

Fátima CABRAL¹

TOLENTINO, C. A. F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Aqueles que no Brasil consideram filme nacional sinônimo de chanchada, de cenas picantes de erotismo e exotismo, além de muitos palavrões, têm uma excelente oportunidade para mudar de idéia. *O rural no cinema brasileiro*, livro de Célia Aparecida Ferreira Tolentino lançado pela Editora UNESP, é trabalho originalmente elaborado como tese de doutorado, defendida na Unicamp. O objetivo central da autora nesse trabalho é analisar a maneira como o rural foi visto e apreendido pelo cinema ao longo das décadas de 1950 e 1960, com o intuito de realizar uma leitura do Brasil. Nesse sentido, é reconfortante encontrarmos, na academia, intelectuais que reconhecem que o cinema, a literatura, a música e o teatro – as artes, enfim – também conseguem discutir elementos da realidade brasileira de maneira muitas vezes mais convincente e verossímil que inúmeros trabalhos de sociologia, em que pese aqui se tratar, essencialmente, de uma apreensão sociológica do cinema no período.

Na década de 1950, não é demais lembrar, discutia-se largamente um projeto desenvolvimentista para o país, o que significava procurar

1 Departamento de Sociologia – Faculdade de Filosofia e Ciências – UNESP – 17525-000 – Marília – SP.

adequar as necessidades específicas do país às rápidas mudanças que se desenvolviam mundialmente no pós-guerra. Olhavam-se os problemas nacionais de então como resultantes da tensão entre o velho e o novo, a estagnação e o progresso, o regional e o central, o tradicional e o moderno, o campo e a cidade, o irracional e o racional. Isso porque nas décadas 1950-1960 a Região Centro-Sul já estava bastante fortalecida ante a Região Nordeste, que passava a ser vista, cada vez mais, como uma matriz pretérita, símbolo do atraso e, quando comparada às demais regiões, era vista como o “outro” lugar.

Ao mesmo tempo, algumas questões originárias das décadas de 1920-1930 ainda se faziam centrais para o período como, por exemplo, o que determina nosso “caráter nacional”? Qual é a viabilidade do Brasil como nação? Quem é o povo brasileiro? São essas, de maneira geral, algumas das questões que essa publicação traz à baila, significando que a autora busca desvendar, pelo cinema, se não o “verdadeiro” Brasil do período, pelo menos o diagnóstico que os cineastas, em particular, faziam do país, ora invocando um doloroso naturalismo na década de 1950, ora fazendo da indústria do cinema um poderoso instrumento de uma política cultural que visava atingir o país como um todo, no início da década de 1960.

Para tanto, a autora divide o trabalho em três partes. Na primeira, analisa os filmes mais significativos sobre o tema, produzidos na década de 1950, período em que a indústria cultural no país estava apenas dando seus primeiros passos. Assim, num primeiro momento, a autora revela que foi preciso, antes de tudo, industrializar-se, imitar seu correlato estrangeiro – o *western* –, para só então o cinema nacional conseguir impor a temática rural ao grande público, afirmando-a como tradição. Como representativos do período são analisados os filmes *O comprador de fazendas*, produzido em 1951 pela Companhia Maristela, película que é contraposta ao filme da Vera Cruz, *Terra é sempre terra*, e a *Chamas no cafezal*, lançado pela Multifilmes em 1954. *O cangaceiro* (1953) da Vera Cruz dialoga com *A morte comanda o cangaço*, produção independente de 1960; e, finalmente, *Jeca Tatu*, filme estrelado por Mazzaropi em 1959, é comparado ao filme *Candinho*, de 1953, realizado pela Vera Cruz e também estrelado por Mazzaropi no papel-título.

O cangaceiro de Lima Barreto, como se sabe, foi premiado em Cannes e, de acordo com a autora, é “o primeiro de uma série de filmes que reivindicaria a temática rural nordestina como sinônimo de brasilidade” (p.21), tema esse retomado de Euclides da Cunha. Já Mazzaropi, numa releitura das obras de Monteiro Lobato, faz sua apreensão do Brasil cen-

trado no personagem Jeca Tatu, um caipira que é a imagem do atraso, de uma espécie de sub-raça indisciplinada, de corpo e espírito atrofiados, indolentes, condições essas que causavam todos os seus males e, conseqüentemente, da nação. Na medida, porém, em que já nos finais da década de 1950 a industrialização se apresentava como um processo dominante incontestemente ante o mundo rural, o Jeca passou a ser reclamado como sinônimo de brasilidade e nacionalidade (p.22), afinal um país moderno precisava de “atores” modernos, de uma imagem moderna que questionasse, inclusive, a propalada “vocaçãõ agrária” brasileira, assim como o papel das elites, já revigoradas pela redemocratização do país. Os demais filmes do período também farão com o rural uma alegoria do atraso; em que pesasse a vitalidade da natureza, a pobreza da sua gente, a incapacidade administrativa, a apatia, fazia desses trabalhadores não mais do que apêndices preocupados apenas com a própria sobrevivência, constrangidos, para isso, por uma relação de profunda subserviência.

