



INEMA

EIS A QUESTÃO

● EDIÇÃO ON-LINE

VES
TIBU
LAR

UESB

2024

LEITURAS DE CINEMA

LEITURAS DE
CINEMA

CRÉDITOS

Esta é uma publicação referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários e Pró-Reitoria de Graduação. Publicação *on-line* em novembro de 2023. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

LIVRETO LEITURAS DE CINEMA | ANO 18 | 2024

Curadoria

Raquel Costa Santos
Rayssa Coelho

Coordenação, organização e revisão

Raquel Costa Santos

Produção executiva

Rayssa Coelho

Programação visual

Danilo Silva

Textos

Eder Amaral
Elton Moreira Quadros
Filipe Brito Gama
Hendye Gracielle Dias Borem
Jânio Roberto Diniz dos Santos
Joaquim Antonio de Novais Filho
José Fábio da Silva Albuquerque
Lídia Nunes Cunha
Mônica Medina Santos Almeida Neves
Rogério Luiz Oliveira

Imagens

Divulgação/Reprodução



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão e
Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação

ÍNDICE

Apresentação 5

Filmes 7

Leituras 26

Cabra marcado
para morrer 27

Filho de boi 42

Os porcos e a reza 60

Apresentação

Iniciado em 2004, o projeto Cinema: Eis a Questão realiza a sua 18ª edição, voltando-se à escolha e à leitura dos filmes que fazem parte do Vestibular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Mais uma vez, foram selecionadas três obras, só que com uma novidade: ao invés de duas obras nacionais e uma estrangeira (como nos anos anteriores), para o Vestibular 2024 foram indicados três filmes nacionais: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho; *Filho de boi*, de Haroldo Borges; e *Os porcos e a reza*, de Rogério Luiz Oliveira e Filipe Gama, sendo os dois últimos nordestinos e baianos, e o último, de curta-metragem, produzido por dois professores do Curso de Cinema e Audiovisual da Uesb.

Além da criteriosa escolha das obras, a equipe do Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, da Uesb, produz materiais com comentários sobre os filmes, feitos por professores e pesquisadores convidados. Para cada filme, são três comentaristas. Desde 2009, publicamos este livreto “Leituras de Cinema”; desde 2012, disponibilizamos os comentários filmados em estúdio; e, desde 2022, realizamos lives com os comentaristas, em que o público pode participar com suas questões e considerações. Todos os materiais e atividades são oferecidos gratuitamente e para livre acesso dos vestibulandos e demais interessados, nos canais de comunicação oficiais da Uesb.

Embora nas duas últimas edições (a de 2023 e esta de 2024) não tenha havido exibição presencial das obras pelo projeto, elas podem ser fácil e gratuitamente encontradas em plataformas na internet, o que corrobora o critério de acesso prezado pelo projeto desde o seu início. Inclusive, neste ano, pudemos contar com a gentileza dos diretores e distribuidores dos

dois filmes baianos, que disponibilizaram suas obras na internet para acesso dos vestibulandos da Uesb. A outra obra também está disponível em plataforma cultural nacional para acesso gratuito.

Assim, mais uma vez, é com enorme estima e empenho que realizamos o Cinema: Eis a Questão, desejando que o público ao qual se volta faça parte, desde já, da construção coletiva que é a universidade pública. E que possamos, também juntos, fruir e fortalecer o nosso cinema, o cinema brasileiro, que integra, de forma fundamental, a cultura, a história e a memória desse país e desse povo, que resiste, como tão bem nos trazem os filmes desta edição.

Boa leitura!

Raquel Costa Santos
Coordenadora do Programa
Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual

Filmes

Acadaedição do projeto Cinema: Eis a Questão, são selecionados três filmes. Até a última edição, eram dois filmes nacionais (uma ficção e um documentário) e um estrangeiro. Nesta edição, para o Vestibular Uesb 2024, foram escolhidos três filmes nacionais, sendo dois baianos, um deles de curta-metragem. Para a seleção das obras, feita criteriosamente pela equipe do Janela Indiscreta, observam-se as críticas, a relevância dos temas abordados, a qualidade estética e narrativa e a possibilidade de acesso, uma vez que as obras podem ser encontradas facilmente.

2024



**CABRA MARCADO
PARA MORRER**

DE EDUARDO COUTINHO
120' | 1984 | Brasil



FILHO DE BOI

DE HAROLDO BORGES
91' | 2019 | Brasil



OS PORCOS E A REZA

DE ROGÉRIO LUIZ OLIVEIRA
E FILIPE GAMA
16' | 2020 | Brasil

2023



**FLEE – NENHUM LUGAR
PARA CHAMAR DE LAR**

DE JONAS POHER RASMUSSEN
89' | 2021 | Dinamarca

VIRAMUNDO

DE GERALDO SARNO
37' | 1965 | Brasil

QUE HORAS ELA VOLTA?

DE ANNA MUYLAERT
112' | 2015 | Brasil

2020



O GRANDE DITADOR

DE CHARLES CHAPLIN
124' | 1940 | EUA



EX-PAJÉ

DE LUIZ BOLOGNESI
80' | 2018 | Brasil



ABRIGO NUCLEAR

DE ROBERTO PIRES
86' | 1981 | Brasil

2019



**MENINO 23: INFÂNCIAS
PERDIDAS NO BRASIL**

DE BELISÁRIO FRANCA
80' | 2016 | Brasil



ERA O HOTEL CAMBRIDGE

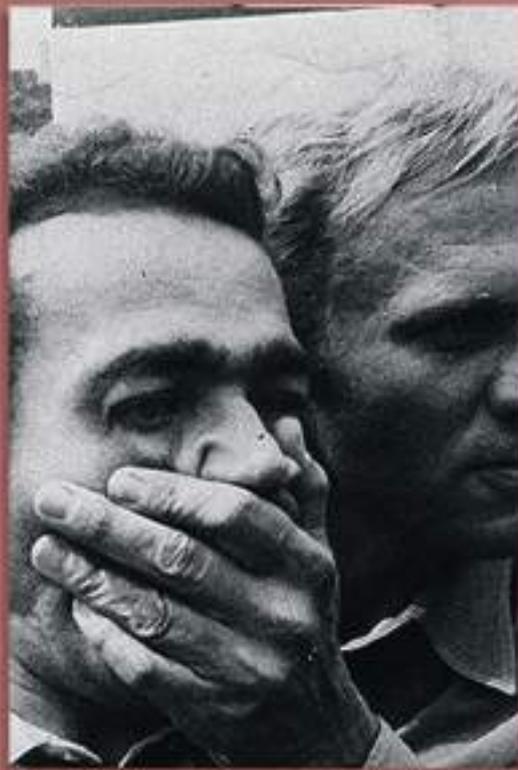
DE ELIANE CAFFÉ
93' | 2016 | Brasil



OS MISERÁVEIS (1935)

DE RICHARD BOLESLAWSKI
110' | 1935 | EUA

2018



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil



JONAS E O CIRCO SEM LONA

DE PAULA GOMES
82' | 2015 | Brasil



DHEEPAN – O REFÚGIO

DE JACQUES AURIARD
115' | 2015 | França

2016



**UMA HISTÓRIA DE
AMOR E FÚRIA**

DE LUIZ BOLOGNESI
74' | 2013 | Brasil



ELE ESTÁ DE VOLTA

DE DAVID WENNDT
116' | 2015 | Alemanha



DOMÉSTICA

DE GABRIEL MASCARO
75' | 2012 | Brasil

2015



O MENINO E O MUNDO

DE ALÉ ABREU
80' | 2014 | Brasil



RELATOS SELVAGENS

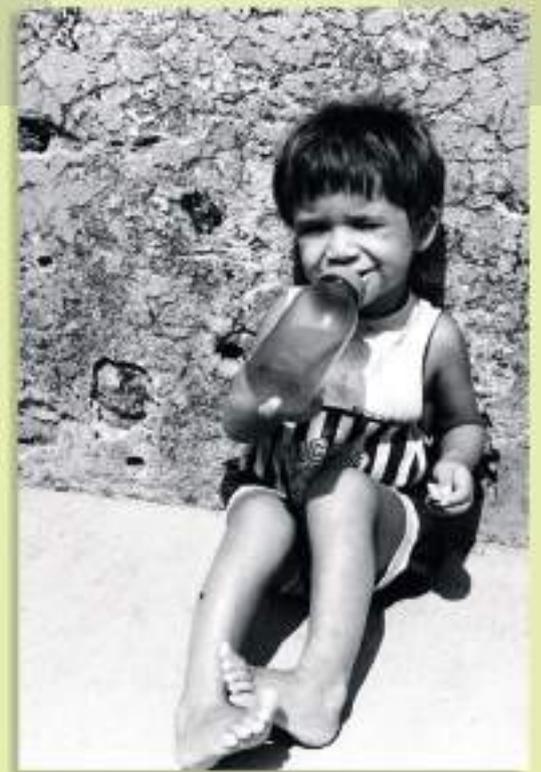
DE DAMIÁN SZIFRON
122' | 2015 | Argentina
Espanha



SEM PENA

DE EUGÊNIO PUPPO
87' | 2014 | Brasil

2014



À BEIRA DO CAMINHO

DE BRENO SILVEIRA
90' | 2012 | Brasil

OS INCOMPREENDIGOS

DE FRANÇOIS TRUFFAUT
94' | 1959 | França

GARAPA

DE GABRIEL MASCARO
90' | 2009 | Brasil

2013



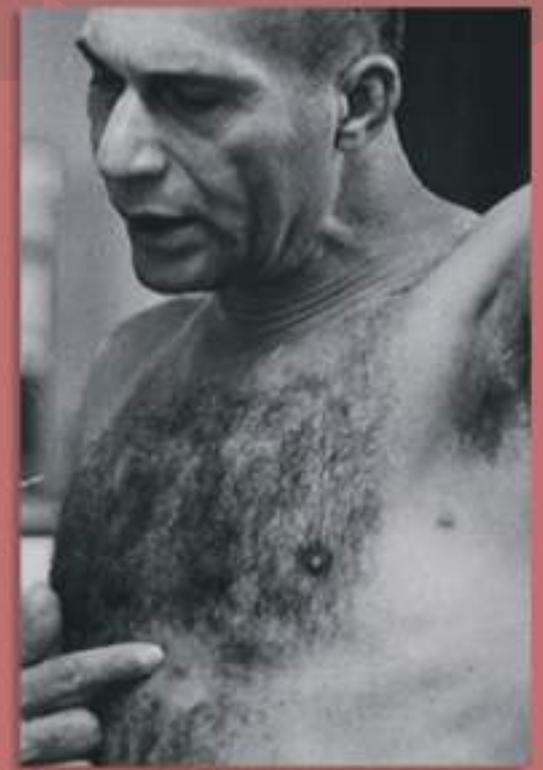
**O ANO EM QUE MEUS
PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**

