



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Faculdade de Educação

**EDVANIA MONTE PRADO**

**SÉRGIO RICARDO, CINEMA NOVO E EDUCAÇÃO PARA A  
EMANCIPAÇÃO**

Campinas

2021

**EDVANIA MONTE PRADO**

**SÉRGIO RICARDO, CINEMA NOVO E EDUCAÇÃO PARA A  
EMANCIPAÇÃO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Educação, na área de concentração em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA EDVANIA MONTE PRADO, E ORIENTADO PELO PROF. DR. ANDERSON RICARDO TREVISAN

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica Universidade  
Estadual de Campinas Biblioteca da  
Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

P882s Prado, Edvania Monte, 1982-  
Sérgio Ricardo, Cinema Novo e educação para a emancipação / Edvania  
Monte Prado. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Anderson Ricardo Trevisan.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação.

1. Sérgio Ricardo, 1932-2020. 2. Cinema Novo. 3. Educação. 4. Sociologia da  
arte. I. Trevisan, Anderson Ricardo, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Sérgio Ricardo, Cinema Novo and education for emancipation

**Palavras-chave em inglês:**

Sérgio Ricardo

Cinema Novo

Education Sociology

or art

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Mestra em Educação

**Banca examinadora:**

Anderson Ricardo Trevisan [Orientador]

Andre Luiz Paulilo

Maria Clara Gonçalves

**Data de defesa:** 12-02-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1782-9459>

Curriculo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1744869773716082>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Faculdade de Educação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**SÉRGIO RICARDO, CINEMA NOVO E EDUCAÇÃO PARA A  
EMANCIPAÇÃO**

Autora: EDVANIA MONTE PRADO

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan  
Prof. Dr. Andre Luiz Paulilo  
Profa. Dra. Maria Clara Gonçalves

A ata de defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

2021

*Dedico esta dissertação in memoriam de João Xavier Monte, meu pai.*

## AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim de um trabalho é necessário e ótimo, mas não posso negar a saudade que já sinto. Os caminhos percorridos para chegar até aqui não foram fáceis, mas, ao fim, concluí meu trabalho. Mas nada seria possível sem a orientação do Professor Doutor Anderson Ricardo Trevisan. Obrigada por acreditar neste projeto. Se existe algum mérito nesse trabalho, é fruto da sua contribuição. O admiro e respeito por sua competência, inteligência e generosidade.

Meus agradecimentos também à Universidade de Campinas, ao Programa de Pós Graduação em educação e ao FAEPEX, pela bolsa de mestrado concedida.

Aos professores e mestres com quem tive a oportunidade de conviver e aprender durante o mestrado.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandro Paixão, por suas aulas na pós graduação, que trouxeram frutíferas contribuições para que eu pudesse pensar o meu objeto de pesquisa.

Agradeço aos professores André Paulilo e Maria Clara Gonçalves pelas generosas contribuições na qualificação desta dissertação e novamente por aceitarem fazer parte da banca de defesa. Estendo os meus agradecimentos aos professores Antonio Carlos Dias Junior e Mariana Miggiolaro Chaguri, por aceitarem compor, como suplentes, a banca para a defesa da dissertação.

Meus agradecimentos aos colegas e professores do Grupo de Estudos e Pesquisa em Diferenciação Sociocultural (GEPEDISC) pelas sugestões à esta pesquisa.

Agradeço aos funcionários da biblioteca da FE "Prof. Joel Martins", sempre muito gentis.

Um agradecimento muito especial aos membros do Laboratório de Investigação em Sociologia da Arte (Laisa), Thiago Soares, Ana Elisa Muçouçah, Rita Pátaro, Jaqueline Barbieri, Evelyn Oliveira, Rodrigo Leal, Letícia Souza, Isabela Maldonade, Priscila Valerio, pelas reuniões que deixam imensas saudades e onde aprendi muito, e pelas preciosas contribuições para essa pesquisa. Meu muito obrigada à tod@s.

Obrigada a Carlinha pelas conversas e companhia às quintas-feiras na Unicamp.

Por último e não menos importante, agradeço aos bisos Daniel e Nide por terem ficado com as crianças quando eu precisava dedicar-me à pesquisa. Agradeço a minha mãe Dalva, por ser desde sempre a minha maior incentivadora e referência nesta vida. E claro, agradeço aos meus "pintinhos" Vicente e Maria Heloíza, minha força motriz.

## RESUMO

Sérgio Ricardo, multiartista brasileiro ficou conhecido principalmente, por sua obra musical, tendo participado do movimento bossanovista. Foi atuante também em um segundo momento dessa bossa nova, chamada por alguns como bossa nova engajada ou canções de protesto. Mas Ricardo ainda enveredou pelo caminho cinematográfico, compondo trilhas sonoras, em especial para o cineasta Glauber Rocha e também com seus filmes próprios. Seu cinema na década de 1960 e início dos anos de 1970 esteve vinculado ao projeto do Cinema Novo brasileiro. Esta dissertação tem por objetivo estudar a relação desses filmes com a sociedade a qual pertencem, buscando identificar se possuem um potencial educativo e de que forma este cinema poderia estar alicerçado em um projeto maior de uma educação para a emancipação. Traremos essa discussão focada nas obras cinematográficas de Sérgio Ricardo, destacadas em dois filmes analisados, *Esse mundo é meu* (1963) e *A noite do Espantalho* (1974) amparados, em especial, por um referencial teórico metodológico de uma sociologia da arte.

**Palavras-chaves:** Sérgio Ricardo, Cinema Novo, educação, emancipação, sociologia da arte.

## **ABSTRACT**

Sérgio Ricardo, a Brazilian multi-artist, was known mainly for his musical work, having participated in the *bossanovista* movement. It was also active in a second moment of this bossa nova, called by some as engaged bossa nova or protest songs. But Ricardo still took the cinematographic path, composing soundtracks, especially for the filmmaker Glauber Rocha and also with his own films. His cinema in the 1960s and early 1970s was linked to the Brazilian Cinema Novo project. This dissertation aims to study the relationship of these films with the society to which they belong, seeking to identify whether they have an educational potential and how this cinema could be based on a larger project of an education for emancipation. We will bring this discussion focused on the cinematographic works of Sérgio Ricardo, highlighted in two analyzed films, *Esse mundo é meu* (1963) and *A noite do Espantalho* (1974) supported, in particular, by a theoretical and methodological framework of a sociology of art.

**Keywords:** Sérgio Ricardo, Cinema Novo, education, emancipation, sociology of art

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 CINEMA NOVO, EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO</b> .....	21
Cinema Novo: correntes, tendencias em uma breve panorâmica.....	21
A censura em ação.....	29
Cinema Novo: arte como emancipação.....	31
<b>2 ESSE MUNDO É MEU</b> .....	37
Primeiras imagens.....	37
Toninho.....	42
Pedro.....	49
Pedro versus Toninho.....	51
Luzia e Zuleica.....	53
Um possível diálogo com a cultura popular.....	58
<b>3 A NOITE DO ESPANTALHO</b> .....	65
Primeiras imagens.....	65
O conflito.....	69
O confronto Zé do Cão versus Zé Tulão.....	73
As cores <i>da noite</i> : Tropicalismo e Alegoria.....	75
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS</b> .....	89
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	94
<b>DISCOGRAFIA</b> .....	96
<b>SITES</b> .....	96

## INTRODUÇÃO

Músico, compositor, ator, cineasta, artista plástico, escritor. Muitas foram as maneiras do artista Sérgio Ricardo se expressar. Esteve presente nos principais movimentos artísticos brasileiros nos de 1950 e 1960, tanto na música como no cinema. Na década de 1950 esteve envolvido com o movimento bossanovista. Mas foi com a canção *Zelão*, que até então, o cantor de bossa nova romântica, começa a descolar desse projeto e mais adiante, junto com outros artistas farão uma *bossa nova engajada*<sup>1</sup>.

O artista esteve produtivo até a sua morte, o que aconteceu recentemente, em 23 de julho de 2020. Depois de 4 meses de internação após contrair COVID-19<sup>2</sup>, e tendo se curado da enfermidade, por conta das sequelas deixadas pela doença, Sérgio Ricardo veio a falecer em decorrência de uma insuficiência cardíaca aos 88 anos de idade<sup>3</sup>. Com a sua morte encerrou-se uma carreira de mais de 70 anos.

Sérgio Ricardo é o pseudônimo de João Lutfi, nascido na cidade Marília, interior de São Paulo, em 18 de junho de 1932. Filho de uma família de sírios, iniciou seus estudos de música e piano na infância, com ênfase em uma formação clássica. Começou sua vida profissional, ainda adolescente, na rádio cultura de São Vicente, onde seu tio era radialista, trabalhando como discotecário, locutor, técnico de som e também redator de textos, onde adquiriu aprendizado para a sua carreira musical, iniciando-a como pianista. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro seguiu com a carreira

---

<sup>1</sup> O disco *Não gosto mais de mim: a bossa romântica de Sérgio Ricardo* (Odeon, 1960) contém canções em um estilo bossanovista, foi neste mesmo álbum que gravou a música *Zelão*. A canção, um samba, conta a desventura de uma personagem do morro que tem o seu barraco derrubado por um deslizamento de terra devido a fortes chuvas. A canção é tida por um setor da sociedade que vinham em busca de uma arte que dialogasse com a realidade social brasileira discutindo, a miséria e a exploração do homem pobre, neste sentido, uma arte que fosse engajada, comprometida com esta reflexão. Assim, os primeiros anos de 1960, marcará definitivamente a virada de Ricardo de um cantor de bossa nova romântica, para o artista engajado, com ideais perpassados sob um nacionalismo-popular na leitura da esquerda, refletindo este projeto em seus próximos discos e também nos seus filmes. Para essa discussão, ver CONCAGH, 2017.

<sup>2</sup> “COVID-19 é a doença infecciosa causada pelo Sars-CoV-2, um coronavírus, recentemente descoberto durante um surto de síndrome respiratória grave, em Wuhan, China, em dezembro de 2019. Em 11 de Março de 2020 a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como pandemia.” (Disponível em: [www.cecom.unicamp.br/covid-19-coronavirus-informacoes-e-esclarecimentos/#1](http://www.cecom.unicamp.br/covid-19-coronavirus-informacoes-e-esclarecimentos/#1)). Acessado em :23 de jul. de 2020.

<sup>3</sup> “Músico Sérgio Ricardo morre no Rio aos 88 anos” Folha de S. Paulo, 23 de Julho de 2020. [www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/musico-sergio-ricardo-morre-no-rio-aos-88-anos.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/musico-sergio-ricardo-morre-no-rio-aos-88-anos.shtml)> Acessado em: 23 de jul. 2020.

de pianista, tocando na noite carioca. Foi neste período que conheceu vários artistas que muito colaboraram com a sua música, inaugurando sua participação na bossa nova.

Em meados da década de 1950, a partir do contato iniciado com João Gilberto, passa a fazer parte da bossa nova e no início dos anos de 1960 é identificado como um músico da *bossa nova romântica*, mas, nos anos seguintes, fará parte da segunda fase da bossa nova ou da *bossa nova engajada*, ou ainda, músicas de protesto juntamente com Carlos Lyra e Nara Leão (CONCAGH, p. 42). No fim dos anos de 1950, Ricardo buscou acrescentar outros elementos às suas composições, sob influência dos sambas antigos e dos morros cariocas. Sobre isso, escreve em suas memórias:

Não quis embarcar em nenhuma canoa com exclusividade de caminho. Tinha as minhas preferências pessoais, as mais abrangentes possíveis, dentro das nossas formas de cantar e compor. Punha-me, como vim a descobrir em Radamés, Gaia e Guerra Peixe, a desvendar o caminho tentador de elaborar os ritmos brasileiros em evoluções e a que tinha alcance com meus estudos e minha intuição. Achava que o samba do morro, por exemplo, podia ser tocado e composto com uma mexida na melodia e na harmonia, sem abandonar a sua característica básica e sai experimentando (RICARDO, 1991 p. 104).

Sob essa perspectiva de buscar novos elementos e inspiração para suas canções, Ricardo é convidado a participar de reuniões dentro do CPC<sup>4</sup> da UNE, empenhados em construir uma arte que fosse popular, vinculadas a “ideias marxistas”. Apesar de não se identificar totalmente com os ideais do CPC, Ricardo não nega a influência do *Centro* em sua obra (RICARDO, 1991 p. 142). É importante observar a participação de Ricardo no CPC, pois é a partir destas relações que iniciará sua carreira cinematográfica.

---

<sup>4</sup> O Centro popular de cultura foi um órgão formado como entidade cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE), mas independente e financeira e politicamente. Sob sua organização promoveu diversos eventos culturais, como peças de teatro, shows musicais e até mesmo um filme: *Cinco vezes favela* (1962). Todos em busca de uma arte que fosse “engajada”, afirma Berlinck. Ainda segundo o autor, “a prática do CPC nos remete, portanto, ao problema da produção de um saber adequado à alteração da consciência popular. Sugere também, que o caminho adotado pelos seus membros era o único possível: o caminho da experiência direta”. (BERLINCK, 1984 p. 112)

A virada do cancionista para problemas como o *morro* e o *sertão* sua articulação mais sistemática com o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional Dos Estudantes (UNE), se sintetizaria em seu LP “Um Sr. Talento” (Elenco, 1963). Tal LP daria o tom da sua produção na década de 1960 inclusive sua aproximação com Glauber Rocha e com temas nordestinos, em especial o *sertão*. (CONCAGH, 2017 p. 7)

Após ter feitos alguns trabalhos na TV como ator e diretor, Ricardo sentiu-se à vontade para enveredar pelo cinema, incentivado por artistas que eram membros do CPC, como o jovem cineasta Cacá Diegues<sup>5</sup>. Nascia o Sérgio Ricardo autor de cinema. Faz seu primeiro filme, o curta-metragem *O menino da calça branca*, em 1961, que foi montado pelo também cineasta Nelson Pereira dos Santos<sup>6</sup>. Neste período conheceu Glauber Rocha, com quem formou uma grande parceria, além de grande inspirador para seu cinema. Para Rocha compôs as trilhas sonoras de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *o Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Cacá Diegues é o apelido de Carlos Diegues, cineasta que iniciou sua carreira ainda quando estudante universitário. Foi um dos integrantes do CPC, e junto a outros cineastas vinculados ao Centro popular de cultura realizou uns dos episódios que compuseram o longa-metragem *5 vezes favela* (1962), *Escola de samba alegria de viver*. Com os longas-metragens *Ganga zumba* (1964), *A grande cidade* (1966), *Os herdeiros* (1969) Diegues foi uns dos autores do Cinema Novo brasileiro, inclusive uns dos principais entusiasta do movimento juntamente com Glauber Rocha. Cacá Diegues é uns dos grandes nomes do cinema nacional, com uma extensa obra iniciada na década de 1960, o mais recente filme é o longa *O grande circo místico* de 2018. Também faz parte da Academia Brasileira de Letras (ABL), desde abril de 2019, ocupando a cadeira 7, anteriormente pertencente ao também cineasta Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <[https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/caca\\_diegues](https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/caca_diegues) e <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/04/13/cineasta-caca-diegues-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letas.ghtml> > Acessado em 17 de mar. De 2021

<sup>6</sup> Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), cineasta paulistano que foi um dos precursores do Cinema Novo. Na década de 1950 com seus filmes, *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), introduz elementos do cinema neorrealista italiano, como a locação em locais “reais”, em detrimento de estúdios, atores não profissionais, simplicidade do *mise-en-scène*, culminando numa nova possibilidade de produção fílmica baseada em poucos recursos financeiros ampliando e explorando técnicas de filmagens, com a adoção de temáticas em torno do modo de vida dos grupos populares, constituindo aí, a base para o Cinema Novo, do qual o próprio Santos fará parte nos anos seguintes. Ao longo da dissertação retomaremos esse assunto em torno dos filmes citados acima de Nelson Pereira dos Santos e como estes serão os “alicerces” e influência para o cinema do próprio Sérgio Ricardo. A importância do cineasta para o cinema nacional é indiscutível. Em março de 2006, foi o primeiro cineasta a fazer parte da Academia Brasileira de letras (ABL) e coincidência ou não, também foi uns dos cineastas que mais adaptaram ou “recriaram” obras da literatura nacional ao cinema brasileiro, entre elas *Vidas secas* de Graciliano Ramos com um filme homônimo em 1963. Ver mais em: Enciclopédia Itaú cultural, <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa370579/nelson-pereira-dos-santos> e Nelson Pereira dos Santos: um cineasta imortal, em Revista pesquisa fapesp, (abril, 2006), <https://revistapesquisa.fapesp.br/um-cineasta-imortal/> > Acessados em 17 de março de 2021.

<sup>7</sup> Sobre a questão da música no cinema de Glauber Rocha, e em alguns aspectos de sua parceria com Sérgio Ricardo, ver SIQUEIRA, 2014.

A carreira de Ricardo na década de 1960 foi intensa, tendo atuado para além da música, como já mencionamos, ainda que brevemente, também no cinema, sobre o qual nos deteremos adiante. Compôs trilhas para o cinema, além de seus próprios e dos filmes de Glauber Rocha, para peças teatrais<sup>8</sup>, além da participação em festivais de música. No ano de 1967 no festival de música popular brasileira promovida pela TV Record, ficou marcado por ter quebrado o violão e tê-lo atirado ao público que o vaiava<sup>9</sup>. Nas décadas seguintes se inicia um processo de mudança na carreira de Ricardo, onde esse deixa de aparecer tanto na “grande mídia”, o qual Concagh descreveu como situado num processo de mudança da nova MPB, que ficara marcado pelos acontecimentos do festival da Record de 1967 (CONCAGH, 2017, pp. 60-65). Mas ainda sim Ricardo continuou produtivo, realizando seus filmes e canções e nas décadas seguintes, a pintura e a literatura.<sup>10</sup>

Sobre o Sérgio Ricardo cineasta, este produziu além do curta metragem *O menino da calça branca*, os longas: *Esse mundo é meu* (1963); *Juliana do amor perdido* (1968); *A noite do Espantalho* (1974). Retomou a carreira cinematográfica após os anos de 2010 com o curta-metragem *Pé sem chão* (2014) e o longa *Bandeira de retalhos* (2018).

Apesar da extensa e intensa carreira artística, a obra de Sérgio Ricardo, tanto na música, como cinema, trilhas sonoras, artes plásticas e na literatura ainda é pouco conhecida para o grande público, fora de um “circuito” mais intelectualizado. Esta dissertação busca refletir sobre uma lacuna que ainda há nos poucos estudos sobre a sua obra: o seu cinema. Ir ao cinema, diz Pierre Sorlin, é ser parte de um ritual social onde todos nos tornamos testemunhas de um determinado espetáculo e, mais do que isso, contribuímos para a construção de novas relações (SORLIN, 1985, p. 11). Este estudo pretende se debruçar sobre esse espetáculo, a partir de uma amostragem dentro da obra de Sérgio Ricardo. Nesse sentido, não daremos conta

---

<sup>8</sup> Para mais informações sobre as trilhas sonoras composta por Ricardo ver <https://sergioricardo.com/>. Recentemente, em 2019 o filme *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, apresenta em sua trilha a canção *Bichos da noite* (poema de Joaquim Cardozo) musicada para a peça *O Coronel de Macambira*, também de Joaquim Cardozo em 1965. A canção está no disco *A grande música de Sérgio Ricardo* de 1967.

<sup>9</sup> Sobre este assunto também ver RICARDO, 1991 e o documentário *Uma noite em 67* (2010) de Renato Terra e Ricardo Calil.

<sup>10</sup> Na década de 1980 Sérgio Ricardo faz uma parceria com Carlos Drummond de Andrade, musicando o cordel escrito pelo poeta, *Estória de João-Joana* e no ano de 1982 lança um livro de poesia *Elo:Ela*. Em 1989 foi a vez do lançamento do livro infantil *O gigante adormecido*, com ilustrações do próprias de Sérgio Ricardo. Ver mais em <https://sergioricardo.com/>.

de preencher toda a lacuna; além disso, em se tratando do material artístico deixado por Ricardo, este é muito vasto e nos fornece amplas possibilidades de abordagem e estudos.

Especificamente trataremos de dois filmes, *Esse mundo é meu* (1963) e *A noite do espantalho* (1974). Concentraremos nossa análise nestes dois filmes, pois é com este período de pouco mais dez anos entre o lançamento de um e outro que vamos dialogar por intermédio das imagens cinematográficas. Neste período veremos o surgimento do Cinema Novo brasileiro e suas transformações e o diálogo dessas produções com a sociedade antes e após o golpe militar de 1964. Partiremos dos estudos destas imagens para trazermos à tona a discussão dessas obras, amparados especialmente por uma sociologia da arte e do cinema. Buscamos conectar os estudos dessas imagens para entendermos de que maneiras elas podem fomentar uma educação voltada para a emancipação da sociedade a qual pertencem. Voltaremos nossas análises, sobretudo, às imagens cinematográficas dos filmes aqui analisados, tendo-as como eixo central para a construção do corpo desta dissertação, uma vez que, pensadas como linguagem figurativa, partimos do princípio que elas têm um papel de grande relevância na manifestação das mentalidades coletivas (FRANCASTEL, 1993, p. 29).

Um dos problemas iniciais ao se estudar imagens é quando se parte do princípio que de são objetos de arte. Segundo John Berger (1999), a arte, sobretudo do passado, chega até nós já enviesada a partir de uma série de suposições sobre o julgamento que pode ser feito ou dito sobre elas, o que o autor chama de mistificação. Por isso é preciso buscar desconstruir esse caráter místico que cercam os objetos visuais, para não perdemos de vista as possibilidades de construção do conhecimento a partir delas – o que pode fazer com que pensamos estar vendo coisas nas obras que na verdade foram ditas ou escritas por críticos, historiadores ou mesmo o próprio artista. Outra questão a ser enfrentada é a crença da arte como “reveladora” de uma “verdade” única e incontestável. A “verdade” é que o artista cria sua obra tendo o mundo como visível ou imaginado como referência, mas ele faz isso de forma criativa. Segundo Berger, “quanto mais criativa a obra, mais profundamente ela nos permite compartilhar da experiência que o artista tem do visível” (BERGER, 1999 p. 12).

Dito isto, como parte de nosso objetivo, buscaremos a reflexão de como os filmes podem ser trabalhados tendo como finalidade a emancipação. Partindo do

pressuposto de que pode haver no filme um potencial educativo, então, como estes, inseridos em um determinado contexto histórico e sociocultural, puderam e podem colaborar no sentido de uma educação voltada para a emancipação?

Adorno afirma que uma sociedade pautada pela democracia, a emancipação torna-se uma exigência:

A exigência de emancipação parece ser evidente numa democracia (...) a democracia repousa na formação da vontade de cada um em particular, tal como ela se sintetiza na instituição das eleições representativas. Para evitar um resultado irracional é preciso supor a aptidão e a coragem de cada um em se servir de seu próprio entendimento (ADORNO, 2010, p. 169).

E acrescenta: “[a] única concretização efetiva da emancipação consiste em que aquelas poucas pessoas interessadas nesta direção orientem toda a sua energia para que a educação seja uma educação para a contradição e para a resistência (ADORNO, 2010, p. 183).

Pautaremos nossas análises na mobilização de bibliografia que busque contemplar: sociologia, história, artes, em especial as que falem das imagens e do audiovisual, bem como os estudos culturais. Um estudo da filmografia realizada sob a ótica do Cinema Novo brasileiro e outros filmes também será necessária para o estabelecimento de um diálogo que permita realizar a reflexão proposta. Fundamentalmente, não deixaremos de proceder uma análise interna das obras cinematográficas aqui escolhidas, amparada pela revisão bibliográfica. A análise interna da obra se faz necessária, pois é ela que nos fornecerá elementos para elucidar as questões suscitadas nessa pesquisa, de forma a entendermos como tais elementos podem (se é que podem) educar.

