

Anderson Lopes da Silva
Universidade Federal do Paraná

Revisitando Ruy Guerra: Um percurso metodológico pela análise fílmica de *Os cafajestes* (1962)

Revisiting Ruy Guerra: A methodological proposal for the analysis of the film *Os Cafajestes* (1962)

Resumen

Este artículo considera el trabajo del Director Ruy Guerra como un cine autoral y multicultural. El objetivo del trabajo, por lo tanto, es presentar una lectura de la película *Os cafajestes* (1962) a partir del método de análisis fílmico y mostrar los caminos recorridos en este ejercicio.

Abstract

This article considers the work of the Director Ruy Guerra as an authorial and multicultural cinema. The main objective of the paper is to present a reading of his film Os cafajestes (1962) following the filmic analysis method and to show the paths traversed in this exercise.

Palabras clave

Nuevo Cine
Brasileño

Análisis fílmico

Metodología

Análisis del film

Key words

*New Brazilian
cinema*

Film analysis

Methodology

*Analysis of the
film*

Introdução

1. Para saber mais sobre a vida e a obra do cineasta, cfr.: SILVA, A. L. (2013).

O filme *Os cafajestes* (Guerra, 1962) foi produzido em 1961 e levado às telas brasileiras no ano seguinte pelo cineasta Ruy Guerra¹, logo no início do Cinema Novo. É sobre ele que este artigo trata sob o foco da análise fílmica.

Todavia, antes propriamente do exercício prático da análise, é importante observar o que alguns autores conceituados na área cinematográfica debatem acerca dos princípios teóricos, reflexivos e praxiológicos do método da análise de filmes. Após esta breve discussão, faz-se necessário também observar quais são os critérios de análise impostos às três sequências cênicas selecionadas de “Os cafajestes” e, por conseguinte, quais são as motivações e justificativas que balizam a escolha de tais sequências.

Posto isso, a análise fílmica inicia-se subdivida em quatro etapas correspondentes e umas entre si. O objetivo é apresentar aspectos relativos ao contexto produtivo, à descrição das sequências escolhidas, à análise da linguagem e dos recursos expressivos nestes fragmentos e, por fim, à reconstrução de toda esta análise num viés descritivo-analítico de como o cinema autoral de Guerra pode ser visto no filme em questão.

Mesmo baseando-se nos seis autores que serão discutidos a seguir, o modelo de análise criado aqui –com a intencionalidade de atender as demandas específicas buscadas nesta pesquisa– tem na proposta oferecida por Javier Gómez Tarín (2006: 43-48) uma maior solidez de fundamentação teórica e prática.

O método da análise fílmica: uma breve reflexão

Analisar um filme não é simplesmente comentá-lo, descrevê-lo, criticá-lo ou usar-se de outras análises sobre a mesma obra e reconstruir uma “pseudoanálise”. Quem afirma isso são Vanoye e Goliot-Lété (1994: 16) ao apontar os cuidados que o analista deve continuamente ter ao fazer a análise.

Neste específico caso, ou seja, analisar o filme detendo-se apenas em três sequências cênicas para melhor aproveitar aspectos acerca da linguagem cinematográfica, Vanoye e Goliot-Lété (1994: 15) afirmam que: “Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...]”. Não obstante isso, eles ainda completam: “Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme.” Pois, assim, o analista consegue ter um distanciamento daquilo que analisa. “Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise”, concluem. Ao fim, o processo de “reconstrução” é essencial para se observar os resultados vistos como integrados ao processo.

Por sua vez, Francisco Javier Gómez Tarín, em *El análisis del texto fílmico*, afirma que não basta “assistir” a um filme para se fazer análise dele. Mais do que isso: nem todos que assistem uma obra são capazes de analisá-la justamente porque não se colocam como “analistas” do texto fílmico, isto é, não se colocam na posição de quem observa criticamente e se apreende de detalhes que, numa outra situação, passariam despercebidos. Ele diz: “*Para analizar un film no es suficiente verlo; la relación que se establece con el objeto en cuestión requiere una aproximación en profundidad que obliga a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos*” (2006: 6).

