



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ÂNGELA CAROLINE KREUZBERG

PENSAR O BRASIL:
DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA NOVO E A LITERATURA
BRASILEIRA

Londrina
2020

ÂNGELA CAROLINE KREUZBERG

PENSAR O BRASIL:
DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA NOVO E A LITERATURA
BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Barbara Cristina Marques.

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

k92 Kreuzberg, Ângela Caroline .
PENSAR O BRASIL : DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA NOVO E A LITERATURA BRASILEIRA / Ângela Caroline Kreuzberg. - Londrina, 2020.
151 f. : il.

Orientador: Barbara Cristina Marques.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Cinema Novo; Literatura Regionalista; Filme-ensaio - Tese. I. Marques, Barbara Cristina . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

ÂNGELA CAROLINE KREUZBERG

PENSAR O BRASIL:
DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA NOVO E A LITERATURA
BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Barbara Cristina Marques
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni Universidade Federal
de Juiz de Fora - UFJF

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira Universidade
Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 13 de outubro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Ao Gustavo Ramos de Souza que me apontou o caminho da pesquisa. Obrigada pela amizade, pelo apoio, pelas críticas diretas e principalmente por acreditar em mim.

À Franciele Lucas de Moraes pelo carinho e apoio.

Aos colegas que me acompanharam durante o Mestrado, em especial Ana Luiza e Ana Carla, pela amizade que tornou essa caminhada mais leve.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UEL. Aos colegas da Revista Estação Literária.

À minha orientadora, Barbara Cristina Marques, pelo apoio e confiança em mim depositados ao longo deste trabalho.

Aos professores Alex Sandro Martoni e Miguel Heitor Braga Vieira, pela leitura atenta e pelos apontamentos durante o exame de qualificação.

À CAPES, pelo auxílio financeiro que me permitiu minha total dedicação a esta pesquisa.

KREUZBERG, Ângela Caroline. **Pensar o Brasil:** diálogos entre o Cinema Novo e a literatura brasileira. 2020. 155 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

A presente dissertação parte de uma leitura dos filmes - *Cinema Novo* (1960), de Joaquim Pedro Andrade, e *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha, tem o intuito de refletir sobre o filme-ensaio, bem como os percursos do cinema nacional em sua estreita relação com a literatura brasileira da década de 1930, especialmente aquela de caráter regionalista. O filme de Eryk Rocha reativa a potência de um cinema combativo às estéticas que pouco ou nada representavam a realidade bruta de um Brasil social e culturalmente desigual. Muito do que se produziu no chamado Cinema Novo revolucionou o *status* performativo da linguagem fílmica e promoveu mudanças substanciais em sua forma de "pensar" as identidades nacionais. Confrontar o filme de Rocha com o *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, dá-se como chave de leitura para nossa reflexão em três frentes: o olhar permanente para a produção literária regionalista enquanto expressão histórica de um país assentado no mundo colonial e periférico; o debate estético a dar margem a um cinema de maior expressividade autoral; a perspectiva ensaística a dar contorno às tensões formais de um cinema experimental.

Palavras-chave: Cinema Novo. Literatura brasileira regionalista. Filme-ensaio.

KREUZBERG, Ângela Caroline. **Think Brazil: Relations between New Cinema and Literature brazilian.** 2020. 155 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

This dissertation starts from a reading of the movies *Cinema Novo* (1960), by Joaquim Pedro Andrade, and *Cinema Novo* (2016), by Eryk Rocha, in order to think over the courses of national cinema in its close relation with the Brazilian Literature of the 1930's, especially that one with regional traces. Eryk Rocha's movie arouses the potency of a cinema combating aesthetics that depicted little or nothing the brutal reality of a socially and culturally unequal country as Brazil. Much of what was produced in the so-called cinemanovism revolutionized the performative status of the film language and put forward substantial changes in its way of "thinking" the national identity. Confronting the Rocha's movie with *Cinema Novo* by Joaquim Pedro Andrade is a key to our reflection in three fronts: a permanent view to the regional literary productions qua historical expression of a country settled in the colonialism and in its periphery condition; the aesthetic debate to give rise to a cinema of a larger authorial expressivity; the essayistic perspective to outline the formal tensions of an experimental cinema.

Key-words: New Cinema. Brazilian Regional Literature. Essay Film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	–	Cinema novo (2016)	119
Figura 2	–	Cinema novo (2016)	124
Figura 3	–	Cinema novo (2016)	125
Figura 4	–	Cinema novo (2016)	126
Figura 5	–	Cinema novo (2016)	126
Figura 6	–	Cinema novo (2016)	127
Figura 7	–	Cinema novo (2016)	127
Figura 8	–	Cinema novo (2016)	128
Figura 9	–	Cinema novo (2016)	129
Figura 10	–	Cinema novo (2016)	129
Figura 11	–	Cinema novo (2016)	130
Figura 12	–	Cinema novo (2016)	134
Figura 13	–	Cinema novo (2016)	135
Figura 14	–	Cinema novo (2016)	138
Figura 15	–	Cinema novo (2016)	138

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	FILME ENSAIO E A LITERATURA	13
2	O CINEMA NOVO COMO CINEMA ENSAIO	33
2.1	OS CINEMANOVISTAS E UMA INTERPRETAÇÃO DO CINEMA	33
2.2	DIÁLOGOS COM A LITERATURA REGIONALISTA BRASILEIRA	69
3	NOTAS SOBRE O CINEMA NOVO: DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE A ERYK ROCHA.....	106
3.1	JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: CINEMA NOVO (1967).....	106
3.2	ERYK ROCHA: CINEMA NOVO (2016)	120
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
	REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

No Brasil de hoje, ou dos dois últimos anos, período de escritura desta dissertação, observamos, estarecidos, um presente que insiste em negações. O negacionismo do real, da pandemia, da história e até mesmo da instituição ciência, é oriundo de um país que segue marcado pelos traumas de uma história recente, pelas rupturas e retrocessos e, principalmente, pelos discursos paradoxais nos quais ideologias do passado e do presente se alternam.

Nesse contexto, as artes, a literatura, o cinema, emergem como um campo frutífero para análise desse sintoma social. Um exemplo está em *Delírio de Damasco* (2012), de Veronica Stigger, que parece antecipar a normatização de tais discursos. O processo de escritura de Stigger é, sobretudo, um trabalho de linguagem construído a partir da recontextualização de falas apropriadas. A autora desestabiliza uma ficção de autoria única utilizando o processo de colagem de falas reais ditas ou digitadas por alguém, que, transpostas para o suporte do livro, ganham um caráter ficcional. Com esse recurso, além do questionamento em torno da autoria, vemos a potência da ficção ao expor o absurdo do real em paralelo ao uso da montagem e da apropriação na constituição de uma obra.

Para além da literatura, diante urgência de se questionar o sentido político-estético dos discursos, observamos no cinema outro deslocamento similar quando do uso da imagem de arquivo. Tal prática, cada vez mais recorrente no cenário audiovisual contemporâneo, recolhe e serve-se de imagens coletadas de diferentes fontes: imagens de arquivos públicos e privados; registros pessoais; cinematográficos; televisivos; entre outros.

Essas produções nos fazem refletir se o uso do arquivo/documento não está ligado à busca inconsciente pela reconstituição do passado, ou se seria produto deste tempo de mudanças, em que os eixos de transformações históricas se desdobram uns sobre os outros. A partir dessa constatação, expressa em inúmeros trabalhos de pesquisadores do cinema nacional, constrói-se um arquivo fílmico inteiramente disposto a lidar com os limites de uma fabulação tão densa e bruta quanto disruptiva da realidade brasileira.

O interesse dessa dissertação encerra-se na perspectiva de um olhar acurado sobre um cinema ensaístico nacional, capaz de discutir o Brasil e suas identidades, problema que, em diálogo com a historiografia brasileira, sempre se mostrou central nas preocupações relativas ao estatuto de uma estética "própria ou singular" da produção literária brasileira. No bojo dessas discussões, escolhemos tratar de dois filmes: *Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro Andrade, e *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha, em diálogo estreito com as possíveis reverberações dessa problemática nos domínios da literatura nacional.

Se a palavra “cinema” designa imagem em movimento, pensar um filme pressupõe, de saída, pensar o movimento para além daquele a suscitar a ilusão cinética das imagens; antes, interessam-nos a transição das ideias e o pensamento em ato na construção dessas imagens a se movimentarem no audiovisual. Para não cairmos em vala perigosa no que diz respeito ao gênero documentário ou ao registro documental, optamos por ler essas obras a partir dos gestos "marginais" do ensaio fílmico. Sob esse aspecto, essa dissertação percorrerá a tarefa árdua de pensar o Brasil e seu "caráter identitário" no trânsito de um "Cinema novo", do anos de 1960, e, de alguma forma, suas reavaliações no cinema de Eryk Rocha, atravessados pelo pensamento estético e político da literatura brasileira produzida sob o influxo de uma identidade particular. O ensaio denomina-se, em termos gerais, como uma categoria de discurso científico ou filosófico, habitualmente expressado em forma escrita, que combina elementos considerados literários. Nesse tipo de obra, o interesse está no processo do pensamento. Notamos que, com o aparato cinematográfico, nosso processo de apreensão e leitura do mundo é alterado, isto é, a partir de uma tecnologia, alteramos nosso prisma sobre a escrita. Assim, o cinema, mais especificamente o filme-ensaio, não trata mais de uma narrativa ficcional ou real, mas inaugura uma nova forma de escritura do processo de pensamento por um meio verbal e imagético. Construído como forma de pensarmos o mundo, o filme-ensaio transita entre três pontos centrais: primeiro, com a experiência subjetiva; em seguida, como experiência pública e, por fim, como processo de pensamento (CORRIGAN, 2015).

O interesse em discutir as memórias individuais e coletivas emerge em diversos filmes-ensaios, o que nos possibilita utilizarmos uma obra para repensar uma experiência social, ou mesmo identitária. Pensemos, portanto, em algumas questões: seria possível analisar a cultura brasileira da década de 1960 e 1970, por meio das formas encontradas por artistas para expressar suas realidades e expectativas? O cinema nacional, em contato com a literatura, poderia ser analisado como uma mídia capaz de refletir sobre o passado e se seus desdobramentos no contemporâneo?

Eryk Rocha tem sido um nome significativo no cenário nacional ao trabalhar em seus filmes o interesse por perseguir um cinema que vai ao encontro de questões colocadas nos anos de 1960 e 1970 pelo movimento do Cinema Novo e por seu pai, Glauber Rocha, e que se atualiza nas novas reflexões da produção audiovisual contemporânea e de seu contexto brasileiro.

Com seu filme *Cinema Novo* (2016), ganhador do prêmio Olho de Ouro, no Festival de Cannes, consegue centralizar “a montagem como articuladora de um pensamento que se faz em tela. O cineasta reacende as ideias e a figura de Glauber Rocha no cinema, em diálogo com o passado e sintonizado com a atualidade, perseguindo rastros, recolhendo vestígios e criando

espaços de discussão sobre a forma cinematográfica” (OLIVEIRA, 2017, p. 14).

O olhar das imagens escolhidas na montagem de Eryk pede que essas não apenas sejam vistas, mas que se fixe o olhar por um tempo sobre o que está nas imagens, nos seus regimes de visibilidade e nas tensões ali evocadas. Ao se apropriar dessa mescla arquivística, o cineasta (re) produz a memória do cinema nacional de 1960-1970 e dialoga com a efervescência da cultura da época com o período histórico da ditadura militar no Brasil. Em certa medida, o trabalho que Eryk Rocha recupera e rearranja o passado dessas imagens com vistas a montar uma espécie de alegoria para ficcionalizar o real presente.

Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (2002), considera que os anos 60 foram profundamente marcados por rápidas transformações que internalizaram um cinema político, produtor de alegorias marcadas pelo senso da história como catástrofe. Para ele, foi o hibridismo nos meios e a heterogeneidade de formas, associadas às propostas desconcertantes, o modo encontrado para que o cinema interagisse com os espectadores atentos. Os cineastas do Cinema Novo estavam, em sua maioria, empenhados em “uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural” (XAVIER, 2002, p. 13). Conforme o autor, uma vertente do cinema brasileiro se afasta de um projeto industrial cinematográfico quando o mesmo é promovido como uma saída aos problemas sociais vividos derivados do arcaísmo das estruturas do Brasil. O documentário desse período, diz o crítico, “às vezes na fronteira do filme-ensaio, tem se afirmado como um polo de criação cuja pesquisa de métodos impulsiona a reflexão crítica mais adensada em torno de novas formas de representação ou de questionamento da imagem como representação” (XAVIER, 2002, p. 10).

O primeiro filme, de 1960, produzido para a TV Alemã ZDF, trata do movimento cinematográfico denominado Cinema Novo e ganha o título em alemão: *Improvisiert und Zielbewusst (Improvisação com Objetivo Determinado)*. Trata-se de uma reportagem filmada com duração de 30 minutos, no formato de 16mm, o que limita sua exibição no Brasil a cinematecas e cineclubes. Foi produzida pela televisão alemã para mostrar alguns aspectos do cinema brasileiro, o que indica o interesse crescente pelo Cinema Novo no exterior.

Na direção de Joaquim Pedro Andrade, o filme usa a técnica do cinema-direto, em que nada é encenado, e a improvisação entra como elemento principal constituinte do filme. Os cineastas brasileiros aparecem trabalhando nas diferentes fases de filmagem e montagem: acompanha-se as filmagens de obras como *El Justicero* (1967) e *Terra em Transe* (1967); o roteiro de *Garota de Ipanema* (1967); a montagem de *Opinião Pública* (1967); a dublagem de

Todas as Mulheres do Mundo (1966) e o lançamento de *A Grande Cidade* (1966). Há também recortes que mostram a figura de Domingos de Oliveira pedindo financiamento a um banco para concluir as filmagens de *Todas as Mulheres do Mundo*. A câmera cinematográfica acompanhando-o em todos os seus movimentos e mostra os meios pelos quais os cineastas brasileiros encontravam para realizar seus filmes. Desse modo, a escolha por um cinema-direto ilustra a relação entre o cinema nacional e a realidade brasileira e onde ele se situa.

Em *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha, a configuração do filme aproxima-se de um ensaio poético que investiga o Cinema Novo, por meio de pensamentos e fragmentos de filmes. Entre as decisões mais significativas na montagem está o uso apenas de imagens de arquivos, fazendo com que o filme fique restrito a sons e imagens da época do Cinema Novo. Outra decisão importante no filme de Eryk Rocha, ao contrário de *Cinema Novo* (1967), que utiliza a voz de um narrador, refere-se à opção por manter apenas a voz dos próprios artistas do Cinema Novo. A ideia era manter a voz do filme como uma voz de dentro, dos próprios produtores do Cinema Novo. O filme é composto por diversos depoimentos e apresenta uma geração de cineastas que inaugura uma nova forma de fazer cinema no Brasil.

O Cinema Novo está entre os principais movimentos artísticos surgidos na década de 1960, na qual se verifica um vínculo com o quadro ideológico do populismo nacional-desenvolvimentista esboçado no pós-guerra. Nele, observa-se a dicotomia de uma burguesia com ideias nacionalistas em oposição a um projeto político de esquerda. Vê-se, de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, que privilegia “os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista” (RAMOS, 2000, p. 1).

Diante desse cenário nacional, a necessidade de um posicionamento crítico reverbera em um cinema que busca uma condição ética. Nesse sentido, a organização e movimentação do grupo Cinema Novo devem-se muito às concepções defendidas por Glauber Rocha em “Uma Estética da Fome”. Conforme comenta Ramos (2000), o texto de Glauber resume a valoração estética da pobreza, enquanto se posiciona criticamente contra uma representação idealizada da miséria e propõe a violência como meio estético para se retratar a miséria.

Para abordarmos os cinemanovistas como uma interpretação do cinema e do Brasil, a estrutura do trabalho terá a seguinte divisão: 1. Filme ensaio e a Literatura; 2. O Cinema Novo como cinema ensaio; 2.1 O cinemanovista e uma interpretação do cinema; 2.2 Diálogos com a literatura brasileira regionalista; 3. Notas sobre o Cinema Novo 3.1 Joaquim Pedro de Andrade: Cinema Novo (1967) 3.2 Eryk Rocha: Cinema Novo (2016). A divisão dos capítulos prevê em

um primeiro momento que sejam abordados os pontos de contato entre o legado literário e cinema ensaio, introduzindo o tema ao leitor. Para tanto, entre os aportes teóricos estão: *O ensaio enquanto forma* (2012), de Theodor Adorno; *O filme ensaio-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2015), Timothy Corrigan; *Sobre a essência e a forma do ensaio* (1971), de Georg Lukács; *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018), de Gabriela Almeida; *Doze ensaios sobre o ensaio* (2018), de Paulo Roberto Pires (org.); *Desvío de lo real: El cine de no ficción* (2004), de Antonio Weinrichter. No segundo capítulo, tendo a fortuna crítica do Cinema Novo (no Brasil) e tomando como recorte o período de 1955-1970, busco conjuntamente um diálogo entre o cinema nacional e a literatura brasileira com ênfase no regionalismo. Entre os autores que fundamentam essa parte da pesquisa, estão: *Brasil em tempos de cinema e Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009), de Jean-Claude Bernadet; *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), de Ismail Xavier; *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Salles; *Revolução do cinema novo* (2004), *O século de cinema* (2006) e *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), de Glauber Rocha, “Anotações à margem do regionalismo” (2000), de Walnice Nogueira Galvão, *O Clarim e a oração: sem anos de Os sertões* (2002), org. Rinaldo de Fernandes, *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura* (1995) de Ligia Chiappini. E, por fim, para análise dos dois filmes *Cinema novo* (1967), de Joaquim Pedro Andrade, e *Cinema novo* (2016), de Eryk Rocha, além de resenhas publicadas, será utilizado “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo” (2011) e parte das obras teóricas supracitadas.

