



O Brasil representado nos filmes de Jussara Queiroz: temáticas, discursos e linguagens¹

Luana Araújo de França²

Kênia Beatriz Ferreira Maia³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Rio Grande do Norte, RN

Resumo

Neste trabalho buscamos fazer um levantamento das características existentes nos filmes da diretora potiguar Jussara Queiroz, visando compreender sua obra a partir do contexto no qual ela produziu, entre as décadas de 1970-1980, caracterizado pela reformulação propositiva no papel das artes em geral, atuando na esfera política, sobretudo a partir do golpe militar de 1964 no Brasil. Intenciona-se entender como ela discorre uma representação do país e quais elementos da linguagem cinematográfica ela utiliza para transpor à imagem referências simbólicas atreladas a uma perspectiva de nacionalidade – qual é o Brasil exibido nos filmes – bem como as incursões ideológicas visando compreender como a junção desses elementos exercem uma função na produção do sentido geral das obras.

Palavras-chave: Jussara Queiroz; representação; linguagem cinematográfica; discurso e ideologia.

Introdução

A cineasta Jussara Queiroz nasceu no dia 04 de janeiro de 1956 na cidade de Jucurutu, Rio Grande do Norte. Iniciou o contato com a sétima arte precocemente, pois seu pai era proprietário do único cinema da cidade onde moravam. Ainda criança brincava de projetar filmes feitos com figurinhas de chiclete dentro de caixas de fósforos. Seu primeiro trabalho profissional seria como assistente de montagem no filme Boi de Prata, dirigido por Augusto Ribeiro Júnior, filmado na década de 1970, mas lançado apenas no ano de 1980, sendo este o primeiro longa-metragem rodado no estado e com apoio da Embrafilme.

Aos 18, mudou-se para o Rio de Janeiro, para cursar Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), formando-se, respectivamente em jornalismo e cinema em 1980 e

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), da UFRN, e-mail: luana.afranca@yahoo.com.br.

³ Orientadora do trabalho. Professora do PPgEM da UFRN, email keniamaia@yahoo.com.br.



1982. Entre 1975 e 1979 trabalha com produções de caráter mais experimentais em câmera Super-8, produzindo tanto para a Embrafilme como TV Educativa. Teve a carreira interrompida na década de 90 devido a problemas de saúde.

O conteúdo político, a referência ideológica à esquerda e a mobilização popular são aspectos fundamentais contidos nas obras de Jussara Queiroz, que mesmo seguindo a linha documental na maioria dos seus filmes não abandona o experimentalismo. Estes fatores perpassam questões diretamente ligadas a um período importante da história do cinema brasileiro, tanto nas suas concepções práticas - no que refere aos modos de financiamento e produção através da criação da Embrafilme (1969) - e teóricas, atreladas ao tipo de pensamento cultivado pelos autores da época.

Por sua vez, a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 1981, p.17)

O binômio nacionalismo-modernidade, por vezes acrescentando o ingrediente social, segundo Fernão Ramos (1987, p. 301) produziu no século XX as manifestações artísticas mais vigorosas da cultura brasileira, ocasionadas pela cristalização de potencialidades, que na década de 1960 ganharam força, sobretudo na arte cinematográfica.

Nessa época aconteceu uma reconfiguração do que viria a ser o papel da arte, transformando discursos e práticas em várias modalidades, nas quais é atrelada uma ideia de modernização do país, a aproximação com a cultura popular na tentativa de se difundir um conceito de Brasil. Ismail Xavier (1993, p. 09) comenta o período: “Em seu início, aquela década trazia grandes expectativas em toda América Latina, quando o movimento da história em escala mundial parecia eleger como epicentro de transformação o chamado Terceiro Mundo, esfera em plena agitação revolucionária”.