Dentro do que se chamou de Cinema Novo brasileiro, houve uma intensa e vasta produção cinematográfica, vários cineastas se destacaram e apesar de compartilharem uma nova perspectiva de se fazer cinema (em relação ao que se fazia até então no Brasil), cada autor imprimiu um estilo próprio em seus filmes, há vários estudos e pesquisas que buscam dar conta disso. Esta pesquisa tentará buscar o que ainda não foi dito a respeito do potencial educativo desses filmes, com foco na emancipação. A escolha de dois filmes de Sérgio Ricardo, em particular, se dá justamente por serem pouco estudados, e também por acreditarmos que eles

aglutinaram muitos elementos da linguagem cinemanovista, ainda que imprimindo o filtro realizado pelo diretor.

Proceder uma análise do filme envolve investigar uma série de questões que o compõem tecnicamente e com elas partir para a reflexão. É preciso, de acordo com Pierre Sorlin (1985), realizar uma análise dos planos fílmicos, enquadramento, iluminação, profundidade do campo, movimentações da câmera, descrição das personagens, objetos, lugares, detalhes dos deslocamentos no campo, sons funcionais, música e diálogo. Mas o autor alerta que é preciso ter, de antemão, uma questão para iniciar a investigação que partirá, necessariamente, de um recorte:

Uma decomposição completa é uma utopia [...] cada dado requer implicitamente uma leitura; a ruptura, arbitrária e necessariamente parcial, é uma escolha que não deve ser iniciada sem saber o que procurar e com o que nos preocupamos primordialmente<sup>11</sup> (SORLIN, 1985, pp. 131-132).

As pesquisas sobre imagens despertam o nosso interesse, e um filme obviamente também é essencialmente composto de imagens, e por seu intermédio podemos refletir sobre a sociedade que o produziu. Olhar uma imagem envolve refletir sobre a sociedade através de nossa experiência. John Berger (1999) afirma que a maneira como vemos as imagens é afetada pelo o que sabemos e pelo que acreditamos, logo, cada olhar é um ato de escolha. Quando olhamos uma imagem, estamos olhando também para a relação que estabelecemos com ela (1999 pp.10-11).

Uma imagem é uma cena que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, destacada do lugar e do tempo em que primeiro fez sua aparição e a preservou – por alguns momentos ou séculos. Toda imagem incorpora uma forma de ver (BERGER, 1999, p.12).

As imagens podem ser consideradas como importante documento histórico-cultural, forma de evidência histórica, conforme fala Peter Burke (2017). Para o autor,

---

<sup>11</sup>“Un desglose completa es una utopía (..) cada dato exige implícitamente una lectura; el desglose, arbitraria y necesariamente parcial, es una elección que no se debe comenzar sin saber lo que se busca y de lo que vamos, prioritariamente, a preocuparnos” (SORLIN, 1985, pp.131-132). Tradução própria.

o significado das imagens irá depender de seu contexto social. É importante perceber que elas nos dão o acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo, visões masculinas a respeito das mulheres ou da classe média sobre os camponeses, por exemplo, necessitando o testemunho das imagens de um contexto plural, seja cultural, político ou de outra ordem. Diz o autor:

[...] as imagens não são nem um reflexo da realidade social nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre esses extremos. Elas são testemunhas dos estereótipos, mas também das mudanças graduais, pelas quais indivíduos ou grupos vêm o mundo social, incluindo o mundo de sua imaginação (BURKE, 2017, p. 275).

Nesse sentido, Burke se aproxima das proposições metodológicas da Sociologia da Arte de Pierre Francastel, que nos afirma que, não sendo reflexo de uma realidade supostamente dada, a arte nos fornece [...] mais [informações] sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário (FRANCASTEL, 1993, p. 17, interpolações nossas).

As imagens cinematográficas, nesse sentido, nos oferecem possibilidades de interpretações sobre si e logo sobre a sociedade da qual faz parte. Como afirma Pierre Francastel (1993, p. 24), a arte visual é capaz de estabelecer relações, dialogar não somente com o visível, mas com a experiência humana, sendo capaz estabelecer uma relação com o pensamento do artista e também com o espectador. Sobre o estudo das obras de arte, Francastel afirma que é preciso estabelecer uma distinção entre imagem e objeto, e a natureza do filme permite-nos estabelecer muito bem essa distinção. Sendo:

Constituído de imagens sucessivas, o filme nos permite apreender configurações que não são idênticas a nenhum dos elementos que as compõem e que, no entanto, os integram todos. A continuidade das figuras móveis que passam na tela sem deixar traços constitui um tipo inédito de transmissão da coisa vista. É fácil compreender que os elementos materiais da projeção não coincidem nunca nem com aquilo que o cineasta viu no real ou no seu espírito nem com aquilo que cada um dos espectadores vê, ligando-os a sua própria experiência (FRANCASTEL, 1993, p. 24).

Francastel, historiador e sociólogo da arte que se dedicou especialmente aos objetos visuais fixos<sup>12</sup>, também oferece reflexões sobre o cinema. Para ele, enquanto arte, um filme não é a reprodução fidedigna da realidade, mas pode fornecer uma figuração deste espaço:

O cinema é uma arte, o que não lhe retira nenhuma característica específica, mas só se conseguirá compreendê-lo devidamente, se se integrar este fenômeno particular na série inumerável de signos plásticos, e sem nunca esquecer que o objeto artístico, é uma metáfora e uma criação ilusionista do espírito (FRANCASTEL, 1987, p. 167).

A imagem cinematográfica em si não é mera reprodução da realidade. Como ela mesma é uma criação e tem suas próprias estruturas, estamos diante de uma forma “mental construtiva”, revela Francastel. A nossa sociedade está tão imersa na cultura da imagem, e em especial da fílmica, que é possível assegurar, de acordo com o autor, que nos encontramos na “civilização da imagem” (FRANCASTEL, 1987, p. 177). No entanto, como lembra o cineasta e teórico Jean-Claude Carrière, diante de tantas imagens e de tanto que se há para ver, “[...] nossos olhos, com frequência, não conseguem ver coisa alguma” (CARRIÈRE, 1995, p. 23). Daí a importância de um método adequado para sua análise e interpretação: “[...] para ver um quadro, para se conseguir fazer sua leitura, se tem que olhar e voltar a olhar” (FRANCASTEL, 1987, p. 181), e o mesmo pode ser dito sobre o cinema.

Paulo Menezes (1996) nos oferece uma perspectiva semelhante para a análise das imagens, inclusive as cinematográficas, e sugere caminhos interpretativos alinhados com os autores citados até aqui.

Segundo o autor, um dos riscos que se corre ao estudar as imagens é confundir a “representação” com a realidade, sobretudo porque a noção de realidade ou de “real” não é unívoca. Partindo dos clássicos da Sociologia, Menezes irá apontar que, de saída, Durkheim, Weber e Marx propõem concepções muito diferentes para o real. Para Durkheim, ao olharmos os fatos sociais não temos acesso às verdadeiras causas dos fenômenos, apenas o método sociológico é que permitiria atingir tal objetivo. Weber, por sua vez, concebe o real como um caos, “composto por uma infinidade de

---

<sup>12</sup> A obra de Francastel, nascida na França dos anos de 1950, oferece um caminho metodológico rico para a análise dos objetos visuais que ainda se revela muito pertinente. Ver, a respeito, TREVISAN, 2019.

fenômenos que se sucedem e se interpõem incessantemente”, e só pode ser compreendido a partir do método. Para Marx o método também é crucial para se investigar o real, haja vista que para ele o real ou o visível é o mundo das aparências, e apenas o pensamento conseguiria decifrá-lo e evidenciar seus conflitos. Portanto, diz Menezes, sendo o real inapreensível sem mediações, quando olhamos para o mundo visível, o que vemos será diferente de acordo com cada um dos autores: para Durkheim, ao olhar o mundo, vemos apenas os pré-conceitos, para Weber, vemos o caos e, para Marx, as ideologias e fetiches (MENEZES, 2004, pp. 37-38). Portanto, como investigar as imagens para compreender o real ou para se pensar em uma educação a partir delas, se elas não refletem objetivamente nenhum real?

Menezes sugere, nesse caso, investigar o cinema não como representação, mas como re-presentificação, algo que nos coloca em *presença de valores e concepções*, a partir de imagens. Saímos, assim, da *realidade da coisa* para a *realidade da representação*.

O cinema é, neste contexto, uma criação do imaginário para o imaginário e não, como quer o pensamento singular, uma reconstrução de uma realidade exterior qualquer. O cinema não fala diretamente do real, não é uma reprodução mais que perfeita deste real, e sim uma construção a partir dele e que dele se distingue. Mas, ao mesmo tempo, ele necessita que a ilusão da re-presentificação esteja sempre presente. É aí que se faz a mágica. O filme faz a interligação entre imaginário e memória através da construção de espaços e da proposição de experiências diferenciais de tempo (MENEZES, 1996, p. 89).

Menezes nos oferece proposições a partir das quais podemos refletir sobre de que maneira as imagens podem educar. Sabemos que as imagens são uma re-presentificação, e esta articulação entre imaginário e memória pode reproduzir experiências que promovem uma reflexão sobre e pelas imagens. É de Francastel que vem, novamente, elementos que corroboram com essa concepção:

Na base da leitura dos signos plásticos [...] encontram-se necessariamente a imaginação e a memória. Sem elas, não existe nenhuma forma de visão plástica. No cinema [...] as duas funções trabalham incessantemente, em alternância e colaboração. [...] Só a imaginação pode tornar vivo um quadro ou um filme (FRANCASTEL, 1987, p. 167).

Nesse sentido, nesta pesquisa partiremos do referencial teórico-metodológico acima indicado para analisar os dois filmes de Sérgio Ricardo, buscando compreender as suas (im)possibilidades como uma ferramenta educativa e o diálogo realizado com o contexto político da época. Dessa forma, a pesquisa trabalha a partir de duas questões, uma geral e uma particular: 1) é possível compreender uma sociedade pelo cinema que ela cria? 2) O Cinema Novo, aqui pensado a partir de dois filmes, sugere que tipo de educação?

## 1 CINEMA NOVO, EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO

### **Cinema novo: correntes, tendências em uma breve panorâmica<sup>13</sup>**

A década de 1960 na América Latina, incluindo o Brasil, foi marcada por lutas nacionalistas e também pela ação utópica das esquerdas, sendo impossível olhar para essa época sem mencioná-las. Foi um momento de recusa à cultura dominante e da crítica ao “sistema” de onde nasceram novos significados de pensar e encarar o mundo (PAES, 1995 p. 17).

Revisitar a década de 1960 é encontrar, quase que mundialmente, uma sociedade que após a Segunda Guerra Mundial vivia um acelerado crescimento econômico e desenvolvimento tecnológico, tanto para o “mundo capitalista” quanto o “mundo socialista” (PAES, 1995, p 11). Eram tempos da “guerra fria” onde havia uma bipolarização do mundo entre a União das Republicas Socialistas Soviética (URSS), defendendo o avanço do socialismo, e Estados Unidos da América, defendendo o capitalismo. Essa guerra não foi um confronto direto entre as duas nações, mas travadas na “periferia” (América Latina, Ásia e África). Estamos falando de guerras pela independência de países do continente africano e asiático, onde URSS e EUA “disputavam” essas nações em uma luta pela hegemonia socialista ou capitalista. Na América Latina houve a Revolução Cubana (1959-60), que instalou o primeiro governo socialista da América. Atentos a influência socialista que poderia tomar conta dos países latino-americanos, os EUA adotaram uma política de defesa integrada do continente, abandonando-se, portanto, os princípios de não intervenção, de autodeterminação e de soberania das nações. Dessa forma, associavam o combate ao comunismo e a luta pela penetração de multinacionais, afastando “justificadamente” as resistências a elas oferecidas por governos ou movimentos nacionalistas em muitos países (PAES, 1995 p. 16).

---

<sup>13</sup> Panorâmica na linguagem cinematográfica se refere ao plano da câmera que equivaleria ao olho que gira em órbita (Aumont, 2008, p. 43). Quero esclarecer que quando me refiro a “uma breve panorâmica”, pretendo fazer uma revisão teórica esquemática sobre o que já foi falado e estudado sobre o cinema novo brasileiro, “orbitarei” sobre esses estudos para situar a produção cinematográfica de Sérgio Ricardo, para dar maior atenção aos filmes propriamente e seus múltiplos percursos dentro do Cinema Novo.

Conforme Paes (1995, p. 32-33), pensar o Brasil no início dos anos de 1960 é lembrar da prosperidade gerada pelas políticas econômicas dos governos de Juscelino Kubitschek (1956-60) por meio do seu plano de metas, pelo qual o país dobrou sua produção industrial, instalou uma indústria automobilística, além da construção da cidade de Brasília. Mas é também pensar que graças a essa política de industrialização, de internacionalização da economia, consolidou-se no Brasil uma burguesia nacional, que se beneficiava dessa industrialização destinada a um mercado restrito e para pessoas com alto poder aquisitivo. Esta política fez também com que as desigualdades aumentassem concentrando a renda e jogando os salários dos trabalhadores para baixo. É também lembrar da política nacional-reformista do governo de João Goulart (1961-64) que propunha por meio de reformas de base equacionar problemas agravados nos governos anteriores de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Defendia-se uma expansão industrial e uma reforma agrária, bem como reformas tributárias, planos de combate ao analfabetismo, reforma eleitoral ampliando o voto para a população analfabeta (o que não chegou a ocorrer) (Paes, 1995 p. 36-37).

No campo das artes, o trinômio teatro, cinema e música, compuseram a principal cena cultural, da qual Roberto Schwarz chamou a atenção para a “relativa hegemonia cultural da esquerda” (Schwarz, 1978, p. 63). Entre artistas, intelectuais, estudantes reinava

[u]m estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor da expulsão dos invasores rechaçado o imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e indústrias de cultura que lhe compreendiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira (SCHWARZ, 1978, p. 95).

É neste contexto que floresce o Cinema Novo brasileiro, surgindo no final da década de 1950 e início da década de 1960, dominado por uma juventude engajada com propostas políticas. Este novo cinema realizado por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues entre outros (Sérgio Ricardo participa do movimento mais adiante) foi um cinema que pretendia se afirmar pelo seu conteúdo político-ideológico sugerido em sua estética. “O cinema estava na linha de frente da reflexão

sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução” (RIDENTI, 2000 p. 89). Leon Hirszman, que é apontado por Nelson Pereira dos Santos em entrevistas a Ridenti como o mais “militante” entre os jovens cineastas do Cinema Novo, estando este vinculado tanto PCB (Partido Comunista Brasileiro) quanto ao CPC (Centro Popular de Cultura), tinha a seguinte perspectiva acerca do movimento:

O saldo deixado pelo cinema novo é múltiplo. Do ponto de vista econômico, serviu para afirmar uma posição de eco não só da América Latina, como também em outras partes do mundo: a de encarar a produção repensando a economia do cinema de baixo custo. Critério que incidiu em novas exigências em matéria de transformações legais e certamente também, sobre o ponto de vista da linguagem cinematográfica. Obrigaram a reprojeter os aspectos estéticos-dramatúrgicos. As maiores mudanças ocorreram no sentido de eliminar as “mistificações” da linguagem hollywoodiana. Talvez, não tenhamos valorizado devidamente a dramaturgia em detrimento da estética. Mas a estética cinematográfica mudou, isto é um fato. Introduziu a perspectiva nacional-popular no cinema, fez nos compreender o papel que teria que desempenhar o cinema na luta da dominação cultural. Não num sentido “populista”, mas como verdadeira compreensão de classe, do ponto de vista político-ideológico (HIRSZMAN, 2005, p. 36).

Ridenti (2000, p. 90) mencionando artigo de Capovilla<sup>14</sup>, afirma que os curtas-metragens realizados no final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, juntamente com os artigos escritos por Glauber Rocha em jornais baianos, artigos escritos por Gustavo Dahl<sup>15</sup> e Jean-Claude Bernardet <sup>16</sup>para o *Estado de S. Paulo*, é que iriam dar

---

<sup>14</sup> Maurice Capovilla (1936-2021) foi um ator, diretor, roteirista brasileiro, tendo sido um dos críticos e ideólogos do Cinema Novo também transitou pelo Cinema Marginal na década de 1970. Teve uma carreira longa ao longo das décadas seguintes dedicado ao cinema e também a trabalhos como diretor na televisão brasileira. Foi parceiro de Sergio Ricardo no roteiro do filme *A noite do espantinho*, que analisaremos adiante. Disponível: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547887/maurice-capovilla>> Acessado em: 05 de abr. de 2021.

<sup>15</sup> Gustavo Dahl (1938-2011) foi um importante crítico e teórico de cinema e cineasta brasileiro. Na década de 1960 juntamente com os professores e teóricos de cinema Paulo Emilio Salles Gomes e Jean Claude Bernardet seus escritos “deram corpo” ao novo cinema brasileiro, com artigos versando em torno de um cinema de autor e de uma nova linguagem estética cinematográfica que atuasse em prol de um cinema que fosse capaz de “transformar” a sociedade brasileira. Disponível em:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434041/gustavo-dahl>>. Acessado em: 05 de abr. de 2021.

<sup>16</sup> Jean-Claude Bernardet (1936 -) crítico, teórico e professor de cinema, Bernardet, juntamente com Gustavo Dahl, Maurice Capovilla dialogou com o nascente Cinema Novo Brasileiro na década de 1960 e deram sustentação teórica ao movimento, principalmente em seu início. Também foi um dos primeiros a tecerem duras críticas sobre este cinema em seu ideário de “transformador da realidade social brasileira”, crítica que é citada ao longo desta dissertação, que de certa forma ao ser problematizada, dá novos rumos as produções cinematográficas posteriores ao golpe militar, fazendo

a estrutura e consistência ao movimento. Esses são alguns dos cineastas que durante os anos de 1960 serão os articuladores deste cinema, deixando claro que apesar de manifestarem posições parecidas houve discordâncias também, e que cada autor dará sua nuance em seu cinema.

O movimento cinemanovista brasileiro recebeu influências de correntes cinematográficas estrangeiras, dentre as quais podemos citar o neorrealismo italiano<sup>17</sup> e a *nouvelle vague* francesa<sup>18</sup>. A primeira pela singeleza na composição de suas cenas e cenários reais, atores não profissionais, a segunda por suas inovações e principalmente pela questão de um *cinema de autor*.

Nascida na revista francesa de cinema *Cahiers du Cinéma* em meados dos anos de 1950, a ideia de um *cinema autoral* repercutiu em vários países, inclusive no Brasil. Até essa época, o diretor era considerado apenas um “artesão entre muitos” (CARRIÈRE, 1995, p. 44) e foi contra esse “anonimato sistemático” que os diretores da *nouvelle vague* francesa propuseram um “*cinema de autor*” (CARRIÈRE, 1995, p. 45). Com isso

[a] linguagem dos filmes – comum a todos e peculiar a cada um – voltou à ordem do dia, beneficiando o cinema. Emergiu das sombras: percebida nas telas, seus avanços, assim como seu amadurecimento, suas repetições, suas aberrações, às vezes seus desastres (CARRIÈRE, 1995, p. 45).

---

o que o próprio acredita como sendo o papel da crítica, de interação, havendo um diálogo com a produção e a criação. Bernardet, juntamente com Capovilla aliás será uns dos coautores do roteiro do filme de Sérgio Ricardo, *A noite do espantinho*. Ver mais em: Jean-Claude Bernardet: um crítico contra a estética da miséria. Revista Pesquisa Fapesp (nº 224, out/2014) Disponível em <<https://revistapesquisa.fapesp.br/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>>. Acessado em 18/03/2021.

<sup>17</sup> “O neorrealismo italiano foi uma resposta às limitações da indústria italiana, durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial. Seus filmes recorriam a argumentos episódicos e a um estilo semidocumental, com o uso de locações e de atores amadores ao lado de profissionais, para retratar o duro cotidiano de uma Itália em reconstrução” (BERGAN, 2010 p. 86). Ainda de acordo com Bergan (2010), tendo como principais características o baixo orçamento, a participação de atores não profissionais, cenários reais, aproveitamento da luz natural e temas sociais. Principais cineastas: Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe de Santis. Adiante, com a análise do filme *Esse mundo é meu*, retomaremos a discussão sobre a influência do cinema neorrealista italiano no filme de Sérgio Ricardo.

<sup>18</sup> A *nouvelle vague*, de acordo com Bergan (2010), foi um movimento de cineastas franceses que antes escreviam para importante revista de crítica de cinema a *Cahiers du Cinéma*. Tais cineastas desenvolveram um jeito novo de fazer cinema, experimentado métodos não convencionais de filmagem, como o improvisado de cenas, câmera na mão, autorreflexão e defendendo um estilo de cinema autoral.

A proposta de crítica cinematográfica foi idealizada por um grupo de jovens críticos de cinema e que posteriormente se tornaram famosos cineastas. Entre eles estavam François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroze, conforme Bernardet (1994, p. 9). “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (BERNARDET, 1994, p.22). Embora nenhum dos cineastas acima mencionados tenham escrito propriamente as regras do que seria um cinema de autor, nenhum manifesto, e mesmo não havendo um consenso, as suas concepções sobre a realização de um filme teriam que ser delineadas ao longo da produção escrita e fílmica para se compreender o que faz de um cineasta um autor. A noção de um autor de cinema vai se construindo, como sendo o cineasta como o realizador. O realizador tanto pode ser o autor da história como o diretor que as escreve, a ele também cabe o papel de produtor. O que ainda compete ao autor de cinema é a sua expressão pessoal. “A *Nouvelle Vague* vai optar por uma forma em que o realizador é também roteirista e possivelmente produtor, e – basicamente – expressa-se” (BERNARDET, 1994, pp. 23-24). Essa expressão não necessariamente está vinculada à “paixão do realizador”, mas à temática.

A temática, este o nível em que se pode e se deve compreender o autor. Há uma temática que a análise permitirá deduzir do enredo, será a sua moral: termo-chave no vocabulário da *Nouvelle Vague* [...] A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância: peça essencial do crítico. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas proposta pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz (BERNARDET, 1994, pp. 30-31).

Influenciados pela ideia de um *cinema de autor*, muitos cineastas do Cinema Novo brasileiro vão adotar esta concepção. No início da década de 1960, Glauber Rocha foi um dos grandes entusiastas do cinema autoral. Para o diretor baiano, o cinema de autor já estava impregnado de um sentido que remetia a um cinema que não era comercial e por isso revolucionário. Estava, segundo Bernardet (1994), na noção de autor a recusa por um cinema industrial.

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor* como *revolucionário*, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante (...) O autor é o maior responsável pela verdade: sua

estética é uma ética, sua *mise en scène* é uma política. (ROCHA, apud BERNARDET, 1994, pp. 139-140).

Essa recusa de Glauber Rocha a indústria cinematográfica será revista, principalmente, no final da década de 1960, onde Rocha cogita maior diálogo com a indústria cinematográfica, assunto que abordaremos adiante. É importante trazer essa discussão a respeito do cinema autoral, pois Sérgio Ricardo terá posicionamento semelhante às questões de um *cinema de autor*, influenciando principalmente pelo cinema glauberiano.