Posicionamento parecido com o de Gómez Tarín tem o colombiano Enrico Pulecio Mariño ao tratar a análise fílmica como um conceito vinculado à ideia de texto fílmico apresentada acima pelo autor espanhol. No livro *El cine: análisis y estética*, Mariño afirma que o princípio básico da análise de filmes deve estar sedimentado na seguinte proposição: “[...] *toda película es un texto. De donde se deduce que para analizarla se leerá como un texto*” (2006: 177).

Numa leitura bem mais ampla, mas que tange consideravelmente o campo cinematográfico, a francesa Martine Joly (1996: 43) propõe algumas indagações – chamadas por ela de “reticências” provocativas – que questionam não apenas a tarefa do analista como também as premissas objetivas que ele dispõe ao iniciar a atividade.

Desse modo, é seguindo a “intencionalidade” de se observar como ou de que maneira o conceito de cinema de autor é expresso na obra *Os cafajestes* que o próximo tópico aborda as escolhas das sequências cênicas a serem analisadas e os critérios que pautam tal seleção. Critérios estes que dizem respeito tanto à narrativa quanto aos aspectos considerados de teor mais técnico como angulações, montagem, iluminação, entre outros.

Motivação seletiva das sequências

As três sequências escolhidas² no filme de Ruy Guerra são vistas aqui como as três exemplificações que melhor definem os adjetivos dados ao diretor na introdução deste trabalho. Nelas está a ilustração mais clara de como o cinema de Guerra consegue ser ao mesmo tempo: peregrino, ousado, inovador e, acima de tudo, autoral.

A justificativa maior que motivou a escolha de tais sequências está sujeita aos três principais aspectos encontrados no cinema autoral de Ruy Guerra: a construção do tempo cinematográfico, o poder relacional e o distanciamento brechtiano (Silva, 2013). Dito de outro modo: nestas sequências é possível observar cada um destes aspectos trabalhados de maneira muito específica e com uma densidade não encontrada em outras sequências da mesma obra.

Por fim, um último argumento que baliza a motivação seletiva das três sequências de *Os cafajestes* está naquilo que Vanoye e Goliot-Lété afirmam sobre o processo de “decomposição” de uma película, isto é: “Os critérios que permitem segmentar o filme em grandes atos são: o espaço; o tempo; as marcas de pontuação (cortes); a coerência, a “lógica narrativa” (1994: 124)”. Neste trabalho os critérios para a seleção destas sequências recaem sobre a coerência e a lógica narrativa (já que, mesmo fragmentadas, elas dão conta de manter a essência da história retratada) e pelas questões relativas ao trabalho com as questões temporais no cinema de Ruy Guerra (como a dilatação do tempo e o ato artístico de “exaurir” a imagem).

A 1ª fase: o contexto produtivo

O contexto produtivo, notadamente conservador e religioso, dizia respeito à uma ala da sociedade que via na obra de Guerra um verdadeiro atentado aos bons costumes e à ordem familiar. Mesma visão tinha a Tradicional Família Mineira³ em sua memorável caminhada contra o filme e as cenas de nudez da atriz Norma Bengell.

Entretanto, havia aqueles que viam estes “cafajestes” sob um outro olhar, um olhar menos moralista e mais libertador, isto é: viam uma estética ousada (e, a seu modo, subversiva); viam os até então recentes usos vanguardistas da linguagem cinematográfica; e, até mesmo, apreciavam aquele burburinho levantado pela primeira cena de um nu frontal no cinema brasileiro⁴.

Pode-se dizer que o mesmo pensamento foi observado pelos críticos ao concederem o Prêmio Saci do Estado de São Paulo pela melhor direção, melhor argumento original, melhor fotografia, melhor música e melhor atriz (Norma Bengell) à película de Guerra. E, no seguinte à estreia, a indicação do filme representando o Brasil no 13º Festival de Berlim, na Alemanha (concorrendo à Palma de Ouro, ganhada, no fim, por “*Il Diavolo*”, de Gian Luigi Polidoro), coroaria a obra de Guerra como uma das mais importantes do período do Cinema Novo.

