

O DILEMA INTELLECTUAL EM OS FUZIS (1964): A OBRA DE RUY GUERRA NA PERSPECTIVA TEÓRICA DO PÓS-COLONIAL

José Antônio Souza Queiroz²⁶²

Resumo: A presente investigação tem como objetivo analisar a trajetória intelectual de Ruy Guerra e parte de sua produção cinematográfica a partir da perspectiva teórica do pós-colonialismo. Particularmente, ambiciona-se refletir sobre como o tema da identidade atravessa as reflexões do autor por meio de seus filmes. Como estudo de caso, será analisado o filme *Os Fuzis* (1964), obra que marca a passagem de Ruy Guerra pelo movimento Cinema Novo. A obra, em seus variados aspectos, permite refletir sobre como o autor se posicionou no interior do movimento e sobre quais são os dilemas enfrentados pelos intelectuais ao produzir películas politicamente engajadas a partir de realidades sociais e políticas extremas. Por fim, propõe-se pensar a produção fílmica de Ruy Guerra no interior do espaço conceitual que Hamid Naficy denominou como *accented cinema*, conceito que pretende dar conta de filmes de realidade transnacional, uma vez que produzidos a partir da diáspora.

Palavras-chave: Sertão; Pós-colonialismo; Com sotaque.

THE INTELLECTUAL DILEMMA IN OS FUZIS (1964): THE WORK OF RUY GUERRA IN THE POSTCOLONIAL THEORETICAL PERSPECTIVE

Abstract: The present investigation aims to analyze the intellectual trajectory of Ruy Guerra and part of his cinematographic production from the theoretical perspective of post-colonialism. Particularly, it aims to reflect on how the theme of identity crosses the author's reflections through his films. As a case study, the film *Os Fuzis* (1964) will be analyzed, a work that marks the passage of Ruy Guerra through the Cinema Novo movement. The work, in its various aspects, allows us to reflect on how the author positioned himself within the movement and on what are the dilemmas faced by intellectuals when producing politically engaged films based on extreme social and

²⁶² Doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0936708852934400>. E-mail: jasouzaqueiroz@gmail.com.

political realities. Finally, it is proposed to think about the film production of Ruy Guerra within the conceptual space that Hamid Naficy called *accented cinema*, a concept that intends to deal with films of transnational reality, since they are produced from the diaspora.

Keywords: Sertão; Pos-colonialism; Accented cinema.

Sobre um rapaz latino-africano

Ao longo da história, homens e mulheres em diferentes épocas e lugares, sentiram na pele a inquietante sensação de não-pertencimento em relação ao lugar onde nasceram. Para muitos – e ousaria dizer que para a maioria das pessoas – isso soa demasiadamente estranho. Afinal de contas, como pensar que é possível não se sentir brasileiro? Melhor: o que seria, necessariamente, esse *sentir* brasileiro? Como se deu essa criação epistemológica que parece abraçar a essência mais profunda do que somos, de nossa identidade? Por que muitos cidadãos estão dispostos a dar a própria vida por uma bandeira? Existe uma vasta literatura que nos permite abordar a questão do nacionalismo²⁶³ e foge das pretensões desse artigo adentrar a fundo nessa questão. Entretanto, parece sugestivo seguir esse fio de meada para anunciar o tema do presente artigo: refletir sobre a questão da identidade em Ruy Guerra, quase sempre lembrado como um dos grandes cineastas do movimento Cinema Novo.

Ruy Guerra nasceu em Lourenço Marques, atual cidade de Maputo, capital de Moçambique, em agosto de 1931. Naqueles anos, o território era parte do vasto império português, que se estendia por diferentes continentes. Boa parte do continente africano havia sido repartida entre as potências europeias e Estados Unidos no final do século XIX. Os manuais didáticos nos

²⁶³ Ver: HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução: PAOLI, Maria Celia e QUIRINO, Anna Maria. 4a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004; GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: The Orion, 1997; ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. 3a ed. London: Verso, 2006.

ensinam que o Imperialismo foi fruto de uma disputa entre os países europeus que procuraram expandir os seus domínios para a África e Ásia, em busca de três coisas: matéria-prima, mercado consumidor e mão-de-obra barata. Essa perspectiva é demasiadamente simplista, uma vez que o dispositivo colonial envolve outros fatores que vêm sendo evidenciados pelos autores pós-colonialistas (como, por exemplo, o discurso imperialista sobre povos não europeus)²⁶⁴. De qualquer forma, é necessário levar o contexto do Imperialismo em conta para ter ideia do que significava nascer em Moçambique nos anos 1930.

Principalmente, como no caso de Ruy Guerra, quando se é filho de pais portugueses que vieram à Lourenço Marques para trabalhar para a Metrópole. Para ele, ao contrário do que é para tantos de nós, nunca foi natural sentir-se moçambicano. Porque não existia Moçambique, enquanto nação. Existia o Império português. E por ser um português nascido em solo africano, Ruy Guerra era uma espécie de “cidadão de segunda categoria”, como ele mesmo disse. Essa percepção desconcertante de ter uma existência deslocada pode ser percebida no excerto abaixo:

Eu já resolvi esse problema há muitos anos. Primeiro: eu anulei o conceito de pátria. Nasci sem pátria: moçambicano era português de segunda classe numa colônia. Oficialmente de segunda classe. Não podia ser presidente da República, não podia ser general, enfim. Então, como eu já tenho mais tempo de vida no Brasil do que no resto do mundo, eu me chamo, me autoneeei latino-africano. Que é uma forma de iludir essa ausência de uma raiz profunda e única²⁶⁵.

