

Francisco Miguez

nº USP 8949479

Iniciação Científica: - Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar

Orientação: Prof. Eduardo Morettin

A Queda (1976), de Ruy Guerra e Nelson Xavier ¹

Em uma obra da construção civil no Rio de Janeiro, um operário sofre um acidente de trabalho fatal, fruto de más condições de trabalho. Mário (Nelson Xavier) é um operário que encabeça a causa pela indenização à viúva da vítima. No entanto, a pressão do patronato é grande. Junto a isso, a relação de Mário com o sogro Salatiel (Lima Duarte), empreiteiro e seu chefe, o divide entre seu senso de justiça e as possibilidades de ascensão social. Enfim, tamanha a arbitrariedade com que a questão é conduzida, Mário acaba por romper com o sistema de cordialidades.

O filme retoma, treze anos depois, a história dos personagens de *Os fuzis* (1963, Ruy Guerra). Os jovens militares de então largaram a farda e hoje trabalham na construção civil. Visto de maneira mais ampla, “*A Queda*” recoloca os personagens em tensão com as latências políticas próprias de cada momento histórico. Jean-Claude Bernardet comenta:

“Essa passagem [...] para uma sociedade mais avançada no capitalismo é um dos temas do filme. [...] O meio rural não é apenas o passado dos personagens de *A queda*. É também o ambiente em que se desenvolve grande parte dos filmes do Cinema Novo.”²

Bernardet chama atenção para o fato de que o operário só passa a aparecer de maneira mais expressiva na cinematografia brasileira nesse período, em contraste com os temas rurais do início dos anos 1960. *A queda* então abre uma “discussão sobre a classe operária, sobre o cinema, sobre a representação popular no cinema”³.

¹ Ficha técnica no site História e audiovisual:
<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/filmografia.html>

² BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente, In: A. Anos 70 : cinema. Rio de Janeiro : Europa, 1979-80. p. 46.

³ Idem, ibidem, p. 46.

O plano de abertura do filme é a imagem de um prédio, que, em alguns segundos, começa a ser implodido. A câmera então abre o enquadramento em zoom e observa sua demolição, até que a fumaça de poeira tome toda a tela. Corte para trabalhadores aparentemente informais (há a presença de muitas crianças) trabalhando em um lixão, em um registro documental em que ouvimos, em meio a ruídos de caminhão e burburinho, comentários como “esse é o futuro, Brasil”. Corta então para imagens em um abatedouro, com filmagens de abate de um boi. Essas imagens iniciais não tem relação temática direta nem função narrativa com o todo do filme. No entanto, de maneira mais ampla, com imagens fortes e violentas, parece querer introduzir um sistema cuja degradação é o cerne. À maneira da montagem intelectual de Eisenstein⁴, se utiliza dessas imagens-atrações, a fim de chocar o espectador e deixá-lo por conta própria relacionar essas imagens com a imagem total do filme: a violência inerente ao mundo da exploração do trabalho.

Entram os créditos iniciais, acompanhados da canção “E Daí?”, composta por Ruy Guerra e Milton Nascimento. Começa então a narrativa do filme, imediatamente após a queda do operário. Em um lamaçal decorrente da forte chuva na obra, os operários estão alarmados, correndo para socorrer o colega. A cena é barulhenta e movimentada, só ficando claro que se trata de um acidente quando mostra o rosto do operário ensanguentado. Entra, então, o primeiro *insert* em preto e branco de *Os fuzis*, identificando o acidentado com o personagem José (Hugo Carvana), em uma conversa banal com seus colegas militares. Voltamos ao acidentado na maca, colorido, como se visse “a vida passar diante de seus olhos”. Mário era seu colega de farda e se reencontraram no serviço. Ele o acompanha no hospital e, depois, leva a questão para seus superiores, que logo se preocupam para que nada atrase a obra. Como mestre de obras, Mário faz o meio campo entre os operários e as demandas da chefia. Nesse contexto, assume a relação entre a viúva e os agentes legais a respeito do caso.

