



LA  
FURIA HUMANA

I'm not like everybody else  
The Kinks

E che, sono forse al mondo per  
realizzare delle idee?  
Max Stirner

(No ideas but in things)  
W.C. Williams

MENU

YOU ARE HERE: / [HOME \(/\)](#) / [ARCHIVE \(/INDEX.PHP/30-ARCHIVE\)](#) / [LFU/30 \(/INDEX.PHP/63-ARCHIVE/LFU-30\)](#)  
/ REINALDO CARDENUTO / AS CAMADAS DO DESPENCAR NO FILME "A QUEDA", DE RUY GUERRA E NELSON XAVIER

## REINALDO CARDENUTO / As camadas do despencar no filme "A queda", de Ruy Guerra e Nelson Xavier

*Em tempos turvos de caos cruento  
E desordem por decreto  
E abuso previsto  
E humanidade desfigurada  
(...)  
Descemos aos matadouros  
A que se parece o mundo*

(fragmento de *A Santa Joana dos Matadouros*,  
peça de Bertolt Brecht)

No plano de abertura do filme *A queda*, longa-metragem realizado por Ruy Guerra e Nelson Xavier no ano de 1976, um edifício enquadrado em *contra-plongée*, com o azul do céu ao fundo, é demolido por cargas de dinamite. Enquanto a câmera recua em *zoom*, revelando o entorno da cidade a rodear o imóvel comprometido, a violenta implosão racha diversos pontos do prédio, fazendo-o vir abaixo ao som de um estrondo que rompe o silêncio e reverbera durante vários segundos no interior da imagem. Junto com a audição de algumas notas musicais, executadas por um instrumento de cordas, os detritos da edificação levantam uma grande camada de poeira que aos poucos vai cobrindo não apenas a paisagem local, mas inclusive a própria tela cinematográfica. Ao término do plano, todas as referências visuais à geografia urbana desaparecem, restando apenas uma obstrução marrom causada pelos excessos do pó e da sujeira. A partir dessa alegoria de forte impacto, alusão ruidosa ao que há de destrutivo no homem, introduz-se o mundo deletério em que acontecerá a narrativa do filme *A queda*. O desabamento do prédio, agora estilhaçado em milhares de pedaços, parece compor uma imagem-síntese da situação política vivida pelo Brasil na segunda metade da década de 1970: a corrosão de um país destituído de democracia, desde 1964 entregue ao autoritarismo da ditadura, no qual projetos alternativos de modernidade foram sumariamente destruídos pelo poder militar e por agentes civis em defesa do avanço capitalista a qualquer custo. Uma nação sem saída, à deriva em meio ao colapso das apostas libertárias de esquerda, na qual a classe popular prosseguia sendo o alvo central do miserabilismo e das agressões e marginalizações sociais. A alegoria de abertura do longa-metragem, como primeiro movimento de entrada na obra,

anuncia e antecipa a representação fílmica de um mundo no qual se desmantelaram as crenças utópicas do passado. Em seu realismo visceral, *A queda* é povoada por diversas camadas do despencar. No fundo, o prédio que ruiu poderia chamar-se «edifício Brasil».

### **Primeira camada: personagens em queda**

No filme *A queda*, a narrativa ficcional se inicia efetivamente quando o corpo de um operário cai de uma obra em andamento. Sem utilizar equipamentos de segurança, pois a construtora que o empregou não lhe concedeu o material necessário para seu resguardo, José (Hugo Carvana) despensa das alturas em direção à morte iminente. Estirado na lama, agonizando entre as máquinas e o concreto, o personagem é acudido por seus companheiros de trabalho, dentre eles o amigo Mário (Nelson Xavier), sendo encaminhado para um hospital onde não resiste à gravidade dos ferimentos. Figura até então pouco presente na história do cinema Brasileiro, mesmo na herança do Cinema Novo, o operário da construção civil surge no início do longa-metragem como representação crítica de um país cuja modernização conservadora não resolveu os dilemas históricos envolvendo a classe popular<sup>1</sup>. Em meio ao desenvolvimentismo dos anos 1970, à euforia produtivista decorrente do modelo econômico levado adiante pelo regime militar, os altos fluxos migratórios para a região Sudeste do Brasil geravam mecanismos industrializados de opressão e de superexploração do operariado. Da mesma forma que José, cuja expectativa ao mudar para o Rio de Janeiro era encontrar um ofício e melhorar de vida, milhares de trabalhadores se deparavam com a dura realidade existente no processo de deslocamento das áreas rurais para as urbanas: subempregos, desvalorização da mão de obra operária, jornadas aviltantes, ausência de direitos, falta de segurança e, no limite, acidentes, doenças e mortes no trabalho. O despencar literal do personagem, metáfora também das ilusões perdidas do popular em relação às promessas da cidade, é o ponto de partida para a exposição de um esgotamento que o filme *A queda* espalhará por todo o seu tecido dramático. A tragédia envolvendo José, no entanto, é apenas o começo de uma encenação realista a revelar, por distanciamento crítico, o esmagamento social vivido pelos operários urbanos no Brasil de então. A sua morte, tratada com desdém pelos empregadores, torna-se na trama do longa-metragem o disparador dramático que impulsionará outro trabalhador, o personagem Mário, a envolver-se em uma difícil trajetória na tentativa de garantir à viúva do amigo o recebimento de seus direitos devidos. A despeito da existência de uma legislação que obrigava o patronato a indenizar as famílias de operários mortos (dinheiro necessário para garantir um tempo de sobrevivência), a construtora para a qual José trabalhava faz pressões para convencer sua esposa a desistir dos benefícios e retirar a queixa contra a empresa. Enlutada e com duas crianças para cuidar, ela encontra em Mário uma das poucas vozes decididas a lhe conceder ajuda em um mundo tomado pelos interesses mesquinhos da especulação imobiliária e pela corrupção de origem empresarial.

Disposto a batalhar por justiça a qualquer preço, sem conseguir apoio de outros trabalhadores, Mário se lança sozinho, de modo quixotesco, a um confronto contra as poderosas forças do capital financeiro e do autoritarismo político. De início, face a um cenário histórico de esvaziamento das propostas coletivas de luta popular, o personagem parece comportar um código ético muito comum a figuras dramáticas dotadas de certa heroicidade de esquerda. A sua consciência intuitiva em relação

aos mecanismos de opressão e às perversidades do capital, conscientização nascida da experiência vivida, o leva a abdicar da segurança econômica para afrontar a empresa na qual ele próprio trabalha. Sua entrega ao outro, rara no Brasil mostrado em *A queda*, acaba por conduzi-lo a uma trajetória de enfrentamentos sem retorno. A cada denúncia que faz, a cada levante contra o sogro capacho dos patrões, ele vai se isolando mais e mais, sofrendo com a falta de solidariedade em seu entorno. Há uma aparente sobrevivência da dignidade política em Mário: mesmo diante da roda viva, da ausência de forças reativas, das perdas pessoais, ele prossegue até o fim em seu furor de resistência.

O problema de Mário, no entanto, é que durante o desenvolvimento da narrativa ele será incapaz de manter-se íntegro em relação ao código ético de justiça despertado após a morte do amigo José. Se nos minutos iniciais da trama o protagonista parece portador de uma positividade inusitada, pois é o único a engajar-se de cabeça na defesa dos direitos operários, aos poucos o seu caráter contraditório vai se revelando com força no interior do filme. Distante da representação do povo como sujeito inabalável, das heroicidades exemplares presentes em antigas obras do Cinema Novo como *Cinco vezes favela* (produção coletiva, 1962) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963-64), Mário não é um personagem que consegue desgarrar-se da selvageria de seu tempo, não é composto a partir de um viés de onipotência que o posiciona acima (e além) do mundo corrompido no qual vive. No revés de uma concepção politicamente «romântica» do povo, longe da típica idealização presente na herança do realismo socialista, o protagonista de *A queda* é uma figura dramática falível e contaminada pelas (de)formações históricas da sociedade brasileira. Apesar de seu humanismo por intuição, humanismo nascido da camaradagem, em seu isolamento justiceiro Mário reproduz formas de violência que passa o filme inteiro tentando combater. Se diante do corpo morto de José ele assume o desejo vindicativo do povo contra a classe patronal, diante do corpo vivo de sua esposa, a personagem Laura (Isabel Ribeiro), ele exercita a agressão sexual como tentativa de buscar no prazer físico a evasão momentânea das pressões do mundo. Filho desse Brasil autoritário, o protagonista brutaliza o outro, visto como mais frágil, do mesmo modo como ele próprio é brutalizado pelas forças do poder econômico. Nesse país a conservar as marcas de uma «cultura senhorial» que «determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos (...), as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas como relação entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece»<sup>2</sup>. Na tentativa de estuprar a esposa, mesmo que sem sucesso e sem vigor, Mário expõe sua incoerência de origem, a incapacidade de desconstruir-se enquanto espelho da condição social autoritária.