A interrupção de uma onda “progressista” vigorada no contexto político pré-militar, ainda mais quando se refere ao governo de João Goulart com suas políticas voltadas à reforma agrária, coincidindo com o lançamento do método Paulo Freire de educação popular em 1963, acendeu uma antítese relacionada a dois fatores indispensáveis na formação de um cenário de desenvolvimento para o país. Economicamente, a industrialização encaminhava-se por trilhos de dependência enquanto as elites cultas se orientavam pelo pensamento de esquerda. Sendo assim, houve no meio intelectual um foco, ainda que não homogêneo, de resistência ao



projeto militar que vinha sendo gradativamente implantado, direcionando amplamente a produção cultural do período. Holanda e Gonçalves afirmam:

Nessa situação, a dinâmica da produção cultural dificilmente poderia ser avaliada senão em confronto com as questões de ordem propriamente política colocadas pelos movimentos sociais. O período populista-desenvolvimentista (1945-1964) havia permitido que viesse à tona uma geração extremamente sensibilizada pelas questões do desenvolvimento e da emancipação nacional. (HOLLANDA; GONÇALVES 1982, p.20)

O simbolismo atrelado a um caráter desenvolvimentista e também nacional referenciava na produção cultural uma dupla personalidade no que tange à tentativa de aproximação com a cultura de vanguarda internacional a exemplo da poesia concreta, a *nouvelle vague* francesa e o rock n' roll, na mesma medida em que se buscavam temáticas que pudessem formular ícones capazes de caracterizar um sentido próprio da nacionalidade brasileira.

Neste trabalho, visamos identificar como essas especificações ocorrem no âmbito da narrativa, na linguagem e nos discursos dos filmes de Jussara Queiroz: *Fora de ordem* (1982); *Acredito que o mundo será melhor* (1983); *Um caso de vida ou morte* (1985); *Um certo meio ambiente* (1986); e *A árvore de Marcação* (1987-1993).

Levaremos em consideração o estilo, elencando as bases das proposições e preceitos ideológicos na linguagem cinematográfica. Ao esmiuçar a fórmula narrativa da Jussara Queiroz, tendo em vista a constância de certos elementos nos filmes acima analisados, intencionamos ver como isto contribui no entendimento das aplicações da linguagem cinematográfica sob a égide subjetiva que rege as técnicas e os conceitos no seu uso.

Aspectos da representação do Brasil nos filmes de Jussara Queiroz.

As análises referentes à filmografia de Jussara Queiroz consideram como critérios questões levantadas anteriormente a respeito do período no qual a autora produziu bem como os elementos intrínsecos na formação dos discursos existentes nas obras. Aqui iremos mostrar como essas relações se deram e desencadearam uma alternativa de crítica à realidade nacional usando como porta-voz o cinema.

No que concerne especificamente à produção cinematográfica brasileira, houve em consonância a implantação do regime militar, o desenvolvimento do Cinema Novo enquanto



vanguarda artística, referência como modelo de questionamento diagnóstico da sociedade, considerando os problemas do país, mas apresentando ao mesmo um caráter revolucionário por ter sido capaz de efetivar uma produção qualitativa e quantitativa sem inicialmente preocupar-se com a dimensão mercadológica. Com o endurecimento da censura pós-1968, as reformulação do movimento o tornam um pouco mais ameno e mais reflexivo sobre o relacionamento com si próprio e com o público (Xavier, 1993).

No início da década de 1970, houve uma ampliação das concepções e finalidades do cinema nacional. Tiveram os artistas marginais, preocupados em ao menos custear seus filmes e uma expansão de gêneros focados no humor e o apelo erótico, como no caso da pornochanchada. Com o passar dos anos, o próprio governo vai enfraquecendo as amarras que limitavam e reprimiam os artistas deixando um pouco de lado o interesse de interferir nas políticas culturais.

A apresentação da carga política e ideológica nitidamente marxista se mostra através da noção de classe social e o conflito entre classes constantemente presentes nas narrativas, além da perspectiva de solução apresentada nos filmes focada na mobilização popular. As proposições de alternativas às denúncias colocadas nos enredos fílmicos se dão a partir de uma solução esquerdista e otimista, embora mais pendentes para um viés democrático que revolucionário, não se prendendo a gêneros, embora entre eles houvesse um predomínio do documentário.

Karl Mannheim (1976) considera a ideologia como fator de uma época ou grupo histórico-social, cuja totalidade se dá a partir da integração sistemática de um pensamento. Tivemos no período definido pela vigência de um regime político militar uma oposição artístico-cultural em grande parte próxima às ideias do socialismo/comunismo, demarcando essa confluência histórica e social que organizada de maneira sistêmica conseguiu explicar pensamentos específicos nas mais variadas formas de expressão artística.

Embora representem apenas um pequeno trecho da totalidade dos filmes produzidos pela cineasta, levamos em consideração seu exercício na direção, pois ela desempenhou inúmeras funções dentro dos filmes que realizou, atuando principalmente na montagem. Com essa amostra é possível fazer um levantamento das características presentes, ressaltando as qualidades da diretora.

