

Filmando em Mato Grosso do Sul
O Cinema Popular e a Formação da Identidade Regional

Organizado por:

Cláudio Benito O. Ferraz
Alexandre A. Neves



Universidade Federal da Grande Dourados

COED:

Editora UFGD

Coordenador Editorial : Edvaldo Cesar Moretti

Técnico de apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

Redatora: Raquel Correia de Oliveira

Programadora Visual: Marise Massen Frainer

e-mail: editora@ufgd.edu.br

Conselho Editorial - 2009/2010

Edvaldo Cesar Moretti | Presidente

Wedson Desidério Fernandes | Vice-Reitor

Paulo Roberto Címó Queiroz

Guilherme Augusto Biscaro

Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti

Rozanna Marques Muzzi

Fábio Edir dos Santos Costa

Impressão: Gráfica e Editora De Liz | Várzea Grande | MT

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

791.437 Filmando em Mato Grosso do Sul : o cinema popular
F487 e a formação da identidade regional /organizado por Cláudio Benito
Oliveira Ferraz, Alexandre Aldo Neves. – Dourados : Ed. UFGD,
2012.
176 p. : il.

Possui referências.

ISBN - 978-85-8147-004-7

1. Cinema – Mato Grosso do Sul. 2. Cinema - Leitura. 3. Identidade regional. I. Ferraz, Cláudio Benito Oliveira. II. Neves, Alexandre Aldo.



SUMÁRIO

Apresentação, **5**

Cláudio Benito O. Ferraz

Prefácio: DES(A)FIANDO UM LUGAR EM PALAVRAS E IMAGENS, **9**

Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Parte 1:

A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA EM MATO GROSSO
E EM MATO GROSSO DO SUL, **17**

Luz, Câmera, Ação! - Entre Camalotes, Jagunços e Vaqueiros:

A Produção Cinematográfica em Mato Grosso Do Sul, **19**

Alexandre Aldo Neves

Parte 2:

PANTANAL DE SANGUE, **59**

Pantanal de Sangue: Das Linguagens Geográficas aos Desafios de uma Geografia Possível, **61**

Charlei Aparecido da Silva

Pantanal de Sangue: Escrituras de Escaramuças, Trapaças e Caborteirices, **91**

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Parte 3:

CAINGANGUE - A PONTARIA DO DIABO, **101**

Caingangue, A Pontaria do Diabo, **103**

Adáuto de Oliveira Souza

A Fronteira como Passagem: Gente, Terra e Cruz Em "Caingangue: A Pontaria do Diabo", **117**

Jones Dari Goettert

Parte 4:

CAÇADA SANGRENTA, **135**

Leitura Geográfica de Um Filme Marginal/Popular: Caçada Sangrenta, **137**

Cláudio Benito O. Ferraz

Cinema e História em Caçada Sangrenta, de Ozualdo Candeias, **163**

Eudes Fernando Leite





APRESENTAÇÃO

Apresenta-se aqui os textos originados das intervenções ocorridas no I SEMINÁRIO LEITURAS E RELEITURAS - O Cinema Popular e a Formação da Identidade Regional: Filmando no Mato Grosso do Sul, que ocorreu no auditório da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), em Mato Grosso do Sul, entre os dias 10 e 12 de setembro de 2008. O evento foi organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFGD conjuntamente com o Grupo de Pesquisa Linguagens Geográficas (GPLG).

Este grupo realiza atividades de pesquisas, assim como elabora eventos e materiais a partir destas, visando aprofundar e ampliar o contato entre o discurso científico da Geografia com áreas produtoras do conhecimento que apresentem outros olhares para elementos conceituais ou simbólicos exercitados na leitura geográfica do mundo, como são os casos de várias outras disciplinas científicas, de muitas abordagens filosóficas e, principalmente, das diversas linguagens artísticas.

Diante disso, o Seminário foi uma oportunidade de estabelecer esse diálogo entre diferentes pesquisadores e disciplinas, tanto nas várias áreas da Geografia quanto com a História, Letras etc., ao redor do elemento congregador das intervenções, ou seja, a questão da identidade regional. Assim, durante três noites, pensadores e intelectuais de áreas diversas da produção científica se reuniam para assistir e debater um filme por sessão. A abordagem era livre, o importante era lançar olhares diversos sobre a questão da identidade regional a partir do que se podia interpretar ou dialogar com o veículo fílmico, estabelecendo assim leituras e releituras acerca do tema.



A riqueza das intervenções, que poderá ser comprovada nos vários textos aqui presentes, permitiu estabelecer trocas entre as diferentes interpretações e leituras sobre os filmes de caráter mais popular que tiveram suas imagens registradas numa determinada porção do território. Diante disso, dois esclarecimentos tornam-se aqui necessários. O primeiro, quanto ao sentido de “cinema popular”, ou seja, a opção que a organização do evento tomou referente à demarcação do que se entende por filmes populares na época em que os mesmos foram realizados, aqueles que constavam com poucos recursos financeiros e claros limites estéticos quanto aos elementos estruturadores da linguagem cinematográfica, notadamente a de padrão norteamericano, muita criatividade e improvisação em seu processo de elaboração, e visavam um público mais interessado em enredos pautados na ação pela ação, contando com certa dose de eroticidade, sem muito rigor estilístico.

Complementar a essa visão generalizante de “cinema popular”, tem-se outra de igual vacuidade conceitual, a de “região”, no sentido de ser uma área em que se gesta determinado tipo de identidade, da sua população com dado território delimitado por fronteiras político administrativas, no caso, o Mato Grosso do Sul. A intenção foi partir das visões mais imediatas e simplistas que se tem sobre esses termos para que os debatedores pudessem desconstruí-los e redefini-los em acordo com suas formações e posições teóricas. Uma coisa era fundamental, cada um dos filmes tinha de ter sua narrativa filmada no contexto do cenário atualmente denominado Mato Grosso do Sul, como forma de contribuir para se entender melhor o(s) sentido(s) dessa identidade diversa e não acabada que hodiernamente se vivencia/elabora.

Para melhor contextualizar as várias análises aqui desenvolvidas, introduziu-se um texto que visa apresentar rápido e sucinto histórico da produção cinematográfica do estado, desde antes da separação do Mato Grosso, como forma de enriquecer e contribuir mais efetivamente para a memória artística e científica da região. Para prefaciá-lo esse conjunto de textos aqui reunidos, convidou-se o professor Wenceslao Machado de Oli-



veira Jr, um dos maiores especialistas no Brasil em estudos geográficos sobre o cinema, para ampliar os aspectos de leitura da linguagem fílmica com suas observações pertinentes e provocadoras de novas possibilidades interpretativas.

Deseja-se, para aqueles que entrarem em contato com esta obra, que tenham momentos de instigações estéticas e intelectuais desafiadoras para melhor sulear as direções diversas das ideias, assim como dos gostos, a serem estimuladas a partir das leituras aqui presentes.

O organizador



PREFÁCIO

DES(A)FIANDO UM LUGAR EM PALAVRAS E IMAGENS

Wenceslao Machado de Oliveira Jr
Professor da Faculdade de Educação, Unicamp
wences@unicamp.br

Pensar a respeito de um filme é sempre um desafio. Esta frase tanto inicia quanto finaliza alguns dos textos deste livro. Um desafio assumido.

Faço outro ao leitor, parafraseando a frase: pensar a respeito de um lugar é sempre um desafio.

O que é um lugar? O que vem a ser uma região? Não seriam os lugares e regiões muito mais que pontos ou áreas sobre a superfície de nosso planeta? Não seriam eles e elas também produtos narrativos, elaborados em nossas práticas sociais neles desenvolvidas ou a eles referidas? Em outras palavras, não seriam lugares e regiões frutos do que dizemos e ouvimos deles, do que deles vemos ou nos é mostrado, do que colocamos sob a palavra ou expressão que nos indica uma singularidade geográfica? Deserto, sertão, fronteira, Pantanal, Mato Grosso... do Sul.

Os artigos e ensaios que se seguem tomam este caminho para a conversa que estabelecem entre o cinema e um lugar, uma região. Oriundo do seminário multidisciplinar *O cinema popular e a formação da identidade regional – filmando em Mato Grosso do Sul*, apresentam miradas variadas para alguns dos filmes que tiveram locações na porção sul do centro-oeste brasileiro. A expressão que utilizo não é fortuita, mas tributária de duas perspectivas presentes neste livro: Mato Grosso do Sul é uma denominação políticoadministrativa posterior aos filmes analisados e a existência mes-



ma deste lugar como singularidade geográfica é tributária das narrativas – literárias, jornalísticas, escolares, cinematográficas... – feitas sobre ele. O cinema participou da fundação do novo estado, deu àquela região ao sul do Mato Grosso imagens potentes em suas singularidades, imagens que foram usadas como argumentação para o desmembramento, para a criação de um novo lugar geográfico na política e no imaginário brasileiros.

O cinema neste livro é tomado, portanto, como gesto na cultura, como ação realizada num determinado contexto cultural que, ao se realizar, torna outro este mesmo contexto cultural. E o contexto cultural onde foram produzidos os filmes *Caçada sangrenta*, *Pantanal de sangue* e *Caingangue – a pontaria da diabo* era adensado em torno da ditadura militar. A sensação que nos fica é de que aquele tempo ditatorial, aquele Brasil do início dos anos 1970, está em nosso imaginário como um lugar obscuro de onde saímos a pouco: suspiramos de alívio, mas ainda não sabemos as marcas que ele deixou em nós. Parece que não mais vivemos aqueles tempos, mas também parece que eles ainda se espraiam até aqui...

A proposta de tomar um único filme como fio condutor permitiu que as miradas se dessem tanto à linguagem, num mergulho interior ao filme, quanto ao contexto social, numa expansão externa ao filme.

Alguns dos textos têm um cuidado grande em apontar a obra como produto de seu tempo e de uma pessoa que vivia este tempo, seja esta pessoa o diretor, seja o produtor. Estes fazem um pano de fundo aos demais, mais ensaísticos, mais voltados a dispersar entendimentos e imaginações para o interior das imagens que em situar as imagens na realidade que as produziu. Uma boa combinação.

Esta combinação existe também em alguns dos textos, na relação entre suas partes. Assim, nos artigos mais contextualizantes existem linhas de fuga para a imaginação proporcionada pela leitura, assim como textos mais ensaísticos apontam o quanto os caminhos estéticos são muitas vezes tributários das possibilidades e entraves em que se vivia naquele período de ditadura e naquele Brasil mais dividido, entre metrópoles e sertões.

É assim que a deslocalização no tempo e no espaço é tomada como uma estratégia para a aprovação do filme pela censura. Ao localizar a trama



num passado que se foi e num lugar distante busca-se dar à narrativa o caráter de lenda, de fábula desprovida da potência de atualidade, atualidade esta que, se entrevista no filme, ativaria o olhar dos censores.

De outra maneira, a aproximação no espaço-tempo fílmico, como a perseguição durante uma única noite que se inicia no Rio de Janeiro e termina em Cuiabá, pode ser um modo de dizer que as tensões sociais vividas nas grandes metrópoles são semelhantes às vividas nas cidades do sertão. É também um modo sutil de reinserção do lá, do distante, no aqui e agora.

Acostumados a uma tradição de cinema na qual a verossimilhança é tomada como sendo a realidade, os tempos e lugares apresentados nos filmes nos chegam como sendo eles próprios; saltam das telas como imagens a serem incorporadas ao nosso arcabouço de realidade social, histórica e geográfica. Esta é certamente uma das entradas que podemos ter nos filmes. Mas também podemos pensar os tempos e lugares que compõem um filme como locais narrativos que só existem ali, tendo sua existência vinculada à sequência de imagens e sons que acompanhamos sentados nas cadeiras da gruta escura que é uma sala de projeção cinematográfica. Não estamos naqueles tempos e lugares. E também estamos. Este amálgama de ser e não ser a um só tempo é o que configura os locais narrativos dos filmes. Não são os lugares geográficos que temos diante de nós, mas é a eles que as imagens aludem, remetem, pontuam, trazendo-nos estes lugares em (outros) ângulos e temporalidades, em (outros) enquadramentos e significados, ratificando ou ampliando sentidos para eles. Cabe a pergunta: os lugares geográficos existem fora das narrativas ditas deles? Não seriam eles exatamente o conjunto complexo de tudo aquilo que alude a eles, que a eles se remete em palavras e imagens que, enfim, dizem deles nas mais variadas linguagens?

Mas afinal, quando um lugar ganha existência numa narrativa? Quando podemos dizer que algo de uma narrativa diz respeito a um determinado lugar?

Na perspectiva mais forte deste livro, os autores assumem que Mato Grosso do Sul existe nos filmes na medida mesma em que as locações deles foram feitas no chão do que viria a ser este novo lugar brasileiro. Desta

forma, as marcas deixadas nos filmes que podem ser entendidas como sendo marcas do Mato Grosso do Sul são notadamente paisagísticas, tanto da natureza quanto das cidades. Mesmo homens e conflitos são tomados como parte do cenário, igualando, em torno da ideia de paisagem, história e natureza.

É justamente esta localização da singularidade sul-mato-grossense na paisagem que gesta filmes e análises que apontam o quanto as imagens – e histórias – do Pantanal convergem para si muito da identidade que é atribuída aos habitantes desta porção do planeta denominada Mato Grosso do Sul. Esta é uma situação perversa, pois, ao buscar visibilidade externa, um lugar ao sol na política e no imaginário brasileiro e mundial, apaga-se todo um conjunto de diversidades e diferenças – inclusive paisagísticas – para adensar todo esforço em torno de uma imagem que, ao se tornar potente, torna-se ícone único daquele lugar, adensando em torno de si todo ele, fazendo com que aquilo que não esteja em sua paisagem deixe de ser parte daquela identidade.

Neste livro, o cinema mato-grossense – do sul – só o é quando mostra as paisagens deste lugar geográfico, notadamente a paisagem pantaneira. É uma escolha pelo critério extensivo. O que determina um lugar é aquilo que está dentro de sua extensão geográfica, daí os cenários e as paisagens serem centrais para as escolhas dos filmes e para o contar da história deste cinema como sendo um cinema regional.

Outro critério possível, que cruza as entrelinhas de muitos dos artigos e ensaios, é o intensivo: aquele modo de viver que fica gravado no corpo dos homens e mulheres. As marcas da vida nos lugares não nos deixam porque saímos deles. Nos acompanham e deixam suas pegadas nas obras que produzimos. Neste critério, o cinema sul-mato-grossense seria aquele produzido por filhos da cultura ali existente. Filhos não no sentido dos que nascem, mas dos que são criados, o nascimento sendo apenas um dos momentos de (sua) criação.

Neste sentido, o cinema sul-mato-grossense seria composto de filmes dirigidos por homens ou mulheres que lá viveram e trazem em seu



corpo as marcas daquela cultura, daquela sociedade, daquela paisagem. Marcas plurais, certamente. Mesmo a atuação de um ator de lá – daqui – deixa marcas – apresenta – aquele lugar, sua fisionomia, seu sotaque, seus gestos sedutores, furiosos, gentis.

Esta maneira, a que denominei intensiva, de classificar o cinema mato-grossense permanece subjacente à classificação extensiva nas análises a seguir. No entanto, ela se fará presente aos que notarem a onipresença em todos os filmes ali realizados de grande ou pequena participação de nativos daquele território, seja como diretores, produtores ou atores.

Será esta presença de nativos que permitirá tanto os financiamentos conseguidos com governadores e prefeitos quanto os engajamentos pessoais que se sobrepunham às dificuldades na produção das obras. Muitas das cenas dos filmes são apontadas como resultantes destes financiamentos públicos ou destes engajamentos pessoais.

Assim como as marcas dos interesses e projetos dos envolvidos na empresa cinematográfica ficam patentes nos escritos, os saberes dos que escrevem sobre o filme deixarão marcas em suas análises. Muitas das cenas dos filmes são tomadas como sendo signos de processos sociais que não necessariamente estão no filme, mas nas humanidades, ou seja, nas áreas acadêmicas que tiveram seus conhecimentos reverberados em cada filme. Há aqui a força imaginativa – conceitual – das análises que falam, por exemplo, da caçada como uma metáfora para a expansão do capital e do Estado para o oeste brasileiro ou do Pantanal como um exemplo de lugar onde o Estado não se faz presente.

Mas se os filmes se situam no mundo – e no fazer – histórico e acadêmico, eles também se situam, em amálgama complexo, no mundo – e no fazer – da arte: algo a ser lido, sentido, e não apenas localizado no seu tempo e espaço.

Ainda que minoritária, há neste livro a presença de interpretações não circunscritas às análises da realidade social. Elas tomam, por exemplo, a caçada como caçada, como tema universal, tendo a fuga, as paradas, os locais narrativos, o desenlace num rio, sentidos imaginativos outros,

mais alegóricos, descolados do contexto da época e dispersados pela vida humana de qualquer época e lugar. Assim também a fronteira é tomada como uma zona onde existem misturas e apagamentos vários, não somente das diferenças entre a diversidade cultural e social, mas, sobretudo, das diferenças entre um homem e seu vir-a-ser outro de si mesmo.

De qualquer modo, sejam as análises mais vinculadas a uma inserção do filme no contexto social, sejam as análises mais interiores à própria narrativa fílmica, todas elas tomam certas narrativas já existentes acerca do Brasil como paralelo no entendimento do filme e revelam o quanto estamos vivendo no cinema as ficções que temos de nós mesmos como nação, como país, como história comum, como membros de uma mesma identidade brasileira. Ficções no sentido daquelas grandes narrativas que têm efeitos de verdade sobre nós, ainda que não se realizem plenamente. Ficções no sentido de obras gestadas pelos que estão no poder e perpetuadas em inúmeras narrativas que nos aprisionam na versão de mundo que elas nos dão.

Falo aqui da ficção do Brasil como um país único, como uma sociedade que possui uma identidade semelhante em todas as suas grandes dimensões territoriais e populacionais. Esta é a ficção que o Estado Brasileiro e seus apoiadores buscam nos inculcar a partir de palavras e imagens presentes em livros didáticos que nos contam uma história comum, em atlas escolares que nos mostram num mapa único, em jornais e revistas de circulação nacional, em programas de televisão com presença de atores de todas as partes do país, em filmes falados num português brasileiro cujo sotaque só existe no cinema...

É muito interessante acompanhar nos artigos e ensaios deste livro as tensões oriundas das desarticulações existentes entre esta ficção geral de Brasil e as outras ficções que se colocam como alternativas a ela. Ficções que mostram outras possibilidades de se pensar o tal nosso país, focadas em outras coisas: seja na metáfora de uma terra originária de muitas lutas de morte em *Pantanal de sangue*, seja na história de um indivíduo original que luta contra todos os invasores em *Caingangue – a pontaria do diabo*, seja



na ideia de viagem – de migração – como articuladora de toda nossa sociedade em *Caçada sangrenta*.

Mas, para além destas tensões ficcionais que cruzam os filmes que são objeto de análise direta dos autores, talvez a história contada no artigo sobre o cinema sul-mato-grossense tenha a nos apontar outras ficções possíveis para pensarmos não só o lugar Mato Grosso do Sul, mas o lugar Brasil: a seriedade e poesia de *Caramujo Flor*, que faz pensarmos a nós mesmos como sertanejos a desabrochar um dia; a paródia e sensualidade de toda a produção popular de westerns feijoadas e chanchadas que nos levam a nos pensarmos como seguidores de estrangeiros que deram certo. Num caminho, a origem do que vem de dentro, interior; noutro, a potencialidade do que vem de fora, vertigem.

Para efeitos de pensamento, o melhor é termos todas as opções acima para nos pensarmos como habitantes de algum lugar sem sermos capturados completamente em qualquer delas. Tanto para cada um de nós, quanto para um filme ou cinema, quanto para um lugar, o mais importante é desfrutar de muitas entradas e linhas de fuga e nunca se deixar capturar por inteiro em nenhuma delas.

Este livro tem isto nas entrelinhas: deslizar por sob suas próprias afirmações, desidentificar. Não aponta um norte único, inventa um sul plural.



PARTE I

“A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA EM MATO GROSSO E EM MATO GROSSO DO SUL”





LUZ, CÂMERA, AÇÃO!
- ENTRE CAMALOTES, JAGUNÇOS E VAQUEIROS:
A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA
EM MATO GROSSO DO SUL

Alexandre Aldo Neves
Mestre em Geografia, UFGD
aldoneves@gmail.com

O Surgimento do Cinema
– A Invenção do Movimento: uma síntese histórica
do início do cinema no Brasil

“Nossa Natureza está no movimento; o inteiro repouso é a morte.”
Pascal

A primeira exibição pública de Cinema ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no salão indiano do “*Grand Café*”, o charmoso bulevar dos capuchinos em Paris. Os poucos espectadores presentes, convidados pelos irmãos *Lumière*¹, assistiram a um extraordinário espetáculo. Sobre uma pequena tela, uma fotografia recém-projetada de repente ganha vida. Carros, cavalos, pedestres começam a andar; toda a vida cotidiana salta aos olhos daqueles espectadores que, perplexos e maravilhados com o invento, presenciavam o nascimento de uma nova arte e indústria. As imagens na tela eram em preto e branco e não produziam ruídos, mas encantavam assim mesmo e apontavam para novas formas de percepção e leitura do espaço,

¹ Louis Lumière (1864-1948) e Auguste Lumière (1862-1954), inventores e pioneiros do Cinema.

que repercutiriam profundamente no imaginário e na vida da sociedade contemporânea.

Certamente, a nova invenção deve muito de seu sucesso a um aspecto fundamental de sua expressão, ou seja, o caráter de passar a ideia de “realidade” através de imagens em movimento. É justamente este o legado deixado: a *ilusão*. Parecia verdadeiro, mas não era. Essa *ilusão de realidade*, que se chama “impressão de realidade”, é a força motriz que impulsionou e consubstanciou o sucesso e a consolidação dessa arte-indústria chamada Cinema. “[...] *Diante desse espetáculo, ficamos boquiabertos*” declarou o célebre prestigiador *Georges Méliès*.² Era a realização do sonho do movimento, da reprodução da vida.

A nova invenção em pouquíssimo tempo atraiu o interesse de enormes multidões e partiu para dar a volta ao mundo. Em 29 de junho de 1896, o público estadunidense recebeu com enorme euforia a chegada da “máquina” francesa. Essa grande e eloquente aventura estava apenas começando.

No Brasil, a primeira exibição ocorreu no dia 8 de julho de 1896 no nº 57 da Rua do Ouvidor, na então Capital Federal Rio de Janeiro. As imagens foram projetadas por um curioso aparelho estranhamente chamado de *Omniógrafo*. Como não poderia ser diferente, a realização deste importante evento foi noticiada e saudada pela grande maioria dos jornais impressos da época. Esse entusiasmo pode ser evidenciado no fragmento destacado:

Ontem vimos pela primeira vez nesta capital as projeções de fotografia em movimento. (...) Os corpos que o cinetoscópio nos mostrava em movimento são projetados sobre um pano translúcido e mais nitidamente vistas, portanto. Imaginem os leitores milhares de fotografias colhidas, surpreendendo, por exemplo, em dois minutos as mais diversas fases do movimento de uma cena ou de um trecho de paisagem. Em uma fita, correm, em rotação de uma

² Georges Méliès (1861-1938) foi um dos primeiros a se lançar na aventura da realização cinematográfica.



celeridade incalculável, mil rotações por minuto, todas essas fotografias recompondo a vida, revivendo as cenas em todos os seus pormenores. (...) Só se pode avaliar a exatidão dos movimentos, da surpreendente verdade transmitida pelo Omniógrafo, assistindo a essa exibição (...) O Omniógrafo deve ter o maior êxito (...) (VIANY, 1993, p.131).

O Cinema é uma forma de expressão que trabalha com a imagem construída, regra geral, por um conjunto de fotografias que foram tomadas de forma sequencial e impressas sobre uma película de celuloide (o fotograma). Esses fotogramas, ao serem transportados da fita para uma tela, através de um projetor, criam uma imagem virtual que parece animada de movimento. Assim, o projetor, transforma-se em uma máquina capaz de criar sonhos, de transformar em realidade visível e partilhável entre os demais espectadores presentes na sala de exibição, as mais mirabolantes fantasias da mente humana.

Nos anos seguintes, após este contato inicial dos fortuitos brasileiros com a arte do movimento, houve o surgimento de inúmeros exibidores ambulantes e fixos³, em que se destacaram Antônio Leal, Alberto Botelho, Silvino Santos, Jules Ferrez e Francisco Serrador, que mais tarde se tornaria o dono de uma poderosa cadeia de cinemas, a Cia. Serrador. E também de realizadores, dos quais se destacam, entre outros, o italiano Vittorio di Maio, que captou as primeiras imagens sobre película em 1897 na cidade de Petrópolis (RJ) e Afonso Segreto (1875-?), que após retornar de uma de suas viagens à Europa, trouxera consigo uma câmera de filmar e, ainda a bordo do paquete francês *"Brésil"*, realizou algumas seqüências e panorâmicas da baía de Guanabara. A partir de então, todo e qualquer evento público ou político carioca, bem como costumes e afazeres cotidianos, eram registrados pelas lentes ávidas de Segreto⁴.

3 A primeira sala fixa, destinada, embora não exclusivamente, ao cinema foi fundada em 1897 no Rio de Janeiro por Pascoal Segreto e José Roberto Cunha Salles.

4 Para maiores esclarecimentos vide: Ramos e Miranda, 1997.

Esse fenômeno se espalhou pelo território nacional com a instalação de novas salas de exibição, e com o surgimento de realizadores pioneiros. “No Paraná, ainda no final de 1907, Aníbal Rocha Requião realiza seu primeiro natural, filmando o desfile militar de 15 de novembro” (RAMOS, 1987, p. 27). Não podemos esquecer do Rio Grande do Sul, onde Eduardo Hirtz, “o pioneiro do cinema gaúcho” (idem), realizou entre 1907 e 1915 uma série de documentários, bem como as experiências cinematográficas realizadas no extremo norte do país pela Pará-Films (“Os Sucessos de 29 de Agosto” – 1912; “O Dr. Laudo Sodré e os Acontecimentos no Pará” – 1912).

Com toda essa euforia, até a segunda década do século XX, podemos constatar a existência de uma significativa produção (independente e experimental), suficiente para apresentar obras que se enquadravam nos mais variados gêneros, e que atendiam aos anseios do público afoito por novidades. Destaques para: as adaptações literárias, como “O Guarani” de Antônio Leal (1908) e “Inocência” de Antônio campos e Vittorio Capellaro (1915); as comédias, como “Nô Anastácio Chegou de Viagem” de Jules Ferrez (1908) e com tramas policiais, dos quais se destacam entre outros, o célebre “Os Estranguladores” de Antônio Leal (1908). Nesse sentido, Ramos (1987) aponta que:

O grande interesse pelo cinema brasileiro certamente se devia, dentre outras razões, às possibilidades trazidas pelo cinema de transportar as pessoas a realidades longínquas, propiciando o conhecimento do próprio Brasil (p. 27-28).

Diante do exposto chamamos a atenção do caro leitor para um fato interessante. Nesses primeiros passos da edificação da produção cinematográfica no Brasil teve papel significativo os chamados “*Ciclos Regionais*” ou como prefere Alex Viany na sua obra **Introdução ao Cinema Brasileiro**, “*Surtos Regionais*”, sobretudo no período do cinema mudo. Fora do eixo Rio-São Paulo, esses movimentos de um modo geral foram marcados por características bem semelhantes: entusiasmo inicial (decorrentes de esforços individuais); realizações precárias e, por vezes, sem apoio institu-



cional; dificuldades na exibição; e, fatalmente, a interrupção da produção sem o devido reconhecimento.

Os “*Surtos Regionais*” e o Surgimento da Atividade Cinematográfica no Interior do Brasil

A década de 1920 foi caracterizada pelo surgimento dos “*Surtos Regionais*” nos mais variados pontos do país. Cataguases, cidade da Zona da Mata mineira, é detentora de uma significativa produção cinematográfica na historiografia do Cinema Brasileiro, com destaque para o cineasta Humberto Mauro⁵. Sobre a produção de Mauro à frente de sua produtora, a “Phebo Sul América Film”, Ramos (1987, p. 87) chama a atenção para o espírito inquieto deste criador:

O artifício do cinema, um dos aspectos abordados por Humberto em suas conversas com Adhemar, vai aparecer em *TESOURO PERDIDO* com a construção de um tempo e espaços fictícios. Humberto desenvolve suas habilidades técnicas inventando uma teleobjetiva. O Filme revela preocupações com o cenário, um dos termos técnicos que começavam a ser usado, ainda meio confusamente, para se referir ao roteiro detalhado e ao encadeamento das seqüências.

O fragmento acima nos chama a atenção para duas situações de extrema relevância: primeiramente, a incorporação, ainda que incipiente e desajustada, dos elementos constitutivos da Linguagem Cinematográfica e, em seguida, o fato de que o desenvolvimento das novas tecnologias visuais são assim responsáveis por subverter e redefinir as formas como o

5 Natural de Volta Grande (MG), Humberto Mauro (1897-1983) se tornou um importante realizador do Cinema Brasileiro. Em 1926 constitui a “Phebo Sul América Film” e passa a realizar em Cataguases (MG), com o auxílio dos comerciantes locais, uma série de filmes documentais e de curta-metragem, dos quais se destacam: “*Na Primavera da Vida*” (1926); “*Tesouro Perdido*” (1927); “*Brasa Dormida*” (1928); “*Sangue Mineiro*” (1929), entre outros. Para maiores informações vide: Ramos e Miranda, 1997.

homem se relaciona com o seu espaço e as noções de fronteira e distância, exercitando maneiras subjetivas e objetivas, dinâmicas e fracionadas de se ler/interpretar/vivenciar o espaço.

Ainda com relação aos “*Surtos Regionais*”, um dos mais importantes é o de Recife (1923-31), onde Edson Chagas, Gentil Roriz e outros realizaram 12 longas e 25 curtas, inclusive “Aitaré da praia” (1925), que chegou a ser exibido no Rio de Janeiro. Em Porto Alegre (1925-33), Eduardo Abeilin⁶ (“*O Castigo do Orgulho*” – 1927; “*O Pecado da Vaidade*” – 1931), José Picoral e outros realizaram 6 filmes de ficção (3 curtas e 3 longas). A cidade de Campinas, no interior de São Paulo também deu as suas contribuições, bancados pelos empresários e fazendeiros locais, “*João da Mata*” (1923) de Amilar Alves, que abriu o ciclo campineiro, alcançando relativo sucesso, inclusive no Rio de Janeiro.

Com o advento do som na década de 1930⁷, que encareceu consideravelmente a produção e realização de um filme de longa-metragem e tornou-a muito mais complexa tecnicamente, os “*Surtos Regionais*” diminuíram sua participação e frequência no cenário cinematográfico brasileiro e as produtoras passaram a se concentrar no eixo Rio-São Paulo. Evidentemente, uma vasta gama de filmes continuaram e continuam sendo produzidos nos mais diversos rincões desse imenso país chamado Brasil, mas vale a pena lembrar que, em grande parte, os recursos financeiros para viabilizar essas produções são oriundos de produtoras administrativamente localizadas no Rio ou em São Paulo.

No então estado de Mato Grosso não houve o que os estudiosos da historiografia da sétima arte chamam de “*Ciclos Regionais*”. Entretanto, desde as primeiras décadas do século XX, foram produzidos na região

6 Em 1986 o cineasta Lauro Escorel Filho realizou um longa-metragem sobre a vida de um dos pioneiros do cinema nacional, o gaúcho Eduardo Abeilin, desde o início de sua carreira no Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro até o momento em que documentou a Revolução de 30. “SONHO SEM FIM”, Dir: Lauro Escorel Fº (BRA/1986).

7 O primeiro filme sonoro brasileiro é a comédia “*Acabaram-se os Otários*” (1929-30), dirigida por Luiz de Barros.



inúmeros cine-jornais e reportagens cinematográficas sobre os elementos constitutivos da paisagem local, bem como notícias sobre fatos políticos e da vida cotidiana do mato-grossense.

Na capital do estado, Cuiabá, Lázaro Papazian fundou em 1924 o “Estúdio Cine-Foto Tchau”, produzindo um vasto conjunto de reportagens e documentários cinematográficos. Nas décadas subsequentes, intensificou-se a realização dos cine-jornais no estado. Os maiores expoentes desse movimento foram: “O CINE-JORNAL PRODUÇÕES MICHEL SADDI, criado em Campo Grande, em 1956”; (...) “A LAHDO PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS, fundada, em 1958, pelos irmãos Bernardo Elias e Abud Lahdo, lançou o jornal **Mato Grosso em Marcha**” (...); “A GLORIA FILMES, de Décio Correia de Oliveiracriou o CINE-JORNAL DE AQUIDAUANA, produzindo centenas de cines-jornais” (...) (DUNCAN, 2006, p. 116); A Leão Cinematográfica, sediada em Três Lagoas, de propriedade de Vicente Leão, que durante muitos anos realizou coberturas jornalísticas por todo o estado, além do documentário institucional produzido em 1938 e encomendado pela Cia Mate Laranjeira S.A., intitulado “*Os Serviços da Mate Laranjeira*”.

Para Duncan (2006),

Os cine-jornais, que precediam as exibições dos longas-metragens de antigamente, tiveram ênfase dentro de um contexto social ligado ao Estado-Novo, na época de Getúlio Vargas, de 1937 a 1954, quando era imperativa a necessidade de valorização de nossos símbolos e do registro histórico cultural, filmando festas cívicas, religiosas e populares (p. 116).

Todos esses elementos da cultura cinematográfica local foram devidamente documentados e resgatados pelo pesquisador José Octávio Guizzo em sua obra intitulada **Esboço Histórico do Cinema Em Mato Grosso**.

A cinematografia mato-grossense não é constituída apenas por cine-jornais, há também um vasto e significativo conjunto de obras que foram produzidas por produtoras locais ou do Rio de Janeiro e São Paulo,

que utilizavam o Pantanal e o Cerrado Mato-grossense como locação para suas produções. Destacaremos algumas dessas obras nesse subtópico e nos subsequentes, obedecendo a cronologia dos fatos.

Em 1917 o cineasta e fotógrafo Luiz Thomaz Reis, contratado pela Comissão Geográfica Rondon (Produções Cinematográficas/São Paulo), dirigiu o documentário “*De Santa Cruz*”. O filme tentava reproduzir todo o trajeto da viagem realizada pela Comissão Rondon no interior de Mato Grosso. As tribos selvagens e seus costumes foram reproduzidos nessa película de sucesso internacional. “*Em 1918 este filme foi exibido pelo diretor no Carnegie Hall em Nova York, EUA, sob o título Wilderness, após uma conferência de Theodore Roosevelt*” (SILVA NETO, 2002, p. 241).

Outra significativa produção da época foi “*Os Sertões de Mato Grosso – Brasil Desconhecido*”, produzido pela produtora carioca Pátria Filmes em parceria com a Cia. Serrador, tendo sido dirigido em 1925 por Paulino Botelho. Trata-se de uma espécie de diário de bordo sobre uma viagem (aventura) ao coração de Mato Grosso, retratando de forma paradisíaca e idealizada as riquezas naturais, culturais e minerais, bem como a próspera pecuária que se desenvolvia na região.

No entanto, a produção mais importante da época é “*Alma do Brasil*”, de Alexandre Wulfes e Líbero Luxardo. Em 1930 esses dois realizadores fundaram em Campo Grande (MT) a Produtora “*Fan Filmes*”, para a realização do filme, que teve sua produção concluída em 1932. Duncan (2006) nos esclarece que a temática abordada por esse filme,

(...) versa sobre o episódio da Retirada da Laguna, na Guerra do Paraguai, enfocando com cenas realistas, filmado na região que foi palco para os acontecimentos. As cenas de batalhas campestres foram realizadas durante manobras militares, com colaboração do General Bertoldo Klinger, comandante da Região. O assistente de direção foi Waldir dos Santos Pereira e os atores principais, Otaviano Inácio de Souza, Egon Adolfo e a atriz portuguesa Conceição Ferreira (p. 117).

8 Um pequeno trecho desse filme encontra-se disponível para ser visualizado pelo público na página da internet da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <www.cinemateca.com.br>. Acesso em: 01 abr. 2009.



Essa produção alcançou grande sucesso de público e crítica. Consta nos anais da cinematografia brasileira como o primeiro longa-metragem inteiramente sonorizado. O filme teve locações nas cidades de Nioaque, Jardim, Bela Vista e Campo Grande. Em 1984 o pesquisador José Octávio Guizzo transformou o roteiro do filme e um conjunto de matérias e documentos respectivos ao lançamento da obra em um livro homônimo (figura 1).

O periódico “A Folha da Serra” (publicação mensal e independente), de Campo Grande, trouxe em sua edição nº 4, ano I, de Janeiro de 1932, o cartaz publicitário do filme e fotografias de cena. Na edição seguinte, em fevereiro, a cobertura jornalística continuaria a todo vapor, agora, uma extensa entrevista com os idealizadores do filme e frases de efeito estampariam as páginas daquele reconhecido e respeitado jornal. A manchete dizia tudo: “*Uma iniciativa que está processando uma boa propáganda de Mato Grosso*” (apud GUIZZO, 1984, p. 49).

Figura 1. Capa do livro de José O. Guizzo.



Fonte: Acervo pessoal de Alexandre A. Neves.

