre homem de preto e mulher de branco, dão o tom de que há alguma coisa errada, principalmente pelas oposições que o gênero e

as cores trazem, branco como pureza, vida e preto como morte e maldade, homem como forte, mulher como frágil, oposições que apontam para o desequilíbrio das forças.

A narrativa se desenvolve e o homem parece perseguir a mulher nas ruas escuras do bairro, com planos, contra-planos e música tensa, ela passa por um orelhão e telefona rapidamente, como se quisesse avisar alguém do perigo. O homem misterioso vai ao orelhão, dando a entender que está verificando se ainda há alguém na linha ainda. Em seguida, a pretensa perseguição recomeça e continua até no momento que parece ser o clímax fatal, pois a mulher deixa cair o buquê que estava segurando e um pouco de sangue cai no chão (FIG. 20 e 21). A cena, porém, revela-se totalmente diversa, mas a oposição flores/sangue - ou seja, vida versus morte - indica que houve algo errado. Mas, o momento em que a morte é simbolizada, a paródia é revelada. A moça deixa cair o que segura, pois encontra o namorado, abraça e beija-o, e o que o homem derruba é na verdade catchup, que foi derramado quando ele, ao ver uma mulher sensual, estava colocando o molho num cachorro-quente.



(FIGURA 20 – *Imprevisto ao Acaso*. o que parece ser sangue derramado aos pés do homem de negro).



(FIGURA 21 – *Imprevisto ao Acaso*. o que parece uma mulher sendo morta).

O homem fica com cara de tarado e a mulher prossegue rebolando, com a câmera em close nas ancas. Esta mulher usa calça preta, enquanto a outra usa vestido branco. Além de sensualidade, a calça pode ser encarada como sinal de emancipação. Mostra o corpo, as curvas demonstram que a mulher quer e pode assumir o papel do homem - já que quem geralmente usava calças, na maior parte do século XX, era o homem - e com isso assumir o domínio na vida sexual, além da possibilidade de inserção no mercado de trabalho em lugares ocupados por homens. Além de objeto de desejo, a mulher sensual é a fonte de medo: suas roupas são pretas, cor da morte, do medo, como uma viúva-negra que atrai o macho para a cópula e depois o mata.

Essa conclusão parece mais contundente quando se opõe a mulher sensual à mulher vítima, que com sua saia branca, teme o homem, mas vai ao encontro do mesmo à espera de salvação, do casamento, e quando o encontra está salva não só do perigo, mas também da solidão, pois ela recebe um buquê como promessa de compromisso.

A marca do destino

Este filme sertanejo retrata uma tragédia familiar, em que um irmão mata o outro sem saber que se tratava de seu irmão. A história tem como fundo um cenário que mistura o rural e urbano, o periférico e o “totalmente à margem de”.

O Cenário social é um Mato Grosso do Sul onde o urbano e o rural não estão claramente contrapostos. Ao mesmo tempo em que o ambiente urbano possui uma agência bancária, esta se encontra em uma rua de terra, com pouquíssimas casas, muitos terrenos baldios e mato, caracterizando a periferia de Campo Grande na década de 70: uma cidade que acabou de se tornar capital, mas que ainda é totalmente interiorana, e os elementos rurais estão ainda mesclados com os urbanos. A ferrovia ainda é motor de desenvolvimento e de chegada do novo, tanto o que há de bom quanto o de mal. É neste cenário que a história começa, com um rapaz negro chegando de trem a uma estação ferroviária (FIG. 22), enquanto em outra cena um policial branco, de nome Tom, que está de férias, relembra a figura do irmão desaparecido.

O jovem negro anda por uma rua de terra, mexe com umas moças e delas recebe uma resposta desaforada. Após um momento de indecisão, entra numa agência bancária que aparenta ser muito precária e a assalta (FIG. 23). Os funcionários demonstram medo e nervosismo, o bandido mostra-se nervoso também, mas atira em um funcionário no que parece ser mais um ato de sadismo do que de nervosismo. Em seguida, ele foge roubando um táxi que está parado próximo ao banco.

Tom, o policial, aparenta estar triste e conversa com sua irmã, quando

recebe um telefonema e é chamado de volta das férias para perseguir o bandido. Pega uma espingarda e entra num carro seguindo para onde indicaram que o bandido fugira (FIG. 24). A partir desta parte, o cenário torna-se totalmente rural, a ação transfere-se para uma rodovia. O meliante pára num posto para telefonar e não consegue. Prossegue em sua fuga. Em seguida o policial para no mesmo posto e consegue informações da direção em que foi o bandido.

O Carro do bandido quebra na estrada e ele vai em direção a uma casa de sítio, encontra uma moça estendendo a roupa no varal e tenta atacá-la. Nesse momento, pode-se dizer que começa realmente o conflito “polícia x ladrão”. O policial encontra o carro e o bandido, que ao vê-lo, foge entrando na mata. Num jogo tenso, por reflexo, ele acerta um tiro no ladrão, que diante da morte, pede para ele entregar uma carta à sua mãe (FIG. 25). Ao ver o nome na carta, o policial percebe que é o de sua mãe. Ele havia matado o irmão, a tragédia está completa. A história termina com a irmã dos dois chamando o policial para ir à feira e este angustiado com o segredo que matou o próprio irmão.



