

UM PEDREIRO QUE NÃO LÊ: A NARRAÇÃO NO FILME DO CCUC E A ABSORÇÃO DO CINEMA NOVO

ALMEIDA, Natasha Hernandez¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo relacionar o filme *Um pedreiro* (Dayz Peixoto Fonseca, 1966), produzido pelo Cineclube Universitário de Campinas, com filmes realizados por diretores integrantes do movimento do Cinema Novo brasileiro, bem como suas ideologias. A partir de uma análise da narração em *Um pedreiro*, é possível estabelecer uma grande aproximação com a linguagem utilizada pelo grupo de cineastas do Cinema Novo, com sua ideologia, e disponibilidade de recursos. Dessa forma, partindo sempre das palavras e da forma de narrar do narrador, serão analisadas questões tanto de caráter técnico-estético, quanto ideológico, como as oposições alegoria/indivíduo, campo/cidade, popular/erudito, além da utilização de recursos como a música de Villa-Lobos, a poesia de Vinícius de Moraes e Bertolt Brecht.

Palavras-chave: *pedreiro*, Cineclube Universitário de Campinas, Cinema Novo.

INTRODUÇÃO

Um pedreiro é um filme de curta-metragem, de 12 min., em 16 mm, dirigido por Dayz Peixoto, em 1966. De acordo com Sônia Fardin, em *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*, o filme seria um documentário sobre a vida pessoal e profissional de um operário da construção civil.² De fato, o curta-metragem acompanha um operário, porém, vai além, pois propõe uma série de questões cinematográficas e político-sociais, a serem abordadas neste artigo.

Segundo a própria diretora, Dayz Peixoto, em seus escritos *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*, de 1985, o filme

conta o dia-a-dia do pedreiro e sua família. A rotina do trajeto casa-trabalho, trabalho-casa, feita na velha bicicleta, a convivência com os filhos, a mulher, a moradia distante... enfim a realidade social do “operário em construção” que vive construindo incógnito “Tebas das sete portas”.³

Sabe-se que Peixoto fora co-fundadora do Cineclube Universitário de Campinas (CCUC), fundado em 19 de março de 1965, juntamente com Luiz Carlos Ribeiro

¹ Natasha Hernandez Almeida é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), onde desenvolve a pesquisa “O Cineclube Universitário de Campinas (1965-1972)”, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo. E-mail: nhernandezalmeida@gmail.com

² FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995, p. 101.

³ FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*. Campinas: MIS-SMC, 1985 (mimeo), p. 39.



Borges. O Cineclube surgira a partir de uma assembléia convocada por parte dos alunos da então Universidade Católica de Campinas (UCC), que se tornaria Pontifícia Universidade Católica de Campinas, em 1972. Segundo Luiz Carlos Ribeiro Borges, o reitor Monsenhor Emílio José Salim concedeu uma sala na universidade que viria a ser a primeira sede do CCUC.⁴

Assim, faz-se relevante ressaltar o fato de o Cineclube Universitário de Campinas haver surgido também por conta da iniciativa da Igreja Católica, grande influenciadora do movimento cineclubista brasileiro durante esse período. A Instituição de Ensino Superior em que o CCUC foi criado pertencia à Diocese de Campinas desde 1941.⁵

O objetivo incipiente do Cineclube, de acordo com Peixoto e Borges, era o de “promover a educação cinematográfica, seja através da realização de cursos e debates, seja através da projeção de filmes, no auditório do CCLA ou nos cinemas locais, através de suas Semanas de Cinema Francês, de Cinema Internacional etc.”⁶ Este objetivo, no entanto, foi ampliado. Ao CCUC fez-se possível publicar o jornal *Cineclube* e realizar três filmes de curta-metragem na bitola 16 mm.