A partir desse momento, a fita produzida em Campo Grande começou a sua carreira comercial nos cinemas do Brasil. Concomitantemente, o sucesso dessa realização aguçou os ânimos políticos na região trazendo à tona uma interessante constatação: a afirmação da cidade Campo Grande como a “capital econômica do Estado”, dando-lhe direitos de reivindicar maior autonomia política e administrativa para a porção sul do grandioso estado de Mato Grosso. “*Reflexo de uma realidade social ou simplesmente fruto do idealismo de meia dúzia, o fato concreto é que a cidade, naquele tempo (...) à boca pequena, conspirava contra o regime*” (GUIZZO, 1984, p.68).

“*Alma do Brasil*”, definitivamente uma película predestinada a marcar profundamente a cinematografia nacional e os ânimos políticos locais! É válido lembrar que o crescimento econômico da porção sul do então estado de Mato Grosso intensificou-se após a Guerra do Paraguai (1865-70), com a expansão da pecuária e a exploração da erva-mate. O escoamento dessa produção para os grandes centros consumidores, como São Paulo, foi favorecido pelo baixo custo do transporte, realizado primeiramente pelo Rio Paraguai e depois pela Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB). Politicamente, fatos ocorridos em São Paulo (Revolução Constitucionalista de 1932) exerceram forte influência sobre algumas correntes políticas em Mato Grosso. A criação do “Estado de Maracaju” e a atuação da “Liga Sul-Mato-Grossense” (movimento pró-separatista) – organizada pelo prefeito de Campo Grande, Vespasiano Martins – exigem um estudo à parte, mas é inegável, para o que aqui nos interessa, que o filme “*Alma do Brasil*” está intrinsecamente relacionado a todo esse contexto político-histórico e econômico-espacial.

No ano seguinte, 1933, a Comissão Geográfica Rondon lançou em São Paulo – lançamento comercial em oito salas de exibição, um recorde para época (RAMOS e MIRANDA, 1997) – o documentário realizado com materiais colhidos entre os anos de 1924 e 1930 referentes a um conjunto de expedições realizadas ao longo dos rios Ronuro, Araguaia, entre outros, intitulado “*Ao Redor do Brasil*”.



Certamente, as dificuldades para a distribuição, exibição e falta de recursos (tecnológicos e financeiros) desses filmes tenham sido preponderantes para a não manutenção e linearidade produtiva desses polos independentes e naturalmente longínquos dos grandes centros exibidores/distribuidores e produtores; nesse caso, lê-se São Paulo e Rio de Janeiro⁹. Ramos e Miranda (1997, p. 125), apontam que “*na tentativa de encontrar esquemas alternativos de distribuição, muitas cópias desapareceram, depois de entregues a viajantes encarregados de negociar com exibidores de outras localidades*”. Felizmente, “*Alma do Brasil*” é uma exceção. Além de ter conquistado o público de outras regiões na época de seu lançamento, também foi preservado para servir de documento para as gerações futuras. A Cinemateca Brasileira, sediada em São Paulo, possui uma cópia desse filme.

Rapidamente vimos que nessas três primeiras décadas do século XX, inúmeros foram os diretores e produtores que procuraram na exuberância das paisagens insólitas dos sertões de Mato Grosso o ambiente ideal para o desenvolvimento de suas tramas. Mas não se engane: os tempos de glória para a filmografia pantaneira ainda estariam por vir.

Da Utopia à Realidade - Os Grandes Estúdios Cinematográficos e a Concentração da Produção

Com o fim da Primeira Grande Guerra Mundial, o cinema produzido nos grandes centros capitalistas (sobretudo, o estadunidense) se tornou algo mais “pesado” e elaborado tecnologicamente. Após um longo período de implementação de políticas intervencionistas, autoritarismo e ostensividade nas ações militares, os Estados Unidos – lar de Hollywood, a “*fábrica de sonhos*” – rapidamente passaram a adotar uma política de “*boa vizinhança*” com o intuito de reconfigurar não só as relações internacionais, mas a projeção de sua imagem, calcada em um novo perfil de política

9 Até a década de 1960 as grandes distribuidoras de filmes (MGM e Columbia, por exemplo), concentradas em São Paulo e Rio de Janeiro, despachavam os filmes para as cidades do interior por meio do transporte ferroviário.

externa. Para tanto, precisaria contar com uma arma de propaganda que fosse eficiente e demasiadamente colonizadora. E um dos instrumentos centrais que viabilizaria esse novo projeto intervencionista de cooptação e aliciamento aos valores estadunidenses seria o Cinema.

Em pouco tempo, as grandes distribuidoras de filmes estrangeiros (Paramount Pictures; MGM; 20th Century Fox; Columbia) se instalaram em vários países da América Latina, sobretudo no Brasil, sem qualquer restrição, barreiras ou regulamentações que limitassem a veiculação de produções estrangeiras. Nesse momento, o nosso incipiente e artesanal cinema perdeu o ímpeto diante dessa concorrência desleal.

A partir de então, o Cinema Nacional tornou-se profundamente dependente do Estado Nacional e de suas oscilações políticas. Bernardet (1978) aponta, em seu “*Cinema Brasileiro – Propostas para uma História*”, que da forma como o sistema de distribuição de filmes nacionais estava organizado, não seria capaz de divulgar e lançar grande parte dos filmes aqui produzidos, bem como levar o grande público às salas. Desse modo, a saída seria apelar ao amor à Pátria. Muitos acreditam que essa não tenha sido a maneira mais eficiente, mas a única executável naquele primeiro momento.

Em meados da década de 1930, as distribuidoras de filmes norteamericanos no Brasil investiram quantias significativas em publicidade e no aperfeiçoamento técnico da aparelhagem de som das salas de exibição¹⁰. Contrariando todas as expectativas, o público brasileiro rapidamente se acostumou a ler legendas. Importante destacar que a **influência cultural estrangeira** interagiu com as características internas, gerando hábitos, gostos e ritmos. O ano de 1934 foi decepcionante para a cinematografia nacional, pois não foi produzido nenhum longa no país.

Para fazer frente à dominação hollywoodiana e reconquistar a preferência do público, Adhemar Gonzaga¹¹, um dos principais remanescentes

10 Interessante destacar que os Estados Unidos passaram a vender seus filmes para o Brasil no sistema de “lotes”. Para ter acesso a um filme de qualidade técnica e artística, as salas exibidoras teriam que levar um lote fechado com títulos de segunda categoria. Para maiores informações vide Bernardet (1978).

11 Ademar Gonzaga (1901-1978) foi um importante produtor, diretor e pesquisador do



tes da fase heroica do Cinema Brasileiro, resolveu se juntar com outros importantes nomes da nossa cinematografia, como Humberto Mauro (principal expoente do ciclo de Cataguases/MG), Pedro Lima e Joaquim Canuto para fundar Produtora Cinematográfica Cinédia no Rio de Janeiro.

O surgimento desse grande estúdio, com padrões técnicos semelhantes aos utilizados nos grandes estúdios, possibilitou a realização de filmes mais ambiciosos e com grandes pretensões artísticas.

A fundação da Cinédia (...) é, portanto, o *point of no return* de uma sucessão de acontecimentos e de decisões, originadas na trincheira jornalística e rematadas numa espécie de tomada de poder na cena cinematográfica nacional, empreendida pelo grupo (RAMOS e MIRANDA, 1997, 281).

Como medida de sustentação e sobrevivência, o presidente da República Getúlio Vargas, em 1932 criou a primeira medida efetiva de intervenção do Estado no plano cinematográfico: “a lei do complemento nacional”, mediante a qual todo filme de longa-metragem, estrangeiro ou não, exibido em território nacional, deveria ser acompanhado de um curta-metragem ou um cine-jornal inteiramente produzido no Brasil. Essa foi a primeira de um conjunto de medidas que se mostraram modestas até a década de 1960.

Embalados pelo espírito empreendedor de Humberto e Gonzaga, no final dos anos 40, a burguesia paulista conseguiu levar avante o sonho de criar a Hollywood Brasileira, e assim o fizeram em 1949 no ABC paulista. Fundaram a Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

A Cia. CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ (1949-1954) foi a principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no

Cinema Brasileiro. Fundador da Produtora Cinematográfica Cinédia (1930), no Rio de Janeiro, ao longo dos mais de quarenta anos de dedicação à cinematografia, produziu e dirigiu cerca de 40 trabalhos. Gonzaga estreia na direção em 1927 com o longa-metragem “*Barro Humano*”.

Brasil (...) Há ensaios anteriores, como a CINÉDIA e a ATLÂNTIDA. Mas a Vera Cruz é uma empresa mais moderna e ambiciosa, que dispõe dos recursos da burguesia de São Paulo (idem, 561).

A produção da Vera Cruz contava com um sistema de estúdios, organizados e administrados com a preocupação de produzir industrialmente um conjunto significativo de películas. Dramas universais, no melhor estilo hollywoodiano, lançando no mercado um verdadeiro *star-system* composto por nomes como os de Tônia Carrero, Anselmo Duarte, Jardel Filho, Marisa Prado, Eliana Lage, entre outros. O grande diferencial apresentado pela Vera Cruz foi sem dúvida o qualitativo técnico, pois era bem equipada, contava com uma equipe técnica – maior parte estrangeira – que trazia consigo a experiência de fora, e suas produções traduziam a preocupação de ser um cinema sério. Sua principal obra comercial, que ganhou Cannes, foi “*O Cangaceiro*” (1953), de Lima Barreto, que inaugura o gênero de cangaço.

Apesar do significativo e respeitável conjunto de obras produzidas por esse e demais estúdios menores que surgiram na época (por exemplo, a Vitafilmes de Carmem Santos, Cinematográfica Maristela, da família Audra, entre outros), o desconhecimento da real situação do mercado exibidor nacional e internacional – nas palavras de Ramos e Miranda (1997) “*o que parece ser um paradoxo para os capitães da indústria*” (p. 562) – a ausência de planejamento adequado com relação à distribuição, que fora confiada à Columbia, e o lento retorno financeiro dos investimentos foram fatores preponderantes para o encerramento das atividades não só da Cia. Vera Cruz, apesar dos primeiros sucessos no exterior.

Indiscutivelmente, nas três décadas de ouro (anos 1940, 50 e 60), apesar das muitas batalhas frente ao monopólio de distribuição dos filmes, em sua maior parte dependentes das grandes corporações estrangeiras, grande parte da produção cinematográfica esteve concentrada no coração econômico e financeiro do país, no eixo Rio-São Paulo. Entretanto, as iniciativas independentes, arregimentadas por esforços individuais de inúmeros amantes da sétima arte, não permitiram o total obscurecimento das produções realizadas no interior do país.



Voltando ao então Mato Grosso, o Padre Ângelo Venturelli, da Missão Salesiana Dom Bosco, foi o autor de dois importantes documentários sobre os costumes, as tradições e formas de organização de algumas tribos indígenas localizadas às margens do Rio Negro. O primeiro foi realizado em 1951, “*Os Bororos Orientais*” e o segundo documentário em 1963, intitulado “*O Negro e os Brancos*”.

Outra importante contribuição da época veio do corumbaense Alexandre Wulfes, que “*realizou inúmeros documentários sobre caçadas, garimpos, a natureza pantaneira (...)*” (DUNCAN, 2006, p. 116). Em 1936 Wulfes reatou a parceria com Líbero Luxardo e realizaram o longa-metragem “*Caçando Feras*” (Lux Filmes), com o patrocínio da Produtora Cinematográfica Cinédia, de Adhemar Gonzaga (Rio de Janeiro). Assim como em “*Alma do Brasil*” (1932), Luxardo se encarregou da direção geral da obra e Wulfes fez a fotografia e câmera. As filmagens foram realizadas em algumas fazendas do que denominamos hoje Pantanal sul-mato-grossense, próximas à cidade de Corumbá.

Devido à estruturação de um modelo específico de ocupação e povoamento do território brasileiro, que inicialmente esteve restrito às faixas litorâneas do Nordeste e Sudeste do Brasil e, num segundo momento, com o intuito de garantir a soberania nacional, a necessidade de extensas áreas para ampliação da pecuária e a organização de bandeiras desbravadoras em busca de riquezas naturais e minerais, o grande e imenso “interior” do Brasil até meados do século XX era visto como algo “estranho”, distante, um grande sertão a ser desbravado (certas áreas de Mato Grosso, Amazonas e Pará eram enquadradas dentro dos levantamentos populacionais do IBGE como “vazios demográficos”).

Essas características podem ser evidenciadas na sinopse do filme:

A estação rádio-difusora PRV-8 Rádio Tupinambá, tem Barbosa Junior como seu único e principal speaker. Barbosa Junior, que faz tudo para agradar, transmitindo pelo microfone noticiário colhido e escolhido nos jornais do dia, receitas de doces e bolos, conselhos úteis (...) sempre com grandes aplausos dos rádios-ouvintes.

Barbosa está intimamente convencido de que é um gênio, mas, inegavelmente, a situação da estação em que trabalha o nosso herói vai se tornando cada vez mais difícil. Não há dinheiro para pagar os artistas e, por isso, os programas de estúdio são suspensos, até que venham melhores dias (...) É quando lê num jornal coisas realmente empolgantes, são grandes caçadas que se desenrolam nos pantanais de Mato Grosso e resolve empreender uma expedição, até ali, para irradiar uma caçada completa, cheia de lances sensacionais. O que acontece então é um misto de drama e de comédia, aparecendo ao lado de cenas naturais que emocionam por seu realismo, episódios cômicos realmente hilariantes. Até que Barbosa Junior consegue salvar a estação juntamente com seu amor (SILVA NETO, 2002, p. 140).

Ao narrar os grandes lances de caçadas no interior do então longínquo Pantanal mato-grossense, percebe-se, contudo, que o sertão é representado aqui como um espetáculo exótico e mítico a ser “explorado”. De acordo com os dados fornecidos pela Cinemateca Brasileira¹², o filme alcançou os circuitos exibidores de São Paulo, Curitiba e Maceió.

Em 1955 o produtor, diretor e roteirista Duílio Mastroianni (Itália, 1917-?), radicado no Brasil desde o final da década de 1940, realizou, à frente da Produtora Lupo Filmes (Rio de Janeiro), o filme de aventuras, rodado em Mato Grosso, “*Além do Rio das Mortes*”. A obra procura destacar os costumes de tribos locais e a exuberância da vegetação. Infelizmente, não existem cópias dessa obra. O filme teve problemas com a censura e só foi liberado para ser exibido no circuito comercial em 1961.

Dando continuidade a este pequeno esboço sobre a historiografia do cinema brasileiro e a contribuição das realizações oriunda do então estado de Mato Grosso, chamamos a atenção para uma importante obra que, apesar de não focar explicitamente o Pantanal e áreas fronteiriças do sul do estado, possui elementos comuns a outras produções realizadas nessas áreas, sobretudo no que tange às características árduas de produção e distribuição e pelas temáticas comuns, geralmente por caracterizarem

12 Disponível em: <www.cinemateca.com.br>. Acesso em 03 abr. 2009.



o sentido de distanciamento em relação aos valores urbanos. Trata-se do filme “*Arara Vermelha*” (UNIFILMES/SP – 1957).

Dirigido em 1957 pelo veterano cineasta paulista Tom Payne, “*Arara Vermelha*” (baseado no romance homônimo de José Mauro de Vasconcellos) foi produzido por um importante, porém derradeiro estúdio de cinema, a Cinematográfica Maristela (de propriedade da família Audrá, realizou diversas produções nos mais variados gêneros entre os anos de 1950 e 1958). O filme contou com uma equipe técnica de renome e experiência: Sylvio Renoldi na montagem; Ary Fernandes e Roberto Miranda (os criadores da consagrada série televisiva “*O Vigilante Rodoviário*”) na direção de produção; a fotografia foi realizada pelo veterano Rudolf Icese da Cia. Vera Cruz; além do elenco, que trazia nomes já consagrados no cenário cinematográfico nacional, como: Anselmo Duarte, Odete Lara, Milton Ribeiro e Aurélio Teixeira.

Essa foi a última grande produção da Maristela e talvez a mais difícil de ser realizada. Silva Neto (2002) aponta que as condições de trabalho eram precárias e chovia demasiadamente, o que dificultava as cenas externas e as viagens pelo interior da região, além de acidentes envolvendo integrantes da equipe técnica. Nas palavras do seu produtor, Mário Audrá, “(...) *este projeto foi a última pá de terra na cova da Maristela*” (apud. SILVA NETO, 2002, p. 74). O filme conta a história de um chefe de garimpo que contrata um policial para capturar um grupo de fugitivos que roubou um valioso diamante.

A década de 1960 ficou marcada pela volta das manifestações populares, mudanças nos regimes políticos e pelo surgimento de uma nova estética cinematográfica. Nesse sentido, opondo-se ao cinema industrial e “colonizador” surgiram cinematografias nacionais amplamente críticas e renovadoras. Queriam romper com o tradicional, com o que vinha sendo feito sobretudo por “*Hollywood*”. Novas “linguagens cinematográficas” estavam sendo propostas, eram os chamados “Cinemas Novos”. Na França (*Novelle Vague*), na Alemanha, na Rússia, na Itália (*Neo-Realismo*) e no Brasil cineastas independentes procuravam novas fórmulas¹³.

13 Para maiores esclarecimentos consultar Bernardet (1980) e Menezes (2004).

Essas novas abordagens estéticas apontaram para a recriação artística da linguagem cinematográfica, a qual sempre se relaciona conflituosamente com o caráter empresarial da indústria cinematográfica.

O movimento Cinema Novo (liderado pela vanguarda intelectual da época) propunha fazer filmes de arte, levando o público a refletir sobre a situação política e social de seu país. O lema era “*uma idéia na cabeça, uma câmera na mão*” (Glauber Rocha). Os temas preferidos: o camponês, o operário, o sertanejo, o homem simples, a exploração capitalista, a necessidade de afirmar a cultura nacional. No Brasil, quem inaugurou essa estética foi o cineasta Nelson Pereira dos Santos com sua obra máxima “*Rio 40 Graus*” (1958). Em seguida, foram produzidos outros trabalhos importantes dentro da temática proposta, filmes como “*Cinco Vezes Favela*” (1962), de Leon Hirszman; “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1964) de Glauber Rocha, “*Os Fuzis*” (1964) de Ruy Guerra e “*Vidas Secas*” (1964), outro importante longa do diretor Nelson Pereira.

O Cinema Novo é sinônimo de tradição viva, daquelas que não ficam trancadas nas paredes de um museu, nem cristalizadas nas páginas de uma enciclopédia. Cinema Novo é paradigma de cinema brasileiro em liberdade (RAMOS e MIRANDA, 1997, p. 146).

A repressão política dos regimes militares aniquilou os projetos do Cinema Novo e alguns de seus cineastas tiveram que pedir abrigo político em outros países. A maioria dos filmes não obteve sucesso comercial, mas o movimento deixou um rico legado: a tradição de filmes de qualidade feitos de forma independente, com assuntos brasileiros e para o público brasileiro.

Dentro desse contexto de ebulição social, política e cultural, algumas realizações no campo cinematográfico em Mato Grosso merecem nossa atenção. A começar por Hélio Jacob, que a partir de 1968 passou a realizar um conjunto de reportagens denominadas “*Notícias de Cuiabá, de Coxipó e do Mundo*” (DUNCAN, 2006) e para a produção de dois filmes de longa-metragem.



Em 1964, a PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS HERBERT RICHERS e a R.F. FARIAS (ambas sediadas no Rio de Janeiro) produziram na região do mate, na divisa com o Paraguai, o longa-metragem “*Selva Trágica*”.

Dirigido pelo cineasta (e futuro diretor-presidente da Empresa Brasileira Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, a EMBRAFILME) Roberto Farias (irmão do ator Reginaldo Farias), o filme retrata as condições subumanas às quais homens, mulheres e crianças eram submetidas nas plantações de erva-mate no Paraguai e no sul de Mato Grosso. Desde o início de suas atividades (1894), a Cia. Mate Laranjeira dominou as atividades de exploração e extração da erva-mate no sul do estado. A proximidade política com o governo local lhe garantiu a hegemonia na região e a adoção de leis trabalhistas, sociais e ambientais próprias. A exploração predatória da erva-mate levou à devastação dos ervais, obrigando a Cia. Mate Laranjeira a transferir suas atividades para a Argentina. Essa situação de privilégios e intransigências acabou encontrando forte oposição, contribuindo para o fortalecimento dos movimentos separatistas (MENDES, 1997).

Essas peculiaridades locais ajudaram a enriquecer a trama e o roteiro do filme. Silva Neto (2002) nos traz uma importante contribuição:

Cidade ameaçada e Assalto ao trem pagador já prenunciavam o que poderíamos esperar de Roberto Farias, mas a constatação chegou cedo. Um argumento diferente, num local pouco conhecido - a região do mate, na fronteira com o Paraguai - delatando situações que comprometeriam o país. Sexo, violência, escravidão branca, capitães de mato. Nesse filme teremos uma das maiores seqüências do Cinema Brasileiro, o momento em que o personagem de Reginaldo Faria, com um peso muito acima de suas forças, apóia-se nos pés do feitor para levantar-se (p. 736).

Além de Reginaldo Farias, o filme contou com a atuação de Maurício do Valle, Jofre Soares e Rejane Medeiros. O argumento foi baseado no romance homônimo de Hernani Donato.

O Cinema Brasileiro estava passando por mudanças, o fim dos anos 60 presenciou o surgimento de um novo movimento cinematográfico chamado de Cinema Marginal ou “*underground*”, como definiu Glauber Rocha. Os integrantes desse movimento, como Rogério Sganzerla, José Mojica Marins, Carlos Reichenbach e Júlio Bressane, fizeram obras irreverentes e anárquicas. Apesar da falta de recursos técnicos e orçamentários, as obras remanescentes dessa nova estética apresentavam uma linguagem cinematográfica não-convencional e revolucionária para a época. Em São Paulo, esse movimento ocorreu na chamada Boca do Lixo ou Rua do Triunfo (veremos com maiores detalhes no próximo tópico), que em poucos anos deixou de ser um polo distribuidor de filmes para se tornar um dos maiores núcleos de produção cinematográfica do Brasil.

Trocava-se a subversão do Cinema Novo pela transgressão; o camponês e o operário do Cinema Novo saíram de cena para darem lugar a personagens como bandidos, traficantes e prostitutas (elementos característicos do meio urbano). O Brasil estava se urbanizando, pela primeira vez a maioria da população se concentrava nos centros urbanos e essas mudanças foram acompanhadas pelo meio artístico.

Dentro desse contexto, os irmãos campo-grandenses Abboud e Bernardo Elias Ladho à frente da já experiente LAHDO PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS, realizaram em 1966 uma das mais significativas obras cinematográficas do estado de Mato Grosso: “*Paralelos Trágicos*”.

Baseado no romance homônimo de Bernardo Elias Ladho, trata-se do primeiro filme inteiramente produzido e filmado em Campo Grande. O filme foi dirigido por Abboud Lahdo, a fotografia é de Armando Barreto, e a montagem ficou a cargo de Luiz Elias. Fazem parte da equipe técnica José Octávio Gizzo e o fotógrafo Irineu Higa. O elenco contou com atores locais: Aboud Ladho, Geny Ratier, Sandra Charu, Onésimo Filho, Ruth Gomes, João Cattan, Antônio Papi, Simão Djouki, Sebastião Araújo e Marciano Lopes. “*Lançado em Campo Grande e Cuiabá, vendeu cópias para a Europa, EUA e países latinos... Foi um grande sucesso de público e um marco para a época*” (DUNCAN, 2006, p. 117).



Apesar de todas essas manifestações, não se pode dizer que em Mato Grosso houve a consolidação de um ciclo produtivo, como ocorreu nos grandes centros. Como foi destacado até o presente momento, o Cinema Mato-grossense foi sendo produzido de forma espontânea, marginal, precária e espaçada. O custo elevado do processo produtivo e a centralização da indústria cultural foram fatores preponderantes na estruturação desse quadro. Entretanto, apesar das adversidades o estado conseguiu destaque no cenário cinematográfico nacional, sobretudo a partir da década de 1970. É justamente nesse período, acompanhando as tendências dos grandes centros produtores, que se dá o “boom” da produção cinematográfica em Mato Grosso, que iremos tratar de forma mais aprofundada no próximo tópico.

O “Boom” da Produção Cinematográfica no Brasil: da “Boca do Lixo” ao Pantanal Mato-grossense

Situada no centro velho da cidade de São Paulo, a “Boca do Lixo” (assim batizada pela crônica policial da década de 1950 em decorrência da forte presença da marginália boêmia e das zonas de prostituição do baixo meretrício), abrangia as intermediações das ruas Timbiras e Protestantes e as avenidas Rio Branco e Duque de Caxias (Bairro da Luz e Santa Efigênia), onde estavam localizadas as estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes e a antiga rodoviária. As estradas de ferro eram as vias tradicionais de acesso dos filmes às cidades do interior. Nesse sentido, a região acabou se tornando o grande foco da distribuição cinematográfica no Brasil. Já nas décadas de 1920 e 30, distribuidoras importantes como a *Paramount*, a *Fox* e a *Metro* (MGM) utilizavam desse canal.

A primeira produtora a se instalar na região foi a Cinedistri, de Osvaldo Massaini em 1951, na gloriosa Rua do Triunfo. Após a realização (ainda que precária) de um conjunto de obras ligadas ao “Cinema Marginal” nos anos 60, a “Boca” se firmou na década seguinte como um importante núcleo de produção cinematográfico, impulsionado, entre outros

fatores, pela criação do INC (Instituto Nacional do Cinema) em 66 e pelo surgimento das leis de obrigatoriedade e reserva de mercado.

A partir de 1972 inúmeras produtoras passaram a se instalar nas ruas do Triunfo e Vitória, surgiu ali uma vasta e diversificada produção calcada nos ciclos dos filmes de cangaço, nos “*westerns*”, nas comédias eróticas e pornochanchadas (que marcaram os maiores êxitos de público em toda a história do cinema nacional), e já na década de 1980, com os filmes de sexo explícito. Algo muito próximo do que poderíamos chamar de uma indústria cinematográfica (mesmo que pulverizada em diversas produtoras independentes).

A estética da “Boca do Lixo” foi desenvolvida por diversos diretores e técnicos, muitos dos quais ajudaram a enriquecer a produção cinematográfica em Mato Grosso, com a realização de inúmeras obras de longa-metragem ambientadas nessa região, atraídos pela natureza exuberante, pela beleza exótica da paisagem e por receberem apoio logístico, técnico e financeiro oferecidos por várias prefeituras da região e pelo Governo do Estado. Ozualdo Candeias, David Cardoso, Reynaldo Paes e Barros, Virgílio Rôveda são alguns dos nomes que permearam esse contato cinematográfico entre a boca e as diversas regiões de Mato Grosso nesse período.

Nesse sentido, a década de 1970 abarcou um momento importante da produção cinematográfica na região, momento em que foram produzidas importantes obras para a historiografia do estado: “*Pantanal de Sangue*” (1971), “*Caingangue – a Pontaria do Diabo*” (1973); “*Caçada Sangrenta*” (1974); “*19 Mulheres e um Homem*” (1977) e “*Desejo Selvagem*” (1979), além dos curtas e filmes documentais que serviam de veículo para promoção das potencialidades culturais e naturais da região.

O primeiro filme a ser destacado é “*Pantanal de Sangue*” (1971), do cineasta campo-grandense Reynaldo Paes e Barros, que fez carreira no cinema paulista nas décadas de 1960 e 70. Sua filmografia é composta dos seguintes filmes: 1966/67 – *Férias no Sul* (RPB Filmes); 1968 – *Agnaldo Perigo à Vista* (Fama Filmes); 1971 – *Pantanal de Sangue* (RPB Filmes); 1978 – *A Noite dos Imorais* (Mis Filmes).

Realizado nas intermediações da cidade de Miranda – no atual Pantanal sul-mato-grossense – trata-se de um importante documento históri-



co. O filme procura evidenciar a formação de um imaginário sobre a região pantaneira, permeada por elementos ideológicos, culturais e políticos que contribuem no entendimento da complexa teia que envolveu os processos de construção das identidades territoriais, que atualmente parametrizam a diversidade cultural do estado de Mato Grosso do Sul.

Para a elaboração do roteiro, Reynaldo Paes de Barros baseou-se em fatos que havia presenciado e casos, contos e “causos” (o lúdico tem uma forte presença na região) que lhe contaram em sua infância, quando costumava passar as férias na propriedade de seus pais no Pantanal. A partir dessas experiências, do seu conhecimento acerca dos costumes e das manifestações folclóricas da região, e da frondosa beleza natural, Barros conseguiu realizar uma importante obra para a cinematografia local.

Apesar dos recursos escassos, *“Pantanal de Sangue”* foi produzido por sua empresa, a RPB Filmes (fundada em 1966) e contou com a participação de atores consagrados do nosso cinema (Francisco de Franco e Elza de Castro) e com uma equipe técnica especializada. A direção de fotografia e câmera ficou a cargo do próprio Reynaldo, que contou com a significativa colaboração do iniciante Antônio Meliande. Remo Usai foi o responsável pela música incidental do filme, a montagem para o grande Mauro Alice (que vinha de importantes trabalhos na Vera Cruz) e a sua distribuição ficou a cargo da Cinedistri (a mais importante produtora paulista).

De volta aos sertões de Mato Grosso, o produtor e diretor Roberto Farias realizou em 1973, na cidade de Maracaju, o faroeste nacional intitulado *“Caingangue - a Pontaria do Diabo”*. O filme foi dirigido pelo cineasta argentino e naturalizado brasileiro Carlos Hugo Christensen (que já havia realizado cerca de 45 filmes em diversos países latinos, 12 dos quais no Brasil) e produzido pela empresa R.F. FARIAS.

Sobre o filme em questão, o seu diretor prestou o seguinte depoimento: Procurei realizar Caingangue com todos os elementos que caracterizam o western clássico, sem apelar para os exageros explorados pelo cinema italiano, tentando a maior aproximação com os produtores americanos, mas dentro de uma concepção absolutamente brasileira e introduzindo algumas implicações humanas que

são comuns ao gênero. Procurei também reproduzir, sem deturpações, os costumes e a mentalidade da gente do sul de Mato Grosso, evitando cuidadosamente, qualquer exagero na exploração do que exótico possui essa região (GUIZZO, 1974, paginação irregular).

Pode-se surgir a pergunta: - um faroeste no Brasil?! Sim. O chamado “*Western Feijoadá*”, um dos gêneros mais *cult* e marginalizados do nosso cinema teve uma produção significativa nos anos 60 e 70 e foi encabeçado pelos diretores e produtores radicados no cinema da “Boca do Lixo”. Os “*Westerns Feijoadá*”, também conhecidos como Faroestes Rurais, são filmes de aventuras ambientados em áreas pouco urbanizadas, “*dos cerrados paulistas aos pampas gaúchos, passando pelo pantanal mato-grossense e indo até – por que não? – o México*” (PEREIRA, 2002, p. 63). Uma espécie de recriação abrazeirada dos sucessos produzidos na Itália e nos Estados Unidos, trabalhando com seus estereótipos e fórmulas narrativas. Paisagens naturais insólitas, coronéis, bandidos e pistoleiros são os ingredientes principais dessas obras (PEREIRA, 2002).

E todos esses elementos permeavam o imaginário social a respeito do então longínquo oeste brasileiro. O *coronelismo* como elemento catalisador do cenário político dessas regiões forjou o aparecimento de um *coronelismo guerreiro* que teve como bandeira de atuação a política do mando e das armas, e, na contrapartida, impulsionados por esse modelo de exercício de poder no território, acompanhou-se o surgimento de um *banditismo endêmico* que aglutinava vários setores da sociedade local, principalmente aqueles que ficaram à margem do sistema: os agregados, os posseiros e os camponeses sem terra. “*A existência dessa violência institucionalizada na região, resultou, portanto, de uma relação de causa e efeito com a existência de um coronelismo guerreiro e de um povo armado*” (CORRÊA, 1995).

Estas foram algumas das características que atraíram os olhares de muitos pesquisadores e cineastas para a região. Nesse sentido, a região pantaneira, enquanto lugar-palco para a realização dessas obras, possibilitou a ampliação das formas de compreensão e entendimento existentes acerca da “realidade” local, visto que esse produto cultural apontava para uma dada visão da paisagem e do território pantaneiro e sul-mato-grossense.



Voltando ao filme de Christensen, “*Caingangue...*” conta a história do justiceiro misterioso que volta para restabelecer a ordem em favor dos injustiçados, então trabalhadores e pequenos proprietários perseguidos e mortos por jagunços e mercenários comandados por um rico coronel. Recheado com cenas de ação, aventura, explosões, muito tiroteio e mais de 300 figurantes, o filme agradou o público e também, coisa rara então, parcela da crítica. De acordo com dados da Cinemateca Brasileira, “*Caingangue...*” foi lançado comercialmente na capital paulista em 8 salas do circuito exibidor e arrematou alguns prêmios: Melhor Fotografia (Antônio Gonçalves), Diploma de Mérito dos Diários Associados aos Melhores do Cinema em São Paulo de 1974.

Com relação ao elenco do filme, chamamos a atenção para o galã central da trama, David Cardoso. Natural da cidade de Maracaju, David construiu uma carreira meteórica no Cinema Brasileiro como ator, diretor e produtor. “*Participou de setenta e seis produções cinematográficas brasileiras nas últimas quatro décadas. Ingressou no cinema no filme O Lamparina com Mazzaropi e trabalhou com atores e diretores consagrados [...]*” (DUNCAN 2006, p. 117).

Em 1974 esse jovem ator sul-mato-grossense, após participar de diversas obras do cinema paulista como ator (“*Férias no Sul*” – 1966; “*A Moreninha*” – 1970; “*A Herança*” – 1971), decidiu por fundar a sua própria produtora, a DACAR PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA, sediada na Alameda Dino Bueno, nº 480 – Campos Elíseos, próximo à chamada Boca do Lixo.

Com a ajuda do então governador de Mato Grosso, José Fragelli, David Cardoso conseguiu comprar uma câmera *Arriflex* importada da Alemanha. Com a aquisição desse equipamento, começou a desenvolver o seu primeiro filme como produtor. Mas apesar do vasto currículo e experiência optou por não dirigir a película. Para isso, chamou o seu amigo e já consagrado diretor, Ozualdo Candeias. Em sua biografia **David Cardoso – Rei da Pornochanchada**, roteirizada e editorada por Henrique Alberto de Medeiros Filho (2006), David Cardoso nos esclarece como foi o contato com Candeias:

Contei que a ação teria que se desenrolar no então Estado de Mato Grosso. Que filmaríamos na capital, Cuiabá, depois em Campo Grande, Dourados, Maracaju, Ponta Porã, Aquidauana, Corumbá, fazendas e na tribo dos índios Xavantes. Mais ou menos alinhavamos a história policialesca, com um crime sem solução [...] Fui para Mato Grosso à procura de investidores (p. 83).

Assim, estavam lançados os ingredientes básicos para a realização da primeira produção da DACAR, “*Caçada Sangrenta*” em 1974.

Dirigido pelo veterano cineasta paulista Ozualdo Candeias¹⁴, que passara a infância no interior de Mato Grosso, era considerado pelos críticos como um diretor hermético e intelectualizado, mas David acreditava que seria possível realizar um filme comercial, voltado ao grande público e, ao mesmo tempo, que agradasse a crítica especializada e atendesse aos interesses dos investidores, em especial os representantes do governo estadual e federal.

O filme conta a história de Mecenas (interpretada pela atriz Marlene França), uma milionária descontraída que financia um grupo de artistas, que gravitam em seu entorno, mas que na verdade estão interessados somente em seu dinheiro. Entre os pseudo-artistas está Phidias (interpretado por Walter Portela), com quem a milionária mantém relações afetivas. Esse contexto, aparentemente equilibrado, se altera radicalmente com a chegada de Nequinho (David Cardoso), vindo de complicações com a lei (uma morte mal explicada em sua família). Um filme com muita ação, mulheres e erotismo, mas “*Caçada Sangrenta*” não foi bem de bilheteria¹⁵.

Dotado de uma estrutura complexa que, com o pretexto de relatar uma ocorrência criminal oferece um verdadeiro estudo psicológico do homem da fronteira e do interior, o filme é estruturado por uma linguagem

14 Ozualdo Candeias (1922-2007), considerado pelo crítico de cinema Jairo Ferreira como o diretor “*marginal entre os marginais*”, foi um dos principais expoentes do Cinema Marginal Paulista. Realizou importantes obras da nossa cinematografia. Entre outras: “*A Margem*” (1967); “*A Herança*” (1971); “*A Freira e a Tortura*” (1983).

15 De acordo com os dados informados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), o filme “*Caçada Sangrenta*” obteve 520.940 espectadores, bem abaixo das estimativas e necessidades da produtora Dacar.



e uma narrativa obscura e carregada de referenciais da filosofia existencialista, incompatível com o público-alvo que o produtor almejava atingir, mas, em contrapartida, dentro das concepções utilizadas pelo diretor em seus trabalhos.

Ao caminharmos para o final da década de 1970, a efervescência política no estado de Mato Grosso se ampliava. Desde a criação da Liga Sul-Mato-Grossense, na década de 1930, e a criação do Estado de Maracaju em 1932 – governado pelo então prefeito de Campo Grande, Vespasiano Martins e que durou cerca de 80 dias – a ideia de se instaurar um movimento separatista da porção sul do estado ganhava forças. Isso levou a movimentos separatistas que viram suas intenções frustradas com o fim do Território Federal de Ponta Porã, e se acirrou com os vínculos políticos orquestrados por facções das elites sulinas com o projeto articulado pelos militares em Brasília. Em 1977, após a reativação da Liga separatista, as condições se tornaram propícias para que o presidente Ernesto Geisel assinasse em 11 de outubro do mesmo ano a Lei Complementar nº 31, criando o Estado de Mato Grosso do Sul.