Nesse retrato de luta de classes, o filme recusa criar uma dualidade maniqueísta. Por mais heroica que seja a trajetória de Mário, ele próprio é um

⁴ Idem, *ibidem*, p. 46.

personagem cheio de contradições e ambivalências. Se por um lado é operário, tem seus privilégios por ser genro do chefe. Seu comprometimento com a viúva da vítima cai por terra quando lhe é oferecida uma casa como suborno. Nem mesmo a própria a vítima do acidente escapa de contradições. Também personagem em *Os Fuzis*, o operário morto, interpretado por Hugo Carvana, já havia matado um inocente em seu passado militar, como é retomado em uma das últimas cenas do filme e único momento de confiança entre Mário e sua esposa.

A cena do estupro mostra a opressão pessoal de Mário. Logo após brigar com seu colega que continua na farda (o personagem de Paulo César Peréio, que já em *Os fuzis* é marcante por sua boçalidade), Mário entra embriagado em casa e empurra sua esposa Laura (Isabel Ribeiro) para o quarto. A cena é longa, no tempo da resistência da esposa e, ao contrário de um certo hábito no cinema, não mostra uma mulher que ao fim cede e goza, recusando assim qualquer ambiguidade no abuso.



Mais tarde, o filme retoma o machismo como instância que transcende o recorte de classe: Laura ouve a conversa de canto entre Mário e Salatiel, sobre retirar a queixa do acidente em troca de um terreno para Mário. Ela

pergunta do que se trata e Salatiel diz que eles estão “resolvendo um negócio que é pro seu bem, pro meu bem, pro bem do seu filho”. Laura não se conforma com a resposta evasiva e a recusa em colocá-la a par das questões da família. Em meio aos pedreiros que fazem a obra da nova casa e a sua família, faz um monólogo poderoso em que se revolta com a covardia de Mário e a prepotência de seu pai, tudo em um plano sequência que parece assistir a cena como os vários figurantes atônitos. Robert Stam descreve essa cena e faz uma bela comparação para o leitor estrangeiro: “Guerra-Xavier de alguma maneira fundem a afetividade visceral de um Cassavetes com a veia política de um Brecht”⁵.



Retomando o paralelo entre *Os fuzis* e *A queda*, pode-se concluir que é fundamental, do ponto de vista narrativo, o deslocamento da ação do campo para a metrópole ⁶. Enquanto jovens militares, o campo é o território em que exercem clara função opressora: são emissários da metrópole com a

⁵ STAM, Robert. Formal innovation and radical critique in *The Fall*. In: JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian cinema*. London: Associated University Presses, 1982. p. 240.

⁶ Nos anos 1970 consolida-se o processo de transferência da população rural para a cidade, o chamado fenômeno da migração, que já havia começado nos anos 1950 de forma mais sistemática. A expansão urbana, com a construção de prédios e outras obras, fará com que esse migrante seja, dentre outras atividades, absorvido aqui. Não à toa João Batista de Andrade faz filme *O Homem que virou suco* (1979), que também trata desta questão, assim como *Eles não usam Black Tie* (1981), de Leon Hirszman. Nos dois últimos casos, a fábrica é o espaço de acolhimento/coerção dessa mão-de-obra. *A queda*, portanto, é sensível à essa mudança sócio-econômica e procura, a seu modo, atualizar as questões postas pelo cinema novo nos anos 1960.

função de manter a ordem. São ali a própria representação do Estado e usam desse *status* conforme lhes convém. Já em *A queda*, na cidade, trabalhando na construção civil, a correlação de forças é outra, e o Estado de direito não os contempla.

Mário parece carregar o fardo do gaúcho de *Os fuzis*, o homem consciente, mas impotente sozinho. Aqui se repete o teste de consciência de Mário. Em *Os fuzis*, é desafiado pela missão de proteger o proprietário do armazém e levar a comida da terra miserável, que culmina na morte de um inocente. Em *A queda*, a missão de trazer justiça à viúva do operário, diante de tamanha ignomínia. No primeiro caso, por mais que se sensibilize minimamente e se coloque em dúvida, Mário age a fim de manter a imagem corporativa e sua posição privilegiada diante dos sertanejos. Já na cidade

A queda, sua posição é desfavorável: a farda já não o protege e é evidenciada a sua posição de classe. Por mais que esteja em um cargo aparentemente mais alto que serventes e pedreiros e que seu sogro jogue com a sedução de uma ascensão social, sua condição é a do explorado. Isso permite que sua tomada de consciência leve uma ação a cabo. O Mário “em cima do muro” na luta de classes segue em *A queda*, mas sua posição desfavorável somada à arbitrariedade com que a viúva é tratada o levam finalmente a agir, assim como age o gaúcho em *Os fuzis*, ainda que sozinho contra todos.