De sua ascensão nos fins dos anos cinquenta ao auge na década seguinte, o Cinema Novo apresentou diretores e filmes que mostravam um Brasil nordestino sofrido e angustiado pela seca, como as lentes de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos capturaram na parte mais árida do país. Uma nação onde os sertanejos não eram apenas castigados pela fome, mas eram

2. O filme *Os cafajestes* foi analisado em sua versão digital disponível em dois sites: no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=7P-fAsVThx9k>) e na página comemorativa dos 50 anos da película de Ruy Guerra em 2012, sob a responsabilidade dos filhos do ator Jece Valadão - detentor dos direitos sobre a obra (<http://www.jecevaladão.com/#>).

3. A Tradicional Família Mineira (TFM) era conhecida por ter entre seus membros e simpatizantes os senhores e as senhoras mais moralistas e conservadoras da época, com rígidos princípios cristãos que não eram compatíveis com as atitudes –como a crítica ao filme de Guerra– que atentavam contra a moral e os bons costumes vigentes no estado de Minas Gerais (sudeste do Brasil).

4. Para mais informações acerca dos bastidores de *Os Cafajestes* e de fatos curiosos, históricos e técnicos do filme, cfr. Fonseca, R. (2012). "Os Cafajestes" faz 50 anos e volta ao circuito [em linha]. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/os-cafajestes-faz-50-anos-volta-ao-circuito-4386937>

também, na mesma intensidade, esquecidos pelas autoridades de um governo ainda herdeiro da política coronelista.

Foi também este o período no qual os vários Brasis urbanos, da já grande São Paulo e das favelas e morros do Rio de Janeiro, eram estampados nas telas por meio das obras de Ruy Guerra, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, entre outros. Filmes que mostravam o país com toda a sua desigualdade social e problemas cotidianos nos quais os protagonistas eram os pobres, os trabalhadores e os típicos malandros que, mesmo passando por situações precárias, ainda conseguiam driblar as dificuldades econômicas e mostrar toda a sua dignidade e o desejo de uma vida melhor.

Inspirado nos movimentos vanguardistas europeus (como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa), o Cinema Novo possuía as principais características estéticas vinculadas ao olhar autoral sobre as obras, à liberdade criativa, à estetização política, à crítica socioeconômica e às experimentações na linguagem cinematográfica. Tais aspectos faziam jus à máxima glauberiana de "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça".

É nesse contexto que em 24 de março de 1962, *Os cafajestes*, o primeiro longa-metragem do diretor, chegaria aos cinemas do país. Ainda no cenário de 1962, outro diretor de nítida vocação autoral ganharia o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro: Ingmar Bergman, com o não muito conhecido *Såsom i en spegel* (aqui chamado de *Através do espelho*). O Brasil, num ano atípico, também traria para casa mais um prêmio, em maio daquele ano: a película *O pagador de promessas* (Duarte, 1962) venceria a Palma de Ouro da 15ª edição do Festival de Cannes, na França. A importância deste contexto revela o quão forte a ideia de autoria no cinema (e o reconhecimento dela via premiação e crítica estrangeira) estava na época – além, claro, do apreço de Guerra por Bergman e seu uso elogioso da linguagem cinematográfica.

Para Guerra e seus companheiros cinemanovistas o cinema era muito mais do que um mero "instrumento, uma arte a favor da política", para eles o cinema poderia "promover", justamente por seu experimentalismo desafiador, uma alteração maior na sociedade, uma mudança estrutural que era configurada e manejada a partir da criação de uma cultura e de uma estética nacional resistente à "invasão" do cinema hollywoodiano. Uma verdadeira revolução a partir de uma educação estética, por assim dizer.

Ruy Guerra, falando da linguagem de seus filmes e aspectos como a justificativa de determinados cortes, uso da cor, do plano-sequência, entre outras questões, é categórico ao abordar a estetização do político pelo cinema deste período. Ele diz: "Eu tenho um compromisso com a realidade muito grande, procuro não projetar os meus desejos ou promessas, isto é uma postura política" (2006: 26).