O jornal *Cineclube* era a publicação oficial do CCUC, e, inicialmente, foi financiado pela Universidade Católica de Campinas. *Cineclube*, segundo Borges e Peixoto, adotava, nos trabalhos e ensaios publicados em seus cinco números, “uma postura de livre e ampla discussão dos problemas ligados à temática cinematográfica e social, assim se posicionando como mais uma manifestação de resistência ao obscurantismo e à censura.”⁷

Um pedreiro (Dayz Peixoto, 1966), *O artista* (Luiz Carlos Ribeiro Borges, 1967) e *Dez jingles para Oswald de Andrade* (Rolf de Luna Fonseca, 1972) foram os filmes realizados pela equipe do Cineclube. *O artista* retrata a “história de um artista que, ao tomar consciência da realidade social que o circunda, procura mobilizar a todos para tal. Nas diversas tentativas que faz para comunicar aos outros sua descoberta da

⁴ PAULINO, Du. História do cinema passa pela Universidade. *Jornal da PUC-Campinas*. Campinas, 2 a 14/05/2006. p. 4.

Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/rep/imprensa/jornaldapuc/26.pdf>. Acessado em 21/02/2010.

⁵ *História da PUC-Campinas*. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/institucional/historia.asp>. Acessado em: 10/03/2010.

⁶ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. Os anos 60: Cineclube Universitário. In: FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995, p. 99.

⁷ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. *Op. cit.*, p. 99.

realidade, depara com a força da apatia coletiva.”⁸ A partir de um primeiro contato com o curta-metragem, no entanto, é possível apreender uma certa semelhança entre a caracterização do personagem principal e o personagem que imortalizou Charlie Chaplin. Já o último filme produzido pelo CCUC, foi dirigido por Rolf de Luna Fonseca, que já havia participado da realização dos filmes anteriores. Segundo a Filmografia Brasileira, o filme trata “[d]a reflexão de Oswald de Andrade sobre sua trajetória, ilustrada com figuras artísticas e históricas da primeira metade do século, tudo com uma dicção vanguardista ao gosto do poeta.”⁹

Peixoto e Borges crêem que “a realização desses filmes talvez tenha sido a contribuição mais significativa para o contexto cultural da cidade, que já se notabilizara pelos anteriores ciclos cinematográficos dos anos 1920 e 1950.”¹⁰ Não há qualquer citação direta dos filmes campineiros anteriores nos curtas-metragens do CCUC, o que evidencia que um diferente período iniciava-se no cinema de Campinas. Luiz Carlos Ribeiro Borges diz, em seu livro *O cinema à margem (1960-1980)*, ser “filho cultural dos anos 1960”¹¹, época em que ocorria

uma nova descoberta do Brasil empreendida pelos nossos jovens cineastas [e que] coincidia com o que se fazia no resto do mundo em termos de cinema naqueles anos 60, particularmente na Europa e no Japão, constituindo-se um período de especial criatividade. [...] O entusiasmo gerado por esse panorama viria a animar um grupo de jovens em Campinas, entre os quais me incluí, a fundar um cineclube.¹²

Possivelmente, a maior preocupação da equipe realizadora ligada ao CCUC era a de se inserir em um contexto cinematográfico brasileiro, buscar dialogar com o cinema que era feito no Brasil no mesmo período. Além disso, a idéia de coletividade que imperava desde o início dos anos 1960 destoava de qualquer tomada de postura regional. Ademais, as manifestações culturais do período “também se caracterizavam pelo questionamento das posições culturais anteriores, pela inquietação, pela indagação, pela procura de novos caminhos, novas propostas estéticas, tudo o que forneceria a definitiva identidade desse período dentro do quadro de nossa história cultural.”¹³

Dentro desse contexto, é possível notar a co-existência do Cineclube Universitário de Campinas com o movimento do Cinema Novo brasileiro. Segundo

⁸ FARDIN, Sônia Aparecida. *Op.cit.*, p. 105.

⁹ Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=&p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=029792&format=detailed.pft#1>. Acessado em 22/02/2010.

¹⁰ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. *Op.cit.*, p. 99.

¹¹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O cinema à margem (1960-1980)*. Campinas: Papirus, 1983, p. 15.