Em sua jornada alquebrada, tropeçando nas contradições que não consegue superar, o personagem vive um estado de deriva entre a resistência e a reprodução da violência. É precisamente aí, nesse vai e vem constante entre exigir justiça e cometer injustiças, que reside a trajetória narrativa em queda do operário Mário: aquele que de início parecia conter uma exemplaridade, talvez a manutenção de um raro vigor político de resistência do povo, é também um sujeito a exercer abusos e agressões. Vítima em um país submetido às forças militares e empresariais, ele não deixa de vitimizar. É curioso perceber o quanto a composição dramática de Mário se aproxima de alguns protagonistas existentes no teatro de Bertolt Brecht, particularmente em peças como *Mãe coragem e seus filhos*, *A vida de Galileu* ou *A Santa Joana dos Matadouros*. De modo parecido com o que se

encontra nesses textos do dramaturgo alemão, no filme de Ruy Guerra e de Nelson Xavier localiza-se uma figura dramática a adquirir (e deter) consciência sobre os mecanismos autoritários de funcionamento da sociedade, dos quais se torna vítima, mas que ao mesmo tempo não escapa de reproduzir por contaminação. Como nessas peças de Brecht, não é pela frágil celebração heróica, mas sim pela contradição social profundamente enraizada, que advém a potência para uma crítica política por distanciamento: a fratura do personagem torna-se um meio, por vezes instrumento didático, para enxergar com mais clareza as próprias fraturas do mundo. Em *A queda*, o Mário cindido - decaído e cercado por todos os lados - é sintoma e reverberação das perversidades do seu tempo. No final do longa-metragem, a sua angústia não virá apenas da impossibilidade de garantir justiça à viúva de José, pois vê-se esmagado pelas forças no poder, mas inclusive da percepção de que a morte do amigo logo será esquecida e não promoverá qualquer ato de mudança social. Como processo revelatório, a jornada de Mário expõe criticamente um dilaceramento ao qual estaria entregue a classe popular no Brasil dos anos 1970.

É justamente no trânsito entre essa dupla queda dos personagens, a do corpo que despenca da viga e a da figura “positiva” contaminada pelas contradições, que o filme se organiza para expor alguns dos agentes responsáveis pelos mecanismos sociais de opressão. Tal qual na dramaturgia brechtiana, em uma leitura totalizante que posiciona o conflito de classes como fator principal para a compreensão do mundo, a disposição do longa-metragem não é somente apresentar as consequências da perversidade econômica sobre o popular, mas também demonstrar as causas por trás do autoritarismo cristalizado na formação conservadora da modernidade brasileira. Utilizando-se de um potente estranhamento estético, a partir do qual os diálogos entre os dirigentes empresariais e a classe política são quase sempre introduzidos por meio de fotografias fixas, o filme revela, realça (e ensina) quem são as forças dominantes e quais os interesses particulares que as mobilizam<sup>3</sup>. Na trama de *A queda*, a violência a incidir sobre os operários advém, sobretudo, dos confrontos financeiros que envolvem as diretorias de duas grandes empresas atuantes no ramo da construção civil. Lançando mão de recursos didáticos para o aprendizado crítico, o longa-metragem expõe detalhes das estratégias espúrias aplicadas por elas no sentido de vencer uma concorrência pública por licitação. Nas negociatas do poder em torno da especulação imobiliária, da disputa para construir uma estação do metrô carioca, de um lado está a Concrisa, que procura apagar a responsabilidade pela morte de José com o fim de conquistar o novo contrato, enquanto do outro localiza-se a Borba Filho, que aciona as suas ligações com o meio jornalístico para denunciar o acidente e liquidar a empresa rival.

Esses dois nomes jurídicos, poderosas estruturas empresariais, entram em tensão até o limite, reproduzindo ações autoritárias que suprimem a garantia de possíveis direitos trabalhistas. José e sua esposa, assim como Mário e Laura, encarnações centrais do esmagamento popular no enredo de *A queda*, são todos vítimas de uma elite financeira inacessível a exercer controle sobre as suas vidas. A trajetória angustiante de Mário, a despeito de suas contradições, é a de um personagem que, enquanto obtém consciência acerca do funcionamento do mundo, também aprende sobre a impossibilidade de alcançar as forças no poder para agir contra elas. Curiosamente, ao término do enredo, quando se encontra isolado, perseguido pela polícia sob comando dos empresários e desesperado face à inutilidade de suas tentativas de luta, o protagonista receberá suporte afetivo

apenas de sua esposa, aquela sobre a qual exercitou agressões. No Brasil mostrado em *A queda*, no qual estão ausentes os projetos coletivos de resistência, talvez tenha restado ao popular, mesmo sob efeito das contaminações autoritárias, uma solidariedade de sobrevivência entre aqueles que se reconhecem vítimas do sistema. Situando-se nos anos 1970 como uma das representações mais contundentes em torno das crises enfrentadas pelo país, a obra de Guerra e Xavier não parece propor esperanças imediatas de redenção nos momentos finais de companheirismo envolvendo Mário e Laura ou Mário e um jovem operário de nome João. A consciência adquirida, que leva o protagonista à ruptura com a ordem e sua esposa à desestabilização diante da cultura patriarcal, é uma evolução crucial do pensamento crítico, mas desaba enquanto possibilidade concreta de mudar o mundo no tempo presente. Em *A queda*, a reposição da positividade política, enquanto ação transformadora, está longe de acontecer. Aos diretores do filme, que o realizaram em um dos momentos mais traumáticos de supressão democrática no Brasil do século XX, não se tratava de pender em direção à aporia dos derrotados, mas em manter, mesmo que no sombreamento melancólico da História, a dignidade em oferecer criticamente os sintomas e causas de uma sociedade em aparente crise irreversível.

### **Segunda camada: o despencar de uma representação do povo**

De certo modo, o filme *A queda* é continuação de outro longa-metragem dirigido por Ruy Guerra em 1963, intitulado *Os fuzis*. Realizado treze anos antes, às vésperas da implantação do regime militar, *Os fuzis* é composto por uma narrativa política, de linha brechtiana, que também elege o confronto entre classes como aspecto central para a representação crítica de Brasil. No sertão nordestino, em uma região tomada pela seca e pela pobreza, um agrupamento de soldados é contratado pelo coronel local para “proteger” o seu armazém, repleto de alimentos, contra uma possível investida de populares famintos e desesperados. As forças do exército brasileiro, privatizadas em prol do patrimônio coronelista, exercem a sua autoridade armada para impedir o acesso dos miseráveis aos mantimentos necessários à sobrevivência. No entanto, tal qual o protagonista de *A queda*, os militares presentes no enredo de *Os fuzis* não são encarnações simplistas de um lugar político, mas possuem complexas contradições a espelharem os terrenos movediços da (de)formação social brasileira. Homens provenientes das camadas populares, também dominados pelas estruturas de poder, os soldados são recrutados como instrumentos de violência a agir contra seus próprios semelhantes. Embora tenham consciência dos mecanismos de dominação existentes no sertão, e sejam continuamente lembrados por um caminhoneiro (e ex-soldado) sobre o papel autoritário que exercem na trama dos acontecimentos, eles se veem forçados a servir aos interesses coronelistas, incapazes de um “desmascaramento radical” que os desconstrua enquanto “mecanismos de opressão”<sup>4</sup>. Do menos experiente dentre os militares, o José que será operário em *A queda*, àquele com maior lucidez intuitiva acerca das perversidades do mundo, o personagem Mário, localizam-se camadas de um sentimento dúbio, fragmentário, que por um lado os faz sentir parte da impotência popular, irmãos dos massacrados da História, enquanto por outro os dota de um gozo proveniente da farda que os posiciona como autoridades em relação aos famintos. É Mário, mais uma vez, quem melhor incorpora, nesse mundo degradado de *Os fuzis*, o ponto limítrofe da contradição: afetado

pelo assassinato de um camponês, morto durante uma brincadeira sádica promovida por um soldado, ele presta solidariedade sincera à filha do defunto para logo depois, nas vielas da pequena cidade, quase estuprá-la num misto de desejo amoroso e dominação física. Como em *A queda*, o Brasil de *Os fuzis* é o mundo da injustiça que incide sobre o popular, sendo que representantes do próprio povo tornam-se, inexoravelmente, agenciadores angustiados da iniquidade.

Visto por essa chave das contradições reveladas, *Os fuzis* feito por Ruy Guerra em 1963, embora localizado no sertão e não no ambiente urbano, possui vários pontos de convergência dramática com *A queda*. Mesmo que a trama do primeiro se concentre em uma narrativa envolvendo personagens militares, instrumentos diretos da opressão, enquanto o enredo do segundo tem por protagonistas operários socialmente esmagados, ambos detêm a capacidade crítica de expor mecanismos cruéis de dominação e incoerências de origem social. Há entre os dois, no entanto, uma dessemelhança sutil de postura política que não pode ser ignorada, distinção provavelmente relacionada aos contextos históricos nos quais as obras foram originalmente realizadas.