Para o autor, e isso fica evidente ao longo de sua trajetória no cinema, a indeterminação é uma forma de liberdade: seu lugar é a *passagem*. A

²⁶⁴ Ver, por exemplo: SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: EICHENBERG, Rosaura. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁶⁵ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida à Adriana Couto, Programa Metrópolis, TV Cultura. Ano 2012.

produção fílmica de Ruy Guerra é tributária da própria elaboração social e política de sua identidade enquanto intelectual em trânsito.

Perceber-se como um cineasta essencialmente deslocado foi um dos impulsos de seu engajamento político no cenário terceiro-mundista – com destaque para seu papel no Cinema Novo brasileiro e na fundação do cinema moçambicano independente, a partir do final dos anos 1970. Uma das hipóteses das propostas do artigo é revelar aspectos desse jogo de conformação e fragmentação identitária na vida e na obra de Ruy Guerra, partindo do pressuposto de que o *fazer* cinematográfico do autor é profundamente marcado por essa inquietude. Como estudo de caso, será analisado, sobretudo, o filme *Os Fuzis* (1964). Propõe-se, assim, refletir sobre o início trajetória de Ruy Guerra à luz das contribuições do pensamento pós-colonial, que se firmou dentro das ciências humanas entre as décadas de 1970 e 1980.

Depois de sair de Moçambique e passar quatro anos estudando cinema em Paris, Ruy Guerra desembarcou no Brasil em 1958, quando contava 27 anos. Trazia a passagem de volta no bolso. O país que o jovem diretor encontrou, conquistava sua primeira Copa do Mundo na Suécia; via o Teatro de Arena encenar a peça *Eles não usam Black-tie* e João Gilberto revolucionar a música brasileira com o álbum “Chega de Saudade”. O ano de 1958 foi também o da Grande Seca: milhares de nordestinos desceram para o Sul em busca de trabalho – ou tornaram-se “candangos”, emprestando seu suor e lágrimas para a construção da Nova Capital da República. Nos bares do Rio de Janeiro, Ruy Guerra conheceu a turma do Cinema Novo, que começava conspirar renovações para a linguagem cinematográfica do país. Logo, o diretor estrangeiro tentou emplacar o seu trabalho de estreia no país, *O Cavalo de Oxumaré*, em 1960.

O roteiro da trama era complexo e trabalhava o tempo de forma subjetiva, girando em torno de uma mulher branca que se convertia ao Candomblé. Durante meses, Ruy Guerra e Miguel Torres (argumentista da obra) adentraram a fundo no tema, passando por Pierre Verger e pela obra de grandes sociólogos e antropólogos. Do interior da Bahia, o ainda jovem Glauber Rocha esbravejava contra aquela “intromissão do diretor moçambicano nas coisas brasileiras”. É o que ele mesmo revelou anos mais tarde:

Em 1960, Ruy apareceu na Bahia para filmar um roteiro de Miguel Torres, *O Cavalo de Oxumaré*, produção de Carlos Niemeyer com Irma Álvarez. Falei com ele no Hotel Bahia e depois segui uma filmagem noturna diante dos azulejos da Igreja de São Francisco, onde ele comandava um travelling com sotaque português *moteur*. Eu preparava *Barravento*. Ruy raspou a cabeça de Irma. Achei que era invasão indébita em minha tribo, denunciei como plágio, pedi expulsão do alienado franco-moçambicano luso-colonialista. Nem por isso ficamos inimigos²⁶⁶.

Tampouco chegaram a ser amigos. A relação entre Ruy Guerra e Glauber Rocha sempre foi tensa, até a ruptura definitiva dos dois em 1974, quando, do exílio, Glauber elogiou a escolha de Ernesto Geisel para comandar o país²⁶⁷. A despeito disso, Ruy Guerra nunca foi plenamente aceito no grupo cinemanovista, que em grande medida girava em torno da persona totalizante e estridente de Glauber Rocha. Isso fez com que o diretor se tornasse uma espécie de *outsider* – e, embora seus filmes fossem valorizados e premiados pela crítica internacional, não receberam ampla aceitação dos seus pares. É o que o autor confessou para o crítico de

²⁶⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004. Pg 427.

²⁶⁷ ROCHA, Glauber. *Abaixo a Mistificação*. Revista Visão (SP), 11 de março de 1974. Pg 153.

cinema e produtor Alex Viani: “o pessoal do Cinema Novo se comportou comigo de uma forma muito intransigente”²⁶⁸.

A ideia de Ruy Guerra com *O Cavalo de Oxumaré* foi adentrar no universo do Candomblé, tema que até então era praticamente inexplorado pelo Cinema Brasileiro – o que veio a mudar dois anos mais tarde, com o lançamento de *Barravento* (1962). A polêmica em torno do filme de Ruy Guerra ganhou a cena pública no dia 1º em abril de 1961, quando a revista *O Cruzeiro* estampou em sua capa uma imagem fortíssima: a atriz Irma Álvarez vestida de branco, com a cabeça raspada e ligeiramente abaixada, enquanto quatro mãos seguravam um cabrito degolado sobre o seu corpo, deixando seu sangue escorrer fresco pelo rosto da atriz²⁶⁹. O projeto não foi para frente, pois houve forte pressão da Igreja Católica, na figura do cardeal dom Jaime Barros Câmara, para que o filme fosse interditado²⁷⁰.