¹² *Ibidem*, pp. 19-20.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

Pedro Simonard, os realizadores cinemanovistas foram, inicialmente, ligados aos cineclubes, todavia

O movimento não se aproveitou muito dos cineclubes existentes para exibir seus filmes. É como se fosse um processo evolutivo como é o processo escolar: aqueles que fizeram cineclubismo, quando passaram para a produção, atingiram um estágio gradativamente diferente e mais “alto” e abandonaram o cineclubismo. Este passou a ser levado por aqueles “novatos” que ainda queriam chegar a fazer cinema.¹⁴

Este trabalho pretende, portanto, estudar as relações estabelecidas entre os jovens realizadores do CCUC e os intelectuais politizados do Cinema Novo. Procurar-se-á entender de que maneira diferentes elementos de linguagem, de temática e de ideologia, recorrentes nos filmes cinemanovistas, foram absorvidos e utilizados em *Um pedreiro*.

A NARRAÇÃO EM *UM PEDREIRO* E AS IDÉIAS CINEMANOVISTAS

Para analisar as relações entre *Um pedreiro* e o Cinema Novo, será utilizada a narração como fio condutor. A partir das falas do narrador, estudar-se-ão as maneiras como foram absorvidos e reutilizados diferentes elementos recorrentes nos filmes cinemanovistas.

A narração no curta-metragem dirigido por Dayz Peixoto é desempenhada por um único narrador, e pode ser dividida em 4 diferentes partes. A primeira consiste na declamação de trechos do poema, *Perguntas de um operário que lê*, de Bertolt Brecht; a segunda trata da vida do personagem principal, o pedreiro Waldemar Loretti, descrevendo sua origem campesina, e seu modo de vida na cidade; na terceira, são citados excertos de *O dia da criação*, poema escrito por Vinícius de Moraes; já a quarta parte, fecha o filme com uma emblemática frase do poema também escrito por Vinícius de Moraes, *O operário em construção*.

Partindo de um estudo da narração, será possível entender o filme, enquanto obra final, e suas escolhas temáticas, sua opção estética, seu contexto histórico, e sua maneira de produção. Assim, tornam-se exequíveis aproximações e distanciamentos com relação ao tema, à forma, ao modo de produção e disponibilidade de recursos, entre *Um pedreiro* e filmes realizados por diretores do movimento do Cinema Novo.

¹⁴ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 75.

Prioritariamente, serão efetuadas comparações com filmes realizados e lançados na década de 1960.

Perguntas de um operário que lê

Após quase dois minutos do *Prelúdio n.º 1*, de Villa-Lobos, são mostradas imagens de prédios da cidade, inicialmente, prédios prontos e, depois, em construção. Um plano, em que é filmada a abertura da porta que separa uma obra da rua, aproxima o espectador dos pedreiros, que passam a ser filmados de perto, enquanto realizam seu trabalho. Ouve-se a primeira fala do narrador:

Quem construiu Tebas, a de cem portas?
Nos livros ficam os nomes dos reis,
Os reis arrastaram os blocos de pedra?
Babilônia, muitas vezes destruída,
Quem a reconstruiu tantas vezes?
Em que casas de lima áurea e radiosa moravam os obreiros?
Para onde foram os pedreiros, na noite em que ficou pronta a muralha da China?
A grande Roma está cheia de arcos de triunfo,
Quem os ergiu?¹⁵

Trata-se de um trecho do poema *Perguntas de um operário que lê*, de Bertolt Brecht. Com ele, é realizada imageticamente uma contextualização do modo de trabalho dos operários daquela obra. Sem qualquer distinção, são mostrados vários trabalhadores, inicialmente, desempenhando suas atividades laborais e, posteriormente, em seu intervalo de almoço.

As imagens demonstram caráter documental, tão presente em filmes cinemanovistas, como *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), ambos de curta-metragem. Além disso, vale destacar que existe uma identidade entre os filmes, no que diz respeito ao retrato da realidade da vida dos trabalhadores brasileiros, camponeses, em *Maioria absoluta*, e migrantes, em *Viramundo*.