Diferentemente de *A queda*, filme no qual o popular encontra-se exaurido enquanto potência transformadora do mundo, é possível localizar em *Os fuzis* uma dimensão metafórica tênue, autônoma face a narrativa ficcional conduzida pelos soldados<sup>5</sup>, na qual aponta-se para uma leitura relativamente positiva envolvendo as massas miseráveis. Se como um todo o longa-metragem de 1963 não comporta uma construção de exemplaridade heróica, e não veremos redensões revolucionárias que alterem a desordem das estruturas sociais, há em suas bordas uma alegoria que parece projetar sobre o povo a confiança em um possível salto de consciência capaz de, ao menos, libertá-lo de eventuais amarras da alienação. Às margens do tecido fílmico, em vários momentos de *Os fuzis*, um grupo de sertanejos, desligados da ação dramática central, surge como aparição fantasmagórica de uma classe popular entregue ao alheamento da fé. Desesperados e deserdados da terra, a massa informe dos famintos passa os dias a reverenciar a figura totêmica de um boi, apostando no messianismo religioso como caminho para sobrepujar a miséria. Incapacitados de agir sobre a História, eles transferem a responsabilidade do homem para as mãos etéreas de Deus, idealizando no animalesco as promessas de chuva e de felicidade. Ao invés de invadir o armazém cheio de alimentos do coronel, eles se encontram paralisados pela crença no transcendente. Todavia, ao término de *Os fuzis*, diante da fome que não cessa e da impossibilidade do boi em operar o milagre esperado, esse mesmo popular descarrega a sua fúria contra o animal sacralizado. Em uma das sequências mais impactantes do filme, para ser mais preciso a derradeira, os miseráveis decidem sacrificar seu totem mítico, consumindo a carne bovina em um ato sangrento e coletivo de devoração. Alegoricamente, o abate do boi, cuja carne santa passa a ser carne secular, cria uma camada simbólica na qual o povo, esgotado pela fome, dá um passo adiante na superação do entrave religioso. Embora o salto forçado de consciência não gere efeitos diretos na narrativa fílmica, emerge como imagem final de *Os fuzis*, nessa morte do boi, uma dimensão positiva, primeiro movimento de um processo de desalienação necessário para que a classe popular um dia se torne sujeito capaz de agir sobre a História com o intuito de modificá-la.

Essa metáfora política que passa pela figura do boi, no exemplo específico de *Os fuzis* relacionada ao messianismo religioso presente no sertão brasileiro, é uma iconografia, a meu ver, bastante recorrente em obras artísticas que sofreram influências diretas ou sutis do pensamento filosófico de

base comunista. A condição bovina, do animal que é conduzido ao abatedouro sem oferecer resistência, parece ter se consagrado no século XX como analogia crítica à situação opressiva experimentada historicamente pela classe popular. Se a referência surge de modo fugidivo em um filme como *Tempos modernos* (*Modern Times*, 1936), de Charlie Chaplin, cujo vínculo com o marxismo não parece ultrapassar uma compaixão solidária em relação aos humildes, no caso de um longa-metragem como *A greve* (*Stachka*, 1925), de Sergei Eisenstein, a imagem adquire um lugar central, localizado no ápice dramático da narrativa, tornando-se componente alegórico determinante para a reflexão acerca do autoritarismo político contra o proletariado. Na obra do cineasta soviético, realizada alguns anos após a Revolução Russa de 1917, o esquartejamento a sangue frio de um boi, apresentado em detalhes de crueldade, é montado em paralelo à carnificina promovida pelo exército czarista contra famílias de operários em greve. A desumanização posta na analogia, recuperada por Brecht na peça *A Santa Joana dos Matadouros*, consolida a leitura da classe popular como animais que são continuamente massacrados em um grande abatedouro chamado História. Em se tratando de *Os fuzis*, o retorno particular de Ruy Guerra à referência iconográfica, dotada de um tom positivo, mesmo que sutil, sugere a expectativa de uma possível ruptura dos miseráveis com o processo de “bovinização” que lhes foi imposto por forças dominantes as mais diversas. Para superar a alienação, e por conseguinte a violência de classe e a fome, faz-se necessário não apenas matar o boi religioso que paralisa a ação política, mas também assassinar a animalização que foi imposta ao Homem pelo próprio homem<sup>6</sup>.

Embora *Os fuzis* não seja um filme a projetar sobre o povo redenções heroicizantes, aspecto que já destaquei nos parágrafos anteriores, a alegoria envolvendo a devoração bovina gera nas bordas do longa-metragem uma representação que de certo modo dialoga com a positividade política presente em boa parcela das obras iniciais realizadas pelo movimento do Cinema Novo. Mesmo sem pender para um realismo triunfal, para uma idealização que esquematiza vitórias da classe popular sobre as forças da opressão, o filme de Ruy Guerra, nas sutilezas de seu tecido estético, parecia disposto a partilhar do sentimento de «brasilidade revolucionária»<sup>7</sup> presente na esquerda cultural em anos anteriores ao golpe civil-militar de 1964. Em um contexto a favorecer o horizonte utópico de herança comunista, no qual a Revolução Cubana de 1959 e a ideologia trabalhista de esquerda alimentavam expectativas de transformação social, uma parte significativa da dramaturgia militante, seja aquela proveniente do campo teatral ou cinematográfico, assumia disposições teleológicas a retratar o povo como sujeito político destinado a tomar a História em suas mãos, conduzindo-a inevitavelmente a um processo revolucionário de emancipação. Em obras atravessadas por um teor maior de idealização, a exemplo das peças *Gimba, presidente dos valentes* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *A vez da recusa* (1961), de Carlos Estevam Martins, ou dos filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), este último dirigido por Glauber Rocha, um viés «romântico» de leitura estimulava o artista a assumir-se mediador de representações a celebrar o povo como agente das certezas utópicas. Essa «estrutura de sentimento»<sup>8</sup>, socialmente difundida no Brasil da época, mesmo que não levasse todos os cineastas e dramaturgos de esquerda a aderir aos pedagogismos formais de exultação popular, tornava-se partilha ideológica no sentido de projetar

nas artes a confiança em uma conscientização política das massas. É em um lugar não instrumentalizado, portanto mais apto a desvelar contradições do mundo sem decair em narrativas de redenção frágil, que parece se situar um longa-metragem como *Os fuzis*.

O problema dessa representação existente no Cinema Novo, a enxergar camadas de potência no povo, por vezes colocando-o acima da realidade, é que ela perderá sustentação após a emergência do governo autoritário. Na História brasileira, ao invés do desenvolvimento de uma modernidade alternativa a caminhar em direção ao socialismo, de um projeto pensado a partir da articulação orgânica entre a classe popular e o artista-intelectual de esquerda, o que tivemos foi a implantação de um regime ditatorial, inicialmente com amplo apoio de setores liberais, que manteria os militares no poder durante duas décadas. No revés de um projeto político de base marxista, o Brasil viveria uma modernização conservadora atrelada à violência de Estado, uma ditadura que geraria o esgotamento das perspectivas libertárias a partir de instrumentos autoritários como censuras, perseguições policiais, torturas, desaparecimentos de militantes e assassinatos. Particularmente em relação ao campo cultural de esquerda, o recrudescimento do governo militar, cuja força se ampliou de 1964 a 1968, geraria como consequência um rápido desgaste do otimismo revolucionário que fora intensamente partilhado pela geração do Teatro de Arena e do Cinema Novo entre a segunda metade da década de 1950 e o início dos anos 1960. A leitura do povo como agente para a mudança social, levando vários realizadores a apostar no sertão como possível *locus* de positividade ideológica, entraria em colapso diante do percurso histórico vivido pelo país. O fracasso das representações, agora em completa dissintonia com os acontecimentos da realidade objetiva, faria com que dramaturgos e cineastas enfrentassem um duro dilema de origem política e existencial: a percepção de que as peças e os filmes continham muito mais o espelho de suas próprias crenças utópicas do que uma abordagem realmente efetiva do popular, no fundo uma classe marcada por fortes contradições e distante da postura atrelada à teleologia revolucionária. Como, afinal, prosseguir sustentando a visão do outro, que acabaria não oferecendo resistências ao golpe de 1964, como agente promotor de uma ascensão rumo ao engajamento socialista?