Em meio a essa ebulição política, David Cardoso, o “*James Bond do Pantanal*”, produziria e dirigiria um dos seus maiores sucessos de público, o filme “*19 Mulheres e um Homem*”.

Essa grande e emocionante aventura surgiu de forma inesperada e não planejada. Em conversa com o seu roteirista preferido, o diretor de Cinema Ody Fraga¹⁶, David Cardoso relatou uma experiência vivenciada há alguns dias quando fora de ônibus leito de São Paulo a Campo Grande:

É ótimo, com só dezenove lugares. Você viaja dormindo. Menos no meu caso, pois sofro de insônia. Nessa madrugada da viagem, o problema de não dormir me ajudou muito. Tive uma idéia. Fazer um filme de aventura com o título “19 Mulheres e um Homem”. Seriam dezenove universitárias alugando um ônibus para levá-las

16 O catarinense Ody Fraga (1927-1987) foi uma das figuras mais prolixas do cinema paulista. Considerado por muitos como o “*ideólogo da Boca*”, era detentor de uma sensibilidade ímpar para compor situações das mais diversas e para dirigir e conduzir toda uma produção. Entre direção e roteirização, deixou sua marca em cerca de 60 longas (ABREU, 2006).

ao Paraguai e o motorista do veículo: eu, pois não poderia perder essa chance! (MEDEIROS FILHO, 2006, p. 92).

Aproveitando-se desse argumento, Ody Fraga recheou a trama com sequências aéreas, perseguições, tiroteios e muita confusão. Após alugarem o ônibus, as excursionistas são surpreendidas por marginais furtivos da Casa de Detenção. Rubens, o motorista (interpretado por David Cardoso) que conduz as jovens, tem a missão de salvá-las. No transcorrer da história, o ônibus acaba encalhando nos pântanos, e todos têm que seguir a pé, os marginais, as moçoilas desconsoladas e o herói, David Cardoso.

Praticamente todo o filme é realizado em locações sul-mato-grossenses (Miranda, Campo Grande e Maracaju), durante dois meses com uma equipe de 50 pessoas. Cerca de 1 milhão de dólares foram gastos com a produção, mas os investimentos foram recompensados pelo sucesso de público: mais de 2 milhões de espectadores comparecem às bilheterias de todo o país.

Aproveitando o sucesso garantido com o filme, David Cardoso retornaria à região para realizar o projeto mais ambicioso de sua carreira, o longa-metragem “*Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*” de 1979.

Uma produção luxuosa, ambientada em cidades e fazendas do Mato Grosso do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro, em Portugal e no Peru. Além das locações, o filme contou também com um elenco internacional: a atriz italiana Ira de Furstenberg, Hélio Souto, Alberto Ruschel, Yara Stein, a atriz inglesa Gay Lucy, Sônia Saeg e centenas de figurantes para as cenas de batalha.

Repetindo a parceria, Ody Fraga ficou responsável por escrever o roteiro e o argumento do filme e David Cardoso pela direção, produção e o papel principal (a personagem Tigre). O competente Cláudio Portioli ficou responsável pela fotografia e câmera e a trilha sonora foi composta pelo maestro Ronaldo Lark.

Mais uma história de muita emoção e aventura. Segundo a sinopse elaborada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC),

[...] A região do Pantanal, no rio Paraguai, é o lugar ideal para homens inescrupulosos em busca de fortuna, aventura e anonimato.



Para quem chega não se pergunta quem é, nem de onde veio. Lá, Malamud sonha construir um império onde sua vontade seja lei, empregando um grupo de homens aventureiros e violentos. As terras que ambiciona estão ocupadas legalmente e são administradas por Martino, irmão do proprietário, que se encontra em viagem ao Peru. Malamud e seu grupo assassinam os irmãos, mas se defrontam com Mônica, viúva do proprietário, que chega da cidade disposta a se instalar nas terras, agora suas por herança. Homem independente e aventureiro, Tigre, um piloto que presta serviços a uns e outros sem se ligar a ninguém, acompanha a escalada de violência de Malamud, que a cada dia amplia seu poder sobre a região. Tigre toma partido do conflito e alia-se a Mônica, comandando a resistência contra as desmedidas ambições de Malamud (apud. SILVA NETO, 2002, p. 252).

Apesar da produção requintada e dos altos investimentos, inúmeros problemas ocorridos ao longo das filmagens comprometeram o resultado final do filme. De acordo com David Cardoso, muitos desses problemas foram ocasionados pela irresponsabilidade de Ira de Furstenberg:

Mas ela era mesmo uma *socialite* que depois de dez dias de filmagens no pantanal, disse que queria ir para Roma por causa de um desfile do Valentino. Queria se ausentar por cinco dias. Disse que não, mas foi inútil. O Ody Fraga começou então a mutilar o roteiro, e eu dei folga antecipada para a equipe, mas no sexto dia nada dela voltar. No décimo, a mesma coisa. Fui mudando, mudando e a Ira só retornou 20 dias depois e fez apenas a seqüência final. Então, o filme acabou ficando sem sentido por causa dela (STERNHEIM, 2004, p. 95).

David queria realizar uma espécie de “*Rambo Ecológico*”, mas as modificações no roteiro não agradaram o público e a crítica. Foi lançado comercialmente na principal sala exibidora de São Paulo, o Cine Marabá, onde ficou três semanas em cartaz¹⁷.

17 De acordo com dados da Agência Nacional de Cinema, o público estimado do filme “*Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*” foi de 575.473 espectadores.

Nesse mesmo período aqui retratado, paralelo à produção dos filmes de longa-metragem, a realização de documentários continuou firme em Mato Grosso do Sul. A Siriema Filmes Ltda, fundada por José Octávio Guizzo, José de Souza Leite e Cândido Alberto da Fonseca, produziu o filme “*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul: 10 Anos*”. A já supracitada DACAR, de David Cardoso, também deu a sua contribuição realizando diversos documentários no estado, dos quais se destacam: “*Mato Grosso*” (1970); “*BEMAT – inauguração em Aquidauana*” (1972); “*Na Rota dos Diamantes*” (1975); “*Rio Paragua?*” (1977); “*Guaicurus*” (1978); “*O Rio Aquidauana*” (1978).

Da Crise dos Anos 80 à Retomada: O Mato Grosso do Sul Continua em Foco

Em outubro de 1982, a crise econômica mundial afetou sobremaneira o Brasil, notadamente com a inflação desenfreada e a ampliação estratosférica da nossa dívida externa, comprometendo nossos recursos e as condições de saldar a esta. Esses problemas na economia refletem sobre todos os âmbitos da sociedade e, por conseguinte, a da realização cinematográfica brasileira. Faltava dinheiro para que o consumidor brasileiro pudesse ir ao cinema, faltava dinheiro para produzir filmes no Brasil. A produção voltou a cair.

Os exibidores (donos das redes de cinema), assessorados pelos distribuidores estrangeiros, começaram uma batalha judicial contra a lei da obrigatoriedade (lei que garantia a exibição de filmes nacionais em todos os cinemas), alegando não atrair público, ter baixa qualidade de produção e custos altos para distribuição. Muitas salas começaram a fechar, tanto pela concorrência com o VHS quanto pela concentração de pequenas salas nos circuitos de shoppings. Sem recursos ou alternativas, os realizadores nacionais optaram por produzir filmes de sexo explícito. Baratos e lucrativos, essa foi a saída encontrada por alguns produtores. Metade dos filmes produzidos no Brasil em 1985 foi de sexo explícito.

Acompanhando as tendências nacionais, a produção audiovisual em Mato Grosso do Sul também declinou, mas temos importantes realizações desse período que merecem destaque.



No ano de 1982, na cidade de Paranaíba (MS), o ator de cinema e televisão, Diogo Angélica, natural daquele município, juntou-se ao diretor de cinema José Adalto Cardoso para realizarem o longa-metragem “*O Motorista do Fuscão Preto*”.

O consagrado diretor do cinema paulista José Adalto Cardoso¹⁸ optou por realizar o filme em Paranaíba em função das facilidades oferecidas pela prefeitura do município, como a hospedagem dos atores e da equipe técnica, locações para a realização das filmagens e apoio logístico.

Com argumento e roteiro de José A. Cardoso e Diogo Angélica, o filme conta a história do mecânico Lula, que vive em sua pequena cidade do interior e alimenta o sonho de melhorar de condições para poder se casar com o amor da sua vida, Camila, cuja família não aceita esse romance. Lula inveja Beto, ídolo das moças do local, que é dono de um belo fuscão preto, muito mais atraente que seu velho Maverick. Por ironia do destino, Camila acaba fugindo com Beto, e Lula os persegue pelas ruas da cidade, mas perde o controle do carro e se choca violentamente contra um barranco, morrendo na explosão e deixando o caminho livre para Beto e Camila.

O elenco conta com a participação de atores e atrizes de renome no cenário cinematográfico nacional. Vanessa Alves, uma das musas da pornochanchada, Diogo Angélica, Heitor Gaiotti, Dalma Ribas e João Paulo. A produção é da paulista Spectrus Prod. Cinemat, de propriedade de Sérgio Tufik. Segundo os dados obtidos na página da internet da Cinemateca Brasileira, a distribuição nacional do filme ficou a cargo da Luna Filmes e ele foi lançado no circuito exibidor de São Paulo em 02 de dezembro de 1982.

18 José Adalto Cardoso (Arapongas – PR/ 1946). Diretor Cinematográfico ligado à produção da chamada “Boca do Lixo” (Rua do Triunfo), nas décadas de 1970 e 80. Foi assistente de Direção de Pio Zamuner em “Jeca contra o Capeta” (1976); participou da produção de “Belas e Corrompidas” (Fauzi Mansur, 1977). Dirigiu, entre outros, “*Império das Taras*” (1980); “*...E a Vaca Foi pro Brejo*” (1981); “*O Motorista do Fuscão Preto*” (1982); “*Massagem For Men*” (1983). Atualmente está encabeçando a organização do Museu do Cinema Brasileiro na cidade de Altinópolis (SP).

Em 1983 o “*James Bond do Pantanal*” volta a produzir em Mato Grosso do Sul, desta vez o longa-metragem “*Corpo e Alma de Mulher*”, que foi inteiramente rodado na cidade de Ponta Porã.

Para a realização desse trabalho, David Cardoso manteve-se fiel à sua equipe. Novamente o roteiro foi elaborado pelo experiente Ody Fraga, a montagem foi de Jair Garcia Duarte e a fotografia de Cláudio Portioli. Mas as atenções voltam-se para o elenco. David conseguiu reunir as mais belas e famosas atrizes do cinema paulista: Helena Ramos, Matilde Mstrangi, Tássia Camargo e Zélia Martins.

Ambientado na Fazenda Pacurí, em Ponta Porã, o filme retrata a história de um jovem casal, Rodrigo (interpretado por David Cardoso) e Aimé (Tássia Camargo), completamente apaixonados e felizes; entretanto, uma fatalidade abala esse relacionamento estável: Aimé sofre um acidente e fica parálitica. Rodrigo a leva para uma fazenda e contrata os serviços da enfermeira Lane (Helena Ramos), mulher bonita e inteligente. Inesperadamente, Rodrigo acaba se envolvendo com a enfermeira, mas o amor pela esposa é mais forte. Surge na fazenda uma prima e ex-amante de Rodrigo, Suzane (Zélia Martins). Estabelece-se aí um triângulo amoroso, que terminará em tragédia.

Trata-se de um filme envolvente e detentor de uma atmosfera erótica bem realizada. Após os créditos iniciais de abertura do filme, aparece uma epígrafe que condensa todos esses elementos: “*Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não nos abandona*” (Clarisse Lispector).

Além desse longa-metragem, David Cardoso deu prosseguimento pela Dacar a documentários retratando os aspectos de desenvolvimento econômico do estado, notadamente em acordo com os interesses do governo estadual, grande apoiador de sua filmografia. O que mais se destaca nessa época de “vacas magras” é o documentário sobre as obras no campus sede da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em Campo Grande, intitulado “*Governo Pedro Pedrossian – Obras na UFMS*”.

A Siriema Filmes, de José Octávio Guizzo, realizou em 1980 o curta-metragem “*Conceição dos Bugres?*”, com a direção Cândido Alberto da Fonseca. O filme foi premiado no Festival de Cinema de Brasília. Em



1982, Cândido dirigiu os longas-metragens “*Vereda Sertaneja*”, baseado em um conto de Guimarães Rosa, “*com José Dumont e Hélio Lima, hoje sendo restaurado*” e “*Silvino Jacques*” “*em parceria com João José, que ainda não foi concluído*” (DUNCAN, 2006, p. 119).

A partir de 1982, Cândido realizou um vasto leque de filmes documentais:

Pantanal, Um Desafio à Consciência; Velhos Amigos; Show Prata da Casa; Memória da Educação em MS, sobre o livro homônimo de Maria da Glória Sá Rosa; **Ballet Isadora Duncan; Embrujos de España e Ginga; República Imaginária do Jardim das Carambolas** [...] No prelo encontram-se o longa-metragem **Ilustres Desconhecidos**; o curta-metragem de ficção **Os Filmes Cegos de Angel Larrea**, a história de um cineasta de Ponta Porã, com um jogo de metalinguagem que mostra a possibilidade de se estabelecer focos de produção no interior (DUNCAN, 2006. p.119).

Além desses inúmeros projetos realizados, Cândido escreveu diversos roteiros que aguardam patrocínio para serem filmados. Sem dúvida, um personagem da historiografia do cinema sul-mato-grossense que merece destaque pelo conjunto de sua obra, sempre voltada para a vida política local e para os compromissos sociais.

Mas é do douradense Joel Pizzini que surge uma das contribuições de maior destaque no cenário cinematográfico nacional: a realização do curta-metragem “*Caramujo Flor*”, de 1988. O filme é um ensaio ambientado no Pantanal e em outras localidades de Mato Grosso do Sul e São Paulo, e tenta transpor para as telas do cinema fragmentos líricos do universo estético e fantasioso da obra do poeta Manoel de Barros.

Aclamado pelo público e pela crítica no Festival de Cinema de Gramado e na 16ª edição do Festival de Huelva na Espanha¹⁹, o filme possui

19 Outros prêmios conquistados pelo filme de Joel Pizzini: Melhor Direção - [Festival de Brasília 1988](#); Melhor Fotografia - [Festival de Brasília 1988](#); Prêmio Especial da UNB - [Festival de Brasília 1988](#); Melhor Montagem - [Rio Cine 1989](#); Melhor Filme (Júri Oficial) - [Festival de Huelva \(Espanha\) 1988](#); Menção Honrosa - [Festival de Curitiba 1989](#); Melhor

um elenco experiente e conciso que conseguiu recriar a atmosfera idealizada por Barros em seus poemas: Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater.

Joel Pizzini estreou no cinema como assistente de direção do cineasta paranaense Silvio Back, em 1985, no longa-metragem “*Guerra do Brasil*” e em 1987 no filme “*O País dos Tenentes*”, de João Batista de Andrade.

Ao chegarem os anos 90, a crise no meio cinematográfico se agravou com a extinção da estatal de economia mista, Empresa Brasileira Produtora e Distribuidora de Filmes S.A. (Embrafilme), pelo Presidente Fernando Collor em 1990, com a desarticulação do Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE, da Fundação do Cinema Brasileiro e das leis de regulamentação do mercado. Em 1992, último ano do governo Collor, um único filme brasileiro chegou às telas. Foi “*A Grande Arte*”, de Walter Salles, ocupando menos de 1% do mercado exibidor. Nesse período, a produção nacional se estagnou e caminhava em passos largos para a extinção.

Somente a partir de 1995, após a reestruturação das leis de regulamentação do mercado e da criação da Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, idealizada no governo do Presidente Itamar Franco, passou-se a liberar recursos para produção de filmes através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que confluenciou na elaboração do que viria ser a Lei do Audiovisual, que entrou em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso. A partir disso pode-se falar em “Retomada do Cinema Brasileiro”.

Novos mecanismos de apoio à produção, baseados em incentivos fiscais, conseguiram efetivamente aumentar o número de filmes realizados e levar o cinema brasileiro de volta à cena mundial. O “filme-marco” desse período é “*Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*”, de 1995,²⁰ dirigido pela atriz Carla Camuratti. O filme foi parcialmente financiado pelo “Prêmio Resgate”.

No entanto, as dificuldades de penetração no mercado brasileiro continuam. A maioria das produções não encontra salas para exibição no

Filme - [Jornada do Maranhão 1989](#); Melhor Fotografia - [Jornada do Maranhão 1989](#); Melhor Trilha Original - [Jornada do Maranhão 1989](#).

²⁰ De acordo com os dados apresentados na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, o filme “*Carlota Joaquina*” conseguiu atingir a expressiva cifra de 1.286.000 espectadores.



país, e muitos filmes são exibidos em condições precárias, com a utilização de salas inadequadas, datas de programação desprezadas pelas distribuidoras estrangeiras e pouca divulgação na mídia local.

Dentro desse contexto de rearticulação da produção audiovisual brasileira, Joel Pizzini volta à cena em 1996 com o premiado curta-metragem “*Enigma de um dia*”, sobre um vigia de museu que, motivado pelo quadro **O Enigma de Um Dia**, de Giorgio de Chirico, é introduzido, através do cotidiano, no universo metafísico do pintor. O curta arrematou os principais prêmios do Festival de Cinema de Figueira da Foz (Portugal), do Festival de Veneza (Itália), em Paris na XVI Bienal de Arte do Pompidou e em vários festivais no Brasil, dos quais se destacam: XXIV festival de Gramado, Jornada Bahia de Cinema e no Festival de Cuiabá.

Sobre as contribuições de Joel Pizzini e Cândido Alberto da Fonseca, a pesquisadora Duncan (2006) aponta que ambos,

[...] deram início ao novo cinema sul-mato-grossense, realizando um trabalho de pesquisa de linguagem cinematográfica, integrado à modernidade brasileira, com competência e sensibilidade (p. 120).

Em 1994 o jornalista, escritor e roteirista paulista Marçal Aquino, baseado nos relatos dos assassinos profissionais que conheceu em seu trabalho no jornalismo, lançou o livro **Miss Danúbio**, constituído por onze contos ambientados em cenários que se alternam entre a grande metrópole e as pequenas cidades perdidas nos confins do Brasil. Entre essas narrativas está o conto “*Matadores*”, que deu origem ao longa-metragem rodado em Bela Vista (MS) “*Os Matadores*”, do diretor Beto Brant, em 1997.

Primeiro longa-metragem de Beto Brant, que logo de início mostra ser um diretor talentoso, o filme parte de um bom roteiro (escrito e adaptado por Marçal Aquino e Brant), com personagens bem estruturados e diálogos inteligentes.

Ambientado na cidade de Bela Vista, na fronteira do Brasil com o Paraguai, o filme retrata a trajetória de dois assassinos profissionais, o veterano Alfredão (Wolney de Assis) e o jovem Toninho (Murilo Benício), que aguardam a chegada do homem que devem matar. Enquanto espe-

ram, o impaciente Toninho pede ao parceiro que lhe conte a história de Múcio (Chico Dias), paraguaio que o antecedeu e que se transformou em uma lenda viva entre os matadores, morto numa emboscada. A narrativa segue então dois caminhos diferentes, em que a conversa dos assassinos é ilustrada e interrompida pela história de Múcio, sua contratação pelo fazendeiro Carneiro, sua parceria com Alfredão e seu envolvimento com Helena, esposa do chefe, até as duas tramas se encontrarem num inesperado desfecho.

Com um roteiro bem elaborado, diálogos convincentes, atuações precisas e não caricaturais das personagens do elenco principal e de apoio, o filme arrematou diversos prêmios em vários festivais pelo Brasil. No Festival de Cinema de Gramado levou o “*Kikito*” de Melhor Direção e Prêmio para Melhor Diretor; Melhor Fotografia; Melhor Montagem e Prêmio da Crítica na 25ª edição do festival em 1997.

O início do século XXI representou para o Cinema Brasileiro o surgimento de um novo panorama. Assim como aconteceu com o filme “*Os Matadores*”, inúmeras produções cinematográficas realizadas nos final da década de 1990 e primeiros anos do novo milênio reataram a parceria com o público e com o mercado exibidor. A diversidade temática, o avanço tecnológico e a ampliação dos incentivos à produção audiovisual proporcionaram o surgimento de verdadeiros campeões de público e crítica. Vale lembrar que o reconhecimento não é só interno, mas de abrangência internacional. Filmes como “*Central do Brasil*” (1998 – Walter Salles), “*Cidade de Deus*” (2002 – Fernando Meirelles) e “*Tropa de Elite*” (2007 – José Padilha) fizeram uma carreira internacional de sucesso.

Houve também nesse período a “popularização” da produção cinematográfica, com a difusão da tecnologia digital de captação de imagens. Essa mudança na forma de captar e exibir imagens tem sido considerada pelos profissionais da área algo tão importante quanto o advento do som e da cor nos filmes no início do século XX. O mundo digital possibilita produzir um filme de forma mais barata e menos complicada, facilitando o surgimento de novos diretores e novas perspectivas.

Enveredando-se por essas novas tecnologias, o vídeo-maker e produtor de cinema corumbaense Rock Zanella, que desenvolve atividades na área cinematográfica desde 1996 com produção de curtas em Campo



Grande, filmou em 2005 o curta-metragem em formato digital “*O Segredo de Mein Kampf*”, “*com a participação de uma equipe genuinamente sul-mato-grossense, retratando temas contemporâneos da família e da sociedade*” (DUNCAN, 2006, p. 121). Atualmente, Zanella está envolvido na realização do documentário sobre o corumbaense Lobivar de Matos.

Nesse novo contexto produtivo, o destaque vai para três longas-metragens: “*Brava Gente Brasileira*”, “*500 Almas*” e “*Os Filmes Cegos de Angel Larrea*”.

Realizado entre os anos de 1999 e 2000 em Corumbá pela cineasta carioca Lucia Muratt (“*Que Bom te ver Viva*” - 1988; “*Doces Poderes*” - 1996), “*Brava Gente Brasileira*” nos remete a um episódio histórico que envolveu a comunidade indígena dos Cadiueu, ocorrido na região do médio Pantanal no ano de 1778. A chegada à região do astrônomo, cartógrafo e naturalista Diogo e de um grupo de soldados, enviados pela Coroa Portuguesa para fazer um levantamento topográfico, acaba ocasionando uma série de conflitos com os indígenas locais. Destaques para a participação de Luciana Rigueira e Leonardo Villar.

“*500 Almas*”, do douradense Joel Pizzini, foi realizado em 2005 em diversas regiões do Pantanal. O filme registra o delicado processo de reconstrução da memória e da identidade dos índios Guató, considerados extintos na década de 1960, mas que, contrariando os estudos, atualmente encontram-se dispersos pela região pantaneira. O filme tem locações em Cuiabá, Poconé, Cáceres e Barão do Melgaço, em Mato Grosso, em Campo Grande (MS), Rio de Janeiro, Recife e Berlim.

No segundo semestre de 2008 foram captadas em Campo Grande, Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, no Paraguai, as imagens para o longa-metragem “*Os Filmes Cegos de Angel Larrea*”, do veterano cineasta Cândido Alberto da Fonseca. O filme conta a história de um cineasta que manuseia os seus roteiros, lê para os amigos e depois os rasga e joga fora, para que suas ideias não sejam copiadas.

A produção serviu para proporcionar o reencontro de antigos personagens que realizaram filmes no estado. A começar pela participação do ator David Cardoso, do fotógrafo e diretor cinematográfico Reynaldo Paes e Barros (“*Pantanal de Sangue*” - 1971) e dos atores Orlando Mongelli e Abboud Lahdo, protagonistas do primeiro longa-metragem rodado na capital, “*Paralelos Trágicos*”, em 1966.

Acompanhando as tendências atuais, as imagens foram captadas em vídeo de alta definição (High Definition Vídeo) e posteriormente ampliadas para um formato mais usual nos cinemas, a película de celuloide de 35 mm.

Considerações Finais

Como fora destacado no início deste trabalho, não houve e ainda não há em Mato Grosso do Sul um polo e um ciclo de produção audiovisual consolidado e frequente, como acontece em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Mas as iniciativas aqui realizadas merecem destaque e reconhecimento. Filmes documentais, curtas-metragens, cines-jornais e longas foram realizados no estado, apesar das dificuldades técnicas, financeiras e estruturais.

Nesse sentido, a realização desse pequeno esboço histórico da produção cinematográfica em Mato Grosso do Sul visa destacar as principais produções de longas-metragens realizados neste Estado, como o pioneiro “*Alma do Brasil*” (1932) de Alexandre Wulfes e Líbero Luxardo, o ousado “*Paralelos Trágicos*”, de Abboud Lahdo em 1966 e as produções do nativo aventureiro David Cardoso (“*Caçada Sangrenta*” – 1974; “*Desejo Selvagem – Massacre no Pantanal*” – 1979, entre outros), bem como os filmes de curta-metragem e documentais que contribuíram na difusão dos elementos paisagísticos constitutivos da região pantaneira para além de suas fronteiras geográficas.

O pioneirismo de muitos cineastas e a relevância documental de suas realizações impulsionam e intensificam as análises dessas obras sob múltiplas perspectivas. Por falta de mais fontes documentais e catalográficas, não foi possível abordar e citar todas as produções e iniciativas experimentais do campo cinematográfico realizadas em Mato Grosso do Sul. Por isso, acreditamos e apoiamos todos os esforços de resgate, registro e preservação da memória cultural do estado, em especial como forma de contribuir para as análises que visem o melhor entendimento da lógica da organização territorial e dos mecanismos conflituosos e tensos de elaboração das identidades sociais nessa porção fronteira e marginal da América do Sul.



Bibliografia

- ABREU, Nuno C. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Campinas: EdUnicamp, 2006.
- ARAUJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. **Cinema brasileiro: propostas para uma História**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- CARDOSO, David. **Dezenove mulheres e um homem**. São Paulo: Mek, 1977.
- CORRÊA, Valmir B. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso**. Campo Grande: Editora UFMS, 1995.
- DUNCAN, Idara. Cinema. In: **Cultura e arte em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FCMS / SÉC. Livro-base do Kit didático-pedagógico do projeto Arte, Cultura e Educação em Mato Grosso do Sul. FCMS / SÉC, 2006, p.115-124.
- FERRAZ, Cláudio Benito O. **Geografia e paisagem: entre o olhar e o pensar**. 2002, 346 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- GUIZZO, José Octávio. **Esboço histórico do cinema em Mato Grosso**. Campo Grande: Correio da Serra, 1974.
- _____. **Alma do Brasil**. Campo Grande: UFMS, 1985.
- MEDEIROS FILHO, Henrique A. de. **David Cardoso: autobiografia do rei da pornochanchada**. Campo Grande: Letra Livre, 2006.
- MENDES, Gilda C. F. **Conhecendo o Mato Grosso do Sul**. São Paulo: Ática, 1997.
- MIRANDA, Luiz F. A. **Dicionário de cineastas brasileiros**. São Paulo: Art Editora, 1990.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western feijoadá: o faroeste no cinema brasileiro**. 2002. 281 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, São Paulo.
- RAMOS, Fernão. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 1997.
- SÁ ROSA, Maria da Glória. Literatura. In: **Cultura e arte em Mato Grosso do Sul**. Livro-base do Kit didático-pedagógico do projeto Arte, Cultura e Educação em Mato Grosso do Sul. Campo Grande: FCMS/SÉC, 2006, p.35-42.
- SILVA NETO, Antonio L. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Bernardo do Campo, SP, 2002.

STERNHEIM, Alfredo. **David Cardoso: persistência e paixão.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.



PARTE 2

“PANTANAL DE SANGUE” (1971)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Direção: Reynaldo Paes de Barros.
Cia. Produtora: R.P.B. Filmes.

Diretor de Produção: Jeremias Moreira Filho.

Roteiro: Reynaldo P. de Barros.

Montagem: Mauro Alice.

Fotografia: Reynaldo P. de Barros e Antonio Meliande.

Trilha Sonora: Remo Usai.

Elenco: Francisco de Franco; Milton Ribeiro; Elsa de Castro; Jorge Karan; Salvador Amaral; Rosalvo Caçador; Walter Vargas; Jean Stefan; Dina Flores; João Fagundes; José Silva; Manuela Córdoba; Rodolfo Ortiz; Dito Rondon; Ramona Morel; Agenor Angerames; Ivone Vargas; Ivo Ormai; Milito de Paula; Jeremias Silva.

Locações: Fazenda Santo Antônio do Paraíso, Miranda (MS).



PANTANAL DE SANGUE: DAS LINGUAGENS GEOGRÁFICAS AOS DESAFIOS DE UMA GEOGRAFIA POSSÍVEL

Charlei Aparecido da Silva

Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFGD
charleisilva@ufgd.edu.br

“O que eu gostaria de dizer é que o chão do Pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova Iorque, em Paris, na Itália, etc...”

(Manoel de Barros, poeta do mundo no sul-mato-grossense)

Um Início Balbuciente e Desafiador

Analisar uma obra cinematográfica por meio do diálogo com a Geografia é um desafio. Contudo, o tema proposto por esse evento¹ cobra trilhar esse caminho tortuoso, mas não menos instigante, que, tal como anunciava os versos já por demais disseminados, esse caminho nós o fazemos ao caminhar [...] mas, aí surge a dúvida: é possível ter certeza da direção correta a se tomar? A incerteza é quase uma constante, sendo esta a condição desse trilhar. Existe um sentido para esse diálogo possível, esta é a questão que se desdobra, muitas vezes inócua, mas, por certo, estimulante, qual seja: é possível usar de nossos referenciais conceituais, pautados em parâmetros metodológicos fundados numa estrutura discursiva, que tenta se dizer científica, para interpretar prováveis enunciados estéticos manifestados e articulados pela narrativa fílmica?

¹ Esse texto originalmente faz parte do evento *Leituras e Releituras*, organizado pela Pós-Graduação em Geografia da UFGD conjuntamente com o Grupo de Pesquisa Línguas Geográficas. O tema do evento foi **O Cinema Popular e a Formação da Identidade Regional – Filmando no Mato Grosso do Sul**, no interior do qual me coube analisar o filme “Pantanal de Sangue”, produção de 1971, dirigido por Reynaldo de Paes Barros.

Alguns podem dizer que não, mas acredito que o cinema seja uma das expressões cuja linguagem geográfica se faz cada vez mais presente. A película em movimento trás por si só algo que outras formas de representação pouco conseguem expressar: a dinâmica do tempo e do espaço, condições fundamentais para o entendimento da Geografia. As cores, a textura, os diálogos, o enquadramento das cenas, os gestos das personagens, o figurino, o movimento da câmera e a direção de arte, para não prolongar mais, o conjunto de elementos estéticos permite diversas interpretações diretamente ligadas à Geografia, as quais, muitas vezes, não são possíveis de serem realizadas a partir de referenciais tradicionais pautados em textos e mapas.

É claro, se a pergunta pode ser encarada como algo de difícil fundamentação, a resposta, por certo, apresenta-se mais complexa e árdua, pois depende de uma prática constante de elaboração e re-elaboração do conceito de Geografia e suas possibilidades analíticas. Requer um aprimoramento do *olhar geográfico*, da compreensão dos *tempos e dos espaços* para que análise e descrição não fiquem anacrônicas ou vazias. O mais pertinente é aceitar a pluralidade de balbucios que tentam se firmar como prováveis interpretações, as quais apontam para horizontes não tão planos e harmoniosos, cuja temporalidade é construída por fragmentos e necessita de percepção e conhecimento prévio para exercitar suas leituras e releituras com melhor propriedade – nesse caso: percepção geográfica dos fatos e dos acontecimentos que surgem. Diante dessas incertezas, optamos.

A opção, portanto, não se funda no atingir um ponto de inquestionabilidade, muito pelo contrário, é fruto das possibilidades interpretativas que permitem um aproximar de nossos referenciais teóricos, assumidos enquanto exercício intelectual, enquanto linguagem científica, com os elementos que destacamos do contexto fílmico por nós apreciado/estudado. Dessa aproximação de linguagens emerge o entendimento de *geografias* extremamente sedutoras e envolventes.

A verticalização de nossa análise, nesse momento, portanto, será decorrente de nossa formação profissional e cultural a partir de nossa



posição como geógrafo e pesquisador de um centro universitário. Isso qualifica, ou adjetiva, determinada forma particular de se olhar ao filme proposto e, não descartando nossos gostos pessoais e valores morais, estabelece um corte, uma dada forma de assistir/ler/analisar o filme. Afinal, é nesse *jogo de cena*, cuja temporalidade se restringe à fração de minutos, que o desafio interpretativo se coloca em concomitância com as experiências e o acúmulo de conhecimentos, tanto científicos quanto adquiridos pela maturidade.

É dentro desses parâmetros que nos capacitamos para tentar traduzir (ou será reduzir?) o que foi elaborado enquanto filme “*Pantanal de Sangue*” para o meio comunicativo da linguagem científica que, no nosso caso, será pautada na perspectiva geográfica. Há clareza que a preocupação dos criadores dessa obra cinematográfica não reside na manifestação de aspectos geográficos, sejam eles científicos e/ou pedagógicos, portanto, a paisagem, as territorialidades e o lugar onde a trama e a narrativa se desenvolvem, até então apenas um pano de fundo, durante a análise ora proposta, ganham um significado mais evidenciado e mais importante. Nesse processo de desconstrução analítica, as tramas e narrativas, até então um dos aspectos mais importantes para a construção da linguagem fílmica, deixam a centralidade e dão lugar aos elementos mais formais da Geografia. Frente a isso, se o desafio foi colocado, cabe-nos nesse instante então enfrentá-lo.

Primeiras Observações: o contexto e a contextualização histórica

Diante do que delimitamos na introdução, podemos aqui dar início às nossas observações. Primeiramente, torna-se necessário entender o contexto histórico em que o filme foi elaborado, essa é a base para que possamos compreendê-lo na sua totalidade e com isso extrair o máximo de informações possíveis. Inúmeras variáveis aí convergem e se conflituam ao mesmo tempo. Mesmo não sendo possível uma datação precisa de

quando ocorre a trama, as imagens apresentadas no filme que nos chamaram a atenção demarcaram em nós, a partir de nossa formação, a pertinência de se destacar os aspectos político e econômico vivenciados pela sociedade brasileira no período em que o filme foi realizado.

Partindo do fato de *Pantanal de Sangue* ter sido elaborado em 1971, o contexto político da Ditadura Militar delimita muito das condições em que o filme foi produzido, assim como da história por ele narrada, mas o entendimento de pano de fundo histórico só se torna passível de compreensão no caso de confrontarmos seus aspectos técnicos e o roteiro com outras informações e fatos.

Para o Brasil, aí entendendo a relação entre o substrato físico do território, administrado por um arranjo político-burocrático por parte do Estado, e as relações societárias exercitadas no interior das fronteiras políticas e culturais da Nação, os anos 70 do século XX representam um período crucial para a estruturação dos processos e arranjos espaciais que até hoje, em grande parte, delimitam nossa psicologia cotidiana e demais formas de sobrevivência em sociedade. Ou seja, nossa percepção sobre o mundo e os demais indivíduos que nele vivem.

Tanto o jogo ideológico, através do poder do Estado, ao fazer uso do arcabouço da mídia e da “*indústria cultural*”, por mais vagos e genéricos que esses termos signifiquem nesse momento, quanto a cooptação e apoio, por determinadas camadas mais privilegiadas da população, tornam-se essenciais para o desenvolvimento e fortalecimento dos aspectos autoritários e limitadores da participação social nas decisões políticas e nos processos administrativos ocorridos no Brasil naquele momento histórico. Essa conjuntura histórico-social estruturou formas emblemáticas de resistência, constituída por uma parcela menor da sociedade, que se assumia como intelectualmente capaz e crítica, e de outra formada por uma maioria social, tida como alienada e explorada, mas, que deu vazão, pela primeira vez na história do país, às formas massificadas de elaboração artístico/industrial de seus gostos e valores.

Nesse ínterim, enquanto a primeira, décadas depois, é reconhecida por sua afronta ao sistema político-social vigente e os indivíduos de maior



expressão tidos e tratados como personalidades e formadores de opinião, a segunda pouco ganha relevância, não é comentada e/ou mesmo estudada, ficando, infelizmente, esquecida no tempo, não permitindo compreender o quanto essas formas massificadas de elaboração artístico/industrial foi realmente importante para determinar aquilo que hoje somos.

De igual maneira, não se tem condições de avaliar suas reais influências no que é produzido culturalmente em todo o território brasileiro. Vale lembrar que, mesmo havendo o reconhecimento quanto à importância da intelectualidade e da crítica no processo de resistência aos meios de dominação cultural, isso não significou uma transformação quantitativa na direção do consumo cultural da maioria social, muito pelo contrário, as formas massificadas de expressão artísticas ganharam, por assim dizer, muito mais espaço e estão cada vez mais presentes nos diversos tipos de veículos de comunicação e de mídia.

Nesse sentido, enquanto ocorria a repressão política e a censura aos textos e produtos culturais, recrudescia a ignorância quanto ao que se tinha como bom gosto e mau gosto cultural, o que se espelhava nas pitorescas, para não dizer empobrecedoras, provas da triste e parca qualidade intelectual de muitos de nossos censores, políticos e administradores públicos; tal situação de desconhecimento mútuo de como somos diversos culturalmente se desdobrou nas condições técnicas que viabilizaram o surgimento de forma marginal de produção cultural, a qual, a princípio, tentava sobreviver dentro destes estreitos e parcos limites criativos, impostos tanto pelo poder repressor da censura, como pela elitização do chamado gosto correto ou único gosto possível.