O primeiro projeto bem-sucedido de Ruy Guerra foi o filme *Os Cafajestes* (1962) e a abordagem escolhida foi bem diferente – embora não menos polêmica. Filmado principalmente em Cabo Frio, o filme foi concebido nos moldes da Nouvelle Vague. O enredo gira em torno de dois amigos chantagistas, sem dinheiro, maconheiros e loucos por carros, que perambulam descontraidamente pelas ruas da cidade. Essa característica remete a duas películas francesas da mesma época, dirigidas por Jean-Luc Godard: *Acosado* (1960) e *Uma mulher é uma mulher* (1961). Neles, temos a valorização do caminhar aparentemente despretensioso dos personagens.

²⁶⁸ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 1999. Pg 381.

²⁶⁹ Ver: Revista *O Cruzeiro* – Edição 25 – 1º de Abril de 1961 - Disponível em Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

²⁷⁰ BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017. Pg 192.

Seguindo essa característica, *Os Cafajestes* fala sobre comportamentos insurgentes, liberdade e erotismo. Foi uma produção barata, com poucos atores e recursos. Foi todo rodado durante o dia, pela falta de meios para filmar a noite – e o resultado disso revelou-se nas cenas noturnas produzidas com filtros, através da técnica fotográfica conhecida como “noite americana”²⁷¹.

Em *Os Cafajestes*, o protagonismo fica por conta dos dois personagens entediados, claramente descolados naquela cidade, experimentando novas formas de ser e de existir. O auge do filme – e também motivo de novos escândalos e críticas – é a cena protagonizada por Norma Bengell, no primeiro nu frontal da história do cinema brasileiro. A sequência dura, ao todo, sete minutos, sendo que quatro deles transcorrem sem cortes, enquanto um Jeep gira em torno da personagem que, constrangida, procura esconder-se. Ouvimos o ruído estonteante do carro, a gritaria animalésca dos homens. Ao longo da cena, são inseridos planos-aproximados que revelam detalhes das mãos de Jece Valadão, segurando a pulseira e trajes íntimos roubados da mulher. Rapidamente, a cena transita da sensualidade para a perversidade, até a saturação.

²⁷¹ Consiste em gravar uma cena à luz do dia de modo com que ela pareça ter sido gravada à noite, criando um efeito de falsa realidade noturna. Isso possibilita inúmeras vantagens econômicas (energia, refletores, locação, dentre outras coisas).



Legenda: Imagens do filme *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra.

De forma latente, *Os Cafajestes* afirma um não-pertencimento radical, ao apontar para a hipocrisia latente da sociedade que observa a dissolução de seus valores morais. Os dois primeiros projetos de Ruy Guerra, de certa forma, demarcam um lugar do cineasta nos primórdios do Cinema Novo. E era um lugar de destaque e polêmicas junto à opinião pública. É importante mencionar que o ano de 1962 foi marcado pelo lançamento de três obras clássicas do Cinema Novo, além de *Os Cafajestes: Barravento*, de Glauber Rocha; *Garrincha: alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni. Ainda assim, o filme de Ruy Guerra foi escolhido para representar o Brasil no Festival de Berlim daquele ano, o que atesta a boa recepção crítica da obra.

Para pensar o cinema de Ruy Guerra à luz do pensamento pós-colonial, deve-se destacar, de início, que os seus autores promoveram uma profunda desestabilização da perspectiva ocidental de compreensão histórica. Muito antes de tentar definir as fronteiras de tal pensamento, torna-se necessário perceber que o que se entende por pós-colonial é um conjunto de questões e debates que perpassam diferentes temas históricos. Embora um dos marcos fundadores do pensamento pós-colonial seja o clássico *Orientalismo* de Edward Said, publicado em 1978, boa parte dos autores começa a publicar nos anos 1980 e início dos anos 1990, de tal sorte que é um pensamento elaborado nos últimos momentos do século XX²⁷². Cabe destacar que uma das potências desse pensamento é recusar o lugar dos binarismos: trata-se de um esforço de compreensão capaz de perceber as fronteiras como intercambiantes, como o fruto de um mecanismo colonial articulado e profundamente imbricado.

Isso desemboca na percepção de que existe uma cultura política compartilhada entre colonizados e colonizadores – o *nós* e o *eles* estão conectados um ao outro em sua constituição mais íntima. No limite, tem-se o objetivo de desestabilizar as narrativas nacionais totalizantes, partindo do ponto de vista que a diáspora africana criou rotas, fluxos e pontes, invadindo espaços tradicionais de saber e de pertencimento. Essa reconfiguração do terreno social foi possível graças ao imperialismo, que inaugurou um processo de disseminação e condensação em constante disputa²⁷³. Essa recusa às narrativas nacionais totalizantes pode ser percebida em uma crônica escrita por Ruy Guerra, intitulada *Esta Janela*, onde ele afirma:

²⁷² É o caso, por exemplo, de Stuart Hall, Gayatri Spivak, Paul Gilroy, Homi Bhabha, Anne McClintock, Mary Louis Pratt, Robert Young, dentre outros.

²⁷³ HALL, Stuart. SOVÍK, Liv (Org.). Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. In. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Pg 117.