Segundo Jean-Claude Bernardet durante o início do Cinema Novo,

[...] quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado e camponato, e ela não tem força para questionar esse marginalismo. A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica. Era um terreno fértil para o desenvolvimento da tese conforme a qual são proletários não apenas

¹⁵ BRECHT, Bertolt. *Perguntas de um operário que lê*. Reprodução da narração do filme. Disponível em: BRECHT, Bertolt. *Poemas, 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

aqueles, operários ou camponeses, que são assalariados, mas inclusive todos aqueles que adotam a perspectiva social da classe operária. Desde que não se precise em que consista essa adoção de perspectiva, o pequeno-burguês está encaixado. A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas, vão fazer cultura para o povo. [...]

E, paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo. Proletários sem defeito, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo.¹⁶

É justamente essa classe média que integra o Cineclube Universitário de Campinas. São estudantes universitários, que após muito aprendizado teórico realizaram uma “quase necessária incursão na prática do cinema.”¹⁷ E, logo neste primeiro filme produzido, a temática escolhida foi absolutamente popular, tratar de operários da construção, suas vidas sofridas, sua rotina de trabalho árduo, pouco lazer e alimentação precária.

Todavia, se por um lado havia a intenção, por parte dos realizadores de *Um pedreiro*, de abordar o popular, por outro, não se nota a preocupação de dialogar com ele, de fazer uma obra acessível a ele. Seria o curta-metragem capaz de dialogar abertamente com os pedreiros retratados em sua primeira parte? Talvez fosse possível estabelecerem alguma identificação, pelo fato de se verem na tela, porém entenderiam Bertolt Brecht e Vinícius de Moraes como seus porta-vozes? Ouviriam os estudos para violão de Villa-Lobos em suas festas?

De acordo com Bernardet, apesar da intenção dos cinemanovistas haver sido a de retratar a realidade do povo para que o próprio povo a visse, o diálogo pretendido não ocorreu. Segundo ele, isso se deve ao fato de não haver sido apresentado, nesses filmes, o povo realmente, e sim uma representação das dificuldades vividas pela burguesia. Além disso, o discurso contido em tais obras destinar-se-ia ao diálogo com os governantes. Seriam uma espécie de alerta para as verdadeiras condições do país, e um pedido de mudança.¹⁸

Em *Um pedreiro*, é possível notar esse diálogo, afinal, a música que perpassa todo o filme é de Villa-Lobos, compositor que busca dentro da música erudita uma aproximação com o popular. A música possivelmente representa a própria tentativa dos realizadores, de desligar-se minimamente da cultura erudita e acercar-se da cultura popular. Por outro lado, demonstra-se a tentativa de estabelecer uma comunicação com os dirigentes e com a própria classe média, partindo do pressuposto de que estes estariam próximos desse tipo de cultura, a erudita, e, assim, reelaborar a cultura popular

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 48-49.

¹⁷ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 65.

de maneira erudita. De acordo com Ismail Xavier, no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964),

A presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro.¹⁹

As declamações de escritos de Bertolt Brecht e Vinícius de Moraes, ao longo do curta-metragem, também demonstram propinquidade com a intelectualidade da classe média. O interessante é observar que o eu-lírico do poema de Brecht apresentado no filme é um operário letrado, e que é, portanto, capaz de questionar seu próprio papel na sociedade. Dessa forma, a utilização de *Perguntas de um operário que lê* indica a intenção de que os pedreiros retratados nesta primeira parte do filme tenham, ou adquiram, a mesma capacidade de serem sujeitos conscientes e atuantes politicamente, que estejam aptos a questionar, de maneira fundamentada, sua função social.

Até o final da primeira parte da narração somente são ouvidos música e voz do narrador. O narrador seria, segundo Bill Nichols, a chamada “voz de Deus”²⁰, pelo fato de o orador ser ouvido, mas jamais visto, e difundir todas as verdades durante o filme. Por outro lado, mais que um divulgador de informações verdadeiras, o narrador, na primeira parte de *Um pedreiro*, diz o que deveria ser dito pelos trabalhadores, na visão da classe média. Além disso, o poema declamado é que confere um sentido politizado à imagem, o que o torna capaz de conduzir o olhar e a interpretação do espectador.