A chamada nova indústria cultural do período passou assim a investir em produtos e autores voltados para camadas populares com potencial de consumo que, antes da forte urbanização da sociedade brasileira, não tinham acesso a muitos dos produtos culturais industrializados. Nesse processo dois eixos se estruturaram com maior clareza: de um lado temos a indústria fonográfica e a consolidação da chamada música populesca,

como para se distinguir do bom gosto presente na “Música Popular Brasileira” (MPB), ou seja, aquela música consumida pelos moradores da periferia urbana, geralmente taxadas de brega ou cafona, mas que nesse texto será denominada de “música popular”, para fazer paralelo com o *cinema popular*, o segundo eixo da indústria cultural que se volta para o entretenimento das camadas menos favorecidas, que nas décadas de 1940 e 50 se caracterizou pelas chanchadas, mas acabou sendo denominado mais adiante, já num momento claro de declínio, de pornochanchada, principalmente devido à sua erotização.

Fazendo uso e analogia aqui da música popular que, na definição do pesquisador Paulo César Araújo (2002) pode ser entendida como “*cafona*”, a qual, com forte apelo popularesco, produziu uma série de obras com linguagem, estrutura e temática, para não dizer de seus intérpretes, enraizadas no contexto das classes menos favorecidas, podemos entender mais facilmente qual era a proposta, o conceito e o que se pretendia com o *cinema popular*, cujo sentido de sua realização não residia na crítica veemente ao sistema social e político e sim na representação estética de valores sociais e gostos até então inexpressivos, considerados inferiores ou de falta de gosto.

Essas camadas sociais que, devido à forte urbanização e industrialização, propiciadas pelo chamado “*milagre econômico brasileiro*”, conseguiram ter acesso a produtos eletro-eletrônicos, até então circunscritos aos mais favorecidos socialmente, graças ao barateamento dos custos de produção advindos com as inovações tecnológicas, que viabilizaram formas mais eficientes de produção e distribuição dos produtos oriundos da indústria fonográfica, acabaram por justificar todo um novo padrão de consumo cultural industrializado; ou seja, a música e os chamados “*artistas*” populares passaram a ter um forte mercado de consumo. Como destaca Araújo:

O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a conseqüente expansão da indústria fonográfica (...) Favorecido pela conjuntura econômica em transformação, o Brasil alcançou



o quinto lugar no mercado mundial de discos. Nunca tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções. A música popular firmava assim como o grande canal de expressão de uma ampla camada da população brasileira que, neste sentido, não ficou calada, se pronunciou através de sambas, boleros e, principalmente, baladas (ARAÚJO, 2002, pg. 19).

Guardadas as devidas proporções, a indústria cinematográfica, mesmo que incipiente, apercebe-se dessa condição e passa a produzir filmes direcionados ao consumo dessas camadas sociais menos favorecidas e a fomentar obras voltadas ao gosto dessa classe social emergente e tão voraz por produtos culturais que lhes permitisse uma identificação direta.

Curiosamente, mesmo com a repressão, a censura, a tortura e todo o acirramento ideológico, no que diz respeito ao *cinema popular*, nesse momento, cabe expor que setores da intelectualidade brasileira não aceitavam esse processo de massificação cultural, pois consideravam, em muitos casos, essas obras como produtos alienantes e de pouquíssimo compromisso para as mudanças do *statu quo* vigente. Comparações qualitativas com o *cinema novo*, cujo papel era e é reconhecido como capaz de descortinar o Brasil, expondo toda a problemática social existente, não faltaram.

Assim, esses produtos culturais produzidos pelo *cinema popular* acabaram sendo taxados de extremo mau gosto, de baixo valor cultural, cafonas e bregas. Isso em grande parte levou, décadas depois, essa produção e seus realizadores ao ostracismo e fez com que grande parte das obras ficasse perdida/esquecida, pelo menos frente ao gosto instituído como padrão. Hoje é muito difícil o acesso a esses filmes, pouquíssimo são conhecidos e um número menor ainda está disponível em VHS ou DVD, o que facilitaria sua divulgação na atualidade. O filme ora em questão, “*Pantanal de Sangue*”, por exemplo, foi conseguido com o próprio diretor que gentilmente disponibilizou uma cópia digital da obra para exposição e análise nesse Seminário.

Mesmo o termo utilizado nesse texto *cinema popular* tem pouco reconhecimento quando comparado ao movimento denominado de *ci-*

nema novo. Basta uma breve procura na rede mundial de computadores para essa constatação. Fazendo uso de *sites* de busca, ou mesmo na enciclopédia *on line*, *Wikipédia*, e no *YouTube*, ambos extremamente populares, encontra-se diversas referências sobre o *cinema novo*, incluindo seus principais idealizadores e seus respectivos filmes, todavia, o mesmo não ocorre quanto ao *cinema popular*.

Ironicamente, quanto ao universo musical, muitas dessas obras ditas de *baixo valor cultural* e menosprezadas naquele momento pelas camadas sociais mais intelectualizadas, possuíam artífices que conseguiram produzir canções, nem sempre de forma consciente, indicadoras à crítica a determinados valores morais e políticos que a direita opressora tentava coibir e a esquerda crítica da época não dava o devido valor.

Acredita-se que o menosprezo e a recusa em valorizar tal produção popular naquele momento, seja na música ou no cinema, por parte das elites letradas e das classes médias, reside na dificuldade de aceitar aquilo que estava sendo produzido de forma marginal e sob bases sociais extremamente excluídas, sendo que, em nome do mercado, esses artistas e obras acabaram sendo introduzidos ao consumo massificado por meio da indústria cultural, a qual objetivava outros interesses, de caráter meramente econômico, e não necessariamente de aprimoramento estético e de formação intelectual.

No fundo isso acaba demonstrando que havia profundas desigualdades sociais e econômicas historicamente consolidadas na sociedade brasileira, que está baseada no quase completo desconhecimento da vida das camadas menos favorecidas, condição esta que nem mesmo a opressão do Estado naquele instante foi capaz de melhorar. A indústria cultural, em nome do mercado, acabou monopolizando o processo de produção/distribuição e consumo, ampliando ainda mais a barreira entre os valores culturais das elites e os das massas sociais.

Citando mais uma vez a cena musical como expressão desse cenário popularesco, tinha-se no período a repressão a músicas e músicos populares que abordavam temas moralmente proibidos pelos defensores



da ordem do estado autoritário, mas também eram duramente criticados e menosprezados pelos autointitulados politizados e defensores da qualidade genuinamente brasileira.

Desta forma, a questão do divórcio e da pílula anticoncepcional, como abordou Odair José, ou da busca pelo prazer homossexual, como tratou Agnaldo Timóteo na música *A Galeria do Amor*, do preconceito racial, com Evaldo Braga, etc., foram elementos que, duramente combatidos pelo regime militar, não contaram com apoio das camadas esclarecidas, as quais entendiam a esse temário como distante das reais necessidades políticas e ideológicas da sociedade brasileira na época. Pura ingenuidade, pois grande parte desses temas hoje são amplamente debatidos, defendidos e levantados como essenciais no desenvolvimento de uma cidadania plena e garantia dos direitos constitucionais.

Essa visão preconceituosa se reverbera nos gostos estéticos e valores morais, como muito bem exemplifica os conflitos em relação às músicas e músicos aqui apenas indicados. A solução tomada, portanto, foi de negar-lhes a memória, forçá-los ao esquecimento, não só em nome de uma história oficial, mas por aqueles que detêm o chamado “bom gosto”, os possuidores do sentido mais profundo de crítica e dos que se autoproclamam defensores dos autênticos valores brasileiros.

Com o fim da ditadura militar e da censura, os produtos culturais populares tiveram carta branca para serem manuseados pela indústria do entretenimento, ampliando ainda mais o processo de mercadorização dos bens culturais populares, caindo assim num processo de banalização e espetacularização volátil e supérflua. Isso não significou necessariamente a democratização do acesso, mas a redução de toda obra artística e cultural aos valores do custo/benefício da lógica econômica em si.

Temos hoje uma igualdade entre o chamado gosto elitizante e o gosto popularesco por meio da mercadorização e massificação dos produtos culturais. Esses produtos não trocam referenciais nem dialogam entre si, não visam se aprimorar como bens culturais e parametrizar os sentidos e interpretações do homem em sociedade, apenas se reproduzem em seu

mutismo consumista imediato. Mas isso é uma história que não vamos nos aprofundar aqui, voltemos para nosso foco de análise.

O que se desdobra de tal postura, da classificação e distinção entre o que é tomado como ruim a partir do que uma minoria privilegiada elege como superior, delimitando valores, posturas e distanciamento entre o gosto intelectualizado em relação ao brega, ou de bom gosto contra o mau gosto, é o árduo desconhecimento das camadas mais favorecidas, incluindo aí a classe média urbana, em relação a grande parcela da população brasileira, situação que prevaleceu no *cinema popular* nos anos de 1970 e ainda permanece em outras formas de expressões culturais e artísticas.

Ignorância esta que justifica e também embasa o preconceito com o estranho gosto e formas marginais de sobrevivência rotineiras dos membros das camadas menos favorecidas. Há, portanto, um panorama socioeconômico a definir claramente aquilo que é considerado bárbaro, inferior, brega e de mau gosto e sua posição de marginalidade ou centralidade na sociedade.

Contudo, uma sociedade que anseia ser edificada como justa e democrática não pode partir do pressuposto de que determinadas camadas sociais têm mais direito à memória que outras, ou seja, fazer de sua memória a verdadeira e única história, mesmo em nome de um suposto bom gosto estético ou ético-social. Perscrutar no silêncio dos marginalizados, dos esquecidos, dos que “*não têm bom gosto*” e vivem às margens da centralidade é uma necessidade histórica e não pode ficar restrita e estritamente ligada aos meios acadêmicos.

Talvez aí os estranhamentos se explicitem de forma clara ao invés de ficarem camuflados em nome do falso conforto da ilusão da democracia racial e do povo ordeiro ou, nas palavras de Sergio Buarque de Hollanda (1997), “cordial”. Não há nada de cordial no preconceito. Assumindo as profundas injustiças e desconhecimentos talvez se possa estabelecer o diálogo, não necessariamente harmonioso e cálido, com os diversos sentidos e valores presentes do complexo social, na direção do melhor conviver a partir do mútuo reconhecer-se em relação ao outro.



No que diz respeito a isso, a Geografia tem condições de contribuir a partir do desenvolvimento de uma *Linguagem Geográfica* capaz de envolver diversos aspectos socioculturais e suas manifestações estéticas, propiciando interpretações científicas a partir de formas de expressão, de modelos e métodos não convencionais, com outra concepção de estudos científicos (FERRAZ, 2002). Essa postura permite-nos um entendimento do mundo de forma mais ampla e sua complexidade passa a ser desvendada na interação das singularidades com o contexto escalar mais amplo em que os fenômenos acontecem.

Aquilo que se produz nas artes plásticas, no cinema, na música, na poesia e em qualquer forma de expressão artístico-cultural, constitui-se como a representação de um *tempo* que traz consigo nuances geográficas a serem interpretadas a partir do conhecimento acumulado e trabalhado. São essas *geografias* e *expressões geográficas* que devemos compreender se desejamos abordar a Geografia como ciência capaz de contribuir para explicação das dinâmicas tempo-espacializantes nos processos de localização e orientação (FERRAZ, 2002) necessários para que cada indivíduo ou grupo social melhor se posicione no mundo de hoje – e esse posicionar está muito além das chamadas “coordenadas cartográficas”.

Enquanto geógrafo, defende-se aqui essa postura e, para tal, a análise dos produtos culturais considerados populares, de mau gosto, alienados etc., passa a ser necessária, de forma a melhor compreender os meandros das práticas populares na edificação de seus gostos, de suas formas de resistência e sobrevivência cotidiana, nesse caso em questão, frente à situação que na época, apesar das propagandas ufanistas, das disputas ideológicas e do enrijecimento moral, acabaram possibilitando a elaboração de obras questionadoras desses aspectos, notadamente em seus parâmetros moralizantes e políticos. Nesse sentido, vemos a pertinência de se estudar o *cinema popular*, de compreender sua estética e sua temporalidade, como “*Pantanal de Sangue*” tende a ser aqui tematizado.

O “Cinema Popular” e sua Importância na Construção de um Imaginário Possível

Sobre o aqui escrito anteriormente referente à música popular, o que não significa, voltamos a insistir, a MPB, no contexto histórico da ditadura militar brasileira, também se aplica ao chamado *cinema popular*. Contudo, alguns aspectos singularizam essa expressão cultural em relação à produção musical.

Ambas são frutos da mesma lógica industrial em busca de novos mercados consumidores de seus produtos, contudo, as condições tecnológicas e técnicas da produção de um disco, que na época era o famoso LP (*Long Play*), de 33 rotações, permitem investimentos e custos bem menores que na elaboração de uma obra cinematográfica. Toda a parte de divisão de trabalho, de técnicos diversos, de equipamentos e infraestrutura necessária, além do número de artistas envolvidos, assim como a própria distribuição do produto final, é bem mais onerosa no cinema.

Esse aspecto financeiro faz com que existam bem menos interessados em fazer cinema do que música no Brasil ainda hoje. O cinema aqui é muito dependente dos recursos públicos destinados à sua elaboração e distribuição, o que não ocorre com a produção musical, sendo mais dependente das verbas concedidas pelos administradores do governo. Por conseguinte, existe um maior controle sobre o que vai ser produzido e isso acaba influenciando diretamente no resultado final das obras e em toda cadeia produtiva.

Fazer cinema com poucos recursos acabou sendo a tônica daqueles que, apesar dos altos custos, insistiam em realizar obras mesmo sem as garantias ou aprovações dos órgãos públicos destinados a gerenciar a produção cinematográfica brasileira. Um dos méritos do movimento denominado de *cinema novo* era esse, inclusive sua máxima se manifestava na frase: “*Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça.*”. Diante disso, a epopeia dos produtores brasileiros é cheia de fatos folclóricos e pitorescos no sentido de conseguir recursos necessários para garantir a produção dos filmes.



Para tal, a criatividade era, em grande parte ainda hoje, o mote necessário para suprir a falta de cenários, roupas, maquiagens, iluminação, lentes especiais, películas em quantidade suficiente, atores profissionais competentes, meios de distribuição etc.

Além disso, uma coisa era comprar um LP e ir ouvir em sua casa quantas vezes quisesse, ou então ligar um rádio no programa que mais apreciava e esperar a “*sua música*” ser tocada. Outra coisa era se deslocar até o cinema e assistir um filme. Apesar de um ingresso de cinema na época ser mais barato que a aquisição de um disco ou de um rádio, o contexto espacial de se deslocar ao cinema e assistir a uma apresentação com hora certa demanda uma prática mais limitada e menos autônoma para o indivíduo.

Fora isso, a concorrência com a televisão influenciou bastante para as pessoas preferirem investir mais na aquisição do produto musical do que assistir a uma película no cinema. A aquisição de eletrodomésticos, assim como hoje, manifestava-se como um ato importante na ascensão social. A consequência disso é que os ganhos líquidos com os investimentos na produção fonográfica passaram a ser bem maiores que na cinematográfica.

Diante de tantos problemas, fazer *cinema popular* no Brasil dos anos setenta era um negócio de alto risco econômico, por isso poucos se aventuraram e muito pouco foi efetivamente produzido. Um filme que tivesse a garantia de distribuição nacional, com apoio financeiro e aceite popular, conseguia ser visto por 1% da população brasileira, o que na época significava 1 milhão de pessoas. Já um músico poderia atingir de 2 a 4 milhões de cópias vendidas entre discos e fitas cassetes, com muito menos investimento em produção e divulgação, além de sua música atingir a grande maioria da população do país por meio do rádio ou de programas televisivos. Isso fazia com que o cinema acabasse sendo no Brasil um produto cultural de menor apelo popular – condição que ainda persiste.

Nesse aspecto a denominação “*cinema popular*” inclusive parece meio deslocada e inapropriada para expressar o que significou efetivamente a filmagem de certas obras no período. Contudo, não podemos

esquecer do contexto geográfico em termos de urbanização que estava ocorrendo no país. A própria ideia de cinema popular, como ficou conhecido, com os filmes musicais românticos e cômicos dos anos 50, como as “chanchadas” da Atlântida, na verdade eram produzidos para atingir a população trabalhadora urbana, numa época em que a sociedade brasileira era profundamente rural.

Por mais críticas que esse cinema popular dos anos 40 e 50 sofresse em termos de referenciais artísticos, eram filmes produzidos no interior de uma companhia com investimentos e distribuição mais profissionais (empresariais). A expressão, portanto, diz muito mais a respeito de um gênero em questão, que valorizava uma estética e um roteiro que agradasse camadas sociais ávidas por novas descobertas a partir das condições e equipamentos de consumo no meio social da lógica espacial urbana e industrial. O cinema popular produzido nesse período atendia ao sentido de entretenimento e otimismo quanto ao novo arranjo territorial pelo qual passava a sociedade brasileira.

Quando essas companhias cinematográficas faliram e adentraram os anos 70, o Brasil já possuía mais de 70 % de sua população localizada nas cidades. Em decorrência disso, surgiram as primeiras grandes metrópoles nacionais, Rio de Janeiro e São Paulo, fazendo com que o sentido de popular se deslocasse do pitoresco malandro dos morros cariocas ou dos cortiços do centro da capital paulista para uma grande massa favelizada nas extensas periferias metropolitanas. A violência, a perda de referenciais territoriais e identitários, a miséria e a paranoia se acirraram e se avolumaram nessas zonas urbanas densamente povoadas, formando novas territorialidades cujas características passaram a ser manifestadas de alguma maneira nas obras do *cinema popular*.

Se até os anos 60 o sentido de popular era incorporado ao imaginário urbano das camadas mais favorecidas por meio da esteriotipização do pobre ingênuo e “limpo”, higienizado e em acordo com os valores morais hegemônicos pela cultura branca, europeizante/norteamericanizada e cristã – mesmo que esse pobre fosse negro e praticasse o candomblé – as



bruscas mudanças perpetradas pela rápida industrialização e urbanização do país fizeram ruir esse imaginário frente às duras condições existenciais e de sobrevivência com que os marginalizados e injustiçados socialmente passaram a expressar no mesmo espaço em que as elites e a classe média viviam.

A prostituição, feminina e masculina, de adultos e adolescentes, a mendicância, o tráfico de drogas, os assaltos, os roubos, os excrementos humanos etc., assim como a explicitação de novos comportamentos sexuais, como a presença cada vez mais marcante das várias posturas homossexuais, até então proibidas ou duramente reprimidas, passaram a fazer parte da rotina dos grandes centros urbanos brasileiros, ocupando o mesmo território, desterritorializando antigos referenciais e limites, reterritorializando novos valores e comportamentos (HAESBAERT, 2004) que antes eram restritos e destinados aos mais privilegiados economicamente. Não dava mais para evitar enxergar isso, não dava mais para fingir que isso não existia de forma tão ampla e insistente no cotidiano da vida urbana.

A atitude tomada pelas classes médias e elites, inclusive as intelectualizadas, perante essa dura situação foi, já que não dava para evitar ver, pelo menos tentar isolar e desqualificar os referenciais dessa camada da população, fazendo tabula rasa entre todos aqueles que se encontravam do outro lado da barreira social. A produção cultural e artística oriunda desses meios sociais e culturais, dos excluídos, ficava restrita aos guetos ou áreas pobres em equipamentos públicos dos meios urbanos. Havia, assim, restrições territoriais muito bem demarcadas e limitadas espacialmente pelas diferenças socioeconômicas, cujo rótulo preconceituoso era minimizado por signos enunciativos de *mau gosto*, *cafona*, *brega*, ou seja, popular demais.

Essa forma de ler o outro, por consequência, fazia com que se dilúissem no imaginário dos privilegiados diferenças cruciais entre uma prostituta e a mulher que trabalha como doméstica, entre o pedreiro e o meliante etc., todos caíam na vala comum dos pobres, com mau gosto estético e de valores éticos duvidosos e inferiores. Tal leitura social justificava, por conseguinte, a não necessária valorização dos aspectos culturais e da me-

mória elaborada por essa camada da população. Havia o reconhecimento, mesmo que fortuito, da necessidade dessa classe social como mão-de-obra na estruturação do Brasil, um país que almejava atingir os patamares das nações de maior desenvolvimento econômico e de urbanização consolidada, mas valorizar a produção artístico-cultural desses grupos sociais significava aceitar mudanças demasiadamente perigosas, capazes de transformar a hierarquia socioeconômica e trazer a perda de controle da suposta estabilidade moral, e isso não poderia ser admitido.

Foi nesse contexto que a música popular, a partir daí produzida industrialmente em larga escala, colocou em todos os lares os aspectos mais problemáticos dessa realidade social. Diante dessa pressão econômica por ampliação de mercados consumidores, de um lado, e da necessidade de exprimir desejos e ideias por membros de camadas sociais até então aleijadas do consumo cultural, por outro, que pela primeira vez foi elaborado no país um *cinema radicalmente popular*, pois se fundamentou espacialmente e socialmente no contexto econômico e estético das categorias desfavorecidas e apenas estereotipadas até então pela indústria cultural brasileira.

No caso do cinema, como já afirmado, por ser um produto caro e de difícil retorno financeiro, a solução foi buscar espaços mais baratos, atores amadores, equipamentos de segunda mão e distribuir as obras em locais o mais próximo possível do lugar onde era produzido. Foi assim que surgiu o cinema da *“boca do lixo”* em São Paulo, aproveitando os imóveis decadentes do centro da cidade, fazendo uso dos próprios frequentadores da região como atores, distribuindo os filmes nas várias salas existentes na cidade. Os baixíssimos custos de produção e distribuição permitiam uma sobrevivência econômica de seus realizadores que adequavam a rusticidade e precariedade da produção a uma forte criatividade para sanar os problemas técnicos e estéticos.

Com características profundamente amadoras, seus realizadores não tinham medo da exposição de suas limitações técnicas e orçamentárias e se permitiam incorporar na narrativa temas e aspectos até então não



abordados pela indústria cinematográfica brasileira. Décadas depois esses filmes apresentavam uma plástica, uma estética, que, para o espectador mais desatento ou descompromissado com o contexto social em que ele foi produzido, o ato de assisti-lo se torna um exercício muito difícil. Inclusive poucos são aqueles que acreditam que essa foi efetivamente a base do cinema nacional por quase duas décadas e muitos desejam esquecê-la, pois consideram-na como o pior momento de nossa produção cinematográfica e de pouquíssima contribuição social e artística.

Assim, o forte apelo popular da temática cinematográfica visava atender aos anseios dessa camada da população que sofria um duro preconceito e enquadramento moral, principalmente quanto ao apelo sexual, que notoriamente era um dos poucos prazeres que ainda podiam usufruir, assim como o retrato da violência cotidiana e a luta por alguma forma de ascensão social estavam sempre presentes, mesmo que subliminarmente, em suas narrativas fílmicas. Esses temas se desdobravam em filmes de ação com muitos tiros, perseguições, assassinatos, vinganças e erotividade por meio de mulheres seminuas e provocadoras – daí o termo pornochanchadas que estes filmes receberam, apesar de na época ainda não se ter cenas de sexo explícito.

A música cafona e o “*cinema popular*”, portanto, receberam essas denominações por serem os principais canais que nos idos dos anos 70 do século XX no Brasil se vincularam e deram vazão, de forma paradoxal e conflituosa, os referenciais, necessidades e dilemas vivenciados por uma maioria social que até então não havia sido devidamente apresentada, com todas as suas contradições e mazelas, para o contexto dos privilegiados.

O *cinema popular* era assim a própria manifestação das profundas desigualdades e desejos que permeavam a vida da maioria dos brasileiros da época. Seus artistas, que viviam em meio à miserabilidade, elaboravam formas criativas de sobrevivência e estavam sempre à beira da completa decadência. Não havia o estrelato, assim como para o pobre não havia o glamour. Havia apenas uma expectativa do amanhã ser melhor que o dia anterior e isso era a base para *seguir em frente*.

Nesse contexto surge o filme “*Pantanal de Sangue*”, o qual, diante das duras condições colocadas para a vida urbana, vivenciada no cotidiano pelas parcelas mais pobres da sociedade, optou por discutir a temática da violência, das injustiças sociais, da ausência de um Estado que aplicasse a Lei com igualdade para todos. Mesmo tendo como cenário um distanciamento em relação às expressões físicas da paisagem urbana e centrando seus conflitos no meio rural, longe dos grandes centros, numa porção territorial até então pouquíssima explorada, o Pantanal, o filme coloca todos esses elementos emblemáticos da sociedade brasileira através de uma história narrada em uma área isolada no espaço e distante no tempo, com elevado grau de identificação para os espectadores do *cinema popular*. É sob essa perspectiva que vamos analisar detalhes específicos do filme a seguir.

Pantanal de Sangue: apontamentos de uma leitura geográfica

Para iniciarmos nossas considerações sobre o filme em pauta, façamos uso da perspicaz observação de um estudioso da questão ora exposta.

Apropriando-se desses elementos, o cineasta campo-grandense Reynaldo Paes de Barros, realizou em 1971 nas intermediações da cidade de Miranda – no então pantanal mato-grossense – um importante documento histórico, o filme “*Pantanal de Sangue*”, procurando evidenciar a formação de um imaginário sobre a região pantaneira, permeada por elementos ideológicos, culturais e políticos que contribuem no entendimento da complexa teia que envolveu os processos de construção das identidades territoriais que atualmente parametrizam a diversidade cultural do Estado de Mato Grosso do Sul, em meio aos estereótipos e os fundamentos da violência social, presentes de forma quase que pitoresca em outros filmes produzidos na região (NEVES, 2008).

As análises de Neves, portanto, apontam para o papel que o filme assumiu a partir de uma ideia do que vem a ser a vida humana materializada nas duras condições da planície pantaneira, de maneira que a paisagem



apresentada no filme esteja imbricada com a temática e a narrativa assumida pela história apresentada pelo seu diretor. Completa tal análise com a seguinte afirmação:

A paisagem local (planície pantaneira de inundação) se afirma como o ponto nodal da trama, por provocar o entrelaçamento entre o substrato concreto sob o qual se instala todo um conjunto de relações e interações, com o denominado “mundo vivido” (ou o espaço para a realização da vida), destacando os conflitos existentes entre os indivíduos e o lugar. O diálogo entre esses aspectos contribui na edificação da identidade local. Nesse sentido, podemos afirmar que Reinaldo Barros arquitetou esta obra da nossa cinematografia a partir do lugar, um lugar único e de forte identidade, permeado pela presença de ritmos naturais e sociais (inerentes à região) bem equilibrados, mas que são abalados no ápice da trama, quando há o enfrentamento entre os vizinhos rivais (NEVES, 2008).

Mesmo que a imagem hoje estereotipada do “Pantanal”, com seus tuiuiús, jacarés e lagoas, não apareça nitidamente no filme, concordamos com essa relação entre o substrato físico da paisagem, sobre o qual o filme foi rodado, com o conflito presente na história narrada; temos aí um dos elementos determinantes do imaginário sobre essa região quanto aos aspectos identitários da mesma. Para o espectador fica o desafio de perceber que aquilo que é definido por *Pantanal* no título do filme diz respeito muito mais às características de vida das personagens, ao isolamento territorial e aos conflitos sociais e agrários existentes nessa porção de terra.

Os leques aluviais, as planícies de inundação, as lagoas pantaneiras e a ideia de paisagem pantaneira tão singular e descrita como se fosse um quadro em que a natureza toma ar de entidade autônoma e organizadora de um sistema de relações físico-químicas que em si se basta e complexiza os estudos sobre a região, como apresenta, entre outros, com muita propriedade Ab’Sáber (2006), não são os elementos determinantes na composição estética do filme e não servem de parâmetro para sua análise imediata.

Os aspectos naturais presentes no “Pantanal” não são os elementos determinantes das imagens da trama fílmica e talvez esse seja um dos primeiros exercícios e desafios para o aprimoramento do olhar geográfico sobre o filme.

Aspectos do relevo, da hidrografia, da flora e fauna etc. se destacam, mas não são protagonistas e nem coadjuvantes na narrativa, completam a trama e permitem o vislumbrar de uma linguagem geográfica carregada de simbolismo e rica no que diz respeito à identidade regional. As imagens, portanto, são a base na configuração da trama e do próprio lugar. Um lugar único em sua identidade, mas cabendo ao espectador esse desvendar, daí produzir o sentido paisagístico daquelas imagens.

Dessa forma, é muito difícil a compreensão da estética e o contexto de “*Pantanal de Sangue*” sob a ótica de uma Geografia dicotômica ou que privilegie estritamente os aspectos da natureza e linguajares convencionalmente acadêmicos. Para melhor delimitar o sentido de natureza que mais bem nos instrumentaliza para a interpretação do filme, temos que buscar ajuda em outras linguagens. Recorremos aqui à poética de Manoel de Barros, que tão bem descreve o “Pantanal” e se aproxima do olhar que nos instrumentaliza para o nosso exercício analítico.

Façamos uso de trecho de seu poema “*Um rio desbocado*” para que, por meio da poética, possa-se evidenciar aquilo que se espera quando se trata do imaginário pantaneiro e, apesar de não explicitado no filme, pode-se ler por entre os meandros de sua narrativa cheia de buracos e mensagens subliminares.

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de furos pelos lados, torneiral – ele derrama e destramela à toa.
Só uma tromba-d’água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos. E destampa adoidado [...]
E vai empurrando, através dos corixos, baías e largos, suas águas vadias.



Estanca por vezes nos currais e pomares de algumas fazendas.
Descansa uns dias debaixo das pimenteiras, dos landis dos guanandis – que agradecem.

De tarde à sombra dos camarás pacus comem frutas.

Meninos pescam das varandas da casa.

Com pouco, esse rio se entedia de tanta planura, de tanta lonjura, de tanta grandeza – volta para sua caixa. Deu força para as raízes. Alargou, aprofundou alguns braços ressecos. Enxertou suas areias. Fez brotar sua flora. Alegrou sua fauna. Mas deixou no Pantanal um pouco de seus peixes.

E empenhou de seu limo, seus lanhos, seu húmus – o solo do Pantanal.

Faz isso todos os anos, como se fosse uma obrigação.

Tão necessário, pelo que tem de fecundante e renovador, esse rio Taquari, desbocado e malcomportado, é temido também pelos seus ribeirinhos. Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos.

Este é um rio cujos estragos compõem (BARROS, 2007, p. 19).

Destaca-se desse trecho do poema de Manoel de Barros, ao falar de um rio, não tratar a esse como algo em si, como algo que está fora da condição humana de dar sentido ao mesmo. O poeta Manoel de Barros acredita que o homem é o ser da palavra, e só por meio da palavra o mundo se torna presente. Para tal, a palavra deve ser retorcida, quebrada, desconstruída e reconstruída em conformidade com as necessidades humanas de dar sentido à diversidade do viver.

Nesse aspecto, o rio sofre um processo de humanização, não só por ter recebido um nome, algo que só o ser humano até hoje sabe ser capaz, mas porque o referido rio passa a ser transformado, pelo jogo de palavras, em algo que não é em si mera imagem icônica, para algo que acontece enquanto paisagem ao se qualificar com os usos e valores humanos. Desde o “pescar dos meninos” até possuir sentimentos como “malcomportamento ao levar rebanhos”.

Eis o sentido mais geográfico que o rio Taquari, assim como os pássaros e o Pantanal como um todo, passa a tomar, ou seja, deixa de ser

algo em si, um amontoado de elementos imagéticos que podem ser trabalhados por alguma concepção teórica definidora da verdade transcendental ao homem, para algo que só existe quando poeticamente as condições vivenciais humanas assim fazem acontecer. A paisagem aí denota um arranjo territorial, uma dada forma de se ler e viver no território que assim é produzido/lido.

Isso não é uma relação homem/natureza como a Geografia tradicionalmente dicotomiza sua abordagem, mas é o acontecer espacial das relações humanas que assim produzem seus referenciais de localização e orientação no mundo a partir do lugar em que se encontram, como conclui Barros no final, “Este é um rio cujos estragos compõem”. Mas esta composição a partir de erros e enganos é a condição inerente a todo o viver, e só ocorre em determinado lugar e situação em acordo com os seres humanos que ali o localizam; por isso, esse Pantanal não é pura natureza de um lado e homem de outro, mas é o mundo humano em sua singularidade manifesta.

A condição, portanto, de algo ser é por meio das palavras com que o viver, em seu deslocar preenhe de estragos, acertos e erros, como metaforicamente o rio em Manoel expressa, faz com que o homem se entenda no mundo, pois essa é a leitura geográfica com a qual os homens, nos mais variados lugares, elaboram os sentidos dos lugares e conseguem assim melhor se localizar em relação ao todo possível. Pelo emprego subversivo da palavra, fazer com que os lugares aconteçam humanamente enquanto mundo, como a epígrafe deste texto anuncia.

A partir desse entendimento da questão da natureza, podemos pensar o filme desde o momento em que foi feito na relação com o que atualmente precisamos retirar dele para nossas abordagens geográficas. Para melhor tratar esses aspectos interpretativos do filme, torna-se necessário compreendê-lo como fruto singular de seu contexto histórico e geográfico e é de grande valia para interpretações e análises de como essa porção territorial era vista e encarada na década de 1970.



De um lado havia um cinema que, para sobreviver, dependia de temáticas populares consolidadas pelo mercado urbano advindas das camadas sociais menos favorecidas. De outro, a necessidade de se atender a padrões estéticos convencionados como de bom gosto e corretos, os quais muitos artistas da época buscavam para serem levados a “*sério*” pelo meio e crítica especializada. Entre essas duas posturas, temos uma ditadura militar que paranoicamente tentou incorporar a defesa da moral e bons costumes e impor estes valores ao conjunto diverso da sociedade à custa da padronização e repressão. Ora, a realização de “*Pantanal de Sangue*” nesse contexto parece-nos exemplar.

Note-se que, diante da dificuldade de apoio financeiro para uma obra de caráter popular e que visava não se comprometer com o discurso dos donos do poder na época, ao mesmo tempo em que precisava ter garantia de aceitação popular, isso para auferir algum lucro com a obra, Reynaldo Paes de Barros assume a produção e a fotografia, além da direção do filme. Da mesma maneira que, para evitar problemas com a censura, resolve distanciar sua história dos grandes centros urbanos e focar a mesma num longínquo **Pantanal**, cujo período histórico surge indefinido na narrativa, mas seguramente se refere à primeira metade do século XX, portanto, antes da ascensão dos militares ao poder.

Com esses cuidados poderia expressar uma história que aparentemente se apresentava como um “*western*” brasileiro, ou seja, uma história de violência rural com tiros e vingança, mas que ia além dessa temática entendida como alienante pela “*inteligência*” brasileira, ou “*neutra*” pelos censores da época. Distante dessas duas avaliações a obra acabava por retratar uma situação emblemática para se entender a produção das injustiças e profundas desigualdades sociais, assim como o descompromisso e ausência do Estado brasileiro para com a resolução dos problemas que afetam grandes parcelas da população brasileira. Nesse caso, sob essa ótica, o filme passa a exercer extrema crítica, assumindo um papel contestador e ganhando uma conotação geográfica enorme.

A história do filme foca o processo de luta entre posseiros e grileiros de terras nas regiões fronteiriças do Brasil profundo, até então um lugar de ninguém, onde a lei do mais forte e da violência prevalecia. Um lugar onde a demarcação de terra tinha pouco valor e reconhecimento legal. De um lado temos um antigo morador da região, José Neves, representado pelo ator Francisco de Franco, que ficou famoso na televisão brasileira por representar personagens de heróis sertanejos e vaqueiros destemidos, de caráter forte, com grande brio, e, de outro o grileiro, Chico Ribeiro, representado por Milton Ribeiro, também reconhecido por representar no cinema papéis de cangaceiros e homens do campo.

Quando o grileiro, em nome da concentração fundiária, vai matando, um a um, seus vizinhos, pequenos proprietários e poceiros, acaba por massacrar a família Neves, gerando a vingança da personagem José e a redenção final, vinda com a morte do latifundiário e, não deixando de ser, surgindo a cena clássica do herói caminhando solitário pelas terras selvagens, de natureza intocada e para ser desbravada, mesmo que seja na imaginação e no inconsciente do espectador.

Por trás da trama clássica de “*western*” norteamericano, que se constrói por mais de 90 minutos, temos a colocação, por parte do diretor, em imagens idílicas e selvagens, daquilo que se instituiu como *Pantanal*, a possível metáfora da violência e marginalização que permeavam boa parte da sociedade brasileira, que na época já era majoritariamente urbana. O filme retrata assim a matriz do processo histórico que consolidou a concentração do poder e da injustiça social a partir da distância do Estado em assumir suas responsabilidades para com a resolução dos problemas, permitindo, desta forma, que se perpetuassem a desigualdade social e a marginalização das classes menos favorecidas.

A metáfora da tomada do conceito de justiça pela personagem José ultrapassa a materialidade do território e, aos olhos do espectador, passa a ser atemporal, manifestando-se no cotidiano das classes pobres e miseráveis que vivem à *margem do bom gosto* e da estética homogênea-dominante. Tal metáfora surge muitas vezes quando essas classes menos privilegiadas



se vêem na posição de assumir para si funções do Estado, incluindo o conceito de justiça e, conseqüentemente, criando maneiras, códigos e regras que lhes permitam um caminho possível de sobrevivência. Esses conflitos ficam claros no filme quando comparamos as cenas que o compõem.