Porque não dá mais para fingir que sou moçambicano, se não voltei para as acácias rubras de minha infância, se não aceitei o cotidiano feroz da Independência. E, no entanto, sei que sou moçambicano.

Porque não dá mais para fingir que sou brasileiro, mesmo se acumulei décadas de verde-amarelo na carne, mesmo se tive filhas e paixões brasileiras, mesmo se é nas águas do Tuatuari onde eu gostaria que fossem lançadas as minhas cinzas, num amanhecer de brumas. E, no entanto, sei que sou brasileiro.

Porque não dá mais para fingir que sou português, se sempre fugi dessa metrópole distante que marcou minha juventude, a ferro e desprezo, cinco quinas no peito e braço estendido na Praça Mouzinho de Albuquerque. E, no entanto, sei que sou português.

[...] não posso mais me enganar, porque estou inexoravelmente só com a minha esquizofrênica latino-africanidade. Como é doloroso ser um eterno esquartejado dentro de si mesmo²⁷⁴.

Dentro dessa tradição teórica, o pesquisador Stuart Hall, especialmente, dedicou estudos importantes ao tema da identidade. Para o autor, o conceito se revela estratégico e posicional, muito antes de ser essencialista e de sublinhar um núcleo estável, de um “eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história”²⁷⁵. A proposta dessa perspectiva teórica é pensar a identidade fora dos limites modernos do nacionalismo e dos pertencimentos enquanto valores absolutos e inegociáveis. Para tanto, deve-se assumir o desafio de encarar o conceito de identidade em constante diálogo com aquilo que à primeira vista está fora de si: o traço da outridade, da diferença, de uma parte do corpo social que parece não ser a nossa. Como diz Tomaz Tadeu da Silva:

Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas [...] A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes

²⁷⁴ GUERRA, Ruy. *Esta Janela*. In. 20 Navios: Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1996. Pgs 12-13.

²⁷⁵ HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In. Identidade e diferença: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014. Pg 108.

grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes²⁷⁶.

A perspectiva teórica de Stuart Hall, Tomaz Tadeu da Silva e outros autores para o tema da identidade desafia a lógica do pertencimento incondicional e absoluto de um homem à sua pátria, vista como um dos marcadores determinantes da identidade enquanto fator de coesão.

Uma visão panorâmica sobre a produção cinematográfica de Ruy Guerra nos faz pensar que sua atuação foi explicitamente transnacional. Como vimos acima, o autor anulou para si o conceito de pátria e a sua obra cinematográfica foi sendo confeccionada enquanto o autor perambulava pelo Brasil, por Cuba, Moçambique, França e Portugal. Isso dá uma cadência particular aos seus filmes, tornando-se difícil referenciá-la dentro das restritas fronteiras nacionais. Dessa forma, no bojo das discussões pós-coloniais que pretendem redefinir lugares de saber e discursos, existe um certo tipo de cinema e de cineastas que parecem ser um efeito colateral da dispersão humana engendrada pelo Imperialismo.

Por essa razão, o conceito de *accented cinema* parece estimulante para mirar a obra de Ruy Guerra sem perder de vista sua trajetória itinerante. O conceito, formulado pelo escritor iraniano Hamid Naficy, pode ser traduzido para o português como “cinema com sotaque”. Sua abrangência pretende dar conta de um conjunto de filmes produzidos ao longo dos anos 1960 e 1970 por cineastas desterrados e desenraizados, que pertencem à diáspora e vivem em exílio forçado ou voluntário. Como o autor salientou,

²⁷⁶ HALL, Stuart (2014). *Op. Cit.*, página 26.

são filmes criados nos “interstícios e culturais” das nacionalidades²⁷⁷. No *accented cinema*, a obra e a vida dos cineastas são particularmente indissociáveis, uma vez que originárias do mesmo lugar – a *passagem*. Trata-se do esforço teórico de pensar esse cinema de realidade transnacional, mesmo que forjado no “interior de uma cinematografia nacional anfitriã”²⁷⁸. A obra de Ruy Guerra se revela um espaço profícuo para se pensar a experiência do cinema a partir desse lugar fronteiriço: por isso, sua obra apresenta um contraponto importante em relação a outros filmes do Cinema Novo. Em *Os Fuzis*, o autor estabelece sua trajetória itinerante.

II

Os Fuzis, compaixão e fúria

Como procurou-se evidenciar até aqui, o tema do deslocamento identitário revela-se central no início da trajetória de Ruy Guerra. Cabe, agora, realizar uma análise do filme *Os Fuzis* a partir de alguns espaços teóricos e conceituais construídos pelos autores do pós-colonialismo. A obra foi lançada por Ruy Guerra no Brasil no final de 1964 e quase sempre é mencionada como parte integrante da “Trilogia do Sertão”, ao lado dos clássicos *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha. Além de dirigir, Ruy Guerra escreveu o argumento do filme junto com Miguel Torres – que acabou falecendo durante as gravações, em um acidente de carro. Para a fotografia, o diretor decidiu convidar o fotógrafo argentino Ricardo Aronovich. A respeito de *Os Fuzis*, gostaria de focar principalmente em duas questões que ele levanta: as contradições inerentes à intelectualidade brasileira no começo dos anos 1960 e a própria posição do Ruy Guerra

²⁷⁷ NAFCY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001. Pg: 10.