Waldemar é a voz de todos

Se o narrador houvera, até agora, somente declamado versos de Brecht, é no segundo movimento de sua narração que a mudança ocorre. É a segunda parte da fala do narrador o momento mais destoante com relação às outras três partes em que foi dividida. Acontece que, depois de declamar Brecht e deixar um espaço de quase um minuto para a música de Villa-Lobos, o narrador retoma o discurso focando em um personagem específico:

¹⁹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 115.

²⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005, p. 142.

Waldemar veio de Minas. Dura, árida e estéril, a vida na roça não oferecia horizontes, e ele rumou para a cidade grande, com família e esperanças. A casa alugada, a fábrica de azulejos, a despedida do serviço, o desemprego, o desespero, as andanças por aí. Hoje é pedreiro, pedreiro conformado por causa das poucas perspectivas. Só aprendeu a semear e não há outra saída. Ontem planto milho, feijão, hoje semeia prédios. A colheita sempre para alheias mãos. Com os companheiros mantém comunidade de destino: vivem como ele, como ele, pensam. Waldemar é a voz de todos. Salário mínimo, a mulher e cinco filhos, dinheiro pouco, e bocas muitas. A bicicleta carrega preocupações ou então carrega a expectativa da janta quando o pensamento vem do estômago. A casinha foi ele mesmo que fez com o terreno a prestações com três meses de trabalho. Dos subúrbios ermos a casa surge como um concreto milagre, como um indício da presença do homem, como um testemunho do trabalho do homem.²¹

São vistos no quadro os trabalhadores que deixam a obra. A câmera passa a acompanhar de maneira mais próxima apenas um deles, que sobe em sua bicicleta e rumo à casa. É nesse instante de deslocamento do pedreiro, que se houve o texto de Luiz Carlos Ribeiro Borges, descrevendo Waldemar sob o olhar da classe média.

O pedreiro é um migrante de Minas Gerais, um trabalhador do campo que se deslocou para a cidade em busca de emprego e melhores condições de vida. Vários filmes do movimento cinemanovista trataram da questão do trabalhador e do migrante, como é o caso de *Maioria Absoluta* e *Viramundo*. O primeiro retrata a vida de trabalhadores do campo, no nordeste brasileiro, e o segundo, de migrantes nordestinos em busca de emprego na cidade de São Paulo.

Tanto em *Maioria Absoluta*, quanto em *Viramundo*, trabalhadores camponeses e migrantes são perguntados e falam a seu interlocutor presente, à câmera, e, conseqüentemente, ao espectador. Por mais que os filmes já apresentem uma visão direcionada, da classe média sobre o povo, aos personagens é pelo menos concedido o direito de resposta, seja em nome próprio ou em nome da coletividade.

Em *Um pedreiro*, a questão da voz do personagem funciona de modo diferente. O pedreiro acompanhado em quase todo o filme não ganhou qualquer fala. A câmera o acompanha em suas atividades, tanto na obra quanto em casa, acompanha sua família, porém, nunca são ouvidas as suas vozes.

A razão pela qual isso ocorre, provavelmente, seria decorrente da representação que Waldemar assume durante o curta-metragem, a de todos os pedreiros, de todos os migrantes que se encontram em situações próximas. O narrador conta sua história e ressalta que “Waldemar é a voz de todos”. Ele passa a representar toda a sua classe, e ela não tem voz. O pedreiro somente possui um narrador que fala por ele, falas dos intelectuais, da maneira que a classe média define seus problemas.

²¹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Roteiro original de *Um pedreiro*.

Quando retorna a música, são contrapostas às imagens da chegada de Waldemar a sua casa, simples, precária, sem energia elétrica, a imagens das luzes da cidade à noite, cidade essa que o pedreiro ajuda a construir todos os dias. Tal sequência noturna demonstra o afastamento das classes populares da realidade urbana. A cultura que se propaga nas grandes cidades é demonstrada pelo plano de um cinema, com suas luzes e cartazes. Basta que se realize uma tomada mais aproximada, para que o espectador vislumbre o cartaz do filme *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, lançado em 1965.