Esteve o Cinema Novo, como nos fala Ridenti (2000), colocando questões de como ser um cinema de vanguarda, autoral, com produções independentes e de baixo custo, problematizando questões nacionais, como a exploração do homem simples brasileiro. Os erros, as tomadas fora de foco e tremidas (pela câmera na mão), a improvisação (ideia na cabeça)<sup>19</sup> fizeram parte dos longas-metragens do Cinema Novo, principalmente em sua primeira fase, que ao longo da década de 1960, vai se reinventar e reagir a nova realidade brasileira que estará por vir, como a ditadura militar, instaurada em 1964 e o ato institucional AI-5<sup>20</sup>, como veremos adiante.

Após golpe de 1964, Glauber Rocha, um dos grandes diretores e teóricos do Cinema Novo, procurou nomear um estilo para este cinema brasileiro com seus poucos recursos de produção, que se afastasse da indústria cinematográfica e estivesse vinculado com as afinidades ideológicas de seu autor. Estamos falando da “estética da fome<sup>21</sup>”, que de acordo com Xavier, está instalada na própria textura das obras.

---

<sup>19</sup> Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, foi o célebre lema do movimento. (CARVALHO, 2006, p. 290).

<sup>20</sup> Instaurada a ditadura militar em 1964, o governo passou governar por meio de Atos Institucionais. Com AI-1, O executivo não se submetia mais ao congresso. Com o poder centrado nas mãos do executivo, o presidente podia tomar as medidas que achasse mais convenientes sem a oposição do congresso, bastava um Ato Institucional, pois agora ele legislava. Com o Ato Institucional de número 5 em 1968, foi consolidado o estado de segurança nacional, que atribuiu ao presidente poderes para que decretasse por tempo indeterminado: recesso do congresso, intervenção nos estados, estado de sítio, suspensão de direitos políticos e a cassação de mandatos. O *habeas corpus* para crimes ditos contra a segurança nacional foi suspenso. Proibiu-se ação judicial contra qualquer ação conferida por este Ato. O que na prática, fundiu executivo, legislativo e judiciário. (PAES, 1995, p. 59)

<sup>21</sup> Em 1965 para uma mesa redonda em Gênova, Itália, sobre Cinema Latino-americano, Glauber Rocha lançou o *Manifesto da fome*, onde escreve sobre como deveria ser a estética cinematográfica do Cinema Novo brasileiro. Apresenta então o texto com a “estética da fome”. (XAVIER, 1983, p. 154)

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumido como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (“somos subdesenvolvidos”). A “estética da fome” faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir da sua própria prática (XAVIER, 1983, p.9).

As obras cinematográficas pertencentes ao cinema novo durante a década de 1960, principalmente até pouco antes do AI-5, de acordo com Bernardet (1976), revelaram um discurso humanista a partir de uma perspectiva histórica, com aspectos sociais, políticos e culturais. Conforme Carvalho (2006)

Apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam, que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil (CARVALHO, 2006, p.292).

Desta maneira, afirma Bernardet (1976) que a vontade de expressar o marginalismo leva os cineastas a procurá-lo fora do meio ao qual pertenciam. As produções cinematográficas desse período podem ser vinculadas

[a] um Brasil ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes na região nordeste. Mais tarde, os cineastas realizam filmes nos quais discutem acontecimentos políticos ocorridos no Brasil, bem como a transformação dos grandes centros urbanos com a modernização do país. (CARVALHO, 2006, p. 292).

Ridenti aponta que apesar do seu pouco êxito de público, no meio intelectualizado o Cinema Novo foi um grande influenciador. Artistas de outras áreas se interessavam por este cinema a ponto de quererem fazer seus próprios filmes, como foi o caso de Sérgio Ricardo, que antes de incursionar pelo cinema, já era músico e compositor, e também trabalhou junto com Glauber Rocha na trilha sonora de seus filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

Após o golpe militar de 1964, as esquerdas<sup>22</sup> vão passar por um período de revisão de sua postura. Dentro do movimento cinemanovista críticas serão feitas pelos cineastas sobre o posicionamento do grupo antes do golpe. As obras cinematográficas desse período terão por temática o homem de classe média perplexo com a revolução que não ocorrera. Os filmes marcos desse período são: *O desafio* (1965) de Paulo César Sarecen e *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha. Sobre isto, Ramos fala: “o universo do jovem de classe média urbana – que não encontra horizontes em seu meio social e já não olha para a utopia popular com a mesma intensidade de anos antes” (RAMOS, 1987, p. 361).

A modernização que vinha se desenvolvendo no Brasil desde os primeiros anos da ditadura militar era questionada e nascia uma desconfiança com relação ao “milagre<sup>23</sup>” econômico dos últimos anos. De acordo com Xavier, 1964 altera o jogo do poder e revela as ilusões anteriores, gerando uma nova conjuntura onde a modernização brasileira deixa claro que caminha à revelia das expectativas do nacionalismo da esquerda. O cinema, a partir dos seus criadores, toma consciência do ponto vulnerável em que está. Seu empenho modernizador, na esfera cultural, estética, gera posições antagônicas (XAVIER, 1993 p. 269).

Glauber Rocha, após defender em 1965 “*a estética da fome*”, vai surgir em 1968 com um discurso um pouco mais moderado, em função desse período de revisões. Se antes defendia um total afastamento do Cinema Novo da indústria, adota outro discurso em *Cinema Novo e a aventura da criação*, conforme atesta Ramos (1987): “argumenta em favor de uma organização industrial que permita, simultaneamente, a expressão autoral e a manutenção do compromisso ético com o universo não alienado da verdade” (RAMOS, 1987 p. 370). Se antes a eficiência do

---

<sup>22</sup> Definir as esquerdas brasileiras atuantes no Brasil entre a década de 1960 não é tarefa das mais fáceis, já que não é possível falar somente em esquerda, mas esquerdas. Para compreender melhor este assunto ver: REIS FILHO, 2002.

<sup>23</sup> Nos anos de 1967 a 1973 o Brasil alcançou altas taxas de crescimento econômico, com políticas comandadas pelo então Ministro da Fazenda, Antonio Delfim Neto. Este crescimento econômico contou com grande participação do capital estrangeiro. Uma das maneiras de promovê-lo era disfarçá-lo sob o nome de milagre econômico. Esta política facilitava a entrada desse capital estrangeiro sob a forma de investimento, principalmente na forma de empréstimo (o que acabou acentuando a dívida externa do país). Acrescentou-se ainda uma política de afrouxamento de controle monetário e de crédito, criando-se assim um sistema de crédito subsidiado para as empresas e crédito fácil para o consumo de bens duráveis produzidos por multinacionais. Dessa maneira ganhou corpo o lema de Delfim Neto de fazer o bolo crescer para depois dividi-lo. Tais medida ampliaram consideravelmente a concentração de renda e ampliou a miséria no país. (PAES, 1995 pp. 50-51).

mercado era questionada, se a ideia de um *cinema de autor* fora aproximada de uma formulação anti-industrial, neste momento, em decorrência da crise, surgia uma possibilidade de um cinema autoral com maior abertura.

### **A censura em ação**

A censura, em especial a cinematográfica, não foi exclusividade do regime militar iniciado no Brasil em 1964. A censura institucionalizada ao cinema brasileiro foi introduzida em 1928 (SCHWARZMAN, 2004, p. 112), tendo por pioneiro o estado de São Paulo, mas até então com um caráter local, geralmente ficando a cargo da polícia. Foi a partir de 1932 que no âmbito federal se estabeleceu as primeiras diretrizes que irão orientar o trabalho dos censores, tendo como primeiro diretor da censura cinematográfica nacional Roquette-Pinto, antropólogo que seria um dos idealizadores do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que surge em 1937. No entanto, com Roquette-Pinto a censura não seria marcada pela moralidade, mas deveria se pautar pelo que seria útil ou não aos brasileiros. Assim, o principal critério seriam os propósitos nacionais, a construção de um nacionalismo através do cinema, sendo, portanto, uma “censura cultural” (SCHWARZMAN, 2004, p. 117). Sendo criado em 1939, sob o governo de Getúlio Vargas o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), passou a ser então um órgão responsável por regular as diversões públicas e controlar os meios de comunicação, inclusive por meio da censura. Não mais no sentido cultural proposto por Roquette-Pinto, a censura praticada pelo DIP era norteada por oito itens que deveriam ser levados em conta na proibição de um filme, tais itens deixaram muita margem a interpretações ambíguas, o que acabara por levar em consideração interesses de uma burocracia estatal. Eram eles

[Q]ualquer ofensa ao decoro público; cenas de ferocidade ou que sugiram práticas de crime; divulgação ou indução aos maus costumes; incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; conteúdo prejudicial à cordialidade das relações com outros povos; elementos ofensivos às coletividades e as religiões; imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou interesses nacionais; cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das forças armadas. (SIMÕES, 1999 p.27).

Com o fim do governo Vargas, no início de 1946, outro órgão ligado ao Ministério da Justiça foi criado para dar conta da censura, o Serviço de Censura de

Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, cuja estrutura perdurou por muitos anos, inclusive no período da ditadura militar.

A censura que atuou sob o regime da ditadura militar no Brasil se fez presente nos mais diversos setores, na imprensa, na música, no teatro e no cinema, mas foi a partir do AI-5 que a perseguição à mídia e às artes se intensificou. Como afirma Simões (1999, p. 72), é importante compreender a atuação da censura, pois é a partir dela que muitos artistas vão esboçar uma reação no sentido de lidar com esta situação que ameaça suas produções.

Os órgãos censores atuavam sob comando da alta hierarquia militar. Uma das orientações adotadas, com relação ao cinema era a de que certos filmes atentavam contra a moral, a família e a pátria e iam, portanto, contra a ordem nacional. Certos filmes poderiam passar uma mensagem subliminar que levariam os espectadores a aderirem ao que seria a causa comunista. Havia uma lista de cineastas nacionais e estrangeiros considerados “perigosos” sob este aspecto, entre eles: Truffaut, Antonioni, Petri, Pasolini, Chabrol, Godard e seu “melhor aluno” Glauber Rocha, encarregado de “liderar o movimento de comunização na América Latina” (SIMÕES, 1999 p. 73).

Por problemas técnicos, que envolvia deslocamentos e instalações adequadas, para compor um corpo de censores, a solução encontrada foi convocar funcionários de outras repartições e ministérios para compor o quadro de censores do SCDP (serviço de censura de diversões públicas). Segundo Simões: intérpretes de um código ambíguo que decidia o que poderia ser apresentado ou não à população. Foi assim que esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar filmes nacionais e estrangeiros destinados ao círculo brasileiro (SIMÕES, 1999 p. 76).

Realizada normalmente por um grupo composto por três censores, enquanto assistiam aos filmes em uma pequena sala de projeção, que determinavam se uma cena era impropria ou não. Caso julgassem inapropriado algum conteúdo, uma campanha era acionada e imediatamente o projetorista colocava um pedaço de papel no rolo do filme, para marcar o ponto exato a ser cortado. Se o número de corte fosse o suficiente para tornar o filme incompreensível, a interdição total era

recomendada. Tais avaliações eram baseadas na subjetividade de cada censor, afirma Simões.

A censura foi muito mais intensa sobre os filmes do Cinema Novo. Os filmes que foram submetidos a censura após o AI-5 enfrentaram um rigor muito maior em suas avaliações para poderem ser liberados.

Sérgio Ricardo não passou incólume pela censura. O seu filme *A noite do espantinho*, já tinha roteiro em 1968 e estava em fase de pré-produção, mas com o endurecimento da censura, foi aconselhado a adiar o projeto, em seu lugar Ricardo filmou *Juliana do Amor perdido*, com um tema mais voltado ao romance, ainda sim, relembra Sérgio em suas memórias (Ricardo, 1991), que teve que cortar uma cena de sexo do filme. Com a *Noite do espantinho* finalmente pronto em 1974 para não ter o filme censurado, Ricardo argumentou juntos aos censores que o filme representaria o Brasil em festivais internacionais e por ser um musical cortar cenas comprometeria o enredo do filme e logo o seu entendimento, ainda sim, foi obrigado a retirar do letreiro do filme o nome de uns dos atores do filme, cujo nome era “Fidel Castro”, mas ao riscar o nome com lamina, acabou-se dando mais destaque ao letreiro que ficou iluminado no fotograma, de acordo com o cineasta. Ainda assim, com suas canções Sérgio Ricardo sofreu diversas censuras, e chegou a ser intimado pelo DOPS, para prestar esclarecimentos.

### **Cinema Novo: arte como emancipação?**

A arte, como analisa Raymond Williams em *The Long Revolution*, está ligada à experiência ordinária<sup>24</sup>. Ela tem um grande poder de transmissão da experiência. A experiência comum é fundamental, já que é parte da nossa organização social, nosso modo de ver e viver, compartilhados por atividades comuns através da comunicação (WILLIAMS, 2003). Afirma o autor:

A abstração da arte tem sido a sua promoção ou rejeição a uma zona de experiência especial (emoção, beleza, fantasia, imaginação, inconsciente) à qual na prática nunca se limitou, pois na realidade se estende das atividades cotidianas mais correntes a crises

---

<sup>24</sup> Por ordinário, interpretamos no texto de Willians, as experiências comuns, o que não implica a falta de interpretação e esforço criativo. (WILLIAMS, 2003 p. 48)

excepcionais e intensidades e usa um alcance comum a sistemas e imagens estranhos que, no entanto, ele foi capaz de tornar propriedade de todos<sup>25</sup> (WILLIAMS, 2003, p. 50)

Fazer cinema de acordo com determinadas convicções políticas e ideológicas era algo necessário para alguns cineastas do Cinema Novo, inclusive para Ricardo, pois acreditavam que estavam colaborando com sua arte para a conscientização do povo. De acordo com Bernardet, o cinema autoral afirmou-se em oposição ao cinema industrial, porque

[...] o autor cinematográfico tende a ser seu próprio produtor. É ele que pensa o projeto, procura os meios de realizá-lo, filma e acompanha a obra em todas as etapas. O autor não faz uma obra de encomenda, sua obra corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação. Ele se opõe ao artesão. Na França a *fala-se* da “política dos autores” e no Brasil Glauber Rocha considera que o cinema de autor é necessariamente revolucionário, por ser de autor. Em princípio não há tema que seja vedado ao cinema, que deixou de ser um meio exclusivo de contar estórias para se tornar também um meio de reflexão política, estética, ética religiosa, sociológica, etc. (BERNARDET, 1992 p. 180).

Sérgio Ricardo via a arte como instrumento de transformação da realidade. Para ele “a grandeza a ser alcançada como obra de arte, aquela que traduz a alma de um povo na denúncia fiel de suas tragédias, comovendo ao ponto de despertar as consciências e conclamá-las à transformação” (RICARDO, 1991, pp. 148-149).

O povo brasileiro e seus dilemas foi tema constante na obra de Sérgio Ricardo, no seu cinema isso não foi diferente, circunscrevendo sua arte no ideal de um período muito marcado pelo nacional desenvolvimentismo<sup>26</sup> adotado pela esquerda produtora

---

<sup>25</sup> La abstracción del arte ha sido su promoción o relegación a una zona de experiencia especial, (emoción, belleza, fantasía, imaginación, inconsciente) a la que en la práctica, nunca se limitó, ya que en realidad se extiende desde las actividades cotidianas más corrientes hasta crisis e intensidades excepcionales y utiliza una gama comunes hasta extraños sistemas e imágenes que, sin embargo, pudo convertir en propiedad de todos (WILLIAMS, 2003, p. 50). Tradução própria.

<sup>26</sup> O ideário nacional desenvolvimentista estava vinculado as ideias desenvolvimentistas difundidas pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) órgão vinculado ao ministério da Educação do governo de Juscelino Kubitscheck, onde se discutiam os grandes problemas nacionais e auxiliavam na elaboração de medidas políticas que deveriam ser adotadas pelo governo. Os intelectuais que participavam do ISEB eram de diferentes áreas e vinculações políticas. Entre os conceitos mais difundidos, estavam o do nacional desenvolvimentismo, que, de acordo com Mantega, sobretudo, concebia “o processo histórico como sendo fases progressivas, onde uma fase em vigência anunciaria a próxima, como uma parte mais avançada da história da comunidade: ou seja, uma fase da nossa sociedade no seu limiar permitiria ver um capitalismo nacional” (MANTEGA, 1984 p. 58). Este ideário

de cultura na década de 1960. Posicionando-se como um artista elegido do povo, Ricardo defendia a participação do artista como seu representante, sendo sua arte, uma reflexão sobre a cultura de seu povo (RICARDO, 1991, pp. 202-203).

Em *Os intelectuais e o princípio educativo* (2001), Antonio Gramsci vai refletir sobre o papel da intelectualidade na sociedade e a sua participação na busca pela consolidação da hegemonia da classe à qual pertence. De acordo com o autor, cada grupo social é capaz de produzir seus intelectuais, quando cunha o conceito de intelectual orgânico. O intelectual orgânico é aquele que, ligado à sua classe de origem, é capaz de expressar e manifestar o interesse do grupo. Cada grupo social cria seu próprio intelectual orgânico (2001, pp. 18-25). Quando esse intelectual passa a fazer parte do partido político de um determinado grupo social confunde-se com os intelectuais orgânicos desse grupo, ligando-se estreitamente a ele (GRAMSCI, 2001, p. 25). Para Gramsci é papel desse intelectual, junto à classe trabalhadora, construir um novo projeto de sociedade, garantir que a educação dessa classe seja emancipadora, uma ação educativa que não é neutra, mas vinculada a um projeto de sociedade, concebendo que todo ato educacional é um ato político.

Levando em consideração os argumentos de Gramsci, não podemos desconsiderar o papel do artista como intelectual e a participação de sua arte em um projeto de educação para a emancipação da sociedade. Temos que situar Sérgio Ricardo com sua arte como além de um artista, também um intelectual. Nesse sentido, Raymond Williams também traz uma contribuição para nossa reflexão, quando indica que a arte:

[...] pode ser considerada como um reflexo não das “meras aparências”, mas da “realidade” por trás delas: a “natureza interior” do mundo, ou suas “formas constitutivas”. Ou a arte pode ser considerada como um reflexo não do “mundo inanimado”, mas do mundo como é visto pela mente do artista (WILLIAMS, 1979, p. 98).

---

isebiano permeou muitas das produções artísticas dos anos de 1960 como as do CPC, teatro e mesmo no cinema. Um dos intelectuais atuantes no ISEB foi Nelson Werneck Sodré, e um dos grandes temas debatidos por Sodré foi sobre o povo brasileiro. Sodré define o conceito de povo como algo em muta o, levando-se em considera o o tempo e o lugar, definindo então como “um conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na soluço objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (SODRÉ, 1978 p. 191).

Nos termos de uma Sociologia do Cinema, Sorlin tratará dos filmes como sendo uma produção intelectual, e como toda produção intelectual, pode ser pensada, inicialmente, como expressão de uma ideologia particular (SORLIN, 1985, p. 19), que pode ser expressa através de elementos técnicos na produção de um filme, como a escolha dos objetivos, do plano adequado etc., elementos que, aos serem analisados, podem revelar um modo de percepção (SORLIN, 1985, p. 180). No entanto, quando fala em “ideologia particular”, Sorlin quer dizer que não se pode falar em uma ideologia em geral, mas antes num “conjunto de meios e manifestações pelos quais os grupos sociais se definem, se situam uns em relação aos outros e garantem suas relações”, não havendo *uma* ideologia, mas “expressões ideológicas” (SORLIN, 1985, p. 19). E essas expressões são necessariamente filtradas e reinterpretadas pelas mentalidades, sendo refratadas, filtradas e nem sempre assimiladas de imediato (SORLIN, 1985, p. 19). Ou seja: não se pode falar que um filme reflete uma ideologia geral e muito menos garantir que essa suposta ideologia será disseminada mecanicamente pelo público. De todo modo, mesmo a noção de uma “ideologia particular”, ligada ao olhar do diretor, merece algumas mediações.

Francastel traz elementos muito esclarecedores a esse respeito, sobretudo para ajudar a problematizar a questão autoral relacionada ao Cinema Novo. Para esse autor, como já dissemos em alguns momentos deste texto, trata-se de debruçar-se sobretudo sobre as obras e não sobre os artistas, sua biografia ou intenções: “Procurando a razão de ser das obras de arte, comete-se efetivamente o erro de admitir de início que essa razão deve ser buscada fora da Arte” (FRANCASTEL, 1993, p. 02). A leitura da linguagem visual, de acordo com o autor, exige tempo e esforço, e permite extrair informações sobre a sociedade que, por outras vias, talvez nunca conseguiríamos. Para tanto, o autor constrói uma categoria de análise que funda uma Sociologia da Arte, a de pensamento plástico ou visual: “[...] Em suma, existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada” (FRANCASTEL, 1993, p. 03). “Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo” (FRANCASTEL, 1993, p. 04). Aquilo que um artista faz e aquilo que ele realiza enquanto obra são coisas necessariamente distintas:

[...] O estudo simultâneo dos elementos e das estruturas da obra funda assim necessariamente uma Sociologia da Arte, uma vez que o

diálogo do artista com a obra implica a participação do espectador e uma vez que os elementos do objeto figurativo não existem apenas na consciência e na memória do criador, mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem definitivamente sua única realidade (FRANCASTEL, 1993, p. 04).

Em toda produção artística existe um dado (projeto) e uma realização. Segundo Francastel (1993, p. 30), estudar tais processos de forma articulada ajuda a evidenciar o caráter simbólico da obra (seja um quadro o um filme). Annateresa Fabris, ao analisar o conceito de pensamento visual do autor, discutirá as possibilidades investigativas sobre a produção visual e o projeto do artista. Segundo ela, há uma diferença entre esses dois momentos, e

[...] é logo essa *diferença* que deveria constituir o cerne da reflexão sobre a pesquisa artística: nela residem tanto os traços específicos do pensamento visual quanto as diferentes etapas do processo criador, que deveria ser analisado a partir da tensão entre intenção e resultado, entre projeto e realização concreta (FABRIS, 2003, p. 24).

Por isso, é preciso olhar os filmes aqui analisados para além da concepção de seus autores. É preciso olhar para esse cinema, para os filmes de Ricardo, e tentar compreendê-los como expressões de um pensamento visual, que visava atingir o público (algo que não era estranho aos ideais do Cinema Novo), de forma a existir uma interação voltada para uma práxis emancipatória, no sentido que, ao nosso ver, se aproxima com o que é proposto por Adorno. Logo o diálogo, mediado pela obra, na concepção deste cinema autoral, é um dado imprescindível. Cabe a nós, enquanto analistas, problematizar essa intencionalidade e tentar tirar nossas conclusões a partir da leitura das obras.

Antes de partimos para as análises dos filmes, vamos pontuar mais uma vez o porquê da escolha desses dois filmes para discutir o Cinema Novo feito por Sérgio Ricardo.

O primeiro filme de Sérgio Ricardo foi o curta-metragem *O menino da calça branca*, de 1961. Até então, embora ele não tivesse nenhuma experiência com o cinema, possuía com a televisão, devido a trabalhos realizados anteriormente, e tinha o cineasta Ruy Guerra como uma referência, com quem travava longas conversas sobre cinema. O projeto também foi incentivado pelos amigos do CPC, como Cacá

Diegues. O filme rodado em preto e branco foi filmado na favela perto de onde Sérgio Ricardo morava e conta a história de um menino pobre cujo sonho é ganhar uma calça branca e que, ao ter seu desejo realizado, desiste das brincadeiras com as outras crianças para não sujar o seu presente. O filme foi montado pelo também cineasta Nelson Pereira dos Santos, que na época também montava o filme e Glauber Rocha, *Barravento* (1962). O filme foi importante como marco definitivo na passagem do cancionista para o cineasta. Foi neste ambiente de contato com os jovens cineastas que Ricardo passou a integrar o grupo de autores do novo cinema brasileiro.