²⁷⁸ BAMBA, Mahomed. *Do “cinema com sotaque” e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes*. Palíndromo – Processos Artísticos Contemporâneos 2011 / nº5. Pg 171.

dentro do movimento Cinema Novo. Para começo de conversa, deve-se destacar que *Os Fuzis* retoma um *topos* que atravessa a cultura brasileira de forma incontornável pelo menos desde Euclides da Cunha: a perspectiva de pensar o sertão como um lugar de autenticidade nacional.

O sertão como Brasil profundo. Sertão como uma espécie de entidade poética-geográfica, um relicário que preserva muito sobre nós mesmos e nossas contradições enquanto país²⁷⁹. Euclides da Cunha transformou a palavra sertão²⁸⁰, de uso ordinário na América Portuguesa desde o descobrimento, em um conceito essencial dentro do pensamento social brasileiro. A narrativa desenvolvida por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902) gira em torno de um motivo central: descobrir o Brasil a partir de suas margens. E é por essa razão que, ao longo de sua obra, a palavra faz referência a paisagens geograficamente distantes e fisicamente opostas. Sertão é o ressequido arraial de Canudos no interior da Bahia e a floresta tropical super-úmida do Alto do Purus. Para Euclides da Cunha, sertão infere em deserto (social e político), solidão, isolamento e perda, tudo isso configurando uma realidade de ausência de leis e precariedade de direitos. Por isso, em suas mãos, a palavra sertão passou a carregar dentro de si uma miríade de significados, sulcando de forma profunda a tradição literária e sociológica brasileira, possibilitando que gerações e mais gerações de intelectuais e escritores procurassem pensar e dizer do Brasil através dos seus sertões. Por essa vereda caminhou Graciliano Ramos, José Lins do Rego,

²⁷⁹ A literatura sobre esse tema é vasta. Vale mencionar: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do sertão*. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 52, p. 375-394, 2004; LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Editora Revan: IUPERJ. RJ, Rio de Janeiro, 1999; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. São Paulo: Editora Cortez: 5ª Edição, 2011.

²⁸⁰ Sobre a etimologia da palavra, ver: MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995.

Câmara Cascudo, Rachel de Queiroz, João Guimarães Rosa, Franklin Távora, dentre outros.

Esse foi o “fio de meada” que Ruy Guerra seguiu em *Os Fuzis*. E há de se ressaltar: a literatura brasileira foi amplamente assimilada pelos autores do Cinema Novo na elaboração de suas películas²⁸¹. O filme de Ruy Guerra se passa no povoado de Milagres, no interior da Bahia. O enredo da obra está ordenado em duas narrativas que se intercalam e se complementam de uma cena a outra. Uma das narrativas tem um caráter documental e é dedicada a tarefa de registrar as impressões geográficas e sentimentais, os rostos sulcados de sol e sofrimento, os aspectos místicos e religiosos que envolvem os moradores da cidade. Dentro do cinema, existe uma concepção importante a respeito da ética do documentário, que podemos perceber com a citação abaixo:

Se o documentário pode sustentar um gesto ético é unicamente no sentido que sua escritura não deve se fazer imediatamente: ao invés de avançar, de partir decididamente para a representação, ela deve permanecer atenta, à espera do Outro, sabendo que, quando ele chegar, será preciso dispor de meios para confrontar e des-naturalizar a representação que o envolve e o sufoca, que faz de seu Rosto uma máscara que o torna indiferente, indistinto, dissolvendo-o em meio aos milhares de Outros indiferenciados que povoam o espaço social²⁸².

Nessa perspectiva, Ruy Guerra se coloca como um observador afastado, adotando o princípio de intervir pouco na realidade filmada. O contrário do que faz, por exemplo, Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer* (1984), que intervém naquela realidade de uma forma mais

²⁸¹ Essa relação entre Cinema e Literatura é assinalada, principalmente, por: AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007; DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. São Paulo, Editora Com Arte, 2010.

²⁸² GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Revista Contracampo, V.2, N.17, Pgs 145-162. Ano 2007. Pg 147.

incisiva. Com limitações inerentes e intrínsecas ao processo cinematográfico, pode-se dizer que existe um esforço assinalado de ouvir a voz do Outro aqui.

É isso que acontece, por exemplo, nos primeiros minutos do filme: temos duas pequenas entrevistas com dois moradores de milagres, um homem e uma mulher. Ambos são cegos e relatam para as câmeras suas misérias e expectativas com a chegada das chuvas. Nesse ponto parece pertinente recuperar a *teoria do rosto*, cujo desenvolvimento teórico deve principalmente às investigações de Emmanuel Lévinas. Para o autor, o rosto representa o estatuto originário de alteridade:

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. A mais nua, se bem que de uma nudez decente. A mais despida também: há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um ato de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar²⁸³

O rosto revela a precariedade do outro e convida-nos a um laço moral de responsabilidade. É como dizer: eis-me aqui. Quando colocados em primeiro plano por Ruy Guerra, os rostos dos habitantes de Milagres ganham uma dimensão muito particular dentro da obra. É como se estivéssemos de cara com o Outro – o faminto.

²⁸³LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito*: diálogos com Philippe Nemo. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 1988. Pgs 77 e 78.



Legenda: Imagens do filme *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra.