1 FILME ENSAIO E LITERATURA

“É possível definir o ensaio?”, interroga-se Jean Starobinski (2012, p. 13) no texto que se tornou referência nos estudos sobre a ensaística. Um ensaio que pensa o próprio ensaio parece preferir uma pergunta ao espelho ou replicar a tradição da arte sobre a arte. O questionamento de Starobinski levanta os desafios de definição de um gênero que tem por princípio não se submeter a nenhuma regra.

O ensaio que se torna objeto de reflexões teóricas e filosóficas, especialmente na segunda metade do século XX, é compreendido, em termos gerais, como uma categoria de discurso científico ou filosófico que combina elementos considerados literários, sendo habitualmente expressado em forma escrita. No entanto, essa denominação não transmite a multiplicidade sintetizada na própria palavra ensaio. Ao lançar o olhar retrospectivo na direção das etimologias e das origens da palavra ensaio, retornamos ao termo:

Essai, conhecido em francês desde o século XII, provem do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. A etimologia comum seria o verbo *exigo*, forçar para fora, expulsar, e daí exigir (STAROBINSKI, 2012, p. 13).

Há uma multiplicidade de imagens para uma mesma palavra: a balança; a ponderação; enxame de abelhas; a revoada de pássaros. O ensaio seria ao mesmo tempo “pesagem exigente”, “exame atento”, mas também o “enxame verbal” cujo impulso liberamos (STAROBINSKI, 2012, p. 14). A retomada etimológica não busca apenas uma reconciliação com a origem da palavra, mas elucidar a multiplicidade e o ecletismo que o termo permite.

Em termos históricos, a França é considerada precursora do ensaio moderno devido ao legado estabelecido por Montaigne; porém, curiosamente, o primeiro registro de publicação da palavra ensaísta aparece em inglês. Talvez pela sombra intimidadora de Montaigne, os franceses hesitassem no uso do termo, o qual foi resgatado por esses apenas posteriormente, no começo do século XIX, para descrever autores ingleses (SULLIVAN, 2018).

O professor e escritor John Jeremiah Sullivan – um dos principais nomes do ensaísmo americano contemporâneo, considerado um dos renovadores do gênero –, em seu texto “Esaai,

essay, ensaio”,¹ revela que “o ensaio é francês, mas o ensaísta é inglês” (SULLIVAN, 2018, p. 29). Essa curiosidade desenha a dicotomia presente na palavra, refletida na dicotomia entre a França e a Inglaterra. A definição mais estrita de ensaio como prova, processo, exame, ajusta-se mais facilmente à forma francesa, enquanto a concepção mais frouxa de experimento, aprendizagem e processo, desenvolve-se de forma mais ampla na Inglaterra (SULLIVAN, 2018). Segundo Lucia Miguel Pereira² (2018), prezando mais pela liberdade do que pela autoridade, o ensaio colocar-se-ia diante das ideias como um legítimo britânico diante da vida – talvez isso justifique seu florescimento entre os autores ingleses.

Compreendido como uma busca que não sofre limitação de um único ponto de vista, o ensaio consegue sintetizar uma nova atitude mental, que reexamina o mundo instigado pela vontade de indagar e compreender. Dessa forma, apesar de suas origens literárias, ressalta-se que suas vertentes não se restringem a um único campo ou forma, uma vez que o ensaio seria “antes atitude mental do que propriamente gênero literário. Atitude mental que, em última, análise, significa o desejo de tudo compreender, de capturar a realidade, seja ela espiritual ou material, em todas as suas faces” (PEREIRA, 2018, p. 58). Partindo desse pressuposto, o ensaio transita nas mais distintas áreas, como fotografia, música, desenho, literatura e cinema; dessa forma, “todos serão ensaístas na medida que tratarem seus temas de modo mais inquiridor do que normativo” (PEREIRA, 2018, p. 58).

Apesar de Montaigne ser celebrado como o criador do ensaio pessoal como gênero de escrita, a proposta de criação desse gênero oculta raízes mais distantes. Georg Lukács, em seu texto “Sobre a essência e a forma do ensaio” (1910), levanta questões sobre a natureza do ensaio, seus meios e os caminhos, relevando sua presença desde os diálogos de Platão e escritos dos místicos. Lukács (2018) também interroga a unidade presente nesses escritos categorizados como ensaios, levantando o questionamento: em que medida essas escrituras teriam uma forma? E esta forma seria autônoma?

Mais do que se interpelar sobre a forma do ensaio, o autor nos faz refletir sobre as fronteiras entre arte, crítica e ciência, quando diz “[a]té que ponto o tipo de intuição e configuração próprio a essa forma desloca a obra do campo da ciência e traz para junto da arte, mas sem apagar as fronteiras que separam desta última?” (LUKÁCS, 2018, p. 87). O ensaio ou a crítica estariam mais próximos da obra de arte do que da ciência – essa percepção, segundo o

¹ O texto “*Essai, essay, ensaio*” publicado na Serrote 19, é a introdução à edição de 2014 da prestigiada série *The Best American Essays* que teve Sullivan como editor convidado.

² O texto aqui citado “Sobre os ensaístas ingleses” foi escrito como prefácio ao volume *Ensaístas ingleses*, da coleção Clássicos Jackson, em 1949, e republicado na Serrote 22 em 2018.

autor, é conhecida pelo romantismo alemão e ainda antes pelos gregos e romanos, para os quais “a crítica é uma arte e não uma ciência” (LUKÁCS, 2018, p. 87). Seu pensamento segue um caminho que elucida a cisão ocorrida entre arte e ciência, sendo a emancipação da ciência uma escolha que leva a um modelo de valorização do científico em detrimento de outras perspectivas e formas de conhecimentos:

Se nas épocas primitivas, ainda indiferenciadas, ciência e arte (e religião e ética e política) eram inseparáveis, constituindo, assim, uma unidade, tão logo a ciência se desprende e se tornou autônoma, todas as formas preparatórias perderam seu valor. Apenas quando algo dissolveu todo seu conteúdo em forma e se tornou arte pura é que não pode mais se tornar supérflua; desde então, porém, sua cientificidade de outrora é totalmente esquecida e desprovida de significado (LUKÁCS, 2018, p. 89).

O trecho acima retoma pontos importantes: com a ascensão da ciência, todas as formas preparatórias perdem seu valor; a arte enquanto forma; o apagamento da cientificidade da arte. Em certa medida, é interessante pensarmos o ensaio moderno como uma valorização do caminho percorrido pelo pensamento. Assim, estaria mais próximo das formas preparatórias do que dos resultados científicos. Enquanto o ensaio é instigado pela vontade de indagar e compreender, este reexamina o mundo não pelo empirismo ou métodos científicos, mas de maneira intuitiva, ou seja, guiado pela subjetividade.

Conforme Lukács (2018, p. 89), nos escritos dos maiores representantes do gênero ensaio, haveria uma escrita a revelar a expressão humana destinada às questões vitais, sem necessariamente corresponder a uma ciência da arte ou a uma escrita da arte; “neles encontramos as mesmas questões vitais dos escritos denominados crítica, só que essas questões são dirigidas diretamente à vida, dispensando mediação da literatura e da arte” (LUKÁCS, 2018, p. 89). Na perspectiva levantada por Lukács, pode-se pensar também na crise do método científico como modelo único, bem como no reconhecimento do ensaio na qualidade de espécie literária que restitui a liberdade de espírito e em sua despreensão enquanto método e forma.

No livro *O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico* (2012), o professor Víctor Gabriel Rodríguez, doutor em Direito Penal pela Universidade de São Paulo (USP), busca responder se a ensaística tida como forma ou aproximação ao método e estilo do ensaio deve ou não ser aceita para construir e enunciar a ciência humana, propondo analisar o ensaio como possível meio para a escrita científica no tocante à tese. O autor lança a suposição que o domínio da narrativa não influencia apenas a enunciação de uma tese, mas faz a hipótese mais científica. Sua tese é instigada pelas reflexões sobre a prática brasileira no que se refere às produções acadêmicas; assim, o professor sugere a possibilidade de adotar uma

escrita autônoma em que o pesquisador possa posicionar-se como sujeito histórico e social. Para ele, o apagamento do sujeito na escrita, recomendado nas ciências exatas, pode não ser o procedimento adequado à ciência humana, uma vez que seu objeto de análise vai além do quantitativismo das estatísticas. Ainda segundo o autor, não se trata de um desprezo à ciência, mas de reconhecer a insuficiência de algumas metodologias aplicadas diante da complexidade das relações humanas.

Quanto à autonomia estética e à organização estética discursiva do ensaio, podemos retornar as considerações de Lukács expostas na carta a Leo Popper na introdução ao livro *A alma e as formas*. Adorno (2012, p. 18) comenta que Lukács define o ensaio como forma artística sem perceber que “o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”. O pensamento de Adorno diverge de Lukács por não o considerar como arte e, paralelamente, discordar da máxima positivista “segundo a qual os escritos sobre arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico” (ADORNO, 2012, p. 18). Para ele, uma autonomia da forma não é melhor que a concepção de Lukács.

Em “O ensaio como forma”, uma das reflexões mais significativas sobre o assunto, Adorno realiza uma crítica ao espírito dogmático derivado da busca de um purismo científico no meio acadêmico. Em uma concepção positivista, qualquer parcela expressiva e subjetiva ameaçaria uma suposta objetividade a florada após a eliminação do sujeito (ADORNO, 2012). Tal pensamento pressupõe ainda que “todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência” (ADORNO, 2012, p. 22). No entanto, esse pensamento desconsidera a importância de a arte não ser ciência e a relevância da experiência subjetiva como qualidade.

A experiência subjetiva pode ser compreendida como atributo que confere relevo a uma obra. Tomamos como exemplo os escritos de Marcel Proust, em que “o parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas” (ADORNO, 2012, p. 23). Nesse trecho, percebe-se que algumas obras literárias, sobretudo o ensaio, podem oferecer uma alternativa subversiva contra o pensamento sistêmico, não aderindo a doutrinas empiristas, valorizando a experiência pessoal e a subjetividade do enfoque. Ou seja, no ensaio não é necessário comprovar – seja pelo empirismo, seja pelo método científico – uma ideia; mesmo porque, para esse gênero, o próprio conceito de verdade absoluta é abolido. Segundo Adorno (2012, p. 25), uma das contribuições do ensaio é justamente suspender o conceito tradicional

do método, uma vez que

o ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva.

Essa concepção é associada à ideia do ensaio enquanto a exposição de um processo de pensamento, no qual as lacunas fazem parte, o que implicaria uma subjetividade não linear, ou uma subjetividade não coerente. De acordo com Corrigan (2015, p. 23), embora todas as práticas representacionais e artísticas dramatizem encontros entre o eu e o mundo, o ensaístico parece atuar com uma fragmentação que perturba a subjetividade e a representação. Práticas representacionais do romance ou da lírica, por exemplo, recuperam e organizam o espaço público por meio de estruturas acabadas de uma subjetividade coerente e determinante, uma versão do ego romântico ou moderno, enquanto os ensaios parecem minar esse tipo de subjetividade coerente. Desse modo, quanto menos sistematizado o caráter subjetivo, mais transparente se torna o processo de pensamento.

Adorno atesta que o sujeito do ensaio é um pensador, e o ensaio

se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenada no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribuiu dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido (ADORNO, 2012, p. 25).

Esse resgate do transitório pode ser também evidente em outras mídias para além do verbal. No ensaio fotográfico, por exemplo, observamos quando um texto verbal ou literário corporifica uma perspectiva subjetiva instável ou mutável por meio das legendas. O ensaio merece lugar de destaque não somente na literatura. Seu alcance transita nas mais distintas áreas, como fotografia, música, desenho e cinema.

Notoriamente, muito do que é dito sobre o ensaio fílmico deriva sobretudo das teorizações acerca do ensaio literário. Desse modo, ressaltam-se essas primeiras considerações acerca do ensaio levantadas por Lukács e Adorno como basilares para pensarmos alguns dos atributos do ensaio. A fim de nos aproximarmos do objeto de pesquisa desta dissertação, escolhemos como aporte teórico a respeito do ensaio fílmico obras como *Desvíos de lo real: El cine de no ficción* (2004), de Antonio Weinrichter, *O filme-ensaio* (2015), de Timothy Corrigan, e *O ensaio fílmico: ou cinema à deriva*, de Gabriela Almeida (2018).

Ainda que o ensaio se desenvolva tendo a falta de método como método, e possua como característica uma composição e um pensamento fragmentado, alguns elementos são identificados como diretrizes comuns nesse gênero. Para uma compreensão do ensaio, Corrigan, em seu livro *O filme ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker* (2015), procura mapear e analisar criticamente, abrangendo desde a origem literária do ensaísmo, que se inicia com Montaigne a Joseph Addison e Richard Steele, no século XVIII, e transpassa à modernidade com autores renomados como James Baldwin, Susan Sontag, Jorge Luís Borges e Umberto Eco; até seus desdobramentos para a mídia cinematográfica, com enfoque sobretudo nas produções do artista multimídia francês Chris Marker. Para ele, se parte do poder do ensaístico está em sua capacidade de absorver e mobilizar outras práticas literárias e artísticas, o cinema – especialmente a partir dos anos 1940 – converte-se em um dos terrenos mais frutíferos.

O pensamento central para sua análise deriva da interpretação feita pelo autor sobre as reflexões de Aldous Huxley, expostas em “Preface to The Collected Essay of Aldous Huxley” (2002)³. Huxley considera que os ensaios pertencem a uma espécie literária que se movem em três polos: primeiro, um polo do pessoal e do autobiográfico; segundo, um polo do objetivo, do concreto e factual; por fim, um polo do abstrato universal. A partir dessas considerações, Corrigan atualiza tais instâncias, elegendo suas três variações sobre as versões do ensaísmo: “a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal; da experiência pública; e do processo de pensamento” (CORRIGAN, 2015, p. 18).

Segundo o autor, ainda que não seja possível estabelecer uma definição do ensaístico que seja satisfatoriamente maleável para as suas muitas variantes, acompanhar o ensaio à medida que se desenvolve desde sua fundação literária, elucida os termos do filme-ensaio. Um ponto interessante discutido por Corrigan (2015, p. 19) é que “ao longo da história de suas práticas mutáveis, o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta”.

A experiência pode ser concebida como a preocupação primordial de um ensaísta. Um dos mais célebres ensaístas do século XX, Roland Barthes, dotado de uma sensibilidade notável, descreve – em seu famoso ensaio sobre a fotografia – o envolvimento pessoal com um detalhe, localiza o que seria uma textura, um *punctum*, o que também pode ser compreendido como uma experiência.

³ Preface to The Collected Essay of Aldous Huxley”. In: BAKER, R. e SEXTON, J. (orgs). Aldous Huxley Complete Essays, v. 6, 1956-1963. Chicago: Dee, p. 329-332.

Nesse ponto, torna-se necessário realizar algumas ressalvas quanto à contribuição de Barthes para o cinema e para o filme-ensaio. Primeiro, é válido ressaltar que, ainda que seus ensaios sirvam de reflexões a atualizar a concepção de cinema, o tema do cinema é relativamente reduzido em sua obra, conforme elucida Gustavo Ramos em “Barthes vai ao cinema” (2015). Barthes produz inúmeros ensaios sobre literatura, muitos textos destinados ao teatro, além de seu célebre ensaio sobre fotografia, *A câmara clara* (1980); porém, o seu interesse crítico e teórico pelo cinema é relativamente comprimido, suas principais publicações são:

“Les unités traumatiques au cinéma”, artigo publicado no periódico *Revue Internationale de Filmologie*, em 1960; “Le problème de la signification du cinéma”, também publicado na *Revue Internationale de Filmologie*, em 1960; “Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1970; “Diderot, Brecht, Eisenstein”, publicado na *Revue d’Esthétique*, em 1973; “En sortant du cinéma”, publicado na revista *Communications*, em 1975; e o póstumo “Cher Antonioni”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1980. Além desses artigos, há ainda alguns textos das *Mitologias* em que o cinema faz parte da galeria dos mitos modernos enumerados, assim como menções esparsas a diretores e ao próprio cinema ao longo de sua obra (SOUZA, 2015, p. 30).

Entre as contribuições dos textos destinados ao assunto, encontram-se os conceitos de “sentido obtuso”⁴, descoberto em *Ivan o terrível* (1947), de Sergei Eisenstein, e exposto no texto “O terceiro sentido” (1990), e a concepção de *punctum*, direcionada a fotografias, em *A câmara clara* (2015), além do “sentido suspenso” que relata estar presente nos melhores filmes e texto.