DE CAO HAMGURGUER
110' | 2006 | Brasil



INFÂNCIA CLANDESTINA

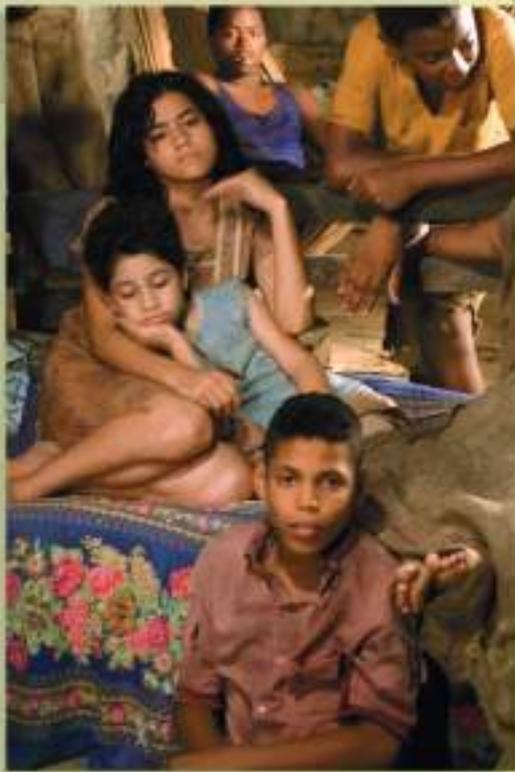
DE BENJAMIN ÁVILA
110' | 2012 | Argentina
Espanha
Brasil



MARIGHELLA

DE ISA GRINSPUM FERRAZ
90' | 2012 | Brasil

2012



CAPITÃES DE AREIA

DE CECÍLIA AMADO E
GUY GONÇALVES
96' | 2011 | Brasil

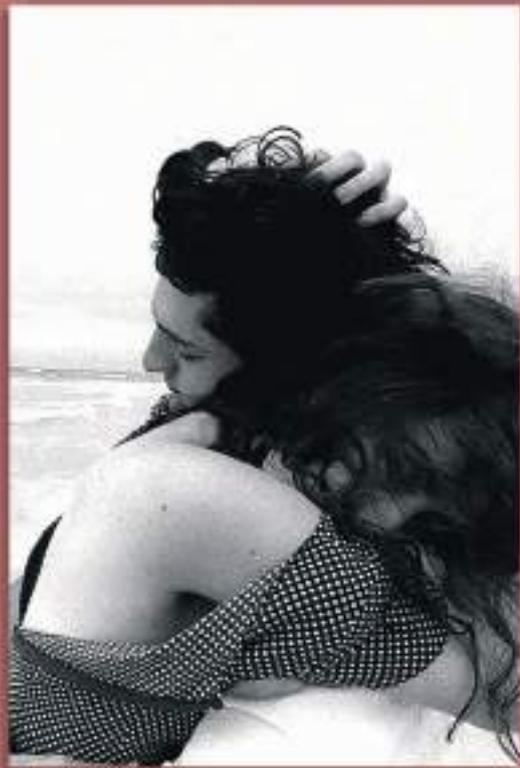
PERSÉPOLIS

DE VICENT PARONNAUD
E MARJANE SATRAPI
95' | 2007 | França
EUA

UTOPIA E BARBÁRIE

DE SILVIO TENDLER
120' | 2010 | Brasil

2011



TERRA ESTRANGEIRA

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
100' | 1995 | Brasil



A COR DO PARAÍSO

DE MAJID MAJIDI
90' | 1999 | Irã



O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUUVENS

DE LÍRIO FERREIRA
106' | 2010 | Brasil

2010



LINHA DE PASSE

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
113' | 2008 | Brasil



A ONDA

DE DENNIS GANSEL
106' | 2008 | Alemanha



PRO DIA NASCER FELIZ

DE JOÃO JARDIM
88' | 2007 | Brasil

2009



MUTUM

DE SANDRA KOGUT
95' | 2007 | Brasil



ENCONTRO COM MILTON SANTOS OU O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ

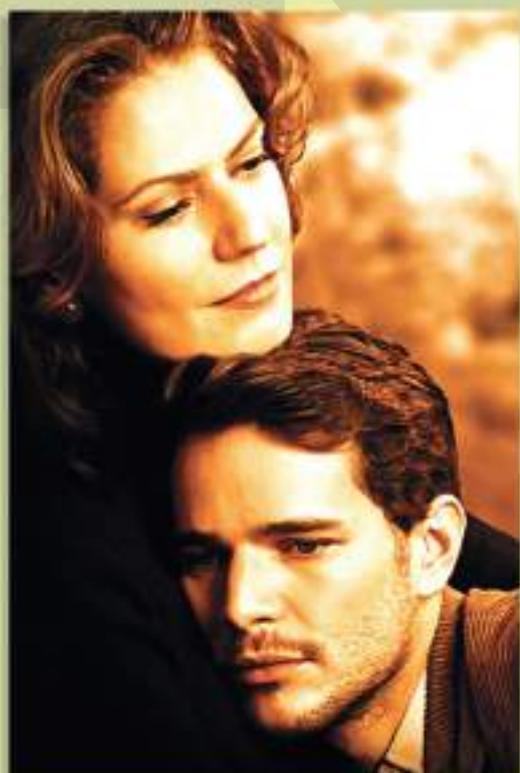
DE SILVIO TENDLER
87' | 2007 | Brasil



ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

DE FERNANDO MEIRELLES
120' | 2008 | Brasil
Canadá
Japão

2008



ZUZU ANGEL

DE SÉRGIO REZENDE
110' | 2006 | Brasil



BABEL

DE ALEJANDRO GONZÁLEZ
IÑARRITU
142' | 2006 | EUA



ESTAMIRA

DE MARCOS PRADO
115' | 2006 | Brasil

2007



MACUNAÍMA

DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
108' | 1969 | Brasil



ANJOS DO SOL

DE RUDI LAGEMANN
90' | 2006 | Brasil



BALZAC E A COSTUREIRINHA CHINESA

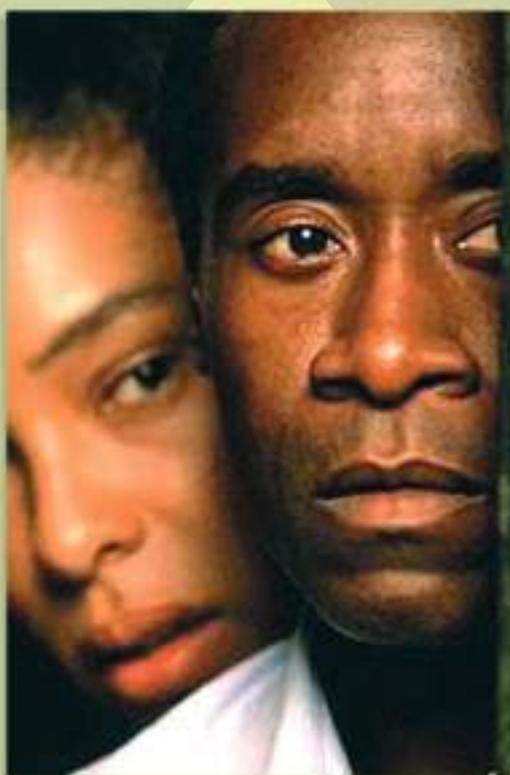
DE DAI SIJIE
116' | 2002 | China
França

2006



A MARVADA CARNE

DE ANDRÉ KLOTZEL
77' | 1985 | Brasil



HOTEL RUANDA

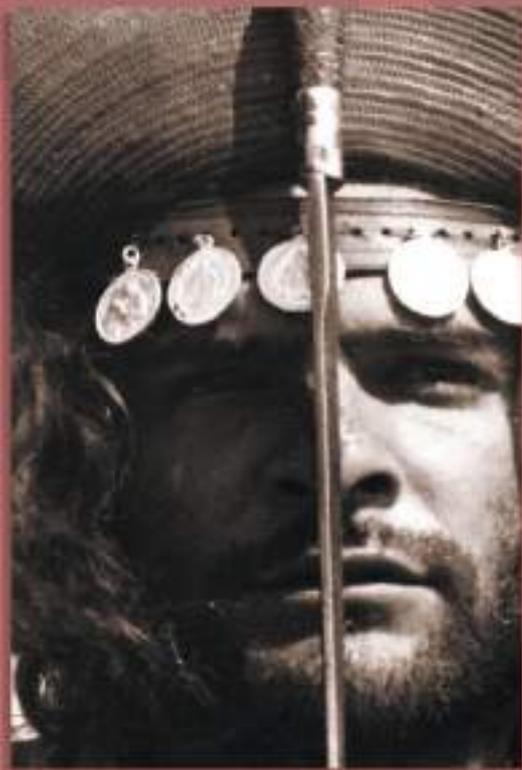
DE TERRY GEORGE
121' | 2004 | Itália/África
do Sul
EUA



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil

2005



DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

DE GLAUBER ROCHA
115' | 1964 | Brasil



CIDADE DE DEUS

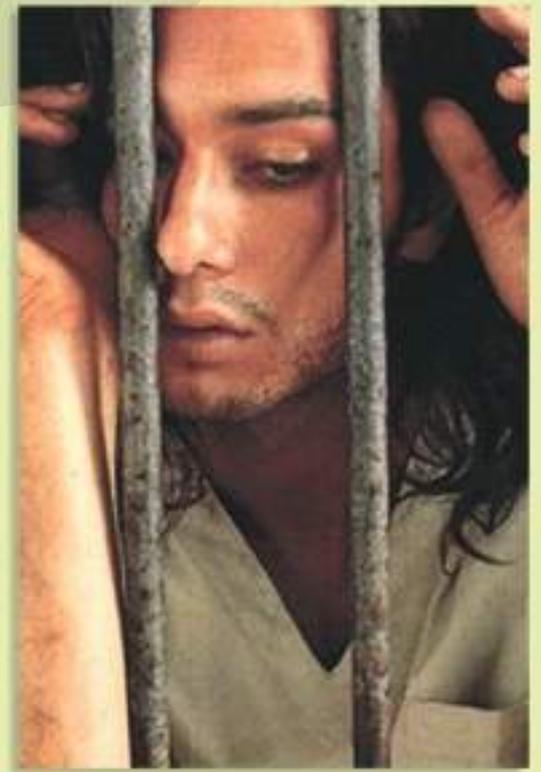
DE FERNANDO MEIRELLES
135' | 2002 | Brasil



A EXCÊNTRICA FAMÍLIA DE ANTÔNIA

DE MARLEEN GORRIS
102' | 1995 | Bélgica
Inglaterra
Holanda

2004



CINEMA PARADISO

DE GIUSEPPE TORNATORE
123' | 1988 | Itália
França



ABRIL DESPEDAÇADO

DE WALTER SALLES
95' | 2001 | Brasil



BICHO DE SETE CABEÇAS

DE LAÍS BODANZKY
80' | 2000 | Brasil

Leituras

Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2024 é comentado por professores e/ou pesquisadores convidados, que contribuem com um texto para este livreto *Leituras de Cinema*, além de terem seus comentários gravados em vídeo e igualmente disponibilizados na internet. Nesta edição do projeto Cinema: Eis a Questão, os comentaristas também participam de encontros *on-line*, transmitidos pelo canal oficial da Uesb no YouTube. As abordagens feitas por esses “leitores-guias” trazem distintos olhares, que, somados aos de cada vestibulando, podem ajudá-lo a refletir sobre diversos aspectos possíveis de serem percebidos e interpretados nos filmes.