Merece destaque, também, o pano de fundo sonoro de *Os Fuzis* – a sonoridade das rezas e ladainhas entoadas pela multidão letárgica de fiéis que perambulam sem rumo pela cidade. A imersão na realidade de Milagres é uma busca incessante por parte de Ruy Guerra.

A outra narrativa que ajuda a estruturar *Os Fuzis* é centralizada na figura do personagem Gaúcho (Átila Iório, o “Fabiano” de *Vidas Secas*), um caminhoneiro que está de *passagem* pela cidade, vindo com desconfiança a presença do exército que protege uma carga de cebolas. Os soldados estão fortemente armados e sua presença configura o principal polo de tensões ao longo do filme. E Gaúcho está numa terceira margem do rio: ele não representa o Estado, tampouco é um dos moradores que passa fome. Ressalta-se o fato de que o antimilitarismo é uma das marcas registradas de *Os Fuzis* – e não se pode perder de vista que ele foi produzido e lançado entre o final do governo de João Goulart e os primeiros momentos da Ditadura Militar.

No contexto dessas duas narrativas intercaladas, chama a atenção o fato incontornável de que uma parte dos componentes do filme passa fome

e a outra não. É impressionante o contraste entre os rostos dos habitantes famintos e os personagens que não passam fome. Roberto Schwarz foi quem apontou a diferença brusca na expressão facial dos dois grupos. Os últimos, que estão de *passagem*, existe a expressão do medo, do desejo, do tédio, dos propósitos de liberdade; o rosto dos moradores é opaco, os olhares são fundos e quase sempre abaixados, tímidos, envergonhados, revelando sua vida precária²⁸⁴.

E nesse ponto, pode-se perceber o papel contrapontístico que Ruy Guerra ocupou dentro do Cinema Novo: ao contrário de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, *Os Fuzis* não versa sobre a revolução - mas sobre a impossibilidade da revolução. Parte significativa da intelectualidade dos anos 1960 enxergava o sertão como uma lugar potencialmente revolucionário²⁸⁵, onde os camponeses historicamente explorados deveriam ser estimulados por eles e por suas produções culturais a pegar em armas para mudar o destino deles próprios e da nação. Não foi por acaso que os guerrilheiros Carlos Marighella e Carlos Lamarca, pretendiam atuar nas cidades para levantar recursos e ir para o campo estruturar colunas – inspirados no que Che Guevara, Fidel Castro e Camilo Cienfuegos fizeram na Revolução Cubana²⁸⁶. O Cinema Novo, assim como o Centro Popular de Cultura (CPC), o Teatro de Arena e o cancionero nacional, está intrinsecamente ligado às aspirações revolucionárias que

²⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Pg 31.

²⁸⁵ Ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. São Paulo: 2014.

²⁸⁶ A respeito da configuração das esquerdas armadas, ver: AARÃO REIS, Daniel. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Brasília; CNPq, 1990; GORENDER, Jacob. *Combate nas Travas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987; RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

povoaram o imaginário político do que conhecemos como Terceiro Mundo²⁸⁷.

No caso brasileiro, deve-se ter em mente que quando João Goulart assumiu o país com poderes reduzidos, em setembro de 1961, o cenário político era completamente instável. O processo de democratização política e social proposta pelo governo era alavancado por uma crescente mobilização popular em defesa das Reformas de Base. E dentre todos os seus tópicos, claro, a reforma agrária foi o tema mais importante e controverso. Desde meados dos anos 1950, os estudos realizados por Celso Furtado dentro da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (CEPAL) apontavam a questão agrária como um dos grandes entraves para a superação do subdesenvolvimento. Nesse cenário, as esquerdas estavam relativamente reunidas em um amplo e heterogêneo campo de atuação que apoiava as Reformas: era o caso do Partido Comunista do Brasil (PCB), da Frente de Mobilização Popular (FMP), das Ligas Camponesas comandadas por Francisco Julião, do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e da União dos Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB)²⁸⁸. Os diretores cinemanovista tomaram parte nessas disputas políticas, estreitando as relações da cultura nacional com a sociedade civil organizada em torno do projeto reformista de João Goulart. Não é por acaso que parte considerável das películas foram rodadas no nordeste brasileiro, onde as discussões em torno da reforma agrária eram candentes.

Em relação à todas essas esperanças que percorreram o coração da intelectualidade brasileira, Ruy Guerra parece nos falar do grito que ficou

²⁸⁷ O termo "Terceiro Mundo" é bastante discutido pela bibliografia especializada. Entendemos que, antes de ser uma realidade fixa e geograficamente circunscrita, Terceiro Mundo é um conceito político multifacetado e de múltiplos pertencimentos.

²⁸⁸ FERREIRA, Jorge e GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

entalado na garganta – e não se pode perder de vista que o filme foi montado após o Golpe de 1964. Em *Os Fuzis*, a fome e a exploração não são encarados como trampolim para ação revolucionária. A fome para Ruy Guerra é uma aberração que deve ser denunciada. Por isso a figura dos soldados, como representantes do Estado. É sobre eles que o autor lança suas flechas. Os moradores estão completamente inertes em seu abandono, esperando as chuvas e o milagre do Boi-Santo, uma espécie de ídolo cultuado pelos moradores ao longo de toda a película. Quem se revolta e tenta estimular o povo a se movimentar em direção a luta é o personagem Gaúcho, que consegue perceber a brutalidade daquilo tudo. A cena em que isso acontece é trabalhada de forma magnífica por Ruy Guerra e pelo fotógrafo argentino Ricardo Aronovich. A inspiração veio de uma obra clássica do cinema soviético, *O Encouraçado Potemkin*, de Sergej Eisenstein. Na cena em questão, acompanhamos a transformação da tristeza do luto – quando as mulheres choram diante o cadáver de um marinheiro assassinado – em ato revolucionário²⁸⁹.