A referência direta ao filme de Saraceni, feita em *Um pedreiro*, muito simboliza sobre o momento político pelo qual passava o país, bem como sobre a ideologia e os recursos de produção possuídos pelo Cineclube Universitário de Campinas. *O desafio* conta a história de Marcelo, um jornalista em crise, que mantém um relacionamento com Ada, membro da burguesia industrial. O filme de Saraceni demonstra todo o descontentamento e a desorientação causados aos intelectuais pelo Golpe de 1964. Além disso, seu modo de produção teria sido um tanto precário, com um período de filmagem bastante rápido, e utilização somente de câmera na mão. A maneira de produção de *O desafio* corresponderia, portanto, à síntese de como foram realizados todos os curtas-metragens do CCUC, com poucos recursos disponíveis e poucos dias de filmagem. Segundo Dayz Peixoto, “O roteiro original foi feito por Luiz Carlos R. Borges. [...] Esse primeiro roteiro sofreu inúmeras modificações devido as escassa condições materiais e de tempo já que era feito só nos finais de semana [...]”²²

Do ponto de vista ideológico, citar o longa-metragem de Saraceni, seria demonstrar que, também por parte dos realizadores de *Um pedreiro*, havia um descontentamento com a realidade político-social brasileira após o Golpe Militar, e, ao mesmo tempo, um sentimento de incapacidade de mudança, sentido tantas vezes por Marcelo, em *O desafio*. Além disso, o fato deste estar em cartaz em um cinema no centro da cidade evidencia o tamanho distanciamento entre o povo e a produção intelectual brasileira da época, já que a vida do pedreiro Waldemar é contraposta à realidade urbana e ao acesso a suas manifestações culturais.

Assim, pode-se dizer que há uma identidade entre os realizadores do Cineclube e as idéias cinemanovistas, neste caso, especificamente, a ideologia de Paulo Cesar Saraceni.

²² FONSECA, Dayz Peixoto. *Op. cit.*, p. 38.

O dia da criação

A terceira parte da narração em *Um pedreiro* inicia-se enquanto são mostradas filmagens do centro da cidade durante o dia. A câmera na mão mostra pessoas que andam apressadas, contempla uma banca de jornal, e realiza um *travelling* dentro de um carro.

Hoje é sábado, amanhã é domingo
A vida vem em ondas, como o mar.
Hoje é sábado, amanhã é domingo
Não há nada como o tempo para passar.
Hoje é que é o dia do presente
O dia é sábado.
Impossível fugir a essa dura realidade.²³

As palavras então proferidas pelo narrador são trechos esparsos do poema de Vinícius de Moraes intitulado *O dia da criação*. Somente o título do poema já indica a ligação entre o personagem alegórico do pedreiro e as imagens da cidade durante o dia. Trata-se do dia da criação da própria cidade, da construção de edifícios que hão de compô-la, e quem é diretamente responsável por isso é o operário, que a constrói, mas que dela não desfruta.

Os jornais pendurados e expostos na banca são cadernos de artes, demonstrando, novamente, o distanciamento entre as classes populares e as manifestações artísticas produzidas na cidade. Além disso, é possível dizer que os jornais expostos fazem uma referência à questão do analfabetismo, lembrando o tema de *Maioria Absoluta*.

O *travelling* realizado pela câmera, por sua vez, denota a idéia de movimento, de transitoriedade, de passagem do tempo. Da mesma forma, agem o poema declamado e a montagem. A citação repetitiva dos dias da semana, mais que demarcar uma determinada data, pretende criar a sensação de passagem dos dias. A montagem, alternando imagens diurnas com imagens noturnas, constrói uma impressão de rotina, de repetição.

A jornada de trabalho do pedreiro recomeça, e são vistos novamente os pedreiros na obra. Dessa vez, a sequência dos pedreiros é mais rápida, e logo, há a passagem desse coletivo para o particular, com a câmera que acompanha Waldemar em sua bicicleta voltando para casa.