Nesta publicação, temos a contribuição de Hendye Gracielle Dias Borem, Jânio Roberto Diniz dos Santos, Joaquim Antonio de Novais Filho (*Cabra marcado para morrer*), Eder Amaral, José Fábio da Silva Albuquerque, Lídia Nunes Cunha (*Filho de boi*), Elton Moreira Quadros, Mônica Medina Santos Almeida Neves, Rogério Luiz Oliveira e Filipe Brito Gama (*Os porcos e a reza*).

Boa leitura!

CABRA MARCADO PARA MORRER

DE EDUARDO COUTINHO

120' | 1984 | Brasil | Documentário

Classificação: 12 anos

No começo dos anos 1960, o cineasta Eduardo Coutinho roda um filme sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado na Paraíba. As filmagens são interrompidas em 1964 com o golpe militar, e o material captado é apreendido. Vinte anos depois, o diretor retoma o projeto a partir de um reencontro com Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro.

Comentaristas

Hendye Gracielle Dias Borem

Jânio Roberto Diniz dos Santos

Joaquim Antonio de Novais Filho



Cabra marcado para morrer: ***fake news e necropolítica no país chamado Brasil***

Hendye Gracielle Dias Borem¹

1964. Eduardo Coutinho, documentarista por excelência, ainda em início de carreira, realiza as gravações do que seria um filme produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE). O filme de então abordaria o assassinato de João Pedro Teixeira, ativista das Ligas Camponesas na Paraíba, que havia sido recentemente executado. Os camponeses e familiares de João Teixeira interpretariam seus próprios papéis. As gravações, entretanto, foram interrompidas pelo Golpe Militar de 1964 e pela consequente caçada aos opositores. Algumas pessoas foram mortas, outras foram presas e torturadas, outras tiveram que mudar de nome e de cidade, camuflando-se sob nova identidade para seguirem sobrevivendo. A vida de todos os envolvidos foi afetada radicalmente a partir desses eventos. Especialmente a vida de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, protagonista do filme.

Os militares, ao invadirem Galileia (local das filmagens, em Pernambuco) à caça de “cubanos subversivos que estariam subjugando homens, mulheres e crianças do campo”, encontraram homens, mulheres e crianças do campo passando fome e sofrendo de doenças, abandonados pelo poder público e acossados pelos latifundiários. Ao buscarem metralhadoras, fuzis e outras armas, os militares encontraram câmeras, microfones, películas, materiais de filmagem. O cinema como arma de guerra.

Eisenstein, o icônico cineasta soviético, disse (com ou sem razão) que não existe arte revolucionária sem forma revolucionária. Nas batalhas de ontem e de hoje, luta-se também com as armas da arte, e a própria arte é parte da revolução.

¹ Mestranda em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Pesquisadora em Cinema e Audiovisual.

1984. Abertura política em curso, lenta e gradual. Coutinho lança *Cabra marcado para morrer*, a partir da retomada do pouco material preservado das gravações de 20 anos atrás, somado a novas entrevistas e novas imagens dos antigos participantes. Um documentário sobre um filme que não existiu. Um filme sobre pessoas que resistiram. Pessoas que reexistiram na clandestinidade, na reafirmação ou na negação de suas ideias e seus ideais, em novas ou antigas vidas, de qualquer maneira radicalmente modificadas.

Cabra marcado para morrer é um filme revolucionário. Em sua narrativa espiralar, intercalando as imagens de antes, de agora e de depois; as filmagens do filme original e das novas gravações; as imagens de arquivo e das pessoas presentes. Em sua potência metalinguística, ao abordar, dentro do filme, o próprio filme; dentro da narrativa fílmica, as próprias narrativas indagadas; dentro das imagens reveladas, as próprias imagens filmadas e exibidas para as pessoas registradas – e aqui é preciso lembrar que, à época da projeção dessas imagens para os ex-camponeses, não vivíamos a superexposição às telas e à nossa própria imagem projetada, como se vive hoje. Portanto, ao serem observados pelo documentarista, os personagens também observam a si mesmos. Ao serem captados pela câmera, pelo microfone, ao mesmo tempo assimilam e ressignificam a própria história. A exemplo de João Mariano, que renega qualquer participação em movimentos sociais. A exemplo de João José, que descobriu nos livros deixados pelos cineastas a tradução da sua distante realidade. A exemplo de João Virgínio, que reafirma seu engajamento, com o custo da própria vida. A exemplo de Dona Elizabeth, viúva na luta camponesa, mãe amputada de seus filhos, mulher que equilibra a sina e a sorte, protagonista da (sua) história.

Uma a uma, o filme de 1984 vai abordando a vida das pessoas que atuaram no filme de 1964. Sondando sobre suas trajetórias, seus percursos, a partir de então. Com a sensibilidade da composição engendrada por Coutinho, essas vidas vão se revelando. Para o cineasta, que investiga; para nós, espectadores; e para elas mesmas, personagens do filme.

2023. Quase 40 anos após o lançamento do filme, temos uma obra restaurada em imagem e som, ressignificada em contexto, mas que permanece tristemente aderente à realidade social, no campo e na cidade. Assistir ao filme, neste momento histórico, tem seu significado ao mesmo tempo reiterado e renovado: lembremos da tentativa de criminalização do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, que luta pela reforma agrária; da tese do Marco Temporal, que destituirá indígenas da justa ocupação das terras de seus ancestrais; dos assassinatos de Marielle, Chico Mendes, Irmã Doroth Stang, Mãe Bernardete e tantas outras pessoas que lutavam por justiça social. Pessoas marcadas para morrer, pois a necropolítica, mesmo antes de a expressão ser inventada, já existia e atuava, eliminando pessoas e sonhos.

O filme também dialoga com o tempo presente no tocante à guerra de narrativas, sendo muito preciso ao retomar, por meio de imagens de arquivo, as manchetes e notícias de jornal que distorciam os fatos, mentiam e propagavam inverdades, despudoradamente. Ao mesmo tempo, o filme evidencia a impossibilidade de se contar a versão dos camponeses, à época dos acontecimentos, e retoma os fatos, 20 anos depois, numa mistura de checagem de *fake news* e prestação de contas com a história. Os opressores e o povo, postos nos seus devidos lugares.

O universal e o singular emergem desse filme. A história pessoal conta a história do coletivo, e a história do coletivo repercute e representa a história de cada sujeito. O documentário *Cabra marcado para morrer*, como a maior parte dos documentários de Eduardo Coutinho, estrutura-se em vidas individuais, pitorescas ou comuns, cada qual contando sua versão de sua própria história. Ao mesmo tempo, evoca-se a história universal das opressões e resistências, dos sofrimentos e resignações, do que é, sobretudo, humano. A vida de uma mulher, de um homem, de uma comunidade, a história de um país. Quem são, ontem e hoje, os cabras marcados para morrer, nesse país chamado Brasil?



Cabra marcado para morrer

Jânio Roberto Diniz dos Santos¹

Através da história do assassinato do camponês João Pedro Teixeira (1918-1962), que se torna uma liderança das Ligas Camponesas no estado da Paraíba, o cineasta Eduardo Coutinho (1933-2014) traz toda a problemática da questão agrária brasileira, marcada pelo controle sobre a terra nas mãos de uma poderosa classe proprietária-rentista *versus* a luta de centenas e milhares de trabalhadores e camponeses sem terra que lutam por um pedaço de terra e, organizados, passam a reivindicar do Estado brasileiro que realize a reforma agrária.

A concentração da propriedade fundiária, o agravamento e a exploração a que os trabalhadores encontravam-se submetidos, a exemplo do aumento do foro – que representava, naquele momento, uma cobrança pelo direito ao uso da terra (uma espécie de aluguel) para trabalhadores tão pobres que sequer conseguiam, por meio do trabalho, o suficiente para alimentar a si mesmo e suas famílias –, podem ser considerados incentivos à organização das Ligas Camponesas, que, em menos de dez anos (entre as décadas de 1950 e 1960), espalhou-se por vários estados brasileiros. Por outro lado, o poder da classe latifundiária, em prol da permanência do controle sobre as terras e o trabalho, leva ao aumento da violência no campo – com a morte de João Pedro e tantos outros –, ao passo em que a defesa da propriedade e a necessidade de controlar o afã da classe dos que nada possuíam – nem mesmo um pedaço de terra para trabalhar – levam ao Golpe Militar de 1964, que durou 21 anos e, com ele, toda a história de repressão, criminalização, controle da propriedade fundiária e difusão de um modelo de desenvolvimento no campo que só favoreceu as classes proprietárias e as empresas capitalistas.

¹ Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Geografia da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

Passados mais de 50 anos do início do filme, o problema agrário brasileiro permanece e até se acresce. A concentração fundiária, a violência e a repressão no campo fazem parte da nossa história atual, mesmo após o processo de reabertura política, com o fim da Ditadura Civil-Militar no Brasil (1964-1985). O poder das classes proprietárias do campo, aliado aos projetos do capital, hoje sob a égide do agronegócio, concentra a terra, avança sobre os territórios dos povos originários e tradicionais, insere-se, de forma ampla, na esfera do Estado (vê-se o poder da denominada Bancada Ruralista) e busca, de todas as formas, criminalizar os movimentos sociais em prol da reforma agrária.

Se, logo após os anos de reabertura política (pós-ditadura), foi possível a retomada e a reorganização dos movimentos em prol da reforma agrária, revelando diversos movimentos sociais de luta pela terra – a exemplo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) –, na última década, assiste-se ao recuo dessas lutas, sobretudo entre os anos de 2016 e 2022, com a ascensão de governos de extrema direita, ligados ou aliados diretos das classes proprietárias. Ao mesmo tempo, o agronegócio, produtor de *commodities* (mercadorias agrícolas e minerais), expande-se, com produção direcionada sobretudo ao mercado externo. Os dados trazidos pela CPT – Comissão Pastoral da Terra (2023), através da publicação Cadernos Conflitos no Campo, vão dar conta de demonstrar o registro de 2.018 conflitos no ano de 2022, envolvendo 909.450 pessoas, com o total de 80.165.951 de hectares de terra em conflito. A violência também se faz atual, e, só nesse ano de 2022, registraram-se 47 assassinatos no campo.