Temos diante de nós a transformação de um povo em lágrimas em um povo pronto para pegar em armas. Em *Os Fuzis*, tudo começa quando o personagem Gaúcho é surpreendido no armazém em que bebia uma cachaça quando um morador de rosto esquelético entra no espaço carregando uma criança morta nos braços. O pai pede uma caixa vazia, pois não queria enterrar a filha morta no chão esturricado do sertão. Ao seu lado, Gaúcho observa tudo em silêncio. Até que pergunta ao pai: “morreu de quê?”. O pai responde que foi de fome. Nesse exato instante, o caminhoneiro grita aos berros: “Seu filho morreu de fome e você não faz nada? Nada?”. O que temos aqui, como nos assinalou Georges Didi-

²⁸⁹ Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016. Pg 49.

Huberman, é uma passagem da compaixão à revolta, dois afetos potentes que guardam uma importante dimensão política. Gaúcho pega uma arma do soldado que também estava no balcão e corre feito um louco em direção ao caminhão que guardava comida e era vigiado pelo Exército. Ao melhor estilo *western*, a câmera segue Gaúcho que é perseguido por diversos soldados. As imagens são confusas: temos registros rápidos da corrida do caminhoneiro que tenta se esgueirar pelos cantos, dos soldados que o persegue e dos habitantes que correm de um lado para o outro. Gaúcho está completamente sozinho com a sua revolta. Depois de conseguir ferir um soldado, ele é alvejado pelas costas. Marcelo Ridenti chegou a comparar o destino de Gaúcho com o destino do Guerrilheiro Carlos Lamarca, que viria a ser assassinado pelos militares brasileiros no interior de São Paulo²⁹⁰.

A consagração de *Os Fuzis* veio de fora. O filme demorou quatro meses para ser gravado e nove meses para ser montado. Nesse espaço de tempo, Glauber Rocha lançou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e o Brasil entrou na Ditadura Militar. Na ocasião do lançamento de *Os Fuzis*, a crítica cinematográfica ainda estava voltada à obra de Glauber Rocha. Isso não impediu, porém, que naquele mesmo ano o filme de Ruy Guerra se tornasse vencedor do Urso de Prata no Festival de Berlim – que, diga-se de passagem, era o mais politizado da Europa. Dos filmes que compõem a “Trilogia do Sertão” não seria exagero afirmar que é em *Os Fuzis* onde temos a melhor síntese do manifesto *Estética da Fome*: na cena analisada acima, temos um claro desdobrar da fome em violência. O filme mostra a miséria de fora e de frente:

Essa distância é o contrário da filantropia: alguém da transformação não há humanidade possível; ou, da perspectiva da trama: alguém da

²⁹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. Editora UNESP. SP, São Paulo, 2010.

transformação não há diferença que importa. A massa dos miseráveis fermenta, mas não explode²⁹¹.

Em *Os Fuzis*, não temos a proposta de releitura histórica e revolucionária do passado, como vemos no filme de Glauber Rocha; tampouco acompanhamos as esperanças diáfanas de Fabiano e sua família, como em *Vidas Secas* (1963). Ruy Guerra faz um deslocamento dessa discussão, colocando no centro dos acontecimentos não o homem sertanejo, mas a atuação do braço armado do Estado, observado por aquele que vê *de fora*, o caminhoneiro Gaúcho.

Em certo sentido, pode-se pensar que o personagem Gaúcho incorpora as contradições da intelectualidade brasileira no começo daqueles anos 1960. E podemos ir mais longe ainda, percebendo que o caminhoneiro informa sobre o lugar ocupado pelo próprio Ruy Guerra na cena cultural brasileira. Assim como Gaúcho, ele também vinha de fora e estava de passagem por uma realidade que, definitivamente, não era a sua. Tal como os intelectuais brasileiros, Gaúcho não padecia de fome – mas procurou incitar o povo faminto à ira revolucionária. Cineastas, compositores e demais artistas adeptos de uma forma de arte engajada procuraram, a partir de suas produções culturais, conscientizar o povo de que a revolução estava no horizonte político do país. Tal como Ruy Guerra, Gaúcho também é um estrangeiro que vê com assombro a violência, a miséria e a inanição no sertão de Milagres. Sua condição de exilado talvez tenha lhe permitido abrir uma nova janela para aquele Brasil que pulsava. Mas sua visão é uma interpretação que nos constrange de fora para dentro – afinal de contas, como bem assinalou Sérgio Buarque de Holanda, o “invencível desencanto

²⁹¹ SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Pg 31.

frente às nossas condições reais” faz com que os brasileiros se sintam, constantemente, “desterrados em sua própria pátria”²⁹².

III

Pode um faminto falar?