A 2ª fase: a descrição das sequências

A narrativa do filme *Os cafajestes* (em 35 mm) se passa aproximadamente em 24 horas e tem como o cenário as áreas urbanas da cidade e a praia, sem espaços artificiais ou cenários delimitados. Entretanto, é na amplitude de uma praia deserta que as sequências se detêm com mais afinco.

A história versa sobre o personagem Vavá (Daniel Filho), um jovem playboy, que, preocupado com a falta de dinheiro de seu quase falido pai (um banqueiro), recruta seu amigo pobre, Jandir (Jece Valadão), como cúmplice. Vavá promete a este um carro – "nada como ser o dono de um conversível", ele diz -, se o rapaz ajudá-lo em seu esquema de chantagem.

A chantagem consistia à primeira vista em atrair a amante do tio, Leda (Norma Bengell) até uma praia deserta para fotografá-la nua e usar as fotos contra o tio, amante da jovem. O objetivo de Vavá é extorquir dinheiro de seu tio rico com as fotos, mas as coisas não acontecem como o planejado. O motivo é que Leda declara aos jovens que havia sido "chutada" pelo tio do "bon vi-

vant”. Quem propõe uma saída para continuar a chantagem é a própria Leda: ela sugere que sejam tiradas fotos da filha de seu ex-amante, a jovem Vilma (Lucy Carvalho), por quem ela nutria um rancor, já que por causa da jovem, ela não havia ganhado um apartamento prometido pelo tio de Vavá. Então o playboy atrai a sua prima Vilma, meio a contragosto, para a mesma praia, entretanto, sentindo-se atraído por ela, Vavá hesita em continuar com o esquema proposto.

A descrição da primeira sequência, de aproximadamente 16 minutos, consiste no momento em que Jandir e Vavá levam Leda para uma das praias de Cabo Frio. Como tudo já estava planejado de antemão, Vavá permanece escondido dentro do porta-malas com a câmera na mão esperando o momento mais oportuno para realizar a fotografia. Quando eles chegam à praia, Leda tira seus sapatos e corre em direção ao mar para molhar os pés. Vendo que a moça parecia ansiosa por entrar no mar, Jandir a estimula a mergulhar, mesmo após sua declaração: “Não trouxe maiô”. Ele rebate: “Não precisa. Isso [o maiô] é pra quem tem corpo feio”. Antes, porém, numa conversa rápida eles falam sobre uma cicatriz no pulso de Leda e comentam sobre uma suposta tentativa de suicídio.

Então, ela resolve banhar-se e deixa suas roupas na praia. Jandir aproveita o momento, surrupia as peças de roupa de Leda e começa a buzinar avisando a Vavá que aquele era o momento ideal para realizar as fotografias. Leda, assustada com a situação, sai do mar, nua, e, visivelmente abatida e angustiada com o que ocorre, quase não tem forças para correr até o carro dos rapazes e tentar resgatar seu vestuário.

O *travelling* dura cerca de quatro minutos e apresenta Leda, nua, caída na areia, tentando (inutilmente) tapar seus órgãos genitais, com expressão de súplica e impotência: a cena é filmada de dentro do carro e os gritos de deboche de Vavá ressoam junto à buzina estridente. Enquanto isso, Vavá continua fotografando-a, e Jandir, por sua vez, faz volteios com o “seu” conversível prometido ao redor do corpo da jovem que está caída na praia. A cena termina, quando Leda afirma aos dois que havia se separado do tio de Vavá, agora ex-amante, e propõe a eles que façam a chantagem com Vilma. Assim, ela também participaria do esquema e se vingaria da menina de quem não gostava.

A segunda sequência cênica dura cerca de 11 minutos e apresenta o diálogo - num paralelismo - entre Vavá, Jandir e duas moças (filhas de um pescador), no alto de um forte na praia. Enquanto Leda está a busca de convencer Vilma para o “encontro” das fotos, Vavá e Jandir resolvem subir até um forte na praia. Lá, depois de jogarem conversa fora e manusearem a arma (roleta russa), eles se encontram com duas jovens que sobem até onde eles estão para pedir o fósforo emprestado.