As influências cinemanovistas e da *Nouvelle Vague* se expõem de maneira latente nos filmes. Fazendo um levantamento das principais características da vanguarda francesa identificamos a origem de muitas referências técnicas e estéticas que desembarcaram aqui no Brasil, sendo importantes na concepção teórica, principalmente, do Cinema Novo. Marie



(2011, p. 65) distingue alguns de seus aspectos: o autor realizador é também o roteirista; são privilegiados os cenários naturais e se exclui o recurso aos cenários em estúdio; equipes de produção pequenas; tentativa de não empregar iluminação artificial; e utilização de amadores para interpretar os personagens.

Maior parte dos filmes dirigidos por Queiroz é composta de roteiros próprios, mesmo assim, ela não era tão metódica na execução das filmagens, principalmente por trabalhar com documentários, o que confere uma liberdade, imprevisto e surpresa ao diretor por desenvolver acontecimentos e rumos além do seu comando.

Sobre as locações são predominantes cenas externas, com poucos recursos de iluminação e cenografia. Isso ocorre por questões financeiras, mas também de execução e conceitos que envolvem a produção dos filmes. A relação do enredo com o ambiente é essencial para o desenvolvimento e compreensão da narrativa exposta, para tanto, é fundamental inserir o espectador naquele lugar que por vezes ganha ares de personagem pela importância que exerce na vida das pessoas a depor.

A descrição espacial nos filmes de Jussara Queiroz é recorrente e primordial no todo que envolve a obra, contudo, ela não se limita a uma representação puramente estática e a partir daí envolve ideias lúdicas e define seu estilo, na forma que põe em prática a linguagem cinematográfica em variadas movimentações de câmera. Traz na montagem uma construção rítmica semelhante ao videoclipe em alguns trechos, com uso de trilha sonora muitas vezes instrumental enquanto nos mostra um conjunto de imagens referentes ao espaço narrativo. Essa quebra de gênero se repete ao longo do filme bem como em outras obras gerando uma ruptura interessante no limite no qual cada um pode atuar e uma coexistência do que aparentemente se opõe devido à noção de realismo do documentário.

Embora trabalhe, sobretudo, com o documentário, há a essência de um viés experimental presente nas obras, que não se preocupa em restringir a sua qualidade mais facilmente detectada, a entrevista. O recorte sobre um determinado fato ou acontecimento, envolto nas subjetividades dos depoimentos e da diretora ganham uma perspectiva plástica e poética quando ela resolve entrelaçar possibilidades complementares ao sentido, formulando uma complexidade simbólica ao explorar os recursos da linguagem desprendida de uma obrigação conceitual.

Os filmes em questão possuem nitidamente uma força discursiva de esquerda, que, de certo, modo condiciona o percurso narrativo e determina questionamentos e é indispensável na continuidade e solução das demandas impostas. O apreço pelas formas e temas nacionais, embasada por um contexto histórico de repressão e dificuldade produzir filmes, mas que com



a força ideológica de suas perspectivas para o país, mostram os problemas da sociedade brasileira. A mobilização popular é sempre apresentada como via única e necessária para a transformação social e representa o Estado enquanto instituição, distante do povo e afogado nos interesses próprios.

Jussara Queiroz não fazia apenas um cinema descritivo ao explorar lugares e pessoas para justificar um discurso, vale acrescentar a influência da formação em jornalismo evidenciada quando, ao mostrar os fatos procura também prová-los, utilizando dados estatísticos, sonoras e manchetes de jornais, somando ao filme critérios de apuração como os usados para produzir notícias jornalísticas.

O apelo em torno da linguagem escrita na tela abre brecha para dois caminhos seguidos pela cineasta: comprovar as informações trazidas nos documentários e criar um efeito de ironia, quando forma uma imagem metonímica destoando o conteúdo de algum texto nitidamente exibido, enquanto a ação se dá de maneira contrária. A dissociação imagem-texto gera, portanto, uma relação opositora, mas dependente da coexistência para formar a totalidade de sentido do corpus visual.