Em *A câmara clara*, Barthes parece demonstrar uma resistência ao cinema, e nega a possibilidade de *punctum* na imagem em movimento:

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não pensatividade; donde o interesse, para mim, do fotograma (BARTHES, 2015, p. 52)

⁴ Segundo Souza (2015, p. 31): “analisando fotogramas dos filmes *Ivan, o terrível* (1944) e *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, Barthes identifica três níveis de sentido nas imagens: o informativo, que diz respeito ao cenário, ao figurino, às personagens e suas relações; o simbólico, que diz respeito ao simbolismo referencial, diegético, histórico e autoral; e o terceiro sentido, que é o nível da significância, qualificando-se como obtuso, pois é errático, obstinado, não mensurável, opondo-se aos dois primeiros níveis. Enquanto o nível simbólico é óbvio e intencional, propondo uma evidência fechada ao destinatário, o obtuso, justamente por sua clareza demasiada no significante, torna-se velado, fugidio, excessivo, desnecessário. O sentido obtuso não pode ser descrito, mas apenas constatado, ‘é um significante sem significado’, sendo que, mesmo se fosse suprimido, não comprometeria a comunicação e a significação. O terceiro sentido ‘está fora da linguagem’, ‘é a própria contranarrativa; disseminado, reversível, preso à sua própria duração’”.

No entanto, se o cinema, que é a imagem em movimento, não pode possibilitar a experiência do *punctum* pela voracidade contínua de imagens passadas por segundo; quando isolado, o fotograma, que representa uma materialidade do cinema, possibilita aplicar o tal conceito, aproximando o *óbvio* e o *obtusos* de *studium* e de *punctum*:

Cabe aqui um paralelo entre os sentidos *óbvio* e *obtusos* e as noções de *studium* e de *punctum*, as quais são desenvolvidas em *A câmara clara*. Isso porque o *studium* é claro, “está, em definitivo, sempre codificado”, podendo ser decodificado intelectualmente. O *studium* é o que desperta um interesse consciente, uma vez que é ligado ao contexto cultural e técnico da fotografia. O destinatário é que se dirige a ele, com seu repertório cultural e sua disposição a decodificá-lo, visando compreendê-lo [...]

A *contrario*, o *punctum* é um acaso que vai em direção ao destinatário e trespassa-o como uma flecha, ferindo-lhe, picando-lhe. O *punctum* é um detalhe que fere. Barthes afirma que “para perceber o *punctum*, nenhuma análise”, afinal, ele é de ordem subjetiva; não é um choque, mas um distúrbio. Ainda que seja apenas um detalhe, é capaz de tomar conta de toda a imagem, deslocar nossa atenção. Trata-se de um suplemento à foto, algo que acrescentamos a ela, embora já esteja nela contido [...]

Como é possível perceber, o sentido *óbvio* está para o *studium*, assim como o *obtusos* está para o *punctum*, visto que, enquanto o primeiro é de ordem intelectual, intencional e cultural, o segundo é subjetivo, emocional, não afetando a todos da mesma forma, ou melhor, num fotograma pode haver um sentido obtusos que nos afete, mas não afete outra pessoa e, numa fotografia, o mesmo pode se dar com o *punctum* (SOUZA, 2015, p. 32-31, grifo do autor)

Conforme Souza (2015), a despeito da resistência de Barthes, quando temos o congelamento da imagem no fotograma, um fragmento da obra que imobiliza a imagem em movimento, é possível perceber o *punctum*, e, como dito acima, “num fotograma pode haver um sentido obtusos que nos afete”. Uma vez que seja concebível uma analogia entre o sentido obtusos e o *punctum*, é possível inferir que o fotograma assumiria “as características do efeito emocional da fotografia; ou seja, a despeito de Barthes negar a possibilidade de um *punctum* no cinema, podemos afirmar que, em estase, a imagem cinematográfica possuiria atributos da fotografia, portanto, um *punctum*, um detalhe de ordem subjetiva” (SOUZA, 2015, p. 33).

O conceito de *punctum* possibilita uma nova interação com imagem no cinema, tornando viável pensar em obras fílmicas como *Monument film* (1960), de Peter Kubelka, *24 hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, ou mesmo a série televisiva *Um minuto para uma imagem* (1982), de Agnès Varda. O detalhe de ordem subjetiva que a imagem suscita, apontado por Barthes, também foi compreendido pela cineasta e fotógrafa belga Agnès Varda. Após a filmagem de *Ulysses* (1982), a cineasta averiguou os diferentes modos como cada um vê uma mesma

fotografia. A partir dessa ideia, com o apoio de Robert Delpire, então diretor do Centre National de la Photographie (CNP), origina seu projeto *Une minute pour une image*, que consiste em uma série de 170 ensaios cinematográficos, exibidos no circuito televisivo francês.

Na série, ela veiculava uma foto por dia, sempre no mesmo canal, por 15 segundos silenciosos que precediam a descrição de um minuto feita por um convidado desconhecido do público ou a própria diretora – a imagem e o texto eram também publicados no jornal francês *Libération*, no dia seguinte à sua exibição na TV. Apenas ao final do vídeo, quando o telespectador refletia sobre suas próprias considerações, eram revelados os autores da fotografia e da narração.

Outra obra interessante, quanto ao deslocamento da imagem, é *24 Hour Psycho*, título dado à instalação de arte criada pelo artista Douglas Gordon, em 1993. O trabalho consiste inteiramente de uma apropriação de um filme clássico do cinema: *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, o qual é desacelerado para aproximadamente dois quadros por segundo, em vez do habitual 24. Essa suspensão estende a duração do filme para um dia. A instalação de Gordon transpassa assim questões como a memória do observador e os limites da percepção. O tempo esculpido dentro desse novo arranjo temporal reconstrói o sentido da obra, assim como tem a potência de revelar e confrontar detalhes imperceptíveis na sequência original.

A aproximação que busco entre Barthes e o filme-ensaio está contida na materialidade da imagem que interfere no visual e cria um tempo, o do olhar. O tempo do olhar é um processo mental, um estado de reflexão subjetiva que parece ser o cerne do que é o ensaio, o que próprio de Barthes é a percepção desses instantes em que o fotograma nos toca, quando a imagem é pensativa.

Outra contribuição de Barthes para pensar o cinema, também presente como uma discussão constante no filme-ensaio, é a relação entre a experiência privada e pública. Segundo Corrigan (2015), em sua interpretação de “Ao sair do cinema”, a experiência do cinema descrita por Barthes seria em certa medida um encontro do público e do privado com seu próprio eu. Se por um lado haveria um corpo narcisista (o olhar do eu), em seu contraponto, estaria outro corpo: a atração envolvente do cinema com seu efeito hipnótico. A situação cinematográfica estaria em um lugar de disponibilidade, ou seja, permite ao eu estar em outro lugar. Em suas palavras:

Essa deriva entre dois corpos – um eu privado e um público, uma imagem narcisista e uma imagem do mundo circundante como “o Cinema da sociedade (p. 128) – torna-se uma metáfora sugestiva para o ensaístico que tem início com Montaigne e que continua através do filme-ensaio. Criando uma deriva entre a imagem cinematográfica e a imagem de seus arredores (a rua, o

crepúsculo), Barthes habita a imagem cinematográfica e “deve também estar em outro lugar” (p.127) e, portanto, complica o seu fascínio por essa “relação com a imagem” com o mapeamento verbal da “situação”, “decolando” dessa imagem na retórica do pensamento (p.128) (CORRIGAN, 2015, p. 20).

Tais considerações desenvolvem-se a partir da “situação de cinema”⁵ – possíveis no cinema clássico –, onde, na projeção de imagens na sala escura, o indivíduo vivencia um isolamento do mundo exterior, sua percepção visual e auditiva é desassociada ao mundo externo. Dessa forma, há alteração da sensação de tempo e de espaço em concomitância com o estado passivo do espectador.

Como exibe Souza (2015), Barthes aloca o seu interesse para o espectador e para o próprio dispositivo cinematográfico. O que ele expõe em “Ao sair do cinema” é justamente o relato do sujeito que gosta de *sair* do cinema. Há no cinema o adentramento nas condições de um estado: hipnótico; de vazio; de desocupação; de inutilidade. A sala escura seria assim uma ferramenta necessária para manter a ilusão proposta na sessão do cinema. Parte da resistência de Barthes ao cinema deriva desse estado hipnótico,

a relação entre a ideologia propagada pelo cinema e a hipnose é mais óbvia, devido ao fato de a imagem fílmica, que possui estatutariamente todos os caracteres do ideológico, ser um engodo; daí a necessidade de se “resistir ao cinema”, de se deixar fascinar não pelas imagens na tela, mas por seu entorno. Quanto à relação com o terceiro sentido, que só pode ser percebido no fotograma, trata-se do corolário óbvio dessa atitude, afinal, se a sala escura e as imagens em movimento são hipnóticas e portadoras de ideologia, é necessário vê-las em estase, imóveis, a fim de apreender os níveis informativo, simbólico e, acima de tudo, o obtuso. Com as imagens em movimento, ficamos entorpecidos; com o fotograma, podemos apreender toda a espessura de signos que emana do filme (SOUZA, 2015, p. 39)

Em certa medida, o fotograma está próximo da privacidade da palavra escrita em oposição à publicidade da imagem cinematográfica. Um ponto que não é considerado por Corrigan (2015), porém aventado por Souza (2015), são as ambivalências dos textos barthesianos sobre o cinema: “[n]os textos de *Mitologias*, obra publicada pela primeira vez em 1957, o cinema é uma instituição ideologicamente suspeita; em ‘O terceiro sentido’, o interesse de Barthes é pelos fotogramas dos filmes de Eisenstein; em ‘Ao sair do cinema’, o próprio dispositivo cinematográfico” (SOUZA, 2015, p. 39).

Para o autor, Barthes situa o cinema tanto como o lugar do prazer quanto da ideologia,

⁵ MAUERHOFER. “A psicologia da experiência cinematográfica” (1963, p. 375). Hugo Mauerhofer define o que é a situação cinema, a saber: “é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”. Os efeitos psicológicos da situação cinema implicam a alteração da sensação de tempo e de espaço, sendo condição indispensável o estado passivo do espectador.

e ao realizar um deslocamento da sua hermenêutica da literatura para uma possível teoria acerca do cinema no que diz respeito à relação do espectador com o filme, consegue aproximar – a partir de *O prazer do texto*, especialmente –, a leitura do texto com a apreciação do cinema, a partir da ideia de gozo. Dessa forma, solucionaria parte da problemática do caráter hipnótico do cinema, haveria “uma possibilidade de se experienciar um filme de maneira a não se deixar envolver pela hipnose cinematográfica, sem, no entanto, tornar a ida ao cinema numa atividade puramente crítica, intelectual ou refratária ao prazer” (SOUZA, 2015, p. 43).

Notamos que algumas das reflexões sobre cinema, tanto em Barthes quanto em outros autores, partem de questões sobre o próprio dispositivo cinematográfico. A partir do aparato cinematográfico, nosso processo de apreensão e leitura do mundo é alterado, isto é, a partir de uma tecnologia, alteramos nosso prisma sobre a escrita. Se propomos a pensar que o cinema – mais especificamente o filme-ensaio – não se refere mais a uma narrativa ficcional ou real, mas inaugura uma nova forma de escritura do processo de pensamento por um meio verbal e imagético, invariavelmente, teremos antes de pensar sobre as alterações das mídias e sobre as reflexões subscritas em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1987), de Walter Benjamin.

Alguns pontos revelados por Benjamin, apesar de amplamente já difundidos, valem ser ressaltados: primeiro, a reprodução técnica propicia aspectos inacessíveis no original, por exemplo, fixar imagens, transpor ângulos e planos que fogem à ótica natural. Isso permite um deslocamento do espaço da obra, colocando a cópia e o original em situações impossíveis para o próprio original. Em segundo lugar, o aparato técnico atualiza a arte de forma irreversível, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIM, 1987, p. 171). As obras não só são reproduzíveis como criadas para a reprodução, a questão da autenticidade das cópias perde o sentido. Uma vez abstraído o critério de autenticidade à produção artística, a função social da arte se transforma. “Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis: a política” (BENJAMIN, 1987, p. 171-172). Ademais, conforme Benjamim (1987) com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica a possibilidade de se expor a obra de arte cresceu em grande escala, a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa.

A destruição da aura e atualização das formas de criação artística contribuem para alteração das formas de percepção e recepção. Essas mudanças também equivalem a configurações histórico-sociais, e Benjamim sintetiza essa transmutação em uma imagem, a das estatuárias gregas esculpidas no mármore em contraposição à arte pela montagem do cinema.

Em suas palavras “[o]s gregos foram obrigados, pelo estágio sua técnica, a produzir valores eternos”, para eles “a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável” (BENJAMIN, 1987, p. 175).

Jonathan Crary, crítico de arte e ensaísta, em seu livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), retoma algumas das questões levantadas por Benjamin. Para ele, há uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação, oriunda do rápido desenvolvimento de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica. Tal modificação altera a natureza da visualidade, e, na relação entre o observador e os modos de representação, essas “reconfigurações invalidam parte dos significados culturalmente estabelecidos para os termos observador e representação” (CRARY, 2012, p. 11). O livro em questão “examina uma reorganização mais antiga da visão na primeira metade do século XIX, delineando alguns eventos e forças, sobretudo nas décadas de 1820 e 1830, que produziram um novo tipo de observador e foram condições decisivas para a abstração da visão (CRARY, 2012, p. 12).

As discussões acerca dos processos de apreensão do mundo e das reconfigurações do observador nos ajudam a incluir a possibilidade de um cinema que reflita um processo de pensamento. Na compreensão do cinema enquanto processo de pensamento, Jacques Aumont, no livro *À quoi pensent les films* (1996), argumenta que o cinema é uma forma de pensamento expressando ideias por meio de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras (MACHADO, 2003, p. 1). Já na década de 1980, com *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985), Gilles Deleuze já propunha que as imagens fílmicas e seus diferentes regimes eram uma forma de fazer filosofia. Defensor da presença do pensamento no cinema, Deleuze, em seu livro póstumo *L'île déserte et autres textes* (2002), afirma que alguns cineastas, sobretudo Godard, introduziram o pensamento no cinema. Contemporânea a nós, Gabriela Almeida, em seu livro *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018), se além à afirmação do cinema como possibilidade de pensar por imagens, bem como a perspectiva do ensaio como espaço de materialização deste pensar por imagens.

Apesar de os debates teóricos que aprofundam o termo filme-ensaio ocorrerem somente a partir de 1990, produções ensaísticas existem desde as primeiras décadas do cinema. A exemplo disso, há o filme *A corner in wheat*, de David Wark Griffith, de 1909, considerado o primeiro filme-ensaio da história. Na década de 1920, lembramos a empreitada de projetos cinematográficos ensaísticos de Sergei Eisenstein, como a adaptação de *O capital* (1867), de Karl Marx, – obra não concluída pelo cineasta e revivida por Alexander Kluge com o filme

Notícias da Antiguidade Ideológica (2008). Na mesma década, surge a produção do clássico *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, e *Terra sem pão* (*Las Hurdes, tierra sin pan*, 1933), de Luis Buñuel.

No entanto, é a partir de 1940 que ocorre o surgimento mais expressivo de cineastas que passam a definir suas obras cinematográficas como filmes-ensaios, tais como Chris Marker, Jean-Luc Godard e Peter Greenaway (nos anos 1980). A partir dessa década, encontram-se filmes emblemáticos – mesmo não categorizados como filme-ensaio carregam potencialidades ensaísticas – tais como *Noite e Neblina* (1995) e *Toda memória do mundo* (1956), de Alain Resnais; *Carta a Sibéria* (1975) e *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker; *As estátuas também morrem* (1953), de Marker e Renais; *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989) e *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki; *Saudações, Cubanos!* (1963), de Varda; *Duas ou três coisas que seu dela* (1967), *Aqui e acolá* (1974), *Número dois* (1975) e *Histórias do cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard.

Dois desses filmes, *Um homem como uma câmera* (1929), de Dziga Vertov e *Duas ou três coisas que sei dela*, (1967), tornam-se indispensáveis para pensar a história do filme-ensaio. Ambos destacam aspectos do meio urbano: o primeiro corresponde a um tipo inicial de documentário, no qual se apresentam sinais preliminares do ensaísmo. *Um homem como uma câmera* (1929) é um grande marco do cinema soviético do período leninista, dentro de uma montagem visionária que influenciaria o cinema do pós-guerra. Vertov cria imagens deslumbrantes e de grande impacto visual, consegue construir dois conceitos novos para captação da realidade: *Kino-Pravda* (cine-verdade) e o *Kino-Glaz* (cine-olho).

No manifesto dos Kinoks [cinema-olho], de 1924, Vertov diz: “[e]u sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, mostro-lhe o mundo, como somente eu sou capaz de ver” (VERTOV, 1924, p. 256)⁶. A fala de Vertov pode ser aproximada da concepção que Benjamin realiza quanto a reprodução técnica propiciar aspectos inacessíveis para a condição humana, tais como fixar imagens, transpor ângulos e planos que fogem à ótica natural. Essa ideia parece ganhar corporeidade em *Um homem como uma câmera*, quando utiliza imagens que parecem associar o olho humano ao diafragma da câmera, por exemplo, planos de uma persiana são utilizados como uma metáfora da retina, do diafragma da objetiva, do cinema-olho. Vertov, já na abertura do filme, evidencia que a narrativa é um recorte do diário de um cinegrafista. Trata-se de uma linguagem cinematográfica que expressaria a dinâmica da cidade moderna, o

⁶ Techo originalmente publicado no nº 1 da Revista Kinophot de 1922. Primeiro programa publicado na imprensa pelo grupo dos documentaristas-kinocs, fundado por Vertov em 1919. Aqui utilizamos a tradução do Ismail Xavier feita com base no livro *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

cinematógrafo registra o dinamismo urbano, o movimento dos automóveis, a passagem dos trens e bondes, o movimento contínuo nas fábricas, a aglomeração de pessoas nas ruas etc. Segundo Corrigan (2015, p. 55), “[n]aturalmente, a reflexividade que liga a energia mecânica do cinematógrafo e a realidade documental da cidade é o que, para muitos espectadores, associa o filme aos filmes-ensaios”.