A autora indiana Gayatri Spivak aponta que a atitude de ir até o povo e de falar em nome do povo guarda certa presunção. Em seus estudos, Spivak está preocupada com essa pretensão intelectual de falar em nome do Outro e percebê-lo apenas como um objeto de conhecimento. Existe uma diferença substancial entre falar em nome do Outro e desobstruir a fala do Outro com a criação de espaços e mecanismos que o permitam ser ouvido. E é sobre esse ponto que a autora indiana lança suas críticas em seu ensaio clássico *Pode um subalterno falar?*. Nele, temos um esforço analítico de problematizar o discurso intelectual como um todo e sua impossibilidade de transparecer a identidade, a subjetividade e a consciência do sujeito subalterno. Seguindo a pista de Spivak, somos levados a questionar a própria atuação intelectual – independente se usamos o conceito mais alargado, como o fez Antonio Gramsci²⁹³, ou mais restrito, segundo Julien Benda²⁹⁴. Para Edward Said, por exemplo, o intelectual é essencialmente “um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público”²⁹⁵.

Seja como for, a tarefa de entender a língua do Outro parece desafiar a autora de sobremaneira que se tem a impressão de sua impossibilidade,

²⁹² HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Edição. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011. Pg 31.

²⁹³ GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

²⁹⁴ BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Pulo: Peixoto Neto, 2007.

²⁹⁵ SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Pg 25.

ainda mais quando lançamos luz a essa discussão na representação do sujeito do denominado Terceiro Mundo. Como representar esse sujeito usando os dispositivos teóricos e linguísticos do discurso Ocidental? Como deve-se combater a subalternidade do sujeito colonizado? Gayatri Spivak define o sujeito subalterno como aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante”²⁹⁶. Ainda na primeira parte do ensaio, Spivak refere-se à violência epistêmica, cujo resultado é o processo de inviabilização do outro, impedindo-o de qualquer possibilidade de representação.

Embora de forma breve, pode-se pensar como *Os Fuzis* pode ser visto a partir dessas provocações teóricas. Quando Ruy Guerra lança mão da estratégia do documentário como forma de criar um maior efeito de imersão na realidade de Milagres, de tal forma que se percebe um forte contraste entre os famintos moradores da cidade em relação aos que vêm de fora. Ruy Guerra, além de um cineasta, era alguém que chegava de “paraquedas” ao Brasil depois de ter se formado em cinema na França, sem conseguir emplacar nenhum grande projeto em solo europeu. Ao se deparar com uma realidade extrema, marcada pela fome, Ruy Guerra optou pelo distanciamento e sua obra carrega em si muito mais o caráter de denúncia do que o de mobilização revolucionária, como fez Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dessa forma, a pergunta que Gayatri Spivak fez no título de seu artigo parece caber perfeitamente em *Os Fuzis*, que nos coloca diante rostos que nos indagam e revelam um abismo existencial causado pela fome.

²⁹⁶ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. Pg 12.

IV

Considerações Finais

Com a certeza inequívoca de ser um cineasta em trânsito, Ruy Guerra encarou, em sua filmografia, o problema central de sua própria identidade. Seus filmes guardam um esforço de descoberta de si próprio e de sua identidade, não mais assentada em estruturas rígidas de pertencimento, mas no encontro com a diferença. A participação do autor foi marcante no Cinema Novo: seus filmes elevaram o padrão técnico do que era produzido no país no começo dos anos 1960. Isso fica evidenciado, por exemplo, em *Os Cafajestes*, que marca o início da influência da Nouvelle Vague na produção fílmica brasileira. Junto a isso, o olhar estrangeiro de Ruy Guerra para a realidade brasileira ofereceu uma perspectiva diferente de nós mesmos e da nossa história. Seus filmes, principalmente *Os Fuzis*, mas não apenas, ensaiam uma nova percepção a respeito das disputas políticas e dilemas vividos pelos intelectuais brasileiros em uma época marcada pela ascensão das esquerdas no país. Encarando o autor e sua produção no escopo teórico do *accented cinema*, abre-se uma possibilidade de entender a dimensão transnacional de seu cinema, que é totalmente atravessado pela incessante reflexão sobre si.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste*. São Paulo: Editora Cortez: 5ª Edição, 2011.
- AARÃO REIS, Daniel. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Brasília; CNPq, 1990.
- AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.
- BAMBA, Mahomed. *Do "cinema com sotaque" e transnacional à recepção transcultural e diaspórica dos filmes*. Palíndromo – Processos Artísticos Contemporâneos 2011 / nº5.

- BENDA, Julien. *A traição dos intelectuais*. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.
- BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- DEBS, Sylvie. *Cinema e literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. São Paulo, Editora Com Arte, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. RIBEIRO, Vera (tradução). *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- FERREIRA, Jorge e GOMES, Ângela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Metamorfoses do sertão*. Estudos Avançados, v. 18, n. 52, p. 375-394, 2004.
- GUERRA, Ruy. *Esta Janela*. In. 20 Navios: Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1996.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas Travas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987
- GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. *A ética do documentário: o Rosto e os outros*. Revista Contracampo, V.2, N.17, páginas 145-162. Ano 2007.
- GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- HALL, Stuart. SOVÍK, Liv (Org.). *Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite*. In. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In. *Identidade e diferença: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Edição. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Ética e Infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Editora Revan: IUPERJ. RJ, Rio de Janeiro, 1999.
- MADER, Maria Elisa Noronha de Sá. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. Dissertação – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 1995.

- NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. Editora UNESP. SP, São Paulo, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Editora UNESP: 2ª Edição. São Paulo: 2014.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Abaixo a Mistificação*. Revista Visão (SP), 11 de março de 1974.
- SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 1999.