As obras descritas contemplam além dos fatos políticos ou factuais do jornalismo, também um sentimentalismo, seja ele individual ou coletivo. A condicionante descritiva do espaço, como meio de desenvolvimento dos sujeitos traz uma relação bastante íntima entre ele e o seu exterior, embora não predomine uma personalização aprofundada, vê-se que o espírito agitador existente nos filmes é a junção de uma ânsia coletiva sobre como cada um interage e vive com aquela realidade e aquele lugar, para tanto, torna-se necessário defendê-lo, sendo esse caminho orientado pela mobilização popular.

Fora de ordem (1982): loucura e jornalismo.

Curta-metragem baseado em reportagem de Revista *Veja* publicada em 1973, produzido com apoio da Embrafilme e Universidade Federal Fluminense. O enredo gira em torno da morte de um garoto por atropelamento quando brincava na beira da estrada. Seu pai, desesperado, resolve apedrejar os carros que passam no mesmo lugar onde o filho havia sido morto.

A partir do acontecimento, o pai abalado emocionalmente tenta fazer justiça pelo ocorrido. Ele e a esposa mantêm o corpo do menino sobre o chão e cercado de velas no meio da casa, demonstrando a não aceitação da morte. Envolve questões de cunho psicológico, a

mente do pai perturbada que tenta a todo custo resgatar a alma do filho, a dor, a loucura, se unem num surto de histeria que leva o homem a agir incontrolavelmente em busca do assassino, cuja identidade é desconhecida.

Este filme é excessivamente composto de cenas em ambientes fechados. Ao lidar com a loucura, enclausura todo contexto a uma perspectiva sombria e uma mente desequilibrada inserida no luto. As rupturas decorrem nitidamente pelo emprego da fotografia, a mudança na coloração quando a perspectiva protagonizada altera de sujeito e também na montagem e movimentação de câmera.

Ao mostrar os surtos do pai, há um ritmo veloz de mudança entre *zoom in* e *out*, afastando e aproximando o rosto dele com o espectador. As transições se orientam por dois vieses teoricamente opostos por elevar nuances subjetivas derivadas da loucura, assim como, supera as questões de público-privado ao considerar o fato jornalisticamente, tendo em vista que a fonte para o roteiro deriva de uma reportagem.

A figura de um jornalista enquanto narrador, exerce um papel transitório no sentido de sua participação ligar os dois lados do mesmo caso: a família do garoto que busca por justiça e o Estado enquanto capaz de tentar solucionar. A força do filme se dá no apelo a duas situações aparentemente opostas, mexe com a psique individual, representada pela figura do pai e o enredo popular, que interrompe as imagens simulando um telejornal, quando acontecem entrevistas da mesma forma que ocorre na televisão.

Une jornalismo e loucura, entrelaçando uma linguagem pretensamente objetiva, levando em conta o fato noticioso relatado, mas sem deter-se a uma simples simulação. Abrange além do teor factual, emprega referências artísticas, quando os atores reproduzem símbolos religiosos conhecidos, a exemplo da *Pietà*, de Michelangelo, e do Cristo morto, cenas presentes no imaginário ocidental, ligando o fato ocorrido na família do garoto com os valores contidos nessas obras, como o sofrimento, amor materno e o sacrifício, ligados a uma moral religiosa, que valoriza, sobretudo, a instituição familiar, que no filme se mostra fragilizada diante da tragédia.

Traça também uma crítica ao Estado brasileiro, à nossa justiça e à impunidade. Os personagens que representam essas instituições são mostrados de maneira cômica, debochada e com atuação teatral, pelo exagero das suas expressões. O desdém da justiça com o crime é trabalhado de maneira lúdica, onde os próprios agentes do Estado também parecem envolvidos pela falta de lucidez, confirmados pela representação pictórica do público, que em vez de atores são simples desenhos de rostos feitos de giz.



Acredito que o mundo será melhor (1983): latifúndio, êxodo rural e a Igreja dos pobres.

O filme faz um apanhado da problemática envolvendo os conflitos de terra persistentes no Brasil, em especial na região Nordeste. Sob a mediação do Padre Reginaldo Veloso, cita o papel e a atuação da Igreja Católica com base nos preceitos ligados à Teologia da Libertação. Traz depoimentos do então Arcebispo de Recife e Olinda, D. Helder Câmara. O cerne do documentário permeia os processos ligados ao contexto de desapropriação de pequenos agricultores, dando o crédito à participação da igreja e representação da fé.