Nesse cenário de barbárie no campo, falta terra para que a agricultura camponesa a utilize para produzir alimentos necessários ao abastecimento da população brasileira. Não por acaso, dados publicados pela Penssan – Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar e Nutricional (2022), no final de 2022, vão apontar a existência de 33 milhões de pessoas passando fome no país e mais de 107 milhões de pessoas (o equivalente a 58% da população brasileira) vivendo em condições de insegurança alimentar. Portanto, entendemos que a reforma agrária, ao levar terra e trabalho para que camponeses possam produzir alimentos saudáveis e a baixo custo para a população brasileira, deve ser uma bandeira abraçada não

apenas pelos movimentos sociais de luta pela terra, mas por toda a sociedade. No país que se consolida como um dos maiores produtores de *commodities* do mundo, é inaceitável que parcelas crescentes da população convivam com o cotidiano da fome e da miséria. A luta pela reforma agrária se faz premente, necessária e urgente, tal qual alertado pelos camponeses de Sapé/PB, Engenho Galileia/PE, em todos os lugares do país onde prevalece um cenário de exploração e injustiça social.

Referências

COMISSÃO PASTORAL DA TERRA. *Conflitos no Campo Brasil 2022*. Goiânia: Centro de Documentação Dom Tomás Balduino/CPT Nacional, 2023. 254 p. Disponível em: <https://cptnacional.org.br/downloads/download/41-conflitos-no-campo-brasil-publicacao/14302-livro-2022-v21-web>. Acesso em: 20 out.2023.

REDE BRASILEIRA DE PESQUISA EM SOBERANIA E SEGURANÇA ALIMENTAR E NUTRICIONAL. *2º Inquérito sobre insegurança alimentar no contexto da pandemia do Covid-19 no Brasil*. Penssan, 2022. Disponível em: <https://pesquisassan.net.br/2o-inquerito-nacional-sobre-inseguranca-alimentar-no-contexto-da-pandemia-da-covid-19-no-brasil>. Acesso em: 20 out. 2023.



“Tem gente lá fora”: um roteiro de leitura da luta camponesa a partir de *Cabra marcado para morrer*

Joaquim Antonio de Novais Filho¹

Acerca da importância de *Cabra marcado para morrer* para a cinematografia brasileira, são abundantes os argumentos da crítica. A incrível trajetória da produção, desde as filmagens iniciais do que se pretendia um filme de ficção, em 1964, até a retomada como documentário, 17 anos depois, empresta à obra de Coutinho uma feição épica.

Interrompida pelo golpe que instaurou a Ditadura Militar a partir de 1964, a proposta inicial era reencenar a história de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas assassinado em 1962 a mando de usineiros da região de Sapé, na Paraíba. A trajetória de João Pedro, seus parceiros de luta e sua família seria encenada pelos próprios camponeses, atores desse processo histórico. O Golpe Militar de 1964, no entanto, alterou o rumo da produção. Com a Ditadura Civil-Militar e o acirramento da repressão, a família de João Pedro foi dispersada, e seus antigos companheiros de luta, perseguidos. Elisabeth Teixeira, sua esposa, teve que se refugiar junto com um de seus filhos no Rio Grande do Norte. Lá adotou outro nome e, durante 17 anos, manteve-se sem contato com seus outros filhos que se espalharam pelo Brasil e Cuba. Alguns dos camponeses envolvidos nas filmagens foram presos, outros foram mortos.

O documentário de Eduardo Coutinho sobre o seu filme interrompido e a trajetória dos camponeses que iriam reencenar a história de João Pedro Teixeira carrega também outros méritos, além do artístico. A retomada da produção, agora sob outra orientação, empresta ao documentário um caráter de testemunho/arquivo da luta dos trabalhadores rurais e da repressão sofrida pelas lideranças camponesas após o golpe de 1964.

¹ Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor de História na Rede Estadual de Ensino do Estado da Bahia.

Como testemunho da luta dos trabalhadores rurais, a obra de Eduardo Coutinho revela-se como um rico arquivo audiovisual dos indivíduos que protagonizaram esse processo no início dos anos 1960. O registro da simplicidade e da fascinação dos camponeses ao se verem projetados na tela, atuando como intérpretes de suas lutas, é dos mais interessantes do documentário. A descontração dos envolvidos revela a beleza e a dignidade dos camponeses que outrora haviam ousado se organizar e lutar pela terra e por melhores condições de vida e trabalho. A partir do material original das filmagens interrompidas brutalmente em 1964, Coutinho vai tecendo junto com os camponeses uma elaboração das memórias dos anos de chumbo.

Importante observar, no entanto, que, mesmo no contexto anterior ao golpe, durante o regime “democrático” de 1946 a 1964, os trabalhadores rurais não tinham assegurados os seus direitos, e suas organizações estavam sujeitas à repressão. Foi um período conturbado, em que a conjuntura latino-americana e internacional amplificava a tensão das lutas sociais em curso no Brasil, sobretudo no Nordeste. No final da década de 1950, a “indústria da seca”, a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e a luta da Liga Camponesa de Galileia foram alçadas a temas centrais do debate nacional. Diante disso, a bandeira da reforma agrária estava no radar de diversos movimentos sociais e agrupamentos políticos. A crescente mobilização das massas camponesas alimentava o clima de tensão política nessa conjuntura.

No início de 1960, embaladas pela vitória da desapropriação do Engenho Galileia, as Ligas se expandem para o Norte e o Sul do Brasil. Em Sapé, na Paraíba, alcançam um alto nível de mobilização e organização, destacando-se a liderança de João Pedro Teixeira.

Como resultado da ausência de sindicatos rurais, as Ligas apresentavam-se como uma alternativa de organização e mobilização das massas trabalhadoras rurais. Em virtude de seu funcionamento sob a forma de associações, as Ligas operavam fora do controle do Estado. Em 1961, durante o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, as Ligas Camponesas emplacaram a tese da “Reforma agrária na lei ou na marra, com flores ou com sangue”. Sinalizava, assim, uma ruptura com a política conciliatória do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em maio de 1962, após anúncio de aprovação de cartas sindicais pelo Governo

Federal, o controle dos sindicatos rurais torna-se fruto de disputa entre católicos, comunistas e as Ligas.

Foi nesse contexto de crescente mobilização que ocorreu o assassinato do líder das Ligas Camponesas de Sapé, João Pedro Teixeira. No filme, Elisabeth Teixeira se refere à constante promessa do latifúndio de matar João Pedro Teixeira, inclusive cortando-lhe a orelha, para beber com cana. Em 2 de abril de 1962, com cinco tiros de fuzil, João Pedro foi assassinado pelo vaqueiro Arnaud Nunes Bezerra, pelo cabo Antônio Alexandre da Silva e pelo soldado Francisco Pedro de Silva. Na ocasião, o líder camponês vinha de João Pessoa e carregava livros e cadernos para seus 11 filhos, material escolar que foi atingido por tiros e seu sangue. Elisabeth só saberia de sua morte no dia seguinte, sem acreditar, encontrando-o “todo esfaqueado de bala [...], o ouvido cheio de terra, o sangue no chão”.

O assassinato de João Pedro Teixeira correspondeu a um crime político contra lideranças camponesas das Ligas. A repercussão foi tanta que o próprio governador da Paraíba, Pedro Gondim, acompanhou o inquérito. O cortejo fúnebre com o corpo de João reuniu cerca de 5 mil camponeses em Sapé. Um mês depois, uma manifestação de 40 mil trabalhadores rurais, em João Pessoa, deu mostras da ascensão da mobilização em prol da luta pela terra naquele contexto.

Eduardo Coutinho, que, na ocasião, participava de uma ação itinerante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), foi a Sapé filmar um protesto logo após a morte de João Pedro. As marcantes imagens desse comício compõem o início do filme *Cabra marcado para morrer*. Com a morte de João Pedro, quem assume a Liga de Sapé é sua companheira, Elisabeth Teixeira, a qual havia conhecido João em um “barracão”², no qual era balconista.

Na noite de 31 de março de 1964, foram filmados os últimos três planos de *Cabra marcado para morrer*, na sequência em que João Pedro estava reunido com outros camponeses, e, ao

² Antonio Montenegro (2003. p. 260-261), em artigo sobre a formação das Ligas Camponesas, define da seguinte maneira: “A grande maioria dos engenhos de açúcar tem também seu barracão, em que são vendidos produtos de primeira necessidade. Muitos trabalhadores recebem o pagamento, todo ou em parte, em vales para comprar no barracão.”

ouvir ruídos vindos de fora da casa, Elisabeth, ao servir o café, alerta os camponeses: “Tem gente lá fora!”. No dia seguinte, tropas do Exército vieram em busca de lideranças camponesas e da equipe do filme. Na ocasião, o material do filme, considerado “subversivo”, foi apreendido. A equipe de filmagem fugiu para o mato, guiada por Zé Daniel (preso em 3 de abril, quando o Exército voltou a Galileia). Em seguida, a equipe se separou em três pequenos grupos, e rumaram para Recife.

Em setembro de 1964, também em Sapé, Pedro Inácio de Araújo, o Pedro Fazendeiro, e João Alfredo Dias, o Nego Fubá, militante do PCB, igualmente integrantes da Liga, foram desaparecidos. Poucos dias depois, dois cadáveres trucidados foram encontrados numa estrada da Paraíba, tratados pela imprensa como “marginais” mortos por um esquadrão da morte.

Um dos camponeses que participaram das filmagens do projeto inicial, João Virginio da Silva, relata detalhadamente no documentário os horrores a que foi submetido durante a sua prisão no quartel militar em Recife. Além disso, narra também como lhe foram tomados alguns de seus poucos bens. O relato de Virginio torna o filme de Coutinho “o primeiro documentário brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês” (MACHADO, 2023. p. 114).

Em 1981, no contexto da “abertura política”, ao retomar o projeto de *Cabra marcado para morrer*, Coutinho foi em busca de Elisabeth Teixeira, viúva de João Pedro e líder das Ligas. Inicialmente receosa, a mulher, que teve que se refugiar numa pequena cidade do Rio Grande do Norte com somente um de seus 11 filhos, finalmente asseverou: “É preciso mudar o regime. Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria e de fome? Democracia com o filho do operário sem direito de estudar, sem ter condições de estudar?”.

Referências

MONTENEGRO, Antonio Torres. Ligas Camponesas e sindicatos rurais em tempo de revolução. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Orgs.). *O Brasil Republicano: O tempo da experiência democrática - da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 247-269. v. 3.

MACHADO, Patrícia. Nos rastros das imagens: memórias de camponeses perseguidos, mortos, e/ou desaparecidos na ditadura militar em Cabra marcado para morrer. In: ALMEIDA, Rogério; SOUZA, Christiane Pereira de; MEDEIROS, Kamilla. *Cabra marcado para morrer*. São Paulo: FEUSP, 2023. p. 102-128.



FILHO DE BOI

DE HAROLDO BORGES

91' | 2019 | Brasil | Drama

Classificação: 10 anos

João tem 13 anos e mora no sertão baiano. O vínculo com seu pai foi rompido, e ele não tem amigos. João quer fugir daquele lugar, e um dia surge a oportunidade quando um pequeno circo chega à cidade.