A despeito dessa fissura das representações, do declínio em uma crença revolucionária vinculada ao povo, os diretores próximos ao Cinema Novo não abririam mão, no decorrer dos anos 1970, de posicionar esse personagem no centro de seus processos criativos. Embora adentrassem a década propondo uma ampla revisão de suas apostas ideológicas de juventude, afastando-se das positivamente saturadas, a maioria dos realizadores, cada um com seu estilo particular, retornaria a filmes nos quais a elaboração narrativa seria mediada por figuras dramáticas de origem popular. Mesmo divergentes enquanto proposta estética e política, cinematografias compostas por diretores como Arnaldo Jabor (*Tudo bem*, 1978), Cacá Diegues (*Xica da Silva*, 1976), Joaquim Pedro de Andrade (*Guerra conjugal*, 1974) e Leon Hirszman (*S. Bernardo*, 1972) acabariam convergindo na disposição em retirar do povo a antiga carga heroicizante, por vezes mantendo-o em cena como abordagem crítica de um país que foi tomado de assalto pela ditadura militar. O declínio do pensamento teleológico, sem levar à ruptura do Cinema Novo com seu compromisso artístico em relação ao popular, gerou na década de 1970 uma série de obras a reposicionar essa classe no interior do tecido fílmico, não para dotá-la de saltos de consciência, mas sim para representá-la como sintoma das perversidades enfrentadas por um Brasil profundamente marcado por heranças sociais



autoritárias. Se já não era mais possível projetar desejos vigorosos de ascensão, se o paradigma revolucionário anterior havia decaído, pelo menos cabia ao campo cultural de esquerda oferecer focos de resistência a demonstrar os sintomas de uma sociedade em crise. Em queda como pretensão agente de transformação, o povo reapareceria como manifestação crítica da tragédia política e antidemocrática instaurada desde o ano de 1964<sup>9</sup>. O cinema de Ruy Guerra, embora nunca tenha sido afeito a excessos positivos, acompanharia esse movimento geral de deslocamento histórico da representação.

O fracasso do antigo viés «romântico», o colapso de uma arte atravessada pela crença política em um projeto utópico, parece adquirir uma forma visceral de agonia justamente no filme *A queda*, realizado por Ruy Guerra e Nelson Xavier no ano de 1976. Neste longa-metragem, situado em meio à precarização social existente no Brasil da década de 1970, diante do esgotamento das grandes referências ideológicas provenientes da esquerda comunista, a classe popular afunda no lamaçal da História e na sujeira imposta pelo capitalismo nacional. Nos minutos iniciais de *A queda*, logo depois da imagem alegórica na qual um edifício é implodido por cargas de dinamite, alguns planos em estilo documental apresentam a condição miserável vivida pelo povo em um contexto histórico marcado por expectativas conservadoras de desenvolvimento econômico. No revés das promessas modernizantes do regime militar, promessas de bem-estar social atreladas à livre concorrência de mercado, as cenas introdutórias do longa-metragem, realizadas na insalubridade de um lixão, mostram famílias pobres, predominantemente mulheres e crianças, a remexerem detritos em busca de restos alimentares para a sobrevivência. Portando enxadas e lenços na cabeça, em uma aparente alusão ao destino dos trabalhadores rurais na cidade do Rio de Janeiro, o popular se submete aos riscos tóxicos enquanto manifesta para a câmera, de modo desencontrado, ironias relacionadas às promessas governamentais do «Brasil como um país do futuro». Imediatamente após esses planos, prosseguindo com as representações iniciais em torno do miserabilismo e da opressão de classe, a montagem de *A queda* desloca o olhar do espectador para dentro de um matadouro ruidoso e obscuro. Nos próximos três minutos de filme, sem filtros estéticos que amenizem o horror presente na imagem, homens vestidos de uniforme branco, atingidos por respingos de sangue, aparecem em cena matando diversos bois a sangue frio. As carcaças dos bois sem vida, assim como os golpes certos e violentos em suas cabeças, repetidos várias vezes, em detalhes e com enquadramentos diversos, parece anunciar não somente a matança industrializada do capitalismo, mas também, por analogia simbólica, a acelerada transformação do povo em animais a serem massacrados no abatedouro da História. A relação entre popular jogado no lixão e popular «bovinizado», metáfora de uma classe subjugada e destituída de projetos coletivos de emancipação, se completa ao término da sequência, quando no interior do matadouro um grupo de empresários brinda e ingere copos contendo o sangue dos bois, por extensão o sangue do próprio povo.

Se na sequência final de *Os fuzis*, o assassinato do boi totêmico projetava no tecido fílmico expectativas de ruptura com a alienação, um salto de consciência para além das amarras religiosas, o início de *A queda*, treze anos depois, retornava à alegoria do abate bovino, instaurando um terrível mal-estar associado à inescapabilidade do povo como classe submetida à miséria e à dominação. Entre um filme e outro, diante das fraturas do Brasil, a metáfora que antes flertava com positificações ideológicas no sertão, reaparece agora, no espaço urbano da metrópole, como indício de uma

«animalização» massificada do sujeito histórico de origem popular. No longa-metragem *A queda*, não são apenas os personagens operários que decaem. Não se trata somente da queda literal do corpo de José ou do despencar ético de Mário, um protagonista repleto de contradições. Em relação à obra de 1976, na qual se verifica a permanência e a ampliação do autoritarismo na sociedade brasileira, o que também parece ter desmoronado é uma representação positiva do popular, um conceito filosófico que outrora gerou sobre essa classe projeções artísticas a confiar em pretensas transformações de ordem política. Abatido em suas antigas expectativas revolucionárias, destituído de possíveis traços de onipotência emancipadora, o povo ressurgiu esmagado no filme *A queda*, lançado a um trágico matadouro histórico que o despotencializa enquanto força social.

Dessacralizado, destronado como representação otimista, ele é subjugado pelo poder e posto às margens das decisões, é deslocado em direção a uma espécie de «exílio dos deuses», para apropriar-se livremente da expressão criada pelo poeta alemão Heinrich Heine. Face ao colapso de uma filosofia política, na ligação entre o final de *Os fuzis* e o início de *A queda*, a angústia provém de descobrir o insustentável presente na alegoria positiva de 1963: ao invés da potência desejada a partir da morte do animal santo, o que se tem em 1976 é a «bovinização» ainda mais ampla do povo. Se este ressurgiu derrotado no novo filme é para esfregar na cara do espectador as causas e consequências de uma dominação de classe que, distante de estar superada, redobrou as suas forças durante a vigência do regime militar.

A partir de um movimento vertiginoso de descendência, *A queda* é um filme que desloca a experiência dramaturgica em direção ao horror enfrentado pelo popular em um contexto histórico de ausência democrática. Em seu tom incisivo, a expor de modo radical os mecanismos que aniquilam potencialidades políticas do povo, o longa-metragem de Guerra e de Xavier faz lembrar um breve conjunto de versos encontrados na peça *A Santa Joana dos Matadouros*, escrita por Brecht entre os anos 1929 e 1931: «Em tempos turvos de caos cruento / E desordem por decreto / E abuso previsto / E humanidade desfigurada (...) / Descemos aos matadouros / A que se parece o mundo». Em conjunção com outro filme realista que nos anos 1970 também recusou drasticamente os embelezamentos estéticos para tratar da permanência do miserabilismo, o pungente *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky, *A queda* se estrutura como um convite exasperante para descer aos subterrâneos que envolvem a condição da classe popular. De certo modo, é para mim uma obra que encontra ecos nas terríveis imagens que brotam durante a primeira parte do poema *A divina comédia*, quando Dante Alighieri, acompanhado pelo poeta Virgílio, é conduzido entre as punições repugnantes encontradas nos fossos a compor o Inferno cristão. Como na visita ao quinto círculo, onde os personagens do livro encontram as almas dos pecadores submersas na lama negra, incapazes de escapar à danação, o filme parece apontar para um sufocamento do povo no lodaçal autoritário que tomou conta da História brasileira desde a implantação da ditadura militar. Embora a aproximação com esta imagem presente no poema seja feita aqui apenas para reforçar a sensação de mal-estar causada pelo filme, é curioso pensar em *A queda* como uma espécie de divina comédia materialista, uma abrupta descida ao inferno dos trabalhadores no sentido de relatar (e analisar) politicamente a sua situação de esmagamento social. Do processo que levou ao declínio da antiga fé revolucionária, do edifício político que ruiu, surge uma pedagogia marxista radical a expor as perversas consequências sobre o corpo e a «alma» da classe popular.