A construção do roteiro de “Acredito que o mundo será melhor”, aconteceu de maneira espontânea e coletiva entre os próprios entrevistados e acabou rendendo o prêmio Margarida de Prata no ano de 1983, premiação organizada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que prestigia filmes onde a referência aos valores humanos, éticos e artísticos é abordada.

Mantém o estilo típico da autora com forte descrição espacial, bem como a utilização de trilha sonora conferindo-lhe ritmo, abundância de cenas externas e uso da iluminação natural, destacando o papel do local enquanto essência constitutiva dos modos de vida das pessoas que ali contam sua história, principalmente pelo fato da terra ser o tema central.

O apelo jornalístico, marcado pela presença das manchetes de impressos, e pela figura do repórter com o microfone de mão fazendo perguntas são utilizados, diversificando a abordagem e ressalta um olhar metalinguístico do cinema por mostrar também membros da equipe realizando entrevistas e capturando as imagens, confirmando a unicidade do grupo e associação entre os profissionais e o povo na construção do documentário.

O processo de transição descrito no filme elenca as causas e consequências do modelo da monocultura. No campo, tira o pequeno agricultor de sua terra e nega o acesso a recursos naturais, principalmente à água, poluindo-a e degradando o solo, propiciando o fenômeno do êxodo rural. A segunda parte do documentário leva essa perspectiva para as regiões urbanas, particularmente na cidade do Recife, mostrando a realidade periférica da população, sem condições mínimas de sobrevivência.

A relocação dos pequenos produtores rurais para as favelas, sem acesso à educação, rede de esgoto, coleta de lixo e vivendo em moradias improvisadas transfere e agrava o problema, pois estes cidadãos passam a viver de maneira marginal, situados numa esfera insalubre, e, com sua dignidade negada, muitas vezes, encontrando na reação violenta um meio de sobreviver.



Se no campo, a adoção do grande latifúndio execra o pequeno produtor de seu espaço, nas cidades, ela é substituída pela especulação imobiliária, também mostrada na película. Isto demonstra a permanência e múltiplas facetas do problema, justificada e executada pelo próprio Estado, por meio de suas instituições legais e militares, que dão suporte e executam mandados de reintegração de posse, em prol dos interesses particulares.

Diante da ausência do Estado, que se apresenta omissa e distante, cabem às próprias pessoas o papel de avaliar a realidade e se unirem na tentativa de buscar condições mínimas de vida e cidadania. O enredo de “Acredito que o mundo será melhor” traça os caminhos de uma questão ainda latente, indo buscar desde suas origens, lá no campo, suas etapas e consequências ao desembocar nas grandes cidades.

Um caso de vida ou morte (1985): as estatísticas da mortalidade infantil.

As leituras decorrentes deste filme emanam referências sobre desnutrição e mortalidade infantil. A situação apresentada pela atriz principal e narradora, que no papel de uma professora numa sala de aula cheia de crianças, nos vai instruindo de maneira ambígua do ponto de vista dramático, por ser uma ponte entre o contexto narrativo e o espectador, dirigindo a fala ao mesmo tempo, é personagem de ficção e também apresentadora.

Ela nos dá uma lição fundamentada sobre dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura (FAO), que atestam a gravidade do problema no Brasil, além do descaso governamental na tentativa de solucioná-lo, exibindo uma entrevista do Ministro da Saúde afirmando que a quantidade de crianças a morrer se dava dentro das taxas de normalidade, ainda que não desejada e rechaçando o posicionamento do Ministro mostrando charges do pronunciamento.

Lida mais uma vez com o aspecto determinista, da influência do meio sobre o indivíduo, ao destacar o espaço de convivência para nos dizer quem são essas crianças, mostrando seu cotidiano, fruto das desigualdades sociais. Basicamente acontecem em três esferas: a da sala de aula, a do lar e do consultório médico.

A escola, mostrada a partir da professora circundada por crianças, onde também se dá a manifestação visual dos dados estatísticos, a exemplo de quantidade de crianças mortas, que destoam esteticamente do resto do filme por resgatar efeitos da imagem, que confirmam os números apresentados, sai um pouco da plástica cinematográfica para a estética do vídeo e também do jornalismo.

O ambiente doméstico é primordial, a descrição do local de moradia das crianças, a falta de recursos mínimos faz com que elas vivam em meio à água contaminada, busquem restos de alimentos nas feiras, discorrendo o quadro de desnutrição e doenças relativas ao consumo desses produtos. A figura materna é vista com mais frequência do que a paterna e também comparada com mulheres de classes sociais mais abastadas.