Comentaristas

Eder Amaral

José Fábio da Silva Albuquerque

Lídia Nunes Cunha



Filho de boi: **o sertanejo é, antes de tudo, um delicado**

Eder Amaral¹

I

Amor, arame farpado

O vaqueiro, porém, criou-se [...] em uma intermitência, raro perturbada, de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias – tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol, arrastando de envolta no volver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças.

Euclides da Cunha, *Os sertões* (2013, p. 119)

Na impressionante descrição que nos fornece da figura do vaqueiro, à qual dedica uma seção d’*Os sertões* (1902), Euclides da Cunha não retrata apenas as características físicas e emocionais da construção desta que é uma das linhas mais fortes da formação da cultura sertaneja. Numa passagem luminosa, o escritor nos diz que cada vaqueiro perdido entre a terra árida e a labuta inclemente pela sobrevivência “atravessou a mocidade numa *intercadência de catástrofes*. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras – nas horas festivas da infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa. *É um condenado à vida.*” (CUNHA, 2013, p. 119, grifos nossos). *Filho de boi* (2019), filme baiano dirigido por Haroldo Borges, põe em movimento essa imagem do sertão que se abre *entre o menino e o homem*, assumindo ora a face de João (protagonista interpretado prodigiosamente por João Pedro Dias), ora a face do seu pai (sob a marca tenaz da atuação de Luiz Carlos Vasconcelos).

¹ Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e do Instituto Federal da Bahia (IFBA, campus Vitória da Conquista).

A dureza da vida sertaneja do vilarejo de Tamburi é perturbada pela chegada do Circo Papa Léguas, sob o comando de Salsicha, que busca um substituto para o falecido Palhaço Piriquito. João, filho de um pai embrutecido pelo ofício e pela saudade, cresce sem a mãe, de quem só restaram a ausência, um boato maldoso dos meninos da rua e uma foto escondida pelo tempo. Entre João e seu pai, duas solidões se encaram fixamente, trêmulas, rasas d'água. Por meios rudes, frágeis, não sabem o que fazer nem do amor, nem da dor.

Um olhar mais apressado veria no pai uma figura autoritária e grosseira, fruto das condições de existência num Brasil agrário, analfabeto, famélico, sem horizonte. Antes do olhar, talvez seja a escuta que nos revele aqui, ao contrário, um homem amoroso de poucas palavras e muito grito, como é todo aquele que foi ferido além do que se pode suportar sozinho. Que, não sabendo dizer seu medo de perder *de novo*, exige que o filho se aprume como homem – isso que não chora nem ri, isso de que ninguém pode mangar se trabalhar duro até morrer, mesmo na tristeza. Mas basta *escutar com o peito* sua voz, no diálogo tenso entre os dois na cozinha (a proibição do circo), contando sua história de amor ao filho, tocando a sanfona esquecida, tirando das costas de João a maldade das pessoas que julgam a partida da sua mãe (“o povo é cheio de preconceito quando a mulher resolve se separar...”) *para encontrarmos, no pai, o menino* – e, no menino, o amor que os manterá ligados. Farpa de arame presa na pele e no peito, a infância sertaneja é também o que costura o corte das perdas e lutos na alma dos dois vaqueiros.

Longe da caricatura que reduz o sertanejo a um tipo bruto, ignorando as formas da sua sensibilidade, *Filho de boi* é certo ao revelar a riqueza de universo escondida sob as mãos calejadas e a economia verbal de um homem simples, isto é, feito de todas as complexidades. Sanfona na caixa, gado na cerca, filho na rédea: três formas de um mesmo medo, que aprisiona e paralisa o pai em sua solidão de *rês desgarrada*. Invertendo os termos dados por Euclides da Cunha, é também o contrário que acontece, quando o pai se faz menino, quase sem ter sido homem: ele grita, esbraveja, chora contido para segurar a dor na unha, como a criança que não pode mais fingir que não doe.

II

Os olhos de João

O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de idéia e saudade de coração...

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (2001, p. 52-53)

Assustado, o menino olha para o mundo com desconfiança e paixão. Entre o medo e o desejo, segue a caravana, vai até a cidade, entra escondido no circo. É descoberto por Salsicha, que protege e rapta, acolhe e impulsiona, fazendo os olhos crus do menino amadurecerem para o riso, ainda que tímido, entre as lonas do circo e o megafone. É comum que se perceba nisso uma complementaridade entre o pai rígido e um substituto afetuoso, mas talvez isso nos impeça de perceber que é uma força inteiramente desvencilhada das posições familiares e parentais que atrai as crianças ao circo, à rua, à estrada, ao mundo. Salsicha é muito mais seu primeiro *amigo*, isto é, vetor de liberdade e de deslocamento de si, convite a se tornar outro: nem filho de boi, nem de vaqueiro, mas João de Tamburi, palhaço do Papa Léguas, amigo do mundo. Entre o menino e o homem, entre o pai e o filho, é o palhaço que capta o desejo e abre passagem à aventura.

Os olhos calados de João temem e choram, mas também procuram, vasculham, descobrem-se. Desajeitado, o corpo do aspirante a palhaço não dá pista de qualquer graça, obstina-se em encontrá-la, fracassa e, assim, é atingido por ela. Marejados de dor pela violência dos meninos da cidade contra sua história, os olhos de João voam pelo lajedo e escapam pelo céu com sua vontade de bater asas, como Pirundo, em *A terra dos meninos pelados* (1939)². Salsicha percebe a sina de *assum preto* do menino e a bagunça no picadeiro. Os olhos do menino querem ver a estrada. E vão. Mas é com o mesmo desejo que eles olham para a foto dobrada no bolso: de um lado, o mundo; do outro, a saudade.

O pássaro pousa. João corre ao ritmo febril do aboio de Luiz Gonzaga em *A morte do*

² Livro fabuloso de Graciliano Ramos, tramado em torno de temas transversais aos do filme.

vaqueiro (1963). De volta ao curral? À solidão machucada do pai? A Tamburi que (o) odeia? Não depois do Papa Léguas, da amizade de Salsicha, do horizonte aberto que a *coragem de rir* fez nascer no seu peito, do nariz de palhaço que ficou de lembrança do encontro. “Vai João, se joga, menino!”: transformado pela fantasia, João de Tamburi, menino-pássaro, é também aquele que deseja a realidade. Numa entrevista concedida em 1970, o escritor norte-americano James Baldwin nos lembra que falar do amor é também falar dos preços que ele tem.³ *Filho de boi* é um filme sobre muitas coisas. Entre o vaqueiro e o palhaço, é também um filme sobre o Brasil de agora. Nos olhos desse menino e na composição caprichosa que o liga ao tesouro do cinema baiano *Jonas e o circo sem lona* (Paula Gomes, 2015), descobrimos muito do que amar quer dizer.

Referências

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

RAMOS, Graciliano. *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

³ *Meeting the man: James Baldwin in Paris*, Direção: Terence Dixon, Reino Unido/França, 1970, 27 min. Disponível na plataforma de streaming MUBI: <https://mubi.com/pt/br/films/meeting-the-man-james-baldwin-in-paris>. Acesso em: 11 out. 2023.



Identidade, reconhecimento e linguagem

José Fábio da Silva Albuquerque¹

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente.

Euclides da Cunha, *Os sertões* (2016, p. 115)

Com essas palavras de Euclides da Cunha, começo o comentário do filme *Filho de boi*, de Haroldo Borges, que apresenta a história de João, *menino-pássaro*, *filho de boi* ou *João de Tamburi* – várias são as denominações (no começo de minhas anotações, referi-me a ele como *menino-peão*). O texto de Euclides retrata bem a figura do pré-adolescente João, como um exemplar dos desfavorecidos daquele contexto de aridez sertaneja, que é uma aridez de terra e também uma aridez de gente. Duas chaves de leitura iniciais perpassam esse comentário: as ausências e as desconexões.

Muitas são as ausências nesse filme, compondo um ambiente que empresta à obra um desconforto que, diante da sequência dos acontecimentos, leva à pergunta “Por que as coisas estão ocorrendo da forma que ocorrem?”. Entendo que a resposta seja alcançada em cada caso com a identificação daquilo que falta e, na sua ausência, explica. A primeira dessas ausências é a do feminino, que perpassa toda a realidade de João. Nela, não tem uma mãe (a não ser pela presença de sua ausência), não tem uma avó, uma tia, nem mesmo uma amiga da família para

¹ Doutor em Filosofia pelo Programa de Doutorado Integrado de Filosofia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

aliviar o embrutecimento daquele ambiente árido. Só uma figura paterna opressora nos afetos e dura na autoridade. Ao mesmo tempo, a ausência do feminino está posta de maneira geral, retratando a realidade de um patriarcado mais que arcaico em que a figura da mulher não é pública, resumindo-se aos seus vínculos privados (e em privado) e, portanto, quase nunca mostrada. Tanto é assim que só aos 21 minutos aparece, pela primeira vez, uma figura feminina nas pessoas de três jovens, e, só aos 40 minutos, uma mulher adulta tem uma fala direta, embora ainda com foco num terceiro, no cuidado sobre a saúde de um membro do circo.

No entanto, o mais rigoroso seria dizer a ausência de um “feminino autêntico”, pois o ambiente retrata, com consistência, um lugar jocoso (no sentido negativo) para o feminino, a exemplo de um garoto que, a pretexto de mostrar seu número de palhaço aos amigos, amarra sua camisa como um bustiê e começa a rebolar (a ligação entre o escracho do palhaço e a figura feminina certamente é sintomática); ou quando há uma apresentação no circo com homens travestidos de mulheres como caricaturas a serem exibidas. Resumindo, a mulher, a grosso modo, não aparece, e, quando o feminino aparece, é como alegoria a ser objetificada.

Outra ausência (talvez consequência da primeira) é a de uma beleza endógena ao local/contexto. Isso é representado de pronto num buquê de flores artificiais colocadas no túmulo de um palhaço, o qual se encontra no alto de um rochedo (alegoria da ausência até mesmo de uma terra-mãe que recebe novamente o filho em seu seio). A ambientação é seca, selvagem e hostil – anunciada desde o início, pela dificuldade do sujeito se embrenhando na caatinga e pela cena do garrote perdido. Mas essa falta de beleza não é apenas natural. Ela também se expressa (até o surgimento do circo) numa completa falta de arte, no sentido kantiano de *Bela Arte* desinteressada na fruição estética. Tudo se resume àquilo que tem utilidade: cuidar do boi, alimentar os cabritos, comer, dormir. Nesse contexto, há a ausência do desenvolvimento e/ou progresso, representado pelo caminhão na rodovia e visto por João, mas que apenas passa, não fazendo parte daquele lugar – sendo o gatilho para entender o interesse pelo circo ao chegar à cidade.