Ao fazer essas livres associações, no entanto, a intenção não é afirmar que *A queda* seja um filme nihilista a desistir do povo como agente histórico necessário para possíveis resistências contra as opressões de origem militar ou classista. A despeito da roda-viva que envolve a trajetória de Mário, um personagem que se lança à rebeldia sem encontrar projetos coletivos de luta<sup>10</sup>, vale lembrar que ao término do longa-metragem, cercado por todos os lados, ele recebe suportes afetivos de sua esposa e de um jovem operário chamado João. De modo parecido com as heranças do neorealismo cinematográfico italiano, na esteira de obras como *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948) ou *A Terra treme* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), sobrevive uma solidariedade dos oprimidos em meio aos destroços do mundo. Mesmo que o tempo presente seja paralítico, marcado sobretudo pela iniquidade e por uma dominação de classe difícil de superar, há literalmente uma luz que se acende na locação onde Mário encontra apoio de Laura, luz que parece indício, ainda que fugaz, de uma permanência do desejo de resistir às desordens do Capital político e econômico. Se a contemporaneidade representada em *A queda* nos conduz às aporias do inferno social, não deixa de existir, nos minutos finais do tecido dramático, um anseio a pensar que talvez, no horizonte extrafílmico, um dia brote a reemergência do povo enquanto força efetiva de luta. Curiosamente, e não quero com isso dizer que os cineastas predissessem intuitivamente o futuro, poucos anos depois, mais precisamente em 1979, explodiria na história do Brasil o movimento do «novo sindicalismo», transformando a classe operária em grupo nacional de contestação ao regime militar e à elite do empresariado industrial. O próprio Ruy Guerra, que nunca se rendeu a excessos positivos, mas também nunca sucumbiu ao derrotismo político, em 1979-80 realizaria *Mueda, memória e massacre*, filme no qual celebra a potência do povo moçambicano em resistir ao colonialismo de origem portuguesa.

### **Terceira camada: a suspensão do controle, o declinar da beleza**

No longa-metragem *A queda* há uma opção estética singular face às convenções do drama cinematográfico. Em diversos momentos do filme, para ser mais preciso em cinco ocasiões distintas, breves sequências de *Os fuzis*, cenas extraídas da obra de 1963, invadem sem aviso prévio o percurso narrativo localizado no ano de 1976. De modo atípico e inusitado, Ruy Guerra e Nelson Xavier optam pela livre apropriação de imagens compostas originalmente para outro filme, abrindo diante de nossos olhos uma espécie de «cápsula do tempo», um mecanismo a propor releituras em torno de fragmentos audiovisuais provenientes do passado. Articulando uma intertextualidade artística, a citação de trechos oriundos de *Os fuzis* torna-se, em boa medida, durante o desenvolvimento ficcional de *A queda*, um recurso de *flashback* para a obtenção de informações sobre a vida pretérita envolvendo os personagens José e Mário. A partir da reciclagem do material dramático, mesmo que o espectador não conheça o filme de 1963, descobre-se que os dois operários da construção civil, deslocados atualmente para a cidade do Rio de Janeiro, um dia foram jovens soldados a serviço dos interesses oligárquicos no sertão. Na distância que separa as duas temporalidades, intervalo de treze anos, José e Mário deixaram a farda para trás, largaram a condição de militares opressores do povo, tornando-se parte constituinte de uma grande massa submetida às desordens do capitalismo industrial<sup>11</sup>. Do espaço rural para o urbano, de lá para cá, ao

invés de encontrarem o conforto prometido pelo desenvolvimentismo econômico, ambos continuam empobrecidos, em situação de risco, tendo de viver às margens da «modernização conservadora» propagada pelo regime militar. O cotejo entre as imagens do passado e do presente, estabelecendo a crítica de que no Brasil da ditadura permanecem as exclusões sociais do popular, não se realiza, no entanto, apenas como instrumento dramático relacionado ao *flashback* dos personagens. As cenas de *Os fuzis*, implantadas no decorrer de *A queda*, também remetem a uma experiência estética anterior ao golpe civil-militar de 1964, à primeira fase do movimento cinemanovista, quando a partilha de um viés utópico ainda não havia se esvanecido no horizonte do campo cultural de esquerda.

Inseridos criteriosamente durante a montagem de *A queda*, os fragmentos de *Os fuzis* lançam o olhar do espectador para uma experiência formal elaborada em outro tempo histórico, no qual o jovem Ruy Guerra, com pouco mais de 30 anos e dirigindo o seu segundo longa-metragem, procurava assumir um método de filmagem marcado pelo uso de técnicas que favorecessem um controle maior sobre os processos de construção da linguagem cinematográfica. As sequências advindas da obra de 1963, cenas em preto e branco que entram em tensão com as cores presentes nas imagens fabricadas em 1976, remetem a um procedimento criativo outrora empregado pelo cineasta, opção estilística do passado na qual verifica-se um esforço em lapidar a *mise-en-scène* fílmica com o objetivo de consolidar a dramaturgia política e as representações da espacialidade sertaneja. Conforme é possível depreender de um texto memorialístico escrito em 2006 por Ricardo Aronovich, profissional responsável pela direção de fotografia em *Os fuzis*, a proposta de realização adotada por Ruy Guerra nesse longa-metragem foi definida, sobretudo, por um planejamento da decupagem fílmica, assim como por uma detalhada preparação das cenas antes do início efetivo das gravações. Enquanto ocorriam os «laboratórios» de atuação nos quais os atores estudavam os movimentos de seus corpos em cena e desenvolviam os «diálogos segundo o que sentiam»<sup>12</sup>, a equipe técnica se reunia com a estratégia de esquematizar o modo como a câmera e a iluminação deveriam se comportar no decorrer dos segmentos a serem filmados. Junto a essa pré-elaboração, que fixava por antecedências os elementos constituintes da *mise-en-scène*, diminuindo possíveis improvisações dos intérpretes e do dispositivo durante o ato da filmagem, o processo criativo em *Os fuzis* incluía um conceito inusitado e arriscado de fotografia cinematográfica: aumentando os contrastes e a exposição das sombras, Aronovich procurava construir uma imagem «queimada» do sertão, composta «de forma a expressar essa terrível luz nordestina, (...) o [seu] calor, a seca»<sup>13</sup>.

Por um lado, esse método planejado de realização, a buscar um controle mais efetivo sobre a linguagem fílmica, resultou em uma composição fotográfica de grande impacto, cujo efeito é transmitir sensações em torno do terrível sufocamento vivido pelo popular diante das agruras do sertão. De modo próximo à experiência conduzida por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas* (1963), embora nesse filme a construção visual tenha sido gerada por outros recursos de linguagem, a escolha estilística assumida em *Os fuzis* alcançou novos formatos de registro cinematográfico, salientando imagetivamente a dura opressão física e mental advinda dos extremos da geografia sertaneja. Na obra dirigida por Guerra, o tratamento fotográfico desenvolvido por Aronovich torna-se visualidade da miséria tropical, imagem “queimada” que media impressões angustiantes de secura nordestina, embora também dotada de uma evidente beleza plástica advinda do saber técnico, dos sombreamentos exuberantes e dos contrastes primorosos entre as colorações em preto e branco. Por

outro lado, essa condição estética presente em boa parte de *Os fuzis*, a de representar a fome e as relações de poder a partir de elementos formais em diálogo com embelezamentos próprios ao preciosismo técnico, também parece advir do método criativo voltado para a elaboração detalhada da *mise-en-scène* antes do início das gravações. Um dos aspectos mais vigorosos do longa-metragem de Guerra é a qualidade com a qual o jogo cênico, estudado e estruturado de antemão, foi executado por uma equipe que detinha claro domínio sobre o funcionamento do aparato cinematográfico. Em diversos momentos do filme, de modo inequívoco nos planos-sequências de realização complicada, a exatidão com a qual se manipula o dispositivo, além do controle seguro da gramática filmica, resulta em uma *mise-en-scène* sem ruídos e matematicamente elaborada, de impecável organicidade entre os intérpretes em cena, os equipamentos de luz e a câmera de filmagem. Se daí podemos extrair uma beleza possível, beleza nas heranças de certo modernismo artístico, é sem dúvida aquela relacionada ao prazer da perfeição formal, da sofisticação lapidada que tanto surpreendeu os apreciadores do cinema de Luchino Visconti e de Michelangelo Antonioni durante a década de 1960. Tais atributos de *Os fuzis* podem ser claramente observados em um dos fragmentos da obra presente em *A queda*. Logo após a imagem na qual Mário observa (no filme de 1976) o corpo morto de José colocado sobre uma maca, três planos do longa-metragem de 1963 invadem a narrativa. Em especial no último deles, um plano-sequência de duração relativamente extensa, a orquestração da *mise-en-scène* revela-se admirável, de uma precisão rigorosa entre os movimentos suaves realizados pela câmera, os diálogos dos atores e as posições pré-demarcadas de cada personagem em cena<sup>14</sup>.