É interessante notar uma repetição estrutural em ambos os filmes. Em *Os fuzis*, o debate sobre a situação da população sertaneja não passa pelos próprios, que assistem a sua desgraça passivamente, em silêncio. Da mesma forma, o debate sobre a condição do operariado não passa por ele como coletivo, e sim pelas figuras opressoras e personagens mais ou menos inseridos na correlação de forças. Usa inclusive um recurso semelhante para descrever o povo oprimido, utilizando do documentário para criar uma paisagem “de gente trabalhando e de povo mesmo, de massa operária, embora não vá muito longe na análise. É quase que uma necessidade de ordem visual, de cheiro, de cor, de certa forma”⁷, como Ruy Guerra descreve.

⁷ FREITAS, Ivalda; FAULHABER, Henrique; RUBENS, Caio. *Ruy Guerra abre o verbo*. In. Cine Olho, disponível em <http://www.ruyguerra.com.br/entrevista.php?id=85&idioma=2>.

Roberto Schwarz em sua emblemática crítica sobre *Os fuzis disse*: “À primeira vista é como se, de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo”⁸; substituindo a seca pela obra, temos uma relação parecida em *A queda*, em que o filme de enredo parece se desenvolver sobre a realidade. Assim, Guerra parece apontar uma lacuna entre aqueles que possuem a consciência da opressão e aqueles que efetivamente a sofrem e têm, como classe, o potencial transformador.

Um outro recurso formal muito acertado é utilizado para representar os padrões. Eles são mostrados apenas por fotos, acompanhados de áudios de reuniões cheias de jargões jurídicos e administrativos: a morte do operário é uma questão de concorrência, uma vez que o processo trabalhista seria empecilho em novas licitações, além de ferir a imagem da empresa. As fotos criam distância: são figuras engravatadas como as que se vê nas fotos de jornal; figuras de um mundo à parte, estático, que nunca entra em contato com o trabalho que promove.



Então, “a estrutura política traduziu-se em estrutura artística”⁹: tanto aqueles acima de Mário na hierarquia social quanto aqueles abaixo são apresentados em linguagens diferentes da trama central. Para cima, a linguagem reforça a distância, enquanto para baixo tenta aproximar o público de seu ponto de vista; de qualquer forma, não maqueia o lugar de onde fala o

Acesso em 2/12/2015. Em anexo, um trecho da entrevista, em que Ruy Guerra manifesta um pouco do que concebe para um cinema popular.

⁸ SCHWARZ, Roberto. *O cinema e Os Fuzis*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 27 – 34. Disponibilizado pela revista Contracampo em: <http://www.contracampo.com.br/27/fuzisschwarz.htm>. Acesso 4/7/2016

⁹ Idem, *ibidem*, p.

filme, que é da classe média, na qual o próprio Ruy Guerra está inserido, assumindo a estratificação de classe como linguagem.

A queda repete o sucesso de crítica de *Os fuzis*, premiando Ruy Guerra pela segunda vez com o Urso de Prata em Berlim, e também o prêmio Margarida de Prata, do CNBB (Conferência Nacional dos Bispos Brasileiros). Em uma entrevista para o jornal “Última Hora”¹⁰, Nelson Xavier reclama da pouca atenção que o filme recebe no Brasil se comparado com a que teve no exterior, sendo que nem o prêmio parecia mudar isso. Xavier conta também que a Embrafilme, que não lhe garantiu fatia relevante nas salas brasileiras, não quis levar para Berlim o material de divulgação do filme, traduzido em quatro línguas e já impresso, para não pagar o sobrepeso de bagagem.