Já no filme de Godard de 1967, há um painel da nascente sociedade de consumo francesa e observa-se os fragmentos da vida cotidiana de Juliette, dona de casa, prostituta e moradora de um dos novos conjuntos habitacionais dos subúrbios de Paris. Juliette se torna um duplo, ela é Paris:

a Paris de *Duas ou três coisas que eu sei dela* se torna o duplo “ela”, da cidade e do personagem Juliette Jason, e é duplicada novamente quando Jason também é identificada como atriz Marina Vlady. Domínios públicos e pessoais sobrepostos, Paris e Juliette se fundem e se definem e redefinem continuamente como sujeito e objeto, enquanto a personagem Juliette e a atriz Vlady abrem pronunciada lacuna na identidade subjetiva primária dentro do filme (CORRIGAN, 2015, p.55).

Em *Duas ou três coisas que eu sei dela*, ainda que esteja posicionado em uma perspectiva ensaística mais contemporânea, apresenta pontos de contato com estratégias experimentais e documentais contidas em *Um homem com uma câmera*. A relação entre os filmes não é aleatória. Logo após o período em que Godard começa a se descrever coerentemente como um ensaísta cinematográfico, entre 1968 e 1972, ele e Jean-Pierre Gorin fundam o Grupo Dziga Vertov, um coletivo com objetivo de reanimar algumas das metas políticas e estéticas de Vertov (CORRIGAN, 2015).

Godard é um dos nomes mais importantes para se refletir sobre o filme-ensaio. Sua série *Histórias do cinema* (1988-1998), transmite a preocupação do cineasta em pensar o cinema. A série pode ser interpretada como um ensaio metadiscursivo a respeito das imagens do século XX. Na cinematografia, constrói uma espécie de arqueologia das imagens: sua montagem utiliza grande quantidade de material de arquivo, resgata também saberes a respeito do cânone da pintura, do cinema e da literatura para problematizar os próprios dispositivos e meios de discurso produzidos por imagens.

Outro fator importante para o desenvolvimento do filme-ensaio é o aparecimento dos cineclubes. Durante as décadas de 1920 e 1930, especialmente na França, surgem os cineclubes, que passam a fomentar debates acerca das questões estéticas e sociais do cinema, elevando o cinema para além do entretenimento. São considerados fundadores do movimento cineclubistas Louis Delluc, Leo Moussinac, Germain Dulac e Ricciotto Canuda, que iniciam com o Club des

Amis du Septième Arte (casa), e com revistas como *Cine Club* e a *Cinéa*. Os cineclubes almejavam a evolução do movimento *film d'art* na França, “esses clubes especializados se tornaram pontos de encontro de artistas e intelectuais e fóruns para filmes em torno de ideias, de ideias em torno do cinema, de ideias em torno dos poderes sociais e expressivos dos filmes” (CORRIGAN, 2015, p. 60).

Segundo o autor, a partir de sua fundação na década de 1920, os cineclubes passam por evoluções até a década de 1950. Em 1950, a Cinémathèque Française, fundada por Henri Langlois, em 1936, com Georges Franju, introduz mudanças na direção e dinâmica desses clubes, alterações que impactaram na estrutura do cinema ensaístico. Os cineclubistas buscam formar um novo tipo de espectador e, para tal, utilizam como estratégia a apresentação uma produção diversificada nos filmes, ofertam residências de educação cinematográfica e, constantemente, fomentam debates após a projeção dos filmes. Esses sinais de mudanças nas instituições trazem a possibilidade de repensar as práticas cinematográficas e, em certa medida, contribuem para a formação do que seria o filme-ensaio.

No período do pós-guerra, o cinema parece emergir como uma potência social singular. Corrigan (2015) considera a década de 1940 um divisor de água para o filme-ensaio, em especial para aqueles que se enquadram nas três instâncias mencionadas por ele, quais sejam: de subjetividade, de experiência pública e de pensamento. Ele também relembra que, em 1940, Hans Richter escreve o ensaio “Der Filmessay”, no qual busca descrever filmes que, a partir da tradição do documentário, descubrem imagens e conceitos mentais. Em suas palavras: “de 1940 a 1945, o filme-ensaio reconfigura noções de realismo (e representação documentária) fora da tradição narrativa e da tradição documentária anterior e afirma a mobilidade intelectual e conceitual central para uma tradição ensaística” (CORRIGAN, 2015, p. 65). Explica, ainda, que esses “momentos anunciam e identificam uma nova e cada vez mais consistente direção na prática, que abraça e transforma o legado literário e fotográfico do ensaio como uma maneira de criar filmes que repensam o eu como uma função de uma esfera pública desestabilizada” (CORRIGAN, 2015, p. 66).

O pós-guerra configura-se como um momento frutífero para a crítica e a teoria do cinema, como menciona o teórico e professor de cinema brasileiro Ismail Xavier, no prefácio da edição brasileira de *O que é o cinema?* (2014), de André Bazin,

o pós-guerra francês foi extremamente profícuo em crítica e teoria cinematográficas. Havia o novo clima criado pela Liberação; havia um pensamento marcado pela noção de compromisso, engajamento, e o existencialismo, em suas variadas acepções (Sartre, Merleau-Ponty, Emmanuel Mounier), definia um horizonte de reflexão que atingia todas as

esferas, a do cinema em especial (XAVIER, 2014, p. 18).

Um dos nomes mais importantes do período seria o de André Bazin. Bazin, dotado de uma percepção aguçada sobre cinematografia, tem papel importante na passagem do cinema clássico ao pós-guerra e, ainda hoje, continua sendo um dos críticos mais influentes do cinema mundial. Enquanto crítico e teórico de cinema, protagonizou o movimento cineclubista francês dos anos 1940-50, sendo fundamental na criação da revista *Cahiers du Cinéma* (em 1951). Segundo Xavier (2014), em termos de fotografia e cinema, podemos concordar, emprestar ou até rechaçar algumas de suas ideias; porém, é impossível ignorá-lo, de “Christian Metz a Pascal Bonitzer, de Roland Barthes a Gilles Deleuze, a teoria do cinema e o pensamento da imagem tem dialogado com esse crítico notável” (XAVIER, 2014, p. 17).

Como grande ensaísta, Bazin expôs suas ideias partindo quase sempre das questões levantadas pelos próprios filmes ou cineastas. E ele consegue compor a ponte entre o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. “Foi Bazin quem trouxe a mais rica formulação crítica capaz de esclarecer o significado das transformações então em andamento, numa criação que, no desdobramento, mostrou-se uma teoria do cinema moderno” (XAVIER, 2014, p. 17).

Ismail Xavier revela ainda o impacto da crítica de Bazin no cinema brasileiro, em especial no Cinema Novo. Como é sabido, o Cinema Novo é um movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960 e 1970, destacado pela sua ênfase no trato da desigualdade social e pelo intelectualismo, sendo profundamente influenciado pelo neorealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa. Nesse sentido, é sobretudo o acesso aos textos de Bazin que se elucida a concepção original de realismo. Os cineastas brasileiros, entre outros fatores, são influenciados pelos textos de Zavattini, pelas publicações da revista *Cahiers du Cinéma*, e pelos entusiastas da *nouvelle vague*: “Os Jovens Turcos”, chamados assim em comparação ao grupo de resistência contra a monarquia na Turquia:

No período pós-Segunda Guerra Mundial, o debate dos críticos de cinema no Brasil, tal como em outros países, tece como núcleo central o impacto do neorealismo. O diálogo com os filmes, com os textos de Zavattini e com a crítica italiana marcou a atmosfera cultural e estética de onde emergiu a geração que mais tarde irá liderar o movimento do cinema novo, a partir de 1959-60. No entanto, para a formação desta liderança do cinema moderno brasileiro, foi igualmente decisiva a leitura que críticos e jovens cineastas fizeram do *Cahiers du Cinéma*, da posição crítica e “jovens turcos” e sua condução da “política dos autores” (XAVIER, 2014, p. 389).

Bazin havia influenciado os grandes nomes do cinema como François Truffaut, Jean-

Luc Godard, Jacques Rivette e Éric Rohmer, e os novos cineastas brasileiros tinham consciência desse legado. Ainda que Bazin não tenha vivido para ver o pleno florescimento da *nouvelle vague*, seus comentários foram importantes para argumentação do cinema moderno, seus escritos “tinham estabelecido as coordenadas de uma reflexão sobre a *mise-en-scène* que balizou a discussão sobre os estilos do cinema moderno em oposição ao clássico, algo fundamental para a *nouvelle vague* e para o cinema novo” (XAVIER, 2014, p. 389).

O conceito de *mise-en-scène*⁷ aparece principalmente nos escritos sobre cinema a partir dos anos 1950 e pode ser compreendido como um conceito amplo; porém, de forma sucinta, no cinema ela significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz e movimento no espaço, define – entre outros elementos – o espaçamento de corpos e coisas em cena. No ensaio “Cinema e Teatro”, presente no livro *O Cinema - Ensaaios* (1991), Bazin debate a proximidade com a cena teatral, articulando uma análise que explana a dimensão cinematográfica do espaço que se descola da cena do teatro. No cerne da discussão está a concepção de um cinema impuro.

Ainda sobre o impacto de Bazin na cinematografia brasileira, Xavier (2014, p. 390) elucida que

A percepção clara do ponto de inflexão que ele representava na teoria do cinema se deu no Brasil nos anos de 1960 quando se discutiu o seu questionamento dos critérios que antes privilegiavam a montagem como o específico fílmico. E quando se pôde analisar melhor o que estava implicado em sua original concepção do realismo, com a percepção de como sua reflexão sobre o significado do plano-sequência e da profundidade de campo projetava a análise do estilo num plano estético-ontológico.

Para Xavier, o diálogo da crítica e dos cineastas brasileiros com Bazin viveu dois momentos, antes e depois da reunião dos textos publicados em *Qu'est-ce que le cinéma?* (1959). Apesar de algumas de suas ideias serem mencionadas em alguns textos de críticos brasileiros nos anos 1950, é apenas em 1960, com a publicação da edição brasileira dos volumes de *O que é o cinema?*, que parte de seus conceitos passam a circular com maior desenvoltura no cenário nacional (XAVIER, 2014, p. 390).

Notoriamente, o reconhecimento das singularidades e potencialidades do cinema ensaístico até o estágio alcançado por Godard foi construído gradualmente desde Hans Richter e Alexandre Astruc, nos anos 1940, ampliado pelos comentários de André Bazin, nos anos de

⁷ Fernão Pessoa Ramos define *mise-en-scène* como o espaçamento de corpos e objetos em cena, uma herança do teatro, do final do século XIX e início do século XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico: “*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação” (RAMOS, 2012, p. 54).

1950, e de Jean-Luc Godard, nos anos de 1960.

Em 1948, Alexandre Astruc inaugura um termo essencial no pensamento entre cinema e escrita. No texto “Naissance d'une nouvelle avantgarde: La "caméra-stylo”, Astruc revela a subjetividade cinematográfica como um empreendimento intelectual, denominando essa nova era do cinema como *caméra-stylo*. A expressão câmera-caneta me interessa como premissa para o questionamento sobre a ideia de cinema e escrita a partir do processo de pensamento. Para que tenhamos a câmera-caneta, é necessário atualizarmos o cinema como um registro/construção de um processo de pensamento – esta união observa-se presente de forma mais notória no filme-ensaio.

Para Astruc, o cinema seria um território privilegiado para o levantamento de certas formulações, tais como a psicologia, ou mesmo a metafísica. Segundo ele, se Descartes tivesse que escrever o *Discurso do método* na década de 1940, realizaria com uma câmera, acreditando o cinema ser o único meio capaz de expressá-lo de forma apropriada (ALMEIDA, 2018).

A ideia de Astruc seria a substituição da caneta pela câmera, ou seja, há a possibilidade de uma transição de pensamento concebido pela escrita ser atualizado para os recursos visuais do cinema. Ao acreditar em categorias não estanques do que cinema, do que é escrita, revela uma concepção de cinema que está à frente de seu tempo. Segundo Almeida (2018) Astruc tem uma percepção aguçada, pois ainda em 1948, já compreendia a existência de mais de um tipo de cinema, a forma de pensar do autor anteciperia o que, na atualidade é compreendido como o cinema expandido:

As proposições de Astruc me parecem pertinentes por três motivos fundamentais. Em primeiro lugar, por propor lá em 1948 que existem *uns* cinemas, e não apenas *um* cinema. Em segundo lugar, por antecipar, ainda que de maneira não intencional, a ideia de cinema expandido e do borramento das fronteiras entre o cinema e situá-lo como uma espécie de mecanismo relacional entre diversos saberes (ALMEIDA, 2018, p. 31, grifo da autora).

Ao me aproximar da concepção de Astruc, pretendo ressaltar que o interesse desse trabalho não está na investigação de uma escrita que penetra no filme materialmente, mas sobre como o filme pode ser também entendido como uma forma de escrita. Observa-se, então, a proeminência do legado literário na performance do filme-ensaio.

Se na década de 1990, a expressão ainda era enigmática, na contemporaneidade, a dificuldade de entendimento e classificação dessas produções persiste. Há uma incidência na tentativa de classificação binária, entre filmes narrativos e documentários tradicionais; desse modo, poucas vezes o termo filme-ensaio é atribuído e, quando ocorre, essa rotulação se dá de

forma genérica para classificar obras ficcionais que não se enquadram nas convenções do gênero documental; isso deriva – além da heterogeneidade das obras ensaísticas – da dificuldade dos autores em identificar os traços desse tipo de produção que o fixaria enquanto gênero.

Na falta de uma teoria que defina o que é o ensaio fílmico, sua dificuldade de encaixe o levaria a uma definição imprecisa que se daria por negativa; em outras palavras, em vez de dizer o que é, apenas reafirmariam o que não é: “não é ficção; não é estritamente documentário; não é cinema experimental; e não é vídeoarte – embora em alguns casos flerte com todas essas linguagens ou com todas” (ALMEIDA, 2018, p. 35).

Essa dificuldade classificatória mostra-se presente também na delimitação do que é documentário, uma vez que o termo documentário demonstra-se insuficiente para dar conta da diversidade de trabalhos que tentamos nomear/classificar. Nesse sentido, cria-se então uma categoria por exclusão: a não ficção. A não ficção, termo usado por Antonio Weinrichter em *Desvíos de lo real: El cine de no ficción* (2004), deriva da ideia de uma categoria negativa, uma terra incógnita, a extensa zona na cartografia entre o documental convencional, a ficção e o experimental (WEINRICHTER, 2004). Em sua concepção, o real teria sido gradualmente convertido em entretenimento – um exemplo disso seriam os *reality shows* –, e as imagens da guerra e os movimentos sociais, que antes pertenciam ao domínio do documental, ou eram montadas em um filme, agora são divulgadas diretamente pela televisão, o que interfere na concepção e assimilação do real pelo espectador. Tal movimento também justificaria a recente apreciação do documentário oriunda dessa nova familiaridade do espectador com a textura visual do real.

Observamos uma emergência do cinema documentário; porém, em muitos casos, levanta-se o caráter fronteiro daqueles documentários que buscam se distanciar do conceito convencional – de cinema baseado estritamente em situações reais – e, ao trazer estratégias próprias do cinema dramatizado, esses documentários caem num paradoxo, uma vez que drama e documentário foram por tradição categorias mutuamente excludentes.

O documentário – em uma concepção tradicional – é o que expressaria saberes a respeito de um mundo histórico, derivando sobretudo dos discursos sobre o real, enquanto os filmes/dramas seriam o lugar da ficção. Entretanto, esse prisma supõem uma pureza nas formas e gêneros, o que é inexistente, não há nas representações o compromisso de serem fiéis ou coerentes com a realidade, ou com a ficção.

Não-ficção. Uma categoria negativa que designa um “termo desconhecido”, a

extensa zona não mapeada entre documentário convencional, ficção e o experimental. Em sua negatividade está sua maior riqueza: nenhuma ficção = nenhuma definição. Liberdade para misturar formatos, dismantlar discursos estabelecidos, fazer uma síntese de ficção, informação e reflexão. Habitar e povoar a terra de ninguém, aquela zona aural entre a narração e o discurso, entre a história e a biografia singular e subjetiva⁸ (WEINRICHTER, 2004, p. 11, nossa tradução).

No meio da ficção e não-ficção, o filme-ensaio emerge como um cinema nascido não só para contar histórias, mas também para discutir ideias. Pensar no filme-ensaio envolve a percepção de um amadurecimento das práticas cinematográficas até chegarmos nele. O ensaio relaciona-se com a forma de pensar o mundo oriunda da modernidade, dos deslocamentos sofridos pela imagem através do tempo e da experiência do pensamento visual do século XX.