Considerações Finais – comparações e composições

Numa análise mais detalhada, voltada aos aspectos técnicos do filme, e faz-se isso sem nenhuma conotação preconceituosa ou pejorativa, constata-se hoje suas características *amadorescas* e percebe-se o desafio que foi realizar no “*meio do nada*” um longa-metragem. Os enquadramentos e as sequências das cenas deixam claro que houve poucos cortes, os quais, durante o processo de montagem, acabaram privilegiando dois ritmos. O primeiro com uma dinâmica mais acelerada, contendo cenas curtas, com diálogos bem marcados, em que aparecem as personagens e seus conflitos dando o tom da trama, e um segundo ritmo mais lento e amplo, no qual se tenta demonstrar o isolamento, o distanciamento com o urbano e a infinitude do lugar chamado *Pantanal*, que devia ser desvendado pelo “*espectador urbano*”.

O isolamento, o distanciamento dos centros urbanos e a imensidão do território surgem constantemente nas falas das personagens quando abordam o cotidiano e seus afazeres. Essas dimensões escalares são percebidas frente às relações estabelecidas com Corumbá, Cuiabá e Minas Gerais. Da mesma maneira que o conhecimento empírico sobre o ritmo da natureza, das águas, das chuvas, ditando os afazeres, a lida e a organização do lugar; a sobrevivência tendo como base o conhecimento dos aspectos do lugar e suas particularidades, manifesto pela experiência vivida de cada personagem. Como expressado, *Vai nascer em agosto. No frio [...] O gado está subindo...*

As longas tomadas abertas com sons ambientes da planície pantaneira; a presença sempre constante da *mata selvagem*; o desejo do menino de ser um caçador, como o pai; assim como angulações de câmara que

denotam uma espacialidade territorial que estava sendo construída, mostra um Brasil por ser desbravado e conquistado longe dos centros urbanos, mas cujos conflitos sociais também estavam presentes.

Essas tomadas amplas registram na tela aquilo que se constituía como o território do estado de Mato Grosso e, por que não, a própria construção do Brasil da ditadura militar. Mostra-nos um ideal de desenvolvimento que se faz a partir de violências constituídas, numa necessidade de instaurar novas territorialidades às custas da eliminação dos menos favorecidos socialmente. Ao mesmo tempo coloca-nos no desafio de pensar no papel importante desenvolvido por aqueles que se opõem frente a essa violência, que resistem e constroem outros sentidos para o lugar em que enraízam suas existências.

Nesse aspecto, a natureza pantaneira, como idílio e paraíso, fica subvertida no filme pela necessidade de poder e dinheiro que fantasmaticamente acompanha os personagens envolvidos na trama, desde os grandes latifundiários, passando pelos vários tipos de trabalhadores e chegando aos confins das matas, da planitude da paisagem e da distância do Estado legalmente constituído. Imaculada na infinitude do isolamento a natureza pantaneira surge como algo a ser conquistado em nome do *progresso e do desenvolvimento*.

A narrativa mostra como era a vida nesses rincões, em meio às vastidões de se perder de vista e de solidão extremada; para aqueles com percepção mais apurada, demonstra e desmistifica o sonho do enriquecimento a partir da migração para áreas de fronteiras. Faz-nos refletir sobre quantos sonhos de constituir famílias e melhoria social foram destruídos no processo de estruturação do território brasileiro assim como hoje conhecemos. Coloca-nos na posição de questionar a *trama* que envolve os detentores de poder e dinheiro numa natureza cada vez mais profunda, violenta e selvagem, para no final expor aquilo que é o mais natural da condição humana, a morte.

Nesse sentido, seria esse aspecto, como apresentado nas imagens e ações organizadas por este filme, outra metáfora em relação ao caos que



estava se instaurando no país a partir do projeto do Brasil grande e urbano dos militares? Mera visão profética de seu idealizador? Apenas uma tentativa de atender aos gostos fílmicos do público almejado pela produção? Ao espectador essas são perguntas constantes.

Três décadas após sua filmagem é nítida a sensação da perda de uma idealizada identidade regional pantaneira, que surge cada vez mais fragmentada devido à incorporação de novos ritmos e de um novo tempo, carregado de simbolismos e valores que destoam daqueles vistos durante a narrativa. Assim como a *Palmeira Carandá*, uma das árvores símbolo do pantanal, hoje em extinção, aquilo que se convencionou chamar de identidade pantaneira, como algo acabado a partir de séculos de elaboração, está desaparecendo, suplantada por outros lugares, valores sociais e lógicas socioeconômicas que não são territorialmente pantaneiros de origem.

Não há mais o isolamento tão intenso proposto no filme e a identidade fica como fragmento de um tempo que muitos acham que tem de ser preservado para melhor compreender o presente e pensar no futuro. Contudo, aí se destaca um aspecto crucial do filme a partir dos meandros de suas imagens. Entre aquilo que revela e esconde aponta-se para um fato que a análise geográfica hoje deve mais bem abordar, qual seja, nunca houve uma identidade pantaneira acabada. Essa identidade sempre esteve em evolução, em transformação, em acordo com as condições técnicas e necessidades políticas e econômicas, isso desde os primeiros ocupantes pré-colombianos.

O denominar “identidade pantaneira” advém dos processos modernos de ocupação territorial, que se fortaleceram ao longo dos séculos XVIII e XIX, pautados em constantes mudanças, de desterritorialização de valores e reterritorialização de outros referenciais e posturas conforme as tecnologias de circulação, comunicação, produção e consumo se alternavam (HAESBAERT, 2004). Não há como preservar um tempo passado, pois isso é negar o próprio sentido de tempo, que é movimento, mas não é movimento retilíneo ou progressivo, é simplesmente movimento a partir das condições com que os seres humanos vão produzindo novos arranjos

territoriais, com toda carga de injustiça que isso acarreta. Portanto, deve-se superar a ideia de um tempo progressivo em que dadas as condições do passado é possível controlar o presente para garantir um futuro lógico e coerente.

Se a árvore está se extinguindo, se as condições de vida a partir de determinado padrão técnico de produção e circulação naquele arranjo territorial está se transformando, cabe ao geógrafo ler as causas e as condições de como isso está se dando, de maneira a melhor apontar caminhos possíveis, não para barrar o tempo, nem para delimitar um único futuro possível, mas para se construir soluções mais justas socialmente, para que os diversos grupos sociais participem das respostas e assumam as ações de se produzir uma espacialidade em acordo com as necessidades fundadas nos valores humanos fundamentais, não se restringido ao determinante econômico em si.

A questão do tempo e do ritmo presente no filme permite uma compreensão do processo de construção do espaço geográfico e toda sua dinâmica, nos instiga ao desafio de pensar e analisar o tempo dos lugares, entendendo que eles não são os mesmos, que eles não se repetem e não são concomitantes muitas vezes. Assim, sob um olhar atento, as peculiaridades do lugar “*Pantanal de Sangue*”, a riqueza das imagens, sua estética e plástica devem ser absorvidas pelo espectador geógrafo a partir de uma noção e compreensão de Geografia que vai além da materialidade e objetividade proposta pela linguagem formal-acadêmica (FERRAZ, 2002),

No final, apenas podemos concluir com a frase que abrimos esse texto, ou seja, pensar sob a perspectiva geográfica a respeito de um filme é um estimulante desafio.



Bibliografia

AB'SÁBER, Aziz. **Brasil:** paisagens de exceção: o Litoral e o Pantanal Mato-grossense – patrimônios básicos. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro não** – música popular cafona e ditadura militar. São Paulo: Record, 2002.

BARROS, Manuel. **Livro de pré-coisas:** roteiro para uma excursão poética no Pantanal. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERRAZ, Claudio Benito O. **Geografia e paisagem:** entre o olhar e o pensar. 2002. 346 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HOLANDA, SÉRGIO B. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **Geografia sempre:** o homem e seus mundos. Campinas: Edições Territorial, 2008.

MORIN, Edgar. **O Método 4: as idéias** - habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

NEVES, Alexandre A. Pantanal de sangue. **Revista Zingu**, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.revistazingu.net/2008/12/dossi-reynaldo-paes-de-barros-pantanal.html>>. Acesso em: 10 ago. 2008.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western Feijoada:** o faroeste no cinema brasileiro. 2002. 281 p. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista, Bauru.



PANTANAL DE SANGUE: ESCRITURAS DE ESCARAMUÇAS, TRAPAÇAS E CABORTEIRICES

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, UFGD
paulonolasco@uol.com.br

Quanta gente, tanta
De pioneira coragem
Que te buscou, “Terra Santa”
Com festa e dor na bagagem
Quem foi que expulsou o índio
Quem lutou com o Paraguai
Quem derrubou a mata
Quem cultivou Cultivar
Quem “ganhou” latifúndio
Quem veio pra trabalhar
Viu tanto trecho de “Campo Grande”
Grande de admirar
Quem não te viu “Bonito”
As águas claras de um rio
Um peixe, um tucano, uma onça
Tatu onde é que tu tá
Tanta gente, quanta
Hoje sabe da história tanta
Vívida neste teu solo
 (“Quanta gente”, Zé Du)¹

1 In: Documentário da Cultura e da Arte Sul-mato-grossense. Filme. 1 CD-Rom.

Iniciemos com os versos da música *Quanta gente* do compositor Zé Du. Mas evoquemos outros títulos conhecidos e emblemáticos da música sul-mato-grossense: *Gaiivota pantaneira*, *Paiaguás*, *Pé de cedro*, *Trem do Pantanal*, *Rincón guarani*, *Quyquyho*, *Rio Paraguai*, *Sonhos guaranis*, entre outras. Todas elas evocam nossa herança pantaneira, nossa história e tradição de povos indígenas, guaicurus, atravessados por rica cultura pantaneira, traços de mestiçagem e hibridismo.

Este evento, *I Seminário Leituras e Releituras*, promovido pelo Grupo de Pesquisas Linguagens Geográficas, juntamente com a Pós-Graduação em Geografia da UFGD, significativa e produtivamente intitulado *Leituras e Releituras*, convidou-me para comentar o filme “*Pantanal de Sangue*”², com o objetivo de debater possíveis relações entre o cinema popular e a formação da identidade regional. Trata-se, portanto, de comentários que brotam de uma leitura do próprio filme, tentando explorar a força sógnica dos elementos visuais e discursivos presentes na narrativa fílmica, a despeito da leitura de outros textos sobre o elemento regional e os processos de ocupação e civilização em espaços remotos e, de certo modo, em escala global.

O roteiro de “*Pantanal de Sangue*” poderia assim resumir-se: o prepotente fazendeiro mato-grossense Chico Ribeiro quer apoderar-se das terras de seu vizinho Miguel. Este é auxiliado por José Neves, que denuncia Chico às autoridades. José e Chico defrontam-se na festa anual de venda de bois, saindo o último derrotado.

A seguir, observem-se elementos de constituição e produção de sentido, no cartaz de divulgação do filme:

2 “*Pantanal de Sangue*” (1971), de Reinaldo Paes de Barros, com produção de Ivo Nakau. (DUNCAN, 2006, p. 117).



Cartaz do Filme “Pantanal de Sangue”.



Fonte: Cinemateca Brasileira

A estampa da capa do filme, colorida e atraente, traduz, por retomada e continuação, a evocação dos universos dos filmes hollywoodianos e de tantos outros dramas a que o cinéfilo contemporâneo depara nos inumeráveis catálogos do gênero, que vem desde *E o vento levou*, passando por *Os matadores*, de Beto Brant, até *Homem de guerra*, este de Graham Berson, estrelado por Anthony Hopkins e Fernanda Torres, para citar um universalmente conhecido e dois conhecidos nossos, ambos da fronteira Brasil-Paraguai, de temática regional.

O filme reflete um momento alto da produção cinematográfica sul-mato-grossense e retrata a realidade do Pantanal mato-grossense. Na década de sessenta, foram produzidos significativos longas-metragens para a dramaturgia do estado.

Como *leitmotiv* do filme, os desmandos e ausência da lei – numa época de terra sem lei nem rei –, quando a justiça estava há dez dias de distância, só a lei do quarenta e quatro é que acabava decidindo as pendengas de toda sorte, principalmente as relativas à grilagem de terras. O

enredo estrutura-se em torno da história do protagonista Jose Neves, sua esposa Ana e o filho Zezinho, que tem por oponente o fazendeiro, grileiro de terras, Chico Ribeiro, cujas terras somam 80.000 ha. Alegando direito a terras excedentes, Chico quer ampliar sua posse para as 100.000 ha., tomando terras à força, ainda que para isso venha a dizimar a família de Jose Neves, criando, em torno dessa chacina, o ponto nodal e desenlace de toda a trama do filme.

Antes de tudo, há que se notar que a perspectiva de domínio das terras, à época, não impunha limites a quem desejasse. Os relatos dão conta que as terras acabavam demarcadas ilimitadamente, até aonde a vista e os passos do “usurpador” alcançassem, assim operava a prática de formação latifundiária. Prática que era consubstanciada pela ausência do estado e favorecida pelo fato de se encontrarem essas terras e gentes em lugares distantes, ermos e despertencidos da civilização, onde “não tinham sal nem carne”. Nesse contexto, alimentavam-se ambições para a larga exploração agropastoril, onde o gado vacum era o produto comercial de grande cobiça, apesar de o seu “couro valer mais que a carne”, como reclama o protagonista da história, Jose Neves, que assim sintetiza o infortúnio: “viver longe, este é o meu mundo”.

Paralelamente a isso, num quadro de abandono e à margem do estado, só restaria ao indivíduo armar-se para a luta: o cavalo do cavaleiro, o revólver e a faca em punho, constituíam não só armas de combate, mas o seu instrumento e garantia de sobrevivência. Assim nivelados, numa terra sem lei nem rei, parece não haver lugar para bandidos nem mocinhos, pois até mesmo Jose Neves vem a se tornar um assassino feroz, perseguidor encarniçado, não só dos seus pretensos direitos às terras, como também dos seus oponentes, que ele persegue e dizima toda a família, vingando-se do ataque que sofrera. Aliás, chama a atenção o caráter de homem corajoso e destemido que compõe a perfil de Jose Neves, um homem bem articulado, boa prosa, bom negociador, meio cigano e qualificado como “caborteiro”, cheio de manhas, na hora da venda dos seus bois. Sua figura



metaforiza o chefe de família patriarcal, senão o próprio chefe e bando, que sai à caça para alimentar a família.

Como ali tudo girava em torno da lida com o gado, também em torno das lides do vaqueano encontram-se as justificativas e o *ethos* de um tempo e um modo de vida. O que, aliás, vai encontrar contraponto em outras tantas regiões, como no Norte e no Sul do Brasil, nos pampas rio-grandense e platino.

Sob esta perspectiva, não é absurdo ler, a partir do título do filme, um aspecto gerador de sentidos metafóricos da própria condição de vida como desafios e travessias a serem superados e transpostos na busca pela sobrevivência. Também é ilustrativo notar como a paisagem e o meio ambiente, que abrigam e desenham o desenrolar da narrativa, são constituídos por lugares abertos, paisagens áridas, formadores de um sentimento de vacuidade, de campo aberto que culmina com a mística do “cavaleiro errante” que não conhece limites nem fronteiras para a aventura do viver.

Isso se ancora em larga tradição de colonização que remonta à mais emblemática, ilustrativa e fecunda história da figura do Martín Fierro, personagem da literatura picaresca hispano-americana e mito fundador da literatura argentina. Todo um *continuum* com a literatura gauchesca pode ser perscrutado através do vate do indivíduo livre e sem amarras, misto de herói e bandoleiro, como corretamente Borges traduziu o espírito desse aventureiro/bandoleiro e cavaleiro errante, em livro dedicado ao Martín Fierro:

Alguém pode roubar e não ser ladrão, matar e não ser assassino. O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu, nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desenvolturas. Está na entonação e respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer. (BORGES e GUERRERO, 2005, p.95).

Sob esta perspectiva, resta a constatação de que, em “*Pantanal de Sangue*”, os indivíduos são retratados enquanto *dramatis persone* de um mun-

do à revelia, quer dizer, trata-se de indivíduos tematizados como personagens dramáticas, acossadas pela brutalidade do sertão, pois é o sertão como meio radical de exploração e extração que configura as circunstâncias existenciais de tais indivíduos: Jose Neves caça e mata as onças; certa vez uma onça lhe matou o cachorro de estimação. Isso também deriva das condições de subsistência da época.

Se se considera hoje que a caça constitui crime realmente penalizado em lei, e que existe projeto e programa de preservação desse felino, tentando criar uma rota, áreas de preservação, espécie de corredor natural que, ligando o México à Argentina, permitisse a livre circulação e procriação do animal, é lastimável constatar que o próprio Pantanal – o santuário ecológico – não serviria mais de abrigo e nem ofereceria passagens para outras reservas ou trânsito para outras regiões da América Latina. Razões essas nos têm levado a crítica de arte e a crítica cultural contemporânea a se voltarem para o debate acerca do meio ambiente³.

Em tudo e por tudo, no meu entender, a abordagem de “*Pantanal de Sangue*” alarga um leque de discussões que têm base na complexidade do ambiente pantaneiro, na alma e nas condições sociais do meio em que o homem viveu. De ontem até hoje, passando pela escolha do roteirista do filme, desenvolveu-se um longo processo de aprendizagem, integração e assimilação, de forma a constituírem o que atualmente chamamos a “cultura pantaneira”⁴.

Para finalizar, como este Seminário visa à discussão da “formação da identidade regional”, quero evocar, ainda, duas passagens da literatura regional, a meu ver antológicas. A primeira diz o seguinte:

Fomos desvendados, em termos europeus, pela captura do índio, descobertos pelos metais e fixados pelo boi. Pela procura ou pelo encontro dos metais, prata na Bolívia, ouro em Mato Grosso, fomos ocupados entre os séculos XVI e XVII, no caso do Paraguai

3 Conferir: (SANTOS, 2008; COUTO, 2008).

4 Aliás, “Cultura pantaneira” é o título de instigante relato do escritor e historiador Augsuto César Proença (2008).



e da Bolívia e no século XVIII, no contexto mato-grossense, e, com a sua ausência ou escassez, fomos despovoados e esquecidos com a mesma rapidez com que fomos ocupados. Durante três séculos ruminamos com os nossos bois a mesmice e o marasmo do tempo. E com eles, pastando soltos pelos campos indivisos, delimitamos as nossas fronteiras. Nesse decorrer vivenciamos a sanha das atrocidades como ninguém. Construimos a nossa sociedade mestiça, mesclada de usurpados e usurpadores. Ora subjugamos, no intuito da integração, ora corrompemos ou liquidamos sumariamente o índio, o nosso personagem autóctone. E mais, vivenciamos o horror da maior das guerras americanas, a Guerra do Paraguai (1864/1870), quando participamos do extermínio da grande Nação Guarani, arrasada pela nossa ignorância e comandada pela astúcia do capital estrangeiro, que em seguida nos invade com a ludibriante troca de “civilização”, proposta principalmente pelo liberalismo inglês. [...]. Costumo dizer que a distância e o isolamento foram responsáveis pelas dificuldades do nosso desenvolvimento, mas é exatamente o enfrentar a esses entraves quem constrói a cronologia do próprio desenvolvimento, resultando disso a nossa história. [...]. (FIGUEIREDO, 1987, p. 8-9).

A segunda citação extraí de “Carro de boi do Pantanal” do cronista Augusto César Proença:

Por ironia do destino, ingratidão, sei lá, hoje quase ninguém fala ou pensa nas dificuldades enfrentadas pelos desbravadores-pioneiros, os fundadores das primeiras fazendas, homens e mulheres, que abandonavam tudo o que se podia imaginar de civilizado na época e se embrenhavam pelos pantanais, do Norte e do Sul do velho Estado de Mato Grosso, procurando se adaptar à inconstante e rude natureza, lutando contra as feras e cobras não menos ferozes, que ameaçavam seus filhos e matavam seus camaradas, anos e anos, sacrificados num mundo de difícil acesso, distante de tudo, cheios de incerteza e dúvidas de como seria o futuro, só vivendo agarrados à grande fé que os alimentava e lhes dava esperança de dias melhores. (PROENÇA. 2008, p. 135-136).

Resume-se, assim, a insondável e inabalável calma, geradora de viventes ensimesmados, não só renitentes às transformações e mudanças,

mas antes tão entronados em seus hábitos de luz de lamparinas e de causos à luz da cheia, caindo por trás dos capões de mato, que tudo que não seja o próprio aldeanismo é refugo que se masca e remói como o boi, para regurgitar longe, gosto forte e impregnante de fumo de corda e uvaia do cerrado. O travo cresce com a gente, remodela o modo de andar, e no espírito e nos costumes ele se imiscui, recendendo num *ethos* calado, cortante como o chumbo do quarenta e quatro, que, quando acontece de ser útil, é expedito em substituir a voz, econômico e definitivo.

Morte aqui não é de brincadeira. Ela vem séria e necessária como a terra que se pisa e amaina. Com a vida, afeiçoa-se às entrelinhas da própria vida. Os daqui, habitantes dessas planícies eldoradas, viemos de muito longe e cá estamos dentro de uma remota cruzada; num lugar despartencido, onde a lei e o rei estão desentronizados na ânima de gente guerreira e brava – herança de longe, longa, mais que de quatrocentos, das nações guaicurus, usurpados, mas recidivos nos usurpadores de hoje, inamovíveis no vate e na dor que cantarolam ao lado do fogo; fogo invernosso no canto do chão batido da cozinha, atravessado por achas de lenha estrepitosas e fumegantes chcolateiras.

Para concluir, evoco o encontro marcado que tiveram, nas paragens do Firme, Guimarães Rosa, Manoel de Barros e o vaqueiro Mariano, enaltecendo a simpatia que o vaqueiro pantaneiro despertou em nossos dois escritores. Tanto na entrevista famosa quanto na carta singular, Guimarães Rosa mostrou o quanto as “veredas” do sertão pantaneiro marcaram sua obra.

Na entrevista concedida ao seu tradutor alemão, Günter W. Lorenz, ele afirma: “Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros” (LORENZ, 1973, p. 323). E, ao se despedir da viagem que fizera à nossa região, assim escreveu numa carta para um conterrâneo sul-mato-grossense:

Não esqueço o boi laranja. [...] Sorvi o bafo do campo largo, os berros dos bois, toda a vivência de uma gente sadia e brava, ao lon-



go do tropear das boiadas, esse mundo autêntico de sentimento, pitoresco, variado e sincero. [...] Apreciei imenso as passagens no genuíno linguajar nativo – gostoso como o tereré, como a guavira. Deu-me vontade de voltar um dia a esse Mato Grosso Meridional, que me deslumbrou tanto: rever Aquidauana, Nioac, Miranda, Dourados, a Fazenda Jardim e o ‘Buracão do Perdido’ [s.n.t.].

Bibliografia

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O “Martín Fierro”**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

COUTO, Alda Maria Quadros do. Tendências estético-políticas nas artes pantaneiras. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. (Org.). **Literatura e práticas culturais**. Dourados, MS: Editora UFGD, 2008. No prelo.

DOCUMENTÁRIO da cultura e da arte sul-mato-grossense. Filme. 1CD-Rom. In: **Kit didático-pedagógico do projeto Arte, Cultura e Educação em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FCMS / SEC, 2006.

DUNCAN, Idara. Cinema. In: **Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul - Livro-base do Kit didático-pedagógico do projeto Arte, Cultura e Educação em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FCMS / SÉC.. FCMS / SEC, 2006, p.115-124.

FIGUEIREDO, Aline. Por uma identidade ameríndia. In: **Catálogo do VI Salão de Artes Plásticas de MS: por uma identidade Ameríndia**. Campo Grande: FCMS/SEC, 1987.

LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

NOLASCO, Edgar Cezar. Para onde devem voar os pássaros depois do último céu? **Raído** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. Dourados, v.2, n.3, p.65-76, jan./jun. 2008.

PROENÇA, Augusto César. Cultura pantaneira. [Memória Pantaneira]. In: SANTOS, Paulo S. N. **Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: Editora UFMS, 2008. p. 127-130.

_____. Carro de boi do pantanal. [Memória Pantaneira]. In: SANTOS, Paulo S. N. **Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: Editora UFMS, 2008. p. 133-136.

SANTOS, Paulo S. N. **Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense**. Campo Grande: Editora UFMS, 2008

SÁ ROSA, Maria da Glória. Literatura. In: **Cultura e Arte em Mato Grosso do Sul - Livro-base do Kit didático-pedagógico do projeto Arte, Cultura e Educação em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: FCMS / SÉC, 2006, p.35-42.



PARTE 3

“CAINGANGUE - A PONTARIA DO DIABO” (1973)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Direção e Roteiro: Carlos Hugo Christensen.

Cia. Produtora: Prod. Cinemat. R.F. Farias.

Diretor de Produção: Roberto Faria.

Montagem: João Ramiro Mello.

Fotografia: Antônio Gonçalves.

Trilha Sonora: Joly Sanches.

Elenco: David Cardoso; Sérgio Britto; Pedro Aguinaga; Evelise Oliver; Jorge Karan; Maurício Loyola; Marcial Deleno; Jotta Barroso; Maurício Pereira Almeida; Thales Penna; Rodrigo Coriolano; Lúcia Magna; Germano Filho; Caçador Guerreiro; Walter Portela; Clementino Keli; Carlos Alberto de Souza Barros; Paulo Pinheiro; AVALIA Paiva; Ubirajara Gama; Irmã Alvares.

Locações: Maracaju (MS).



CAINGANGUE, A PONTARIA DO DIABO

Adáuto de Oliveira Souza

Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFGD
adautosouza@ufgd.edu.br

Notas Introdutórias

A possibilidade de refletir e debater acerca do cinema popular e da formação da identidade regional, a partir do referencial de filmes produzidos principalmente na década de 1970 e que possuem o Pantanal e Mato Grosso do Sul como palco das tramas narrativas é muito gratificante. É uma possibilidade de diálogo que poderá contribuir para a produção de novas (re)leituras acerca do cinema popular brasileiro e para a formação de um imaginário sobre o então sul de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul.

Conforme apontado pelos organizadores deste Seminário, a complexa teia de variáveis – ideológicas, políticas e culturais – que se imbricavam na produção do cinema popular sob determinadas condições históricas – nacional e regional – pode ser agora melhor analisada contribuindo para uma melhor compreensão dos processos de construção da identidade territorial que, em dias atuais, conforma a diversidade cultural em Mato Grosso do Sul.

Nesse sentido, mas principalmente pela minha formação, meu olhar, a minha abordagem priorizará alguns temas e ideias geográficas, privilegiando o contexto histórico regional da produção deste filme. Em outros termos, o papel que cabia ao então Mato Grosso no processo de

desenvolvimento regional. Tendo, obviamente a preocupação de que “os diretores fizeram cinema. Nós pensamos a partir da nossa ótica”.

Algumas “Passagens” e a Tentativa de *uma* Leitura Geográfica

Com esses pressupostos e visando encaminhar o diálogo, penso que em “*Caingangue – a pontaria do diabo*” – rodado em 1973, na cidade de Maracaju (terra natal do galã David Cardoso) há uma narrativa linear que contempla, do meu ponto de vista, a questão do conflito fundiário, da luta pela terra.

Vejamos fragmentos do diálogo entre os posseiros:

“Vim de longe. Disseram que a terra aqui era boa e barata [...]”.

“O que não falta aqui é terra [...] tem demais”.

“Mas sempre aparece o dono[...] Dr. Ribeiro quer a guerra [...] pois vai ter guerra”.

Portanto, a questão da terra é o pano de fundo de toda a narrativa. De um lado, o Dr. Ribeiro, latifundiário, com seus jagunços/capangas (a força), com financiamento (certamente, de banco oficial), aguardando tão somente a “*limpeza da área*” de outro lado, os posseiros – segundo eles próprios, “*marcados para morrer, e sem ninguém se preocupar com isso*”.

E no meio, se é que existe o meio, pelo menos do ponto de vista ideológico, está a lei, se quisermos o Estado¹, consubstanciada nessa narrativa na figura do delegado. Essa posição de “meio”, ou seja, entre o latifundiário e os posseiros é enfatizada pelo próprio delegado de Santa

¹Não se enquadra nos objetivos deste trabalho uma análise mais acurada acerca de teorias do Estado. Todavia, julgamos importante esclarecer a nossa concepção acerca desta categoria. Para tanto, apoiamo-nos em Poulantzas (2000, p. 134), para quem o Estado “*não deve ser considerado como uma entidade intrínseca, mas (...), como uma relação, mais exatamente como a condensação material de uma relação de forças entre classes e frações de classe, tal como ele expressa, de maneira sempre específica, no seio do Estado*”.



Helena, que, quando indagando por Caingangue sobre qual lado estava, respondeu. “*No meio. Estou com a bunda num barril de pólvora e qualquer dia, amanheço morto com bala dos dois lados*”. A afirmação de que está no “*meio*” é uma posição ideológica, acredito, encontra sustentação na afirmação do Dr. Ribeiro: “*com a força e a lei ninguém pode, eu sou a força e a lei*”.

Mas, e o Caingangue, de que lado está?

“Caingangue” (representado por David Cardoso) é o justiceiro nascido numa aldeia indígena, recém-chegado à pequena Santa Helena, quase fronteira com o Paraguai. Sem mover muitos músculos faciais (sisudo), vai pouco a pouco barbarizando e exterminando os capangas do latifundiário Dr. Ribeiro (Sérgio Britto), vilão para os posseiros que clamam por justiça social.

“Caingangue” tem uma fisionomia de homem impenetrável - “corpo fechado” -, que fascina os seus interlocutores. Segundo Dr. Ribeiro “*é exatamente a espécie de homem que estou procurando [...]*”. Homem viril, alerta, misterioso e predestinado que constantemente é solicitado a se identificar. “*Quem é você?*” é uma indagação feita por todos os seus interlocutores, desde o agente funerário, o latifundiário e seus jagunços, o delegado e também os posseiros.

Em todas as suas respostas, em espaços e com sujeitos diferentes, a mesma assertiva: **Só estou de passagem!** Desde a primeira vez em que entra em cena, ocasião em que livra da morte iminente a família de Zé Cajueiro.

“Não sou daqui. Estou só de passagem!”

Que leitura é possível fazermos dessa expressão?

Talvez uma pista, obviamente, não descartando outras, seja aquela dada pela condição que o então Mato Grosso representava naquele momento histórico (anos 1970) no processo de desenvolvimento regional brasileiro. Após 1964, o governo brasileiro começou a encarar a integração

das “*regiões vazias*” e a conquistar as áreas até então inconquistadas (Amazônia, à frente, o Mato Grosso, em sua porção norte), principalmente em função do binômio: Integração e Segurança Nacional, a sua preocupação mais significativa.

Trata-se de um momento histórico em que o próprio governo, à época mato-grossense, José Fragelli, reconhece em Plano de Desenvolvimento Econômico e Social que: “o salto para a integração, para a conquista da cobiçada e indomável Amazônia, tem em Mato Grosso, o seu trampolim”².

Então, o Mato Grosso representava efetivamente um “lugar de passagem”. Segundo Abreu (2000), às vezes de esconderijo, de fuga, da terra sem lei, ou mesmo como “*terra do 44*”, conforme podemos ver no filme “Pantanal de Sangue”. No dizer do delegado: “*cidade dos diabos*”. Se quisermos, na concepção do agente funerário: “*terra de ninguém*”.

Aliás, o Dr. Ribeiro argumenta para sua amante que após a concessão do financiamento bancário, vai deixar a terra com o capataz e se mudar para a cidade. Em suas palavras: “*Essas brenhas servem apenas para o gado, detesto isso aqui, quando sair o financiamento, deixo aqui com o capataz*”.

A “*terra de ninguém*” é uma representação/visão feita pelo “*de fora*”, num momento em que o Estado – mais uma vez – direciona seus olhares ou ações para essa região. Portanto, os posseiros não têm o status espacial de ocupantes e pertencentes a esse território. Assim, a representação do delegado inventa o presente e aponta para o futuro a necessidade de ocupá-la, portanto, uma função. Cria-se uma demanda para os financiamentos, nos quais o Estado orienta e mede os processos de expansão e acumulação do capital no território brasileiro – neste caso em Mato Grosso do Sul.

2 MATO GROSSO, Governo de, s.d.



Como já mencionamos, a questão da **terra e da violência** permeia todo o desenrolar da narrativa, desde o início com o assassinato de um posseiro até o ataque final à casa do Dr. Ribeiro.

Vejamos o fragmento de um diálogo entre um jagunço e um posseiro (Zé Cajueiro), no qual este aconselha o posseiro:

- Diz o jagunço: “*Venda e vá embora?*”
- Responde, o posseiro: “*Derrubei a mata, fiz a casa e um Homem não pode largar tudo e sair por aí como um vagabundo?*”.
- O jagunço: “*E a sua última palavra?*”
- Novamente, responde o posseiro: “*Só saio daqui morto?*”

O ser posseiro estava ligado umbilicalmente à terra. Para ele perder seu território era desaparecer. Como nos diz Souza (2003), o território compõe a materialidade que fundamenta a sustentação econômica e a identificação cultural-simbólica de um grupo e seu território. Em suas palavras:

Em qualquer circunstância, o território encerra a materialidade que constitui o fundamento mais imediato de sustento econômico e de identificação cultural de um grupo, (...). O espaço social, delimitado e apropriado politicamente enquanto território de um grupo é suporte material da existência e, mais ou menos fortemente, catalisador cultural-simbólico – e, nessas qualidades, indispensável fator de autonomia. (SOUZA, 2003, p.108).

Portanto, uma concepção de território além do econômico, numa imbricação do território em suas relações sociais e de trabalho.

Sem dúvida, sempre que houver homens em interação com um espaço, primeiramente transformando a natureza (espaço natural) através do trabalho e depois, criando, transformando valor ao modificar e retrabalhar o espaço social, estar-se-á também diante de um território, e não só de um espaço econômico: é inconcebível que um espaço que tenha sido alvo de valorização pelo trabalho possa deixar de estar territorializado por alguém. (SOUZA, 2003, p.96)

Ainda sobre essa temática, encontramos em Milton Santos (2006, p.14) a seguinte contribuição:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem de ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida.

Com tais pressupostos, o território usado, o autor evidencia que esse “uso” vai além da dimensão econômica.

Segundo Haesbaert (2005, p. 67-83):

[...] devemos, primeiramente distinguir os territórios de acordo com os sujeitos que os constroem, sejam eles indivíduos, grupos sociais, o Estado, empresas, instituições como a igreja, etc. As razões do controle social pelo espaço variam conforme a sociedade ou cultura, o grupo e, muitas vezes, com o próprio indivíduo.³

O ser posseiro passa a ser uma identidade territorial (HAESBAERT, 2005), que produz e molda uma mobilização, de tal modo que os posseiros (sujeitos) de Santa Helena se reconhecem, em alguma medida, como participantes de um espaço-tempo e de uma sociedade comum. Essa consciência identitária não é natural, é uma construção simbólica, política e estratégica. Neste caso a identidade é construída tanto geográfica

3 Quanto a esta afirmação de Haesbaert, não constatei a ativa presença da Igreja, já que principalmente na questão indígena, conforme demonstrado por Vasconcelos (1999, p.10), “a catequese missionária” foi uma estratégia frequentemente adotada pelos governantes da província de Mato Grosso para a pacificação dos indígenas. Na prática, como argui este estudioso, “os religiosos acabaram colaborando para a utilização do índio como mão de obra dócil e eficaz”. Em apenas uma passagem da narrativa aparece, na chegada em Santa Helena, a Igreja.



quanto historicamente pelas relações sociais. Um efeito mobilizador que produz ação.

A territorialidade em Santa Helena envolve uma classificação: Dr. Ribeiro, os jagunços, os capangas e os posseiros e a tentativa de controlar um espaço que é concebido “como terra de ninguém” e comunicado “pela bala”.

Penso que o desafio maior é captar o processo de construção de identidade regional no âmbito da relação que se estabelece entre o universal e o singular. Às vezes incorremos no erro de buscar o entendimento do que somos, enfatizando exclusivamente o que nos diferencia. Assim, o universal deixa de ser parâmetro.

Sobre a **violência**, tão presente nesta narrativa, encontramos no historiador sul-mato-grossense Walmir Batista Corrêa (2006, p.18) a seguinte contribuição:

[...] desde o período colonial quando se deram as primeiras incursões pela região e instalou-se um centro mineiro que marcou o ciclo do ouro de Mato Grosso, criaram-se certas circunstâncias que propiciaram uma vida instável, sofrida e violenta à sociedade que se foi constituindo na fronteira.

O período do Império acrescentou à região a violência política. Posteriormente, no período republicano a violência aflorou no Mato Grosso, explícita e escancaradamente, favorecida por uma estrutura de poder local excessivamente fortalecida em detrimento de um Estado débil e a serviço das oligarquias estaduais.

Enfim, este historiador assegura que, já na República:

A história de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, nas primeiras décadas do período republicano (1889-1943), foi na realidade a história de um povo armado. Sua principal característica constituiu-se no uso extremo da violência que acabou por se confundir com o próprio modo de vida do mato-grossense.

Outro elemento que gostaríamos de evidenciar refere-se à presença do “trem”. Melhor, à expansão das ferrovias com esse modal de transporte se fazendo presente por diversas “passagens nesta narrativa”. A construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, inaugurada em Campo Grande, em 1914, ocasião que atinge Porto Esperança (Corumbá), foi motivada por fatores econômicos, estratégicos e social, “*foi um dos esteios na ocupação efetiva do Oeste Brasileiro*” (Governo de Mato Grosso, s.p.).