(FIGURA 22 – *A marca do destino*. Chegada do assaltante pela linha férrea).



(FIGURA 23 – *A marca do destino*. Assalto).



(FIGURA 24 – *A marca do destino*. Policial saindo em perseguição).



(FIGURA 25 – *A marca do destino*. Assaltante agoniza e entrega carta ao policial).

O conflito, que inicialmente era entre polícia e bandido, revela-se uma tragédia familiar. Não só de irmão versus irmão, mas pela miscigenação, pela diferença de cor que mostra um irmão branco e outro negro, pela diferença social que há entre eles, que faz com que um irmão se torne polícia e o outro se torne bandido, está manifesta-se como uma crítica à sociedade que não dá oportunidades iguais a todos e joga irmão contra irmão, inclusive num sentido metafórico cristão, principalmente quando há diferença de cor entre eles. E o

segredo que o policial guarda após a morte do irmão revela a angústia dos conflitos social, que guardamos em nossas entranhas, das disputas do dia a dia.

Vingança maldita

Esse filme Sertanejo começa com Martins – um homem jovem e negro - assando uma ave numa fogueira improvisada. Em *flashback*, ele relembra os momentos felizes com sua mulher Geralda (FIG. 26) – jovem branca - e a despedida para tentar a sorte no garimpo, com ela grávida.

Ambientado numa mata de cerrado à beira de um riacho, a história traz novamente a oposição urbano e rural. O urbano também é apresentado como próximo ao rural, mas somente nas cenas em flashback que nos remetem a lugares de Campo Grande, como os bosques da Universidade Federal. E a casa do Martins, que é de madeira e muito próxima à mata. Esses referenciais, juntamente com as roupas coloridas, ajudam-nos a situar a história do filme na década de 70, embora o período histórico do garimpo esteja situado por volta das décadas de 40 e 50 e em outras regiões do estado, como Corguinho e Rochedo.

No garimpo não temos a referência de localidade, somente que se situa em local desértico de cerrado. Martins é mostrado como um garimpeiro solitário, que vive em condições precárias e sonha em conquistar fortuna e voltar para a família. Enquanto sonha com sua amada esposa e prepara a ave assada na fogueira, Martins presta auxílio a um andante faminto, um homem negro que usa jeans, mas não tem características de mendigo ou andarilho, e sim um aventureiro.

Porém, ao perceber que Martins possui diamantes, o aventureiro finge que

vai embora e arma uma tocaia, matando o garimpeiro com uma facada pelas costas e fugindo com os diamantes (FIG. 27).

Nesta hora o irmão de Martins aparece, e novamente a miscigenação é mostrada nos filmes sertanejos, pois ele é pardo, quase branco. Ele traz uma carta com notícias da família na cidade, mas encontra o irmão morto. Percebendo que o bandido não está distante, ele enterra o irmão e sai ao encalço do assassino. Quando encontra o criminoso, eles desenvolvem longa e violenta luta (FIG. 28), no melhor estilo do cinema de faroeste, com muitas viradas de vantagem, socos, bloqueios, faca no rosto e até tentativa de afogamento num riacho. Quando os dois estão muito cansados, o bandido derruba o irmão de Martins sobre um toco que o atravessa (FIG. 29), mas antes de morrer ele atira uma faca no bandido. Ambos morrem.

Na agonia final, o irmão vingador lembra em fragmentos de flashback, que a carta que trouxe era a notícia de outra tragédia, o falecimento da mulher e do filho de Martins. A ambição do garimpo carrega consigo um preço que às vezes é muito alto, o crime, a solidão, a dissolução da família e os conflitos sociais, bem como a vingança dos crimes cometido nesses locais onde não há lei. O garimpo é sinônimo de tragédia.



(FIGURA 26 – *Vingança Maldita*. Momento feliz entre Martins e Geralda).



(FIGURA 27 – *Vingança Maldita*. Martins esfaqueado pelas costas).



(FIGURA 28 – *Vingança Maldita*. Cena de luta entre o irmão de Martins e o andarilho).



(FIGURA 29 – *Vingança Maldita*. Morte violenta do irmão de Martins).

3.3. Seis filmes e um modelo analítico

No item anterior foram utilizados diversos recursos dos quatro níveis de análise propostos por Martín-Barbero – matérias da representação, estruturas do imaginário, formas do relato e linguagem do meio. Nesta segunda parte será ampliada a análise dos filmes sertanejos, discutindo a partir desses tópicos de

forma mais sistemática.

Imprevisto ao acaso

Este filme tem como matéria da representação os atores sociais representados nas figuras da mulher indefesa, do homem desconhecido ameaçador, do trabalhador ambulante (vendedor de cachorro quente), da mulher sensual e do namorado protetor. O cenário é o bairro de periferia, com suas ruas pouco movimentadas e uma praça de lazer. A ambientação é noturna, com ruas desertas e pouca iluminação. As atitudes cotidianas são o namoro noturno e o lanche na praça.