Diante da dificuldade de classificação de um gênero que reinventa cada vez mais a sua forma, e da impossibilidade de associarmos um conceito único e satisfatório que estabeleça o que é o ensaio, o que proponho é me ater a obras que se destacam por sua inflexão reflexiva. Em outras palavras, na falta de uma epistemologia definitiva, analisaremos o ensaio enquanto práxis cinematográfica que propõe modos de pensar/ver o mundo, evitando incorrer no erro de tentar sistematizar o ensaio. Desse modo, nos aproximaremos de obras que ainda que não estejam catalogadas como ensaio, apresentam qualidades ensaísticas, tais como a exposição de um processo de pensamento, a reflexão de modos de estar no mundo, bem como reflexões metalinguísticas.

⁸No ficción. Una categoría negativa que designa una “terra incógnita”, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para dismantlar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y poblar esa tierra de nadie, esa Zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva.

2 O CINEMA NOVO COMO CINEMA ENSAIO

2.1 OS CINEMANOVISTAS E UMA INTERPRETAÇÃO DO CINEMA

Em 1898, na cidade do Rio de Janeiro, Afonso Segreto, “voltando de uma das suas viagens, tirou algumas vistas da baía de Guanabara com a câmera de filmar que comprara em Paris. Nesse dia – domingo, 19 de junho –, a bordo do paquete Brésil, nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 2016, p. 120). Não se sabe ao certo se essas imagens foram em algum momento exibidas. Outras imagens captadas de pontos importantes da cidade só vieram a público em janeiro de 1899, quando se reabriu o Salão de Novidades, no Rio de Janeiro, tornando a partir de então a exibição de assuntos brasileiros algo habitual. Claramente, relatar essas filmagens como início do cinema nacional é uma construção mítica de um possível nascimento do cinema brasileiro, e esbarra no conceito de história do cinema aplicado no Brasil. Conforme aponta Paulo Emílio Sales Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2016), a forma de escrever a história está mais vinculada à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta, ou seja, o cinema brasileiro e sua história estão condicionados à metodologia com que se estuda essa história.

Essa concepção de nascimento é reiterada por diversos autores, conforme recupera Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2008). Vicente de Paula Araújo (1976) descreve as fitas gravadas por Afonso Segreto como a certidão de nascimento do cinema brasileiro; Paulo Emílio Salles Gomes também estabelece o mesmo episódio como nascimento do cinema brasileiro nos ensaios *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (1966); *Pequeno cinema antigo* (1969); e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973). Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro*, apesar de não incorporar a data, constantemente se refere ao cinema usando a metáfora de infância e o desenvolvimento tal qual um homem. A partir de 1960, outros nomes como Jurandir Passos Noronha e Paulo Paranaguá também aderem a esse mito do nascimento (BERNARDET, 2008).

Ao creditarmos a certas filmagens os primórdios do cinema brasileiro, desconsideram-se, por vezes, as produções anteriores. Nas publicações de 1950 e 1960, observamos que os historiadores do cinema brasileiro desse período não possuem uma formação de historiador, o que ocasiona diversas falhas metodológicas na comprovação dessa historiografia. Conforme comenta Eduardo Peñuela Cañizal, no prefácio de *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (2008), Jean-Claude Bernardet percebe que

“a escolha de uma filmagem ou de um filme” é fruto do quadro ideológico que domina a elaboração do discurso histórico. Segundo o autor, os pesquisadores caem com frequência nas malhas do arbitrário. Não existe uma história da exibição de filmes no Brasil, e no que diz respeito ao estabelecimento de datas, os critérios não são suficientemente consistentes. Geram contradições, tal qual ocorre, por exemplo, como o conceito de “1911”, apontado como marco final da Bela Época do cinema brasileiro (CAÑIZAL, 2008, p. 12).

O que o autor aparentemente reivindica é a seleção de conceitos menos arbitrários na elaboração da história do cinema brasileiro. Tal observação revela a necessidade de se discutir “de um lado, o que se entende por cinema e, evidentemente qual o papel da produção, da exibição e do público nesse fenômeno cultural; e, de outros, a carga mítica de que se revestem vocábulos como ‘nascimento’ ou expressões como ‘Idade de Ouro’ ou ‘Bela Época do cinema brasileiro’” (CAÑIZAL, 2008, p. 12).

Considerando o fato de a periodização ser, por vezes, um método clássico de escrever a história do cinema, busco nessa pesquisa não uma reconstrução linear da história do cinema brasileiro – embora seja inevitável revisitar certos dados –, mas isolar os pontos que considero importantes para investigá-lo. O que almejo é tentar levantar hipóteses, atualizar certas perspectivas sobre o Cinema Novo ou, conforme a concepção do crítico, organizar a matéria histórica baseando-se em outros critérios.

A princípio, essas filmagens de cenas brasileiras – que se dedicam à captação do cenário a sua volta – não correspondem ao modelo de cinema que conhecemos. Em seu livro *Uma situação colonial* (2016), Gomes relata que as filmagens brasileiras até 1907 limitam-se a assuntos naturais – o termo filmes naturais deriva da tradução do francês *vues d’après nature*, que corresponde a filmes sobre atualidades diversas –; já o filme posado, nome dado à ficção cinematográfica na época, só aparece em 1908. Ainda residem dúvidas sobre qual seria a primeira fita de ficção realizada no Brasil, os registros remetem como primeiro filme de enredo *Os estranguladores* (1908), cuja duração é de aproximadamente 40 minutos, e é tido como de grande relevo na história do cinema brasileiro, uma vez que fita foi exibida mais de 800 vezes, um feito até então sem precedentes no cinema brasileiro (GOMES, 2016).

Os estranguladores é fruto da maior produtora carioca na época: a Fotocinematografia Brasileira, de Labanca, Leal e Cia., do Cinema Palace. Antônio Leal, dono e responsável pela produtora, lança diversos filmes sobre as atualidades: a primeira fita sobre futebol; a primeira sobre corrida de automóveis; pequenas comédias sobre assuntos urbanos; e o drama *Os estranguladores* (SOUZA, 2007). O filme parece atrair a atenção do público pelo apelo emocional de um crime de grande repercussão, acontecido no Rio de Janeiro no final de 1906. O apreço do público aos filmes de gênero policial é percebido pelos produtores: em 1908, três

filmes são produzidos baseados em um mesmo crime. Trata-se de um assassinato ocorrido em São Paulo, no qual um comerciante é esquartejado e despachado em uma mala com destino a Santos. Conforme comenta Carlos Roberto de Souza (2007, p. 24), em seu artigo “Raízes do cinema brasileiro”, “os produtores haviam notado que o gênero policial atraía muito o público, e três deles se lançam à reconstituição do crime: Francisco Serrador, em São Paulo, produz *O crime da mala*, cinegrafado por Alberto Botelho; os Ferrez, no Rio, fazem um *A mala sinistra*”.

Júlio Ferrez, de *A mala sinistra*, também havia filmado um ano antes a primeira comédia feita no Brasil: *Nhô Anastácio*. Nela observamos a trajetória de um roceiro que visita pela primeira vez uma cidade grande, desde o desembarque na Estação da Central, aos passeios pela cidade, seu envolvimento com uma cantora e o desfecho com a chegada da esposa. Essa aparição de novos cinegrafistas e a própria produção de filmes no Brasil têm relação com o desenvolvimento urbano. Após a construção da usina de Ribeirão das Lajes e, com a regular distribuição de eletricidade, houve crescente aumento do número de salas fixas de cinema em todo o Brasil, em especial no Rio de Janeiro, onde “[a] partir do segundo semestre de 1907 são instalados mais de 20 cinematógrafos fixos, concentrando-se a maior parte na área da recém-inaugurada Avenida Central” (SOUZA, 2007, p. 23).

Esses fatos são importantes porque demonstram que, em certa medida, o intervalo de tempo entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição e produção de filmes no Brasil (no final do séc. XIX) é relativamente curto. O tardio desenvolvimento do cinema enquanto hábito brasileiro se deu majoritariamente à falta de estrutura, ao passo que, conforme se concebe o desenvolvimento da rede elétrica na capital do Rio de Janeiro, proliferava-se o aparecimento das salas de exibição (GOMES, 2016).

No período nomeado como a Bela Época do Cinema Brasileiro, os proprietários das salas de cinema exibiam filmes estrangeiros; porém, logo aceitaram a ideia de produzir seus próprios filmes:

Durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estudioso Vicente de Paula Araújo não hesita em denominar A Bela Época do Cinema Brasileiro. Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América, esses filmes de assuntos que no momento interessavam a cidade – crimes, política e outros divertimentos – não eram fatores de brasilianismo apenas na escolha do tema, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumento estrangeiro (GOMES, 2016, p. 190-191).

O que os historiadores clássicos chamam de a Bela Época do Cinema Brasileiro dura muito pouco; já em 1911, alguns cinemas anunciam a exibição exclusiva de filmes americanos

da Vitagraph:

No Rio de Janeiro os primeiros alugadores de fitas substituem os antigos vendedores de filmes. Criara-se um novo estado de coisas: enquanto o Brasil ensaiava os primeiros passos no difícil artesanato do cinema, este adquirira, nos países desenvolvidos, uma fisionomia industrial. Criara-se um novo estado de coisas: enquanto o Brasil ensaiava os primeiros passos no difícil artesanato do cinema, este adquirira, nos países desenvolvidos, uma fisionomia industrial. Nosso mercado para filmes era caótico e teve que se organizar daí em diante em função única e exclusiva do produto estrangeiro (SOUZA, 2007, p. 25).

Segundo Gomes (2016), as fitas primitivas brasileiras eram interessantes ao espectador não familiarizado com o cinema. Contudo, uma vez que eram tecnicamente inferiores ao similar importado, logo perderam espaço para as exibições dos filmes estrangeiros. O Brasil, que comprava de outros países grande parte dos produtos manufaturados, passa também a adquirir bens culturais, e o cinema emerge enquanto um produto importado para a diversão das massas. Na extensão de toda a história do cinema brasileiro, os exibidores optam pelo lucro ofertado com a fita pronta e importada; no entanto, para além da dominação econômica contida nesse ato, tem-se como agravante o peso da colonização cultural. Apesar do grande apego aos lucros, o sistema de vigência dos filmes estrangeiros não se deu apenas por causa do sistema econômico, mas pela sobreposição de diversos fatores. Sobre esse assunto Gomes (2016, p. 186) comenta o exemplo das nações hindus,

É o caso da Índia, com uma produção das maiores do mundo. As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente, pelo menos como tais: os filmes americanos e europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado.

No caso da Índia o público não se interessava pelo cinema ocidental, mesmo que o país tenha recebido influência dos colonizadores, a cultura se configurou como uma barreira ao cinema importado. Processo que ocorre de forma diferente no Brasil, conforme Bernardet (2009, p. 28): “[o] processo colonizador na América Latina foi diferente: os habitantes que os colonizadores encontraram à sua chegada não foram propriamente dominados, mas exterminados”.

Nesse contexto, surgem dois argumentos contundentes para descrever problemas estruturais que enfrentaria o cinema nacional: primeiro; a própria condição de subdesenvolvimento; segundo, a falta de uma resistência cultural ao estrangeiro. A falta de resistência cultural ao cinema estrangeiro também remete diretamente a uma crise de

identidade: os povos aqui nativos foram exterminados pelos conquistadores. Os novos ocupantes são em grande medida pessoas originárias de culturas diversas, oriundos da diáspora dos povos africanos – fruto de uma migração forçada por fins escravagistas mercantis –, e produto do processo imigração incitado pelos desastres de duas guerras mundiais. Essa carência de uma cultura original impacta diretamente na visão de quem somos “não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmo se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser o outro” (GOMES, 2016, p. 190).

Nessa premissa, surge o conceito de ocupado⁹ para denominar a população brasileira: uma vez que os povos nativos foram praticamente extintos, todos os outros povos que reintegram a população brasileira constituem-se de ocupados. Essa mescla de imigrantes que vem constituir o povo brasileiro acarreta uma crise de identidade e uma ausência de processos de resistência cultural diante do estrangeiro.

Ainda utilizando o exemplo da Índia, Gomes (2016, p. 186-187) ressalta que

As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente, pelo menos como tais: os filmes americanos e europeus atraíam moderadamente o público potencial, revelando-se incapazes de construir por si um mercado) [...] Pelos assuntos abordados os filmes hindu permanecem fiel às tradições artísticas do país e o ritmo majestoso com que são tratadas – notadamente quando os temas mitológicos – eventualmente confirma essa impressão.

O autor acredita que, em uma nação na qual a cultura local está fortificada, a cultura estrangeira, nesse caso o cinema estrangeiro, teria maior dificuldade de infiltração, uma vez que não apresenta relevância aos espectadores locais. Na maioria dos casos, teríamos uma necessidade de identificação entre aquilo que é representado nas telas com os temas e costumes locais. No entanto, longe de uma visão simplista, o autor também considera o impacto do processo de colonização e de exploração sofrido por países subdesenvolvidos; no caso da Índia, destaca a influência britânica na imagem fabricada nos filmes hindus, bem como sua influência literária e até mesmo relacionadas à tradição pictórica:

A raiz mais poderosa dessa produção é, entretanto, constituída por ideias, imagens e estilos já fabricados pelos ocupantes para consumo dos ocupados. O manancial de onde derivam os filmes hindus em nosso século foi fabricado

⁹ O conceito de ocupado está exposto em *Uma situação colonial*, (2016) por Paulo Emílio Gomes Salles. Segundo o autor, os povos colonizadores seriam “ocupantes”, enquanto os povos originais seriam “ocupados”. No entanto, Gomes (2016, p. 198) argumenta que no Brasil vivemos uma peculiaridade desse processo, que nos fez ser um prolongamento do ocidente, isso porque “quando o ocupante chegou existente não parecia adequado e foi necessário criar outro”. Esse novo “ocupado” seria formado por imigrantes, todos submissos à imagem do ocupante.

nas últimas décadas do XIX pela indústria gráfica inglesa – e respectiva literatura – através da vulgarização de uma alta tradição plástica, de espetáculo e literária (GOMES, 2016, p. 187).

Desse modo, ao ocupado não há escapatória do processo de colonização imposto pelo ocupante. Em *O que é educação* (2007), de Carlos Rodriguez Brandão, o autor relembra a força da coerção cultural, na qual a ideologia consegue subjugar os povos. No exemplo em questão, associa-se à potencialidade da educação nesse processo, como aquela que caminha atrás dos passos do general:

A educação do conquistador invade, com armas mais poderosas do que a espada, a vida e a cultura dos conquistados. A educação que serve, longe da Pátria, aos filhos dos soldados e funcionários romanos sediados entre os povos vencidos, serve também para impor sobre eles a vontade e a visão de mundo do dominador. Plutarco descreveu como Roma usou a educação para “domar” os espanhóis dominados: “As armas não tinham conseguido submetê-los a não ser parcialmente; foi a educação que os domou” (BRANDÃO, 2007, p.52).

Ainda que ocorram diferenças entre educação e cultura, o argumento ao qual me apego refere-se à imposição da visão de mundo do dominador frente ao dominado. No Brasil, os filmes estrangeiros não falam da realidade social e cultural em que vive esse público, não há no espectador um processo de identificação; porém, começa-se a criar um modelo de cinema que levaria a uma constante comparação entre o cinema nacional e o cinema estrangeiro, permeada por um complexo de inferioridade. O complexo de inferioridade e as críticas dirigidas aos filmes nacionais não eram propriamente dirigidos aos aspectos técnicos da filmografia, mas à própria realidade brasileira.

Além da falta de uma cultura única, um ponto importante levantado por Gomes (2016) é como a condição de subdesenvolvimento de um país afeta o seu cinema. Segundo ele, o cinema norte-americano, o japonês e o europeu nunca foram subdesenvolvidos, enquanto o hindu, o árabe e brasileiro nunca deixaram de sê-lo. Nas suas palavras, o subdesenvolvimento no cinema “não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 2016, p. 186). Sua colocação reforça a ideia de que os mecanismos que alocam o cinema em estado de subdesenvolvimento estão além do domínio de seus produtores locais, e esse entendimento consegue elucidar parte dos problemas enfrentados pelo cinema brasileiro, “[o] cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes (GOMES, 2016, p. 186).

Após considerarmos a condição de subdesenvolvimento exposta por Gomes, é

proveitoso também observarmos os mitos que envolvem a origem do cinema brasileiro. Em certa medida, a concepção historiográfica escolhida para contar a história do cinema brasileiro revela parte das ideologias que o envolve. Em “Acredita os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens” (2008), Bernardet realiza uma análise crítica da história do cinema brasileiro, na qual sustenta o argumento que a visão compartilhada pela historiografia clássica é uma fiel reprodução do mito das origens.

A formulação de nascimento agregada ao cinema brasileiro aceita nos anos de 1960 é engendrada pelo ensaio de Viany, *Introdução à História do Cinema Brasileiro*, publicado em 1959, e se enquadra nessa estrutura da história clássica do cinema (BERNARDET, 2008). Persistir na ideia de nascimento remete ao desejo de um marco a partir do qual os fatos se desenrolam numa cronologia linear. Segundo Bernardet, a tentativa de construção por um fio genealógico e a busca das origens correspondem a uma urgência existencial. Na sua interpretação, a procura por um marco inicial no cinema europeu é diferente da nuance que repercute a mesma busca para o cinema brasileiro:

Sociedades de origem colonial manifestam inquietação quanto à sua identidade, assunto de constante indagação: a busca de raízes “autênticas” responde ao caráter exterior do aparecimento dessas sociedades. Encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores, a essas falsas “certidões de nascimento como a carta de Pero Vaz de Caminha e suas equivalentes” (BERNARDET, 2008, p. 22).