A ausência de ludicidade também é marcante na vida de João: não há jogos, não há brincadeiras, não há sonhos. Situação representada na reação do pai ao saber da vinculação do filho com o circo – “Vai viver a vida num mundo de fantasia é?” –, em que *fantasia*, notoriamente, possui valor negativo e é sinônimo de ilusão e de mentira, pois não fala da terra dura, da labuta pesada e do sofrimento do mundo.

Todas essas ausências são pano de fundo para a segunda chave de leitura: as desconexões. A narrativa é preenchida pelas desconexões.

A mais “gritante” delas é a desconexão entre pai e filho, que se instala no horizonte dos afetos. Isso se mostra desde o início, quando, após um dia difícil em que foi brutalmente culpabilizado por uma perda, o menino, depois de dar banho nos cavalos (ele ou o pai nunca são mostrados em qualquer momento de autocuidado/higiene, pois seus corpos nem são corpos próprios em sentido pleno, são corpos-máquinas voltados para suas funções de trabalho), percebe o pai amamentando os cabritinhos (com mais afago do que o trata) e vai ao encontro dele num movimento de participar daquilo. O afeto positivo é sempre transversal.

Outra desconexão é entre o indivíduo e a comunidade, denunciada explicitamente pela falta de amigos. Na primeira cena de lazer infantil (aos 12 minutos), o ainda *menino-peão* não participa e, posteriormente, é hostilizado pelos garotos, quando, pela primeira vez, ouve-se a alcunha “filho de boi”. Há uma completa falta de vínculo entre o *filho de boi* e a cidade: não aparece escola, autoridades públicas, parentes, grupo religioso, nada. Nenhuma instância coletiva para dar suporte a um pré-adolescente que se mostra sem maturidade afetiva (apenas afetivamente reprimido), com baixa expressividade facial e dificuldade de lidar com novos contextos (cena aos 72 minutos, no circo).

De maneira mais estrutural, encontram-se duas outras desconexões: a primeira, a desconexão entre o cotidiano que aprisiona e a arte que liberta; a segunda, a desconexão entre o passado e o presente. Na primeira, a desconexão é tão marcante que a realidade de João parece clivada, pois sua realidade doméstica nunca se envolve com sua aspiração artística. Isso fica bem simbolizado pelo não contato entre o pai (representante da negação artística) e Salsicha

(representante do mundo circense). Eles são representantes de dois mundos que se desconhecem e, portanto, não comungam da mesma realidade. Na segunda, o presente parece forçadamente separado do passado que o formou, apenas vindo à tona pela alusão externa do grupo de garotos que o chamam reiteradamente pela alcunha “filho de boi”.

Todas essas desconexões do personagem, por sua vez, são concretizadas pela linguagem – seja no falar ou no silêncio. Na desconexão do pai com o filho, impera um silêncio ensurdecedor, apenas quebrado por palavras de comando ou que machucam. Tanto que o nome João é pronunciado pela primeira vez só aos 26 minutos e não pelo pai, mas pelo até então estranho do circo, Salsicha. Na desconexão entre o indivíduo e a comunidade, os garotos também não o chamam pelo nome, só o reconhecem como o *filho do boi*, aquele que o pai é corno e a mãe é puta. Daí se entende também a desconexão entre o passado e o presente, pois o silêncio impera na vida doméstica de João porque o presente é o resultado inaceitável de um passado inaudito do abandono da mulher/mãe. Diante desse contexto, a desconexão entre aquele cotidiano e a arte circense aponta para a promessa de mudança, de um futuro no qual ele é reconhecido (também na linguagem) como João, como o artista *João de Tamburi* e como *menino-pássaro*. A arte é como essa terra prometida que, nas palavras de Nietzsche, salva-nos da realidade.

Fugindo de sua realidade através da arte, João, o *menino-pássaro*, prepara voo na vida itinerante do circo, mas aí percebe que uma dualidade, concretizada numa fotografia dobrada, também o configura. Ele se encontra perante a encruzilhada que marca sua existência: refazer o ato de abandonar ou se reconhecer no abandonado. Assume então o caminho mais difícil, pois percebe que o pai foi um abandonado que não abandonou e, nesse reconhecimento, toma sua decisão. Justifica, assim, a mensagem final: “Enfrentar é a única forma de resistir”.

Por tudo isso, também termino esse comentário com uma frase de Euclides da Cunha (2016, p. 115), aquela imortalizada por ter visto além das privações, das ausências e das desconexões, aquela que pode ser entendida, antes, como a postura existencial que, em João, representa todas as almas sertanejas: “[...] é, antes de tudo, um forte”.

Referência

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu Editora; Edições Sesc São Paulo, 2016.



Filho de boi: **a inversão da partida**

Lídia Nunes Cunha¹

Filho de boi é um filme de 2019 que trata da construção da subjetividade de um menino de 13 anos no contexto do Brasil profundo – o sertão da Bahia. Esta é a grande complexidade do filme: como se forma subjetivamente o sujeito sertanejo; o homem sertanejo e sua necessidade central, o outro. Até aqui não há novidade. O cinema, a literatura, as artes em geral tratam do tema há muito tempo. O contexto sertanejo, o foco na formação do ser masculino, o momento social e político do Brasil contemporâneo ameaçam colocar em xeque o que já conhecemos do tema. Mas não o fazem. Confirmam, com maestria e convicção, a necessidade universal do outro para a formação do próprio eu. É, sem dúvida, pioneiro, uma vez que encontramos pouca cinematografia (até onde alcanço) que tratam do tema da formação da subjetividade do jovem homem sertanejo, e instigante, por trazer, no enredo, as implicações e o que está em jogo na formação dessa subjetividade naquele contexto. A película é um retrato que mostra e subverte lugares sem juízo de valor, acompanhando o drama vivenciado silenciosamente pelo personagem principal, João, o menino que fala com os olhos.

O sertão da Bahia é emprestado como cenário para a construção desse roteiro que poderia ser adaptado a qualquer outro lugar e o faz com o esmero de um bom observador do mundo e das vivências do sertão. As interações do menino João são restritas devido ao preconceito das outras crianças e aos silêncios e distâncias afetivas do próprio pai, que *não sabe* proporcionar um ambiente de diálogo. É um homem de poucas palavras que, certamente, repete no cotidiano de sua subjetividade o que herdara dos outros homens da família, avós de João, sertanejos

¹ Doutoranda em História da Educação pela Universidade de Lisboa. Professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

como ele: poucas palavras, sufocamentos das subjetividades, muito trabalho.

A chegada do Circo Papa Léguas àquela pequena localidade vai alterar a percepção de João sobre si mesmo, uma vez que, estando em um ambiente cheio de restrições relacionais e afetivas, o jogo de espelhos tornou-se também restrito, fragmentado, cortado em camadas de feridas e maus tratos inexplicáveis, silenciados ou apenas explicáveis como preconceito. O circo vai ampliar o espelho, a lente, permitindo enxergar outros prismas e possibilidades. A primeira novidade que virá com o circo é o diálogo, a conversa. Salsicha, um dos donos do circo, será o interlocutor de que tanto precisava o menino para conversar. Ter com quem falar e perguntar coisas simples, dúvidas comuns da vida de um adolescente, fará toda a diferença. Nas conversas entre os dois, o papel da interação humana é central para que o menino do lugar possa reconhecer outras possibilidades e o seu próprio valor como ser humano. Ter a quem perguntar “como se faz amigo” é um bem de valor universal onde quer que se encontre, no sertão profundo ou em uma grande cidade cosmopolita. Sem essa possibilidade, o ser humano definha. Poder falar, expressar-se e também obter respostas traz significado à existência e o reconhecimento de si mesmo. A segunda possibilidade que chega com o circo é bem concreta, ou seja, a de seguir com o circo para outra cidade, um outro lugar, distante daquele que o marcava de modo tão doloroso. Aliás, esta é a única certeza palpável, consciente, do menino: ir embora mesmo sem saber para onde e sem saber muito bem o que irá encontrar.

O isolamento de João é um isolamento imposto por sua condição de filho abandonado pela mãe. A sua mãe foi embora deixando filho e pai. Na perspectiva dos demais membros da localidade, isso é motivo para marcar os dois homens sozinhos que foram abandonados por uma mulher. Na impossibilidade de condenar diretamente a ela, a sociedade encontra um jeito de condená-la indiretamente, através do pai de seu filho e do próprio filho, que nasceu de uma mulher que se arvorou priorizar a si mesma, tomando iniciativas que não deveria convir com a sua condição de mulher e mãe. A película, então, avança e acerta ao apostar nessa possibilidade e segue adiante sem apontar causas ou julgamentos. Trata-se do pano de fundo que deu origem a todo o furacão de perguntas e respostas não encontradas por João para o seu sofrimento. Mas

João pertence a uma geração em que pais e mães se separam e suas vidas continuam e se forma como indivíduos apesar de seus pais não terem vida em comum. A questão aqui estaria no outro, que, naquele contexto isolado e distante, ainda não compreende a decisão de sua mãe e o condena com a pecha de ser filho do boi, do pai traído.

Historicamente, deixar a família e partir sozinho para outro lugar sempre foi um papel aceito para ser representado pelo homem sertanejo. Uma partida quase sempre justificada pelo argumento da busca de melhores condições de vida, mas que, muitas vezes, significou também o abandono definitivo da prole e da mãe desta prole. Quando o homem parte, o abandono não se transforma em motivo de vergonha para os que ficam, nem de isolamento social e preconceitos. O resultado mais visível dessa atitude dos homens foi, muitas vezes, o aumento da indigência e da fome. Tem consequências físicas imediatas. No caso da mãe de João, a consequência é de cunho moral, o que provoca vergonha, distanciamento e isolamento. Não é um isolamento condicionado pela geografia, o meio ambiente ou a fome. Ele e os demais garotos são meninos bem nutridos e perfeitamente adaptados ao seu meio. O que isola João dos demais é o preconceito. E esse reconhecimento de seu isolamento se intensifica na medida em que aumenta a sua necessidade de socialização com os pares de sua idade, com os outros.

João tem 13 anos e está virando homem. Quer ser “normal”, ter amigos, brincar, rir, ter orgulho do seu pai, relacionar-se com outras crianças como ele, porém, não consegue enfrentar a chacota dos outros meninos que manipulam o seu ponto fraco e o fazem vivenciar diariamente o preconceito sem sabê-lo enfrentar. Então, ele procura uma saída: ir embora, correr para fora.

O sertão que se apresenta é um sertão de pessoas nutridas, pobres, mas não miseráveis, espirituosas, engraçadas, sonhadoras, alegres. Mas não somente isso. São também preconceituosas, interesseiras, competitivas, maldizentes. Veem-se casas de alvenaria em construção e postes de transmissão de energia elétrica. É um Brasil profundo em desenvolvimento, que ainda mantém as características de vivência comunitária, a exemplo de quando os vizinhos ajudam o seu pai a refazer a cerca. Será o sertão o espaço do futuro para o Brasil? Certamente não é um sertão de *Vidas Secas*. Nesta obra, correr para fora seria inevitável, uma sina irreversível, já que

a natureza dominava o homem. O sertão do *Filho de boi* tem trabalho e comida, mesmo que o acesso aos bens culturais sejam escassos. Tudo ali pulsa. Tudo é cheio de possibilidades.