A partir dessa experiência vieram os outros filmes vinculados aos ideais cinemanovista como *Esse mundo é meu* (1963), *Juliana do amor perdido* (1968) e a *Noite do espantalho* (1974). Mencionamos anteriormente que os filmes escolhidos como objeto desta pesquisa situam-se em momentos distintos das fases do Cinema Novo, antes e após o golpe militar de 1964. *Esse Mundo é meu* encontra-se entre a gênese do movimento e o seu apogeu, consolidando-se enquanto proposta política e cultural, o que segundo Malafaia acontece entre os anos de 1955 e 1968 (Malafaia, 2012, p. 17). Situamos *Esse mundo é meu* entre esses dois períodos, pois foi rodado em 1963, portanto antes do golpe militar, e lançado no ano seguinte. E, por fim, trataremos a discussão do filme *A Noite do espantalho*, de 1974, período em que as propostas cinemanovista encontram-se esgotadas após os anos de 1973 (Malafaia, 2012, p. 18).

## 2 ESSE MUNDO É MEU

### Primeiras imagens

*Esse mundo é meu*<sup>27</sup> é o primeiro longa-metragem de Sérgio Ricardo. Produzido em 1963 e lançado em 1964. Ricardo é o responsável pelo roteiro, direção, trilha sonora e ainda atua, ou seja, trata-se de um filme tipicamente de autor. Foi filmado em preto branco e é composto por 2 médias-metragens que na montagem tornaram-se um só filme. Tem como cenário, em grande parte, a extinta favela da Catumba<sup>28</sup>, no Rio de Janeiro, situada no bairro da Lagoa. O filme conta a história de dois trabalhadores moradores da favela; eles não se cruzam na trama, mas suas histórias se contrapõem. Além disso, há semelhanças importantes em suas vidas, como o fato de ambos serem trabalhadores necessitando de dinheiro para a realização de seus sonhos.

Nas primeiras cenas do filme a câmera revela, através de alguns planos rápidos, um céu com nuvens cinzas, aparentemente carregadas, mas que ainda deixam alguns raios de sol aparecerem – um *close up* na parte mais iluminada do céu em um dos planos enfatiza isso. Em seguida a câmera, em plano geral, desloca-se lentamente das nuvens para a terra, passando pela vegetação, numa atmosfera idílica que é reforçada pela suave música que embala essas primeiras imagens. São os raios do sol que parecem guiar nosso olhar por entre as nuvens e a vegetação, e então vemos um aglomerado de casas surgirem no morro, por entre a mata. Trata-se da favela, caracterizada por seus barracos em madeira amontoados, com a mata na parte mais alta e meninos soltando pipa em um campo de futebol, onde, ao fundo, também vemos uma mulher lavando roupas em uma bacia.

---

<sup>27</sup> *Esse mundo é meu* foi produzido em 1963 e lançado em 1964, coincidentemente, no dia 1 de abril de 1964, o mesmo dia do golpe militar. Em consequência do conturbado dia na cidade do Rio de Janeiro, ninguém compareceu ao Cine São Luiz para o lançamento oficial do filme. Apesar do lançamento sem público, a película de Ricardo foi muito bem recebida pela crítica especializada. Escolhido juntamente com outros filmes brasileiros para a mostra de Cinema Novo em Gênova na Itália em 1965, foi considerado pelo crítico, cineasta francês e membro da *nouvelle vague* Luc Moullet, em artigo publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, como um dos cinco melhores filmes do ano. A ficha técnica do filme encontra-se nas referências.

<sup>28</sup> A favela da Catumba situava-se no bairro da Lagoa no Rio de Janeiro e foi extinta após vários incêndios na década de 1970. Hoje no local funciona o Parque Natural Municipal da Catumba. Fonte: <https://fotosfotosregistros.wordpress.com/2016-07-12/favela-da-catumba/>. Acessado em 15/01/2019.

Na sequência adentramos a favela e vemos vários barracos, a maioria em madeira e aparentando algum desgaste. É interessante observar que muitos desses barracos e casas se assemelham, em geral, com casas de um cenário rural, pois há um pequeno espaço entre as construções e algumas tem quintal com a criação de galinhas. Segundo o cineasta Nelson Pereira dos Santos, em depoimento a Marcelo Ridenti, ao filmar *Rio zona norte* (1957) se deparou com um ambiente semelhante ao que mencionamos e revela que naquela época a favela era um ambiente semirural, “as pessoas estavam reproduzindo condições de existência que tinham no campo, fora da cidade” (SANTOS, 1999b, apud RIDENTI, 2000 p. 25).<sup>29</sup> Neste período foi intenso o fluxo migratório para os grandes centros urbanos brasileiros. Pessoas vindas do interior do próprio estado, como migrantes de outros estados, principalmente do nordeste brasileiro<sup>30</sup>.

Neste mesmo cenário aparecem muitas crianças correndo ao fundo. Enquanto vemos estas imagens, ouvimos a música *Oxalá, meu pai*, parte da trilha que Sérgio Ricardo compôs para o filme, e também é quando aparece o título do filme e os créditos iniciais, sob um fundo negro e a silhueta do que parece ser uma mão socando a terra com um pilão. A letra da música assemelha-se a uma prece e pede proteção aos seus filhos pelos tempos difíceis que estão por vim, parecendo antecipar o destino dos dois personagens centrais do filme, Toninho e Pedro.

*Oxalá, meu pai.*

*Tem pena de nós,*

*Tem dó.*

*A volta no mundo é grande*

*Seu poder é bem maior.*<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Não podemos ignorar, por outro lado, que o mundo rural, com suas imagens, cores, formas e sons é algo constituinte da história do cinema nacional, marcando parte de nossa identidade, mas sobretudo remetendo-se ao nosso passado. Desse modo, mais do que refletir a realidade da favela sua ligação com o rural, o filme remete-se a uma tradição estética já consolidada. Sobre a questão do rural no cinema brasileiro, ver TOLENTINO, 2001.

<sup>30</sup> “Foi a migração para as áreas urbanas um dos grandes fenômenos sociais e demográficos brasileiros no pós-guerra. Entre 1950 e 1960. Estima-se que mais de 38 milhões de pessoas saíram do campo, alterando profundamente o perfil socioeconômico do país” (FONTES, 2002, p. 54).

<sup>31</sup> Canção *Oxalá meu Pai*, composição Sérgio Ricardo. Trilha sonora filme *Esse Mundo é Meu*.

De acordo com Carvalho “o aspecto mais importante do uso da canção nas trilhas sonoras musicais cinemanovistas é o uso da música engajada, que propunha algum tipo de reflexão política, tal como no cinema de Glauber Rocha” (CARVALHO, 2011, p. 56). Não é de se estranhar que nas trilhas deste filme de Sérgio Ricardo também percebamos esta proposta de reflexão, além da função de fazer fluir a narrativa. Ricardo, como já vimos, músico de formação, participou do movimento bossa nova e também foi atuante como cantor e compositor das canções de música engajada da década de 1960; foi parceiro de Glauber Rocha na composição de várias trilhas sonoras para seus filmes, com destaque para a trilha de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

Sérgio Ricardo dá atenção especial à trilha de seus filmes, fazendo o uso destas para dar fluidez às narrativas e usando-as para uma reflexão oferecida juntamente com as imagens. Edgar Morin fala que a música no filme é pela sua própria natureza cinestésica, uma “matéria afetiva do movimento”, envolvendo a alma. Nesse sentido, diz Morin:

É ela ainda que determina o tom efetivo, que dá o *lá*, que sublinha com um traço (bem grosso) a emoção da ação. A música no filme é [...] um verdadeiro catálogo de estados de alma. [...] ela opera a união entre o filme e o espectador e participa, com todo o seu ímpeto, a sua maleabilidade, os seus eflúvios, o seu protoplasma sonoro, na grande participação (MORIN, 1983, p. 159).

De acordo com Michel Chion, a música é o elemento mais flexível do filme, o que melhor se articula com os demais:

Se considerarmos que um filme é, basicamente, um conjunto de elementos que circulam e que, graças à natureza “rítmica” do cinema, podem ir do som à imagem, do real ao imaginário, então a música surge como um material privilegiado nesta circulação. É o elemento do filme suscetível de comunicação imediata mais flexível com o resto dos elementos. Desapegado das contingências “realistas”, não precisa justificar seu surgimento por meio de um dispositivo de apresentação ou de uma preparação, exceto nos primeiros filmes sonoros<sup>32</sup> (CHION, 1997, p. 218).

---

<sup>32</sup> Si consideramos que un filme es, básicamente un conjunto de elementos que circulan y que gracias a la naturaleza “rítmica” del cine, pueden pasar del sonido a la imagen, de lo real a lo imaginario, la música aparece entonces con un material privilegiado en esta circulación. Es el elemento del filme

Logo após a sequência inicial acima descrita, um corte abrupto nos mostra uma série de rostos em *close-up*, na sua maioria de homens, compondo um cenário a um só tempo coletivo e anônimo, enquanto ouvimos a música *Trabalhador*. (Figura 1)

Figura 1



Imagens de trabalhadores no filme, em planos sequenciais. *Screenshot*, elaboração própria.

De alguma forma, esse anonimado que caracteriza a massa de trabalhadores, bem como sua diversidade, nos remete ao quadro de Tarsila do Amaral, *Operários* (1933):

---

susceptible de la comunicación más flexible inmediata con el resto de elementos. Desligada de las contingencias “realistas”, no necesita justificar su aparición mediante un artificio de presentación o una preparación, salvo en los primeros filmes sonoros (CHION, 1997, pp. 218). Tradução própria.

Figura 2



Tarsila do Amaral. *Operários*. 1933, óleo sobre tela, 110 x 151 cm, Acervo Artístico Cultural do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Fonte: <http://tarsiladoamaral.com.br/en/obra/social-1933/> (acesso em 29/12/2020).

Antes que conheçamos os personagens centrais da história, a canção *Trabalhador* faz uma espécie de anúncio dos personagens:

*Bento*

*Zé*

*Tulão*

*Benedito*

*Pedro*

*Mario*

*Juca*

*Severino*

*Zeferino*

*Tonho*

*Zezim*

*João Mané*

*Toninho e Noca*

*E mais quem for trabalhador*

*Venha ver a sua história*

*Eu sou teu irmão da mesma dor*

*Um preto e outro branco*

*Com direito a ter amor*

*Um preto e outro branco*

*Todos dois trabalhador*<sup>33</sup>.

Na letra da música, os nomes dos dois personagens centrais do filme, Toninho e Pedro, são citados, entre outros nomes de trabalhadores, já adiantando um pouco do enredo, “um preto e outro branco, com direito a ter amor”, “irmãos na mesma dor” “trabalhadores”. São as histórias de dois homens moradores do mesmo morro, um negro engraxate e outro branco operário da metalurgia, ambos vivendo o amor, mas com anseios diferentes. Analisemos, portanto, cada um separadamente, mas entrelaçando suas trajetórias ao longo do texto.

### **Toninho**<sup>34</sup>

Enquanto ouvimos a música *Trabalhador*, a câmera mostra em *close-up* o rosto de diversos homens até chegar a plano aberto e focar em Toninho.

---

<sup>33</sup> Letra da canção *trabalhador*. Composição: Sérgio Ricardo. Trilha sonora filme *Esse mundo é meu* (1964). A letra também faz menção a outro trabalhador, só que este estará presente no filme *A Noite do espantinho*, trata-se do vaqueiro Zé Tulão.

<sup>34</sup> Toninho é interpretado pelo ator Antonio Pitanga, na época ainda utilizando o nome artístico de Antonio Sampaio. Aliás adotou o sobrenome artístico de Pitanga após a sua primeira atuação no cinema, no filme *Bahia de todos os santos* (1960) de Trigueirinho Neto, no qual interpretava a personagem de nome Pitanga. O ator é uma figura importante na dramaturgia brasileira. Atuou em diversos filmes do movimento cinemanovista, tendo lançando-se como cineasta na década de 1970 com o filme *Na boca do mundo* (1978). Para mais informações sobre a trajetória no cinema de Pitanga ver LAPERA, 2012.

Depois desses *close-ups*, vemos em plano conjunto diversas pessoas caminhando em uma estação, numa aglomeração típica desse ambiente, a sua maioria composta por homens de terno e gravata, caminhando de forma rápida em direção à câmera. Na direção oposta, vemos Toninho, no contrafluxo, carregando a caixa que usa para trabalhar como engraxate, talvez esteja em busca de clientes.

Toninho é engraxate, um homem negro, jovem, que aparenta ter em torno de 20 anos de idade, e carrega pendurada ao seu corpo sua caixa de graxa. Veste-se de maneira simples com calça e camisa de mangas curtas, que possuem alguns rasgos, e sapatos velhos. Quando a câmera passa a focalizar Toninho do alto,<sup>35</sup> ouvimos somente a voz (em *off*) de outros dois personagens, um homem e uma mulher, que pelo diálogo sabemos ser Zuleica, a mulher por quem Toninho é apaixonado, e o “malandro” (como o personagem se auto identifica no diálogo), com quem Zuleica mantém um relacionamento. O assunto da conversa é Toninho e sua possível paixão por Zuleica, já que este carrega uma foto dela em sua caixa de graxa e todo o “morro sabe”. Zuleica desconversa e diz não se interessar por Toninho, pois não pensa em ter namorado que a leve para passear a pé, mas como o “malandro” possui uma bicicleta, ela ficará com ele, assumindo ser esse seu principal interesse no rapaz.

Toninho nutre uma paixão por Zuleica, e para a concretização desse amor, junta todo o dinheiro que ganha para a compra de uma bicicleta para levar a amada para passear e desbançar o seu rival. Sabemos disso pois acompanhamos Toninho sonhado acordado com Zuleica, passeando pelas ruas da cidade de bicicleta.

Zuleica é uma mulher negra, jovem, aparenta ter em torno de 20 anos. Veste-se com uma blusa que sempre lhe escorrega pelos ombros e uma saia florida rodada; são roupas simples, mas que revelam a sensualidade da personagem. O filme a constrói como uma pessoa “interesseira”, pois não namora rapazes que a levem para passear a pé, somente se interessa pelos que possuem algum veículo para a locomoção, ainda que seja uma bicicleta.

Possuir uma bicicleta então para Toninho passa a ser o maior de seus objetivos, significa a concretização de seu amor. Mas para a decepção de Toninho ele recebe a

---

<sup>35</sup> Embora não seja um consenso entre os estudiosos, o recurso de se filmar um personagem de cima, chamado de *plongée*, tem como resultado a diminuição da importância do personagem (XAVIER, 2008, p. 159). No caso, como ouvimos uma narrativa em *off* sobre esse personagem bem nessa hora, é de se supor que isso revele um sentimento de superioridade daqueles que falam em relação a ele.

notícia do falecimento do seu padrasto e todas as economias que guardava para a compra da bicicleta vão para custear o enterro. Em um diálogo com sua mãe ele expressa tristeza e raiva ao mesmo tempo, pois não precisava ter dado ao padrasto um enterro de primeira, pois “pobre não tem direito a esses luxos”.

Quando as coisas parecem perdidas para Toninho, sem dinheiro para a bicicleta, sem o amor, ele acaba por se envolver numa briga com o então, namorado de Zuleica. Um homem negro, que aparenta ter em torno de 25 a 30 anos e se veste sempre com calças brancas e sapatos engraxados, o que lhe confere uma distinção social, um *status* dentro da favela e está sempre acompanhado de uma bonita bicicleta. Acompanhamos o momento em que o jovem engraxate se envolve numa briga para defender Zuleica que se recusa aos carinhos mais ousados deste. Com golpes de capoeira, Toninho vence o rival e triunfante ganha um beijo de Zuleica. O uso da trilha sonora mais uma vez aqui contribui para dar o clima de ação que a cena demanda. Enquanto lutam capoeira, ouvimos um som de berimbau que vai aumentando à medida que a vitória de Toninho se confirma. Mas na sequência a jovem pergunta porque só ele não tem uma bicicleta e Toninho lança um olhar de perplexidade para a câmera captado em um *close-up*.

O *close-up* no rosto de um personagem, segundo Béla Balázs, pode ser até mais importante do que sua fala, pois sua expressão facial é a maior manifestação de subjetividade:

A expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com esse rosto, excluindo o resto do mundo. [...] Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos em outra dimensão: aquela da fisionomia. [...] Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam (BALÁZS, 1983, pp. 93-94).

Pela sua expressão percebemos que é nesse momento que o personagem compreende o que é preciso fazer para conquistar sua amada: conseguir uma bicicleta. A única saída que Toninho encontra para atingir esse objetivo é roubá-la.

A cena do roubo da bicicleta é a que o personagem mais possui falas. Vemos Toninho numa postura que até então não tinha sido adotada até aqui: ele se mostra corajoso, decidido e até bem-humorado, como se nota pelo diálogo que terá com sua vítima, um padre<sup>36</sup>, a quem seguiu por uma hora, conforme sabemos pela conversa. A cena acontece no morro em um espaço em que não há construções, apenas uma estrada de terra com mata ao redor e o mar ao fundo. Toninho em nenhum momento durante o assalto usa de violência física, fazendo uso apenas de argumentos para intimidar e cometer o roubo. Não vemos o momento em que Toninho segue o padre, a cena se desenvolve já com Toninho deslizando suas mãos sobre a bicicleta, acariciando-a, quando o padre que o observava escondido se aproxima. A transcrição dos diálogos segue abaixo:

Toninho: Legal essa Monark [apertando a buzina]

Padre: [escondido atrás de um muro junto a cerca]: Não me engane que você não está com boas intenções, meu irmão.

Toninho: Isso é maneira de falar com o irmão, Padre?

Padre [se aproximando]: Você está me seguindo a mais de uma hora. *A troco* de quê?

Toninho [saindo arrastando a bicicleta]: Ora, seu Padre. Quem sabe se não é uma “penitenciuzinha” para eu alcançar o que espero.

Padre [correndo em direção a bicicleta]: Deixa. Pode deixar que eu levo.

Toninho: Pode deixar. Irmão é para essas coisas. Uma hora é um, outra hora é outro para ajudar.

Padre [pondo as mãos sobre a bicicleta]: Mas eu não estou precisando de ajuda.

Toninho [retirando as mãos do Padre da bicicleta e o olhando nos olhos]: Mas eu estou, irmão.

Padre: Só posso ajudar a sua alma.

Toninho: Então tá na hora. A minha alma está precisando dessa bicicleta.

Padre: Ah, é? Então você trabalha e com o dinheiro que ganhar, você compra a sua bicicleta.

Toninho [puxando com força a bicicleta para si]: O irmão sempre com mania de sermão. Até parece que não sabe das coisas.

Padre [correndo atrás de Toninho]: Pera aí, moleque. Deixa de brincadeira e me devolve essa bicicleta, que eu não estou aqui para aturar os seus desaforos.

Toninho: Calma, irmão. Isso já virou negócio de família. Vamos ver isso direito. Um de nós dois vai ter que ir a pé até a cidade.

Padre: Mas está claro que vai ser você.

---

<sup>36</sup>O padre é interpretado pelo cartunista e escritor Ziraldo parceiro de Ricardo em outros trabalhos, como na direção de arte do filme *O menino da calça branca* (1961) de Ricardo; na arte da capa do disco *A grande música de Sérgio Ricardo* (1967) e para quem Ricardo compôs a trilha sonora da peça infantil *Flicts*, baseada no texto de Ziraldo em 1980.

Toninho [rindo]: Não acho tão claro assim, seu padre [com um olhar intimidador arranca a bicicleta de vez das mãos do Padre, sobe na bicicleta e se afasta].

Padre: Quer dizer que eu estou diante de um ladrão.

Toninho [para e desce da bicicleta]: o que é isso irmão? Que maneira de falar com o semelhante? O nosso pai não gosta dessas coisas não, seu Padre.

Padre [indo até Toninho]: Você está roubando a Deus, meu filho. Isto é sacrilégio. Acho melhor você pensar direito.

Toninho [indo embora novamente]: Cada filho serve seu pai como pode.

Padre: E como é que você vai ter que servi-lo?

Toninho: Pode deixar, pode deixar

Padre [aos gritos]: Espera aí meu filho. Volta aqui, não faça isso meu filho. Espera. Ladrão! Ladrão! (Trecho de diálogo do filme *Esse mundo é meu*, 1964).

Não podemos deixar de perceber a referência de Sérgio Ricardo ao neorealismo italiano, que para além das influências estéticas, está nitidamente fazendo referência ao filme de Vittorio De Sica, *Ladrões de bicicleta* (1948). A bicicleta representa, para Toninho, a possibilidade de ir além, a concretização de um sonho. Para isso não tem medo de transgredir a moral, para o que julga um fim maior, assim também como representava para Antonio no filme de De Sica, que resgatou sua bicicleta do penhor graças a outro penhor, o de todos os lençóis brancos de linho da família, para que pudesse trabalhar colando cartazes pela cidade de Roma que se recuperava da guerra, mas infelizmente a bicicleta de Antonio foi roubada. Junto com seu filho Bruno, inicia uma busca desesperada pela cidade por sua bicicleta e não a encontrando, toma a atitude de furtar uma, transgredindo também a moral, justificando os fins pelos meios.<sup>37</sup> Ambos Toninho e Antonio, trabalhadores, tentaram adquirir uma bicicleta de forma honesta, mas o destino os fizera ladrões de bicicletas. Outra referência que Sérgio Ricardo faz ao filme italiano é com relação ao nome de seu personagem Toninho, um diminutivo de Antonio.

Na cena seguinte, novamente ao som do berimbau, vemos Toninho triunfante, dando volta em círculos com a bicicleta, enquanto a câmera o focaliza novamente, as vezes em *close-up*, captando suas expressões e seu olhar, ora encarando a câmera com um sorriso nos lábios, ora evitando-a, como a sugerir certo constrangimento pelo roubo. Na última cena de Toninho, que também será a do filme, o engraxate aparece

---

<sup>37</sup>Para uma interessante análise sociológica desse filme, e sua relação com outras obras do neorealismo italiano, ver Sorlin, 1985.

dançando com Zuleica, ambos felizes, como se por alguns instantes esse mundo fosse, realmente, deles. Do alto do morro, num mirante onde podemos ao fundo observar a cidade do Rio de Janeiro, a câmera os filma em um *pano-travellings*<sup>38</sup>, recurso de câmera muito explorado pelos cinemanovistas. Estamos tomados pela trilha sonora, mas os personagens dançam ao som de uma música imaginária, graças ao recurso da sobreposição do som à imagem. Mais uma vez a trilha sonora compõe com as imagens a narrativa cinematográfica, propondo sentidos e percepções, reiterando aqui que nos lembra John Berger: “O significado de uma imagem muda de acordo com o que é imediatamente visto ao seu lado, ou com o que imediatamente vem depois dela” (BERGER, 1999, p. 31). Diríamos: não apenas pelo que é visto ao seu lado, mas pelo que é ouvido enquanto a observamos. Tudo corrobora para a sugestão de sentidos em uma obra audiovisual.