O filme não apresenta o teor mobilizador de classe comum nos outros trabalhos, mas a discussão no âmbito da saúde pública levanta as causas e consequências do problema da mortalidade infantil devido à falta de investimento e condições mínimas para as populações de renda mais baixa, o que gera um contexto de doenças atreladas ao consumo de alimentação imprópria.

Um certo meio ambiente (1986): ecologia e ironia.

O documentário, centrado na região de Niterói, Ilha Grande e Ilha da Madeira, trata da poluição industrial e especulação imobiliária em áreas de preservação. Nessa obra, a abundância natural é bastante explorada, e o costumeiro uso de trilhas sonoras enquanto constitui um diagnóstico do espaço contempla os sons da natureza.

À medida que atinge o objetivo narrativo do vídeo, a inserção do ser humano rompe o aspecto de tranquilidade e beleza do ambiente em seu estado de pureza. Começam os conflitos oriundos da apropriação daquele espaço por empresas privadas. Uma delas é do ramo imobiliário, que então construirá um condomínio de luxo, sem considerar os impactos e ultrapassando a legislação ambiental, segundo depoimento das testemunhas no filme. A outra é a mineradora Ingá, cuja fábrica, hoje desativada, localizada na Ilha da Madeira, mas seu terreno ganhou o título de maior área poluída por lixo tóxico no Brasil. A contaminação por metais pesados afetou o solo, o mangue, a água e as comunidades do entorno.

O filme mostra uma relação de conflito pelo choque de interesses de grupos distintos sobre o mesmo espaço e jogo poderes envolvido. Têm-se então as comunidades tradicionais, que dependem daquele ecossistema para sobrevivência e do outro as empresas de atividade exploratórias de grande impacto, mas também dependentes da matéria-prima ali abundante para manter seu exercício e fornecimentos de minérios para o mercado. No caso da empresa imobiliária, oferecendo, por meio da publicidade, a possibilidade ter aquilo como posse, mediado através do consumo.



A proporcionalidade de poderes é inversamente oposta. Ainda que descumprindo legislações, a interferência econômica acaba deixando impune e permitindo que elas operem sem sofrer punição ou advertência para ao menos tentarem minimamente reverter os danos causados, lançando sobre a população local e ecossistema os efeitos nocivos, tornando poluído e inviável o fornecimento de recursos naturais que deem condições de vida a esses moradores, que mesmo se organizando e juntando-se em busca de soluções, buscando os meios jurídicos, não obtêm êxito.

Ainda que evidentes os prenúncios referentes à idealização e necessidade de uso do mesmo espaço e recursos, não se pode comparar em nível prático o teor destrutivo que cada um exerce os fatos e os elementos presentes em cada modalidade de exploração por si só já encerra qualquer dúvida. O que o filme busca é mostrar como o descaso com o meio ambiente gera de maneira negativa um processo de destruição, inviabilizando sua utilização em longo prazo. O raciocínio completo do tema não trata apenas da noção de um conceito raso como algo ligado estritamente à natureza, mas relevar o papel humano como parte desse todo.

A crítica à elevação do poder privado sobre o público, mesmo quando há um suposto interesse para a coletividade, tem-se o predomínio da necessidade de grupos privados, burlando a legislação ou fazendo-a obsoleta. O discurso publicitário utilizado por essas empresas é colocado no filme como deboche, onde as referências aos meios de veiculação das propagandas são trazidas com textos críticos formulando uma afinidade de relação e sentido pela aplicação do inverso, utilizando-se de objetos incalculáveis, no caso, os recursos provenientes daquele meio, e colocando-os à venda.

A árvore de Marcação (1987-1993): resistência rural e infantil

Baseado no livro *Crianças em Ação*, do Padre Reginaldo Veloso abarca uma dimensão complexa de um episódio marcante em uma pequena comunidade do interior da Paraíba, chamada Marcação. Reflete as características da autora permeada de uma nova concepção dramática se comparado aos filmes anteriores. O filme por si só, relata uma fase própria do cinema nacional, de uma quebra significativa de perspectivas e incertezas por parte dos realizadores da sétima arte no país.