E deste ponto em diante que o diálogo em paralelismo acontece: enquanto Jandir conversa com a mais jovem e pergunta questões religiosas sobre Maria, sobre uma espécie de literatura catequética, se ela gostaria de ir ao céu ou iria com ele para um apartamento novo que ele compraria para ele; Vavá conversa com a mais velha sobre seu pai e sobre suas experiências sexuais, se a jovem era virgem ou se havia perdido sua virgindade com o namorado. Tudo isso acontece no mesmo momento.

A história segue e todos vão parar na praia. Lá, Jandir chega a agredir Vilma, rasga sua roupa e joga no chão para que Vavá pudesse fotografá-la como o plano havia sido combinado. Mas o jovem se recusa, por sempre ter nutrido uma paixão pela prima, e os dois rapazes acabam entrando numa briga.

A terceira sequência, com a totalidade aproximada de 22 minutos, apresenta o desfecho do filme, após a briga de Jandir e Vavá, já que este último havia se recusado a forçar sua prima (Vilma) a ficar nua para que ele a fotografasse. E após isso, seguem-se os diálogos, agora numa aparente sincronia, no ambiente noturno da praia. Neste espaço acontecem tentativas de “reconciliação” entre os personagens. Um ponto de destaque é o momento em que Jandir não consegue ter uma relação sexual com Leda e a sua

impotência é discutida de maneira aberta, falando também sobre drogas e estresse. Discutindo o futuro de suas vidas, a honestidade e a desonestidade, além da estranha maneira de amar destes “cafajestes”, é possível ver que ali se formam ambos os casais (Vavá-Vilma; Jandir-Leda), numa espécie de epílogo redentor.

A 3ª fase: os recursos expressivos e linguísticos

Esta etapa da análise volta-se para aspectos fundamentalmente ligados à linguagem cinematográfica utilizada por Ruy Guerra nas sequências em estudo de *Os cafajestes*. Os recursos expressivos da narrativa (parte também de uma linguagem) e características vinculadas a planos, movimentos de câmera, montagem, música, cor e ponto de vista.

Assim, já na primeira sequência é possível observar que há predominância de plano conjunto em virtude da presença quase que constante de pelo menos dois ou três personagens durante as cenas. Há a ocorrência de primeiros planos focados nos rostos de Jandir e Leda, com expressões que variam do olhar sedutor e carinhoso ao desespero, ora laterais, ora frontais. E há o plano-sequência com Leda, ao centro da tela, movimentando-se numa espécie de “balé da agonia”, sendo fotografada por Vavá (que urra bizarramente) e Jandir, que buzinando insistentemente, “passeia” por volta da moça, estendida na areia da praia.

Existe também uma presença forte do plano detalhe na mão do rapaz que se movimenta pelo corpo de Leda e nos objetos caídos no chão, já ao fim da cena, que são jogados pela praia. Sobre os closes, Ruy Guerra (2013) diz: “Eu acho close uma coisa maravilhosa. [...] Por isso que eu gosto de um Bergman ou um Antonioni. [...] o plano tem que dizer sempre alguma coisa, se não, é melhor não tê-lo”.

A câmera pode ser definida como bipolar, mas uma câmera coerente com as cenas que requerem sua “bipolaridade”. No início ela se move de uma maneira discreta, calma e tranquila; mas, nas cenas de Leda sendo fotografada, ela adquire uma dinâmica e rapidez. Uma câmera nervosa que captura por sete minutos as cenas de nudez e, nos quatro minutos de *travelling*, ela parece aprisionar a personagem Leda dentro do filme e de seu próprio desespero e choque. Aqui, como numa rápida cena anterior, o ponto de vista subjetivo (daqueles que estão no carro) toma a cena. A montagem de Guerra é aquela que sempre rejeita a decupagem clássica, como afirma Pizzini (2006: 44). Sobre esta sequência é possível ver que, por cortes rápidos e outros nem tanto, o filme ganha uma contraditoriedade em seu desenrolar que transmite aquilo que Pizzini chama de “ritmo inebriante da cena”. A música que sempre para quando o cantarolar do assobio de Jandir se inicia, foge da tela com os gritos de Vavá e as buzinas do carro, num sentido musical quase atonal (Pizzini, 2006: 45).