### **Pedro**<sup>39</sup>

Após a música *Trabalhador* nos introduzir aos dois personagens centrais e vermos Toninho, o próximo a ser apresentado será Pedro (que é interpretado pelo próprio Sérgio Ricardo). Vemo-lo na fábrica onde trabalha. Ele é um homem branco de mais ou menos 30 anos. Veste-se com o que parece ser um uniforme, pois em todas as cenas na fábrica ele está com o mesmo figurino. Suas roupas, uma camiseta regata e uma calça, estão gastas e sujas. O espaço é pouco iluminado, de modo que em alguns momentos torna-se difícil definir bem os objetos. O chão é de cimento e as paredes não são totalmente rebocadas. Vemos também algumas máquinas e bigornas onde os trabalhadores do sexo masculino forjam o ferro com marretas, o que resulta em muito barulho, semelhante a sinos. Por esses detalhes, a fábrica se parece muito mais com uma fábrica artesanal. Após esse passeio pelo ambiente fabril oferecido pela câmera é que chegamos a Pedro, não sem antes ouvir o diálogo em voz *off* (vindo de fora do espaço visual da cena) entre ele e Luiza, sua noiva, a respeito da comemoração do aniversário dela.

---

<sup>38</sup>Distinguem-se, classicamente, duas grandes famílias de movimentos de câmera: o *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção; a *panorâmica*, por sua vez, é um giro da câmera, horizontalmente, verticalmente ou em qualquer outra direção, enquanto o pé permanece fixo. Por certo, existem todos os tipos de mistura desses dois movimentos: nesses casos, fala-se, então, de “*pano-travellings*” (AUMONT, 2008, p. 39).

<sup>39</sup>Pedro é interpretado pelo próprio Sérgio Ricardo.

Luzia aparenta ter em torno de 25 anos tem olhos e cabelos claros. Sua voz é suave e nas cenas com Pedro demonstra amá-lo, sempre com gestos de carinho, fazendo planos para um futuro casamento. No aniversário da moça, Pedro resolve presentear-lá com um passeio pela cidade, já que não possui muito dinheiro para dar um presente que supostamente fosse inesquecível (que não fosse daquelas coisas, diz ele, que as mulheres usam num dia e abandonam no outro). Luzia escolhe ir ao circo, assistem a peça teatral *As aventuras de Ripió Lacraia*<sup>40</sup>, com trechos da encenação usadas no filme de Ricardo.

No passeio pela cidade, Luzia e Pedro se vestem com suas melhores roupas, percebemos isso por conta do contraste do que vestem nas cenas do cotidiano na favela, roupas velhas e rasgadas, e do que usam no passeio, limpas e sem aparentes remendos: Luiza tem uma tiara prendendo os cabelos e usa um vestido claro com listras escuras verticais, com um cinto marcando a cintura. Pedro veste roupa social: camisa clara de mangas longas, por dentro da calça social. Chegam alegres ao espaço do parque de diversões/circo – a primeira atração é um presépio móvel, apenas com os personagens centrais, Maria, José e Jesus – mais adiante essa representação terá sentidos mais significativos.

No passeio, Luzia e Pedro, comem algodão doce e Pedro “discursa” sobre ele, usando-o como metáfora para a sua vida “[é] como a vida da gente, a vontade é grande, mas o doce pequeno”. Pedro, se comparado com Toninho, possui muito mais diálogos, e quase sempre há críticas em sua fala. Durante o passeio, o perfil cético vai sendo delineado para esse personagem, que é um contraponto ao sonhador Toninho.

Enquanto o sonho de Toninho é poder ter uma bicicleta para poder conquistar o amor de Zuleica, Pedro e Luzia se amam e apenas esperam poder viver este amor e ter seus filhos – aqui a imagem do presépio começa a ter mais relação com a história desse casal, no sentido de sugerir um ideal de família. De alguma forma isso começa

---

<sup>40</sup>*As aventuras de Ripió Lacraia* é uma peça do teatrólogo Chico de Assis, cuja cenas mostradas no filme referem-se a sua primeira montagem no ano de 1963, com Ary Toledo, Agildo Ribeiro, Milton Gonçalves, Thereza Rachel entre outros no elenco. Amigo e parceiro de Ricardo desde os tempos do CPC trabalharam juntos em outros projetos como na adaptação do filme *Esse mundo é meu* para o teatro por Chico em 1965. CHICO de Assis. Disponível em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa388588/chico-de-assis>>. Acessado em: 28 de Maio de 2021.

a acontecer, mas talvez não conforme os sonhos iniciais: Luzia se muda para o barraco de Pedro e logo descobre que está grávida. A notícia é dada a Pedro em uma conversa sobreposta à imagem de Toninho, que viaja dependurado no bonde e, avistando um rapaz em uma bicicleta, imagina-se em seu lugar, pedalando apressado com uma expressão aterrorizada. Supomos que o motivo para a pressa é encontrar Zuleica, o que é confirmado na cena seguinte, quando encontra a garota que corre para seus braços.

Enquanto acompanhamos esta cena, ouvimos os diálogos de Pedro e Luzia sobre o futuro de seu filho, onde ela se revela pouco otimista, achando que o destino da criança é ser engraxate, já Pedro, sonhador, discorda e diz que seu filho vai ser doutor; Luzia, mais pessimista, diz que o dinheiro de ambos se acaba antes do final do mês, e que o que tem a ser feito é Pedro pedir um aumento.

Na fábrica, Pedro recebe a notícia de um superior que não terá nenhum reajuste de salário, pois isso significaria ter que ser fazer o mesmo para os demais trabalhadores. Sem esperanças, Luzia, para não ver seu filho sofrer em razão da situação de pobreza, resolve fazer um aborto. Pedro discorda, quer ter o filho mesmo em meio à pobreza em que vivem, mas, mesmo assim, não consegue dissuadi-la.

É chegado o momento em que Luzia se encaminha para realizar o aborto. As cenas que antecedem ao acontecimento sugerem que algo ruim acontecerá. No céu nuvens escuras e uma ventania anunciam que uma tempestade está por vir. Luzia e Pedro descem as escadarias da favela. Luzia vai à frente e Pedro a segue. Ouvimos uma música orquestrada que gera um clima de terror, crianças passam correndo pelo casal enquanto estes andam pelos corredores da favela que mais parecem labirintos, estreitos e escuros por vezes. O tremular gerado pelo efeito da câmera na mão<sup>41</sup> contribui para o clima tenso. Chegam à frente do barraco onde será realizado o procedimento. Luzia é recebida por uma senhora, que muito gentilmente a convida para entrar, enquanto Pedro fica do lado de fora esperando. As cenas vão se alternando, ora mostra Pedro, ora Luzia. Luzia é orientada a se deitar e a não se

---

<sup>41</sup> O responsável pela captação das imagens nos filmes de Ricardo nos anos 1960-70 foi seu irmão Dib Lutfi. Dib estreou como cinegrafista de cinema no filme de Ricardo *O menino da calça branca* (1961). Desde então não só foi câmera e diretor de fotografia de Ricardo como de vários outros cineastas, sendo uns dos preferidos dos cinemanovistas, tendo trabalhado com Glauber Rocha, Maurice Capovilla, Arnaldo Jabour entre outros. Se um dos lemas do Cinema Novo era “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Dib foi o homem da câmera na mão.

levantar, pois é perigoso. Com a câmera às vezes fazendo o olhar de Luzia (câmera subjetiva) visualizamos o cenário. Um barraco de madeira, escuro, com apenas uma lâmpada. Vê-se uma janelinha que bate insistentemente pela ação do vento, próxima a cama estão dispostas sobre um móvel, agulhas de crochê que serão usadas no procedimento. Enquanto espera do lado de fora, Pedro pega no colo uma criança que chora. Com expressão de dor, Luzia não segue as recomendações e se levanta bruscamente. Do lado fora juntamente com Pedro, ouvimos os gritos de Luzia.

O filme não mostra a morte de Luzia, mas nos faz deduzir o que aconteceu. Como na cena de total abandono de Pedro. Sozinho em seu barraco, onde as portas estão abertas vemos espalhados pelo chão várias bitucas de cigarro, sapatos de mulher jogados e várias roupas espalhadas, a câmera chega até ele que está deitado na cama. Pendurado na parede, sobre Pedro, está o vestido que Luzia usou no dia de seu aniversário. Ajuda-nos também a entender o que aconteceu com a personagem a música:

*Nem fome, nem eito*

*Nem dor, nem mais amor*

*Sua alma virou passarinho*

*Lindo vôo levantou*<sup>42</sup>.

A música reforça as imagens confirmando a morte da personagem, de uma forma presumível, sem precisarmos ver esta cena.

A cena revela um assunto que, embora tabu, como ainda é hoje, estava na pauta educativa da época (lembramos que o filme é de 1964). Segundo Maria Rita de Assis César, no começo dos anos de 1960, no Brasil, as discussões sobre sexualidade e organização familiar estavam em franco desenvolvimento, naquilo que ficou conhecido como “renovação pedagógica”. Numa política educacional impulsionada por movimentos sociais pelos direitos civis, pela luta feminista e pelos movimentos gays e lésbicos, entre outros, críticas de cunho sociológico sobre o papel da escola promoveram grande avanço na sistematização de um discurso pedagógico que incorporasse a educação sexual. No entanto, em 1965, bem no começo da ditadura

---

<sup>42</sup> Trecho da canção *Nem fome*. Composição de Sérgio Ricardo, trilha sonora do filme *Esse mundo é meu* (1964).

militar, uma portaria do estado de São Paulo proibiu que professores secundários tratassem de assuntos ligados à sexualidade e contracepção:

Como a ditadura impôs um regime de controle e moralização dos costumes, especialmente decorrente da aliança entre os militares e o majoritário grupo conservador da igreja católica, a educação sexual foi definitivamente banida de qualquer discussão pedagógica por parte do Estado e toda e qualquer iniciativa escolar foi suprimida com rigor (CÉSAR, 2009, p. 41).

O filme, nesse sentido, se de um lado coloca em pauta algo que era importante ser discutido (sexualidade, planejamento familiar, contracepção, aborto), a saída que ele encontra é moral, no sentido de punir a mulher que realiza esse ato. Nada estranho, porém, ao universo vivido por aquele casal, que tinha na Sagrada Família representada no presépio do parque de diversões o modelo de família, e também nada estranho ao momento político pelo qual o país passava. “Texto” e contexto convergem para ajudar a pensar questões pungentes na época.

Na fatura do filme, esse evento trágico marcará uma mudança de posicionamento político de Pedro, que, na fábrica, encoraja os outros operários a tomarem alguma atitude sobre suas condições de trabalho, lembrando que ele já havia reivindicado aumento de salário anteriormente. Pedro diz que não ficará mais parado, que tomará uma atitude e pergunta aos colegas quem está com ele. Sem obter resposta, Pedro questiona-se: “Será que estou sozinho?” Mais uma vez sem resposta, volta ao trabalho de moldar o ferro com golpes de marreta, só que batendo com força e fúria sobre a peça, ecoando um som semelhante à de um sino. Neste momento, todos os trabalhadores que haviam parado suas tarefas para ouvi-lo voltam a trabalhar acompanhado o ritmo de Pedro. O filme não deixa claro se realmente os trabalhadores abandonaram Pedro ou se o seguirão conforme for a sua decisão, nem mesmo a sua decisão está evidente. No diálogo, Pedro não diz o que fará, apenas diz que não ficará mais parado. Parado com relação a quê? Ele fará greve? Realmente está sozinho?

### **Pedro versus Toninho**

Pedro e Toninho são personagens que se opõem e também se completam. Ambos pertencentes à classe trabalhadora, um “preto e outro branco” como afirma a

canção *Trabalhador*, com direito a ter amor. Pedro é um homem mais velho e tem mais consciência sobre a classe social<sup>43</sup> a qual pertence e seus dilemas, enquanto Toninho é jovem, não possui a consciência política de Pedro, porém tem a atitude e coragem que parece faltar àquele. Toninho não se deixou abater e foi atrás de sua bicicleta, enquanto Pedro, apesar de se manifestar contrário ao aborto, não impede Luzia de fazê-lo.

O filme explora essa relação ora de oposição, ora de complemento, entre Pedro e Toninho. Enquanto Pedro e Luzia têm a certeza do amor que sentem um pelo outro, o único jeito para Toninho ter o amor de Zuleica é pela conquista da bicicleta. No aniversário de Luzia, o casal vive um dia romântico ao passearem pelos lugares que Luzia gosta, embora sempre aparentando certo ceticismo, por seu “excesso de consciência”, impedindo que Pedro se divirta tanto quanto Luzia, que às vezes não o compreende, como na conversa sobre o algodão doce:

Pedro [em frente ao carrossel com o olhar longe]: É. É isso mesmo. A vida da gente é algodão doce. Ordenado também. A gente pega aquele punhado de dinheiro e quando vai ver é um tantinho só. Não tem sustância, algodão doce. Fofa... Branco... E ninguém explica por que.

Luzia [comendo o algodão doce]: Tá louco Pedro?

Pedro: Sabe por que é assim? É porque tudo o que é branco agrada a vista. É doce de olhar. Algodão branco. Pra que... Mentira? Te dá raiva e a vontade que entra tanto na boca, quando a gente vai ver não tem mais nada. É a vida da gente. (Trecho de diálogo de *Esse mundo é meu*, 1964).

Logo após a conversa sobre o algodão doce, Luzia e Pedro andam na roda gigante. Nesta cena não há corte, a câmera que filma nossas personagens os acompanha e sempre retorna ao mesmo ponto. Podemos até entender a roda gigante como metáfora para a roda da vida. Ora Pedro está no alto, ora Toninho, e neste momento de alegria para Pedro e Luzia, Toninho é quem está em baixo. Sem Zuleica,

---

<sup>43</sup> Em *História e Consciência de Classe* (2003) Georg Lukács nos define consciência de classe como sendo: “tipos fundamentais claramente distintos uns dos outros e cujo caráter essencial é determinado pela tipologia da posição dos homens no processo de produção. Ora, a reação racional adequada, que deve ser adjudicada a situação típica determinada no processo de produção, é a consciência de classe. Essa consciência não é, portanto, nem a soma, nem a média do que cada indivíduos dos que formam a classe pensam, sentem etc. E, no entanto, a ação historicamente decisiva da classe como totalidade é determinada, em última análise, por essa consciência” (LUKÁCS, 2003 pp. 141-142).

enquanto engraxa sapatos vê a moça na companhia de outro homem e sua bicicleta. Em seguida o rapaz olha bilhetes de loteria, entra em uma loja onde há várias bicicletas expostas para a venda, chega a tocar em algumas, mas não tem dinheiro para comprar. Mesmo sem ainda conseguir sua bicicleta, Toninho demonstra esperança e tem coragem para ir atrás de seu sonho no momento mais adverso. É ele quem assobia e canta, otimista, a música *Esse mundo é meu*, da trilha sonora do filme.

É Toninho quem literalmente luta por sua amada. Mesmo sem a consciência de Pedro, é Toninho que consegue seus objetivos. Nas cenas finais dos dois protagonistas, Pedro esboça uma reação, mas não temos certeza sobre os acontecimentos futuro, “será que ele realmente está sozinho?”. Enquanto para Toninho a reação lhe valeu a pena. A canção que encerra o filme fala exatamente da tomada de atitude das personagens, completando as últimas sequências expondo o sofrimento e a importância de reação:

*Ah, vida danada de viver*

*Quem vai querer o meu sofrer*

*Ai que chão duro de andar*

*Tem que brigar se quer ter paz.*

*Ah tem que brigar se quer ter paz*

*Tem que brigar se quer ter bem*

*Quem quer viver só de chorar*

*Vai ter a morte sem viver<sup>44</sup>.*

## **Luzia e Zuleica**

As personagens femininas do filme não são as protagonistas, elas orbitam<sup>45</sup> as personagens principais, dois homens. Mas são elas que conduzem a trama, movimentam a reação de Toninho e Pedro. Ao compará-las, teremos duas mulheres que a princípio são opostas. Luzia, mulher branca, é mostrada como uma pessoa

---

<sup>44</sup> Trecho da canção *Pregão*. Canção de Sérgio Ricardo e Lindolpho Gaya.

<sup>45</sup> Podemos entender Luzia e Zuleica como personagens satélites. Sorlin define personagens satélites como “personajes apegados al héroe por una proximidade durable” (SORLIN, 1985, p. 204).

resignada, trabalhadora e que tem como sonho constituir uma família, tendo sua imagem atrelada a uma figura maternal (mesmo a sua maternidade não se concretizando) e sempre está acompanhada de Pedro, seu namorado e futuro marido.

Luzia seria, nos termos colocados por Gilles Lipovetsky (2000), a “segunda mulher”. Para esse autor, é possível pensar a história da categoria “feminino” em três momentos ou modelos históricos: a “primeira mulher”, ou mulher depreciada, a “segunda mulher”, ou mulher enaltecida e a “terceira mulher”, ou mulher indeterminada.

A “primeira mulher” existiu até meados do século XIX, e marca um modelo em que o masculino é o protagonista da história e suas atividades são as que merecem destaque. As atividades masculinas são sempre colocadas em primeiro plano, enquanto as atividades femininas, com exceção da maternidade, são desprezadas. E mesmo assim, na Grécia antiga, por exemplo, a mãe não é mais do que a nutriz de um germe depositado em seu seio, o grande protagonista, que é o homem que será concebido (LIPOVETSKY, 2000, p. 232). “Mulher, mal necessário confinado nas atividades sem brilho, ser inferior sistematicamente desvalorizado ou desprezado pelos homens: isso desenha o modelo da ‘primeira mulher’” (LIPOVETSKY, 2000, p. 234).

A “segunda mulher”, embora já sinalize seus primeiros raios no final da Idade Média, é desenhada, também por um imaginário e uma organização social masculinos, apenas no século XIX. É a partir daí que a figura da mulher, sempre desvalorizada, ganha um impulso inédito e passa a ser o “anjo do lar”. No XIX, vemos a construção da esposa-mãe-educadora. A mãe é enaltecida por todos os lados, numa sacralização do feminino, que não aboliu, evidentemente, a hierarquia entre os sexos (LIPOVETSKY, 2000, p. 235).

Difunde-se, a partir do século XVIII, a ideia de que a força do sexo fraco é imensa, de que detém, apesar das aparências, o verdadeiro poder, tendo o domínio sobre os filhos, exercendo seu império sobre os homens importantes”. [...] Depois do poder maldito do feminino, edificou-se o modelo da ‘segunda mulher’, a mulher enaltecida, idolatrada, na qual as feministas reconhecerão a última forma de dominação masculina (LIPOVETSKY, 2000, p. 236).

Por fim, a “terceira mulher” é a mulher contemporânea, que vivenciou todas as lutas do movimento feminista e se desenvolve de forma plena a partir dos anos de 1960:

Essa lógica da dependência diante dos homens já não é mais o que rege mais profundamente a condição feminina nas democracias ocidentais. Desvitalização do ideal da mulher no lar, legitimidade dos estudos e do trabalho femininos, direito de voto, ‘descasamento’, liberdade sexual, controle da procriação: manifestações do acesso das mulheres à inteira disposição de si em todas as esferas da existência, dispositivos que constroem o modelo da ‘terceira mulher’ (LIPOVETSKY, 2000, pp. 236-237).

A terceira mulher, diferentemente dos modelos anteriores, foi uma construção feminina, ou seja, não mais resultante da dominação masculina. Trata-se da mulher hipermoderna, que decide sobre seu futuro e tem sua identidade, em grande parte, construída pelo trabalho. O trabalho feminino a partir dos anos de 1960 não é visto pelas mulheres apenas como uma questão de ordem econômica. O desejo de ter uma atividade assalariada é expresso abertamente e ultrapassa a antiga ideia de “último recurso” para a família se manter (LIPOVETSKY, 2000, p. 221). Agora, o trabalho feminino se tornava “uma exigência individual e identitária, uma condição para realizar-se na existência, um meio de auto-afirmação” (LIPOVETSKY, 2000, p. 221).

Isso tudo contribuiu para a constituição de uma autonomia feminina, na recusa de ser sustentada pelo marido, bem como no aumento da liberdade sexual, das discussões sobre o aborto etc. “[P]or toda parte se manifesta a vontade feminina de afirmar-se como protagonista da própria vida” – ela se torna um sujeito (LIPOVETSKY, 2000, p. 222).

Nossa época iniciou uma transformação sem precedente no modo de socialização e de individualização do feminino, uma generalização do princípio de livre governo de si, uma nova economia dos poderes femininos: esse é o novo modelo histórico que chamamos de a terceira mulher (LIPOVETSKY, 2000, p. 231).

Nesse sentido, podemos pensar Luzia como vivendo dentro do modelo da “segunda mulher”, já que se enquadra no modelo “esposa-mãe-dona-de-casa”, mas

colhendo frutos da “terceira mulher”, já que não permite que um homem, ainda que seja aquele que ama, decida sobre seu destino.

Zuleica, mulher negra, é mostrada como interesseira, pois só assume um romance com Toninho após este conseguir a bicicleta, embora durante o filme demonstre nutrir uma paixão por ele. Até a maneira como as personagens se vestem podem revelar as diferenças entre as duas. Enquanto Luzia usa roupas mais longas e que cobrem mais o seu corpo, Zuleica se apresenta com um ar mais sensual. A sensualidade de Zuleica está nos detalhes. Mesmo sendo um filme em preto e branco podemos notar que a personagem não usa maquiagem e suas roupas são simples, e por vezes esta aparece descalça, mas o tecido leve e esvoaçante de sua saia acima dos joelhos e sua blusa decotada, que em algumas cenas lhe escorrega pelos ombros quase fazendo aparecer os seus seios, lhe conferem um ar despojado e sensual, além do seu andar, com um sutil rebolado. Seu cabelo quase sempre está preso em um coque frouxo deixando o seu colo a mostra. Zuleica diferentemente de Luzia, possui poucas falas e não é possível por isso traçar um perfil mais claro para ela, além de destacarmos a sua sensualidade e sua figura aparentemente “oportunista”, como conseguimos fazer mais facilmente com Luzia. Somente em uma fala, dentre as poucas que têm, percebemos que a personagem só namora rapazes que a ela lhe possam oferecer alguma vantagem, e é pelo seu olhar e gestos que percebemos a paixão por Toninho, mas que só sai do plano platônico após o rapaz conseguir a bicicleta. Além disso, é por intermédio de Toninho, e seu desespero para ter a bicicleta, que confirmamos o perfil da moça como “interesseira”.

No filme não fica claro outros aspectos sobre a vida da personagem, não sabemos sobre a sua família e o que faz, sabemos apenas que esta necessita se deslocar do morro com frequência e não gosta de fazer a pé. Zuleica quase sempre aparece em companhia de outro homem, com o qual mantém um relacionamento. Somente ao final do filme, quando Toninho consegue a sua bicicleta, é que a personagem finalmente ficará com o rapaz. Ao longo do filme quando vê Toninho, mesmo junto ao namorado, lança olhares para ele, demonstrando que a paixão é correspondida. Isso fica claro quando recusa os carinhos mais ousados do namorado, sabendo que estão na presença de Toninho. Apesar da recusa da moça, o homem insiste, e a violência sobre Zuleica só é cessada porque Toninho intervém e acaba entrando em uma luta corporal para defender a sua amada. A imagem de Zuleica não

foge ao estereotipo da sensualidade que muitas vezes é atribuída a mulher negra, como um corpo voltado para o prazer masculino.

Em relação à Luzia, o filme nos sugere uma associação da personagem a uma figura materna. Na passagem do filme em que esta comemora seu aniversário pela cidade do Rio de Janeiro, ao final de seu passeio, quando já é noite, Luzia e Pedro estão na praia e começam a seguir uma procissão para Iemanjá. Ao se aproximar da imagem, Luzia pede um filho para a rainha das águas e mãe de todos os orixás, segundo a tradição das religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a Umbanda.