Com filmagens iniciadas em 1987, o que deveria durar por volta de três meses acabou se estendendo em decorrência da pouca verba, ultrapassou um processo de transição intenso, pois começara tendo apoio da Embrafilme, paralisado pelas dificuldades financeiras e para



completar, culmina com seu fechamento em 1990 pelo presidente da república Fernando Collor. Fez-se necessária a busca por investimento para a conclusão pelos membros da equipe, que com sucesso angariou uma coprodução com a emissora de TV alemã *Zweites Deutsches Fernsehen* (ZDF). Na Alemanha, o filme chegou a ser exibido nacionalmente e utilizado em salas de aula.

O processo que iniciara a ideia do filme começara ainda durante as gravações de “Acredito que o mundo será melhor” em 1983 quando Jussara Queiroz conheceu o autor do livro que servira como de referência.

A riqueza e sensibilidade presentes na história nos levam a uma reflexão simbólica e crítica sobre o Brasil. O que aparentemente seria mais um filme sobre miséria, sobre um país problemático em sua essência, nos surpreende pelo aspecto revolucionário de um espírito transformador vivido por uma pequena comunidade no Nordeste, marcada por todos os estigmas que poderiam referenciar sua identidade, mas que consegue romper pela força poética o trajeto ordinariamente esperado por todos.

O enredo inicia pelo relato da jovem Jocélia, estudante de direito no Rio de Janeiro que remonta à memória todos os acontecimentos vividos em seu local da origem, a pequena vila de Marcação, no interior da Paraíba. Ao retomar cronologicamente sua trajetória, levanta os pontos fundamentais de um fato, que embora seja de modo isolado, consegue nos mostrar uma nuance do espírito político vivido pelo país. Seu contexto se ergue sobre a história desse pequeno lugar em suas transformações radicais que mudaram o modo de percepção da realidade de seus moradores.

Tudo começara com a chegada de uma freira, a Irmã Adriana, seria um fato curioso e inesperado, pois logo no primeiro momento via-se uma mulher simples, que não usava hábito, comportamento típico das freiras de esquerda. As desconfianças por parte dos adultos não tiram das crianças a vontade de saber quem é aquela mulher, buscando conhecê-la e rapidamente construindo uma relação de cumplicidade e bastante frutífera. A freira que deveria ensinar o catecismo torna-se amiga e redefine substancialmente a vida daquele lugar.

O que começara com uma pergunta sobre os problemas do lugar, deriva num questionamento sobre tudo que aflige as crianças, suas famílias e a comunidade de modo geral. Ressalta um aspecto extramente ligado ao período da ditadura militar e o temos que a repressão causara nas pessoas gerando conformismo pela incompatibilidade de forças. A vida de Marcação gira em torno da cultura da cana-de-açúcar e produção de filé de caranguejo, envolvendo tanto mão de obra adulta como infantil. As condições precárias, os baixos salários desenvolvem uma atmosfera de pobreza sobre todos os moradores, independente de faixa



etária, tornando necessária a existência do trabalho infantil para ser possível aumentar os rendimentos familiares.

É a partir da vinda da freira Adriana, seu contato inicial com as crianças e o desenvolvimento de uma amizade sólida que todo esse contexto passa a sofrer mudanças. A inércia dos adultos, o medo da ação não se faziam presentes nas crianças, que começando a se reunir embaixo de uma árvore, em meios às brincadeiras e inocência levam à frente um movimento sem uma ambição ideológica definida, mas que visava o bem comum e conquistas que mudassem gradativamente a vida do lugar.

O ponto essencial ocorre quando, por algum motivo, o prefeito então decide que a partir dali a água do chafariz público seria cobrada e, para um lugar de pessoas pobres, isso é uma afronta à dignidade porque muitos certamente deixariam de atender outras necessidades básicas para então pagar por um direito anteriormente gratuito. Diante dos acontecimentos e amparados pela freira, essas crianças, após inúmeros encontros decidem comprar a briga, produzem um abaixo assinado reivindicando o acesso à água nos moldes anteriores. Vão ao gabinete do prefeito e demais instâncias responsáveis e só após muita insistência conseguem realmente conquistar o direito perdido e a água volta a ser gratuita.

Por mais que aparentemente seja um enredo simples, contempla um reduto de aspectos sobre a cultura brasileira e nordestina, da concentração de poder, do autoritarismo e exploração dos mais pobres, principalmente ao referenciar os entes da ordem pública agindo contrariamente ao interesse de todos, empregando o medo e submissão sobre o povo, que a partir da reação das crianças, consegue abrir os olhos e lutar por suas conquistas.