Quando ganha a vaga para ser o palhaço do circo, ele, que não tem amigos humanos, vai comemorar a sua vitória com a cabra que pertence à sua família. É um momento de alegria contida. A opção pela cena em silhueta preta sobre o fundo azul acentua esse sentimento. Uma melancolia alegre, delicada, solitária e compartilhada com um ser de outra espécie. João, um menino do sertão baiano, retrata um problema universal e imperativo: eu preciso do outro para construir, elaborar e reelaborar o meu próprio eu. Não se trata de uma dependência patológica. É um precisar do outro para interagir, para trocar experiências. Nesse caso, a saída, o ir embora, aparece como solução, mas pode também não ser a melhor.

A fotografia dos pais, que leva consigo quando decide seguir com o circo, é emblemática. É ela que delimita o antes e o depois na vida de João; a sua transição para o mundo adulto e a decisão de tomar as rédeas de sua própria história. Tomada a decisão, ele faz uma corrida para dentro. A primeira cena do filme, na qual o palhaço anão do circo corre por entre galhos secos e lindas flores amarelas e, ao final, crava um buquê de flores no túmulo do palhaço morto, Piriquito, cujo corpo por ali mesmo ficou, completa-se com a cena final, quando João decide não ir. Decide ficar e corre terra a dentro. Há um convite para buscarmos aqui dentro, no mais profundo sertão, a compreensão de nós mesmos? Nós os brasileiros?

Conseguirá João enfrentar os seus pares de mesma idade, finalmente? Quebrar o silêncio do próprio pai? Andar de peito aberto pelas ruas da pequena Tamburi? Tudo isso ele já havia começado a fazer quando, apesar da contrariedade do pai, continua a frequentar o circo. Quando, com a fotografia de seu pai sanfoneiro em riste, ensaia enfrentar as hostilidades dos outros meninos. Quando diz ao pai ser ele o culpado da partida de sua mãe e, quando, finalmente, busca encontrar explicação para a sua própria história em uma maleta escondida debaixo da cama. Deste momento em diante, mudanças pequenas e significativas acontecem: a música começa a entrar na relação pai e filho; o pai começa a falar de uma maneira diferente do comum

quando se recorda do dia em que a fotografia foi tirada; ele começa a saber um pouco mais a respeito da mãe que o gerou.

João corre para dentro de si e para dentro daquela parte do Brasil que o imaginário nacional alimentou como um lugar de abandonos, de não riqueza, um vazio de cipós, terra dura, sol inclemente e homens brutos. Corre para enfrentar todos esses fantasmas sem intenção alguma de ser um herói. Corre em sentido contrário às direções tomadas por Fabiano de Graciliano Ramos e Macabéa de Clarice Lispector, que partiram para o oeste e em direção ao sudeste.

O século XX foi marcado pelo fenômeno da migração de populações inteiras. As razões para o aumento dessa rotatividade se caracterizam por serem forçadas e não forçadas. Guerras, perseguições políticas, fome, trabalho, relacionamentos afetivos, turismo, tráfico humano e assim por diante. Importante seria o equilíbrio entre essa busca do que está distante de nós, seja distância geográfica ou afetiva, e o reconhecimento do local, do próximo, quando se trata da formação humana. Isso depende das possibilidades e condições objetivas de vida que possibilitam retirar do indivíduo a centralidade da sobrevivência. Um roteiro igual a esse não seria convincente em um contexto cuja fome e a sobrevivência física fossem o centro das preocupações dos indivíduos.

A man wearing a light-colored cap and a dark shirt is sitting outdoors, looking towards the right. The background is a blurred natural setting with trees and a building. The entire image has a warm, orange-brown color cast.

OS PORCOS E A REZA

**DE ROGÉRIO LUIZ OLIVEIRA
E FILIPE GAMA**

16' | 2020 | Brasil | Documentário
Classificação: Livre

Os Porcos e a Reza é um documentário que registra uma criação de porcos e uma manifestação religiosa que têm como protagonistas moradores e moradoras da região da Barragem de Pedras, no município de Jequié, no interior da Bahia.

Comentaristas
Elton Moreira Quadros
Mônica Medina Santos Almeida Neves
Rogério Luiz Oliveira
Filipe Brito Gama



Os porcos e a reza e o Brasil profundo e autêntico

Elton Moreira Quadros¹

Parece, para muitos de nós, que existe um Brasil desconhecido, talvez invisibilizado, e que, em alguns momentos, irrompe diante de nós. Normalmente, com momentos interessantes e, em outros, infelizmente, reveladores de uma realidade subterrânea e dura. Alguns dirão que esse seria o “Brasil profundo” e que esse país começou a ser revelado ao Brasil geral com a publicação dos textos do livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Nesses textos, temos a revelação de uma realidade social, cultural e espiritual que estava em dissonância com o que se vivia nos grandes centros do país de então e, especialmente, na capital do país, o Rio de Janeiro.

As revelações da realidade de um sertão árido, com um povo que tinha tanta fé e a audácia de resistir aos ideais dos “bem-nascidos”, chocaram a sociedade brasileira de então, e o massacre desse povo pelas forças do Estado brasileiro nos choca até hoje. Um Brasil profundo e autêntico irrompeu no horizonte mental de todo um país, que insistia, e ainda insiste, em não se ver na sua integralidade, em não se reconhecer em sua multiplicidade e riqueza cultural, mesmo que, muitas vezes, encontraremos o Brasil profundo em lugares onde a pobreza e a miséria mais impressionam.

Foi com um impacto semelhante ao de uma descoberta de uma realidade ainda desconhecida para mim que a potência da beleza e sensibilidade presentes no documentário *Os porcos e a reza* me atingiram.

Esse pequeno documentário, realizado por Rogério Luiz Oliveira e Filipe Gama, tem como cenário a região da Barragem de Pedras, no município de Jequié, na Região Sudoeste da Bahia,

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Uesb.

e, por “personagens”, moradoras e moradores dessa localidade que estão, do ponto de vista da subsistência, ligados à criação de porcos e que, do ponto de vista do sentido, encontram na reza, nas práticas devocionais passadas quase de forma iniciática, o esteio existencial para suas vidas.

Apesar de realizada nesse pequeno ponto do interior do sertão baiano, a reza é oferecida para o mundo todo; como diz Dona Ni, personagem dessa breve história, “porque, meu fi, O Senhor Meu Jesus Cristo é uma reza abençoada”. Ao falar isso, Dona Ni havia acabado de comentar que, na casa dela, não falta nada e, quando falta, falta pouco.

Seu Antônio Pinheiro, outro personagem destacado, que desejou ser rico quando criança, ao enveredar pela criação dos porcos não conseguiu seu intento infantil, mas descreve a sua vida como uma luta, uma alegria, uma amizade com o povo que dá a ele sempre carinho. E, apesar de estar mais ligado aqui ao tema dos porcos, por “ainda continuar criando porcos”, também participa da devoção, afinal de contas, no universo desse documentário, tanto os porcos quanto a reza estão unidos, quer no título do filme, quer na vida dessa gente, pois a devoção e a vida constituem uma unidade pessoal e comunitária da labuta do existir nessa porção do Brasil profundo.

Em *Os porcos e a reza*, temos algo que eu gostaria de chamar a atenção, uma espécie de poética do som e das imagens. No som, temos momentos de silêncios, entrecortados por captação do som ambiente, atravessados pelas falas de Dona Ni e Seu Antônio Pinheiro, pela reza do povo e pelo silêncio contemplativo de Bau. Algo semelhante acontece com as imagens: em momentos, temos os contrastes de luz do dia, da escuridão da boca da noite, das velas que tentam suplantar as sombras e, ao mesmo tempo, buscam destacar aquele espaço devocional. Em um momento, por exemplo – existem outros –, há um close da câmera em algum ponto, o caule de uma árvore morta, enquanto é possível ver a paisagem com homens e porcos; tudo isso amplia a intensidade desse contraste entre a vida e a terra, da luta da subsistência com a criação de porcos e da reza como a abertura para o que transcende essa realidade; por isso, a importância do foco em contraste com a paisagem ao fundo, com as oposições, e, mesmo, lutas

entre luz e escuridão.

Além de nos remeter para uma discussão sobre o Brasil profundo, uma outra possibilidade de compreendermos a dinâmica d'*Os porcos e a reza* está naquela distinção realizada por Machado de Assis e que ganhou maior destaque a partir da releitura de Ariano Suassuna, a oposição entre o Brasil oficial e o Brasil real. Segundo Machado, “O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco.” (ASSIS, 2015, p. 44). A forma como esses personagens são apresentados nesse documentário poético nos leva a crer que o que aqui é apresentado é esse país real, bom e com os melhores instintos. E, por isso, a arte tem esse valor incontornável de possibilitar tornar visível o que faz do Brasil, Brasil.

O Brasil profundo não é o que está em evidência, mas aquilo que ainda está invisibilizado. E, por ainda resistir em existir e ser, demonstra a sua força e potência recriadora. Essa mesma potência que está na vida dos personagens d'*Os porcos e a reza* também é percebida no mensageiro, ou seja, no próprio filme, ao revelar as gentes da região da Barragem de Pedras, no município de Jequié, no interior da Bahia. Ele nos leva a ultrapassar o local e entender que o humano sempre pode ser abertura ao outro, uma abertura que ultrapassa a simples racionalidade moderna e nos possibilita atravessar o tempo e o espaço, captando, através da sensibilidade, um momento de universalidade daquilo que é tão singelamente interior.

Referência

ASSIS, Machado de. Comentários da semana (29 de dezembro de 1861). In: *Obras completas*. São Paulo: Editora Nova Aguillar, 2015. v. 4.



Os porcos e a reza

Mônica Medina Santos Almeida Neves¹

O documentário de curta-metragem *Os porcos e a reza* discute fé, sobrevivência e afetividade, reveladas nos ambientes externos, internos, dicotômicos, contrastantes e plurais. O desenvolvimento da obra mostra uma estrutura harmônica, prevalecendo a atmosfera fílmica, decorrente da unidade visual e dramática, pois há uma concordância das partes com o todo. De tal modo, percebem-se, nesses espaços *diegéticos*, as relações afetivas como possibilidades dialógicas entre imagens e falas, perpassando a rigorosa construção dos planos e narrativas, que imprimem força e ressonância poética. No mais, o conteúdo se encontra na esfera cultural típica da Região Nordeste, todavia retratado como um poema visual, pictórico, singular e pujante, visto que apresenta indivíduos conscientes do divino em sua natureza humana.