Nos próximos planos, o espectador acompanha as atividades da família do pedreiro. Sem som direto, somente com a música, Waldemar adentra o espaço na frente

²³ MORAES, Vinícius de. *O dia da criação*. Reprodução da narração do filme. Disponível em: MORAES, Vinícius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

da casa com sua bicicleta, olha a mulher, que lava roupas em um tanque improvisado, e, logo atrás deles, chega o filho, uniformizado, vindo da escola. O menino de uniforme, provavelmente o filho mais velho do casal, é um grande símbolo dentro do filme, representando a crença de Waldemar e Dalva no poder da educação e, portanto, uma esperança de que sua prole tenha chances de ascensão social. A educação é vista como a possibilidade de desalienação, e a esperança da mudança de mentalidade da classe popular.

Por outro lado, se o menino é mostrado com algum destaque, nos créditos iniciais, ele é tratado da mesma maneira que os demais filhos de Waldemar e Dalva. Assim como em *Vida Secas*, em que Graciliano Ramos dá nome somente ao vaqueiro Fabiano, sua esposa Sinhá Vitória, e à cachorra Baleia, os filhos do pedreiro aparecem apenas como “meninos”.

Dona Dalva Loretto aparece pouco no decorrer do filme, geralmente desempenhando atividades domésticas na casa da família. Apesar disso, dois fragmentos de *Um pedreiro* que contam com sua presença merecem especial atenção. O primeiro seria o momento em que ela estende as roupas no varal, e uma montagem rápida traz planos de suas mãos largando as roupas em diferentes ângulos. A repetição desses planos sugeriria o tamanho razoável da família, e a quantidade de trabalho necessária para mantê-la. Já no segundo momento, Dona Dalva observa o filho que preenche o caderno com a tarefa de casa, entretanto não diz uma palavra, somente olha para o menino, que escreve.

O operário em construção

A sequência de planos que acompanha o início da quarta fala do narrador denuncia o que Jean-Claude Bernardet chamaria de um método de trabalho, que resultaria em algo que Sérgio Santeiro denomina *dramaturgia natural*²⁴. Bernardet explica:

Primeiro, temos uma pessoa: é com ela que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua disponibilidade, ele se resolverá a filmá-la, ou não. [...]

A segunda fase é a do ator natural: a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. Vai repetir o que foi mais ou menos combinado na fase anterior e início desta [...]. Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma.[...]

²⁴ SANTEIRO, Sérgio. *A voz do dono*. Rio de Janeiro, mimeo, circa 1974. apud. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 22.

A terceira fase diz respeito à montagem e finalização do filme. O material assim obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das idéias do filme.²⁵

Em *Um pedreiro*, a pessoa escolhida é Waldemar Loretti, que faz o papel de si mesmo durante todo o curta-metragem. O interessante é observar uma pequena sequência que evidencia o modo de trabalho, estabelecido entre equipe de filmagem e *atores naturais*, e a repetição da atuação dos personagens a fim de se obter o resultado almejado. O pedreiro corta o fumo em um plano médio-próximo, em leve contrapongée. No próximo plano, ele continua a ação, mostrada em detalhe, com posicionamento de câmera em plongée, o que denota o fato de que Waldemar teve de realizar a ação de cortar o fumo pelo menos duas vezes, para que fossem filmados planos tão diferentes.

No quesito da montagem, terceira fase enunciada por Bernardet, à sequência do fumo é sobreposta a voz do narrador, que encarrega-se de dizer uma frase do poema de Vinícius de Moraes, *Operário em construção*: “Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário:/ Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário.”²⁶ A fala somente reforça a alienação do pedreiro que realiza a ação despreocupada de cortar o fumo e fumar seu cigarro.

Segundo Jean-Claude Bernardet,

Após a mudança de regime, grande parte da esquerda e da intelectualidade brasileira, que se nutria mais de mitos e de esperanças que de um real programa político e social, entrou numa fase de marasmo, encontrou-se sem perspectiva, sem saber que rumo tomar, e a palavra mais usada pra caracterizar seu estado psicológico e suas hesitações foi certamente *perplexidade*.²⁷

Tal sentimento de marasmo é reforçado tanto pela fala do narrador quanto pela música final de *Um pedreiro*. A principal conclusão atingida pelo espectador é a de que o povo é alienado, e não há qualquer expectativa de mudança.