Nos sistemas de imagens, isto é, nas estruturas do imaginário, identifica-se oposições simbolizadoras representadas em objetos e peças do vestuário como: a roupa branca da mulher (bem) opondo-se à roupa preta do homem (mal); a queda do buquê (vida) de flores opondo-se ao sangue (catchup) no chão (morte); o homem de roupa branca (herói) opondo-se ao homem de roupa preta (vilão); a mulher de roupa preta (sensual, vamp) opondo-se à mulher de roupa branca (de família, romântica). O tempo em que se passa a ação é o tempo presente, invocando uma questão atual.

A forma do relato pode ser descrita como uma narrativa fragmentada em planos alternados, escondendo o que se passa na narrativa e juntamente com a música cria um clima de suspense e tensão. Quando a situação cômica é revelada, a câmera abre o plano e a música ganha o tom de comédia. Os créditos são desenhados à mão e juntamente com as imagens granuladas ressaltam a

condição de produção amadora.

A linguagem do meio com seus planos curtos e secos e com a câmera baixa evoca os suspenses policiais. A gravação em externa cumpre uma função narrativa, é o ambiente um dos fatores fundamentais do clima de suspense.

Fatalidade

Neste filme sertanejo encontramos como matéria da representação o cenário urbano de uma casa simples, de classe média baixa e a ambientação diurna, em ambiente interno, na maior parte do tempo, da sala de estar da casa. Os atores sociais são as personagens do ladrão e da dona de casa. O conflito que gera a ação é a invasão de domicílio numa tentativa de assalto.

Dentro da análise das estruturas do imaginário podemos ver as oposições simbolizadoras do masculino versus feminino; da mulher frágil opondo-se à mulher forte; e da mulher feminina versus a figura da mulher masculinizada.

O homem local é representado como o mau, o bandido, ele é mulato e traça roupas americanizadas, luvas, óculos escuros. A mulher como dona de casa, branca, delicada em suas roupas e acessórios e forte e decida em suas atitudes, até masculinizada. Em sua casa pode ser encontrada revistas de musculação e fisiculturismo, talão de cheque, caixa com jóias, telefone e até uma arma.

A forma do relato é o curta-metragem, os personagens são anônimos e o que importa é a ação. Não há tempo para perfis psicológicos, é a ação que caracteriza os personagens. A narrativa é linear e a câmera angulada, subjetiva e as seqüências curtas colocam o espectador como parte integrante da ação e

favorecem o clima de tensão e violência.

Na observação da linguagem do meio, observa-se a predominância da câmera subjetiva frontal e nervosa, típica do suspense policial e do faroeste italiano, com usos de closes típicos do vídeo que servem para realçar as intenções vis, tanto do bandido, quanto da moradora.

A Marca do destino

No filme de média-metragem *A Marca do destino* são encontrados como matéria de representação a presença de atores sociais como a do policial, do bandido, do taxista, do bancário, da irmã consoladora, do dono de bar, e da dona de casa. O ambiente é diurno e alterna entre a zona urbana periférica e a zona rural, tendo como cenários principais a estação de trem, o bairro da periferia com suas ruas de terra, ponto de taxi, residências e agência bancária pobres. Quando vai para a zona rural a estrada é asfaltada representando uma rodovia, mas o posto de combustível é enlameado. A casa da zona rural é caracterizada não como uma sede de fazenda, mas como uma casa de pequeno proprietário e quando se passa à mata, é um cerrado mais fechado e denso. O homem local é representado pelo policial, um homem de família e esta é uma família multi-racial, mas fragmentada pelas condições sociais.

As estruturas do imaginário são norteadas pelos conflitos de família, uma família desfeita, além do conflito de ordem, gerado pelo assalto ao banco, tentativa de assassinato do bancário, roubo do taxi e tentativa de estupro da dona de casa. Por conseqüência, temos as oposições simbolizadoras do bom versus o

mal, branco opondo-se ao negro, irmão versus irmão. O cenário periférico ressalta o clima de abandono e fragmentação, bem como o da violência contra a dignidade do ser-humano.

A forma do relato é linear, mesmo para mostrar a fragmentação da família. O cenário é uma conexão real entre a filmagem e a realidade social, pois a história do assalto ao banco só se torna verossímil para mostrar o conflito familiar dentro do contexto multicultural da sociedade local.

A linguagem do meio utiliza-se mais de planos abertos e médios numa linguagem que mais se caracteriza como cinematográfica. A linguagem é uma mistura entre o coloquial e o linguajar utilizado em filmes de faroeste. Quase não se fala, quando se fala, utiliza-se expressões que parecem não se adequar a realidade das pessoas; no entanto, poder-se-ia dispensar quase todos os diálogos, pois o que move o filme é a ação. Novamente o clima, a montagem e a música são tensos para enfatizar a ação, o drama e a tragédia.