Na segunda sequência é interessante observar que a cor, assim como no filme todo, segue um preto-e-branco de matizes variados que, tanto em cenas diurnas como noturnas, adquirem uma plasticidade elogiosa presente em toda a fotografia de Tony Rabatoni (1927-1995). Sobre o uso das cores (ou o “não uso delas”), Ruy Guerra afirma que: “Uma das grandes forças do Cinema Novo foi ele ter surgido na época do cinema preto-e-branco” (2006: 21). Pois, ele continua, se o cinema tivesse naquele período o uso das cores, os diretores seriam obrigados a trabalhar a linguagem com outros pressupostos. “Eu me lembro que quando fiz ‘Os cafajestes’, a minha vontade era fazer um filme a cores”, ele revela.

Nesta sequência o uso de grandes planos gerais dá conta da paisagem do forte e da imensidão do mar, contudo, há espaço aqui para primeiros planos e planos conjuntos dos personagens que assumem a totalidade dramática das cenas. As cenas do forte apresentam movimentos de câmera que vão de panorâmicas sobre a paisagem a *plongées* e *contra-plongées* dos personagens que circulam pelo ambiente.

Já a montagem possui uma inovação muito clara no que diz respeito à unicidade narrativa e conflitividade paralela entre os diálogos de Jandir e Vavá com duas jovens filhas de um pes-

ador. Uma montagem ágil na qual se opera uma estranha comunhão entre o profano e o sagrado. Aqui os sons do mar, dos pássaros, do vento e da buzina do caro dão o tom naturalista ao ambiente da cena. O ponto de vista de quase todas as cenas dessa sequência apresenta uma complacência distinta da sequência anterior: nelas o espectador apreende os diálogos e o cenário de modo direto e com cortes voltados aos rostos daqueles que falam. O subjetivismo, dentro deste específico contexto, existe apenas pelo teor da conversa dos personagens. Contudo, há uma multiplicidade de tomadas laterais que tiram uma possível convencionalidade nos diálogos.

A terceira e última sequência traz planos gerais no ambiente noturno da praia, planos conjuntos com todos os personagens e uma maior frequência de primeiros planos. Os planos utilizados nessa sequência têm uma grande variedade assim como na anterior, todavia, aqui os planos médios e primeiros planos se sobressaem por trazerem uma constância nos diálogos entre os casais de personagens.

A montagem dessa sequência apresenta um recurso muito presente no cinema de Guerra, mas que aqui, ganha um sentido todo especial. Trata-se do uso das falsas ligações (ou os *faux raccords*) na sequência de planos aparentemente sem conexão entre si ou sem uma continuidade clássica de uma cena para a outra. Este efeito de montagem é utilizado para se criar uma sensação de estranhamento no espectador, de modo que ele crie conexões próprias entre as imagens, bem diferente dos *raccords* convencionais como os define Noël Burch (2006: 26-31). O diálogo entre Vilma e Vavá é um exemplo perfeito para isso. Lá, o uso da luz sobre o rosto dos personagens indica de quem é a fala durante a narrativa e, trocando a todo o momento de posições no plano, eles se alternam de um lado ao outro da cena sem que essas movimentações sejam trabalhadas de modo convencional nas estratégias temporais. Elas “simplesmente” acontecem.

Antes, porém no início, uma música com som percussivo sobrecarrega a cena de tensão nos momentos de discussão entre Vavá e Jandir, enquanto Vilma, com a roupa rasgada e visivelmente confusa, fica arrastando-se pela areia, numa agonia teatralizada. O ponto de vista nessa sequência tem um detalhe não observado nas outras duas citadas: há aquilo que Ruy Guerra chama de “imagem suja” (2013), isto é, quando durante a discussão dos dois rapazes em primeiro plano e sob a penumbra, a imagem da prima de Vavá no chão da praia é iluminada e focalizada em segundo plano.

O movimento de câmera volta a ser tranquilo e quase que passeia por sobre as cenas, dando a falsa ideia de intimismo (por focalizar bem de perto as feições dos personagens) que é, rapidamente, substituída pela veracidade do distanciamento (dos diálogos e a forma da montagem e corte). Joel Pizzini (2006: 44), utilizando das falas de Glauber Rocha e David Neves, chega a declarar que os “Cafajestes” é um concerto de corte e montagem com música de Luiz Bonfá ou um “telégrafo visual”, já que aqui o som adquire uma função conarrativa.