O método criativo escolhido por Guerra para a direção de *Os fuzis*, a mesclar crítica política com certo perfeccionismo técnico, é diferente do processo que ele utilizaria em 1976 para as filmagens do longa-metragem *A queda*. Conforme informações concedidas pelo cineasta durante uma entrevista feita no ano 2000, republicada algum tempo depois no catálogo de uma mostra dedicada à sua trajetória<sup>15</sup>, percebe-se que, ao invés de prosseguir com uma opção estilística composta por práticas de controle sobre a *mise-en-scène*, por exercícios de preordenação da gramática filmica, a realização de *A queda* foi marcada por um método alternativo, cuja perspectiva era assumir um jogo cênico de improvisação radical, permitindo a soltura dos atores e do dispositivo cinematográfico durante os procedimentos de filmagem. De acordo com Guerra, em relação a esta obra dirigida em parceria com Nelson Xavier, a escolha foi evitar planejamentos rigorosos antes do começo das gravações, recusar a elaboração de um roteiro convencional ou de uma decupagem detalhada das cenas, concedendo uma liberdade maior de criação aos intérpretes e à equipe técnica no momento em que a câmera estivesse em funcionamento. Tendo à disposição resumos gerais das sequências dramáticas de *A queda*, esquemas contendo apenas os pontos centrais das ações a serem desencadeadas pelos personagens, os atores atuavam para a câmera sem pré-demarcações de diálogo, inventando na hora as suas falas, gestos, expressões e movimentos. Da mesma forma, a equipe técnica do longa-metragem, que contava com Edgar Moura como câmera e diretor de fotografia, deparava-se com o desafio de filmar as várias cenas sem uma decupagem completamente fechada *a priori*, lançando-se a um arriscado trabalho de composição improvisada da *mise-en-scène*<sup>16</sup>. Suspendendo o controle que fora a marca do processo de *Os fuzis*, opção de estilo realizada no passado, o cineasta aderiu a outro método caracterizado pela imprevisibilidade do registro fílmico.

Essa imprevisibilidade, no entanto, não deve ser confundida com um trabalho de realização meramente instintivo, como se à equipe cinematográfica bastasse manipular automaticamente o dispositivo para realizar um filme tão complexo quanto *A queda*. Apesar de toda a improvisação claramente perceptível no resultado final da obra, imprevisto que gera desconcertos em relação às convenções clássicas da linguagem, é válido lembrar que por trás da aparência de espontaneidade presente no filme há um método preciso de criação, um grande domínio técnico necessário para se atingir esse resultado formal. Distante de ser um longa-metragem criado por meio de processos intuitivos, a realização de *A queda* partiu de um conceito artístico bem estudado e desenvolvido. Em meados dos anos 1970, coincidindo com reflexões lançadas pelo cineasta cubano Julio García Espinosa no manifesto “Por un cine imperfecto” (1969), Guerra acabou se afastando dos procedimentos outrora empregados em *Os fuzis*, voltando-se para a elaboração de uma experiência estética que fosse assumidamente imperfeita. Não é improvável que uma das questões lançadas por Espinosa nas entrelinhas de seu texto, de que a impecabilidade técnica servia sobretudo à elitização da atividade cinematográfica, padronizando as representações do mundo, também tenha mobilizado Guerra a optar, em *A queda*, por um método criativo a contrapelo do tratamento primoroso da gramática e da fotografia cinematográfica. Se o Brasil da década de 1970 era um país corrompido pelo autoritarismo militar, pela opressão massificada do povo e pelo colapso das crenças utópicas do passado, talvez o meio mais acertado de mostrar esse universo decaído fosse assumir uma construção formal suja e imperfeita, composta por técnicas ruidosas que condissessem organicamente com o lamaçal da História. Na contracorrente das perfeições técnicas, que carregam consigo prazeres sensoriais associados ao embelezamento estético, a imperfeição formal, quando disruptiva de fato, pode gerar potentes representações abjetas, estabelecendo uma crítica radical de mundo que transborda a partir dos sons e das imagens. Contra as negociações com a beleza, contra o «bom gosto», lançar mão da sujeira formal tão repudiada pelo conservadorismo e pelo cinema de herança industrial. No caso específico de *A queda*, fazer uso do imperfeito, incomodar a sensibilidade do espectador por meio do desconforto visual e auditivo, torna-se um procedimento para expressar, sem filtros, os descaminhos do Brasil sob domínio do regime militar<sup>17</sup>.

Para alcançar essa estética da imperfeição, criando conscientemente um exercício formal agressivo, Guerra e Xavier optaram por um método improvisado de filmagem a favorecer o descontrole e a desestabilização contínua dos atores e da *mise-en-scène*<sup>18</sup>. Provavelmente, a liberdade criativa concedida aos intérpretes e à equipe cinematográfica, comentada em um dos parágrafos anteriores, tinha como intuito gerar um efeito de técnica precarizada, uma sujeira sensorial a expor de modo contundente a tragédia histórica vivida pelo país nos anos 1970. O modelo conceitual da imperfeição, somado ao domínio técnico necessário para realizá-lo<sup>19</sup>, poderia impulsionar uma convergência entre a forma fílmica e o conteúdo realista do mundo, como se os detritos audiovisuais da primeira correspondessem visceralmente ao acelerado despencar sociopolítico vivido pelo segundo. A dimensão orgânica da sujeira, distanciada do primor e do «bom gosto» estético, é claramente perceptível nos planos subsequentes aos créditos de abertura de *A queda*. No canteiro enlameado de obras, logo após o personagem José despencar do edifício em construção, os operários tentam carregar seu corpo para levá-lo ao hospital. Em meio a uma sonoridade desencontrada, entre gritos de dor, grunhidos ofegantes e barulhos de máquina, os intérpretes - atores e não-atores -

improvisam uma tentativa desastrosa de salvar o companheiro às vésperas da morte. Enquanto os corpos dos trabalhadores se atropelam, escorregando no lodo e por vezes criando ruídos que obstruem o acesso ao rosto machucado de José, a câmera na mão se comporta de um jeito nervoso e descentralizado, procurando cercar os homens com o objetivo de obter registros visuais imprevistos. Sem uma *mise-en-scène* preordenada, o dispositivo se encontra solto para assumir imperfeições técnicas condizentes com o horror que se materializa em cena: a câmera treme diante da tragédia, escorrega junto com os operários, faz uso de *zooms* velozes, constrói enquadramentos vacilantes e em diversos momentos perde o foco da imagem. Em *A queda*, o exercício da sujeira formal impede sensações de prazer vinculadas ao primor técnico. A precarização se espalha por todo o tecido fílmico, incomodando o espectador e lançando-o ao mundo fílmico/real a partir de ruídos estéticos ininterruptos e desconcertantes.

É nesse sentido que se torna possível uma aproximação do longa-metragem *A queda* com aquela herança estética que o filósofo Arthur C. Danto, no livro *O abuso da beleza* (2015), identificou a partir do conceito de «vanguarda intratável». Em seu estudo sobre as manifestações artísticas do século XX que destronaram a noção de beleza como paradigma ontológico da arte, em especial a partir das experimentações radicais do dadaísmo, Danto analisa o desenvolvimento de uma série de correntes que aderiram às degradações formais como representação crítica de uma sociedade traumatizada, doentia e danificada. Abjurando do Belo, recusando a ideia de que a essência do fazer criativo seria proporcionar o prazer sensorial, a «vanguarda intratável» tornou-se uma das tradições políticas mais pungentes da arte moderna e contemporânea ao assumir de frente as abjeções estéticas, as repulsas e imperfeições formais que permitem ao espectador reconhecer as perversidades advindas das estruturas de poder existentes no mundo. Um estilo desconfortável a testemunhar (e revelar) desordens, misérias e distopias, enxergando no embelezamento algo moralmente inaceitável, uma vez que «a verdade artística precisa ser (...) tão ríspida e áspera quanto a própria vida humana, (...) [um] espelho do que os seres humanos fizeram»<sup>20</sup>.

No caso específico de *A queda*, um dos aspectos que favorece a sua possível identificação com as heranças da «vanguarda intratável» é a escolha assumida pelos cineastas em colocar lado a lado, no processo de montagem, o primor técnico de *Os fuzis* com a sujeira formal presente nas imagens e nos sons registrados em 1976. Em comparação à *mise-en-scène* impecável de 1963, que emerge em diversos momentos de *A queda*, redobram as forças disruptivas de um fazer criativo assumidamente imperfeito, fortalecendo a impressão de que entre a primeira e a segunda experiência estética houve uma espécie de corrosão não apenas da linguagem cinematográfica, mas também da própria realidade história e social do Brasil. O tratamento impecável da gramática fílmica em *Os fuzis*, obra cujas gravações demoraram cerca de quatro meses, colide com a precarização contida em *A queda*, que levou apenas 18 dias para ser filmado<sup>21</sup>. Embora o primor presente nas imagens de 1963 não possa ser confundido com noções conservadoras de beleza, afinal esse prossegue sendo um dos filmes brasileiros mais impactantes como denúncia da miséria e do autoritarismo no sertão, a sua comparação com os registros ruidosos e instáveis de 1976 parece nos lançar em direção a um país que, treze anos depois, encontrava-se mais deteriorado do que nunca. Entre um tempo e outro, algo

substancial se perdeu. Acompanhando a queda dos personagens e o desabamento dos projetos utópicos, a própria forma fílmica se decompõe na vertigem das imperfeições. A sujeira, posta em cena, potencializa a sensação de derrota.