Ainda há no filme uma estreita ligação de Luzia a Iemanjá e a própria Virgem Maria. Segundo Silva:

Iemanjá é considerada a deusa das águas salgadas do mar e das águas doces (reinado que compartilha com Nanã e Oxum) e mãe de todos os orixás (daí sua relação com a maternidade e sua importância no panteão). Seu culto realizado no dia 8 de dezembro (dia de Nossa Senhora da Conceição, no calendário litúrgico da Igreja Católica) ou 2 de fevereiro (Nossa Senhora da Candelária) vem sendo praticado em praias, diques, fontes e lagos de várias cidades brasileiras (SILVA, 1995 p. 198).

Luzia faz aniversário no mesmo dia em que se comemora o dia de culto a Iemanjá. Para ser mais precisa, deduzimos que o aniversário da personagem é 8 de dezembro, já que ao passear pela cidade do Rio de Janeiro, Luzia e Pedro se deparam, como já apontamos, com a decoração natalina e um presépio, onde se destacam a Virgem Maria e o menino Jesus. A Virgem Maria no catolicismo e Iemanjá no candomblé, ambas representam a figura materna e este é o maior sonho de Luzia, torna-se mãe. Mas a própria existência de Luzia como mãe no filme é abortada, ela torna-se a figura materna que não se realiza, como se sua existência estivesse vinculada ao ser mãe, ao se abortar o futuro filho, abortou-se também a mãe e a mulher Luzia.

Não é o foco deste trabalho investigar em profundidade a situação da mulher ou mesmo das relações de gênero que o cinema novo constrói, ainda que seja assunto de grande relevância. Mas uma pequena análise se fez necessária sobre essas personagens, no sentido de buscarmos elementos que, dos filmes aqui analisados, forneça dados para a hipótese sobre a questão da relação entre o cinema e uma educação emancipatória.

## Um possível diálogo com a cultura popular

A partir de nossa investigação, percebemos em *Esse mundo é meu* o diálogo com elementos da cultura popular. De acordo com Burke (2008, p. 39), ligada a ideia de cultura está a ideia de tradição, de tipos de conhecimentos e habilidades passada de geração a geração. É possível a existência de múltiplas tradições coexistindo em uma mesma sociedade, não sendo possível falar em uma homogeneidade cultural.

Talvez seja melhor seguir o exemplo de vários historiadores e teóricos recentes e pensar as culturas populares (ou como os sociólogos costumam chamar “subculturas”) no plural, urbana e rural, masculina e feminina, velha e jovem e assim por diante. O termo “subcultura” parece estar caindo em desuso, talvez porque esteja associado à delinquência ou porque, erradamente, tenha passado a significar mais posição inferior em uma hierarquia cultural do que a parte de um todo (BURKE, 2008, p. 41).

Neste sentido, fazer cinema para Ricardo seria uma tentativa de se aproximar da cultura do povo, exaltando-a, em contraposição a uma cultura oficial, ligada à elite. Como parte de uma proposta de se fazer cinema, o Cinema Novo brasileiro se propôs a dar voz a personagens que representassem o povo brasileiro e suas expressões culturais. É desta maneira que vão emergindo elementos identificados como pertencentes à cultura popular.

Podemos dizer que *Esse mundo é meu* busca representar (ou, como diria Menezes, “representificar”) estes elementos oriundos da cultura popular urbana em suas mais variadas expressões e paisagens, opção de vários outros filmes identificados ao Cinema Novo em sua fase inicial. É daí que emergem os trabalhadores de um cenário propriamente urbano como o operário Pedro, o engraxate Toninho. A trilha sonora do filme é quase toda ela composta de canções identificadas como pertencentes a uma segunda fase da bossa nova engajada ou canções de protesto e sambas. A paisagem urbana mais presente é a favela e seus moradores e suas expressões culturais como a capoeira, o samba, as religiões afro-brasileiras e os “malandros”.

A representação da favela no cinema brasileiro não é exatamente uma novidade com o Cinema Novo. A imagem da favela como *coisa nossa*, lugar onde reside o “verdadeiro povo brasileiro” e sua autêntica expressão cultural, já era uma ideia que vinha sendo fomentada no cinema brasileiro desde a década de 1930.

No filme *Favela dos meus amores* (1935) de Humberto Mauro, cujas cópias se perderam, esta ideia já está pautada. Em um período em que se buscava construir uma ideia de “brasilidade”, de povo brasileiro, inclusive por parte do estado varguista, por um viés nacional-popular, Mauro será um dos primeiros cineastas a filmar em uma favela real. De acordo Napolitano:

A década de 1930 foi a década de formatação do samba como música brasileira por excelência e da oficialização do carnaval como grande acontecimento da cultura popular, processos que são fundamentais na invenção do espaço nacional-popular na cultura brasileira. O dirigismo cultural se acentuaria a partir de 1937, mas ainda assim, conviveu com tendências de mercado centrífugas, sobretudo nos campos do cinema e da música popular. Mas não se pode dizer que a invenção da cultura nacional-popular brasileira tenha sido obra do estado autoritário, embora este a tenha patrocinado em larga escala. Antes disso, muitos atores da vida intelectual, de grandes poetas a obscuros jornalistas, vinham construindo uma nova imagem de povo nação, fazendo reunir as “gentes dispersas das ruas” numa alma coletiva, em que o ideológico e o estético convergiam naquilo eu seria nomeado de “brasilidade” (NAPOLITANO, 2009 p. 140).

O Cinema Novo, mais adiante, nos anos de 1960, reivindicará para si em um projeto de cinema, imagens que permitia conhecer o povo brasileiro. O filme de Mauro, rodado no Morro da Providência no Rio de Janeiro, narrava a história de uma professora da cidade e sua relação com os moradores do morro. De acordo com Napolitano, o filme agradou alguns setores da esquerda a época, por enxergarem no morro a representação do nacional e do popular, sendo um “marco importante na incorporação do morro na paisagem cultural carioca e brasileira” (NAPOLITANO, 2009, p. 147). Mauro, de quem o Cinema Novo é tributário, na visão de Glauber Rocha, em depoimento posterior relatou o seu feito, colocando o seu filme como um filme neorrealista:

Eu peguei a vida na favela como ela é, documentei tudo. Já no começo quando a gente vai subindo aquela escadaria, tem um canto, tem um samba por ali, e eu mostro uma porção de cenas, paradas, um sujeito vê isso, ou vê aquilo. São costumes da vida na favela. O que é o *neo-realismo*? Não é *neo-realismo*? (MAURO, *Jornal do Brasil*, 14/05/1990, p. B5, apud NAPOLITANO, 2009 p. 151).

Não nos interessa, aqui, fazer qualquer discussão sobre a questão do cinema de proposições documentais e/ou realistas e sua relação com o que se entende como

“real”.<sup>46</sup> No entanto, guardadas as devidas proporções, o filme de Humberto Mauro pode não se encaixar em um conjunto do que se denominou neorealismo, mas trouxe algo novo: elevou a favela como representação cultural, mesclando elementos de filmes anteriores a uma temática nacionalista e popular, conforme afirma Napolitano.

A pesquisa histórica em torno deste filme (e do filme na história) é muito mais a história de um conjunto de mediações entre a obra e seu público. Do ponto de vista da história da cultura, estas mediações parecem apontar para um projeto histórico de cinema que se daria, ao mesmo tempo, por um processo de aglutinação e triagem de elementos herdados dos documentários de carnaval, dos dramas ficcionais e dos filmes musicais, na configuração fílmica de uma paisagem cultural e de um tema nacional-popular que, a rigor, teria que esperar até os anos 1950, para concretizar-se na área do cinema. Entretanto, ao se fixar como imagem, este projeto seria negado e ultrapassado pelo projeto do cinema novo (NAPOLITANO, 2009 p. 155).

Enquanto *Favela dos meus amores* apontava para uma direção de representações da favela como detentora legítima da cultura brasileira sobre o prisma do nacional popular, ainda que com seu “realismo ingênuo da favela” nas palavras de Glauber Rocha (ROCHA, 2003, p. 105) os anos de 1950, especialmente com os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957), incorporam essa ideia que será consolidada com Cinema Novo brasileiro.

Os filmes *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, compreendidos aqui como marcados por grande influência do cinema neorrealista italiano, inaugura uma fase de se fazer um novo cinema no Brasil. Com poucos recursos e tendo como cenário, não estúdios, mas a cidade do Rio de Janeiro com suas favelas, optou-se por mostrar personagens oriundos das classes populares. De acordo com Fabris (1994), estes filmes nascem sob a inspiração do neorealismo, mas Santos consegue imprimir uma marca própria expondo temas da cultura nacional brasileira vinculadas as classes populares, ganhando destaque personagens negros e sua realidade no morro, e as tradições ligadas as manifestações de cultura popular, como o samba por exemplo. Glauber Rocha afirmou que Santos, com *Rio 40 graus*, realiza o primeiro filme brasileiro engajado: “O autor no cinema brasileiro se define em Nelson Pereira dos Santos. De certa forma, Humberto Mauro, no seu realismo poético,

---

<sup>46</sup> Sobre essa questão teórica de grande amplitude, sugiro a leitura de MENEZES, 2004.

não busca interferir no mundo fechado da pequena burguesia industrial ou agrária” (ROCHA, 2003 p. 104).

Vemos este projeto já consolidado com o Cinema Novo, e é assim que nos primeiros anos da década de 1960 o Cinema Novo toma corpo enquanto projeto cinematográfico, “explodem filmes” com a temática urbana e rural, tendo a favela e o campo como cenário e representação de povo e da sua cultura e também lugar onde imperam as contradições e as desigualdades sociais. Os filmes ligados a temática urbana vão amplamente expor a favela como lugar onde reside a autentica cultura brasileira que está ao lado do povo, e também como lugar das contradições sociais, miséria, violência. Sob está ótica podemos citar alguns filmes como por exemplo, o primeiro filme de Sérgio Ricardo, o curta-metragem *O menino da calça branca* (1961) e *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo CPC da UNE, e amplamente destacado no filme *Esse Mundo é Meu*.

O modo como esses elementos são encontrados em *Esse mundo é meu* o coloca como um clássico cinemanovista, em sua primeira fase, embora ainda seja muito pouco conhecido e estudado. A junção da estética neorrealista, sob um prisma autoral, dá o tom ao filme. Em sua sequência inicial há um recurso comum nos filmes neorrealistas, ou sob sua influência: exhibe imagens em um plano aberto, da favela que será cenário e assunto fílmico. Essa abordagem em um plano aberto das locações externas, “esse passeio da câmera” como introdução do filme por quase dois minutos, é um recurso muito característico dessa estética, como vemos em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, de quem Ricardo era amigo, e o que acabou se tornando uma inspiração para o cineasta.

Em suas primeiras imagens, *Rio 40 graus* mostra em uma tomada aérea a cidade do Rio de Janeiro, passando por seus cartões postais com imagens do Cristo, do Maracanã e, pôr fim, a tomada aérea de uma favela demonstrando que aquele é não apenas o cenário onde se passará a história, mas também elemento fundamental do assunto fílmico. Em *Rio Zona Norte* a câmera passeia pela paisagem urbana carioca, desta vez acompanhando a movimentada estação Central do Brasil para, em seguida, sob a perspectiva “do trem”, revelar o subúrbio e as favelas cariocas que margeiam os trilhos. No caso de *Roma cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, clássico do neorrealismo italiano, acompanhamos enquanto sobem os letreiros com

os créditos do filme, a câmara percorrendo uma parte da cidade de Roma que ao mesmo tempo é o cenário e o assunto do filme.

É nesta perspectiva que *Esse mundo é meu* constrói imagens que nos revelem todo um imaginário sobre o povo, sua cultura, e revelando problemas e injustiças sociais, elegendo a favela como seu lugar, pelo samba, pela capoeira, pela religião afro brasileira como “autêntica expressão” da cultura popular, sendo assim, expressões de “brasilidade”. Acompanhamos também o drama das personagens que sofrem as injustiças sociais. Adotando um tom autoral, o filme vai delineando aspectos e posicionamentos identificada com uma produção artística engajada de esquerda, lembrando que o filme foi rodado no ano de 1963, portanto, anterior ao golpe militar, dialoga com uma possível revolução na leitura da esquerda brasileira. Assim, o filme não é um “reflexo” da realidade (como gostaria Humberto Mauro ao falar de sua própria favela “realista”), mas nos informa muito sobre aquela sociedade, seus valores, conflitos, disputas e desigualdades. Como nos lembra Pierre Francastel:

[...] A Arte nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário (FRANCASTEL, 1993, p. 17).

Nesse sentido, é preciso refletir sobre este filme sob uma tríade, onde de um lado está o autor, e o assunto fílmico idealizado por ele, o que suas imagens nos sugere e do outro lado o receptor da obra. Essa abordagem permite compreender que os significados do filme não estão dados e nem são fixos:

O que se materializa no *écran*, não é nem o real nem a imagem que se formou no cérebro do cineasta, nem a imagem que se forma em nosso cérebro, mas um *signo*, no verdadeiro sentido da palavra. [...] Esta imagem possui uma realidade física positiva, e esta realidade a fá-la corresponder, não à natureza, mas às estruturas mentais de certos grupos sociais e de certos indivíduos (FRANCASTEL, 1987, p. 173).

Quando nos atemos apenas a sinopse<sup>47</sup> do filme, podemos identificar parte do assunto, mas somente a análise das imagens nos fornecerá os elementos para de fato refletir sobre as ideais do autor e o que evidentemente as imagens “falam”. Interpretamos que Pedro aglutina, em si, a representação da classe operária e a de intelectual. Mas suas ações estão mais para uma reflexão do que mesmo para uma ação prática (embora Adorno já tenha dito que a reflexão seja uma forma de práxis), dado em que ele esboça uma reação contra a fábrica em que trabalha (que entendemos como metáfora para o Brasil), mas como já mencionado não vemos o resultado disso, pois o filme não mostra, não é possível garantir pelas imagens que ele naquele ato final, tenha se tornado o líder da classe. Enquanto Toninho poderia representar o povo que, apesar de forte e obstinado, não possui a consciência necessária, justamente o homem negro. Mas esse personagem, embora não tendo a consciência política de Pedro, não mede esforços para atingir os seus objetivos. É jovem, forte, tem atitude.

Logo, podemos dizer que o filme de Ricardo está plenamente ancorado na estética cinemanovista em seu primeiro momento, dialoga com o debate artístico e intelectual da década de 1960 e a análise interna das obras nos possibilita ir além dessa discussão. O filme flerta com a cultura popular de uma forma que esta seja exaltada, sendo ele também expressão dessa cultura. Por meio desses detalhes, nos fornece imagens belas da procissão de Iemanjá, das cenas de luta de capoeira, permeados por uma trilha musical muito bem elaborada. Revelando nesse caminho contradições da sociedade também, o filme torna-se ambíguo ao aparentemente “escorregar” em preconceitos, e revelar certa visão paternalista e racista, tais como: ao colocar as personagens negras como as que transgredem a moral, um personagem negro (Toninho) ser aquele que realiza um roubo, Zuleica reforçando o estereótipo da sensualidade atribuída a mulher negra, ao corpo voltado para o prazer,

---

<sup>47</sup> “Um contraponto entre a história de dois homens. Um engraxate junta dinheiro para comprar uma bicicleta e, com ela, conquistar a garota que ama, mas o custo do enterro de seu padrasto acaba com a sua economia. A solução, então, é pegar a bicicleta de um padre. Um operário não consegue dissuadir sua mulher de um aborto arriscado, e perde o filho e a esposa. Revoltado, se exaspera no trabalho, levando seus companheiros a uma ação contra a fábrica, tornando-se o líder da classe”. Disponível em <<https://sergioricardo.com/ficha/1103/esse-mundo-e-meu-1963?busca=&tipos%5B%5D=11>>. Acessado em: 01 de jun. de 2021.

além da figura do malandro esperto. Além disso tudo, temos ainda o castigo de morte para a mulher que realiza um aborto.

Tudo isso pode ser pensado, por outro lado, como uma crítica dialética ao cenário social. A busca pela emancipação se dar em diferentes níveis, seja pela busca da emancipação feminina, do negro, do pobre, e, repensando o papel do intelectual e do artista neste tema. É possível vislumbrar no filme um debate em torno de temas que ele avança, como dar visibilidade a cultura popular, mas também, não podemos, a partir da reflexão oferecida pelas imagens, deixar de olhar com criticidade o que nos é oferecido, pontuado as marcas de uma continuidade com um discurso dominante de retrocesso.

### 3 A NOITE DO ESPANTALHO

#### Primeiras imagens

*A Noite do espantalho*<sup>48</sup> é um longa-metragem, filme musical de Sérgio Ricardo lançado em 1974, dez anos após *Esse mundo é meu*. Inteiramente rodado na cidade teatro de Nova Jerusalém<sup>49</sup>, em Pernambuco. Contou com recursos da Embrafilme para a sua realização. O contexto político já não era o mesmo de *Esse mundo é meu*, o Brasil vivia uma ditadura militar com a radicalização da censura imposta aos produtores culturais pelo AI-5. Antes de entrarmos na análise do filme, vale a pena passar rever as ideias que já foram expressas a seu respeito e também sobre o gênero musical.

Devemos entender a obra de Sérgio Ricardo na metade dos anos de 1960 e início dos anos 1970 como a de um artista que buscava sintetizar de uma maneira multifacetada as questões sócio políticas que o país atravessava, nos fala Concagh (2017, p. 165). Tanto na escolha de seu repertório como no seu cinema havia, ao que parece, a intenção de produzir uma reflexão sobre a cultura brasileira e denunciar as mazelas sociais dentro de um regime de exceção. Esse viés marcou a produção tanto do LP quanto do filme *A Noite do espantalho*, que resgata temas nordestinos como a seca, o coronelismo, o retirante, explorados por meio de versos de cordel e do repente (Concagh, 2017 p. 166).

Passada a primeira fase de um Cinema Novo mais experimental, agora temos um filme realizado após o período de revisões, que buscará maior abertura para a

---

<sup>48</sup> A noite do espantalho traz Alceu Valença no papel de espantalho e Geraldo Azevedo como Severino lançando os dois artistas ao cenário nacional como músicos e atores. Eles também estão na trilha sonora do disco do filme. O filme de Ricardo participou de vários festivais, entre eles festival de Cannes, Viena na Austria. Ganhou o festival de melhor filme de Belém em 1974, sendo melhor filme, música, fotografia e ator coadjuvante. Em 1974 no festival de Toulon na França recebeu o prêmio de melhor música.

<sup>49</sup> A cidade teatro de Nova Jerusalém é o maior teatro a céu aberto do mundo. Idealizada em 1956 pelo jornalista e diretor de teatro Plínio Pacheco (que viria a ser coprodutor do filme de Sérgio Ricardo, *A noite do espantalho*) para a encenação do espetáculo a Paixão de Cristo, que era encenada nas ruas da cidade Vila Fazenda Nova, em Pernambuco desde os anos de 1951. Construída como uma pequena réplica da cidade de Jerusalém nos tempos de Cristo, a cidade teatro tem uma área total de 1/3 da cidade murada da Jerusalém onde Cristo teria vivido seus últimos dias. A réplica é cercada por uma muralha de pedras de 4 metros de altura, possui 70 torres de cerca de 7 metros de altura e possui 9 palcos com plateias. Disponível em: <<https://www.novajerusalem.com.br/historia-paixao-de-cristo>>. Acessado em: 01 de jun. de 2021.

indústria<sup>50</sup>, buscando dialogar com o contexto nacional, internalizando a crise gerada pelo golpe militar. De acordo com Concagh:

O filme tem pouco diálogos e trabalha como uma narrativa musicada que lembra a antológica “ópera rock” de 1973 *Jesus Christ Superstar* – tanto pelas construções cênicas e temáticas religiosas como pela aproximação com a ópera rock ou, no caso, “ópera do sertão” (CONCAGH 2017 p. 167).

Os anos de 1970/80 viveram o fenômeno dos musicais (óperas filmadas), mas a sua criação é tão antiga quanto o próprio cinema, como afirma Chion (1997, p. 170). Para o autor, a ópera filmada lança problemas que podem ser apontados como problemas para o próprio cinema, tais como: o que fazer com problemas de abertura? A que público dirige-se o filme? Como adotar a forma de gravação da música adequada a interpretação filmada? <sup>51</sup>(Chion, 1997, pp. 171-172).

O filme inicia-se com homens sacrificando um boi, antes um padre faz o “sinal da cruz”, como que abençoando o ato ou dando o sacramento da extrema unção ao animal. À primeira machadada o animal cai, começamos a ouvir uma música instrumental ao som do agogô e de uma viola. Em plano aberto vemos ao fundo sendo encenada uma “tourada humana” (na verdade trata-se de uma dança muito popular na Espanha chamada de *pasodoble*, uma mulher faz as vezes de touro e um homem, com seu paletó, de toureiro). Outros personagens compõem o que será uma espécie de *corpo teatral* que acompanhará no filme todas as cenas do Coronel Frágoso. Estas personagens que acompanham o Coronel Frágoso não possuem falas. Aparentemente, destoam do filme, parecem não se “encaixarem” no enredo, mas na verdade compõem um recurso cênico importante, além de darem ao filme ao uma conotação surrealista.

A câmera se deslocará pelo cenário focalizando a cena que descrevemos acima até focar em Coronel Frágoso, um homem com grandes bigodes, aparentando

---

<sup>50</sup> A “abertura a indústria” para Ricardo resulta na produção do filme *A Noite do Espantalho*, que contou com o financiamento estatal da Embrafilme (Empresa brasileira de filmes). Para poder receber o financiamento Ricardo cria a empresa ZEM Produções (Zelão editora musical).

<sup>51</sup> Essa questão foi pensada por Ricardo que para haver maior sincronização entre canto e interpretação, primeiro realizou vários ensaios técnicos para cronometrar o tempo de música e atuação, o que ele chamou de “extrair a pulsação rítmica da cena”, para só então realizar as gravações, conforme escreve em suas memórias em 1991.

ter por volta de 50 anos de idade, vestido com terno claro e uma enorme gravata vermelha, tendo ao fundo como cenário um muro alto e portão lembrando as construções romanas. No diálogo, olhando diretamente para a câmera – que faz as vezes do personagem com quem se fala (câmera subjetiva) – conversa sobre a visita de um negociante estrangeiro exigente, diz que o povoado de Cajazeira é pacífico, mas contrata o Jagunço Zé do Cão para garantir que essa passividade continue quando a visita chegar.

Após estas cenas, entrará em ação o Espantalho narrador que nos contará de forma cantada do que se trata a história. Disposto em uma posição de braços aberto, entre duas cruzes entrecruzadas, o Espantalho se assemelha ao próprio Cristo pregado na cruz (esta relação do filme com elementos da cultura cristã não está somente representada na figura do espantalho e sua semelhança com as imagens de Cristo, voltaremos a este assunto adiante), além do visual, com cabelos longos e barba comprida. Veste roupa de couro marrom com fitas de retalhos amarradas em suas vestimentas e espelhos redondos como colares e sapatos vermelhos, além de lembrar a imagem de Cristo, também lembra um *hippie*. O cenário é uma espécie de garagem no subsolo de um prédio. Onde se encontra vários camponeses, ovelhas, crianças e uma das personagens central do filme, Maria do Grotão.

Maria do Grotão é descrita no filme – por uma canção cantada em forma de prece – como uma mulher de deus, com os olhos na morte. Maria tem pele bronzeada e cabelos longos e escuros, e aparece no filme sempre com o mesmo figurino, uma túnica em um tom de vermelho desbotado e surrada. Em muitas cenas aparece carregando uma moringa de água na cabeça. Ela estará dividida entre o amor de Zé do Cão e Zé Tulão, rivais inclusive na disputa pelo amor de Maria.

Todos estão ali, para velarem um corpo, que está caído de bruços no chão. O Espantalho canta para velar o morto.