Sobre essa ferrovia, Corrêa (2006, p.148), nos diz que:

A conseqüência fundamental da penetração dos trilhos da estrada de ferro no estado, foi sem dúvida, a transferência do eixo econômico Cuiabá-Corumbá-Paraguai para o núcleo de Campo Grande, que se transformou a partir de então no pólo econômico do sul de Mato Grosso e o centro mais importante de comercialização de gado de toda a região. Contudo, a estrada de ferro também exerceu uma forte atração de população pela perspectiva de uma divisão de terras em pequenos lotes [de 10 a 20 alqueires] ao longo da ferrovia, destinadas à produção agrícola.

A importância da cidade de Campo Grande parece-nos ter sido demonstrada na passagem em que o posseiro Eraldo, ao vislumbrar a possibilidade de conflito com os jagunços, aconselha sua filha a se mudar para essa cidade.

Constatamos que, na primeira vez que Caingangue aparece salvando a família de Zé Cajueiro, os jagunços lhe dão “*15 dias pra ir embora pau de arara*”, numa clara referência ao processo de migração nordestina.

Também a migração gaúcha. O dono da funerária, por exemplo, é um ex-médico procedente do Rio Grande do Sul, assim como um dos posseiros (Eraldo), originário de Cruz Alta: “*sabe como é machô*”.

Em diversas passagens, inclusive na cena do primeiro crime que ocorre no filme, notamos a presença dos colonos russos. Em Maracaju (MS) há uma “colônia” de migrantes russos. Chegaram a esse município através da primeira imigração oficial de russos para o Brasil, que ocorreu após a revolução de 1905 na Rússia, tendo o governo brasileiro concedido



asilos políticos aos revolucionários. Em 1906, os assim chamados “*staroveri*” (fiéis do antigo credo ou crentes velhos) – grupos descontentes com as renovações litúrgicas promovidas pela Igreja Ortodoxa Russa, resolveram deixar o país no intuito de manterem suas crenças religiosas. Eram grupos formados, em sua maioria, por camponeses de todas as regiões da Rússia que, ao chegarem ao Brasil, acabaram por se fixarem como pequenos produtores rurais em diversos lugares do território nacional. No então Estado de Mato Grosso, hoje Mato Grosso do Sul, os “*staroveri*” se estabeleceram numa fazenda onde até hoje vivem⁴.

Na narrativa, o filho do “João Russo” – morto em tocaia – menor de idade, apresenta-se para o ataque à casa do latifundiário e é quem, na “batalha final”, o mata.

Também constatamos a presença paraguaia na narrativa: a índia paraguaia que, simbolicamente, “fecha o corpo de Caingangue”, para que este possa cumprir seu destino, assim como o capanga, recorrentemente chamado de “Gringo”, que não tem sua nacionalidade explicitada, todavia, pelo idioma, permite-nos pensar na possibilidade de que seja paraguaio. Aliás, o próprio Caingangue é indagado: “*Você não é daqui [...] é do outro lado da fronteira? É do Paraguai?*”. São questionamentos levantados pelo agente funerário.

Entre 1870 e a década de 1930, os paraguaios deram significativas contribuições econômicas e sociais ao desenvolvimento do Mato Grosso. A presença paraguaia no trabalho, no comércio, no contrabando e no banditismo era muito significativa. Wilcox (2008, p.17) argumenta que o censo brasileiro de 1920 registrou aproximadamente 17.000 paraguaios no país, sendo mais de 13.000 somente em Mato Grosso. Esse total correspondia a mais de 50% dos estrangeiros registrados nessa unidade da federação.

A narrativa demonstra que os posseiros, jagunços e capangas vêm de Alagoas, do Sul, de Minas e até da Argentina.

4 Para um aprofundamento dessa temática, consultar: Zabolotsky, J. A. *A imigração russa no Brasil*. S.d.

Enfim, trata-se de um contexto histórico de expressivo crescimento do contingente populacional, com significativa contribuição do processo migratório. Analisando essa temática Wilcox (2008, p.15), assevera que:

Entre 1879 e 1940 a população do Estado multiplicou por sete, passando de 60.000 para 432.000, numa taxa anual de aproximadamente 3%. Os imigrantes chegavam num fluxo regular, em busca do êxito ou, pelo menos, da possibilidade de terem uma vida melhor que aquela que haviam deixado para trás.

De maneira superficial, o diretor teve o cuidado didático de situar historicamente o espectador na questão agrária. Num diálogo com “Cain-gangue”, o agente funerário comenta a situação das terras do Dr. Ribeiro, desde o Império à República, passando pela Revolução de 1930.

Com a Lei das Terras, em 1850, o Estado imperial marca o nascimento da terra como mercadoria (a desagregação do escravismo conduz à valorização da terra, uma vez que a fonte de poder senhorial desloca-se do controle dos escravos para o controle da terra). Com estas leis e o decreto de abolição de tráfico de escravos, o Estado imperial, nas palavras de Ruy Moreira (1990, p.36), *“marca o nascimento do mercado capitalista: da força de trabalho e das terras”*.

Num anúncio público do fim do acesso à terra por meio de concessões, pelo Estado, a Lei das Terras estabelece o mercado como regra de caminho.

Doravante, só se adquire terra mediante compra. Por conseguinte, só a quem a pode comprar fica ela assim franqueada, excluindo desse acesso quem não tem recursos, o que quer dizer a quase totalidade da população (MOREIRA, 1990, p. 36).

No Império, as terras foram vendidas ou doadas. Com a República, os títulos foram confiscados e vendidos a outros donos. Quando veio a Revolução de 1930 o governo confiscou tudo e tornou a vender e a doar a outros proprietários.



Sobre essa problemática, numa passagem do filme, o agente funerário afirma:

- *“Tem terra aqui que seis, sete donos. Depois espalharam que eram terras devolutas. Grileiros venderam os pedaços de lotes de 10 e 20 alqueires”.*

- *“Apareceu gente do Sul, de Minas. Agora Dr. Ribeiro resolveu tomar posse de tudo. Por isso meu negócio prosperou tanto”.*

Numa outra passagem, o mesmo agente, afirma:

- *“Quando vi que ia morrer de fome, montei a funerária”.*

Portanto, uma clara referência ao conflito pela terra e ao processo de violência e morte, daí resultantes.

Na base dos sopapos e da espingarda, o índio Caingangue vai se impondo entre os foras-da-lei, afirmando que “está de passagem”. Simboliza o arquétipo que tem a mensagem subliminar de ser um colonizador às avessas, vivendo um heroísmo que talvez ele próprio não gostaria de encarar.

Uma outra constatação é que as mulheres são vistas de relance (diferentemente dos outros dois filmes). Talvez até pela condição de “terra de ninguém”, portanto, dos fortes, as mulheres fiquem num plano secundário. Mas o fato é que “Caingangue” trouxe novidades em relação ao clássico “*far west*”. Como exemplo, um dos capangas (o gringo) possui o estranho costume de castrar as vítimas a navalhadas. Também “os olhares” entre Dr. Ribeiro e o seu capanga (Pedrinho Aguinaga).

A brasilidade de “Caingangue” guarda uma última surpresa no final, ocasião em que Caingangue, movendo os lábios pela primeira vez sem o objetivo da fala ou da alimentação, o indígena dá aquele sorriso irônico, confirmando o possível “flerte” com Micheline (Evelise Olivier), amante de Ribeiro.

Equívocos de ambientação aparecem de repente: o delegado e as casas mato-grossenses se parecem demais com os estadunidenses; o bigo-

de de um dos marginais lembra os dos papa-defuntos chineses que viajavam pelo Oeste.

Mas ainda assim a montagem de João Ramiro Mello e a fotografia de Antonio Gonçalves chamam a atenção: “*Caingangue, a pontaria do diabo*” possui o cuidado típico do diretor em construir os quadros como pinturas, contando como adendo o fato de ter uma temática rural. Logo, no câmputo geral, fica ressaltada a versatilidade do diretor Carlos Hugo Christensen – conhecedor da multiplicidade de realidades brasileiras, como poucos conseguiram no cinema nacional.



Bibliografia

ABREU, S. **Planejamento governamental: a SUDECO no espaço mato-grossense** – contexto, propósitos e contradições. 2001. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALVES, G. L. **Mato Grosso do Sul: o universal e o singular**. Campo Grande: Ed. Uniderp, 2005.

BRASIL. **1º Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) – 1972/74**. Brasília: Suplemento ao Diário Oficial de 17 de dezembro de 1971.

CORRÊA, W. B. **Coronéis e bandidos em Mato Grosso: 1889-1943**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006.

HAESBAERT, R. Da Desterritorialização à multiterritorialidade. X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA. **Anais...** São Paulo: USP, 2005, p. 6774/92.

MATO GROSSO. Estado de. **Plano de Desenvolvimento Econômico e Social**. Governo José Fragelli (1971-1974). Cuiabá: Secretaria de Governo e Coordenação Econômica, s.d.

MOREIRA, R. **Formação do espaço agrário brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

POULANTZAS, N. **O estado, o poder, o socialismo**. São Paulo: Graal, 2000.

SANTOS, M. *et al.* **Território, territórios**. Rio de Janeiro: DP e A, 2006.

VASCONCELOS, C. A. **A questão indígena na província de Mato Grosso**. Campo Grande: Ed. UFMS, 1999.

WILCOX, R.W. Os paraguaios na construção do extremo oeste do Brasil: 1870-1935. Trad. Adilson Crepalde, Paulo R. C. Queiroz e Eudes Fernandes Leite. **Fronteiras** – Revista de História. Dourados, v.10, n. 17, EdUFGD, jan./jul. 2008, p.11-54.

ZABOLOTSKY, J.A. **A imigração russa no Brasil**. Porto Alegre: Martins Editores, s.d.



A FRONTEIRA COMO PASSAGEM: GENTE, TERRA E CRUZ EM “CAINGANGUE: A PONTARIA DO DIABO”

Jones Dari Goettert

Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFGD
jonesdari@ufgd.edu.br

Introdução

O pai posseiro é morto por jagunços. O filho consola e morte e o futuro chega veloz. O trem. As cruzeiras aumentam como os bois. O delegado sem provas e sem autoridade. Sulistas, baianos, paulistas, paraguaios... A fronteira vira morada e “faroeste”. “Forasteiro”, o filho de antes vira justiceiro: coragem, destemor, rapidez no gatilho, misterioso, amigo dos pobres, Caingangue. O doutor, grileiro, boa bebida, mulher bonita e amigo dos homens do banco, vira nada com a força dos posseiros e a valentia do Caingangue. Seus jagunços viram cruzeiras. Os posseiros viram colonos. A terra abençoada. A fronteira vira civilização.

O texto acima poderia ser uma sinopse de “Caingangue: a pontaria do diabo”, de David Cardoso, dirigido por Carlos Hugo Christensen, de 1973. Mas, como poderíamos pensar o filme “Caingangue: a pontaria do diabo” como uma produção cinematográfica parte de uma construção artística, imagética, simbólica e ideológica, ilustrando um conjunto de relações políticas, culturais, sociais e econômicas de um importante período da história mato-grossense, como terra de fronteira tanto internacional como, principalmente, território entre um espaço “terra-de-ninguém” e um espaço “civilizado”? Um espaço *entremeios* de um mundo sertão, selvagem e distante e um mundo civilização, amansado e próximo? Como o filme, muito mais que a simples produção de uma obra de entretenimento, se faz como

meio de invenção-reinvenção de um espaço de relações de fronteira entre o centro e a margem, a ordem e a desordem, o regulamento e o caos e, inversamente, como que a própria fronteira é/foi espaço de uma concepção e prática de centro, de ordem e de regulamentação? Enfim, qual a ordem na ordem de “atenção, claquete, filmando”, em “Caingangue: a pontaria do diabo”?

O Espaço Enquadrado

Tudo transcorre no mundo de Santa Helena, Mato Grosso. A paisagem, em voos panorâmicos, é um misto entre pecuária e pequenos pedaços de floresta onde se escondem as águas e as tocaias. Os bois são tão ou mais constantes que os homens. Por entre as estradas que cortam os pastos e as matas, as posses de casas de madeira, algumas incendiadas pela violência da intimidação, expulsão e morte. A lei é a do mais forte. A fazenda Ouro Verde mostra a guarita, a casa grande, as cercas de madeira pintadas de branco, os capangas, o poder e a ordem. Santa Helena, antes protótipo de cidade, e mais vila, é feita de poeira, boiadas, cavalos e peões, mas também de bolicho, barbearia, delegacia, hotel pequeno e funerária. E um trem que apita e corta o sertão como que anunciando os novos tempos. Os cavalos e as carroças têm a companhia do carro do doutor. Nos corpos povoam balas e os revólveres e espingardas são instrumentos indispensáveis. O cemitério mostra suas cruzes e suas dores. No mistério, outra mulher toma a cena: a velha índia que abençoa o filho; a preparação para a batalha final.

Se o filme produz um “ideal-tipo” de espaço de fronteira a ser “amansado”, “civilizado” e “ordenado”, também o faz em relação às suas gentes. Os ideais-tipos se mostram nos jagunços: o líder, o bruto, o esperto e uns e outros coadjuvantes: em bandos, armados, matadores, provocadores, estupradores, fiéis ao “coronel”, sem vida pregressa, sem família a não ser a dos comparsas. Os posseiros, em oposição, frágeis, com suas famílias desprotegidas em descampados e oriundas de várias partes do



Brasil. Outras gentes. O gaúcho posseiro. O gaúcho da funerária. O baiano. Os paraguaios. O dono do bolicho e o barbeiro. O doutor protegido pelos seus e de negócios com o banco; o dono da terra, o comando da morte e o latifúndio-tipo pela grilagem, expulsão e morte. Filhos? Só os colonos; uns, vítimas da violência e outros a seguir o exemplo dos mais velhos e do justiceiro. A noiva do doutor da cidade: cabelos, roupas e a morte dos outros para aliviar o tédio naquele sertão. As mulheres, além da noiva, existem, mas são coadjuvantes na cena: as esposas dos posseiros, uma filha estuprada, a cozinheira do doutor. E o índio: sério, altivo, competente, a contra-ordem do doutor, o “Robin Hood” dos posseiros, o amigo dos pobres, o salvador da fronteira. É um espaço, fundamentalmente, de homens.

Os cenários e os personagens se movimentam em uma trama que busca revelar a relação conflituosa entre posseiros e coronel, em “terra de ninguém”. A terra é palco no qual as boiadas refletem a forma de ocupação e uso do solo. Seus conflitos apontam duas possibilidades de ocupação e uso, em conflito: a lei e o mando do coronel pela grilagem e latifúndio e a colonização como ordenamento de um mundo sem ordem. Na batalha entre os posseiros e o coronel, inscreve-se mesmo a disputa entre dois “modelos” de ordem e até de civilização, entre um modo de produção coronelista e um modo de produção camponês, mesmo que no interior do capitalismo. O conflito, então, mostra-se como passagem, ou seja, a fronteira se constitui como trânsito ou como transitoriedade: da desordem à ordem, do conflito à harmonia, da guerra à paz, do sertão à civilização.

No universo ordenado de “*Caingangue: a pontaria do diabo*”, os lugares e as gentes são enquadrados de forma a tipificar relações maniqueístas, em lados que só penetram um no outro no encontro entre bala e corpo, entre parte de homem no corpo da filha camponesa estuprada, na roça pisoteada por quem está em cima, do cavalo e da hierarquia. Por outro lado, terra, lugares e gentes participam de uma certa dialética na qual terra é lugar, lugar é terra, terra é gente, gente é terra, lugar é gente e gente é lugar, mesmo que *apenas* nos corpos que se juntam à terra marcando o

chão com o sangue e a cruz: a morte acaba se revelando como condição de sentimento de pertença na mistura de corpo e terra agora “nossa”, antes alheia. As cruces marcam os caminhos, a passagem, a fronteira, o chegar, viver/morrer e “partir”. A fronteira como passagem é também, por isso, a tragédia da linearidade da vida: nascer, crescer e morrer. Os filhos, depois, revivem todo o movimento, ou para morrer ou para matar.

“Terra de Ninguém”

É uma “terra de ninguém”, diz o gaúcho, ex-médico e *agora* dono de funerária. Terra sem ordem, sem lei e sem dono. Mas parece que a terra quer um dono. Terra: feminina, deve ser descoberta, conquistada, desbravada, penetrada. Como “terra de ninguém”, a fronteira está à espera de gentes, principalmente homens, capazes de rasgá-la, furá-la, amansá-la, dominá-la, torná-la civilizada, servir. Só serve a terra que produz; só serve à terra quem produz. Pouco importam as comunidades indígenas, os ervateiros de outrora, os camponeses de longa data ou mesmo os santos da igreja. A “terra de ninguém” está à disposição na última fronteira antes do Paraguai.

Mas outro sentido também nos parece passível de ser pensado em relação à “terra de ninguém”. Ali, na fronteira, todos são “ninguém da terra”, isto é, a “terra de ninguém” faz aparecer, surpreendentemente, homens de todo lugar (menos dali, é certo). Ninguém é da terra, do lugar fronteira. Tudo vem, penetra, se achega, passa ou morre de bala-fronteira, que só queria passagem, nada mais. “*O senhor não é daqui, não é? “Da fronteira?”*”. “*Do lado de cá ou do lado paraguaio?*”, pergunta o mesmo gaúcho de antes. Ninguém é dali. Nem doutor e nem posseiros, nem a noiva do doutor e nem o dono da funerária, nem o Caingangue e nem o trem.

“Terra de ninguém” é a identidade da fronteira. “Ninguém da terra” é a identidade de suas gentes. Porque, afinal, ser gente da fronteira é ser gente de fronteira, de um “*entrelugar*” que define a própria condição de fronteiroço, portanto, de passagem em seu sentido duplicado: da pos-



sibilidade da fronteira virar lugar e do fronteiro virar sujeito do lugar-fronteira, na condição de dono e de pertencimento. Enquanto a fronteira não virar lugar, civilização, suas gentes persistirão “ninguém”: é preciso amansar a fronteira, ou pelo latifúndio de dez mil hectares do doutor Ribeiro ou pelos dez a trinta alqueires de “gente do sul e de Minas”, pois que “agora o doutor Ribeiro resolveu tomar posse de tudo”.

A “terra de ninguém”, contraditoriamente, *quer* ser terra de todos. Ou todos querem ser *da* terra. “*Tem terra aqui que tem seis, sete donos*”, diz o gaúcho dono da funerária. Como a “terra [é] de ninguém”, se “*tem terra aqui que tem seis, sete donos*”? A “terra de ninguém” é a metáfora de um espaço em di-visão, em disputa, em luta (de acordo com “as lutas pelo poder de di-visão”, segundo Pierre Bourdieu (1998, p. 108)). A “terra de ninguém” é a terra, o pasto, o gado, os caminhos tortos, as veredas traiçoeiras, os homens colonos, os homens jagunços e os homens doutores; se antes aludimos que é um espaço fundamentalmente de homens, é talvez pelo processo de “trans-transferência” do desejo fálico – masculino – do “objeto” feminino mulher para o “objeto” feminino terra: o casamento entre homens e terra ainda não se deu não apenas porque os homens brigam entre si, mas porque a terra também aparece como protagonista: no fundo, é *ela* que arma os homens que jogam o seu jogo, é *ela* que sente o corpo morto e o acaricia, é *ela* que escolhe o dono... Assim, a “terra [é] de ninguém” porque a disputa ainda não foi encerrada pela própria terra, pois quando *ela* se decidir pelos homens da terra – pois não são os posseiros, colonos e índio os “naturais” enamorados e cultuadores da terra? – a di-visão – porque são duas visões sobre a terra, sua ocupação, seu uso e seu *valor* – deixará de sê-la em nome de uma visão única, final: a redenção. Aí sim, e só assim, outra “coisa” feminina pode aparecer como centralidade, a mulher, pois a comunhão entre homens – retos – e terra – coberta – terá fechado seu ciclo. É como se a terra dissesse: *vem, homem, senta no meu colo*.

Porque também, como acentuou Alfredo Bosi, *colo, coltus, cultura, colono e colonização* têm traços etimológicos comuns:

Colo significou, na língua de Roma, *eu moro, eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho, eu cultivo o campo*. [...] A ação expressa neste *colo*, no chamado sistema verbal do presente, denota sempre alguma coisa de incompleto e transitivo. É o movimento que passa, ou passava, de um agente para um objeto. *Colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (BOSI, 1999, p. 11).

Vem homem, senta no meu colo, como incompletude e transitividade: movimento, passagem. Daí, também, que é tanto o homem que amansa a terra como a terra que amansa o homem. “Sujeitos” do espaço diversamente dimensionados, homem e terra – e terra e homem – se *cruzam* no processo de conquista, de amansamento, de desbravamento, de descoberta, de colonização.

Não é demais lembrar que no *colo* da mulher fica o útero, no qual tendem a se juntar óvulo e espermatozóide; deles, algo novo *coloniza* um espaço – de dentro – para depois, ainda mais novo, *colonizar* outro espaço – de fora. A fronteira, então, tem seu espaço como produção de fora para dentro, de dentro para dentro e de dentro para fora, envolvendo uma dialética de tempos como também de espaços, pois os tempos como os próprios espaços não morrem, se acumulam, se movem, se justificam e se naturalizam justamente no processo de passagem da “terra de ninguém” – sem passado, sem presente e sem futuro – para “terra de todos”: o passado amansado, o presente como trabalho e o futuro glorioso.

Fronteira e Sertão

Se a imagem do trem irrompendo no horizonte e rompendo o espaço marca o movimento “inevitável” de um “processo civilizador” constante e contínuo, não é menos emblemático que “*Caingangue: a pontaria do diabo*” reponha a relação sempre presente, na formação do território brasileiro, entre sertão e fronteira. A fronteira como uma “síntese transitória” entre “civilização” e “barbárie”, entre espaço ordenado e espaço a ordenar, entre ordem e desordem, entre espaço amansado e espaço bravo,



entre gentes polidas e pudicas e gentes à beira ou à margem – na fronteira – da civilização.

Sobre a relação entre “território e identidade na formação brasileira”, Antonio Carlos Robert Moraes (1988, p. 94 e seguintes) salientou que o caráter tardio dessa formação fez com que repuséssemos um conjunto de mitos espaciais, como a difusão da “tese de Turner” sobre a relação entre democracia e fronteira. Foi, assim, sempre um “*território a conquistar*, isto é, sob signo da violência”. Para o autor:

Tal pecado de origem perpetua-se ao longo de nossa formação histórica. A imagem da terra a ocupar é bastante cara às classes dominantes, a população sendo vista como um instrumento desse processo. A visão do “espaço a se ganhar” é recorrente, do colonizador lusitano que se defronta com uma natureza estranha ao fazendeiro paulista que “conquista” as terras do Oeste. Para o primeiro, as populações nativas eram parte dessa natureza, dâdivas do solo a serem exploradas (vide a longa discussão dos concílios a respeito do estatuto de humano do “gentio”). Para o segundo, o homem é apenas um instrumento a serviço da realização do produto local, o boi, ou a planta, ou o minério (MORAES, 1988, p. 98).

Um país sempre em construção, sobretudo. E, “*sempre que a população aparece como empecilho à acumulação a solução implementada se dá pela eliminação do elemento de atrito*”, “*sedimentando-se uma ótica, ao nível das classes dominantes, de claro conteúdo anti-humano, onde o país é identificado com o seu espaço, sendo a população um atributo dos lugares*” (MORAES, 1988, p. 98).

Os colonos aparecem como “o” problema para o doutor Ribeiro. Terra boa é, para o latifundiário, terra sem gente, terra livre – o “conteúdo anti-humano”. A tensão, a violência e a morte, logo, são partes da busca de solução buscando a “eliminação do elemento de atrito”. A fronteira, podemos dizer, sob a ótica da força e do mando, encontraria seu “equilíbrio instável” também ancorada em seus “*dispositivos de segurança*”: os jagunços, o coronelismo, o assistencialismo e a própria e constante produção/reprodução de um estado de (in)segurança (estado – e o termo não é sem pro-

pósito – de leis, de códigos, de normas, de jogos e de relações de fronteira) (“*dispositivos de segurança*”: em aproximação às idéias de Michel Foucault [2008], respeitando os devidos contextos de sua e de nossa análise).

A fronteira pode ser relacionada, também, à idéia de “sertão” como espaço a ser ocupado por “projetos civilizadores”. Bernadete A. C. Castro Oliveira (1998, p. 66-67), sobre os olhares, representações e projetos para o “sertão” nos anos de governo Vargas, aponta que “as concepções sobre a fronteira, defendidas na proposta de Vargas, pregava a necessidade de domesticar a política local baseada nos “coronéis e no banditismo”, integrar aquelas terras ao interesse nacional e levar conhecimento àquela gente do sertão, assumia o caráter de “projeto civilizador””. Amansar o “sertão”. Amansar a fronteira.

As representações de fronteira e “sertão”, aqui em especial para o Mato Grosso, devem sempre ser compreendidas como parte de um “processo civilizador” que se faz, por isso mesmo, participante da produção e reprodução de representações (também como processo). De acordo com Lylia S. Guedes Galetti (1999, p. 1), o Mato Grosso foi objeto de um conjunto de representações produzidas por intelectuais, escritores, jornalistas e viajantes desde os primeiros contatos com o extremo Oeste brasileiro, acentuando-se na virada do século XIX para o século XX, sob uma concepção evolucionista, positivista, etnocêntrica e, ainda, alicerçadas pelo determinismo geográfico.

De acordo com a autora, deu-se a produção

de um conjunto de representações que, elaboradas segundo uma visão etnocêntrica e evolucionista da história, desempenhariam um papel fundamental na constituição de Mato Grosso como região, espaço social e natural dotado de especificidades e sinais distintivos em relação a outras regiões do país e do mundo. As marcas desta distinção, adiantamos, remetem, sobretudo à idéia de fronteira – simultaneamente como espaço simbólico, onde se localizam os limites entre barbárie e civilização, e área geográfica vista como reservatório de recursos econômicos e vazios populacionais que é



imperativo conquistar, povoar, explorar, colonizar (GALETTI, 1999, p. 1).

A fronteira, assim, foi/é um sertão a civilizar; o sertão foi/é uma fronteira a amansar. As idéias de “espaço vazio” e “espaço homogêneo” são referentes de “espaço a conquistar”, ou a preencher, e “espaços a desenvolver”, ou a edificar (não é à toa que a idéia de civilizar esteja próxima de urbanizar, revelando-se a cidade como contraponto a “espaço vazio”).

Fronteira e sertão, ou sertão e fronteira, por isso, especialmente no início do século XX, marcam a vida, o território, a identidade e a nacionalidade brasileira, inclusive, em um “pensamento social brasileiro” no qual “o fim do sertão não poderá jamais ser realidade definitiva. [...] A nacionalidade surge e ressurgue do “*flanco inesgotável desta terra maravilhosa*” (Elísio de Carvalho) que é o sertão. Lá está a fonte única que abastece o estímulo de auto-regeneração do Brasil” (VIDAL E SOUZA, 1997, p. 126).

Na relação entre sertão e fronteira, ainda no contexto acima apontado, ressalta Candice Vidal e Souza (1997, p. 135), é “para dentro” que “o Brasil começa a crescer”:

Esta, sim, a direção de expansão da fronteira. Área demarcatória entre partes constituintes de um mesmo país, a fronteira vem a ser intermédio entre um Brasil “cultivado” pela civilização e outro ainda bruto, muito sertão. Estender em profundidade a nacionalização apossadora das terras de interior, perdidas sem a decisiva marca de pertencimento ao Brasil, torna-se a máxima missão dos agentes fronteiros.

Os “agentes fronteiros”, em “Caingangue: a pontaria do diabo”, aparecem em seus ideais-tipo em espaço a amansar, a civilizar.

Produção e Reprodução

Uma “outra síntese” para “*Caingangue: a pontaria do diabo*”, articulando “fronteira” e “sertão”:

A existência de uma área de terra livre, sua retração contínua e o avanço da colonização em direção ao Oeste [...]... povo em expansão [...] transformações decorrentes da travessia de um continente, do desbravamento de terras selvagens e deslanchando, em cada área desse progresso, as condições econômicas e políticas primitivas da fronteira para alcançar a complexidade da vida urbana. [...] processo de evolução em cada área do oeste, alcançado no processo de expansão. [...] O desenvolvimento social [...] vem continuamente se reiniciando na fronteira. Esse constante renascimento, essa fluidez da vida [...], essa expansão rumo ao Oeste com suas novas oportunidades, seu contato permanente com a simplicidade da sociedade primitiva propiciam as forças que cunham o caráter [...]... a fronteira é o pico da crista de uma onda – o ponto de contato entre o mundo selvagem e a civilização. [...] Aí [...] – a natureza inóspita e remota – domina o colono. [...]... fronteira de colonização. [...] O “Oeste”, como uma seção bem autoconsciente, começava a evoluir. [...]... fronteira como uma escola de treinamento militar, mantendo viva a força de resistência à agressão, desenvolvendo as qualidades vigorosas e rudes do homem da fronteira (KRAUS, 2004, p. 10-12).

E, tendo o “Oeste” como toponímia de uma contraposição ao leste, ao litoral:

O Oeste, na origem, é uma forma de sociedade, mais do que uma área. É o termo aplicado a uma região cujas condições sociais resultaram da combinação de instituições e idéias antigas com a influência transformadora de terras livres. A partir dessa combinação, um novo ambiente se instalou repentinamente, a liberdade de oportunidades se abriu, a massa de costumes foi abalada e novas atividades, novas linhas de crescimento, novas instituições e novos ideais ganharam existência. O mundo selvagem desaparece, o próprio “Oeste” prossegue para uma nova fronteira e, na área anterior, uma nova sociedade emergiu do contato com as florestas. Gradativamente essa sociedade supera suas condições primitivas e assimila o padrão das antigas condições sociais do Leste; mas carrega consigo sobrevivências duradouras e peculiares de sua experiência de fronteira. (KRAUS, 2004, p. 14).



“Caingangue: a pontaria do diabo”, em traços teóricos, históricos, geográficos e sociológicos, subliminares... O autor: Frederick Jackson Turner, autor de uma obra “*que se tornou um marco na construção da ideologia da democracia americana*” (KNAUSS, 2004, p. 10). De textos já clássicos da historiografia norte-americana: “*O significado da fronteira na história americana*” e “*O problema do Oeste*”, de 1893 e 1896, respectivamente (KNAUSS, 2004).

As idéias de Turner, de várias formas, foram relidas e reelaboradas no Brasil. Candice Vidal e Souza (1997, p. 143), em análise sobre “Evolução Econômica do Brasil”, de J. F. Normano, de 1945, aponta que o autor entendia que “*Se na fronteira no far-west (USA) estancou há muito e já concluiu sua colaboração para a nação, no sertão brasileiro, a fronteira se transmuta, mas persiste plena em seu fôlego expansionista*”.

O exemplo acima, histórico e sociológico, é parte de uma interpretação do Brasil; “Caingangue: a pontaria do diabo”, idem.

Espaço como síntese de tempos

Os fatos históricos – assim como o território, a identidade, a nação, a região, o sertão, a fronteira... –, sua *produção* e *reprodução*, são partes de processos de interpretação, de significação e de significados. O passado é construção/reprodução constantes. O presente acumula os tempos desigualmente, tanto material como imaterialmente: nas coisas que *se toca* e nas coisas que *se pensa* (com base em Milton Santos [1997; 2002], do “*espaço como acumulação desigual de tempos*”).

A produção da fronteira como “espaço primitivo” primeiro, depois de “tensão” e por fim de “espaço civilizado”, é uma interpretação do passado que tende a se constituir como justificadora do presente. A expansão, a colonização e o amansamento da fronteira como “mito fundador”, aqui, para o Mato Grosso (antes) e para o Mato Grosso do Sul (agora). “Mito fundador”:

à maneira de todo *fundatio*, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não

cessa nunca, que se conserva perenemente e da compreensão do presente enquanto tal. [...] *Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo*” (CHAUI, 2000, p. 9).

Mitos e mais mitos que se alojam na interpretação do tempo e do espaço – ou dos tempos e dos espaços. O poder é componente dessa interpretação como tempo/espaço de conquista, de mando e de reprodução:

Como se fossem verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção de meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização. [...] Mas o novo processo não se esgota na reiteração dos esquemas originais: há um *plus* estrutural de domínio, há um acréscimo de forças que se investem no desígnio do conquistador emprestando-lhe às vezes um tônus épico de risco e aventura. A colonização dá um ar de recomeço e de arranque a culturas seculares. [...] O traço grosso da dominação é inerente às diversas formas de colonizar e, quase sempre, as sobredetermina. *Tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar*. Nem sempre, é verdade, o colonizador se verá a si mesmo como a um simples conquistador; então buscará passar aos descendentes a imagem do descobridor e do povoador, títulos a que, enquanto pioneiro, faria jus (BOSI, 1999, p. 12).

Um pouco mais adiante, também Alfredo Bosi (1999, p. 15) articula passado/presente às mediações simbólicas, em que *re(li)gião* (em empréstimo de Francisco de Oliveira [1993]), arriscamos em dizer, é também a *ligação* entre tempos e espaços passados que se grudam a tempos e espaços presentes (e do futuro), à qual se fundam e se sustentam identidades em *cultos* que tornam o passado móvel e o presente imóvel, como se tudo se definisse no movimento “outrora-tornado-agora”. *Queremos ser os aventurei-*



ros, os desbravadores e os colonizadores como os sujeitos (ou objetos?) de um mundo chamado “ordem e progresso”. Segundo o autor:

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustêm a sua identidade. [...] A esfera do culto, com a sua constante reatualização das origens e dos ancestrais, afirma-se como um outro universal das sociedades humanas justamente com a luta pelos meios materiais de vida e as conseqüentes relações de poder implícitas, literal e metaforicamente, na forma ativa de *colo* (BOSI, 1999, p. 15).

A idéia de fronteira conquistada – e sempre a conquistar, porque “a vida é uma constante conquista” – é parte de um repositório de “grandes idéias” que fundam uma identidade, que fundam espaços moldurando-os no interior de *orações* que, *religiosamente*, ligam gentes a tempo e espaço comuns.

O “Diabo”, que *Diabo*, não Morreu

Mas, afinal de contas – ou para um “acerto de contas” –, quem é o “diabo”? No filme, como o próprio título aponta, é o “Caingangue”.

Há um entendimento que a definição “caingangue” tenha sido uma forma de nomeação do não-índio sobre o índio dessa etnia. “Caingangue” significaria “cabeça de macaco”; os índios, então, seriam, nada mais, nada menos, que “cabeças de macaco”. Ora, na medida em que sua condição se daria em relação direta à de “selvagem”, a pertinência parece óbvia. Mais um preconceito dado pelo poder de nomear, de representar, de identificar.

No filme “*Caingangue: a pontaria do diabo*”, o índio aparece, *parece* e se define sempre como *ser* de passagem: “O senhor não é daqui, não é?”, pergunta o gaúcho da funerária: “*da fronteira*”, responde Caingangue; “*estou*

de *passagem*”, de uma tribo de índios da fronteira com o Paraguai; “*não sou daqui, estou apenas de passagem*”; e, ao final da película: “*voce pode ficar com a gente, voce é um dos nossos*”, diz um colono, e a resposta, novamente: “*eu estou só de passagem*”.

No ritual em que Caingangue se prepara – ou é preparado – para a “batalha final”, uma frase da velha índia é emblemática: “*vai Caingangue, cumpre teu destino*”. O “destino” seria, também, o fim da passagem? Estando apenas de passagem, Caingangue cumpre e vai. E cumpre para o *outro*, o colono. O lugar Caingangue não é ali! É em outro lugar; um lugar incógnito. Uma possível aliança entre colono e índio seria apenas parte da “passagem”? É o que parece. Caingangue é um ser sem lugar. Um *atopos* (Pierre Bourdieu [1998b, p. 11] apontou que, “*Para Sócrates, o imigrante é atopos, sem lugar, deslocado, inclassificável*”) – Caingangue é, de certa forma, um *migrante*, um *ser de passagem*.

Ou seja: paradoxalmente, o “diabo”, o salvador, não tem lugar no espaço civilizado: “limpa” a terra das pragas e das ervas, mas não é o seu lugar. O herói não vira colono; permanece índio. Como índio, talvez, o lugar colono também não lhe pertença. Seu pertencimento não tem lugar. (Ou “*índio bom é índio morto*”, segundo Fenimore Cooper.)

A passagem pode reverberar, então, como fim: “*vai Caingangue, cumpre teu destino*”. O destino encerrando o fim de um tempo e de um espaço – a fronteira – e, simultaneamente, do *ser* Caingangue. Aí talvez resida a sutileza de David Cardoso: o índio é, quando muito, um herói sem lugar, *atopos*.

Se a ficção deixasse a tela e se a tela refletisse a platéia, vinte e cinco anos depois, “*Caingangue...*” se mostraria pelos olhos dos grandes proprietários rurais do Mato Grosso do Sul – porque é daqui que falamos – como *ser* que deve ser, necessariamente, de passagem: “*incomoda demais, quer demais e trabalha de menos*”. Aos olhos dos índios todos sul-mato-grossenses, Caingangue talvez se mostraria ou como o herói que devesse ressuscitar ou como um traidor, pois, afinal, colonos viraram fazendeiros, fazendeiros viraram colonos, colonos viraram periferia, fazendeiros viraram empresá-



rios rurais, e os índios viraram, aos olhos, armas e discursos do poder, o incômodo perpétuo contra o progresso, o desenvolvimento, a produção.