Por outro lado, se tomado como referência o poema de Vinícius de Moraes, escolhido para acompanhar essa sequência de imagens, é possível notar que ainda existe alguma esperança. É somente no início de *Operário em construção* que o operário desconhece “o fato extraordinário”, no decorrer do texto existe um processo de desalienação e, por fim, se torna “construído o operário em construção”. Assim, a frase dita no filme pode ser considerada como um ponto de partida, de onde sairá o

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. pp. 22-23.

²⁶ MORAES, Vinícius de. *Operário em construção*. Reprodução da narração do filme. Disponível em: MORAES, Vinícius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

²⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 146.

personagem a caminho de sua própria construção, do conhecimento de seu papel na sociedade, e do exercício de sua cidadania.

Ademais, o fechamento de *Um pedreiro* se dá com seis planos, dos quais dois são bastante significativos. Após o término da fala do narrador, são mostrados Waldemar e Dalva apoiados na cerca de madeiras irregulares que circunda a casa. Inicialmente, pode-se vê-los do lado oposto da cerca, olhando para algo fora do quadro. No segundo plano, a câmera já os filma de costas, posicionando-se, com eles, do lado de dentro da cerca, e evidenciando que eles olham a cidade. É como se, pela primeira vez no filme, fosse tomado pela câmera e, conseqüentemente, pelo espectador, o ponto de vista dos personagens. Essa tomada de ponto de vista talvez seja herança de uma mentalidade pertencente à classe média, no período anterior ao Golpe de 1964, de que

Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condições de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.²⁸

Um *zoom in* aproxima a todos da imagem da cidade. Os últimos quatro planos são de prédios na cidade, muitos em construção, ao som da música de Villa-Lobos.

CONCLUSÃO

Na tentativa de relacionar o filme *Um pedreiro*, curta-metragem produzido pelo Cineclube Universitário de Campinas, e dirigido por Dayz Peixoto, em 1966, com a produção cinematográfica brasileira da mesma época, foi possível estabelecer uma série de relações entre a obra do Cineclube e os preceitos e filmes cinemanovistas.

Partindo de um estudo da narração no primeiro filme do CCUC, foi possível perceber o diálogo que este estabelece com o movimento do Cinema Novo. Diante de um narrador que declama poemas de Bertolt Brecht e Vinícius de Moraes, além de palavras do roteiro de Luiz Carlos Ribeiro Borges, que observam especificamente o pedreiro Waldemar Loretto, nota-se a presença do discurso intelectual presente na classe média brasileira dos anos 1960. Se Jean-Claude Bernardet afirma que, nessa época, toda a arte nacional era feita pela classe média, tal afirmação comprova-se ao nos depararmos com os filmes do Cinema Novo e com os curtas-metragens do CCUC.

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 34.

Em *Um pedreiro*, a ida ao povo, realizada pela intelectualidade da classe média nos filmes cinemanovistas, também ocorre. Com algumas restrições, a classe popular é mostrada. As dificuldades e a alienação do operário são assuntos importantes no filme dirigido por Dayz Peixoto, assim como foram para filmes como *Maioria Absoluta* e *Viramundo*. Entretanto, diferentemente do que ocorre nesses dois filmes, o pedreiro Waldemar Loretti não tem voz. Ele se torna o representante de toda sua classe, e sua classe não tem voz, somente possui um narrador que fala por ela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Poemas, 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O cinema à margem (1960-1980)*. Campinas: Papirus, 1983.

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. Os anos 60: Cineclube Universitário. In: FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995.

FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*. Campinas: MIS-SMC, 1985 (mimeo).

MORAES, Vinícius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 1979.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Filmografia Brasileira. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=029792&format=detailed.pft#1>. Acessado em 22/02/2010.

História da PUC-Campinas. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/institucional/historia.asp>. Acessado em: 10/03/2010.

PAULINO, Du. História do cinema passa pela Universidade. *Jornal da PUC-Campinas*. Campinas, 2 a 14/05/2006. p. 4.
Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/rep/imprensa/jornaldapuc/26.pdf>.
Acessado em 21/02/2010.