*Quando o corpo vai pro lado*

*E vai pro outro o coração*

*Cante que nem passarinho*

*Solte o corpo na canção*

Em seguida, o Espantalho canta a próxima canção, onde saberemos sobre a história contada no filme. Em forma de repente ele canta:

*Sou cantador de Cajeseira  
 E vim cantar a minha gente  
 Gente que não foge do aço  
 Gente que não corre de macho  
 Nem de onça ou de mulher  
 Lá das bandas de Cajazeira  
 Venho cantar a minha gente  
 Lá das bandas de Cajazeira  
 Onde um coronel diz que é dono de tudo  
 Coronel Fragoso<sup>52</sup>(...)*

Nas cenas adiante conheceremos o Jagunço Zé do Cão que fará oposição ao vaqueiro Zé Tulão, o primeiro contratado para fazer valer a força do Coronel Fragoso e o segundo que surge como o herói sertanejo que ousa contestar o coronel. Zé do Cão é apresentado pela canção:

*Meu nome é Zé do Cão  
 Jagunço não nego não  
 A vida me deu por sorte  
 Levar a morte pelo sertão  
 Meu nome é Zé do Cão  
 De morte ainda “intero” mil  
 Meu Deus é minha peixeira  
 E meu padroeiro o santo fuzil<sup>53</sup>*

---

<sup>52</sup> Trecho da letra *A canção do Espantalho*, cantado por Alceu Valença que também interpreta o Espantalho.

<sup>53</sup> Trecho da letra da canção *Meu Nome é Zé do Cão*, cantada por Sérgio Ricardo

Enquanto ouvimos a canção, vemos as imagens de Zé do Cão e seus jagunços, montado não em cavalos, mas em motos com asas de mariposa, e capacetes em couro com uma ponta pontiaguda semelhante a um ferrão e óculos de aviador. Vestem-se com roupas semelhantes a um uniforme militar e usam como calçado um híbrido de bota e sandália. Zé do Cão é um homem com cabelos longos e barba.

A anúncio de Zé Tulão também é feita por uma canção. Enquanto Maria caminha ela observa rastejando pela terra um homem, é Zé Tulão. Ela lhe socorre, dando de beber da água que carregava. Ele é um homem com olhos claros, barba e cabelos compridos. Ao ser encontrado por Maria está vestindo roupas rasgadas e calçando sandálias. Após conseguir o emprego de vaqueiro seu figurino será outro, adotará calças e uma blusa em cores próximas a um tom de vermelho bem desbotado. Tulão é apresentado sob a canção:

*Lá vou eu Tulão*

*Tulão das estrelas, Tulão raio*

*Tulão das estradas*<sup>54</sup>

## O conflito

Diferentemente do filme *Esse mundo é meu, A Noite do Espantalho* terá como cenário um Brasil rural e não mais o espaço urbano. A escolha é de representar o nordeste brasileiro, em uma época não determinada, mas que procurará explorar a temática entre o Brasil arcaico e o Brasil moderno, questionando essa modernidade, além de abordar como tema as lutas pela terra do homem do campo. Essa temática desenvolvida em torno do Brasil rural foi muito utilizada em filmes cinemanovistas,<sup>55</sup> como, por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha *Deus e diabo na terra do sol* (1964) e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), este último, clara referência para o filme de Sérgio Ricardo, que mistura cordel e ópera em ritmos nordestinos. De acordo com Tolentino:

---

<sup>54</sup> Trecho da Letra da canção *Tulão das Estrelas*. Voz de Sérgio Ricardo

<sup>55</sup> Antes disso, o cinema de Humberto Mauro, desde a década de 1920, já fazia do rural sua matéria prima. Não é à toa que Mauro será uma das principais referências do Cinema Novo, louvado por Glauber Rocha como um pioneiro do cinema brasileiro (TREVISAN, 2016, p. 281).

[...] o camponês brasileiro deveria apaixonar-se pela revolução, numa luta para liberar o país das mãos dos latifundiários que atrasavam e impediam a sua modernização mantendo-o nas garras do imperialismo sob a forma de país dependente e agroexportador. Se o país era carente de modernização industrial, era atrasado e dependente, o Nordeste era a nossa melhor alegoria do latifundiário – uma categoria política ampla que no cinema se materializava na figura dos coronéis sertanejos – era o grande inimigo do povo brasileiro. (TOLENTINO, 2003, p. 221).

Nesse sentido, em *A noite do espantinho* temos a representação (ou representificação) do latifundiário na figura do Coronel Fragozo que vende suas terras para um negociante estrangeiro, muito exigente. O comprador das terras do Coronel é um Dragão. Esse Dragão é um animal híbrido de outros, possui seios de mulher, nariz de boi em sua barriga com uma argola pendurada, além dos pés serem cascos de cavalos e no filme, essa figura alegórica interpretamos como uma “analogia” ao capital estrangeiro. O Dragão é recepcionado pelo coronel com muita pompa. Ele vem em uma carruagem vermelha, escoltado por soldados romanos, enquanto ouvimos um rugir de fera, semelhante ao de um leão e a música:

*Rei dos porões do reino animal*

*Macuã*

*Rei dos dragões do reino animal*

*Satanás diz que ele é seu pai*

*E a mãe de Zé Bedeu*

*Macuã<sup>56</sup>*

Os filmes com a temática do rural, do sertão, eram como uma metáfora para o país. Segundo as análises de Tolentino:

As lutas camponesas por reforma agrária, com a imagem da rebeldia e resistência que vinha daquele setor que enfrentava à bala os grandes proprietários rurais que não economizavam emboscadas e assassinatos, o campo acabava oferecendo a melhor matéria, e o narrador típico, para falar de Lukács, seria, portanto, o homem sertanejo. Se o latifundiário era o grande inimigo da nação, cabia então a ele o papel do sujeito transformador (TOLENTINO, 2003, p. 221).

---

<sup>56</sup> Letra da canção Macuã

O papel do sertanejo transformador, no filme, está na figura de Zé Tulão. Ele é um vaqueiro que já foi retirante, que emigrou para São Paulo fugindo da seca, mas que voltou. Vejamos esse diálogo que ele tem ao ser encontrado por Maria do Grotão:

Eu também vi os mortos, andei com eles pelos mesmos mandacarus  
 Comi com eles o mesmo verme  
 E a gente morria devagarinho  
 Parecendo recuar sempre  
 Voltando e vendo a morte no caminho  
 (...) um pau de arara, levou a última penca de morto para enterrar em  
 São Paulo  
 Na beira dos edifício e dos viaduto  
 Mas eu voltei (Trecho da fala de Tulão, *A noite do espantinho*, 1974).

Enquanto narra a sua trajetória como migrante<sup>57</sup> para Maria, vemos o que parece ser suas memórias. Sobreposta a voz *off*, vemos Tulão andando por entre pessoas, ora identificáveis pelas suas vestimentas como camponeses, outras como moradores da cidade. O *corpo* de pessoas que sempre acompanham o Coronel Fragoso está entre as figuras que aparecem na cena. Ao terminar o monólogo com a frase, “mas eu voltei”, vemos Tulão novamente, mas agora em pé. Nesta cena ele está sendo contratado para trabalhar como vaqueiro nas terras do Coronel Fragoso. Acompanha a cena a seguinte canção:

*É do povo,  
 Sofrimento traz sabedoria  
 Filho que sai da terra  
 Volta diferente  
 Volta trazendo uma vontade dentro*<sup>58</sup>

Entendemos pela postura altiva de Tulão e pela canção que ele está diferente daquele que emigrou para São Paulo. Foi preciso o sertanejo emigrar para um grande

---

<sup>57</sup> De acordo com Paul Singer em *A Economia Política da Urbanização* (1980) “a criação de desigualdades regionais pode ser encarada como o motor principal das migrações internas que acompanham a industrialização nos moldes capitalista” (SINGER, 1980, p. 37). No caso do nordeste brasileiro, o fator de expulsão que leva a migração se dá “por *fatores de estagnação*, que se manifestam sob a forma de uma crescente pressão populacional sobre uma disponibilidade de áreas cultiváveis que pode ser limitada tanto pela insuficiência física de terra aproveitável como pela monopolização de grande parte da mesma pelos grandes proprietários” (SINGER, 1980 p. 38).

<sup>58</sup> Trecho da canção *Tulão das Estrelas*.

centro urbano para adquirir uma consciência de sua situação de oprimido e estar em condição de deflagar uma mudança, passando a ser o sujeito transformador que fala Tolentino (2003, p. 221).

O povoado de Cajazeira passa por uma grande estiagem, e alguns camponeses pensam em emigrar para fugir da seca. Tulão os fazem desistir, a cena cantada diante dos camponeses fala sobre isso:

*Bento, Terêncio, Severino e Lucas*

*Vem cá, vem cá me ouvir*

*Não tá certo ir se embora*

*Não tá certo não, partir*

*Quem parte, morre lá fora*

*Quem fica morre de não ir*

*(...)*

*Eu sei disso meu irmão*

*O ano inteiro a gente só plantou*

*Pra semente dar*

*Temo é que ficar*

*Pra cumprir nosso trato com seu coronel*

*Que vai ter de pagar*

*(...)*

*A nossa parte o coronel*

*Vai ter que nos entregar*

*Se a terra é dele*

*E a seca é da terra*

*A seca e a terra*

*São lá do seu coroné*

Tulão insistiu para que o povo fique e que não sejam eles a parte penalizada pela seca. Nesta cena, com uma faca, faz um círculo e o divide ao meio explicando pela canção o porquê da divisão entre camponeses e Coronel ser injusta. Tomados pela coragem do vaqueiro, os camponeses vão até o Coronel Fragoso e reivindicam a não partilha do pouco que conseguiram colher.

Os camponeses atravessam o campo em que estava sendo realizada uma partida de futebol onde o Coronel e seu corpo de seguidores assistem e torcem. O Coronel sente-se desafiado por Tulão, que marca hora e lugar para que as contas da divisão sejam refeitas.

### **O confronto Zé do Cão versus Zé Tulão**

Zé do Cão a serviço do Coronel é quem vai para o acerto de contas com Tulão. Em forma de repente os dois Zés se confrontam para saber qual lado estar certo na divisão, em disputa que é vencida pelo vaqueiro, já que o Jagunço concorda com divisão e decide não tomar o burrinho de Severino, em suas palavras, pela “afronta” que os camponeses fizeram ao Coronel indo até ele discutir a partilha. Mas ao concordar que o burrinho fique com Severino, Zé do Cão atira no animal, matando-o. Cão dá a notícia aos camponeses de que as terras foram vendidas e que o Coronel exige que eles a desocupem, porque assim quer o Dragão.

Em um ato de desobediência, os camponeses organizam um mutirão e erguem casas de taipa, e fazem uma festa, onde cantam e dançam demonstrando que não se retirarão da terra. Coronel Fragoso faz um gesto de cruz, que é entendido por Cão como um sinal para que se mate os revoltosos. O que acontece. Investindo contra os sertanejos pegos desprevenidos enquanto ainda festejavam, os companheiros de Tulão, Bento, Severino, Terêncio e Lucas são assassinados por Zé do Cão e seus jagunços. Menos Zé Tulão é morto, pois havia saído com Maria do Grotão, acabara de iniciar um romance. Ao retornar pela manhã, Tulão vê os corpos de seus companheiros e sai em busca de vingança. Com uma faca, mata os jagunços que acompanham Zé do Cão.

O embate final entre Cão e Tulão se dá em uma arena. É noite e a arena é iluminada por refletores. O embate entre o jagunço e o vaqueiro, que estão amarrados

por uma corda pela cintura tem início com uma briga de facas<sup>59</sup>. Em uma arquibancada, é possível observar uma torcida. Os camponeses apoiando Tulão e o Coronel Fragoso, seu corpo de seguidores e o Dragão apoiando Zé do Cão. Os homens lutam e se esfaqueiam até a morte, em uma luta que não há vencedores, ensanguentados, morrem abraçados.

Maria do Grotão se desespera ao ver os corpos sem vida de Zé Tulão e Zé do Cão. A relação de Maria com os dois homens é descrita por ela em um monólogo após a morte de ambos no que parece ser um “surto” da personagem. Para ela os dois homens eram um só. Enquanto Zé Tulão era o herói, Zé do cão era o anti-herói, ambos, coexistindo em um mesmo homem. Tulão e Cão chegam a ter a mesma fala, sobre suas origens revelada a Maria em momentos distintos do filme, como é possível observar nestas falas:

Eu também vi os mortos,  
Andei  
com eles pelos mesmos mandacarus  
Comi com eles o mesmo verme  
E a gente morria devagarinho  
Parecendo recuar sempre (Trechos da fala de Tulão e Ze do  
Cão, *A noite do espantinho*, 1974).

E sobre eles fala Maria, ao término do cortejo fúnebre que se iniciará no começo do filme e somente no final é concluído:

(...)  
Ele morreu porque era um só  
Quando chegou no sertão já carregava a morte  
Bebeu da minha água e do meu corpo  
E ganhou campo livre  
E eu fui dele por bem, eu fui dele por mal  
Estava certo. Da mistura dos dois jeitos nasceu o amor  
Era ele e a vida pelo sertão sem fim  
Quando cismava era vaqueiro, não cismando era Jagunço  
E veio a seca, e a história do burro  
Era do Severino, mas aí cismou  
Ele mesmo matou o burro a mando do coronel  
Com medo de perder tudo venceu os homens do mal

---

<sup>59</sup> Impossível não referenciar esta cena ao filme de Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), onde Antonio das Mortes e Mata Vaca duelam em uma briga de facas.

E o santo adormeceu os homens de bem  
 Mas ele tirou o olho do santo e viu o chão que pisava  
 Botou agulha no corpo,  
 Acordou e pensava  
 Enquanto a terra tinha o jeito que tinha  
 Ele não dormia (Trechos fala de Maria, *A noite do espantalho*,  
 1974).

Pela fala de Maria é como se os dois homens fossem um só, o que não podemos ter certeza. O que acontece após a morte dos dois homens também nos intriga, só há um corpo, mas com duas cruzes. O filme termina com a morte do herói e seu antagonista. Se Tulão representa o sujeito transformador, com a sua morte não há mais a possibilidade de transformação. A morte de Tulão representa o fim na crença de uma revolução. Sendo Cão a antítese de Tulão, é também parte dessa revolução, é representa tudo aquilo que ela não foi.

### **As cores *Da Noite*: Tropicalismo e Alegoria**

O Cinema Novo brasileiro, como mencionado no Capítulo 1 desta dissertação, após o golpe militar de 1964, vai incorporar através dos filmes produzidos sob esse contexto um momento de reflexão sobre o fracasso da revolução e o estabelecimento de uma ditadura que investia contra setores da cultura brasileira. De acordo com Malafaia:

As transformações sofridas pela produção cinematográfica cinemanovista, a partir de 1964, demonstraram a multiplicidade de caminhos a serem percorridos por intelectuais que desejavam manter sua individualidade autoral, inserindo-se o melhor possível num mercado cultural em expansão, e, ao mesmo tempo, refletindo sobre a sociedade brasileira em plena transformação (MALAFAIA, 2012, p. 51).

Ao final dos anos de 1960, um novo perfil de consumidor cultural vai se estabelecer. Ainda de acordo com Malafaia:

[isso] propiciou o aparecimento de novas condições de produção, devido ao próprio desenvolvimento técnico e à facilidade de importação de meios de produção, tudo facilitado pelo crescimento econômico acelerado, devido às medidas adotadas pelo Estado autoritário a partir de 1967.[...] Esse novo mercado cultural teve como base justamente a expansão do setor de comunicações, a TV, à frente de todo esse processo criando novos padrões de consumo, bem como estabelecendo novas bases para o debate cultural ao associar as figuras de povo e de público. Os cinemanovistas não se furtaram a

esse debate e a partir de 1967, prepararam mudanças para se inserirem no mesmo, tanto estética quanto politicamente (MALAFAIA, 2012, p. 53, interpolação minha).

É a partir dessa conjuntura, iniciada em 1967 com o filme *Terra em Transe*, que os cinemanovistas vão vislumbrar uma outra opção estética para o seu cinema, que de acordo com Xavier, refletirá, especialmente, sobre o fracasso revolucionário: “Sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora que será efetuado pelo Tropicalismo a partir de 1968” (Xavier, 2001, p. 29).

O movimento Tropicalista<sup>60</sup> que ganhou destaque na música se fez presente nas mais diversas manifestações artísticas brasileira, artes plásticas, teatro e também no cinema, surge neste período e buscará expor por meio de sua arte, as contradições da sociedade brasileira: moderna e arcaica, rural e urbana, progressista e conservadora (Malafaia. 2001, p.57). Assim, conforme Favareto:

[...] procurando articular uma nova linguagem a partir [...] dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias, que nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. Empregava as produções realizadas ou em processo, pondo-as em recesso, deslocando-as de modo a subtrair sua prática à redução a um momento particular do processo de evolução das formas existentes, com o que fica marcada uma posição de ruptura. Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora esta operação, segundo teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura de elementos contraditórios – enquadráveis basicamente na oposição arcaico-moderno, local-universal, - e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (Favareto, 2000, pp. 25-26).

---

<sup>60</sup> Para uma análise mais detalhada sobre o tropicalismo na música ver FAVARETO, 2000.

Sob a égide do tropicalismo, emergirá um Cinema Novo em sua terceira fase e também, o que se denominou por Cinema Marginal<sup>61</sup>. É sob a ótica da estética tropicalista que analisaremos o filme *A Noite do espantinho*, pensando de que forma a adoção dessa estética se fez presente no filme de Sérgio Ricardo. No Cinema Novo, os filmes que vão se utilizar da estética tropicalista ganharam o tom alegórico com a junção de fragmentos entre o moderno e o arcaico para debater as questões nacionais. No filme de Ricardo, vemos esse embate tanto no enredo do filme quanto na sua própria concepção enquanto linguagem cinematográfica, ou seja, para além do enredo, é na textura da obra que se pontuará também essa discussão.

O recurso das alegorias<sup>62</sup> no filme em *A Noite do espantinho* pode ser entendido a maneira como Hansen a define: de uma maneira mais geral, falamos *b* para significar *a*, ou seja, falamos uma coisa, na intenção de significar outra (Hansen, 2006, p. 7). Para o autor não podemos falar de alegoria, mas em 2 alegorias:

[...] uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão* a alegorias dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar (HANSEN, 2006, p.08).

Analisaremos o filme, portanto, levando em consideração, como ele constrói essas alegorias, situando a nossa análise como parte delas, dado que faz parte do próprio recurso alegórico a sua interpretação, o que reforça a ideia que já abordamos no capítulo anterior, de que os significados do filme não estão dados e nem são fixos, necessitando também a obra de arte de nossa interpretação para se concretizar. Assim, tanto o espectador geral quanto o pesquisador têm papel ativo na realização do objeto fílmico. Afinal, trazendo novamente o que nos diz Francastel (1987, p.173), o que se materializa na tela do cinema não é “nem o real nem a imagem que se formou no cérebro do cineasta, nem a imagem que se forma em nosso cérebro, mas um *signo*, no verdadeiro sentido da palavra”.

*A Noite do espantinho* nos oferece, nesse sentido, imagens que nos permitem pensar sobre um Brasil. Como parte de um repertório tropicalista, questiona o milagre econômico brasileiro e seu projeto de modernização. A história se passa no fictício

---

<sup>61</sup> Para uma análise mais detalhada sobre tropicalismo e Cinema Marginal ver XAVIER, 1993.

<sup>62</sup> Para um entendimento mais detalhado sobre alegorias indico HANSEN, 2006.

povoado de Cajazeira, que nos dá a entender, pelas imagens de paisagens áridas, pela presença da seca e pelo sotaque das personagens, ser no rural do nordeste brasileiro, aqui interpretado como metáfora para o Brasil arcaico. No caso, isso pode ser percebido principalmente nas relações de poder conservadoras, representadas na figura do Coronel Frágoso, que pelos versos de repente cantado pelo Espantalho, sabemos ser o “dono de tudo”, é aquele que “entregou” o país nas mãos do Dragão, um animal, híbrido de outros animais, rei dos porões do reino animal – como este é apresentado na canção que o anuncia – o qual entendemos como metáfora para o capital estrangeiro. Interpretamos estas imagens alegóricas como questionamentos a respeito da modernização brasileira que vinha sendo promovida pela ditadura militar, que ao final, mostrou-se conservadora do ponto de vista que, ao supostamente promover o “milagre” econômico, na verdade gerou um grande custo social, excluindo do benefício do milagre, grande parte das classes populares como vimos no primeiro capítulo. Como aponta Xavier:

De lá para cá, mudaram os termos da equação social, é outra a situação do cinema, mas tudo enfim tornou até mais radical o senso de periferia, que após as ilusões de “milagre” econômico do período de 69-78 acabou retornando com força. Reaviva-se, então o que havia de apocalíptico, de modernização brasileira, no cinema produzido entre 1967 e 1970 (XAVIER, 1993, p. 09).

Mantendo a mesma linha de análise, compreendemos como metáfora para intelectual o vaqueiro Zé Tulão, migrante que retornou ao seu lugar de origem, após ter estado em São Paulo, adquiri a consciência de situação de oprimido e tenta mudar a situação de exploração de seu povo. Zé Tulão é que faz a oposição aos desmandos do Coronel Frágoso e lidera uma busca por justiça e pela permanência do camponês (aqui representação para o povo) na terra, e que não seja esse o penalizado pela seca.

Merecem destaque ainda as personagens que cercam o Coronel Frágoso, que não possuem falas e em nada lembram os camponeses, a começar pelas vestimentas, que sugerem origem diferente. Há homens que vestem terno, mulheres e homens com roupas que lembram a de *hippies*, além de uma bailarina e um padre. Aparecem logo nas cenas iniciais do filme, antes da fala do Coronel Frágoso, enquanto a câmera passeia pelo cenário, vamos descobrindo essas figuras, e vemos também uma dança, muito semelhante ao *posodoble*, popular dança espanhola que simula uma tourada. Interpretamos essas personagens e suas ações, como uma

metáfora para um setor da sociedade brasileira, uma elite conservadora que apoiou o golpe militar. Outra hipótese, para a construção visual desses personagens, que vão se caracterizando conforme a necessidade da cena, é sua representação para a cultura *pop* com influência internacional que surgia vinculada, a uma indústria cultural que se consolidava no país.

A cena musical tropicalista não vai negar a indústria. De acordo com Hollanda, os tropicalistas vão surgir com uma crítica à *intelligentzia* da esquerda e “o namoro com os canais de massa” (Hollanda, 2004, p. 63). Uma das principais críticas da esquerda, compartilhada por Sérgio Ricardo, com relação as canções tropicalistas<sup>63</sup>, era que apesar de tratarem de uma temática nacional, faziam isso se utilizando de formas artísticas que descaracterizavam a cultura brasileira, por flertarem com a *contracultura* ao incorporarem uma diversidade de ritmos, usando guitarra elétrica e com influências de Beatles, por exemplo<sup>64</sup>. Alguns críticos dos artistas que faziam uma bossa nova engajada, como Coelho afirmavam que “para a esquerda, os tropicalistas seriam uma espécie de ‘agentes do inimigo’ infiltrados para destruir por dentro o movimento revolucionário” (Coelho, 1989, p.161).