Vingança maldita

No filme média-metragem *Vingança maldita* em termos de matéria de representação temos como atores sociais o garimpeiro, a esposa grávida, o andarilho e o irmão vingativo. O ambiente é externo, diurno e rural. Os cenários são o garimpo e a mata de cerrado. Quando o ambiente não é propriamente rural não se tem a certeza de que é urbano, como, por exemplo, na casa em que o garimpeiro vive com a esposa, uma casa de madeira na beira de uma mata ou no parque onde o casal se diverte, onde está presente muito verde e mata.

Nas estruturas do imaginário, os conflitos que norteiam a trama são o roubo de diamantes e a vingança. As oposições simbolizadoras são o urbano versus o rural, a riqueza simbolizada pelos diamantes opondo-se a pobreza do garimpo, a alegria do amor versus a solidão da busca pela fortuna, e as oposições de raça, como no romance da mulher branca com o garimpeiro negro. Podemos ver a figura do homem local como mestiço, batalhador, homem de família, disposto a sacrificar-se para sustentar a família ou fazer justiça, e da mulher como a dona de casa, amável e submissa.

Dentro da análise da forma do relato pode ser vista a narrativa linear, mas é utilizado o recurso do *flashback* como forma de narrar as lembranças do garimpeiro. No final do filme esse recurso é utilizado como forma de fazer um resumo da vida do personagem morto. Os planos são principalmente abertos e médios e incorporam o cenário à narrativa, principalmente às lutas. Quando é utilizado o *close-up* as expressões são de dor ou de raiva. A música é tensa na maior parte dos tempos. A câmera é subjetiva e caminha com os personagens, busca ângulos inusitados querendo ver a violência com mais ênfase. A violência domina a narrativa e se prolonga além do tempo que seria necessário.

A linguagem do meio é a mesma utilizada nos faroestes italianos: os planos e contra planos e a câmera angulada e nervosa, que sai atrás da ação e ressaltam a violência gratuita e extrema. A linguagem verbal pobre torna mais evidente a propensão em resolver os problemas através da violência.

Liberdade para os inocentes

Em termos de matéria da representação, tem-se neste longa-metragem a problematização de questões sociais ligadas a opressão e a exploração no campo, como o coronelismo, escravidão, machismo e vinganças. O ambiente rural com locações externas tem como cenário a propriedade rural, com criação de gado, casa de madeira com ampla varanda, mangueiro, chiqueiros e roça. Outro cenário importante é o da mata, a qual as personagens se encontram em fuga ou em conflito, mas que é mostrada como um lugar difícil, mas ao mesmo tempo familiar. Os atores sociais representados são os peões, o capataz, as escravas, o fazendeiro, a esposa/louca e o herói. Os personagens principais são Antonio, um capataz que se revolta contra o patrão, e Benê, o fazendeiro violento que escraviza as meninas e cotidianamente oprime suas jovens escravas, bem como seus peões e sua esposa. Novamente o cotidiano é marcado pela violência e a opressão, em que o trabalho duro na agricultura é legado às mulheres.

Analisando as estruturas do imaginário percebe-se a fazenda como lugar de opressão do latifundiário e a mata como espaço de fuga, de libertação. O tempo aludido é o presente, visto principalmente em objetos e figurinos que remetem ao regional sul-mato-grossense rural, mas que ao mesmo tempo se comunica com a cultura midiática cinematográfica em que as roupas possuem granjas, usa-se faixa na cabeça ao estilo do personagem de Silvestre Stallone, Rambo. Podem ser destacados, também, os seguintes elementos da cultura regional: vestidos de chita e malha, chapeis preto, chapéu de palha, cadeira de balanço, chimarrão, enxadas e machados, pinga, jarra de cerâmica para água,

banheiro externo, chicote, laços e lenços no cabelo, ponchos, colares indígenas, coldres e revólveres, roda de carro de boi, cigarro de palha, caldeirão e viola.

As principais oposições simbolizadoras são bom versus mau, homem contra mulher, senhor contra escravo; empregado opondo-se ao patrão. O homem local é representado como machista, tanto os bandidos como o herói, mas no caso do herói o amor o leva à razão e à revolta contra a escravidão das meninas. Os homens também são preguiçosos, indolentes, cruéis e vingativos. As mulheres são trabalhadoras e oprimidas, mas fortes e obstinadas. Existe uma diversidade racial, tanto entre homens e mulheres, como entre bons e maus.

Analisando a forma do relato, já no título acena-se à intertextualidade com o faroeste: uma cartela pintada à mão que em fundo é um deserto com cactus, algemas rompidas e o título em perspectiva (FIG. 30).



(FIGURA 30 – *Liberdade para os inocentes*. Tela de título do filme).

A narrativa visual é por diversas vezes truncada por planos em quantidade excessiva e se estende em demasia, ainda mais com os diálogos pobres e estereotipados que servem apenas de moldura à ação e à violência. Neste filme,

novamente, os planos são subjetivos e a câmera nervosa ressalta a ação.

A linguagem é, por esses planos subjetivos abertos e médios, além da câmera nervosa, característica do cinema de faroeste. Toda ambientação é funcional. É feito o aproveitamento do cenário real de uma fazenda pra criar o ambiente sertanejo.