Na concepção do autor, as elites usam da seguridade contida na escolha desse marco inicial como meio de enfrentar as incertezas da identidade. Desse modo, projetam-se sobre o discurso cinematográfico o desdobramento de demandas culturais mais amplas que o encontro das raízes, nas genealogias obrigatórias, nas crônicas de fundações, ou na busca metafórica de uma semente (BERNARDET, 2008).

A adesão a tal discurso histórico focado na procura de origens cinematográficas repercute, porém, o relato de uma filmagem feita por Segreto, em 1898, não concretiza o domínio técnico da cinematografia para os brasileiros. A incorporação de uma tecnologia não pode ser concretizada apenas pelo desejo dos produtores do discurso, ou seja, o cinema enquanto uma tecnologia dos países industrializados não foi dominado pela escolha arbitrária de um marco: “Podemos provavelmente dizer que 1898 representa uma forma de modernização conforme a qual uma sociedade incorpora uma tecnologia oriunda de país industrializado, tecnologia que ela não transforma e da qual se torna dependente” (BERNARDET, 2008, p. 23).

A sociedade não se atualiza pelo anseio de uma elite em escrever a história; porém, a forma escolhida para registro dessa historiografia diz muito acerca dessa sociedade. Bernardet (2008) exemplifica a dicotomia entre o marco do cinema mundial e o marco do cinema brasileiro. Os irmãos Lumière já haviam apresentado vistas animadas em congressos científicos muito antes da projeção de 28 de dezembro de 1895; no entanto, escolhe-se essa projeção pública e paga como a primeira exibição de cinema. Para os historiadores,

o nascimento do cinema é uma representação pública e paga, ou seja, um espetáculo, o filme na tela diante de espectadores que pagaram ingressos para ter acesso à projeção. Enquanto para os brasileiros, o nascimento do cinema é uma filmagem. A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, **os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público** (BERNARDET, 2008, p. 25, grifo meu).

Validar o cinema pelo princípio da produção, e não por sua exibição e contato com o público, parece ser uma prática adotada por todos os cineastas brasileiros. O foco na produção e no diretor faz com que se negligencie parte fundamental: o público. Esse fator, aliado às próprias condições de subdesenvolvimento, enfraquece a circulação comercial e o próprio mecanismo do cinema nacional. Tomamos, por exemplo, os empreendimentos de uma das maiores produtoras da década de 1950, a Vera Cruz:

à derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto o mecanismo de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos de 1950 e posteriormente o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a pornochanchada (BERNARDET, 2008, p. 26).

Se, por um lado, o colapso da Companhia Vera Cruz em 1954, somado a outros fatores, encaminha uma geração de cineastas de esquerda a recusar uma produção industrial em sentido estrito; por outro, esse fracasso reflete o fato de o cinema brasileiro se satisfazer apenas com a produção, sem se preocupar com o alcance dessas obras.

Na Vera Cruz, a noção de processo econômico cinematográfico terminava na produção; posteriormente, os cinemanovistas repetem essa concepção calcando seus empreendimentos na produção. Majoritariamente, os incentivos de órgãos públicos também são aplicados à produção (BERNARDET, 2008). Tais empreendimentos constituem uma mentalidade cinematográfica segundo a qual cinema é produção. Esse prisma que privilegia basicamente “o ato de filmar

em detrimento de outras funções que participam igualmente da atividade cinematográfica como um todo, refletindo um comportamento de cineastas que [...] se concentram basicamente [...] em si” (BERNARDET, 2008, p. 27). Apaga-se, por exemplo, o papel do espectador e da crítica de cinema.

Na tentativa de compreender a forma-ensaio do Cinema Novo como interpretação do Brasil e interpretação do próprio cinema nacional, busco antes explorar a concepção de cinema enquanto produção entre outros aspectos históricos importante no entendimento da formação do cinema nacional, e da constituição do espectador brasileiro. Nesse enfoque, trato como relevante o entendimento dos fatores que levam o afastamento do espectador brasileiro dos filmes nacionais. Sendo expressivo nesse percurso questionar: quem é o espectador do cinema brasileiro? Como se deu o processo de formação desse espectador?

Em *Cinema Novo* (2016), aos 59 minutos de projeção, há uma cena na qual uma repórter entrevista quatro pessoas, com a seguinte pergunta: “o que você acha do cinema nacional?”. Dois dos entrevistados dizem não gostar do cinema brasileiro; outra entrevistada fundamenta gostar do cinema brasileiro por seu apego aos atores, e apenas um comenta preferir o cinema nacional ao cinema americano. Obviamente, em termos quantitativos essa amostragem não apresenta relevância; porém, parece ilustrar a relação do espectador com o cinema.

Parte do afastamento do público em relação aos filmes aqui produzidos está diretamente ligada às queixas relacionadas aos aspectos técnicos, em especial, o som. A reprodução dos áudios nas salas de cinema era tão precária que não era possível acompanhar os diálogos dos filmes brasileiros. Em alguns casos, essa má qualidade sonora dos filmes era proveniente de deficiências técnicas, de equipamentos e estúdios, presentes na etapa de produção; no entanto, ocorre também que as condições acústicas das salas de projeções e do equipamento de reprodução do som prejudicavam gravemente o desempenho desses áudios. Mesmo aqueles filmes em que os produtores garantiam entregar boa qualidade no som tornavam-se inaudíveis nas salas de exibição.

Tais condições dão certa vantagem ao filme importado, uma vez que, mesmo com as más condições acústicas, o espectador consegue acompanhar o enredo – posto que não ouve, mas lê as falas e narrativas do filme. Há, desse modo, a formação de um espectador mal adaptado à mídia do cinema, sendo o seu repertório com a linguagem cinematográfica escasso, e sua recepção do audiovisual é prejudicada por esses fatores. Para Bernardet (2009, p. 19-20) “[o] espectador brasileiro está destreinado tanto visualmente como auditivamente: ele mal vê e mal ouve. A única coisa que realmente ele sabe fazer, e com desteridade, é ler legendas”.

Conforme o crítico, a condição do espectador brasileiro é de um espectador mutilado.

Ele ainda recorda a colocação de Gomes, que considera o cinema como uma fala literária e dramática envolvida por imagens:

Quando, em 1960, Paulo Emilio Salles Gomes lançou sua famosa frase: o cinema é “uma fala literária e dramática envolvida por imagens”, alguns puderam pensar que se tratava de reminiscências da polêmica cinema mudo x sonoro que, tardiamente, na década de 1940, agitava rodas intelectuais brasileiras. Sem dúvida, era também isso, mas essencialmente era uma conceituação de cinema taticamente polêmica que criticava e colocava em cheque [sic] a condição de espectador mutilado imposta ao Brasil (BERNARDET, 2009, p. 20).

O cinema realizado nesse período sofre com esses aspectos estruturais, o que consente a circulação de argumentos debilitados em defesa do cinema brasileiro, como, por exemplo, dizer que “enquanto os Estados Unidos fariam esses filmes falados, que de cinema nada tinham, o Brasil faria o verdadeiro cinema, o bom cinema mudo” (BERNARDET, 2009, p. 20); mas certamente essas opiniões mal embasadas não alcançam longevidade.

Referente à recepção do filme estrangeiro, esta dependia da leitura em um país que parte numerosa a população era analfabeta e, por esse motivo, logo se ansiou que, em algum momento, a língua ia espontaneamente aproximar o público do cinema brasileiro (BERNARDET, 2009).

O analfabetismo era um dos problemas sociais que se estendeu por várias décadas e recebe atenção pelo cineasta Leon Hirszman em seu curta *Maioria absoluta* (1964). O documentário de apenas 18 minutos foi gravado em 1963 e montado em 1964. Porém, após sua finalização, é impedido de ser exibido no Brasil devido à censura estabelecida durante o golpe militar, sendo que até 1980 todas as suas exibições foram fora do país.

O filme começa com imagens que remetem ao processo de alfabetização: em uma sala, são projetados no quadro sílabas, tal como nas salas de aula de séries iniciais. Aos 1:20 min de filme, inicia-se a narração feita por Ferreira Gullar, que em *voice-over* diz: “o tema desse filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo que marginaliza mais de 40 milhões de irmãos nossos. Decidimos indagar-lhes as causas através da opinião e depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. A premissa do filme é definida a partir dessa fala e, em seu decorrer, o filme será composto por depoimento e entrevistas de diversas pessoas, a maior parte gravada em som direto. Existe na estética do curta certa influência do neorealismo: visivelmente, os realizadores tentaram transmitir uma espontaneidade na entrevista, utilizando a gravação do som direto, características próprias aos documentários dos anos 1960. O modelo do documentário se aproxima do cinema-verdade e do cinema direto, uma

vez que, além de buscarem o registro da realidade, os elementos de filmagens: a claquete, a câmera e parte dos bastidores aparecem nas gravações.

A justaposição de depoimentos e imagens parece tecer uma crítica ao contraste das perspectivas sobre os problemas brasileiros. A imagem construída é de dois blocos: um grupo privilegiado, de origem caucasiana, que atribui ao problema do Brasil – entre outros motivos – um problema moral. Quando o diretor indaga “qual é a causa do problema brasileiro?”, um dos entrevistados declara que “a grande crise brasileira é uma crise moral” e acrescenta: “a nossa Constituição deveria ter somente um artigo um parágrafo, todo o brasileiro deve ter vergonha na cara” (MAIORIA ABSOLUTA, 1964).

Nesse bloco, aparecem pressupostos de teses eugenistas, quando um dos entrevistados alega que deveríamos importar gente “honesta”: ingleses, alemães, holandeses, americanos, ou seja, o processo de branqueamento solucionaria as crises brasileiras:

é uma desgraça, esse é um país que eu tenho a impressão que era preciso mandar importar gente, 20 mil alemães 60 mil ingleses e americanos. E é uma comissão grande, composta desse número grande de gente honesta, que eram os ingleses, alemães, holandeses e até os americanos também (MAIORIA ABSOLUTA, 1964).

O argumento exposto nessa fala parece ser um sintoma que deriva de ideias como as difundidas pelo antropólogo e médico carioca João Baptista de Lacerda, que, em 1911, na sua comunicação apresentada no Congresso Universal das Raças (Londres), defendia que as políticas de imigração tinham embranquecido o país, como se o processo de miscigenação e embranquecimento fosse algo benéfico.

Essas ideias também foram discutidas por Francisco José de Oliveira Viana, que, em *Raça e assimilação* (1932), argumentava a cientificidade do conceito de raça como ponto principal para justificar comportamentos sociais. Viana apresentava uma visão tradicional dos problemas da raça, e construía um discurso científico sobre as diferenças raciais e de seu impacto na assimilação de imigrantes. Posicionamentos como esses serviram também como base para favorecer o neocolonialismo, que afetou os continentes africano e asiático. O aparecimento desses elementos nos discursos dos entrevistados é bem interessante, pois revela a aproximação de certa parcela da população brasileira com tais ideias.

Ainda nas afirmações desse primeiro bloco de entrevistados, surgem trechos em que se acusa o povo ser indolente, palavra utilizada no contexto como sinônimo de desleixado e negligente. Acrescenta-se também a opinião de que, mesmo quando alfabetizados, seguiriam como analfabetos funcionais, e não poderiam ter direito ao voto, pois são incultos e mal

capacitados para exercer esse direito.

Os contornos das disparidades sociais são redesenhados pelos próprios locais onde são filmadas as entrevistas. No primeiro bloco, no qual os entrevistados são de maioria caucasiana, vemos a praia, que ali figura como local de lazer, um parque e o interior de um domicílio decorado; já no segundo bloco, o ambiente são as ruas, feiras populares, casas de taipa, palhoças, campos, as plantações de cana de açúcar, entre outros.

Nas reflexões do cinemanovista Hirszman, surge um paralelo entre a ignorância de um grupo que não sofre diretamente por demandas de problemas sociais, mas que julga conhecer seus dilemas e os equaciona por meios mágicos. Em sua comparação, assemelham-se a uma fé nos misticismos populares que acreditam curar diversas doenças por meio de garrafadas:

Os problemas são muitos e as muitas opiniões, contra sífilis a dor de barriga e a queda de cabelos a quem recomende o mesmo remédio: a garrafada. E contra o analfabetismo? As doenças, como os males sociais, têm causas e é por desconhecê-las que se buscam remédios milagrosos soluções absurdas apenas para escapar a realidade cujo peso nos oprime (MAIORIA ABSOLUTA, 1964).

Em *Maioria absoluta*, além do levantamento de questões sociais, pertinentes ao período de sua produção, vemos, graças à gravação direta do som nas entrevistas, uma fala espontânea dos entrevistados, o que nos faz retornar ao ponto da língua falada e suas representações no cinema brasileiro.

A língua apresenta certo paradoxo no cinema brasileiro, uma vez que a língua portuguesa incorporada no cinema a princípio não é a mesma falada nas ruas. Vide o caso dos musicais filmados até a década de 1950, em que se privilegia o uso da língua e gramática culta, depreciando as características e variações linguísticas da fala popular:

Nessas comédias popularescas, a língua e sua gramática não eram fielmente respeitadas, a gíria entrava timidamente, a linguagem verbal aproximava-se da rua. Mas esses filmes eram desprezados e tidos por “vulgares”. Os diálogos dos filmes que procuravam um arremedo de dignidade cultural falavam um português castiço, estilo escrito, não raro com sotaque português devido à presença de atores portugueses no teatro brasileiro (BERNARDET, 2009, p. 21).

A escolha da língua para ser representada no cinema parece demonstrar uma tentativa de negação das realidades brasileiras, sendo oportuno retratar uma imagem editada da população. Intenciona-se representar o brasileiro falando em um português castiço, com sotaques que aproximam do colonizador português e da cultura do ocupante. Esse paradigma

só é atualizado a partir da década de 1960, com a crescente do cinema-verdade, que consegue alcançar a expectativa não só de um cinema falado, mas de um cinema com o português falado no Brasil. Conforme comenta Bernardet “[o] cinema-verdade não atingiu o grande público, mas pelo menos em *Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e no documentário de crítica social dos anos de 1960 e 1970, a língua falada conquistou o cinema” (BERNARDET, 2009, p. 21).

Podemos citar como exemplo da contribuição do cinema-verdade o experimento que Nelson Pereira dos Santos realiza, em Brasília, com o *Fala Brasília* (1966). Trata-se de um curta, no qual os entrevistados são naturais do Pará, Amazonas, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraná, Mato Grosso, Santa Catarina, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais e Bahia. Em uma primeira parte, contam suas histórias, o processo de migração até a vinda para Brasília. Já em um segundo momento, cinco dos entrevistados, de regiões geográficas diferentes, pronunciam uma mesma série de palavras tornando perceptíveis aos espectadores os sotaques e variações linguísticas de cada um.

Na concepção de Glauber Rocha (1981), ao gravar a voz do povo, o cinema verdade promove o conhecimento da língua, e o conhecimento da linguagem é a expressão acabada de todo o um sistema psicológico. O cineasta reconhece ainda que “esse tipo de linguagem, que achamos engraçado no cinema verdade e que às vezes nos seduz, é no fundo uma linguagem falada, um dos aspectos do cinema verdade, contribuirá inclusive para a própria literatura brasileira” (ROCHA, 1981, p. 44).

Para além das questões da língua, o grande enfrentamento do cinema brasileiro parece estar entre a busca pelo mercado interno *versus* a concorrência com os filmes americanos, que dominavam de forma hegemônica as salas de exibição. Isso se deve ao fato de que, ao chegar ao Brasil, o filme norte-americano já garantia a cobertura de todos os custos de produção com a bilheteria em seu país de origem, restando apenas despesas irrisórias com o custo de cópia, de frete, taxas de alfândegas, publicidade e colocação das legendas. Ou seja, esse sistema geral confere ao produto importado a viabilidade de ser mais barato que o fabricado no Brasil (BERNARDET, 2009).

Outro fator eram as taxas que delimitavam a porcentagem que do lucro que iria para os produtores e exibidores: “o exibidor lucra mais com o filme estrangeiro, pois, por lei, o contrato para filmes brasileiros é de 50%” (BERNARDET, 2009, p. 26). O filme estrangeiro apresentava também o benefício de ser um produto de baixo risco, uma vez que era um produto já testado com o público:

Não só a publicidade vem formulada, como, pela comercialização em outros

países, já se sabe a que público, a que salas o filme é mais adequado. Praticamente não há como errar. A situação é naturalmente muito diversa para o filme brasileiro: qual será a reação do público, de que públicos, qual a melhor maneira de apresentá-lo ao público? Tudo isso está para ser inventado no caso do filme brasileiro; no caso do filme importado já vem mastigado [...] Em termos de produção brasileira, é necessário não só que os atuais circuitos mudem a sua fonte principal de abastecimento como penetrem em outras áreas geográficas e sociais, e também modifiquem radicalmente seu método de trabalho (BERNARDET, 2009, p. 26-27).

Mesmo nos momentos de maior expansão na produção de filmes, não foram eficazes para fundamentar um desenvolvimento pleno do cinema nacional. A exemplo, podemos tomar o fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro, na década de 1940, no qual observamos uma produção ininterrupta, durante cerca de vinte anos de: musicais; chanchadas; ou combinação de ambos, que, apesar de agradarem o grande público e se constituírem desvinculados do gosto do ocupante e contrários ao interesse estrangeiro, não conseguem se consolidar como alicerce estrutural para o cinema brasileiro (BERNARDET, 2009).