No mesmo jornal¹¹, Bernardet comenta que o público ficou confuso com os *inserts* de *Os fuzis*. Para ele, o filme incorre em um choque de duas propostas antagônicas: debater forma cinematográfica e representação popular simultaneamente. Ao inserir um debate estético que demanda o conhecimento de outra obra, os trechos inseridos acabam por dificultar a apreensão do grande público, o que é também uma ambição do filme.

No mais, a imprensa da época concedeu bastante atenção ao filme, com uma série de análises que apontam para o paralelo entre os tempos dos dois filmes de Guerra, como pode ser percebido na matéria do Diário Brasiliense (27 de julho de 1978) e do Jornal do Brasil (6 de março de 1978).

Anexo: trecho selecionado de entrevista com Ruy Guerra para a Cine-Olho

CINE-OLHO – Fale um pouco sobre “A Queda”, por exemplo.

RUY GUERRA – “A Queda” pra mim foi uma necessidade de colocar, fundamentalmente, uma paisagem humana que não está sendo vista no cinema nacional, que é a personagem de gente trabalhando e de povo

¹⁰ Última hora, “Mais respeito com nosso cinema”, 13/4/1978

¹¹ BERNARDET, Jean-Claude. Última Hora: “A queda”: só entende quem viu “Os fuzis”, 28/08/1978

mesmo, de massa operária, embora não vá muito longe na análise. É quase que uma necessidade de ordem visual, de cheiro, de cor de certa forma.

CINE-OLHO – O projeto parece que é de 71, não é? Como é que ele evoluiu?

RUY GUERRA – É, já de muito tempo que eu tenho essa ideia. Eu já falei isso numa entrevista e volto a falar – aquela ideia do Glauber “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” que o Nelson agora desenvolver e disse “e o povo na frente”, eu desenvolvo, abro um parêntese e digo: mas, não em festa.

CINE-OLHO – Então, “A Queda” obedece essa necessidade de pôr o povo na frente, mas não em festa, não é?

RUY GUERRA – Não dançando, nem em candomblé, em capoeiras. Que eu acho que tudo isso está dentro de um conceito estratificado de povo e nas suas formas paradas. “A Queda” é a necessidade de uma abordagem de certas formas reais, certas formas concretas que por si mesmo já trazem a sua própria informação, que não há necessidade única e explícita de você por ela em movimento – mas já trazem a sua própria explicação. Como eu acredito muito, que se você pega um candomblé e filma ele e o inscreve dentro de um discurso dum filme - a não ser que teu posicionamento seja muito claro, muito crítico dentro disso – a força do candomblé traz muito mais a sua própria informação do que propriamente aquilo que você possa atribuir a ele e eu acho que está sendo usado um pouco esse folclorismo dizendo que representa o povo. Representa sim, até as formas mais alienadas e alienantes do povo e daquilo que o ajuda a manter nesse estado de alienação. Então é extremamente perigoso utilizar essas formas, a não ser com muita clareza e eu acho que esses são comportamentos um pouco dúbios. Existe clareza na análise de processo que está acontecendo. Então “A Queda” é um filme muito menos ambicioso. Eu peguei uma paisagem humana simples de gente trabalhando e conto uma estória de reivindicação puramente social num nível até reformista, simples. Uma posição de um

operário que tem uma posição inteiramente reformista que é casado com a filha do empreiteiro, um amigo morre e ele tenta reivindicar num nível legal os direitos da viúva e a partir daí há uma pequena análise da estrutura do poder das imobiliárias e toda a forma de manipulação de toda uma faixa de gente.

BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. In: A. Anos 70 : cinema. Rio de Janeiro : Europa, 1979-80. p. 29-47.
- STAM, Robert. Formal innovation and radical critique in *The Fall*. In: JOHNSON, Randal, STAM, Robert. Brazilian cinema. London : Associated University Presses, 1982. p. 234-40.
- A. *Urso de Prata para A Queda*. *Filme Cultura*, n. 29, p. 48-9, maio 1978.
- FREITAS, Ivalda; FAULHABER, Henrique; RUBENS, Caio. *Ruy Guerra abre o verbo*. In. Cine Olho, disponível em <http://www.ruyguerra.com.br/entrevista.php?id=85&idioma=2>. Acesso em 2/12/2015.
- SCHWARZ, Roberto. *O cinema e Os Fuzis*. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 27 - 34