Os covardes devem morrer

A análise da matéria da representação nos revela conflitos agrários, grilagem, chacinas, violência no campo, ganância, loucura e vingança. Ao mesmo tempo em que essas atitudes negativas aparecem vê-se a exaltação do amor e papel paterno entre o personagem principal Zeca e seu filho. Os atores sociais representados são os pequenos proprietários, os posseiros, o fazendeiro grileiro, os peões, os capatazes, o pistoleiro (jagunço), o dono de bar e as empregadas domésticas. O ambiente da representação é a zona rural e os cenários principais são as propriedades rurais pobres com casas velhas, Rancho do Chicão que é a propriedade do fazendeiro, o bar, o cemitério, a carvoaria e até um vilarejo rural. Personagens peculiares desse filme são uma mulher negra maltrapilha com cajado de caveira de boi, ambicioso, místico e louco fazendeiro Chicão e o matador de aluguel chamado Caçador, que carrega a tira-colo um caixão.

Na análise da estrutura do imaginário os cenários e locações ao mesmo tempo em que mostram a zona rural de Mato Grosso do Sul, remetem ao faroeste com o clima sujo, rude, inamistoso, não há tempo para mostrar a beleza no cenário, ele só ressalta as dificuldades em se viver a realidade dos sertanejos.

Uma realidade difícil que transparece em oposições como a dos latifundiários contra pequenos produtores, patrões versus empregados, fortes opondo-se aos fracos, maus versus bons, loucos versus sadios e masculino versus feminino.

Neste filme, ao mesmo tempo em que os objetos definem o regional, definem o contexto de violência. O buquê em vez de simbolizar a vida e a união, refere-se à separação e a morte; o cajado, com caveira de boi, também traz a associação com a morte. As armas e apetrechos como coldres, revólveres, espingardas, facas, pinga, garrafa de vinho, caixão, machado, fumo e pinga, trazem para o contexto não só a violência, como o universo masculino e machista presente na cultura local.

Na representação do homem local, tanto os vilões como o mocinho são zombeteiros e briguentos, não tem apego à vida, mas o mocinho ainda mantém laços familiares e embora isso às vezes seja um fardo, outras vezes ele valoriza. As pessoas são céticas com a lei, e isso é representado pelo que Ferreira, o capataz de Chicão diz, que tentou levar a vida honestamente, mas nessa terra só tem gente desonesta e teve que se unir pra sobreviver, mas ainda sonha com uma vida melhor, o que Chicão rechaça sempre.

Na forma do relato, a história conta com o título e a tela de apresentação inspirados na tipologia e produção gráfica dos filmes de faroeste, com fonte pesada, figuras de sol escaldante, cactus e uma cruz tombada (FIG. 31). As músicas são as mesmas de vários filmes famosos do gênero, e em nenhum momento nesses filmes é usada trilha original ou músicos regionais.



(FIGURA 31 – *Os covardes devem morrer*. Tela título do filme).

O tempo aludido poderia ser o passado se não fosse a presença de elementos atuais, como uma placa da coca-cola no bar do início do filme. Isso reforça a questão de que os problemas aludidos se manteriam ainda atuais.

A longa duração do relato e a linguagem, que parece ter saída de um filme de faroeste, acabam deixando o filme por diversas vezes cansativo, pois parece descontextualizada. O filme ganha ritmo na hora da ação, que por vezes se alonga numa violência que parece não ter limites. A linguagem é uma mescla entre a linguagem regional e a linguagem falada nos filmes sertanejos, com o uso de expressões e xingamentos que só são usados cotidianamente nos filmes estrangeiros, como *bastardo*. É marcante o uso de interjeições de dor e ira, principalmente pelas longas seqüências de luta e ação, principalmente se comparado à pequena quantidade de diálogos. Pode-se dizer que se grita mais do que se conversa, provável conseqüência de uma analfabetismo funcional, refletindo na pouca expressividade escrita, no caso do roteiro, e por conseqüência limitadas possibilidades e dificuldade de expressão oral nos diálogos, seria mais fácil para os autores lutar do que conversar.

Na análise da linguagem do meio, os cenários são também personagens,

pois eles são a maior representação do sertanejo sul-mato-grossense, onde acontecem as filmagens e onde acontecem na realidade os problemas representados. Os planos não são longos, até pelo ritmo de ação que caracteriza os filmes de ação ou os faroestes. O que são longas são as seqüências de ação e luta, numa montagem funcional para criar um clima de tensão. Também com o uso de câmara nervosa subjetiva e angulação dos enquadramentos, como se fosse um observador escondido ou o personagem da ação (FIG. 32)



(FIGURA 32 – *Os covardes devem morrer*. Câmera subjetiva e angulada no combate final entre Chicão e Zeca).