No entanto, como salienta Robert Stam (1981) em seu texto sobre *A queda*, os procedimentos estéticos mobilizados nesse filme não foram escolhidos apenas com o intuito de expor as consequências da deterioração do mundo sobre o popular, mas também de denunciar estruturas sociais responsáveis pelo estado de corrosão existente no Brasil daquele período. Se o uso de fotografias fixas para compor os diálogos entre a elite empresarial gera distanciamentos críticos, pois evita a individualização ou a psicologização desses personagens para evidenciá-los enquanto classe detentora de poder político e econômico<sup>22</sup>, em diversas partes da obra, o estranhamento proveniente da imperfeição técnica parece estar a serviço de um jogo cênico capaz de demonstrar quem são e como funcionam alguns dos agentes autoritários presentes na sociedade brasileira. Esse processo revelatório, somado à opção pela sujeira formal, adquire um forte impacto na sequência em que adentramos o canteiro de obras no qual Mário e Laura constroem, a partir de um sistema de mutirão, a futura casa onde morarão com seu filho pequeno.

Com uma *mise-en-scène* filmada de modo improvisado - composta por diversos não-atores, equipamento de som à mostra, luminosidade escura e uma experiência estética documentarizante -, o longo plano-sequência é um dos principais momentos no qual *A queda* expõe criticamente a presença de relações autoritárias e de interesses econômicos egoístas no interior da própria classe operária. Sogro de Mário e homem irascível, para quem «pensar moderno» é submeter-se ao patronato com o objetivo de ascender socialmente, Salatiel encontra-se em cena como uma metralhadora discursiva a enunciar frases típicas de um personagem conservador oriundo do povo. Empreiteiro populista que cresceu na roça, que por detrás da fachada de bom sujeito superexplora os trabalhadores sob sua chefia, ele se vangloria dos benefícios adquiridos a partir dos favores prestados ao meio empresarial, como a compra de um apartamento por preços abaixo do mercado. Dono de um carisma associado à malandragem, Salatiel vê a si próprio como liderança patriarcal, assumindo uma postura machista que agride o feminino ao considerá-lo inapto para a tomada de decisões. Diante dessa figura problemática, a sua filha Laura desmonta emocionalmente. Na sequência aqui comentada, face à ação do pai em tratá-la como inferior e marginalizá-la dos assuntos familiares, Laura reage com descontrole, berros, palavrões e ironias. Seu desespero resulta da impossibilidade de se tornar voz ativa, da hipocrisia social que dela exige o silêncio, a não exposição das agressões sofridas. Do ponto de vista da autoridade masculina, o «bom senso» diz que as relações de mandonismo não devem vir a público, embora mantenham-se firmes na intimidade do lar. Em cena, a claustrofobia de Laura é reforçada pela própria claustrofobia da *mise-en-scène*: acompanhando a deriva e a exaustão da personagem, o dispositivo se instabiliza no improvisado e na imperfeição técnica, o ambiente da casa em construção oprime por sua sujeira visual, seus tijolos aparentes e seu sufocamento espacial.

Neste longa-metragem composto por vários movimentos de descenso - as três camadas de queda -, um dos raros deslocamentos para cima é aquele que envolve a trajetória mesquinha de Salatiel. Por prestar diversos favores à construtora para a qual atua como empreiteiro, principalmente o apoio para evitar que seus patrões paguem os direitos trabalhistas à viúva de José, o sogro de Mário será



celebrado pela chefia da empresa como modelo de funcionário ideal. Próximo ao término do filme, quando surge na montagem o último bloco de fotografias fixas a expor as falas e as imagens da elite industrial, o personagem aparece em cena transformado: deixando para trás as roupas que utilizara até então, a exemplo da capa e do capacete no canteiro de obras, Salatiel encontra-se pela primeira vez na sala da diretoria, vestindo terno e segurando na mão um copo de whisky, enquanto se ergue do sofá para ser acolhido e saudado por uma voz identificada como parte da classe dominante. Realizando seu sonho egoísta de ascensão social e de ruptura burguesa com sua origem popular, ele é deslocado para o interior das imagens fixas, para dentro desse recurso incomum de linguagem utilizado em *A queda* com o intuito de salientar o espaço de poder exclusivo aos dirigentes do empresariado. Traidor do meio operário, mesmo que nunca chegue de fato a ser reconhecido como um igual entre os integrantes da elite industrial, o personagem se esforça em mimetizar os costumes e o modo de agir do patronato, sorrindo diante das conquistas alcançadas via submissão completa às forças do capitalismo.

Algumas cenas após essa celebração empresarial, marcada pela integração de Salatiel às fileiras do patronato, a montagem presente em *A queda* parece nos indicar, afinal, qual a recompensa recebida pelo personagem por sua lealdade cega aos donos do poder. Durante os diálogos em que Mário faz um triste balanço de sua jornada rebelde, concluindo com amargura que a morte de José logo será esquecida e não provocará mudanças positivas no mundo, o filme apresenta uma série de imagens em fluxo descontínuo, registros soltos e de aparência documental filmados dentro de um imponente *shopping center*. Lançando mão do paralelismo narrativo, a montagem alterna as duas situações em uma mesma sequência: de um lado encontra-se o abatido Mário, que em meio a um canteiro escuro de obras sucumbe ao desencanto político; enquanto do outro, caminhando em frente ou no interior de lojas bem iluminadas, o dispositivo percorre centros de consumo onde despontam objetos reconhecíveis de desejo como joias, aparelhos de televisão e utensílios domésticos variados. Em contraposição aos ruídos e imperfeições que no filme remetem sobretudo ao miserabilismo em torno da classe popular, *mise-en-scène* reservada nessa sequência ao sentimento de derrota vivido por Mário, o passeio da câmera pelo espaço do *shopping* introduz em *A queda* um raro momento de higienização visual, de contenção e de limpidez técnica associadas ao comércio de mercadorias. Filmados como planos subjetivos, evocando uma espécie de voyeurismo relacionado ao consumo, os registros realizados no *shopping* parecem evocar um aspecto daquilo que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy chamam de «estetização do mundo»<sup>23</sup>, *grosso modo* a condição contemporânea a partir da qual o capitalismo desenvolve poderosas seduções formais (e emocionais) com o objetivo de ampliar ainda mais o consumo de seus produtos e a circulação do dinheiro na sociedade.

Ornamentados pela cosmética das vitrines e dos mostruários, por uma estética da mercantilização, os produtos expostos nas lojas ocupam o centro da imagem como objetos atraentes de um consumismo insaciável. No entanto, a sua aparição em *A queda* não se encontra atrelada às sensações de prazer provenientes da posse material. Os produtos do *shopping*, alternados com as falas que indicam o esmagamento social do personagem Mário, emergem em cena para a construção de um último procedimento crítico em *A queda*, para a exposição de uma das estratégias mais perversas do capitalismo. O embelezamento superficial dos objetos, comercializados como estruturas de sentimento que gerarão felicidade em quem os possui, no fundo procura ocultar a corrosão de uma

sociedade degradada pelos excessos do produtivismo e da exploração desenfreada dos trabalhadores. O tempo todo, no filme de Guerra e de Xavier, a estética do improviso e da imperfeição expõe pela sujeira a real condição decaída do mundo, permite ver aquilo que a estetização e a virtuosidade dos produtos tentam esconder dos nossos olhos. Há um gosto amargo em percorrer os corredores higienizados do *shopping*, em experimentar esse lazer tão comum ao sistema capitalista, enquanto acompanhamos a violência que incide sobre os personagens populares, principalmente sobre Mário, Laura e a viúva de José. Enquanto compramos objetos que se tornam compensações existenciais para uma vida de agressões cotidianas, regozijando-nos via posse material, às margens da sociedade burguesa multiplicam-se as mazelas promovidas pela classe dominante, justamente aquela que é dona dos meios de produção. Uma das recompensas de Salatiel, ao subir socialmente pela traição à classe operária, é ampliar seus recursos financeiros para a aquisição de bens que se tornam compensações em relação à miséria e à corrupção de um Brasil autoritário. Em favor de sua escalada individual, a rigor a queda moral de um sujeito de origem humilde, há toda uma classe popular que desmorona enquanto potência coletiva de transformação. A lição derradeira em *A queda* é precisamente essa: ao conceder permissões para que poucos integrantes do popular ascendam socialmente, fingindo que esse processo se realiza a partir da meritocracia e do trabalho, o capitalismo mantém a grande maioria do povo rendida ao miserabilismo e à alienação. As três camadas de queda são o resultado - e a exposição crítica - desse vale-tudo político que se instalou estruturalmente na (de)formação da sociedade brasileira. Desde muito antes do golpe de 1964. E até hoje.

Reinaldo Cardenuto

## Bibliografia

Dante Alighieri, *Inferno. A divina comédia*, Editora 34, São Paulo 1999.