Um fato interessante é a composição do elenco, formado por moradores do lugar. O trabalho com não-atores pode não ter surtido uma dramaticidade técnica convincente, mas traz a essência do lugar, com seu povo e seu jeito próprio de ser. A naturalidade carregada no filme contempla além dos atores, principalmente as crianças, mas busca a todo custo explorar aquele espaço narrativo. Mesmo com pouca cenografia e iluminação, maior parte das cenas ocorrem justamente em externas, a maestria na utilização da câmera, com planos-sequência, câmera subjetiva rendeu a Jussara uma palestra com a turma de alunos do diretor Steven Spielberg nos Estados Unidos, onde ela foi contar o processo de filmagem das cenas no manguezal, ressaltando o improvisado, pois as câmeras estavam simplesmente envolvidas por um saco plástico e a equipe em cima de um barco de pesca, que se virasse acabaria com todo o trabalho.

O que pode ser considerado como fato importante no filme, além desse relato excepcional de um episódio atípico de nossa história, de mobilização popular efetiva



assumida pelas crianças de uma pequena comunidade da Paraíba, ocorrida em um período crítico no sentido político, quando não se tinha liberdade para questionar o governo ou quaisquer outras imposições.

Diferentemente ao acervo ordinariamente conhecido sobre a época, pouco temos sobre como era a vida no campo no período da ditadura militar, maior parte da produção daquele período se redimia aos circuitos intelectuais e culturais das universidades e centros urbanos, como se formulassem então uma opinião oficial, mas que pouco contemplam outros olhares e realidades. A *Árvore de Marcação* nos brinca com uma história delicada, de uma resistência pacífica, que buscava pelas vias democráticas a mudança gradativa na vida de todos aqueles moradores, fossem eles crianças ou adultos.

Considerações finais

A ausência de fontes acadêmicas sobre a cineasta que pudessem contribuir de maneira mais efetiva na análise dos filmes de Jussara Queiroz abriram um espectro que tornou necessário o contato com outras referências que pudessem ajudar a consolidar bases que seriam usadas na análise e descrição dos filmes, a exemplo de Hollanda e Gonçalves (1981;1982) e Xavier (1993), tentando entender o contexto de produção da autora, considerando o aspecto histórico, ideológico, principalmente, do cinema. Deste modo, buscou-se elencar critérios relativos ao contexto no qual a diretora produziu e suas implicações sobre o cinema nacional naquele período para assim entender minimamente as características discursivas que foram transportadas para as narrativas fílmicas e de que forma elas foram apropriadas pela linguagem cinematográfica, buscando, assim, reconhecer o conteúdo simbólico que interligou naquele período a ânsia de representação nacional através do cinema, bem como o caráter imagético dessas formas e conteúdos apresentados.



Referências

BARBALHO, Osmar; VILELA, Sergio; QUEIROZ, G.; MARÇAL, Toker; CHAVES Flavio. **Acredito que o mundo será melhor. [Filme-Vídeo]**. Grifa Produções Cinematográficas LTDA. Direção de Jussara Queiroz. Rio de Janeiro, 1983, 59 min.

CATALDO, Denise; GUELMAN, Leonardo. **Cine Arte UFF 35 anos**. Niterói: EdUFF, 2003.

CHAVES, Flávio; VALENÇA, João; QUEIROZ, Jussara; MARÇAL, Toker; VALENÇA, Sérgio. **A Árvore de Marcação**. [Filme-Vídeo]. Produzido por Tapanã Filmes e ZDF. Direção de Jussara Queiroz, 1993. Rio de Janeiro. DVD, 85 min.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982. 102 p. (Tudo é história 41)

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

MARQUES, Aída. **Um caso de vida ou morte**. [Filme-Vídeo]. Produção de Mariana Filmes e Brasilana Produções Artísticas. Direção de Jussara Queiroz. Rio de Janeiro, 1986. DVD, 24 min.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PINTO, Patrícia. **Um certo meio ambiente**. [Filme-Vídeo]. Produção Tapanã Filmes. Direção de Jussara Queiroz. Niterói, 1986. 25 min.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

VELOSO, Reginaldo. **Crianças em ação**. Petrópolis, 1982.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.