Esse tipo de linguagem demonstra uma grande aproximação com a linguagem cinematográfica, porém com grande liberdade e ousadia criativa, principalmente na direção de imagens e da criação de seqüências de ação. Essa característica é marcante em todos os filmes sertanejos, ao mesmo tempo em que se tem uma grande criatividade visual, tem-se uma capacidade verbal e escrita limitada e pouco criativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que a princípio suscitou o interesse por esse tema foi a escassez de referências à cinematografia produzida no estado de Mato Grosso do Sul, e o quase total desconhecimento desse grupo de cineastas populares, de seus filmes sertanejos por parte dos órgãos culturais e educacionais, ligados principalmente à pesquisa científica, e a maior parte da população. Iniciada a pesquisa, questões igualmente significativas foram surgindo, questões que extrapolavam o interesse cultural regional que estes filmes pudessem suscitar, questões de interesse global que há décadas envolvem discussões acaloradas, como a forma que os produtos midiáticos estrangeiros agem sobre o imaginário, a identidade, a tradição e a cultura de um povo. Para alcançar respostas, neste caso específico, foi necessário explorar as formas com que esses cineastas recontextualizavam e ressignificavam o conteúdo cinematográfico estrangeiro dentro da cultura local; quais os recursos estilísticos, culturais, qual a forma e a sintaxe, se existia uma unidade de gênero e, por fim, o que eles queriam dizer com estes filmes sertanejos.

Para alcançar esses objetivos e obter respostas à essas questões, foi necessário situar os filmes sertanejos dentro de uma filmografia nacional e,

posteriormente dentro de uma filmografia sul-mato-grossense. Mediante essa empreitada veio à tona o lugar significativo que esses cineastas ocupam, mesmo com uma produção amadora, pois o fazer cinema no Brasil é, na maioria dos casos, fruto do esforço individual de alguns indivíduos obstinados, que raramente ultrapassam duas produções, quem dirá seis filmes, como é o caso dos autores dos filmes sertanejos. E, também, um fazer artesanal, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo. No Mato Grosso do Sul essa situação torna-se ainda mais evidente, diante da esparsa produção ficcional, com poucos nomes de destaque nacional e das dificuldades de se produzir.

Foi necessário, também, situar os filmes sertanejos diante do gênero americano por excelência, o faroeste, ver como este se caracterizava e mostrar que, embora os filmes sertanejos utilizassem várias estruturas deste gênero, eles também recorram à estruturas de outros gêneros. Ao tratar esse conjunto de filmes surgiu, então, a questão de se era possível denominá-los de sertanejos, ou seja, afirmar que eles constituem um tipo, têm unidade. Para responder a esta questão recorreu-se ao método de análise proposto por Todorov para estudar os gêneros, que aponta para a importância de considerar o aspecto sintático, o aspecto verbal e o aspecto semântico das obras. Juntamente com Todorov, contou-se com a abordagem multiperspectívica proposta por Kellner para ampliar a gama de perspectivas para interpretação, desconstrução e crítica dos filmes sertanejos.

Desta forma, chegou-se a que os filmes sertanejos têm a sua unidade na maneira como eles trazem os problemas cotidianos de uma parcela da sociedade sul-mato-grossense, que expressam, principalmente, a descrença nas políticas

sociais, a percepção de ineficácia da justiça para resolver os problemas de ordem pública e a vivência cotidiana da violência e da exploração sexual. O modo como retratam esses problemas também denota unidade: câmera nervosa, música tensa, plano detalhe na hora de mostrar os ferimentos, humor tenso, crueza na hora de mostrar os sofrimentos cotidianos. As Emoções são sempre exageradas, são como um grito reprimido.

A paródia e a carnavalização são elementos que permeiam todos os filmes sertanejos. São resultado da comparação das realidades representadas no filmes globais e encontradas na sociedade, são instrumentos para demonstrar a insatisfação com o que encontram no dia a dia e com a exclusão em relação à possibilidade de se ver representado na cultura midiática.

A intertextualidade e antropofagia são utilizadas de forma a propiciar o diálogo com a cultura midiática, e o aproveitamento criativo dos textos do faroeste estadunidense e da cultura cinematográfica global, como forma de representação da cultura local. Como resultado, tem-se a possibilidade de uma expressão multicultural da imagem que esse grupo da população, que não é detentora dos meios de produção e de exibição, tem de si mesmo e da sociedade em que vive, desde uma visão livre de pressões mercadológicas e políticas, que apontariam no sentido de privilegiar determinados grupos sociais e interesses ideológicos.

Por fim, através da análise sicionarrativa proposta por Martin-Barbero, chegou-se aquilo que da sociedade sul-mato-grossense é encontrado nos filmes sertanejos, quais os principais conflitos, os temas privilegiados e as utopias. Pode ser concluído que nestes filmes a sociedade é mostrada num período de transição entre o agrário e o urbano, onde o machismo predomina, mas a mulher começa a

ganhar espaço, e por isso causa surpresa e estranhamento, principalmente pela busca de seu lugar na sociedade, ora apresentando características masculinas, ora femininas. Os conflitos da urbanização, como a violência e a criminalidade são mostradas também como fruto da desagregação dos valores familiares. Os problemas de uma sociedade ainda predominantemente rural são mostrados como ainda presentes e dignos de revolta, como o coronelismo, a grilagem de terras, a pedofilia e trabalho escravo. Mas a utopia da resolução dos problemas não é encontrada na presença do Estado, e sim na força do indivíduo. Embora a violência esteja sempre presente, ela não é mostrada como solução, mas como causa de mais tragédias.