Os tempos e espaços todos parecem que dão voltas: no sete de setembro de dois mil e oito, no desfile cívico em Dourados, índios e fazendeiros desfilaram, mas não se misturaram, não se falaram, não se olharam... Ao contrário, no fim da fila e (as)segurados de perto pela polícia, os fazendeiros se perguntavam se a “questão indígena” deveria ser o impedimento para a produção da riqueza da terra, por eles, e só por eles, produzida (enquanto isso, do lado de lá do desfile, no fim da *passagem*, índios de pés nus montavam em suas bicicletas, carroças ou caminhões e ônibus públicos, para fazer da terra a passagem definitiva).

Como a persistente perenidade dos cupinzeiros, que abundam algumas passagens de “*Caingangue: a pontaria do diabo*”, tudo ali – e *aqui* – parece estranho... “Tudo aqui é estranho e misterioso”, como disse o doutor.

O Filme não Acabou: “Caingangue: a pontaria do diabo” e o espectador

Wolfgang Iser (1979) bem discorreu sobre “*A interação do texto com o leitor*”. Poderíamos falar, aqui, em *a interação do filme com o espectador*. Fundamentalmente, o que fizemos – como *interação* – foi apenas mais uma interpretação e possíveis diálogos teóricos. Sabemos que uma coisa é aquilo que David Cardoso e Carlos Hugo Christensen, em 1973, quiseram *mostrar* sobre uma terra e suas gentes, e outra coisa é esta nossa leitura de “*Caingangue: a pontaria do diabo*”.

Todo texto – inclusive um filme – é um *processo em aberto*. Não raras vezes, quando lemos um livro ou assistimos a um filme mais de uma vez, percebemos que no novo contato apreendemos coisas antes não percebidas. Tal movimento se dá por, no mínimo, duas razões: todo texto apresenta interpretações múltiplas; e, em especial, porque se o texto muda para quem o *lé*, é porque o leitor também muda de uma para outra leitura. O movimento é duplo.

Mas, voltando à interação entre texto e leitor, Wolfgang Iser alude, em diálogo com Ingarden, a “pontos de indeterminação” (“vazios”) do texto, “preenchidos” pelo leitor. “Em suma”, aponta Iser (1979, p. 130),

o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor. Como suspensão da conectividade entre segmentos de perspectiva, ele marca a necessidade de uma equivalência, assim transformando os segmentos em projeções recíprocas, que, de sua parte, organizam o ponto de vista do leitor como uma estrutura de campo. A tensão que ocorre dentro do campo, entre segmentos de perspectivas heterogêneas, se resolve pela estrutura de tema e horizonte, que faz com que o ponto de vista, que ressalta um segmento como tema, seja condicionado pela posição tematicamente vazia, i.e., pelo horizonte. As posições tematicamente vazias permanecem presentes no fundo contra o qual novos temas ocorrem; condicionam e influenciam estes temas e, retroativamente, são também por eles influenciados, pois à medida que cada tema recua à posição de horizonte de seu sucessor, muda o vazio, permitindo que se dê uma transformação recíproca. Como o vazio é estruturado pela seqüência de posições no fluxo temporal da leitura, o ponto de vista do leitor não pode proceder arbitrariamente; a posição tematicamente vazia sempre age como o ângulo a partir do qual se realiza uma interpretação seletiva.

Transferindo para o nosso olhar sobre “*Caingangue: a pontaria do diabo*”, na “estrutura de campo” se move um espaço entre o “vazio” e o “cheio”, a “desordem” e a “ordem”, a “morte” e a “vida”. Os “vazios” são múltiplos: o passado e o futuro marcados pelo presente da fronteira; se é fronteira, seus tempos de *antes* e *depois* estão pré-definidos, pela materialidade, mas principalmente pela imaterialidade das relações.

Assim, o nosso olhar deve ser concebido como uma “interpretação seletiva”. Uma, portanto, dentre outras múltiplas interpretações.



Bibliografia

- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. Um analista do inconsciente. In: SAYAD, Abdelmalek. **A imigração e os paradoxos da alteridade**. São Paulo: EdUSP, 1998b, p. 9-12.
- CHAUI, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GALETTI, Lylia S. Guedes. **O poder das imagens: o lugar de Mato Grosso no mapa da civilização**. Cuiabá – MT: Departamento de História/ÍCHS/UFMT, 1999. Mimeo.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (coord.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.
- KNAUSS, Paulo. Apresentação: a história e o espaço da democracia americana. In: _____. **Oeste americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. Niterói: EdUFF, 2004, p. 9-21.
- MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologias geográficas**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- OLIVEIRA, Bernadete A. C. Castro. **Tempo de travessia, tempo de recriação: profecia e trajetória camponesa**. 1998, Tese. (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Por uma Geografia nova**. São Paulo: EdUSP, 2002.
- TURNER, Frederick Jackson. O significado da fronteira na história americana. In: KNAUSS, Paulo. **Oeste americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. Niterói: EdUFF, 2004, p. 23-54.
- _____. O problema do oeste. In: KNAUSS, Paulo. **Oeste americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. Niterói: EdUFF, 2004, p. 55-69.
- VIDAL E SOUZA, Candice. **A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro**. Goiânia: EdUFG, 1997.



PARTE 4

“CAÇADA SANGRENTA” (1974)



Fonte: Cinemateca Brasileira

Direção, Argumento e Roteiro: Ozualdo Candeias.
Cia. Produtora: DACAR Produções Cinematográficas.

Diretor de Produção: Osmir C. Rosa.

Montagem: Luiz Elias.

Fotografia: Virgílio Roveda.

Trilha Sonora: Ronaldo Lark.

Elenco: David Cardoso; Evelise Oliver; Walter Portela; Fátima Antunes; Heitor Gaiotti; Wosmarline Siqueira; Munir Razuk; Carmem Angélica; Walter Mansur; Leon Cakof; Eliana Santiago; Horácio Camargo; Miro Rosa; Teresa Cristina; Renato Petri.

Locações: Cuiabá (MT); Campo Grande; Dourados; Ponta Porã; Aquidauana; Corumbá; Maracaju (MS).



LEITURA GEOGRÁFICA DE UM FILME MARGINAL/POPULAR – A CAÇADA SANGRENTA

Cláudio Benito O. Ferraz
Professor do Depto. de Educação da UNESP de Presidente Prudente
e do Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFGD
cbenito2@yahoo.com.br

Introdução

Visando elaborar um texto norteador para intervir junto ao **I Seminário Leituras e Releituras**, o qual apresenta como tema a discussão sobre **O Cinema Popular e a Formação da Identidade Regional**, que no caso seria a partir da análise do filme “*Caçada Sangrenta*”, de Ozualdo Candeias, tornou-se necessário delimitar as considerações para melhor articular o pensamento e o discurso sobre a questão proposta.

Focar o longa-metragem de Candeias para tecer considerações quanto ao papel do cinema popular na contribuição a uma provável elaboração identitária da região onde hoje se encontra o estado de Mato Grosso do Sul cobra alguns esclarecimentos prévios para melhor nortear ao aqui considerado: uma leitura geográfica dessa possível relação estabelecida.

De início, toma-se dos objetivos propostos para a realização desse Seminário, dos quais se destaca um que define os referenciais da abordagem a ser trilhada:

Permitir o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento científico e destes com o artístico, a partir da análise de filmes populares,

visando destacar temas, conceitos, e idéias que podem contribuir para um melhor entendimento da questão da diversidade e da identidade cultural no território do Mato Grosso do Sul.

Ou seja, a partir de um plausível diálogo entre o discurso científico da Geografia com a linguagem artística expressa em um filme de caráter popular, pretende-se levantar alguns elementos para melhor entender como é admissível discutir a produção de identidade numa região como a de Mato Grosso do Sul, caracterizada exatamente por uma diversidade de manifestações culturais.

Em decorrência de tais aspectos desse contexto e objetivo é que se delineou a abordagem, no entanto, torna-se necessário clarear alguns detalhes acerca da metodologia de trabalho.

Primeiro, para melhor destacar elementos possibilitadores de uma análise da questão, que se coloca como necessária aos estudos geográficos do mundo atual, deve-se mais bem contextualizar o seu autor e o momento em que a obra foi produzida. Quais as concepções estéticas e referenciais para o diretor, de maneira a melhor ler os sentidos propostos pela sequência de cenas e formas de elaboração das mesmas, assim como entender as condições em que foi estruturada a obra e como foi possível sua realização e interpretação, já que se trata de um filme produzido em 1974 e lido com os olhos de quem se encontra em 2008.

Tendo esses parâmetros gerais como pano de fundo, outros aspectos vêm à tona, quais sejam, como entender os termos “popular” e “identidade regional”, cujas observações visam aqui abordar. Os sentidos de popular e de identidade, assim como de região e outros a estes correlatos, passaram por transformações ao longo do tempo, mas o que interessa aqui é como parametrizá-los em acordo com as necessidades e possibilidades atuais. O objetivo não é fazer uma abordagem histórica desses termos, mas de melhor compreendê-los hoje, notadamente no interior da sociedade brasileira, em especial a partir de Mato Grosso do Sul.

A partir desses esclarecimentos prévios, torna-se viável adentrar no estudo da obra proposta, mas é necessário como pré-requisito ler a mesma



a partir de seu meio estruturador de significados/significantes, ou seja, da gramática que permite entendê-la como um veículo portador de uma narrativa específica pautada nos elementos organizadores de sua linguagem. No caso em questão, trata-se de uma obra fílmica, portanto, elaborada através dos processos técnicos e tecnológicos voltados à linguagem imagética. Não adianta tentar escrutinar a obra em questão a partir de um rigor conceitual, que tende reduzir seus parâmetros comunicativos e expressivos, pautados na lógica da imagem, aos referenciais da palavra, a qual almeja traduzir aqueles, achando que assim se atingirá o significado definitivo da narrativa imagética.

O filme de Candeias não foi elaborado com a intenção de contribuir para a formação de uma identidade, seja regional, nacional ou global, mas pode-se estabelecer um diálogo possível, sempre possível, nunca peremptório, no sentido de, a partir da forma como a obra está organizada, perceber ou interpretar as imagens e cenas que podem levar a uma melhor compreensão do conceito de identidade que a nós interessa hodiernamente.

Candeias – o homem e sua obra

Ozualdo Ribeiro Candeias nasceu em 5 de novembro de 1919, na cidade paulista de Cajobi, e morreu em São Paulo, em 8 de fevereiro de 2007. De infância muito pobre, exerceu diversas profissões, foi office-boy, lustrador de móveis, metalúrgico, criador de cavalos em Mato Grosso, caminhoneiro e sargento da Aeronáutica. Adentrou ao cinema pelas portas do fundo, exercendo atividades de eletricista e auxiliar de estúdio, até adquirir uma câmera de 16 mm e livros de técnica cinematográfica. Fez alguns cursos de produção e edição de cinema, mas sua vida em meio aos marginalizados do centro da cidade de São Paulo foi a grande escola a contribuir enormemente para sua formação de cineasta.

Sua carreira cinematográfica começa em 1955 com o curta-metragem “*Tambau – Cidade dos Milagres*”, no qual já delineia muito dos temas

e enfoques que caracterizaram sua obra. A ironia, a crueza das cenas, o grotesco das imagens e personagens a expressarem uma visão dura e ao mesmo tempo poética e decadente dos indivíduos colocados à margem da sociedade.

Seu reconhecimento artístico só veio a se efetivar em 1967, quando seu longa “*A Margem*” recebeu prêmios e elogios da crítica, além de provocar grande polêmica, notadamente em relação ao chamado “Cinema Novo”, ao qual não estava vinculado, apesar de apresentar referenciais estéticos próximos. Esse filme abriu caminho para o chamado “Cinema Marginal”, caracterizado por obras focadas em personagens e vidas marginais, vários desses filmados na chamada “Boca do Lixo” em São Paulo, apresentando um caráter minimalista de recursos financeiros e estéticos, muitos com forte apelo popular e, dentro dos limites da época, sexual, o que veio a desembocar na chamada ‘Pornochanchada’.

Contudo, antes de ter todo esse desdobramento, o cinema marginal apresentado pelo “*A Margem*” estabelece um sentido mais elaborado de como fazer um cinema com poucos recursos financeiros e técnicos mas com pleno domínio da linguagem cinematográfica, do uso da câmara e de seus enquadramentos. Nesse filme, através do deslocar de dois casais ao longo da margem do rio Tietê, Candeias vai apresentando um mundo marginal, negado pela sociedade considerada civilizada e incluída no processo dito “normal” de consumo e de trabalho.

Ao focar a busca pela sobrevivência desses indivíduos, hoje conceituados como desterritorializados, **por um lugar onde se sintam pertencentes**, Candeias apresenta o feio, o grotesco e perturbador de seres sem lugar e sem perspectivas. Não existem bons, nem felicidade ou beleza em si, tudo é o que é, sem antes nem depois, apenas um agora sombrio e metaforicamente real.

Com esse filme, Candeias delimita sua visão de cinema, a qual será exercitada de forma mais ou menos criativa nos poucos filmes que fará daí em diante, como pode se constatar em obras como “*Herança*”, de 1970 e pautado em Willian Shakespeare, no qual não há quase diálogo, apenas



sons e ruídos envolvendo as cenas; ou na “*Freira e a Tortura*”, de 1983, adaptação da peça de Jorge Andrade, ou no seu último filme, de 1992, “*O Vigilante*”. Sempre são figuras brutas, lutando pela sobrevivência, sofrendo e reproduzindo as injustiças e a aspereza de um mundo violento.

Ao contrário dos muitos diretores do cinema marginal que se embrenharam, em nome da sobrevivência pessoal, por um cinema mais popular – talvez o termo mais correto seja *populesco* – optando por certa padronização de histórias e formas de elaboração cinematográfica, mais próxima de um entendimento massificado, daí a exploração ao máximo das comédias com cunho sexual, *Candeias*, apesar de algumas concessões, como veremos posteriormente ao analisar o filme “*Caçada Sangrenta*”, sempre tentou ir mais além, aprofundando e explorando a linguagem cinematográfica ao invés de adequá-la aos padrões mais comerciais. Tentava ser básico, mas sem ser simplista.

Com isso, muitos de seus filmes, quando não barrados pela censura, acabaram não tendo aceitação comercial, apesar das mulheres nuas que muitos deles apresentavam, pois fugiam das formas clássicas de enquadramento de cenas, assim como fazia questão de apresentar o feio e o repulso, chocando um certo gosto mais limpo e afável aos olhos.

Paralelamente a isso, muitos críticos não aceitavam sua obra pelo aspecto grotesco e mal acabado da mesma, classificando-a como primitivista, ou seja, de poucos recursos estéticos. É claro que o pouco recurso financeiro e a precariedade de equipamentos influenciavam na qualidade final da obra, cobrando muita inventividade para superar esses entraves, contudo, como o próprio diretor afirmou diversas vezes, mesmo com dinheiro ele faria tudo da mesma forma, como constatamos em entrevista feita ao Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo, em fevereiro de 1994:

Caderno 2 – Essa estética “suja”, vamos dizer assim, não pode ser creditada também à precariedade com que você trabalha?

Candeias – Olha, posso garantir uma coisa. Se eu tivesse recebido US\$ 1 milhão no meio das filmagens, o filme teria saído do mesmo

jeito. No meu trabalho eu coloco a miséria assumindo a sua função dramática. É uma opção.

Essa “opção”, no entanto, era muitas vezes negociada com os patrocinadores, de forma que pudesse viabilizar seus filmes e colocá-los no circuito, o que provocava a crítica dos cineastas mais voltados na época ao chamado “Cinema Novo”, que apostavam na elaboração de um cinema nacional artístico e comprometido com a transformação social. Esses cineastas criticavam Candeias por aceitar concessões popularescas em prol de ampliação do mercado e dos lucros, ao que Candeias respondia que ele gostava era de fazer cinema e, para tal, precisava negociar com quem o financiava, pois seu cinema não visa necessariamente a transformação social, mas apenas apresentar os marginais e as condições ficcionais possíveis a partir dessa situação de marginalização.

Diante da pouca aceitação do mercado, da rejeição à sujeira e pobreza estética de seus filmes por parte de uma inteligência institucionalizada e oficial, além da crítica negativa aos mesmos por parte de cineastas engajados com a transformação da sociedade brasileira, a obra de Candeias sobreviveu num contexto totalmente marginal, reforçando o sentido atual de sujeito que elabora um “discurso fora de lugar”, uma obra de fronteira entre os diferentes interesses e necessidades da época, sendo que não contentava a nenhuma das partes plenamente, assim como só se reconhecia por meio do tenso diálogo com todos esses outros.

Só por este aspecto, a obra de Candeias já merece ser melhor analisada hoje em dia, pois ela tem muito a dizer em seu conjunto com os parâmetros conceituais com que atualmente se interpreta o viver numa sociedade periférica e profundamente desigual como a brasileira. Mas tal empreitada não cabe no espaço de um artigo como este, portanto, vai-se apenas usar de seu “*Caçada Sangrenta*” para melhor expressar tal afirmação. Contudo, antes de adentrar a este filme, torna-se necessário melhor analisar o contexto em que o mesmo foi elaborado.



O Contexto da Obra

Para entender o contexto em que foi elaborada a obra de Candeias, deve-se fazer um pequeno retrospecto da época, notadamente a partir do período pós a Segunda Grande Guerra, focando os feitos determinantes da organização econômica e da política cinematográfica no mundo ocidental, estabelecendo relações com o desenrolar desses procedimentos no Brasil entre os anos 60 e 70 do século passado.

Em termos gerais, e bem simplistas, o forte investimento na indústria bélica ocorrido durante os anos de guerra mundial desembocou num acúmulo de tecnologias que, com o fim da guerra, se voltaram para o mercado de produtos elétricos e eletrônicos, levando a uma transformação dos equipamentos e objetos presentes nos lares urbanos, o que afetou sobremaneira os padrões de percepção tempo-espacial dos indivíduos e as relações sociais.

Uma sociedade de consumo massificada começa a se globalizar como padrão de comportamento. Máquinas de lavar, geladeiras, fornos elétricos, televisores, aparelhos de som, discos em 33 RPM, automóveis etc. pressupõem novos hábitos e comportamentos privados que se tornam padrões majoritários nos centros urbanos. Os indivíduos se voltam para instâncias mais privadas de sociabilidade, muitos preferindo instituições alternativas e estruturadas em laços de amizades do que pautadas nas relações de parentesco. A organização familiar tradicional entra em crise e começa a sofrer mudanças rápidas, ao mesmo tempo em que a distância entre as diferentes gerações aumenta.

Jovens nascidos após a guerra já recebiam como “naturais” todas essas inovações, adequando-se e respondendo de forma mais rápida aos novos estímulos perceptivos e comportamentais implementados pela televisão, pela indústria fonográfica e do entretenimento. As antigas gerações, oriundas em grande parte do mundo rural, sem as facilidades dos eletrodomésticos, tinham dificuldades de interagir com esses novos aparelhos e equipamentos.

Complementar a isso, algumas dessas novas tecnologias vão afetar por excelência o processo de produção e distribuição de filmes, assim como de parâmetro estético de percepção dos mesmos. De um lado há a televisão, que retira as pessoas do convívio social das ruas e locais de ampla sociabilidade e as coloca em casa, ao redor do aparelho, levando muitos deixar de ir ao cinema para assistir a programação no conforto e silêncio de seus lares. Por outro curso, o desenvolvimento de câmeras filmadoras mais leves, portáteis e de alto grau de resolução, como a famosa Super 8, irá possibilitar a realização de filmes muito mais baratos por um número maior de interessados, fugindo do controle dos grandes estúdios.

Quanto a este aspecto cinematográfico, os novos aparatos técnicos e tecnológicos viabilizarão a produção de filmes locados fora dos estúdios, em ambientes externos, permitindo uma maior flexibilidade de tomadas e de temas a serem abordados. Vai-se gestando um cinema mais voltado às necessidades de entendimento colocadas pelas novas gerações e em acordo com os referenciais perceptivos e estéticos destas.

Dificuldade de diálogo e estranhamento entre gerações; crise dos referenciais adolescentes frente aos valores tradicionais da sociedade; conflitos sociais entre os marginalizados e os inseridos no sistema hegemônico; conflitos ideológicos e Guerra-Fria; a busca pela identidade dos povos periféricos frente aos centros econômicos e políticos do hemisfério norte; perigos advindos com o poder da ciência e tecnologia bélica; distância entre os valores e referenciais de um mundo rural, tradicional e de família patriarcal em relação ao dinamismo urbano; a autonomia da mulher e da nova família. São temas que começam a frequentar a elaboração de obras cinematográficas em vários pontos do planeta.

Tanto na Itália, com o seu neo-realismo, como na França, com a “*Nouvelle Vague*”, e assim como outros movimentos em diversos países, implementam novas formas estéticas e temáticas de se elaborar filmes que contestam os referenciais clássicos e formais dos grandes estúdios. Filmes que retratam os aspectos mais obscuros do cotidiano de vidas em crise, de



existências jogadas para fora dos valores padronizados de um mundo que estava em plena e rápida mudança de referenciais.

Isso tudo terá sua especificidade brasileira que, na tentativa de reproduzir os grandes estúdios norte-americanos, como o estúdio Vera Cruz e a Atlântida, passou, ao longo dos anos 50 e início dos 60, por profundas mudanças políticas, econômicas e sociais que repercutiram no sentido de se fazer cinema.

A singularidade do caso brasileiro se dá quando os elementos culturais aqui, mais do que produtos para fortalecer uma estrutura econômica de mercado, como era o caso dos filmes dos grandes estúdios nos EUA, tinham que ser elementos formadores de uma identidade nacional. Ao longo dos anos 60, após todas as condições técnicas de maior facilidade de elaboração fílmica e de contato com as novas estéticas cinematográficas, as quais atingiram muitos dos intelectuais e artistas brasileiros, a questão de se fazer um cinema voltado para o sentido e identidade brasileira consolidou-se como ponto de referência para que vários dos novos cineastas criticassem os padrões internacionalistas do cinema majoritariamente feito até então.

Câmaras enormes e custos altíssimos de manutenção dos equipamentos dos estúdios, para não falar dos salários de milhares de funcionários e das estrelas, além da concorrência com a televisão, foram tornando essa prática cinematográfica inviável, notadamente no caso brasileiro, quando dependente apenas do mercado interno para ter retorno econômico satisfatório.

Tudo isso levou à definição de uma nova prática e estética cinematográfica no Brasil. De um lado, optar por fazer filmes mais baratos com equipamentos leves e adaptados à luminosidade externa, ou seja, fora da artificialidade dos estúdios. De outro, a necessidade de que o Estado subsidiasse essa prática, pois sem os recursos e fomentos estatais ela não se sustentaria por si.

Nesse contexto é que se desenvolve no Brasil, paralelamente ao progressivo aumento da concentração administrativa da Ditadura Militar, o considerado como grande movimento estético do cinema brasileiro, o “Cinema Novo”. Esse cinema, portanto, estava pautado nas condições tecnológicas e técnicas favoráveis à elaboração de filmes baratos e muito criativos, voltados para uma temática que buscava o sentido de identidade nacional, tanto cinematográfica quanto cultural, da nação brasileira. Esse sentido de identidade era o que os militares almejavam com seu projeto de crescimento econômico para formar um “Brasil potência”, daí a criação do Instituto Nacional de Cinema e posteriormente da EMBRAFILME como forma do Estado viabilizar a produção de um cinema brasileiro focado na consolidação dessa identidade nacional.

Contudo, os militares queriam consolidar uma identidade nacional harmoniosa e padronizada a partir dos determinantes econômicos internacionais, enquanto os cineastas, notadamente do cinema novo, estavam a procurar essa identidade numa projeção da essência brasileira oriunda da tradição rural e regionalista, no Brasil profundo, principalmente nos homens simples e esquecidos do nordeste e do sertão. Tal postura questionava e ia de encontro ao projeto nacional-desenvolvimentista dos militares. Dessa forma, o cinema novo criticava o projeto nacionalista do Estado militarizado, mas ao mesmo tempo dependia das verbas gerenciadas por esse Estado para viabilizar sua ideação de cinema nacional.

À margem disso, surgirá Candeias e o cinema marginal brasileiro, tentando escapar da dependência do Estado e radicalizando o uso dos avanços e referenciais estéticos introduzidos no Brasil pelo cinema novo, mas não preocupado em elaborar um cinema com identidade nacional a partir da busca por uma essência metafísica desse “ser brasileiro”. Pelo contrário, o sentido de brasilidade no cinema marginal, se é possível falar em “brasilidade”, se dava enquanto representação ficcional dos sujeitos marginais e excluídos que circulavam pela urbanidade periférica do Brasil.

Da essência rural do ser Brasil para a expressão urbana dos esquecidos no Brasil. Diante desse dilema entre o rural e o urbano, fruto das rápi-



das mudanças perpassadas pela sociedade brasileira na época, os aspectos universais, que permeavam o mundo dos despossuídos e marginais das grandes cidades do mundo periférico, fazem com que, com a consolidação da urbanidade sócio-territorial, muitos dos participantes do cinema novo passem a focar suas temáticas nas condições críticas com que se consolidou essa espacialidade num país de graves desigualdades sociais.

Com o recrudescimento da Ditadura Militar, vários cineastas do cinema novo, que radicalizaram na crítica ao sistema político em suas obras, passam a ser perseguidos, censurados e até extraditados. Tal situação acelerou, no início dos anos 70, o fim desse grupo, levando seus membros a ter de sobreviver no interior das condições possíveis, o que gerou novas buscas temáticas e estéticas para muitos diretores.

Algo semelhante ocorreu com os representantes do cinema marginal, que, para sobreviverem, passam a fazer filmes destinados a um mercado ansioso por mero entretenimento, daí o apelo sexual ou por temáticas como do “Spaghetti Western”, em que a violência do meio rural norteamericano, trabalhada de forma estereotipada pelos diretores italianos, era devidamente adaptada aos sertões brasileiros. Esse é precisamente o caso de “*Caçada Sangrenta*”, realizado em 1974 nas terras ainda pouco ocupadas do interior do então Mato Grosso.

É nesse contexto, da concepção estética de Candeias e das condições colocadas na época para se fazer cinema no Brasil, que se pode melhor entender o significado do filme aqui analisado, tanto no interior da produção desse autor, quanto das possibilidades de interpretá-lo na direção dos objetivos colocados.

É claro que, com a re-engenharia que os grandes estúdios norteamericanos fizeram para sobreviver, principalmente com uma maior integração com a televisão, além da indústria dos vídeos-cassetes e o uso cada vez maior de efeitos especiais e ação acelerada, o cinema mudou a partir dos anos 80 em nível mundial. No caso brasileiro, com o fim da ditadura militar e a abertura do mercado nacional para a produção internacional, esse cinema marginal teve um fim mais marginalizado ainda.

Para boa parte de seus autores continuarem trabalhando, tornou-se necessário transformar suas produções no que ficou caracterizado como cinema da boca do lixo, produzindo pornochanchadas e depois películas de sexo explícito. Quando esses poucos sobreviventes chegaram a esse extremo do cinema pornô, quase nada sobrou da criatividade estética marginal, apenas restava apelar em nome da sobrevivência imediata. Contudo, até o cinema de sexo explícito por eles realizado não aguentou a concorrência com a chegada das fitas de vídeos produzidas em larga escala pela indústria pornográfica estadunidense. Não conseguiram concorrer e sucumbiram.

Os cineastas que restaram e continuaram a tentar fazer cinema no Brasil, tiveram de se adequar a padrões cada vez mais internacionais de qualidade técnica. Candeias tentou, mas parou na década de 1990, tornando-se uma referência mítica em si. Pouco compreendido, muito comentado e quase nada visto.

Com a retomada do cinema nacional, a partir da segunda metade dos anos 90, os padrões internacionais de uma indústria globalizada definiram novos nomes, temáticas e processos produtivos do cinema praticado no Brasil. Esse padrão internacional de produção cinematográfica, que se estabeleceu como referência nos mais variados pontos do globo, passou a definir e interferir nos diversos modos, estilos e nichos cinematográficos, e tal padronização não se adequava ao rótulo de “cinema marginal” praticado por Candeias.

Atualmente, em termos de produção cinematográfica mundial e, em especial, a brasileira, existem obras de grande qualidade técnica realizadas por cineastas inventivos esteticamente nas diferentes regiões do planeta, mas nada tão profundamente incômodo e contestador aos padrões convencionais como foram muitas das obras feitas pelos cineastas marginais brasileiros de fins dos anos 60 e começo dos 70. Mas isso é outra questão que não vem ao caso aqui discutir. Partamos para Caçada Sangrenta.



Caçada Sangrenta

O filme “*Caçada Sangrenta*” é o primeiro da DACAR, a produtora do astro da época, David Cardoso, o qual almejava fazer um filme que atendesse ao gosto popular, daí optar por uma temática western, devidamente adaptada para o Mato Grosso da década de 70 do século XX, mas que não abrisse mão de aspectos artísticos, visando assim ter um respaldo da crítica especializada. Para tal, contactou o cultuado cineasta Ozualdo Candeias, com quem já havia trabalhado antes, por perceber nele o potencial estético que poderia dar uma qualidade mais artística ao projeto.

Candeias, como já foi apontado aqui, tinha uma concepção estética de rompimento com a linearidade e trabalhava com aspectos primários e reduzidos de produção – poucos recursos e efeitos grotescos em suas obras. A possibilidade de fazer um filme com maiores recursos, usando equipamentos mais sofisticados, foi um estimulante desafio para o autor, mas o preço foi ter de optar por um roteiro mais retilíneo e de aceitação mais fácil para o paladar do público de Cardoso.

Como a situação política no Brasil era altamente complicada, com a Ditadura atingindo seu período mais violento e a censura retalhando toda obra tida como mais crítica, Candeias percebeu que deveria empregar o recurso da metáfora, como muitos músicos na época faziam, para elaborar uma filme voltado preferencialmente para o grande mercado, ao mesmo tempo em que exercitava seus referenciais estéticos de cinema.

O problema foi que, para conseguir o investimento necessário à realização de um filme com maior aprimoramento técnico e grande distribuição comercial, David Cardoso entrou em contato com seu conhecido, governador do estado de Mato Grosso, José Fragelli, e conseguiu um satisfatório volume de recursos, mais uma câmara Arriflex novinha, porém com a condição do filme funcionar também como propaganda do governo, tanto do estado quanto federal, apresentando o grande desenvolvimento econômico que estava se implementando em várias cidades, quanto ao divulgar suas belezas naturais.

Foram exatamente esses aspectos, de se tentar fazer um filme comercial e ao mesmo tempo artístico, somando a isso a necessidade de se divulgar a administração governamental e a política dos militares que, na época, justificaram as críticas desfavoráveis ao filme, taxando-o de irregular e comprometendo a obra como um todo.

Por apresentar enquadramentos diferentes e inusitados, assim como cenas estranhas em meio ao roteiro usual de perseguição e tiroteio, o filme não agradou ao grande público. Por outro lado, por ser uma história de perseguição, de violência constante, com vários nus femininos, não agradou aos censores e ao governo militar, os quais não aceitavam essa visão de um território sem lei e que denegria a ideia do projeto de desenvolvimento civilizatório no interior do país. Os críticos e cineastas mais engajados com um projeto cinematográfico de qualidade e estética brasileira, em grande parte contestadores do regime militar, não aceitaram a franca propaganda do sistema que eles combatiam e que os perseguiam.

Ou seja, o filme acabou por descontentar a maioria. Contudo, quando se olha hoje a partir do contexto e condições em que foi elaborado, assim como melhor se entende as concepções estéticas e cinematográficas de Candeias, pode-se concordar com muitos com o fato desse realmente não ser o melhor filme do diretor, mas inegavelmente se transformou num “*cull*”, por mais vago que esse termo seja. O filme apresenta momentos criativos e interessantes do ponto de vista de sua organização narrativa e formas de enquadramento, apesar ou talvez em decorrência das concessões feitas.

O filme apresenta cenas de nudismo muitas vezes gratuitas, além disso, para os nossos padrões atuais de edição, certas cenas de perseguição são retílineas demais, às vezes cômicas de tão infantis em seus desenvolvimentos, o mesmo ocorrendo com as de luta. A tentativa de suspense ao redor da mala que o personagem de David Cardoso carrega soluciona-se de forma frustrante. A trilha sonora também não contribui para criar o clima necessário de tensão ou suspense.



Apesar desses elementos aqui identificados como comprometedores da obra, a mesma apresenta dados instigantes, como a cena de luta pela mala no quarto escuro entre o personagem de David Cardoso e uma de suas amantes. A iluminação e o uso da câmera em “*plongée*” são achados criativos para o sentido de desequilíbrio e falta de perspectivas entre os envolvidos.

Alguns nus femininos delineiam uma crítica metaforicamente explícita através de contrastes com o ambiente e fazendo uso de uma fotografia crua, como é o caso da cena em que outra amante do mesmo personagem se desloca sem roupa na área de mineração. A câmera em grande plano dando uma visão da terra devastada a envolver a mulher, desnuda, em plena luz do dia, a procurar seu amor. O contraste entre a pureza nua e maliciosa da mulher em relação às condições rústicas do meio ao redor enchem a tela de significados para com o destino dos homens subsumidos à ganância e à competição desenfreada. Tal perspectiva fica ainda mais reforçada quando essa sedutora mulher se relaciona com o personagem de Cardoso como se fosse uma criança, mostrando a língua e fazendo careta quando tolhida de seus caprichos e desejos.

Uma das cenas mais criativas é a forma como o diretor introduz a propaganda governamental e o que faz a seguir. A personagem de David marca um encontro com outra mulher no cinema, ao olharem a tela aparece a propaganda do governo, apresentando o grande desenvolvimento econômico do estado, com suas cidades em acelerado progresso, assim como as maravilhas e belezas naturais da região. Esta cena é anteposta àquela dos perseguidores da personagem de Cardoso, esses caminham por trás de um prostíbulo, em determinado momento param, não encontram nada, olham no vazio e voltam. Mas a câmera colocada em “*contra-plongée*” foca os dois, enquanto no primeiro plano, na parte baixa da tela, um monte de lixo se amontoa. A sutileza cínica da tomada só pode ser entendida na relação com a anterior, a da propaganda do governo, expressando a genialidade desse autor ao demarcar sua criatividade em meio a todo o contexto em que teve de elaborar a obra.

Às belezas naturais, o progresso civilizatório da modernidade urbana apresentada se choca com as terras devastadas pela mineração, pelo lixo acumulado nas periferias urbanas, pela violência e ganância dos homens, pela prostituição das mulheres, enfim, pela busca alucinada por dinheiro que a todos destrói.

A cena final, na qual a personagem de David Cardoso mais seus perseguidores morrem e ficam flutuando, levados pela correnteza do rio, é exemplar nesse apontar da falta de perspectiva futura a uma sociedade que carrega em si a competição e a violência como componentes centrais para sua reprodução. É uma dura crítica à hipocrisia dos discursos oficiais desse projeto de modernização à custa da ampliação das injustiças e desigualdades que se tentava impor à sociedade brasileira.

A partir disso, pode-se caminhar para a parte final do texto, resgatando essas ideias para melhor identificar o diálogo da obra artística com os referenciais científicos da Geografia.

Apontamentos Finais - para se iniciar um estudo geográfico

A história de “*Caçada Sangrenta*” é bem simples. Neco, personagem de David Cardoso, é um verdadeiro anti-herói. Suspeito de assassinato de uma antiga amante, envolve-se com uma mecenas que acaba morta por um conhecido comum. Diante de tantos crimes, foge de São Paulo, com uma mala de dinheiro, e passa, num verdadeiro “road movie”, a escapar de seus vários perseguidores (o verdadeiro assassino, os interessados no dinheiro, a polícia e até de suas amantes). No caminho vai matando seus perseguidores e praticando atrocidades, também com as mulheres, chegando ao confronto final em que todos acabam se matando.

Ninguém escapa, todos são culpados e carregam em si os vícios e o sentido de destruição humana em prol de prazeres imediatos e poder volátil. A partir disso, e do que se expôs no item anterior, retira-se a primeira grande contribuição para um estudo geográfico da obra em questão.



Partindo do pressuposto da Geografia ser um saber que visa contribuir para o homem melhor se orientar e se localizar no mundo, o feito com o qual o diretor estruturou sua obra e foi montando a sequência de tomadas, para organizar visualmente o roteiro em imagens, ajuda a expressar o sentido mais profundo e amplo desse projeto civilizatório que o Estado brasileiro tentou implementar, ao longo dos anos 60 e 70, de forma autoritária.

O projeto de modernização econômica foi forçado, a partir dos grandes centros de planejamento, sobre a população e os territórios localizados no interior da alçada padronizadora da administração estatal, de forte caráter tecno-burocrático. A diversidade das culturas locais, as formas alternativas e variadas com que os grupos humanos estabeleceram suas relações com o território, não foi levada em consideração. Apenas articularam-se determinadas facções das elites que, devidamente cooptadas em cada local, passaram a ser representantes desse projeto de modernização que conservava a estrutura de poder concentrado a partir de profundas desigualdades sociais.