Dentro do recurso oferecido pelas alegorias, admitimos que há no filme um caráter intertextual ao dialogar com outras obras artísticas que fazem referência a uma cultura cristã, notadamente marcada no filme. A própria figura do Espantalho se assemelha às imagens de Cristo, produzidas e reproduzidas incontavelmente na história da arte e na iconografia crista em geral. Os cabelos compridos a barba longa, a disposição de seu corpo com os braços estendidos sobre um cajado como vemos em algumas cenas nos remete as imagens de Cristo crucificado. Na primeira cena em que aparece, vemos seus braços estendidos sobre o que posteriormente, descobrimos ser duas cruzes entrelaçadas. Na cena há uma iluminação direcionada

---

<sup>63</sup> Sobre a experiência desta “mistura tropicalista” na música escreve Favareto: “O problema básico que o tropicalismo se colocou foi o da situação da canção no Brasil. Tanto a retomada da linha aberta pela bossa nova como a inclusão das informações da modernidade punham em crise o ‘nível médio’ em que se encastelara a produção musical; além disso, este projeto tomou a forma de uma estratégia cultural mais ampla, definindo uma postura política singular, intrínseca à estrutura da canção. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação: misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60.” FAVARETO, 2000 pp 40.

<sup>64</sup> Para essa discussão mais a fundo, a respeito da crítica dirigida aos cancionistas tropicalistas ver: COCAGH, 2017.

propositalmente em sua direção, o que corrobora para criar uma atmosfera de divindade no entorno do seu corpo. Ainda como narrador do filme é uma figura onipresente, sempre aparece em cenas decisivas do filme.

Outra referência que nos chama a atenção ligada à cultura cristã é a cena da ceia do Coronel Fragoso, que parece fazer alusão à última ceia de Jesus Cristo, imortalizada no imaginário ocidental especialmente no afresco de Leonardo da Vinci [Figuras 3 e 4]. É noite, e em uma grande mesa em pé à esquerda, vemos o Dragão, ao centro, uma mulher de costas, à direita, o Coronel Fragoso, do outro lado da mesa vemos as figuras que sempre acompanham o Coronel, além de dois soldados trajados como os antigos soldados romanos, à direita. Ao todo, são treze personagens dispostas no entorno da mesa, como no afresco de Da Vinci. Mas se na mitologia cristã, Cristo em tom profético revela aos discípulos que um deles o trairá, na cena do filme que destacamos, a ceia do coronel celebra a morte, o tom jocoso da risada de Fragoso enquanto ergue um cálice, parece comemorar as mortes dos companheiros de Tulão.

Figura 3



Cena do filme que lembra a *Última Ceia*, de Da Vinci.

Figura 4



Leonardo da Vinci. *A última ceia*. Têmpera e óleo sobre duas camadas de gesso aplicadas em estuque, 460 cm x 880 cm. Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão.

Dentro da estética tropicalista, o filme *A Noite do espantalho* empenhou-se no uso da alegoria como um recurso que se revela moderno. Se a modernidade promovida pelo Estado brasileiro se revelava conservadora, o filme de Ricardo se posicionará como um elemento de modernização, tanto em sua estética e linguagem ao incorporar elementos tropicalista como a alegoria. Ao começar por ser o próprio cinema um advento da modernização, em tempo, a própria fotografia do filme, em cores, nos dá mais um elemento modernizante. Aliás, *A Noite do espantalho* é um filme que “explode em cores”, talvez seja impossível pensar neste filme sem elas. Apesar do filme ter a palavra noite em seu título, talvez uma alusão ao período político brasileiro, grande parte das cenas se passam de dia, sob a luminosidade do sertão nordestino. Nas cenas internas e noturnas temos um recurso de iluminação que nos lembra a iluminação usada no teatro, bem verdade que foi rodado em um cenário que é o grande teatro a céu aberto.

O filme explora nas personagens que acompanham Fragoso, o uso de um figurino em cores vivas nos mais variados tons, e o uso da maquiagem que reforça o efeito cênico. Predominantemente nos camponeses temos tons mais claro em suas roupas, com destaque para o pastel. No geral, predominam no filme cores mais

quentes. Sobre a ação da cor e sua importância para a compreensão da arte, Wassily Kandinsky diz que ela é capaz de um duplo efeito, primeiramente:

Do ponto de vista estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta as suas propriedades, é fascinado por sua beleza. [Em um segundo momento] [...] quanto mais cultivado é o espírito sobre o qual ela se exerce, mais profunda é a emoção que essa ação elementar provoca na alma. Ela é reforçada, nesse caso, por uma segunda ação psíquica. A cor provoca, portanto, uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é apenas, em suma, o caminho que serve para atingir a alma (KANDINSKY, 1996, pp. 65-66).

O uso da cor reforça os sentidos das alegorias, nos permite refletir ainda mais sobre a própria textura do filme como elemento modernizante, e tomando esse rumo, vai traçando um paralelo sobre o próprio fazer fílmico, se revelando neste sentido uma obra metalinguística.

As imagens em si nos fornecem pistas sobre a nossa hipótese. Nas cenas iniciais, no momento em que se congela a imagem em um plano aberto e aparecem os letreiros, vemos uma personagem alheia a cena até então (figura 5). Trata-se de uma moça de blusa amarela e calças marrom com uma prancheta entre os braços. Parece muito mais um elemento do corpo técnico da produção, do que propriamente pertencer ao enredo do filme, não aparecendo a personagem em outras cenas. Outra imagem que corrobora em nossa tese, destacamos a presença de uma câmera (figura 6). Nas cenas em que os colonos constroem uma casa como símbolo de resistência para a sua permanência na terra, temos a figura de um homem que os filma com uma câmera cinematográfica. Poderia isso ser uma metáfora para o próprio cinema, como símbolo de resistência? Pensamos que sim.

Figura 5



A esquerda na imagem vemos uma mulher de camisa amarela segurando uma prancheta. *Screenshot*, elaboração própria.

Figura 6



Imagem de homem manipulando uma câmera. *Screenshot*, elaboração própria.

Ao observar as alegorias como elementos modernizantes no filme, nos deparamos em certos momentos com uma linguagem de videoclipe<sup>65</sup>, que se popularizou nas décadas seguintes. Enquanto ouvimos a canção tema de Zé do Cão, no trecho da música:

Atenção se esconda agora

Bota a capela no padre

Tira o padre da capela

Bota a janela na moça

Tira a moça da janela

Que aí vem desembestado

O mais cruel e malvado

Jagunço dessa onça de terra.

Enquanto a música é reproduzida, as imagens de um padre e de uma moça são sobrepostas a uma janela, cumprido exatamente o que nos descreve a canção. A moça da janela, veste uma blusa curta branca e calça jeans, vestuário que nenhum outro personagem mais utiliza no filme. As cenas são exploradas com uma “montagem que se faz ver”, com a utilização de cortes bruscos e colagem. Sendo a montagem aqui utilizada também como recurso alegórico, ao nos depararmos com estas cenas, com a velocidade de sobreposição das imagens nos jogando a um “desconforto visual”, muito próprio da experiência tropicalista.

A *Noite do espantalho* nos apresenta como enredo uma “ópera cordel”, para expor uma crítica sobre os rumos que o país tomava à revelia da perspectiva de uma intelectualidade da esquerda, incluído, os próprios cineastas vinculados ao Cinema

---

<sup>65</sup> A relação entre música e imagem é antiga. Nos primeiros filmes, a música estava atrelada ao teor das imagens veiculadas, portanto, era a partir das imagens, que se direcionava a música, relação essa, de acordo com Soares (2012, p. 24) comumente invertida no videoclipe. Ainda de acordo com o autor, a proliferação do gênero se dá nas décadas de 1970 e 1980. O que no filme de Ricardo creditamos a estas cenas uma “linguagem de videoclipe” se dá justamente pelo uso da canção como elemento decisivo na construção destas imagens, principalmente pela montagem rítmica das cenas. A própria noção de videoclipe está ligada a concepção de recorte, pinça, imagens rápidas e instantâneas, estruturas enxutas e ao ritmo das imagens. “Em alguns momentos, o que se vai destacar no videoclipe não é especificamente sua natureza fotográfica (imagética), mas sim, uma relação de grafismo visual e rítmico” (SOARES, 2012, p. 32)

Novo. De acordo com Xavier (1989) este cinema vai chegar ao final da década de 1960 revelando um pessimismo, sob o que chamou de “alegorias do desengano”. Usando como enredo as questões do rural e as questões que afligiam o homem do campo brasileiro, como pano de fundo em uma metáfora para o triunfo do retrocesso, questiona-se essa modernização que se revelava no fundo conservadora.

As imagens nos sugerem que se realmente pode haver algo de moderno, num sentido oposto aos rumos políticos que tomava o país - este era o próprio cinema, e mesmo o Cinema Novo, ainda como um cinema de vanguarda. No filme, a morte do herói Zé Tulão revela a descrença nesta sociedade. E mais, Zé Tulão seria a personagem que antes do golpe militar poderia agregar um potencial revolucionário, o que é sublimado com a sua morte, sendo assim, mais um advento da própria modernidade. Walter Benjamin, refletindo sobre o papel do herói na obra de Baudelaire afirma que o herói moderno está predestinado à derrota:

[...] a modernidade revela-se como uma fatalidade. Nela o herói não está previsto [...] porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível (BENJAMIN, 2000, pp.28-29).

*A Noite do espantalho* é um filme que, por meio de uma linguagem alegórica, dialoga com os problemas da sociedade que o produz, ao mesmo tempo em que cria um imaginário sobre ela, promovendo (talvez) uma reflexão. Mas a o principal destaque é que por meio dessas alegorias contempla o próprio cinema em posição de questionador da modernidade, sendo ele próprio elemento do moderno. Suas alegorias, são as alegorias do desengano, mas também metáfora sobre o papel do cinema e da arte como críticos de seu tempo. A emancipação não pode mais ser dada pelo que temos e somos, mas justamente pela consciência do que não temos e somos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito dessa pesquisa primeiramente foi trazer à luz a filmografia de Sérgio Ricardo, a partir da análise de dois filmes em particular. Morto em 2020, Ricardo vinha ganhando o merecido destaque pela sua obra. O interesse que vem despertando seu trabalho trouxe o artista de “de volta à cena” com lançamento de DVDs de shows e filmes, *website* sobre o artista repaginado, além do crescente interesse acadêmico, do qual nosso trabalho é uma expressão. A presente dissertação busca, dentro do recorte proposto, preencher uma lacuna referente aos estudos de seus filmes, considerados parte do “catálogo” do chamado Cinema Novo brasileiro.

No fervor da década de 1960, o Cinema Novo brasileiro é um movimento conhecido pelas mudanças que operou na linguagem, sobretudo ao lançar mão de recursos estilísticos inovadores no cinema brasileiro até então. Articulou, através de sua estética, produzir imagens que possibilitassem sugerir uma reflexão sobre o Brasil.

*Esse mundo é meu* foi realizado na primeira fase do Cinema Novo, e lançado ainda em 1964 (ano do início do regime militar no país), enquanto *A noite do espantalho* veio à luz dez anos depois, 1974, após período das revisões cinemanovistas. Embora haja dez anos de diferença de lançamento entre um e outro e o contexto da sociedade brasileira tenha se modificado, ambos os filmes estabeleceram, por intermédio de suas imagens, representações ou representificações, um modo de ver e pensar sobre um imaginário de cultura popular.

Em *Esse mundo é meu* vimos como tais expressões o samba, a capoeira, as religiões afro-brasileiras, além de todas essas manifestações, a própria favela, além de paisagem urbana, será ela própria elevada a condição de representação cultural. *A noite do espantalho* nos coloca diante de um musical, ou uma “ópera cordel”, o único do gênero no Cinema Novo Brasileiro. Para tanto, o filme elege a cultura popular nordestina como motivo, através de seus gêneros musicais típicos, como o cordel (aqui cantado), bem como personagens que nos remetem ao folclore nordestino como beatos, jagunços, vaqueiros.

*Esse mundo é meu* adotará uma linguagem mais próxima do neorealismo, enquanto *A noite do espantalho* se afastará dessa estética, buscando um diálogo

muito mais próximo da construção estética tropicalista, por meio do recurso de alegorias. De toda forma, estas imagens, independentes de estarem ancoradas em uma linguagem neorrealista ou alegórica, devem ser compreendidas não como “o real”, mas sim uma construção a partir dele: “[...] tendo sempre por matéria o real, a arte lhe acrescenta sempre algo” (FRANCASTEL, 1993, p 40).

Para Francastel, as imagens cinematográficas, enquanto obra de arte, devem ser pensadas a partir da sociedade que as produziram. Francastel nos diz que:

Uma vez que o homem cria os objetos no sentido de suas atividades socializadas, ele cria os objetos figurativos num duplo sentido, seja de manutenção das estruturas, que sustentam a sociedade, seja, ao contrário, de uma antecipação de outras estruturas que integram as atividades de um grupo a experiência pessoal de um indivíduo. Conforme o caso a arte é um elemento de coesão social ou dissociação. E, levando em conta sua dupla função de coesão ou desestruturação do corpo social, a arte aparece, necessariamente ao mesmo tempo, realizando, seja no concreto, objetos representativos das crenças mais sólidas de um grupo; seja no abstrato, esquemas de representação imaginários (FRANCASTEL, 1993, p 29).

Os significados das imagens estão vinculados ao contexto social e neste sentido são tão importantes para a compreensão da sociedade que as produziram, que Burke (2017) vai alça-las a testemunha ocular da história.

As imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem nos coloca “face a face com a história” (BURKE, 2017, p. 24).

Logo, a humanidade produz as imagens a partir da sociedade em que vivem. E, neste sentido, é possível afirmarmos que compreendermos uma sociedade a partir do cinema que ela produz é perfeitamente plausível.

Em suma, ver uma imagem, concebê-las como expressões de um pensamento visual, faz parte do processo de conhecimento de uma sociedade. Ao nos permitimos conhecer uma sociedade pelas imagens que ela cria, também estamos construindo uma educação da memória mediada pelas imagens. Almeida pontua que as imagens:

[...] governam a educação visual contemporânea [...] e reconstrõem, à sua maneira, a história de homens e sociedades. [Assim] o

conhecimento de inúmeras outras representações já vistas, participam da educação cultural, estética e política e da educação da memória (ALMEIDA, 2000, p. 2).

A análise interna das obras nos permite pontuar questões que não estão dadas e que somente revelam-se por intermédio deste recurso. Pensando os filmes de Ricardo aqui analisados, hoje conseguimos interpretá-los como frutos de seu tempo. Mas a observação dos objetos visuais sempre tem em conta a nossa experiência, seja a do analista, ou do espectador. Assim, a partir da análise e nosso posicionamento no mundo, podemos identificar questões de sua época e da sociedade em que vivemos que olharemos essas obras. Olhamos o passado com os olhos do presente, ressignificando ambos.

Esta dissertação não visa de maneira nenhuma encerrar o debate em torno do cinema de Ricardo, ao contrário, a busca foi fomentar uma discussão crítica de sua obra, a partir do prisma da Sociologia da Arte e do Cinema, em diálogo com a História Cultural. Além disso, os filmes nos oferecem inúmeras possibilidades de análises e interpretações, e oferecemos aqui a nossa contribuição nesse sentido. Resgatar, ainda que brevemente, estes filmes, é trazer à tona um cinema ainda negligenciado enquanto parte do repertório do Cinema Novo. Esperamos ter percorrido da melhor forma as questões que levantamos, e que novas pesquisas surjam, com novas hipóteses e problematizações sobre a obra de Sérgio Ricardo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ALMEIDA, Milton José de. *A educação visual vista na televisão como educação cultural, política e estética*. Revista online da Biblioteca Prof. Joel Martins, V. 1 n. 4. Campinas, 2000.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo, Papyrus Editora, 2008
- BALÁZS, Béla. “*A face do homem*”. In: Ismail XAVIER (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 92-96.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Autor no Cinema*. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. “*O que é cinema?*”. In: Coleção primeiros passos nº 10. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1992, pp 123-189.
- BERGAN, Ronald. *...Ismos para entender o cinema*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERLINK, Manoel Tosta. *CPC da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Testemunha ocular*. O uso das imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHO, Maria do Socorro. “*Cinema Novo Brasileiro*”. In: MASCARELLO, Fernando. (Org). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Editora Papyrus, 2006.
- CARVALHO, Márcia. *A canção popular no cinema de Galuber Rocha – Notas sobre a função narrativa da música cantada em filmes*. Ciberlegenda. Revista do programa de pós graduação em cinema e audiovisual – Universidade Federal

- Fluminense. V.1 n. 24: Sociedades no cinema e no audiovisual. Rio de Janeiro, 2011.
- CÉSAR, Maria Rita de Assis. “*Gênero, sexualidade e educação: notas para uma Epistemologia*”. In: *Educar*, n. 35. Curitiba: Editora UFPR, 2009, pp. 37-51.
- CHION, M. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CELHO, Claudio. *A tropicália: cultura e política nos anos 60*. Tempo Social; Revista de Sociologia da USP. São Paulo, pp 159-176. V.1(2), 1989.
- CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê? Entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. 2017. 204f. Dissertação (Mestrado) – Curso de história, USP, São Paulo, 2017.
- FABRIS, Annateresa. “*O pensamento visual*”. In: Catani, Afrânio, et alii (orgs). *Estudos Socine de cinema, ano IV*, São Paulo, Editora Panorama, 2003, pp. 17-25.
- FABRIS, Mariarosario. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo. Ed. da Universidade de São Paulo, 1994.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê editorial. 2001.
- FONTES, Paulo Roberto R. *Comunidade operária, migração nordestina e lutas sociais: São Miguel Paulista (1945-1966)*. 2002. 412p. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e ciências humanas – Campinas.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Objecto figurativo e objecto plástico*. In: Francastel, P. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Vol. 2. Parte 1 – Os intelectuais e o princípio educativo. Caderno 12 – Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HIRSZMAN, Leon. *Mostra Leon Hirszman de cinema*. São Paulo: Cine Sesc/Galeria Olido. 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Cmpinas: Editora da Unicamp, 2006.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro. Aeroplano editora, 2004.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70*. 2012. 263f. Tese de Doutorado. Niterói, UFF, 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher*. Permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudo sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MALAFAIA, Wolney. *Imagens do Brasil: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. 316f. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, CPEDOC, 2012.
- MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. 3ª ed. São Paulo/Petrópolis: Polis/Vozes, 1984.
- MENEZES, Paulo. *Cinema: imagem e interpretação*. Tempo Social: Revista Sociologia da USP. São Paulo 83-104, 1996.
- \_\_\_\_\_. "O Cinema Documental como Representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento". NOVAES, Sylvia Caiuby [et. al.]. (orgs). *Escrituras da imagem*. São Paulo, SP: Edusp: FAPESP, 2004, pp. 21-48.
- MORIN, Edgar. "A alma do cinema". In: Ismail XAVIER (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 145-172.
- NAPOLITANO, Marcos. *O fantasma de um clássico: recepção e reminiscência de Favela dos meus amores (H. Mauro, 1935)*. Significação: Revista de cultura audiovisual, USP. São Paulo. pp 137-157. v.36(32), 2009.
- PAES, Maria Helena. *A década de 60*. Rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1995.

- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerda e sociedade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão? Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo, UNESP, 2004
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo. Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. *Orixás da metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância. A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro nome/Senac, 1999.
- SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- SIQUEIRA, André Ricardo. *A Sonata de Deus e o diabolus: nacionalismo, música e o pensamento social no cinema de Glauber Rocha*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2014.
- SOARES, Thiago. *Videoclipe: o elogio da desarmonia*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Introdução à revolução brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. México: Ed. Fondo de Cultura económica, 1985.
- TOLENTINO, Célia. "O cineasta e a revolução". In: (org) Mazzeo, Antonio Carlo; Lagoa, Maria Isabel. *Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX*. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo, SP: UNESP, 2001.

TREVISAN, Anderson Ricardo. *Cinema, história e nação: Humberto Mauro e o Descobrimento do Brasil*. *Estudos de Sociologia* (São Paulo), v. 21, n. 40, p. 215-235, 2016, <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477/5802>, acesso em 22/01/2020.

\_\_\_\_\_. *Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte*. *Leitura: Teoria e Prática*, v. 37, n. 77, p. 113-128, 2019, <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/810/539>, acesso em 22/01/2020.

WILLIAMS. Raymond. *La larga Revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do desengano*. A resposta do cinema novo a modernização conservadora. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar*. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

## FILMOGRAFIA

**A noite do espantelho** – Longa-metragem, 1973. Duração:1h40. Cor

Direção: Sérgio Ricardo

Roteiro: Sérgio Ricardo, Maurice Capovilla, Jean Claude Bernardet

Música: Sérgio Ricardo

Fotografia: Dib Lufti

Elenco: Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Rejane Medeiros, Gilson de Moura, José Pimentel, Emanuel Cavalcanti

**Deus e o diabo na terra do sol** – longa-metragem, 1964. Duração: 1h20 PB

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr

Música: Sérgio Ricardo

Fotografia: Waldemar Lima

Elenco: Geraldo del Rey, Yoná Magalhães, Mauricio do Valle, Othon Bastos

**Esse mundo é meu** – Longa-metragem, 1964. Duração: 1h25 – PB

Direção, roteiro e música: Sérgio Ricardo

Fotografia: Dib Lufti

Montagem: Ruy Guerra

Elenco: Antonio Pitanga, Sérgio Ricardo, Ziraldo, Leia Bulcao e outros

**Ladrões de Bicicleta** – Longa metragem: 1848 Duração: 1h33 PB

País: Itália

Direção Vittorio de Sica

Roteiro: Vittorio de Sica

Elenco: Lamberto Manggiorani, Enzo Staiolla, Lianela Carell, Vittorio Antonucci

**O Santo Guerreiro contra o Dragão da Maldade** – Longa-metragem, 1969. Duração: 1h35. Cor

Direção e roteiro: Glauber Rocha

Música: Sérgio Ricardo

Elenco: Mauricio do Valle, Jofre Soares, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana.

**Rio, 40 graus.** Longa-metragem, 1955.

Duração: 100 min. PB.

Direção: Nelson Pereira dos Santos

**Rio, zona norte** – longa-metragem, 1957

Duração: 80 min. PB.

Direção: Nelson Pereira dos Santos

**Roma, cidade aberta** – Longa-metragem, 1945

País: Itália.

Direção: Roberto Rossellini.

Duração: 1h45 min. PB

**Uma noite em 67** – Documentário - Longa-metragem, 2010

País: Brasil

Dir. Renato Terra e Ricardo Calil

## DISCOGRAFIA

*A grande musica de Sérgio Ricardo, 1967* – Sérgio Ricardo

*A Noite do Espantalho, 1974* – Sérgio Ricardo, Alceu Valença, Geraldo de Azevedo

*Deus e diabo na terra do sol, 1964* – Sérgio Ricardo e Glauber Rocha

*Esse mundo é meu, 1964* – Sérgio Ricardo e Lindolfo Gaya

*Não gosto mais de mim: a bossa romântica de Sérgio Ricardo, 1960* – Sérgio Ricardo

## SITES

[www.cinemateca.org.br](http://www.cinemateca.org.br)

[www.sergioricardo.com](http://www.sergioricardo.com)

## LINKS PARA OS FILMES NO YOUTUBE

Filme *Esse mundo é meu* - <https://youtu.be/EgoCgGgCUBA>

Filme *A Noite espantalho*:

Parte 1 - <https://youtu.be/0v2dkhErzhI>

Parte 2 - <https://youtu.be/ejV8SWa37PE>

Parte 3 - <https://youtu.be/3ppg8kbg5uq>

Parte 4 - <https://youtu.be/cqTgm41Klnw>

Parte 5 - <https://youtu.be/4BmqNRHfsHw>

Parte 6 - <https://youtu.be/fJP0f9a2nD0>

Parte 7 - <https://youtu.be/fJP0f9a2nD0>