Os filmes sertanejos, pode-se concluir, são a forma que esses cineastas representantes das camadas populares da sociedade de Mato Grosso do Sul encontram lugar para representar e refletir acerca de seus problemas. É também ali que se vêem representados, em oposição à cultura midiática que tende a padronizar e excluir seguimentos da população de seus produtos de consumo.

REFERÊNCIAS

1. Referências bibliográficas

- AMANCIO, Tunico et al. *Pacto cinema-Estado: os anos EMBRAFILME*. Alceu (PUCRJ), v. 8, p. 173-183, 2007.
- ARAGÃO, Maria Lucia P. de. *A paródia em a Força do destino*. In: Tempo brasileiro 62. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro. 1980.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e espectador*. In: XAVIER, Ismail, (Org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BARBOSA, Márcio Venício. *Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor*. Em Tese. Belo Horizonte, v. 9, p. 199-208, dez. 2005. Disponível em < http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2004-pdfs/22-M%C3%A1rcio-Ven%C3%ADcio.pdf> Acessado em 30 de junho de 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARRETO, Anélio. *Cem anos do western. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2003.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.) Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Barthes. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197- 221.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Perspectiva, 7ª ed. 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude; PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera. *Cinema marginal?* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001
- BILHARINHO, Guido. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BORGES, Jorge Luís. *Kafka y sus precursores*. In: BORGES, J. L. Obras Completas. Buenos Aires: EMELE, 1974.
- BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória e mito do cinema em Mato Grosso*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2008. (Coleção memória e mito do cinema em Mato Grosso; 1).
- BUSCOMBE, Edward. *A idéia do gênero no cinema americano*. In.: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema. Ed. SENAC. São Paulo, 2005. V.2, Cap. 2, p. 303-318.
- CAMPESTRINI, Hildebrando. *Artes e Cultura em Campo Grande*. Campo Grande, MS: Faculdades Unidas Católicas em Mato Grosso. 1976.
- CAMPOS, Haroldo. *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*. Boletim bibliográfico – Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.44, jan/dez. 1983.
- CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*; roteirizada, editorada e copidescada por Henrique Alberto de Medeiros Filho. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2006.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003. 264 p.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. *O diabo e o riso na cultura popular*. Enfoques Revista Eletrônica dos Alunos do PPGSA, v.1, 2004. Disponível em: <www.ifcs.ufrj.br>.
- CHANAN, Michael. *The Cuban Image*. Londres: British Film Institute, 1985.
- COUTO, Alexandre. *Estação Cultura Revista*. Campo Grande, TVE/MS. Maio de 2002. Entrevista a Carlos Diehl.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FABRI, P. *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiótico e mallochio de la sociologia*. Vesus. Nº. 5. Milan, 1973.
- FRANK, Joseph. *A forma espacial na literatura moderna*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n.58, p. 225-241, 2003.
- GOMES M., Márcia. *Telenovelas, aprendizagem de conteúdos sociais e entretenimento*. Estudos de sociologia, Recife: UFPE, v. 11, n. 1 e 2, p. 143-

160, 2005.

- _____. *Recepção de Telenovelas e Aproveitamento de Conteúdos Sociais*. In: Osvando J. de Moraes. (Org.). *Tendências Atuais da Pesquisa em Comunicação no Brasil*. Coleção Verde-Amarela, Os Raios Fúlgidos.. 1 ed. São Paulo: Intercom, 2008, v. 3, p. 115-129.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Sallles, GONZAGA, Adhemar. *70 Anos de cinema Brasileiro*. Ed. Expressão e Cultura. Rio de Janeiro. RJ, 1966.
- GUIZZO, José Octávio. *Alma do Brasil: o primeiro filme nacional de reconstituição histórica totalmente sonorizado*. Campo Grande, MS, 1984.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.
- HANY, Fátmato Ezzahrá Schabib. *Corumbá, Pantanal de Mato Grosso do Sul: periferia ou espaço central?*. 2005. 0 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Disponível em: < www.ence.ibge.gov.br/pos_graduacao/mestrado/dissertacoes/pdf/2005/fatmato_ezzahra_schabib_hany_TC.pdf>. Acessado em 20 de maio de 2009.
- HAUSSEN, Dóris Fagundes. *A política nos filmes brasileiros: relações com a economia, a cultura e a identidade nacional*. In: 16º Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007, Curitiba. Compós UTP - 16º Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Curitiba : Compós - UTP, 2007. v. 1. Disponível em: <www.direitoacomunicacao.org.br/novo/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=288>. Acessado em 16 de março de 2009.
- KAHMANN, Andréa Cristina. *Intertextualidade e Interdisciplinaridade na obra "De todo lo visible y invisible, de Lucía Etxebarria"*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Obra não ppaginada. Disponível em: <<http://ucm.es/info/especulo/numero28/inteetxe.html>> Acesso em: 22 de julho de 2007.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KOTHE, Flávio R. *Paródia e Cia*. In: Tempo brasileiro 62. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro. 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- LAVRADOR, Paulo. *Selecta*. 10/05/1924 (sic GOMES & GONZAGA, 1966).
- MARTÍN BARBERO, Jesús. *El proyecto: producción, composición y usos del melodrama televisivo*. In: MARTÍN BARBERO, J; MUÑOZ, Sonia (coord.). *Televisión y Melodrama. Géneros y lectura de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: Neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- PAIVA, Cláudio Cardoso. *O cinema de Hollywood e a Invenção da América: Mídia e Interculturalidades locais e globais*. 2005. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-hollywood-invencao-america.pdf>. Acessado em: 18 de junho de 2007.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PINHEIRO, Marinete, FISCHER, Neide. *Sala de Sonhos: história dos cinema de Campo Grande*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008.
- PRATES, Eufrásio. *Deus e o Diabo na Terra do Signo: Dicotomias tricotômicas e paradoxais dos sertões oceânicos de Glauber*. 2002. Disponível em <<http://www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%2020%20Florenzia%20saintout/eufrasio%20prates.doc>>. Acessado em 02/01/08.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- SCHWARTZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: Que horas são?: ensaios. São Paulo. Companhia das Letras. 1987.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?* Trad. Milton Camargo Mote. São Paulo: Loyola, 2002.
- STAM, Robert. *Cinema e multiculturalismo*. In: XAVIER, Ismail (org.) O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- THOMPSON, John. *A mídia e a modernidade*. Uma teoria social da mídia. Trad. Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Ed. Perspectiva. São Paulo, SP: Coleção Debates. Trad. Maria Clara Correa Castello. 1975.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. *O Cangaço no cinema brasileiro*. 2007. 418 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, SP. 2007. Disponível em: < <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=>