A 4ª fase: a reconstrução descritivo-analítica – ou Considerações Finais

A tônica da ideia de reconstrução ao fim da análise é relevante por fazer a “reintegração” da atividade primeira de desconstrução realizada nas três fases anteriores, isto é, “reorganizar” os resultados obtidos pelo partilhamento da análise em etapas o que possibilita a otimização da atividade analítica. É nesta atividade de “reconstrução” que se dá, segundo Gómez Tarín (2006: 44), a “plasmação escrita” conclusiva da análise.

Desse modo, um destes primeiros resultados de tal reconstrução está no vínculo que liga a primeira sequência à forma e à preocupação que Ruy Guerra tem ao lidar com o tempo cinematográfico. Nela é possível perceber que há aquilo que ele chama de “exaurir a imagem”, isto é, deixar com que a imagem seja absorvida em sua totalidade, independentemente de cortes ou uma montagem que se apropria de “planos sem sentido”, em sua visão, para criar disso uma pseudopelícula. Por isso a necessidade de um plano-sequência e um *travelling* tão longos.

A anatomia do tempo fica patente na fala de Ruy, quando o cineasta declara que em *Os cafajestes* há a marca do Cinema Novo: o filme possui uma dilatação de tempos que não corresponde às narrativas habituais do circuito comercial. “Eu gosto de exaurir a imagem. [...] A duração do plano te dá as dimensão vaga e nova de pensamento e comportamento, que eu acho fantástico”. Ele completa, sobre esta sequência em especial, dizendo que: “O personagem pensa, demora, fica, passa... Tudo foi dito e o plano continua. E você vai se reencontrando em outras dimensões do personagem” (Guerra, 2013).

Por sua vez, a segunda sequência e toda a multiplicidade de recursos expressivos e linguísticos usados nela, voltam-se para a temática recorrente das relações de poder. O diálogo na montagem paralela entre Jandir com a moça mais nova e Vavá junto à moça mais velha, transparece o conflito, não apenas por parte de um espectador que talvez esperasse um diálogo mais tradicional, com corte e movimentos da câmera que dessem “condições mais simples” de entendimento da cena; mas sim, por trazer a temática da religiosidade e do sexo, além de fazer, bem rapidamente, menção à vida econômica do pescador (pai das garotas).

A coerção imposta pela religião no que diz respeito à virgindade e ao papel da mulher é posto em cheque com a proposta de Jandir à moça mais nova e, aparentemente, mais ingênua e pura (agora, amplie tal pensamento para a década dos sessenta, por exemplo). Ao dizer se ela acreditava realmente na existência do céu e se gostaria de ir para lá e, em seguida, “prometer-lhe” um “apartamento em Copacabana, com empregada e boas roupas”, a jovem fica balançada e hesita em responder sobre o que escolheria. Já Jandir, sem pestanejar responde: “Tá vendo? Você não tem a certeza. Se tivesse não trocava”.

Essa temática do poder relacional mostra aquilo que Guerra passa a trabalhar em muitos outros de seus filmes: não há o poder personalizado, institucionalizado ou tangível, como Foucault dizia, mas há as relações de poder nos níveis mais impensados aos mais conhecidos. O campo da religião “contestado” pelos “cafajestes” e as pobres moças (e que volta à discussão no fim da terceira sequência com a dualidade de “casamento versus virgindade”), é um deles. Do mesmo modo quais as relações díspares e de força entre o feminino e o masculino, como explica Ângela Carvalho (2006: 151) em sua tese sobre o tema.

O “preço” pago por Norma, como um outro exemplo, ao tentar ser dona de seu corpo, seus desejos e amores corresponde à estas relações de poder. Tanto ela como a prostituta que surge logo no início do filme (interpretada por Glauce Rocha) são passíveis de sofrerem as “penalizações” impostas pelos cafajestes pelo simples fato de terem liberdade. Aqui a liberdade é um simulacro das relações de poder do homem sobre a mulher.