Rafael Antunes e António Costa, “Ruy Guerra, o cineasta da palavra” (entrevista), *Doc On-Line*, n. 15, dez. 2003, pp. 471-492.

Ricardo Aronovich, “Ruy Guerra e eu”, Dolores Papa (org.), *Ruy Guerra: filmar e viver*, Centro cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006, pp. 37-38.

Bertolt Brecht, *A Santa Joana dos Matadouros*, Cosac Naify, São Paulo 2009.

Reinaldo Cardenuto, *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em Ciências), São Paulo 2014.

Marilena Chaui, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, Perseu Abramo, São Paulo 2000.

Arthur C. Danto, *O abuso da beleza*, Martins Fontes, São Paulo 2015.

Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, 1969, <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/> (<http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>). Consulta em 18 jul. 2016.

Ruy Guerra, “Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu” (entrevista), Dolores Papa (org.), *Ruy Guerra: filmar e viver*, Centro cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006, pp. 15-36.

Heinrich Heine, *Os deuses no exílio*, Iluminuras, São Paulo 2011.

Gilles Lipovetsky, Jean, Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, Companhia das Letras, São Paulo 2015.

Marcos Napolitano, *Coração civil: artes, resistências e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*, Universidade de São Paulo, Tese (Livre-docência em História), São Paulo 2011.

Marcelo Ridenti, *Brasilidade revolucionária, um século de cultura e política*, UNESP, São Paulo 2010.

Roberto Schwarz, “O cinema e os fuzis”, *O pai de família e outros estudos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1992, pp. 27-33.

Robert Stam, “Posfácio”, *O espetáculo interrompido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1981, pp. 189-198.

Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, The Hogarth Press, London 2013.

Reinaldo Cardenuto é professor de História do Cinema na Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo. Graduado em jornalismo (PUC-SP) e em Ciências Sociais (FFLCH-USP), possui mestrado em Comunicação (ECA-USP) e doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Dentre suas últimas publicações, destacam-se os artigos “Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970” (2012, revista *Estudos avançados*), “L’écriture de l’histoire dans le cinéma de Leon Hirszman” (2013, *Cinéma d’Amérique latine*) e “Mais humor, menos política: uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro” (2016, revista *Varia história*). Em 2016, dirigiu o documentário *Entre imagens (intervalos)* e escreveu e organizou o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*. Cardenuto é também curador de mostras.

1Representações críticas em torno do operário da construção civil foram raras no cinema brasileiro anterior ao filme *A queda*. Uma exceção a essa regra foi o contundente média-metragem *Zézero*, dirigido por Ozualdo Candeias em 1974.

2Marilena Chaui, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, Perseu Abramo, São Paulo 2000, p.89.

3Para os leitores interessados em refletir sobre os procedimentos de desconstrução fílmica existentes no longa-metragem *A queda*, em especial as técnicas narrativas e formais empregadas por Guerra e Xavier no sentido de romper com o ilusionismo do cinema clássico, sugiro a leitura do Posfácio contido no livro *O espetáculo interrompido* (1981), de Robert Stam. Em seu estudo, diferentemente do que faço nesse artigo, o pesquisador norte-americano privilegia as convergências do longa-metragem com as heranças gerais de um estranhamento crítico de linha brechtiana. Creio que o meu texto funcione como um complemento à análise proposta por ele.

4Roberto Schwarz, “O cinema e os fuzis”, *O pai de família e outros estudos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1992, p. 31.

5 Roberto Schwarz, “O cinema e os fuzis”, in *O pai de família e outros estudos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1992, pp. 32-33.

6A despeito de *Os fuzis* não ter sofrido influências diretas do cinema soviético de Dziga Vertov, gosto de pensar na aproximação desse filme com uma situação em tempo reverso encontrada no longa-metragem *Câmera olho* (*Kinoglaz*, 1924), aquela na qual um boi morto, após ter suas vísceras recompostas, é devolvido espantosamente à vida. Em uma apropriação livre dessa imagem vertoviana, diria que também há ali, de um modo diferente daquele encontrado em *Os fuzis*, uma recusa a aceitar a transformação do povo em gado. Seja pela morte simbólica do boi alienante ou pela reposição vital do boi estripado no matadouro histórico, o(s) cinema(s) projetaram potencializações políticas e estéticas vinculadas à classe popular.

7Marcelo Ridenti, *Brasilidade revolucionária, um século de cultura e política*, UNESP, São Paulo 2010.

8Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, The Hogarth Press, London 2013.

9Para uma reflexão sobre o teatro e o cinema político dos anos 1970, voltando-se principalmente para a retomada das representações do povo como crítica ao Brasil sob vigência do regime militar, consultar o segundo capítulo de Reinaldo Cardenuto, *O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro*, Universidade de São Paulo, Tese (Doutorado em Ciências), São Paulo 2014.

- 10Um ano antes da realização de *A queda*, o dramaturgo Carlos Queiróz Telles escreveu uma peça intitulada *Muro de Arrimo*. Levado para os palcos em 1975, com direção de Antônio Abujamra e atuação de Antonio Fagundes, o monólogo apresentava um operário da construção civil que, enquanto erguia um muro, escutava no rádio a transmissão do jogo final da Copa do Mundo de 1970. Em contraste com a narração futebolística, a simbolizar expectativas de um futuro grande para a nação, a cena era ocupada pelo trabalho monótono, braçal e repetitivo do protagonista. Em oposição ao festejo coletivo, sobressaía-se a solidão de uma figura dramática ausente de projetos políticos de classe e alijada dos benefícios associados à modernização conservadora do Brasil. Uma solidão que, de certo modo, também parece presente na trajetória do personagem Mário em *A queda*.
- 11Robert Stam, “Posfácio”, *O espetáculo interrompido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1981, pp. 193-194.
- 12Ricardo Aronovich, “Ruy Guerra e eu”, in Dolores Papa (org.), *Ruy Guerra: filmar e viver*, Centro cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006, p. 38.
- 13Ricardo Aronovich, “Ruy Guerra e eu”, Dolores Papa (org.), *cit.*
- 14 Agradeço à historiadora Vavy Pacheco Borges pela troca de informações sobre o método de filmagem utilizado por Guerra em *Os fuzis*. Após dez anos de trabalho, a pesquisadora está prestes a lançar, pela Boitempo Editorial, uma biografia do cineasta intitulada *Paixão escancarada*. A conversa ocorreu no dia 18 de julho de 2016.
- 15Publicada originalmente na revista *Cinemais*, número 21, de janeiro-fevereiro de 2000, a entrevista completa pode ser lida no catálogo *Ruy Guerra: filmar e viver*, lançado em 2006 pelo Centro Cultural Banco do Brasil.
- 16Ruy Guerra, “Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu” (entrevista), Dolores Papa (org.), *Ruy Guerra: filmar e viver*, Centro cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006, pp. 31-33.
- 17Conforme expôs Ruy Guerra: “Acho que [a perfeição] é uma atitude extremamente perigosa e que já foi contestada por um realizador cubano [Julio García Espinosa], que agora não me lembro do nome, que escreve um texto muito bonito em que defende o cinema imperfeito, em que ele não advoga a imperfeição mas que o cinema imperfeito é tão válido como o perfeito (...). A perfeição surge de outros valores dentro da linguagem. Hoje em dia, e já na história do cinema, uma quantidade de filmes que estão dentro dos padrões estéticos vigentes, também estão completamente fora deles, são filmes que têm coisas desfocadas, que têm imagem suja, raiada, têm o que quiser mas que têm algo a dizer. Eu sempre disse que faço qualquer filme com qualquer material, se me derem uma câmera com uma lente só, eu filmo com uma lente só, se me derem uma câmera sem grua, eu filmo sem grua” (Rafael Antunes e António Costa, “Ruy Guerra, o cineasta da palavra” (entrevista), *Doc On-Line*, n. 15, dez. 2003, pp. 479).
- 18 Ruy Guerra, “Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu” (entrevista), Dolores Papa (org.), *Ruy Guerra: filmar e viver*, Centro cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006, p. 32.
- 19Como Ruy Guerra salienta na entrevista “Trabalhar com o oculto e com o que já se esqueceu” (2006), a presença do fotógrafo Edgar Moura, na equipe de *A queda*, foi garantia desse domínio técnico necessário à construção da estética imperfeita.
- 20Arthur C. Danto, *O abuso da beleza*, Martins Fontes, São Paulo 2015, p. 135.
- 21Agradeço mais uma vez à historiadora Vavy Pacheco Borges, que me informou sobre o tempo de duração das filmagens de *Os fuzis* e *A queda*.
- 22Robert Stam, “Posfácio”, *O espetáculo interrompido*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1981, p. 194.
- 23Gilles Lipovetsky, Jean, Serroy, *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, Companhia das Letras, São Paulo 2015.