vtls000424299> Acesso em: 19 de mai. 2009.

VIANY, Alex. O velho e o novo. São Paulo, SP: Sociedade Amigos da Cinemateca. 1965.

WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura*. Trad. Viviane Ribeiro. 2 Ed. Bauru, SP. Ed. EDUSC, 2003.

WRIGHT, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.

ZANI, Ricardo. *Intertextualidades em "Um Cão Andaluz": Pinturas em fotogramas*. Campinas: UNICAMP, 2001. 209 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

2. Filmografia

A MARCA do destino. Direção e Roteiro: Alexandre Couto. Produção: Reinaldo Dorval. Edição e Direção Artística: Rubens Ramos. Elenco: Rubens Ramos, José Reinaldo, Rutieri Baes, José Piranha, Elizabeth Cristina, Manuel Ramos, M. Gertrudes. Produtora Colorcoutho, Aljor Filmes. Campo Grande – MS, Brasil. 1979

FATALIDADE. Direção: Alexandre Couto. Produção: Reinaldo Dorval. Elenco não citado. Produtora Vídeo Eventos. Campo Grande – MS, Brasil.

IMPREVISTO ao acaso. Direção: Reinaldo Dorval. Produção e Montagem: Alexandre Couto. Elenco: Rubens Ramos, Iraci Ferreira, José Reinaldo. Produtora Aljor Filmes. Campo Grande – MS, Brasil.

LIBERDADE para os inocentes. Direção: Reinaldo Dorval. Câmera e Edição: Alexandre Couto. Elenco: Reinaldo Dorval, Ana Cristina, José B. Rocha, Claudinéia Leonel, Líncio Mendes, Juareis Chaves, Luciana Santos Déborah Souto, Jaqueline Velasques, Claudete Leonel, Andrea Praiero, Lucimara Moraes, Pedro Pereira, Dico Chaves. Produtora Vídeo Eventos. Campo Grande – MS, Brasil.

OS COVARDES devem morrer. Direção e Roteiro: Reinaldo Dorval. Fotografia, Produção, Trilha Sonora e Edição: Alexandre Couto. Iluminação: Neusa Paiva Couto. Efeitos Especiais: José B. Rocha, Nelson Rondon. Elenco: Reinaldo Dorval, Luis Carlos Mendes, Marilene Oliveira, Alexandre Couto, José B. Rocha, Líncio Mendes, Juareis Chaves, Nelson Rondon, Paulo Tenório Melo, Ivone A. Nogueira, Adelson P. Passos, Felix Tenório Melo, Admarcio Nantes, Marcos Rocha, João Rodrigues, Nivaldo Gonçalves, Luciana Santos Déborah Souto, Eron M. Nogueira. Andrea Patrícia, Lídia S. Melo, Nelson Oliveira, Pedro Ascêncio, Jordão Almeida, José Donizete, Eliane S. Melo, Deisy Mendes, Pedro Pereira, Dico Chaves, Alcione Nogueira. Produtora Vídeo Eventos. Campo Grande – MS, Brasil. 1985.

VINANÇA maldita. Direção: Reinaldo Dorval. Produção: Alexandre Couto, Reinaldo Dorval, L. Martins, J. Benedito. Elenco não citado. Produtora Colorcoto, Aljor Filmes. Campo Grande – MS, Brasil. 1978