A terceira sequência, por fim, explicita a percepção do distanciamento brechtiano dentro do cinema por mostrar, com grande destaque e especificidade, os “*faux raccords*” nas cenas dos diálogos entre Vavá e Vilma. O efeito oferecido por uma montagem e cortes não convencionais (com o uso inovador da luz nesse contexto como o indicador da fala dos personagens e, na questão da “imagem suja” como delimitador da perspectiva) traz ao espectador uma espécie de “estranhamento controlado”. Em outras palavras deixa muito claro que o filme é um discurso fílmico, é uma criação feita de linguagem cinematográfica. É uma obra de caráter não ilusório, mas reflexivo, questionador, contestador e (por que não?) subversivo.

Sobre tal distanciamento é importante notar ainda que isso representa uma “herança”, por assim dizer, da escola francesa que Ruy Guerra conheceu e a forma dela em lidar com o tempo, isto é, em dispor da “descontinuidade” para produzir sentidos. Pizzini, fazendo alusão ao mesmo tema, confirma que, por meio de *Os cafajestes*: “procedimentos de uma corrente no novo cinema francês como a ‘descontinuidade’, ‘os cortes no mesmo eixo’, a ‘dessincronia’, a figura do ‘anti-herói’” (2006: 44), entre outras inovações inaugurais começaram a surgir no contexto do *Cinema Novo* de Ruy Guerra.

Assim, as três sequências analisadas em sua descrição, recursos expressivos e linguísticos conseguem apresentar o olhar autoral deste diretor por meio das três principais características observadas na realização de suas obras. Em outros termos: a preocupação em lidar com o tempo no cinema, as relações de poder como temática recorrente e a presença da ideia de distanciamento brechtiano (com o viés questionador) ficaram nitidamente visíveis por meio da análise fílmica de *Os cafajestes*.

BIBLIOGRAFÍA

BURCH, N. (2006). *Práxis do cinema* (trad. de Marcelle Pithon e Regina Machado). São Paulo: Perspectiva.

CARVALHO, Â. J. L. de (2006). *Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis masculino e feminino no Cinema Novo*. Tese de Doutorado em Sociologia, Brasil, Universidade Federal do Ceará.

GUERRA, R. (2006). Entrevista: trabalhar com o oculto e o que já se esqueceu. In: Papa, D. (org.). *Ruy Guerra: filmar é viver*. S. Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

_____ (2013, janeiro 15). Entrevista. En: *Arte do Artista* [programa de televisão]. Brasília: TV BRASIL. Recuperado 23 de fevereiro de 2013, de: <http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/ruy-guerra>

GÓMEZ TARÍN, F. J. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Documento de apoio a sessões na Universidade da Beira Interior. Portugal: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação - BOCC. Recuperado 23 de fevereiro de 2013, de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>

JOLY, M. (1996). *Uma introdução à análise da imagem*. Campinas, SP, Brasil: Papyrus.

MARIÑO, E. P. (2006). *El cine: análisis y estética*. Colômbia: Republica de Colômbia, Ministério de Cultura.

PIZZINI, J. A. (2006). Montagem de Guerra. In: PAPA, D. (org.). *Ruy Guerra: filmar é viver*. S. Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

SILVA, A. L. (2013). *O cinema autoral em Ruy Guerra: uma análise fílmica de “Os cafajestes” (1962)*. Monografia de Especialização em Comunicação, Cultura e Arte. Brasil: Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

VANOYE, F. y GOLIOT-LÉTÉ, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FILMOGRAFÍA

O pagador de promessas (1962). Anselmo Duarte.

Os Cafajestes (1962). Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Magnus Filme, 1962. 100 min, 33 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

Såsom i en spegel (Através do espelho). (1962). Ingmar Bergman.

Anderson Lopes da Silva

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM / UFPR). Jornalista (FACNOPAR), Especialista em Comunicação, Cultura e Arte (PUCPR) e Membro do NEFICS (Núcleo de Estudos em Ficção Seriada) da UFPR. Bolsista Capes.

Contacto: anderlopps@gmail.com