Com isso, a espacialidade produzida por esse projeto modernizador tinha o território brasileiro, em cada porção e lugar em que o mesmo se efetivava, como um substrato no qual as forças hegemônicas o adaptavam, às vezes de forma violenta, às necessidades administrativas centralizadas nas várias escalas hierárquicas: os governos locais, estaduais e nacional. Essa centralidade administrativa não era isenta do choque de interesses entre as facções dominantes, mas o comum era atender os objetivos determinados por grandes corporações e agentes econômicos à custa de mais marginalização dos excluídos.

Sobre o conjunto do território brasileiro foi-se elaborando uma teia de comunicação, pautada na materialização física do transporte rodoviário, assim como pela expansão da televisão e dos sistemas de distribuição de produtos, através das grandes redes de lojas comerciais, que definiram o espaço urbano como a instância por excelência capaz de levar esses novos

meios de gerenciamento territorial na direção da nova espacialidade almejada pela economia de mercado.

O Estado, portanto, teve papel central nesse processo de redefinição dos processos produtivos, de circulação e consumo dos produtos, assim como de reforço dos elementos simbólicos da modernidade econômica e social (acesso financiado ao automóvel, a aquisição de televisão, eletrodomésticos, casa própria, equipamentos urbanos etc.). Mas, como aqui já foi destacado, esse projeto, gerenciado pelo Estado em seus diferentes níveis burocráticos de administração (municipal, estadual e federal) e delimitado pelos interesses e necessidades do grande capital, pautava-se na elaboração de políticas e forças concentradas nos núcleos urbanos de maior envergadura populacional e política, que definiam, numa escala hierárquica de valores, como cada porção do território teria que se adequar a esse projeto.

Todos os que resistiam ou não se adequavam plenamente a tal perspectiva sofriam sanções e tendiam a cair na marginalidade, sobrevivendo à custa das sobras de um sistema altamente excludente e discriminatório. Nesse sentido, a violência praticada pela centralidade da burocracia administrativa e efetivada pela lógica econômica se reverberava em práticas marginais cotidianas puches de reações diversas e com igual intensidade.

A violência imposta pela Ditadura Militar provocava reações violentas não só por parte dos trabalhadores organizados em sindicatos, dos universitários e intelectuais que partiam para a contestação política ou caíam na clandestinidade da luta armada, dos políticos que lutavam contra a perda de liberdade de expressão e falta de democracia, mas também em todos aqueles que, por estarem excluídos ou marginais aos processos de consumo e distribuição de riqueza, reproduziam a violência como forma de sobrevivência. É isso que se constata de geográfico a princípio no filme de Candeias.

De início o filme é focado na grande metrópole paulista, exemplo paisagístico da concentração econômica e de expressão da capacidade do país atingir padrões internacionais de modernidade e civilização. Sendo



essa força modernizadora que deve se expandir, graças ao poder da economia e a capacidade de administrar o território brasileiro por sua elite governante, para todos os pontos da nação.

Contudo, o filme aponta o fato de que, nesse processo de expandir esse projeto modernizante da economia para os vários pontos do território brasileiro, carregou-se os elementos negados ou que não se deseja ver, como os marginais e os destituídos que sobrevivem graças à violência e destruição do outro. A expansão de um processo de modernização pautada na violência que se tenta ocultar também reproduz a esta, que se reterritorializa reproduzindo suas práticas devidamente adequadas às novas condições.

Durante todo o filme, a personagem de David Cardoso, Neco, está a buscar um sentido para sua existência; seu constante movimento e fuga é também uma procura por um lugar que pode sentir como seu, única forma de se entender como ser humano capaz de compreender onde está e para onde vai.

Mas Neco não tem lugar, nunca teve. Ele representa esses milhares de indivíduos sem identidade territorial, perdidos e jogados à margem do mundo, sobrevivendo graças à única forma que o meio lhe propiciou, destruindo o outro e exercendo sua violência sobre o outro. Esse outro, portanto, não serve de parâmetro para ele se compreender com um “eu” no sentido pleno, não é um outro que de estranho torna-se presente enquanto diálogo e interação social, mas é um outro “em si”, que deve ser destruído porque, caso não o fizer, ele o destruirá. Um outro “em si” só permite que o “eu” daí edificado nessa relação também seja “em si” apenas.

Nega-se assim, por ignorância e falta de perspectivas, a construção mais consciente e plenamente humana do ser “para si”. Um homem que não é “para si”, apenas perdura instavelmente num constante vazio “em si”, não tem condições de se entender melhor no mundo. Não sabe edificar significados de orientação e localização a partir do lugar em que se encontra, de um lugar que possa ser efetivamente qualificado como seu; é apenas passagem e volatização dos referenciais espaciais, ou seja, são lugares não-lugares, sempre transitórios e vazios, como a vida de um in-

divíduo assim também o é. É o que se deduz da constante fuga/busca do personagem de David Cardoso.

Nessa fuga/busca, ele vai cada vez mais longe dos grandes centros, se embrenhando mais e mais num ambiente profundamente distante do mundo urbano, mas em cada novo lugar, traz consigo os referenciais de desajuste de seu mundo urbano e violento: os valores dessa modernização bárbara, autoritária e injusta. O símbolo dessa busca/fuga que se vai reproduzindo em cada lugar é a maleta de dinheiro. Como não consegue estabelecer significados mais profundos para seu existir, nega o seu “eu” em prol da suposta ilusão do poder econômico, do dinheiro como elemento realizador do seu ser enquanto mercadoria descartável.

Como o dinheiro não é um lugar, não pode ser qualificado com sentido existencial humano que o capacite a se orientar no espaço do mundo, portanto, só resta a mobilidade e a constante tensão em prol de um objetivo que aliena e destrói. A cena final é justamente a realização dessa simbologia, no meio da natureza mais profunda, o sentido dessa humanidade desigual e destruidora de si própria planta suas sementes. Todos morrem.

A partir dessa aproximação com a leitura geográfica, pode-se tecer algumas aproximações da obra em questão com o temário proposto pelo seminário que originou este texto, ou seja, contribuir para uma leitura do sentido de identidade regional sul-mato-grossense.

Como já foi aqui arrolado, o filme não visa apresentar esse sentido de identidade em si, mas hoje se pode estabelecer essa interpretação a partir das necessidades colocadas para a sociedade e em decorrência das elaborações conceituais e perceptivas que foram desenvolvidas. Para tal possibilidade se manifestar, é necessário melhor entender o sentido do cinema, de sua linguagem e função, na direção do que André Parente (2000), Gilles Deleuze (2007) e Roland Barthes (1990) o entendem, ou seja, como uma narrativa enunciativa do real como acontecimento. O cinema não visa reproduzir a realidade, nem representá-la, mas enuncia o acontecimento da mesma a partir de uma narrativa pautada na imagem.



Diante disso, o filme de Candeias não se preocupa em respeitar a espacialidade física do atualmente denominado Mato Grosso do Sul, pelo contrário, ele subverte as distâncias físicas, a localização geométrica dos lugares e a superficialidade de suas paisagens para atender o sentido imagético com que pretende narrar sua obra. Hoje, podemos interpretar o acontecimento do mundo no filme em questão como decorrência da capacidade que temos de ler sua estrutura enunciativa.

As cenas de perseguição pelas estradas, a maioria não asfaltadas na época, e a disposição das cidades não respeitam as distâncias nem localizações físicas em seus referenciais geométricos cartografáveis; os carros passam por uma ponte e saem ao lado da matriz de Dourados, viram à esquerda e encontram-se na estrada que liga até Campo Grande, após outra curva já estão em Ponta Porã e a seguir desembocam em pleno porto de Corumbá.

O objetivo do diretor na época era contar uma estória de perseguição e apresentar os diversos pontos do então estado de Mato Grosso em apenas uma hora e meia de filme. O que se pode ver hoje é a instauração de um acontecimento cinematográfico a apresentar um mundo fracionado, um mosaico dinâmico de diferentes escalas sobrepostas no território, ou melhor, inter-relacionadas para configurar o sentido diverso de uma espacialidade colocada sob uma mesma denominação político-administrativa.

O papel do Estado, na época em que o filme foi feito, era usar de seu poder político para impor um padrão administrativo do território, o qual se encerrava rigidamente em suas fronteiras, viabilizando assim a eficiência gerenciativa e o caráter de integração e segurança nacional por meio do controle regional. O filme, como já indicado, foi financiado acreditando-se, por parte de quem o financiou, atender a essas expectativas.

Após a política de integração nacional se efetivar e em decorrência do novo arranjo capitalista internacional – notadamente a partir dos anos 90, o qual passou a visar padrões de acumulação pautados nos processos e tecnologias advindas com a informática e nos mecanismos de especulação financeira, que delinearão outros sentidos para o território, não sendo

este apenas a base em que se exerce o poder do Estado, mas uma dinâmica espacial na qual os indivíduos materializam suas existências, podendo assim explorar seu potencial econômico e agregando valor ao mesmo, tornando-o competitivo nacional e internacionalmente – tudo isso levou a uma nova função do Estado em relação ao gerenciamento territorial.

O Estado hoje, por conseguinte, não visa fechar o território em prol de uma facilidade administrativa, mas abri-lo à competitividade, objetivando atrair capital para agregar valor e poder explorá-lo ainda mais frente as diversas escalas de competição. Nesse sentido, o caráter fragmentário e dinâmico dos vários pontos do território é crucial para aumentar a competitividade e, conseqüentemente, atrair mais capitais, sejam especulativos, simbólicos, culturais e/ou produtivos. O Estado antes visava uniformizar o território para melhor poder extrair e controlar o valor retirado da exploração dele; hoje, o Estado é uma espécie de “relações públicas” que tenta estimular a mútua competição por amplos investimentos a serem viabilizados nos fragmentos territoriais que apresentarem as melhores condições para tal. É uma outra forma de relacionamento e gerenciamento do Estado com o território.

Nesse sentido, a ideia de região como uma área mensurável matematicamente, com uma precisa linha demarcatória de seu limite, apesar de ainda existir em termos administrativos, tem de conviver com outros sentidos e práticas territoriais que pontuam a região como uma relação de diferentes fenômenos, com escalas e extensões diversas e, conforme os interesses e necessidades, confluem para atender determinadas prioridades que, apesar de se manifestarem no interior de dada porção territorial, tendem a estar vinculadas a fatores situados muito além das fronteiras.

Territórios fragmentados e competitivos conforme os elementos que neles se manifestam, ou se materializam, e interagem com regiões móveis e flexíveis em suas várias escalas de expressão. É nesse contexto que a elaboração de identidade regional acaba desembocando num sentido pautado nessa mobilidade e diversidade.

O filme de Candeias, voltando agora ao “*Caçada Sangrenta*”, instaura imageticamente esse acontecimento pela dinâmica e seqüência das cenas.



Apresenta uma paisagem fragmentada, com locais que se interpenetram, em escalas flexíveis a subverterem os objetivos e referenciais precisos que a Cartografia e certa ideia estreita academicamente de Geografia definiam como únicos, verdadeiros, precisos e eternos. Esse filme apresenta uma dura crítica a essas concepções tão rigorosas e imóveis de espaço, região e identidade.

Destaca-se no filme um certo olhar para a região, é o olhar de Candeias e não dos que nela vivem. Por ser o olhar de um outro, de um cosmopolita da grande cidade, para uma região então distante e “pitoresca”, o sentido de identidade advém desse olhar estrangeiro ao local. Tal perspectiva pode ser melhor compreendida hoje a partir das observações feitas por Hugo Achugar (2006) quanto a essa complexidade de se produzir identidade a partir do contato do olhar externo com os olhos de quem está de dentro.

A possibilidade que hoje se instaura de analisar esse filme, a partir de todo esse contexto histórico, econômico e estético, tanto do diretor quanto da sociedade brasileira e da obra fílmica, advém de podermos interpretar tal obra a partir do estar de dentro da paisagem apresentada e, em decorrência disso, tentar balbuciar a compreensão do “nós” no confronto com esse “outro” expresso pelas imagens presentes na produção artística em questão. Ou seja, no dizer de Achugar, fazer com que aqueles que não têm boca, no caso, os que habitam e vivem marginalmente nesse território, com todas as suas diferenças e conflitos, recriem esse olhar estrangeiro para que antropofagicamente passem a construir suas identidades a partir do lugar de onde se fala.

Essa analogia com o pensamento de Achugar procede do fato dele tentar falar da América Latina a partir de sua experiência uruguaia, entendendo o Uruguai como um não-lugar, o qual costumeiramente buscou sua identidade a partir do que os outros a ele se referem. Diante disso, a busca dessa identidade deve ser elaborada em decorrência das particularidades do lugar de onde se fala, não apenas aplicando modelos importados, mas produzindo seus próprios referenciais em acordo com suas características e diversidades.

Planetas sem boca, somos – os muitos outros e diversos outros – e, talvez, a tarefa que temos daqui por diante seja a de construir com orgulho nosso raro balbucio, nossos raros balbuciantes escritos ou nossas balbuciantes falas, por sermos nós mesmos, e não o que querem que sejamos. Mas é claro, uma vez mais ressurge a pergunta: Quem somos nós? Não há uma única resposta, pois “nós” é heterogêneo, deslocado, em constante mudança e, sobretudo, não é nem deve falar com uma única voz, autoritária, solitária voz (ACHUGAR 2006, p. 23).

Hoje se coloca para Mato Grosso do Sul um sentido muito próximo de identidade ao que Achugar apontou para o Uruguai, ou seja, ter que falar para se reconhecer, mas não apenas uma única fala hegemônica, mas uma diversidade de vozes que precisam e querem ser ouvidas, principalmente em um estado fronteiro com diversas correntes migratórias no seu processo de formação, com uma grande variedade físico-ambiental e cultural.

O filme de Candeias, em relação a Mato Grosso do Sul, enunciava esse acontecimento da diversidade imagética a partir da crítica a um processo de arranjo territorial oficial e autoritário, o qual estipulava padronizar e uniformizar a fala à custa da violência que esse projeto espaço-socializador não queria enxergar, impondo assim, pela perspectiva das elites políticas e econômicas, uma ideia artificial de identidade única e acabada para o conjunto social no interior desse território.

Coloca-se atualmente, como consequência das análises estabelecidas sobre olhares e discursos oriundos de outros, como o apresentado por Candeias, produzir narrativas fundadas no lugar em que são balbuciantemente gestadas, de forma a conscientemente se entender como diverso, fragmentário e dinâmico. A identidade, que nunca atingirá seu acabamento concreto, de uma região só poderá se dar em consequência do assumir essa diversidade de falas e práticas espaciais. Aí se posiciona a contribuição da Geografia para melhor entender essa possibilidade.

Eis o que se pode retirar desse filme, qual seja, a construção da identidade territorial para o conjunto de dada região, no caso Mato Grosso do Sul, nunca se dará por definida, uniforme e harmoniosa, mas alguns



elementos comuns devem ser assumidos conscientemente, quais sejam, o de se entender como diverso e que o reconhecimento do outro é necessário para sabermos quem somos e quão diferentes somos, portanto, o outro não está só além fronteiras administrativas do estado ou município, mas se encontra em nosso próprio meio, fruto do desconhecimento mútuo da diversidade espacial e cultural, social e econômica, das injustiças e esquecimentos, de violência e sombras.

É impossível um “eu” coletivo a partir da negação do que se é estranho e marginal, essa prática autoritária de identidade uniformizante só reforça a farsa e a hipocrisia da estabilidade padronizante que esconde sua violência inerente, como apresenta “*Caçada Sangrenta*”. Balbucios diversos entre choques de olhares. Para não correremos o risco de nos destruímos e ficarmos flutuando a ermo sobre um mundo que estranhamos, temos de saber nos localizar e permitir que o mundo aconteça efetivamente aqui, onde estamos.

O acontecimento do real, enquanto narrativa fílmica, é a possibilidade desse conjunto social melhor se orientar, construindo seus sentidos próprios e diversos de localização em meio a essas novas condições de relações espaciais. Não se deve insistir na ilusão autoritariamente imposta de um território uniforme sobre o qual só se interprete ações de harmonia entre as partes consideradas normais; muito menos ingenuamente negar ou não querer enxergar ao outro, para assim perpetuar a mesma lógica vazia da violência pela violência.

O esforço caminha, a partir das considerações aqui elaboradas, na direção de estabelecer, em relação ao lugar onde se encontra, e com este lugar, o sentido próprio de ser sul, Mato Grosso do Sul, América do Sul, Hemisfério Sul.

Bibliografia

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca:** escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso:** ensaios sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria R. **Cinema:** repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

FERRAZ, Claudio Benito O. **Geografia e paisagem:** entre o olhar e o pensar. 2002. 346 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo.

JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO. Caderno 2, fevereiro, 1994.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade:** os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papius, 2000.

SCHÜLER, Fernando L. e BARCELLOS, Marília (Orgs.). **Fronteiras:** arte e pensamento na época do multiculturalismo. Porto Alegre: Sulina, 2006.



CINEMA E HISTÓRIA EM CAÇADA SANGRENTA, DE OZUALDO CANDEIAS

Eudes Fernando Leite

Professor do Curso de História (graduação e pós-graduação) da UFGD
eudesleite@ufgd.edu.br

Pensar e escrever a respeito de um filme é sempre um desafio, especialmente quando a perspectiva do olhar, dirigido à *flita*, procura enxergar elementos pouco interessantes para o grande público. Ainda nessa mesma direção, é sempre arriscado tratar de artefatos integrantes da sétima arte a partir de uma preocupação que foge às questões da estética enquanto espírito sagrado no campo das artes e no cinema em especial. Nesse caso, sobretudo, as observações aqui anotadas percorrerão dois caminhos, a saber: a narrativa fílmica, enquanto articuladora de uma história, e a representação cinematográfica de Mato Grosso. Trata-se de uma compreensão subordinada ao entendimento da história como campo de saber que, em síntese, procura compreender experiências humanas ao longo do tempo.

O Contexto

Os anos 1970 representam, na história recente de nossa república, um período emblemático: ganhamos a Copa; vivenciamos o “milagre econômico”, observamos a banda passar e a ditadura militar se estabelecer vivazmente. No correr dessa década, outros fatos aconteceram, como, por exemplo, a tentativa de David Cardoso consolidar uma carreira no cinema que não ficasse exclusivamente marcada pela pornografia, ainda que se

possa pensar o que isso importa para a sociedade brasileira. Tratava-se de uma pornografia, se pensada à luz dos dias atuais, bastante comportada, circunscrita às possibilidades e às demandas que a moral permitia.

Em tempo, é importante apontar que todas as fases e os momentos da história parecem conceder certo grau de licenciosidade à sociedade, o que garante escapulidas para o nosso lado mais feérico. O que significou a Ditadura Militar, inaugurada em 1964, senão também a manifestação das mais diversas formas de neuroses, de fantasias, traduzidas nas tentativas de submeter uma nação e sua gente aos pudores (a)morais de dirigentes pouco preocupados com princípios éticos mais sofisticados?

A Trama

A narrativa em “*Caçada Sangrenta*”, filme de 1974, ocupa-se em articular heróis e bandidos em um ambiente no qual o local e os valores praticados por cada um deles é mutante. Poucas coisas são fixas no interior da história. A procura da riqueza envolta pela violência, componente sempre presente em filmes de ação, permanece, ao longo da trama, como elemento condutor da ação no filme. Tal aspecto perfaz algum tipo de relação com o cenário ou com a paisagem recortada para sediar o conjunto de ações no filme. A síntese do enredo já era antiga: busca de riqueza, enroscada em erotismo, sexo e violência. É, por assim dizer, uma trama que ficcionaliza a história humana que, se pensarmos à luz das sugestões de Hayden White, configura uma metaficção cinematográfica. Nesse entendimento, o real e o verossímil possuem ligações muito sutis, de modo que a perspectiva de uma subordinação do “real” sobre o “ficcional” nem sempre possibilita uma compreensão sustentável.

As locações realizadas para a construção do filme foram múltiplas, trazendo para a tela certa quantidade de locais e ambientes que conferem uma sensação de velocidade associada ao impacto provocado pelas particularidades dos locais-palco da trama. Esse aspecto deixa marcas expres-



sivas no interior da história. Emerge uma espacialidade móvel: São Paulo/Rio de Janeiro, Campo Grande, Corumbá, Dourados, Ponta Porã, Cuiabá, Coxipó e Jauru são os locais visitados pela câmera inquieta do diretor.

Nesse fenômeno, o que mais se destaca é a rapidez com que as personagens caminham no interior da trama. A cena ou a situação pode ter início em Campo Grande, numa boate da periferia, de onde a personagem Neco/Nequinho e, por último, Juca, saem correndo e chegam a Cuiabá ou Ponta Porã no mesmo ritmo, demonstrando a relatividade do tempo e do espaço no contexto da trama. Essa estratégia cinematográfica pode produzir duas impressões, no mínimo: a primeira, e mais simples, é a de que o diretor nada sabe a respeito de geografia e de física; a segunda, mais apropriada, o cinema induz ao entendimento de que o espaço e o deslocamento pouco importam na narrativa. A desconexão entre tempo e espaço, no evento, estabelece e, na sequência, desabilita a linearidade costumeira nesse tipo de cena.

Os deslocamentos proporcionam também uma sensação de que o tempo pode ser muito mais veloz: em poucos minutos e com poucos diálogos, nosso “herói” ruma em direção à hinterlândia, arrastando consigo todo o contexto narrativo, ou seja, a história que se conta. Candeias, assim como seu olhar e sua câmera, movem a história para ambientes fronteiricos, cujas características se prestam às necessidades de fugir de um lugar ameaçado. Nesse caso, a personagem move *céus e terras* para salvar a pele e a materialidade de sua riqueza.

Sobre a velocidade acelerada, pode-se lembrar que a contemporaneidade possui entre seus traços a percepção de que o mundo se encolheu e que o tempo experimentado não é equivalente ao tempo cronológico. Tal fenômeno coloca um problema para aqueles que, como os historiadores, se dispõem a investigar ações humanas ao longo de certa temporalidade. O presente se insinua como instante que requer melhor reflexão porque, entre outros aspectos, reúne uma quantidade maior de informações – e de fontes históricas distintas – exigindo recortes nem sempre clássicos. Essa

problemática, nada recente nas humanidades, parece estreitar eventuais distinções entre áreas de conhecimento. Dessa forma,

A História, por sua vez, e principalmente, é claro, a história contemporânea, não está a salvo das profundas mutações de nosso mundo. De um lado, as histórias nacionais ou regionais são mais do que nunca levadas no movimento planetário. Por outro lado, vivemos uma ‘aceleração da História’, outra expressão para o ‘encolhimento do planeta’, que diz respeito, ao mesmo tempo, às interações objetivas do ‘sistema-mundo’ e à instantaneidade da informação e da difusão das imagens. Vivemos a cada mês, quase a cada dia, acontecimentos ‘históricos’, de modo que a fronteira entre História e atualidade torna-se a cada dia mais tênue. Tanto os parâmetros do tempo como os do espaço conhecem uma evolução, uma revolução sem precedente. Nossa modernidade cria passado imediato, história, de forma desenfreada, assim como cria alteridade, ao mesmo tempo em que pretende estabilizar a História e unificar o mundo. (AUGÉ, 1997, p. 26.)

Na sequência do que afirma o antropólogo Marc Augé, é possível considerar que o momento no qual *Caçada* foi produzido, subsiste uma noção de que o Brasil está se modernizando, como também a de que o Regime Militar estava consolidado e, por consequência, avançávamos para o futuro. Da metrópole ao sertão, do avião ao cavalo, passando pelo automóvel e pelo trem, os deslocamentos aglutinam elementos integrantes do mundo urbano e do rural, numa linearidade pertinente àquela contemporaneidade. Sair da metrópole em direção ao interior já não constituía um grande problema, uma vez que aviões e automóveis integravam o roteiro cotidiano dos dois espaços, denotando certo encurtamento das distâncias, o que permitiu a aceleração do tempo.

Sobre os ambientes ou os espaços de filmagem, é de se notar que a trama caminha pelas bordas: do grande centro urbano – na verdade da periferia da cidade grande – para o centro-oeste brasileiro, região contemplada pelas referências a localidades diversas do estado de Mato Grosso. Esse aspecto sugere pensar que o cerne da história vincula o ambiente às práticas/ações do personagem de David Cardoso. O Mato Grosso dos



anos 1970 carregava em sua imagem o estigma de região distante, mas que integrava o Brasil, que vivenciaria o milagre econômico.

Observa-se que o Mato Grosso do filme é um espaço móvel, palco das ações rápidas da trama cinematográfica que captura a cena e, sem maiores pudores, colabora para a captura de uma região que anseia pela integração aos centros-econômicos do Brasil. A mobilidade garante certo grau de ação na trama ao mesmo tempo em que faz referência a cidades-polo do estado mato-grossense no correr dos anos 70. Daí a cena da perseguição iniciada em Campo Grande e dirigida às vias públicas de Dourados, de onde prossegue e chega a Aquidauana, para em seguida alcançar Corumbá, no Pantanal.

Observando “*Caçada...*”, com a intenção de enxergar a paisagem regional, é possível destacar uma cidade, Campo Grande, em fase de crescimento e de modernização urbanística. Ali estão o hotel Campo Grande, que até o final dos anos 80 também foi um dos ícones da arquitetura moderna na cidade, como também as ruas largas e movimentadas que integram o cenário urbano campo-grandense. Mas é na cidade universitária que a câmera abarca um conjunto arquitetônico maior e igualmente revelador da busca pela modernização regional. Nesse cenário aparece, além dos prédios destinados às aulas e à administração, o Moreirão (estádio Pedro Pedrossian). A cena aberta, que compreende o conjunto, encerra uma partida de futebol que agregou uma quantidade considerável de público nas arquibancadas do estádio. Ainda em Campo Grande, Neco/Nequinho se dirige a uma boate, local em que ocorre um ensaio de “*striptease*”, embalado pela sonoridade fronteiriça marcada pela música paraguaia.

Dourados, 230 quilômetros afastada da “*cidade morena*”, é mostrada a partir de uma cena de perseguição automobilística, iniciada em Campo Grande, e que atravessa o centro da cidade. É possível identificar a praça central, a igreja, e ainda estudantes e outros transeuntes que integram o cenário na condição de figurantes. A poeira avermelhada das ruas descobertas de calçamento realça a cena que se encaminha para outro ambiente, na cidade de Aquidauana.

De uma rua que fica atrás da Igreja Matriz, surgem os veículos em direção à ponte sobre o rio Aquidauana. Ali os carros são deixados, e Neco corre pela praia, onde, em seguida, entra em luta corporal com seus perseguidores. Seria uma das primeiras refregas das várias outras que se seguirão. Das margens do rio à estação ferroviária, a personagem em fuga se esconde em um trem da Noroeste do Brasil (NOB) e chega à fronteira brasileira com a Bolívia, na cidade de Corumbá.

As ações em Corumbá se desdobram no casario, conjunto arquitetônico que até a primeira metade do século XIX simbolizou a opulência econômica da cidade, mas surgem nesse cenário decadente, no Porto, às margens do caudaloso rio Paraguai, e migram para a fronteira. É no entorno de Corumbá, numa propriedade rural, que se desenrola uma cena emblemática no contexto da produção de Candeias. Após um estupro marcado pela agressão, Neco toma cavalo, arma e roupa de dois moradores locais. Esses dois “nativos”, desnudados por conta do roubo, se observam e, após poucas palavras pelas quais um deles procura insinuar uma possível relação sexual, decidem tomar banho em um riacho, enquanto Neco foge com a noiva de um deles! A situação sugere um grau de comicidade quase gratuita que só possui sentido no contexto trágico do filme em que a tragédia parece compor um ambiente que pouco permite algum bem-estar. Há pouco ou quase nada a ser feito ou faz-se o que é possível, à luz de um pragmatismo caseiro e cotidiano. Resta, às duas personagens assaltadas, o banho relaxante e revigorador no rio, marcando ainda o conformismo com o ocorrido.

De Corumbá, a história se desloca para Ponta Porã, fronteira com o Paraguai. Note-se que nessa migração, a moça raptada desaparece das cenas, sem maiores explicações. Todavia, a cidade emerge a partir da chegada a cavalo de Neco, que atravessa um desfile cívico-militar, assistido por uma população que dedica atenção ao desfile, mas também aos movimentos da câmera. Numa visada breve, enxerga-se um pequeno grupo de indígenas, vestidos, mesclados aos demais integrantes do burburinho do local.

Já em Cuiabá, a capital mato-grossense, a trama se dá também no casario envelhecido, explicitando a precariedade do lugar. As pessoas en-



volvidas nos afazeres mostram o quanto a modernidade é fenômeno parcial e limitado. Cuiabá é apresentada a partir de um encontro, no cinema, entre Neco e uma das várias mulheres que integram a sua rede de romances. Na tela do cinema, imagens e uma narrativa formal desfilam a modernidade da cidade, as obras, como também alguns aspectos da paisagem da Chapada dos Guimarães, e ainda exibem locais e momentos da vida noturna, sem desprezar seu passado vinculado à ação bandeirante na *preação* aos indígenas, deslocado depois para a extração de ouro no rio Coxipó. Nesse momento, o filme mostra sua face mais comercial: a divulgação e a apologia ao governo mato-grossense.

O espaço regional mato-grossense parece apreendido numa totalidade que enuncia uma compreensão de que a região pode ser apreendida como uniforme. As diferenças, para serem identificadas, devem merecer um grau de atenção por parte do expectador. Sobre esse aspecto, destaco que *Caçada* apenas insinua qualquer significado mais expressivo sobre a região pantaneira. Os locais do Pantanal, em que algumas cenas se desdobram, poderiam ser substituídos por qualquer outro cenário, sem prejuízo para a trama. Quando se pensa o Pantanal do filme como componente relevante para a história de Candeias, percebe-se que esse ambiente não é tratado como Éden. Esse aspecto me parece importante tendo em vista que no momento em que o filme estava sendo forjado também ocorriam fenômenos importantes que tiveram destaque na reconfiguração das representações sobre o Pantanal mato-grossense. Por agora, ressalto a grande enchente de 1974, fenômeno natural que produziu efeitos catastróficos sobre a região pantaneira. Esse fato alcançou a mídia nacional, garantindo bons índices de audiência para as reportagens sobre a enchente, principalmente, ao atrair os olhares do país sobre as implicações da inundação e seus efeitos sobre uma região um tanto quanto estranha ao imaginário nacional.

As inundações ocorridas na década de 1970 alcançaram grande destaque no imaginário brasileiro, especialmente a partir do instante em que a mídia adotou esse fenômeno como parte de sua pauta cotidiana. É de se considerar que, no interior desse período, a expansão da televisão

contribuiu para a difusão das imagens captadas e, conseqüentemente, potencializou o processo de construção da representação paradisíaca sobre o Pantanal.

Nesse sentido, ressalto que as representações contemporâneas sobre a região pantaneira possuem algumas características comuns: recorrem à imagem do paraíso, valorizam a flora e a fauna, e enfatizam uma concepção de sustentabilidade ecológica abiótica. Um outro exercício de *decupagem* dessas concepções, certamente, revelaria componentes que, à primeira vista, se mostram pouco importantes para o conhecimento. Por agora, darei maior destaque à ideia de uma natureza exuberante, tomada como pilar central na identificação da região. Tal representação parece sustentar a ideia de que é possível separar o mundo natural do social, operando um exercício ficcional em que a natureza existe enquanto fenômeno físico ou biológico, desprovida de interlocuções construídas pelos homens e mulheres e que resultaram num modelo do *ser* natureza.

Sobre o sentido que a noção de paisagem sugere, percebe-se que é constante a percepção desse fenômeno em um dado independente.

De fato, parece que a paisagem é continuamente confrontada com um essencialismo que a transforma em um dado natural. Há algo, como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem, crença bem arraigada e difícil de erradicar, mesmo sendo ela permanentemente desmentida por numerosas práticas. (CAUQUELIN, 2007, p. 8)

Na seqüência dessa assertiva, compreende-se que o cenário mato-grossense em “*Caçada...*” insinua uma conjugação entre a representação que apresenta Mato-Grosso como um lugar distante, mas onde é possível perceber componentes da modernidade. O enredo permite avaliar que o sertão pode se transformar ou ser alçado à condição de fronteira, na qual as práticas sociais e os valores a elas articuladas adquirem sentidos distintos num campo de maiores possibilidades.

A interação entre o fenômeno social e o ambiente é, parcialmente, atenuada na medida em que o complexo sociedade e natureza faz parte da



experiência histórica. Nesse caso, o ambiente tratado no filme é, acentuadamente, afetado pela ação humana, destacando-se da compreensão que pleiteia algum tipo de separação entre o homem e a natureza, olvidando que a história é um fenômeno do animal humano e que só pode ser categorizada a partir da atuação do homem sobre e com o mundo natural. Do historiador Simon Schama, tomo emprestada a seguinte afirmação, na perspectiva de sintetizar aquilo que estou anotando: “Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia” (1996, p. 17). Minha compreensão, enquanto postulado, é que o Pantanal é resultado de uma operação cultural, com finalidades várias, no interior da qual encontramos a conjugação de uma espécie de crise de consciência acerca do que se opera no ambiente natural, assim como a falsa possibilidade de uma convivência sem conflitos entre o homem e a natureza.

De volta à fita, o centro da trama de “Caçada...” pode ser identificado na procura – e na localização – seguida da posse da riqueza. Esse pequeno detalhe, relevante elemento da história, reproduz uma forma na qual se apresenta a relação elaborada pela sociedade com a natureza e, no seu interior, nos princípios que norteiam as interações homem *versus* homem. As personagens traçam um paralelo entre os valores, as práticas humanas e a busca por algum sucesso. Não se trata, unicamente, de retomar a pouco fértil discussão “a arte imita a vida ou...”. Trata-se de considerar uma obra de arte como parte da experiência humana e ainda avaliar o enredo, a partir de uma experiência histórica, em que o debate sobre o real e o ficcional não estão, sempre, em campos estranhos e opostos.

A trama de “Caçada...” é um produto ficcional solidamente estabelecido na historicidade, conceito que encerra processos caracterizados pelo conjunto de ações humanas num certo momento ao mesmo tempo em que revela valores e concepções presentes no âmbito da sociedade.

No núcleo da história, algumas situações – cenas ou fatos, para um historiador – são arranjadas de forma subordinada à temática mais relevante, qual seja, o embate pela riqueza, e cumprem tarefas de menor importância para o exercício teleológico do autor e/ou diretor. As cenas

do desfile cívico-militar e da ostensiva imagem do presidente-general do momento são traços relevantes para analisar algum tipo de articulação da obra com interesses políticos do período. Esse aspecto se revela também na cena ocorrida no cinema, em Cuiabá, momento em que o “desenvolvimento, o progresso e a modernidade”, verificados a partir da ação do governo local, surgem nas imagens e na locução referenciada no interior do filme.

A jornada realizada pelo personagem de David Cardoso mobiliza o desenvolvimento da trama e transforma a ficção cinematográfica da fuga e da busca; da ambição e das moralidades relativizadas em atos da vida social. O ambiente desenhado no filme, bem como os valores morais ali (re) produzidos integram o enredo, permitindo que as personagens transitem, com facilidade, pelas frágeis fronteiras entre o bem e o mal, o certo e o errado, o urbano e o rural, o mocinho e o bandido, e entre outras migrações morais. A caça parece impor ao caçador um tipo de modificação que o transfigura também em presa, formando uma teia de interesses cruzados que se manifestam em cenas inconclusas ou de múltiplos significados. Tem-se a sensação de que nada pode ser o que se apresenta na desenvoltura e nas atitudes das personagens. Não há solução possível para os dilemas daquele mundo.

O ocaso da trama se desdobra em mais uma sequência de perseguição, de luta e de morte. Neco, que no final do filme é reconhecido como Juca ou Cabeludo, encerra a jornada morto juntamente com duas outras personagens. Os corpos deixados num rio deslizam a jusante como que a buscar algum lugar em que possam se apegar. Esse final evoca duas situações paradigmáticas: uma está relacionada às práticas de violência em que os corpos de indivíduos assassinados são lançados nos rios e, no caso da região pantaneira, são devorados por piranhas. Outra situação está relacionada à simbologia das águas: elas também lembram o ato de higienização, uma espécie de remissão das personagens e da própria história.

Ozualdo Candeias não perdoou as personagens que, ao longo da trama, cometeram um conjunto de atos (a)morais, sempre na busca de um



futuro garantido pela riqueza. No domínio do processo diretivo, Candeias pode ser tomado como o demiurgo, figura controladora e que de posse da câmera organiza e define planos, sequências e, por decorrência, opera o destino do complexo narrativo controlando severamente a presença e a capacidade de deslocamento de cada uma das personagens. Dessa forma, Neco/Nequinho/Juca/Cabeludo integralizam uma unidade-móvel, deslizando no interior do espaço narrativo e vivenciando uma experiência observada e controlada pela direção, cuja intencionalidade é flagrada no correr do filme.

Por último, é importante registrar que Candeias realiza um controle da vida e da morte de suas personagens envolto a uma cosmovisão essencialmente pessimista e caótica do mundo humano, ao menos daquele que se desdobra em “*Caçada Sangrenta*”.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Trad. Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BRUNI, José Carlos; MENNA-BARRETO, Luiz; MARQUES, Nelson (Orgs.). **Decifrando o tempo presente**. São Paulo: Edunesp, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LETE, Eudes Fernando. Anotações sobre cultura e natureza nos pantanais. **Diálogos**. DHI/PPH/UEM, v. 9, n.º. 1, p. 167-188. 2005.
- _____. Do Éden ao Pantanal: considerações sobre a construção de uma representação. **Espaço Plural**. Ano IX, n. 18, p. 145-151, 1.º sem. 2008.
- MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: EUFMG, 2008.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.