Os intelectuais da época parecem se opor e subjugar as chanchadas; no entanto, é plausível a argumentação de uma ligação íntima entre as chanchadas e a cultura brasileira, uma vez que de todas as produções esta parece ser a única talvez a fornecer alguma resistência aos filmes americanos. A chanchada sempre teve força comercial agradando o grande público, ainda que, em muitos casos, funcionasse como uma caricatura de si mesmo. Os filmes cresciam feições “cariocas em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades” (GOMES, 2016, p. 193-194).

Para Gomes (2016), essa oposição entre o cinema americano e o cinema nacional esboçava paradigmas do mundo dos espectadores. Quando ocorria uma identificação provocada pelo cinema americano, esta modelava formas superficiais de comportamento vinculados aos ocupantes; em contrapartida, a adoção da figura do malandro, do desocupado, na chanchada implicava uma polêmica de ocupado contra ocupante.

Na perspectiva de Bernardet (2009), o cinema estrangeiro causou na classe dominante a ilusão de ser como que um prolongamento das burguesias europeias, pretendendo constantemente se igualar ao outro pelo viés do consumo, e não da produção cultural. Enquanto uma elite, esvaziada de sua consciência histórica e cultural, acreditava equiparar-se magicamente aos ocupantes, a classe C aceitava mais facilmente as produções locais:

A grande resistência que a elite opõe ao cinema brasileiro parece não se verificar nos públicos considerados populares [...] conforme Geraldo Santos

Pereira (Plano geral do cinema brasileiro) pode-se pensar que, no jargão mercadológico, a classe C aceita melhor a produção brasileira. Se é sempre um problema para a elite adivinhar se Glauber Rocha é tão bom quanto Ingmar Bergman, a classe C aceita de bom grado uma pornochanchada italiana ou brasileira (BERNARDET, 2009, p. 32).

O autor sustenta o argumento de que o povo estaria protegido da influência cultural pela sua própria ignorância, pois, “enquanto as camadas de maior poder aquisitivo estão constantemente submetidas às pressões do consumo cultural do exterior e têm maiores condições de assimilação da informação cultural, as outras camadas não estão submetidas tão diretamente a essas pressões” (BERNARDET, 2009, p. 32).

Enquanto os filmes internacionais já chegam classificados e canonizados, os nacionais necessitam de um trabalho maior, precisam ser analisados por uma crítica. O filme brasileiro precisa ser pensado; porém, para isso é indispensável uma perspectiva histórica e certa autonomia crítica. Competiria à elite intelectual reconhecer em que medida determinado filme é de interesse para ela ou para a sociedade brasileira; no entanto, para “isso ela precisaria ter uma autonomia de decisão e se afirmar numa perspectiva histórica” (BERNARDET, 2009, p. 30). Essa elite é falha, incapaz de “se situar diante de sua própria produção cinematográfica, ela tem que aguardar que esta passe pela metrópole e receba a chancela” (BERNARDET, 2009, p. 30).

Bernardet (2009) acrescenta que mesmo os grandes marcos do cinema brasileiro, como é o Cinema Novo, só têm sua importância considerada após receber da crítica estrangeira sua chancela; é preciso receber inúmeros prêmios em festivais internacionais, artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural, para que ocorra um reconhecimento interno.

O valor do que é produzido aqui está sempre medido em comparação ao filme estrangeiro, e esse é um dado comprovado pelos documentos da época, em opiniões expostas em jornais e resenhas:

“Há partes, principalmente, a sétima, a oitava e a décima segunda, em que a nitidez fotográfica faz inveja à dos melhores filmes europeus” (idem, 4/6/1916). Essas afirmações ainda vigoram hoje: “Na linha das grandes comédias... nada fica a dever às melhores estrangeiras do gênero!” (*Como é nossa empregada*, 1973), “Um filme que nada fica a dever às melhores produções estrangeiras” (*Uma verdadeira história de amor*; 1971). E a publicidade de *Dona flor e seus dois maridos* (1976): “Um filme brasileiro de padrão internacional”. Ou procura-se uma forma mágica de osmose. A respeito de *Sofrer para gozar*: “A direção de cena esteve a cargo de um profissional competente e profundo conhecedor dos meios cinematográficos norte-americanos” (*O Estado de S. Paulo*, 17/6/1924). **Manifestação, não de qualidade cinematográfica, mas de um arraigado complexo de inferioridade** (BERNARDET, 2009, p. 31, grifo meu).

Essa constante comparação depreciativa entre o filme nacional e o filme americano não altera o fato de que, mesmo que haja alguma repulsa do público, relaciona-se com os filmes brasileiros, pois esse filme apresenta uma imagem dessa sociedade. Ainda que não seja um prisma crítico da realidade, há ao menos um movimento de representação:

Mesmo rejeitando o cinema brasileiro, ou aceitando-o na medida em que ele se igualaria às melhores produções estrangeiras ou receba a chancela metropolitana, esse público, queira ou não, perceba ou não, relaciona-se com os filmes brasileiros de modo completamente diferente, porque eles falam da realidade social e cultural em que vive esse público. Não necessariamente por oferecer um ponto de vista crítico sobre essa realidade; mesmo quando tentativa de imitação da produção estrangeira, mesmo quando a realidade brasileira apresentada pelo filme está obviamente deturpada, esse filme oferece uma determinada imagem dessa sociedade (BERNARDET, 2009, p. 31).

Há uma relação intrínseca entre o público e o cinema brasileiro, mesmo que ocorra uma necessidade de validação da nossa qualidade cinematográfica em comparação com o cinema norte-americano; que a estética pela qual se constroem os enredos copie o modelo americano; ou que a imagem do Brasil esteja deturpada, o cinema nacional em si constitui uma imagem do Brasil. Conforme Bernardet (2009, p. 31), “mesmo com atitude de rejeição, leitores bem-pensantes eram levados a assumir uma posição ativa, porque esses filmes brasileiros mexiam com eles, com a imagem que eles têm de si próprios, da sociedade, da sua vida cultural, da sua moral”.

A crítica que poderia intervir nessa elite, desestabilizando o sistema imposto, tende a reforçar o mecanismo – isso porque a maior parte dos críticos não era de profissionais formados em cinema ou dotados de vasto conhecimento na área, isto é, a crítica era basicamente composta por jornalistas, cuja dedicação à crítica era algo secundário (BERNARDET, 2009). Enquanto o pós-guerra francês foi altamente estimulado no tocante à crítica e à teoria cinematográficas, por meio do movimento cineclubista francês dos anos 1940-50 e pela criação de célebres revistas, como os *Cahiers du Cinéma*, além de nomes fundamentais, como Bazin, a parca crítica nacional tende a se curvar diante aos interesses de distribuidores e exibidores. O crítico

sofrerá toda sorte de pressões, particularmente aquelas provenientes dos anunciantes: meia página de publicidade no fim do jornal, e no miolo o senhor crítico diz que é um abacaxi. Muitos críticos, ainda na década de 1940 ou 50, foram afastados de suas funções por pressões de exibidor e distribuidor. Existem também a função que as redações atribuem às críticas: orientar o espectador médio para o consumo. Não será fácil o crítico desancar o filme de

que o público médio e os redatores gostam, e passará por esdrúxulo se valorizar o filme tido por ruim ou hermético. O crítico não deve afastar-se do gosto médio. Ao contrário, lhe é atribuída a função de reforçar esse gosto (BERNARDET, 2009, p. 33).

Há também uma tendência da crítica, até a década de 70, em fragmentar a análise do filme por categoria, como: fotografia; interpretação; argumento. A partir dessas divisões, o filme é avaliado por sua nota média em cada um desses itens; porém, tal metodologia crítica não se demonstra adequada, uma vez que aliena o crítico como não pertencente “ao contexto histórico e cultural que gerou o filme que ele comenta” (BERNARDET, 2009, p. 34).

O Cinema Novo parece promover um movimento na crítica cinematográfica, pois parte dos críticos se sente incitada a abrir novos debates teóricos. Um dos problemas da crítica brasileira era que, a princípio, demorou-se a perceber que não se podia realizar a crítica ao cinema nacional tal qual para um filme estrangeiro – isso porque o processo de produção e de subdesenvolvimento do cinema brasileiro não funcionava na mesma dinâmica. Outro entrave para seu desenvolvimento é que mesmo aqueles críticos que mantinham elos com o cinema brasileiro não aprofundavam seus argumentos, pois a crítica que poderia ter se desenvolvido e amadurecido depois da percepção das disparidades entre o cinema nacional e o cinema americano é tolhida com os processos de censura após 1964 (BERNARDET, 2009).

Na impossibilidade de uma crítica autônoma e reflexiva que aprofunda as discussões acerca do processo de produção cultural cinematográfico brasileiro, adota-se um modelo mais cientificista, a semiologia. Conforme comenta Bernardet (2009, p. 36),

Um novo tipo de crítica e análise começa a se desenvolver após 1967-8, com a criação de cursos de cinema de nível universitário. De modo geral e com exceção notável da atuação de Paulo Emílio em diversas faculdades, a tendência dos professores é voltar à semiologia. No início dos anos 1970, estamos numa fase como que do “recolhimento” de grande parte da intelectualidade e de forte importação de teorias europeias, que são estudadas e aplicadas. Na área cinematográfica, é a semiologia. A adesão a uma metodologia pretensamente científica como que paralisa a reflexão sobre o processo de produção cultural cinematográfica no Brasil.

A formação do pensamento industrial cinematográfico no Brasil é por vezes caótica, isso porque é desenvolvida por uma elite econômica que está ideologicamente submetida ao colonizador. O cinema brasileiro é associado facilmente à ideia de imperialismo e de Terceiro Mundo, e tal quadro faz com que a produção nacional não se desenvolva com maior força, pois a cultura considerada elevada é a cultura vinda de fora, a cultura europeia ou estadunidense. Em termos estéticos, a eurocentrificação já acontecia nas artes plásticas, e se estende para o

cinema. O filme artístico poderia ter emergido como uma alternativa no fortalecimento do cinema brasileiro; porém, as forças externas que pressionavam a dominação do mercado e a precariedade da produção nacional não o permitiam prosperar de forma verdadeira.

O sistema de produção do cinema brasileiro foi marcado pela constante disputa de mercado como o filme norte-americano; disso decorrem as pressões realizadas pelos próprios cineastas cobrando medidas de regulamentação do poder público. Os constantes pedidos de auxílio conseguem medidas poucas eficazes que, por meio de taxas, tentam limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, sem que necessariamente implique no desenvolvimento eficaz do cinema brasileiro:

As ocasionais e paternalistas medidas de amparo do poder público começaram a ser cobradas com exigência crescente. Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, mas a situação nunca se alterou. [...] A ação governamental, pressionada pelo desejo de lucro dos produtores brasileiros, representando na circunstância o interesse dos ocupados, se limitou sempre a procurar obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado para o produto local (GOMES, 2016, p. 195).

A logística de uma reserva de mercado para o filme nacional e não para o filme estrangeiro, por exemplo, na prática protege mais os interesses externos do que interno, pois não fornece condições para que a cinematografia nacional possa se desenvolver. Na tentativa de barrar o filme estrangeiro, os cineastas tentam pleitear maior oneração dos filmes estrangeiros que invadem o território comercial brasileiro; nas medidas dessa natureza está “a exigência da copiagem em laboratórios brasileiros dos filmes comercializados no Brasil (1973); elevação da taxa de censura; feitura no Brasil do material publicitário” (BERNARDET, 2009, p. 58).

Atitude semelhante está na instauração da dublagem obrigatória dos filmes estrangeiros. A dublagem levantava opiniões contraditórias entre os cineastas. Nos anos 1960, assentia-se que a dublagem dos filmes estrangeiros diminuiria a sua diferença com o filme brasileiro e ampliando a concorrência, porém,

Essa argumentação perde força nos anos 1970 e é substituída por outra que leva os mesmos cineastas a defender a dublagem: não só seria a melhor maneira de onerar os filmes, como a dublagem levaria os exibidores a reequipar suas salas do ponto de vista acústico (em decorrência do problema do som que vimos no início deste trabalho), já que os diálogos dos filmes estrangeiro se tornariam tão inaudíveis quanto os dos filmes brasileiros (BERNARDET, 2009, p. 59).

Uma estratégia criada no fim dos anos 1960 foi a captação de recursos por meio da distribuição dos filmes estrangeiros: estipula-se, por lei, um sistema no qual parte dos lucros dos filmes estrangeiros ficam retidos, o que obriga os distribuidores de filmes estrangeiros a se associarem a produtores brasileiros e reinvestirem essa verba nas produções nacionais. No aprimoramento desse sistema, “esses lucros retidos passaram a ser administrados pelo Estado, que cria a Embrafilme e financia produções brasileiras. O que a Embrafilme financia não são produtores, e sim produções, a partir de roteiros e orçamentos que lhe apresentam os produtores” (BERNARDET, 2009, p. 60).

A partir de 1973, a Embrafilme cria um novo sistema: ela passa a coproduzir: “Nessa nova etapa, a própria Embrafilme passa a acumular capital com lucros resultantes do investimento nos filmes. O capital acumulado é reinvestido na produção e na comercialização, conforme a orientação da política traçada pelo Estado” (BERNARDET, 2009, p. 61).

O amparo paternalista do Estado em relação ao produtor brasileiro faz com que cineastas incorram no equívoco ideológico: a ilusão do Estado neutro. Em *Cinema Novo e estatização*, Glauber Rocha comenta: “[a]cho que o cinema brasileiro deve ser estatizado porque o cinema é um fato cultural de interesse coletivo. Não pode ficar na mão de particulares, porque os particulares só querem acumular lucros explorando o público” (*apud* BERNARDET, 2009, p. 63).

O cinema brasileiro vivencia uma difícil condição: se por um lado, existe a onerosa dispensa de dinheiro para produzir um filme, o que provoca nos produtores o requerimento de intervenção estatal na área cinematográfica; por outro, também há a crença de um Estado neutro que intervém na cultura de forma protetiva. Conforme Bernardet (2009), o caráter industrial do cinema, que depende de investimentos financeiros, cria um primeiro argumento para legitimação da intervenção estatal no cinema. A fala de Rocha replica o pensamento de parte dos cineastas de esquerda, na década de 1950, que acreditam na ideia de que a intervenção estatal é legítima de forma cultural e ideológica. Cria-se a ideia ilusória de um Estado neutro, que defenderia o interesse coletivo, esquecendo-se que essa mesma ideia também foi creditada em países que desenvolveram ditaduras. Conforme comenta Bernardet (2009), como base para um questionamento da situação brasileira podemos relacionar a ideologia-burguesa,

Diz Poulantzas ao analisar a ideologia pequeno-burguesa e o terreno favorável que ela representa para o fascismo: “Devido a seu isolamento econômico (que motiva também o individualismo pequeno-burguês), e a sua aproximação-oposição econômica em relação à burguesia e ao proletariado, a pequena burguesia acredita na burguesia e no proletariado, a pequena burguesia

acredita no Estado ‘neutro’ acima das classes. Ela espera que este Estado neutro traga ‘de cima a chuva e a bonança’ [...] Isto leva frequentemente a uma ‘estadolatria’. A pequena burguesia *identifica-se* neste caso ao Estado, cuja neutralidade iria ao encontro da sua, já que se concebe como uma classe ‘neutra’ entre a burguesia e a classe operária, pilar portanto de um Estado que seria ‘seu’ Estado” (BERNARDET, 2009, p. 65).

Apegados a uma concepção que avalia como neutros as ações e interesses do Estado, empenha-se em considerar, por exemplo, a Embrafilme como um órgão exclusivamente técnico. Na concepção de Carlos Diegues, no manifesto *Cine-olho*, uma empresa do Estado “não pode ter um projeto cinematográfico; ela pode ter um programa econômico, senão ela está exercendo censura” (Carlos Diegues, *Cine-olho*, 1977) (*apud* BERNARDET, 2009, p. 66). Um problema apontado nesse sentido está na relação de poder conferida ao Estado, que tem o alcance de determinado direcionamento ideológico na produção do cinema brasileiro:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que tema tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico (BERNARDET, 2009, p. 66-67).

Para Bernardet, a legislação protecionista emitida pelo Estado não decorre apenas das pressões públicas dos cineastas organizados em congressos ou associações, mas também de uma rede de favores pessoais. Alguns desses produtores buscam contato com pessoas que possuem acesso aos órgãos de decisão do governo, e “[i]sso obriga os cineastas a frequentar a elite do poder, a ter certa familiaridade com as cúpulas do poder” (BERNARDET, 2009, p. 67). Na concepção do autor, é necessário refletir as consequências desse vínculo sobre a produção, questionar a autonomia desses cineastas para realizar a crítica em relação ao Estado e ao governo:

E a primeira impressão é a de que, por maiores que sejam os esforços de alguns cineastas, é difícil produzir filmes críticos, se estes mesmo filmes são realizados e comercializados com a colaboração do Estado, é difícil pedir e obter auxílio do Estado para a realização de filmes que coloquem radicalmente em xeque os fundamentos ideológicos desse Estado e da sociedade que ele julga representar embora, em alguns casos, talvez não seja impossível [...] **De modo geral, a censura atua cortando ou proibindo os filmes, não dirigindo especificamente a mensagem. Mas é o mecanismo do Estado-cinema como um conjunto que acaba limitando a produção como um conjunto** (BERNARDET, 2009, p. 67-68, grifo meu).