Tecem, delicadamente, as imagens poéticas de cada sequência, o contraste de luz, cor, textura e forma, entre outros elementos morfológicos. Os tons da paisagem sertaneja permeiam entre a palidez do solo, análoga à do céu e da vastidão aquosa, que, lívidos, opõem-se aos arbustos verdejantes pontuando o lugar. Entretanto, nem todas as moitas e galhos são viçosos, pois o território apresenta, igualmente, uma paleta de matizes acinzentados e ressequidos, cuja estética se impõe às características da região.

No ambiente externo, duas residências carcomidas pelo tempo. A que está em ruínas possui duas árvores carregadas de folhas verdes, encontrando-se em arco pleno; até mesmo o cenário natural demonstra prosear com toda a narrativa: fé, sobrevivência e afetividade. Adiante, outro domicílio desgastado, mas ainda habitável, vizinho a esses destroços de adobe ladeados

¹ Mestre em Ensino pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Uesb.

pelo arqueamento dos galhos, mas a sua contiguidade é frontal, como se elas, imagetivamente, dialogassem. Em último plano, tufos margeiam a água desbotada. O sertanejo de nome Bau contempla a vida no meio desse quase nada, e duas paredes do lar destroçado descrevem um arco pleno em sentido inverso, composto pelo tampo de uma madeira. Não obstante, logo atrás, persiste o arqueamento arbóreo em despreziosa e orgânica abóbada de berço. Há uma compensação de forças que se autorrevigoram para repousar na água tranquila da represa, singrada por um barco que surge por detrás de desfocado tronco e, em diagonal, movimentase à direita do quadro. Ele chama os porcos à beira d'água para alimentá-los. Essa é uma das realidades do filme: a sobrevivência do corpo, presente no alimento e na água.

Velas acesas à frente de um oratório desfocado. A voz de Bau, chamando pelos porcos, e o som desses animais se alimentando, também semelhantes a água corrente, sobrepõem a cena. Iluminada pelas velas, junto ao nicho de ícones católicos, policromo e *naïf*, vê-se Dona Ni, de 84 anos. Toda a sua fala é carregada pelas virtudes teológicas, ou seja, fé, esperança e caridade, bem como a de Seu Antônio Pinheiro, também idoso. Suas alocações formatam a estrutura fílmica, compondo, aos poucos, os planos que resultam, em sentido metafórico, numa bela colcha de retalhos *naïf*, cuja beleza física evidencia valores morais.

Ressalta-se, em *Os porcos e a reza*, a existência de três estilos artísticos que, esteticamente, o compõem: impressionismo, barroco e *naïf*. Analisa-se, nesse contexto, as cenas externas e diurnas, possuidoras de valores pictóricos, mais compatíveis com o impressionismo da primeira fase, em que predomina a luz solar incidindo sobre os objetos, enunciando o quão pictural são esses enquadramentos. Os cineastas Rogério Oliveira e Filipe Gama possuem um olhar apurado sobre as impressões paisagísticas, cuja força reside na plena organização dos elementos plástico-pictóricos. Todavia, citado vigor imagético se impõe ainda mais com a presença do sertanejo Bau, sua percepção contemplativa e silenciosa ante esse pedaço de mundo. Nessa perspectiva, enquanto Seu Antônio Pinheiro nos revela a imaginação poética através da memória e quase torna-se um fabulista, ele se aproxima do espectador, absorto em sua experiência fílmica.

As cenas internas apresentam nítidas expressões barrocas, marcadas pelo uso do claro-escuro que intensifica os aspectos dramáticos. Nessa acepção, Dona Ni, mergulhada na sombra, proseia e reza, enquanto um fio delicado de luz quente delinea seu rosto e parte do corpo franzino; às suas costas, velas acesas junto ao oratório. Nesse momento, é grande a semelhança ao barroco das pinturas de Georges de La Tour, uma vez que possui idêntica mística imagética. Em contrapartida, ao Seu Antônio Pinheiro falar do antigo sonho de enriquecer-se criando porcos, a composição e luz muito lembram as obras de Murilo, pintor do barroco espanhol. Há, nessas cenas, força e singela humanidade, pois revelam apenas impressões dessas pessoas solidárias e modestas. Suas dores estão ocultas, são eclipsadas na persistência da fé, mas revelam-se no colorido ingênuo da cantoria, dança e folguedo, bem como nos ícones e arranjos decorativos; reverbera nos caracteres primitivos a arte *naïf*.

O filme descreve uma composição circular, tem início com os porcos se alimentando e termina com os mesmos dormindo em frente à casa de Bau. Resulta, formalmente, numa configuração similar à circunferência, que abrange a precisa estrutura dos planos; nesse sentido, a sua essência é clássica.



Os porcos, a reza e a simplicidade

Rogério Luiz Oliveira¹

Filipe Brito Gama²

Os porcos e a reza é um filme dedicado a Geraldo Sarno. Ao refletir sobre seu desejo e ímpeto de produzir a série *Sertão de Dentro*, ele partia de uma inquietação que o motivava a produzir esse conjunto de episódios: “Como vive um sertanejo hoje em dia?”. Com isso, queria, esse importante documentarista do cinema brasileiro, fazer uma imersão no território do sertão, gigantesco e infinito, a fim de apreender os distintos modos de vida atual das pessoas desses lugares neste mundo contemporâneo. Não é demais lembrar: Sarno produziu uma obra fundamentalmente relacionada ao sertão e suas personagens. Filmou artesãos, cantadores, artistas e manifestações populares. Sagaz como era, não deixou de notar que a condição tecnológica das grandes cidades também seria incorporada pelas comunidades que vivem nos ambientes rurais. Com esse entendimento, ele percorreu o Nordeste brasileiro para construir uma série aguardada, pois ainda segue inédita.

Ao assistir *Os porcos e a reza*, certamente não é a experiência tecnológica o que mais chama a atenção. Talvez seja o inverso disso: a simplicidade de vidas independentes de aparatos digitais. Pelo menos nas circunstâncias registradas nesses quase 20 minutos nas comunidades de Benedito e Canoão, em Jequié, na Região Sudoeste da Bahia. Por essa razão, aprendemos a olhar para o documentário por uma perspectiva: é como se ele fosse uma ode à simplicidade. Tudo foi simples ao construir esse trabalho. Os equipamentos utilizados, o dispositivo de criação, a relação estabelecida entre equipe e pessoas filmadas. A falta de complexidade se estendeu

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Uesb.

² Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

para coisas básicas, como a comida servida nos dias de filmagem: o arroz de leite depois da reza, a cachaça servida no samba de roda, a sopa de legumes com pão após as filmagens. Dá a sensação, por isso, que a narrativa, em si, foi contagiada por esse clima.

Os planos determinados pela direção de fotografia são estáticos. Em vez da movimentação brusca e frenética, uma postura quase testemunhal, diante de hábitos e costumes que repercutem meio que estranhamente aos olhos de um modelo urbano de existência. Do mesmo modo, a sonoridade. Em lugar de intervenções concebidas segundo referências impostas de fora para dentro, o som dos pássaros, das palavras de fé, do grunhido dos porcos. Tudo é observação nas sequências intercaladas numa montagem que, do mesmo modo, não cede às imposições do ritmo frenético de um audiovisual comercial que inunda, cada vez mais, as salas de cinema e se expandem para as telas individuais dos *smartphones*. O filme propõe um ritmo cadenciado, inspirado no cotidiano vivido durante os dias de filmagem à beira da Barragem de Pedras, na zona rural de Jequié.

O ritmo oferecido pela edição do documentário parte do mesmo princípio de naturalidade. Há pouca intervenção na rotina das personagens e uma grande vontade de ver a vida acontecer sem complexidades. Há o respeito ao tempo do lugar e das pessoas que ali habitam. A reza dedicada a Santa Maria Madalena, impulsionada por Dona Ni, é não apenas a demonstração fervorosa da fé e da tradição, mas a insuspeição de que crença pode dispensar pompa. A expressividade religiosa dessas pessoas, reunidas ao alcance da câmera, é sintoma de uma desafetação. Disso, o documentário não abre mão, de forma convicta. Ao enquadrar essas pessoas em seus lugares, a busca é pelo gesto espontâneo, fluido, sem a austeridade dos modelos comportamentais impostos pelas redes sociais. Por isso, os planos duram tanto tempo na tela ao longo do documentário. Opta-se pela contemplação, estratégia apropriada à busca das singularidades identificadoras das tantas pessoas integrantes da aldeia global.

Os bastidores das gravações são vestígios da postura comprometida dessas pessoas com seus saberes e fazeres. Dona Ni, Seu Antônio Pinheiro e seu parceiro de trabalho, Bau, chamavam a atenção pela maneira aplicada e solene como gerenciavam, respectivamente, a reza e a criação

de porcos. Tais relações ressoam de forma inspiradora. Apreende-se o sentimento de que parece vã a ilusão de imaginar outros mundos para além de suas realidades. Os contextos e condições alcançáveis são acolhidos como os melhores para se fazer o que precisa ser feito. O prazer e a vitalidade com que encaram essas tarefas possibilitam uma pulsão de vida que, em lugar de uma projeção do que poderia ser, há a experimentação substancial da existência. A explosão de alegria quando os instrumentos musicais são dispostos no samba de roda demonstra o quanto, distante da complexidade ritualística, a expressão humana extrapola, de forma sincera e despretensiosa.

Os porcos e a reza ensinou, ao longo do processo, sobre o quanto documentário tem a ver com o modesto, não no sentido da precariedade, mas com a abertura franca da interpessoalidade mediada pelo audiovisual. Ao sustentar a narrativa no recurso da entrevista, o trabalho busca amparo numa lógica equânime. A integridade buscada na relação com essas pessoas intenciona afugentar qualquer manifestação de poder que, em regra, complexifica o estar no mundo. Nega-se, portanto, a intervenção de uma locução que comentasse os acontecimentos, para que a trilha sonora estivesse livre para os sons das pessoas e do ambiente. A convivência com essas pessoas nos ajudou a contornar uma devida máxima do senso comum: a de que ser simples leva tempo. Não à toa, duas pessoas octogenárias protagonizam a narrativa, possibilitando-nos retomar o vínculo com a obra e ideais de Gerado Sarno. Essas pessoas dependem, merecem e precisarão dos recursos complexos de uma vida tecnológica e científica. É inegável. Mas parece fato: o diferencial para essa gente documentada em *Os porcos e a reza* está na simplicidade.

Antes de qualquer idealismo, por fim, concerne afirmar: as presenças dessas pessoas no mundo são um ato de resistência política. Afinal, para o poder, é muito tênue a linha que separa simplicidade de precariedade. O gesto genuíno do povo costuma mascarar condições precárias a ponto de parecerem desnecessárias as intervenções do Estado diante de calamidades. A experiência do documentário nos ensinou que simplicidade não é um condão da negociata política, mas um estado de alma.



REALIZAÇÃO



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia



PROEX
Pró-Reitoria de Extensão e
Assuntos Comunitários

PROGRAD
Pró-Reitoria de
Graduação

janelaindiscreta@uesb.edu.br



[@janelauesb](#)