Na segunda parte do livro, a autora analisa os primeiros anos da década de 1960, período em que parecia realizar-se, finalmente, o sonho do Brasil moderno, isto é, o Brasil urbano e industrial. Diferentemente da primeira parte, quando o rural aparece como atraso, como entrave ao desenvolvimento, nesse período, com o chamado Cinema Novo, a tentativa é discutir o rural como parte do país real, porém numa perspectiva claramente romântica, nostálgica, isto é, francamente anticapitalista. Em que pese o reconhecimento da autora para os limites dessa experiência “engajada”, o título do capítulo que inaugura essa segunda parte do livro revela sua afeição por Glauber Rocha, o narrador apaixonado de “Um grande cinema”; as frases e tons superlativos marcam também a própria narrativa da autora, e não apenas a do cineasta e dos pensadores do período. Pelos filmes analisados, os cineastas-narradores se comunicam pelo ensejo comum de realizar uma obra de nítido caráter ideológico, isto é, fazia-se cinema para, com ele, revolucionar a nação.

A primeira película a ser analisada é *Vidas secas*, filme que Nelson Pereira dos Santos produziu em 1962, a partir da obra de Graciliano Ramos; depois vem *Deus e o Diabo na terra do sol*, filmado por Glauber Rocha em 1964, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, trabalho esse interrompido pelo golpe de 1964 e concluído em 1984, originalmente produzido pelo Centro Popular de Cultura, o popular CPC, para servir de instrumento de educação político-pedagógica.

Tratava-se, então, de um período particularmente rico de discussões sobre temas econômicos e sociais complexos; a ação cultural, lide-

rada por movimentos estudantis, por congregados da União Nacional dos Estudantes (UNE), por marxistas e fundadores do CPC, visava intervir de maneira pedagógica e vanguardista, de modo a construir um projeto capaz de conduzir a sociedade rumo ao socialismo. O Cinema Novo, de modo particular, abraçou esse projeto de caráter nacionalista e anti-imperialista visando, antes de tudo, promover a cultura verdadeiramente brasileira, integrada, isto é, “livre das importações” e capaz de unir, num único projeto, a cultura e a política. Isso significava tratar o rural como “a tônica da cultura genuinamente nacional em oposição ao urbano e moderno, maculado pelos elementos importados” (p.198). Em outras palavras, tratava-se de “tomar as manifestações messiânicas e cangaceiras como formas de rebeldia primitivas que indicassem possíveis trajetórias para a inconformidade e consciências políticas” (p.173).

Os três cineastas em questão sonhavam com a modernização, com um capitalismo sem as fronteiras que separavam o campo da cidade. Essa seria a primeira etapa da revolução que, entendia-se, deveria ser cumprida pela força camponesa (Glauber) ou pela burguesia industrial (Nelson Pereira). A versão final de *Cabra marcado para morrer*, na visão da autora, sintetiza o que restou desse sonho.

Finalmente, na terceira parte do livro, Tolentino analisa os filmes produzidos após o golpe de 1964. *O Candinho*, filme que Ozualdo Candéias produziu em 1973, é comparado com uma fita homônima produzida pela Vera Cruz em 1953, com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que Glauber Rocha produziu em 1969, e com o já citado *Cabra marcado para morrer*, finalizado em 1984. Tais filmes, como a autora indica já no título do nono capítulo – “O balanço das utopias e a estética da transição” –, realizam uma interlocução com os projetos anteriores, com o intuito de procurar entender os motivos do “fracasso da utopia socialista” (p.233). Nas palavras de Ismail Xavier, autor citado por Tolentino, do cinema politizado dos anos 60 restavam, após o golpe militar, não mais do que “alegorias do desengano”. De certa forma, esse ceticismo pode ser explicado pelo fato de que, nesse período, o cinema esteve associado ao movimento tropicalista, movimento, segundo seus críticos, conformista, adesista e acrítico. De acordo com seus adeptos, porém, ao tecer loas à alienação política ante os movimentos armados da esquerda radical, o tropicalismo pretendia demonstrar que “o sonho de uma cultura nacional e popular pura seria disparatada ilusão, e a incorporação do imperialismo cultural era inevitável” (p.234). Conformista ou não, o certo é que estava em xeque – no cinema e na música -- o alcance político da “estética do singular”, tão bem dimensionada por Tolentino.

Durante todo o processo de análise dos filmes, está-se em busca do narrador cinematográfico que ora descreve a situação do país de maneira bastante próxima do naturalismo (anos 50), ora recria o espaço rural tentando explicá-lo "de fora", de uma perspectiva crítica e engajada (anos 60). Em ambos os casos, porém, está sempre presente a tensão entre o arcaico e o moderno, o desenvolvimento e o atraso, a herança rural e a nova economia industrial, o citadino e o caipira, com a seguinte diferença: nos anos 50 identifica-se o caráter burguês da narrativa, para o qual cada coisa tem seu lugar certo, distinto, com fronteiras nitidamente demarcando o que é rural e o que é urbano; nos anos 60, a narrativa engajada orienta-se em busca de uma sociedade sem classes e sem fronteiras e, assim, a particularidade do rural torna-se a síntese para o projeto nacional. Após o golpe, os cineastas saem em busca das razões para a não-realização da tão sonhada modernização brasileira.

Assim, com uma escolha orientada pela condição de socióloga, a autora não apenas tenta apreender a leitura do narrador sobre o rural, com o intuito de interpretar o caráter da nossa brasilidade, mas também compõe uma narrativa que representa sua própria visão de mundo sobre esse país que sofre ainda hoje com sua crise de identidade, um país que, por não conseguir realizar, na prática, "o melhor da modernidade", compensa, no imaginário, a necessidade de "recuperar alguma rebeldia coletivista, em oposição à violência e solidão que a modernidade brasileira acabou construindo" (p.310).