A exposição desse quadro não busca desvalorizar o empenho dos cineastas em realizar as críticas sociais que acreditam, mas questionar os entraves sofridos por eles, considerando

que possivelmente o aprofundamento dessa crítica poderia ter se desenvolvido de forma mais frutífera se tivessem a autonomia necessária. De certo modo, “o cinema brasileiro se vê na obrigação de se limitar à crítica superficial dos defeitos do sistema, sem questionar o próprio sistema” (BERNARDET, 2009, p. 68). A exemplo disso, temos o filme *Aves sem ninho* (1939), filme que teve de ser alterado para passar pela censura do Estado Novo, e *Cabra marcado para morrer* (1984), cujas filmagens foram interrompidas pelo Golpe Militar de 1964 e só puderam ser retomadas dezessete anos depois, em 1981.

A história de *Aves sem ninho* é baseada na peça teatral *Nuestra Natacha* (1943), de Alejandro Casona, e é adaptado pelo diretor Raul Rolien. Na versão cinematográfica, o enredo conta a vida de uma órfã que é recolhida num reformatório onde as internas recebem uma educação extremamente repressora. Durante sua estadia no reformatório, ocorre seu encontro com um professor que, comovido com as reclamações de maus-tratos, adota esta moça de 16 anos. Oito anos depois, a órfã, que agora tem o nome de Vitória dos Santos, se forma em Ciências Sociais.

Tocada por sua trajetória pessoal, Vitória tem o desejo de ajudar outras adolescentes que, como ela, sofreram em asilos. Após formada, tem a chance de trabalhar no mesmo reformatório onde era interna. Como professora da instituição, dedica um tratamento humanitário às alunas, o que escandaliza a direção, que a demite. Seguido desse episódio, Léo, antigo colega apaixonado por Vitória, disponibiliza o espaço de um sítio para que se construa um reformatório. Nesse local, Vitória aplica um modelo de educação social e humanizada; porém, após um ano, o sítio é vendido pela família do proprietário.

As críticas contidas no filme, dirigidas a um determinado sistema de ensino, fazem com que seja censurado durante o Estado Novo. Como forma de passar pela censura, o diretor Raul Rolien altera o final, inserindo uma referência à esposa de Getúlio Vargas dentro do filme, criando assim a ilusão de que o governo estava solucionando o problema. Conforme os dados da sinopse disponível na Cinemateca, o filme ganha o seguinte desfecho: “Vitória não desiste e luta muito até vir a notícia: alguém irá realizar seu sonho. A felicidade é geral profere um programa de humanidade e de exaltação à mulher brasileira de manhã” (Resumo do cine-romance de *A Scena Muda*, n. 1052, 20/05/1941).

Outro caso de censura mencionado é *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O filme ganha um valor especial, pois o projeto teve sua trajetória atravessada pela história do Brasil e se torna um marco na história do cinema brasileiro como um dos documentários mais importantes já produzidos.

A princípio, pensava-se em realizar uma obra de ficção, que recriaria uma história real,

a do líder camponês João Pedro Teixeira. Teixeira era fundador da Liga Camponesa de Sapé (PB) e lutava pela reforma agrária e por melhores condições de vida para os trabalhadores do campo, o que o levou a ser assassinado por ordem de latifundiários do Nordeste em 1962.

Interessado em reconstituir essa história, Eduardo Coutinho reúne uma equipe de cinema do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, e, em fevereiro de 1964, vai ao engenho de Galiléia, em Pernambuco, com o objetivo de começar as filmagens de *Cabra Marcado Pra Morrer*. O filme não utilizaria atores; os próprios camponeses e a viúva Elizabeth Teixeira iriam encenar. Porém, as filmagens foram interrompidas pelo golpe militar, no dia 1 de abril, sendo que equipamentos e parte das imagens foram perdidos, alguns membros da equipe foram presos e outros se tornaram fugitivos.

Dezessete anos depois, o diretor retoma o projeto e procura a viúva Elizabeth Teixeira e seus dez filhos. Inicia-se uma longa busca para reencontrar a viúva, os filhos e todos os camponeses que tinham trabalhado no filme. Todos tiveram que se esconder com medo da repressão. A proposta do filme é alterada, e passa a focar a trajetória de cada um dos personagens daquela época até 1981, quando retomam as filmagens. Para contar o drama de uma família de camponeses durante os longos anos do regime militar, Coutinho incorpora as transformações na história do país. Inspirado no cinema-verdade, utiliza as imagens originais salvas em 1964, com as falas e lembranças dessas personagens.

Entre as personagens, a que mais se destaca é Elizabeth Teixeira, companheira de João Pedro, que se viu obrigada a abandonar filhos e a esconder-se na cidadezinha de São Rafael (RN), onde residiu por quase duas décadas sob o nome de Marta Maria da Costa. No depoimento registrado no filme Elizabeth Teixeira demonstra uma visão ideológica firme:

A luta é que não para. A mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade está na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. A luta que não pode parar. Enquanto se diz que tem fome e salário de miséria, o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? Tem que lutar. Quem tem condições, quem tem sua boa vida que fique aí. Eu, como venho sofrendo, eu tenho que lutar e tenho peito de dizer: é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute. Enquanto tiver esse regimzinho, essa democraciazinha aí... democracia sem liberdade, democracia com salário de miséria, de fome, democracia sem o filho do operário e do camponês ter direito de estudar, ah... não pode, ninguém pode (COUTINHO, 1984, p. 73-74).

Bernardet (2009) é um dos autores que acredita que o golpe de Estado de 1964 pegou movimento cinematográfico desprevenido. Segundo o autor, os anos de grande produção cinematográfica não serviram para elaborar formas de organização autônomas: “[n]ão se

desenvolveu naqueles anos um trabalho cinematográfico menos aberto que de alguma forma pudesse não ser tão exposto à repressão” (BERNARDET, 2009, p. 69).

A censura, em especial nos anos 1970, assume uma força maior nas produções culturais, não apenas no âmbito do cinema. Esse recuo diante dos obstáculos colocados pelos movimentos de censura ocasiona o que os produtores culturais denominam como um vazio cultural. As barreiras do Estado criam “um estancamento, já que as formas de produção e circulação das obras estão muito vinculadas ao Estado. Diante disso, os próprios produtores passam a atribuir o arrefecimento ou esvaziamento da produção tão somente ao Estado, no caso à censura” (BERNARDET, 2009, p. 69).

Ao analisar o cinema brasileiro ao final de uma década transpassada por diversas inquietações, passamos a refletir sobre como os artistas lidam com disparidade entre expectativas nacionais e a realidade. Na política, conforme alude Gian Luigi Rosa, no artigo “Um cinema chamado Brasil” (2007), atravessamos dos sonhos de uma revolução iminente, onde “Luiz Carlos Prestes, histórico secretário do Partido Comunista Brasileiro, pronunciou no rádio em março de 1964: “não estamos no governo, mas estamos no poder”, ao pesadelo do golpe dos militares na noite entre o 31 de março e o 1º de abril do mesmo ano” (ROSA, 2007, p.6). Para os conservadores, emerge a ideia de progresso e industrialização; para os vencidos de uma ideologia de esquerda, a visão é de desilusão e desastre histórico.

Em meio a esse contexto, o Cinema Novo surge como movimento cinematográfico influenciado pelo neorealismo italiano do pós-guerra. Essa influência é marcada por dois pontos: primeiro, por um sentimento socialista se alastrou a partir do fim dos anos de 1940; segundo, por uma tendência a um cinema que busca mais a realidade, e volta-se ao cinema-verdade¹⁰. Os filmes passam de uma temática do campo para um retrato da vida urbana. Nas palavras de Gomes (2016, p. 196), “o antigo herói desocupado da chanchada foi suplantado pelo trabalhador”, ainda que esse não fosse o público predominante das sessões de cinema.

O Cinema Novo é conjuntamente marcado pela política nacional desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek – que colabora para o início do movimento – e posteriormente pelos períodos de repressão da ditadura militar. Entre 1950 até 1970, artistas e intelectuais se concentram em grupos como ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e o CPC (Centro

¹⁰ Vale ressaltar que há algumas características que diferenciam o Cinema Direto e Cinema verdade. O cinema direto é conceituado através do modo observativo no qual se abdica das formas de controle do cineasta na composição da cena. Nele utiliza-se poucos cortes, e o mínimo de interferência possível, afim de transmitir ao espectador a realidade sem interferir. Enquanto o cinema-verdade diz respeito a uma estética do documentário surgida depois do neorealismo. Nele temos uma maior intervenção sobre o que é filmado, utiliza recursos como as entrevistas, conversas entre diretores e personagens, os equipamentos de filmagem, por vezes, são revelados ao espectador.

Popular de Cultura), vinculado ao Ministério da Educação e à UNE (União Nacional dos Estudantes). Muitos deles acreditavam que, por meio de uma conscientização das massas populares, conseguiriam atuar de forma decisiva em mudanças políticas.

Em um primeiro momento, atraídos pela ideia de uma política cultural de natureza revolucionária, os jovens cinemanovistas participam do CPC. Contudo, logo essa vinculação é rompida, principalmente devido às provocações do cineasta Glauber Rocha, que se opõem ao sistema desenvolvido pelo CPC, em que a luta pela hegemonia se transforma em atuação pedagógica: ensinar a verdade às massas (SILVA, 2018).

Segundo a pesquisadora Irma Maria Viana da Silva (2018), em seu artigo “A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho” (2018), o Cinema Novo é um movimento cultural de oposição ao cinema de indústria, no qual a precariedade instrumental dos jovens cineastas era um fator importante para a concepção estética desse cinema. Para ela,

a independência da produção possibilitou uma crítica da realidade brasileira, especialmente do modo de produção fílmica, em favor de uma nova linguagem, contra o colonialismo cultural da política dos grandes estúdios (hegemônica), voltada, do ponto de vista dos cinemanovistas, para interesses imperialistas (SILVA, 2018, p. 224).

Buscando um pouco mais do contexto do período, tomamos o prisma de Ismail Xavier (2002), para quem o final dos anos 1960 é marcado como um momento de forte transição – política, cultural, estética –, no qual teatro, cinema, artes visuais e MPB estão em constante intercâmbio, concebendo diálogos de notável consistência:

Tivemos a síntese de um legado construído ao longo do século XX, desde o modernismo dos anos 20 até o momento nacional-desenvolvimentista dos anos 50 que definiu um campo de confrontos polarizado na década de 60. Nas artes, houve uma veloz sucessão de inovação que, depois do golpe militar, não arrefeceu, tornando-se ainda mais intensa em suas rupturas e tensões com o poder, entre 1967 e 1970 (XAVIER, 2002, p. 7).

Atento a esses acontecimentos, o teórico retoma questões propostas nos anos 1960, principalmente no que diz respeito às relações entre estética e política. Relembra que, entre 1960 e 1970, o desenvolvimento tecnológico traz novos recursos às artes, o que propicia a inserção de muitos artistas no campo do cinema expandido – renovação que amplia o diálogo entre cinema e artes visuais, por exemplo. Um número crescente de artistas passa a experimentação de videoarte, vídeoinstalações e projetos em galerias.

Para Xavier (2002), os filmes do período de 1967 e 1970 compartilham com o teatro e

as artes visuais uma proposta provocativa diante do espectador, que rompe com um “regime de contemplação (museológica) ou de consumo (industrial) das imagens e encenações” (XAVIER, 2002, p. 11). Xavier (2002) percebe os movimentos de cada área: no teatro, o rompimento com os contornos da obra; nas artes visuais, adota-se o gestual, a ruptura com a superfície da tela e incluem-se provocações comportamentais; no cinema, utilizam da fragmentação, colagem, justaposição, de forma a desestabilizar categorias estanques.

Em meio a esse contexto, e de forma heterogênea, surge o Cinema Novo. O grupo se concentra em sua maioria no Rio de Janeiro, mas seus participantes são oriundos de diversos lugares. Além dos cariocas Paulo Cesar Sarraceni, Leon Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade e David Neves, temos Glauber Rocha e Gustavo Dahl, da Bahia, Cacá Diegues, de Alagoas, Ruy Guerra, de Moçambique, Miguel Borges, do Piauí, Nelson Pereira dos Santos, de São Paulo, entre outros.

Dos nomes citados, além do destaque tido por Glauber Rocha, outro nome de relevo na história do Cinema Novo é Nelson Pereira dos Santos. Santos era um pouco mais velho do que a geração de cinemanovista, e talvez por isso apresentasse um trabalho mais maduro dentro do cinema brasileiro, servindo de inspiração e referência ao grupo:

Já em 1954, havia dirigido *Rio 40 Graus*, filme com evidentes marcas do movimento neo-realista italiano. Em 1962, quando a produção cinemanovista começa a se intensificar, Nelson já havia terminado quatro longas metragens. Já nos anos 50, o diretor possuía uma obra madura, introduzindo no Cinema Brasileiro não só um universo ficcional delineado a partir de temáticas populares (este aspecto já podia ser encontrado em outros filmes próximos ao populismo nacional-desenvolvimentista), **mas uma maneira de filmar em estilo semidocumental. Neste sentido, a câmera é colocada na rua (a grande inovação de *Rio 40 Graus*) e o povo, a imagem do povo comum, aparece em toda sua novidade e intensidade** (RAMOS, 2000, p. 2, grifo meu).

O estilo próximo ao documentário e a inserção da câmera na rua para registrar as imagens do povo parecem se dialogar com o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” de Glauber, ao mesmo tempo que as imagens gravadas por equipamentos mais modernos, nos quais é possível levar a câmera a novos espaços, criam o estilo livre do cinema direto, acrescentando também as experiência de reprodução do real, associadas ao *cinéma-vérité* – tendências do cinema mundial.

Nessa percepção, observamos que o vínculo do Cinema Novo com o documentário é forte. Tomemos como exemplo a Bienal de 1961, na qual os dois filmes exibidos vinculados ao cinemanovistas eram documentários: *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni, e

Aruanda (1960), de Linduarte Noronha. Cabe ainda citarmos, os documentários realizados por Thomaz Farkaz, na década de 1960. Farkaz, húngaro radicado no Brasil, elaborou documentários fundamentais na cinematografia brasileira, que também se vinculam ao Cinema Novo: *Memórias do Cangaço* (1965), *Subterrâneos do Futebol* (1965), *Nossa Escola de Samba* (1965) e *Viramundo* (1964-1965). Os filmes citados, eram curtas originalmente filmados em 16mm, e depois ampliados para o formato 35mm e reexibidos como um longa-metragem intitulado *Brasil Verdade*, em 1966.

Para o pesquisador Ismail Xavier (2002, p. 10) “[o] documentário, às vezes na fronteira do filme-ensaio, tem se afirmado como um polo de criação cuja pesquisa de métodos impulsiona a reflexão crítica mais adensada em torno de novas formas de representação ou de questionamento da imagem como representação”. Se consideramos como premissa do projeto do Cinema Novo uma busca que se opõe a uma representação idealizada da miséria e propõe a um novo meio estético e ético para se retratar a o Brasil, torna-se interessante a posição de filmografias que questionem a imagem e seu poder de representação.

As divisões entre o gênero documental, o filme-ensaio e o teatro são gradualmente transpostas. Sobre a aparente disposição em borrar as fronteiras do gênero documental, pode-se considerar que

O Cinema, no ponto-limite de sua fricção com o real, dialoga com experiências de um teatro contemporâneo também às voltas com projetos de redefinição da cena onde a performance teatral busca a conexão com o documentário, a incorporação da forma-entrevista e a criação de dispositivos de registro de imagem que se justapõem à ação levada no palco, na igreja, na prisão ou nas ruas (XAVIER, 2002, p. 11)

Na década de 1960, é mais precisamente o estilo livre experimentado nas produções do cinematográficas que desperta o interesse internacional e traz reconhecimento a produção ficcional do Cinema Novo.

Uma contribuição relevante feita por Ismail Xavier diz respeito à formulação sobre a importância da alegoria na constituição do cinema brasileiro moderno. Em *Alegorias do subdesenvolvimento* (2002), o autor se propõe a analisar oito filmes produzidos entre 1967 e 1970; são eles: *Terra em transe*, *O bandido da luz vermelha*, *Brasil ano 2000*, *Macunaíma*, *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *O anjo nasceu* e *Bang bang*. Os filmes mencionados

constroem uma diegese, mobilizam personagens cujas ações organizam um tempo que, embora fora do comum e variável em sua complexidade, coloca os filmes em conexão particular com a experiência social que permanece com a referência. Esse é seu lado mimético que não se confunde com a simplicidade nem naturalismo, longe disso, mas define a sua inscrição no

cinema moderno, num primeiro momento assumido a acepção europeia (neorrealismo e *nouvelle vague*), mas depois caminhando na direção do experimental norte-americano inaugurado em 1947 (Maya Deren), que incluía mas não se esgotava na produção underground à qual foi associado o cinema marginal no fim dos anos (XAVIER, 2002, p. 12).

Xavier considera que o hibridismo nos meios e a heterogeneidade de formas, agregadas às propostas desconcertantes, eram modos de a arte e os artistas interagirem com os espectadores atentos aos questionamentos da história da arte gerados a partir de alegorias. Em suas palavras,

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a cria política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do processo técnico-econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou longo prazo, muito menos como uma sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperança. Está implicada na posição dos cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural (XAVIER, 2002, p. 13).

Conforme o autor, uma vertente do cinema brasileiro se afasta de um projeto industrial cinematográfico quando o projeto industrial é promovido como uma saída aos problemas sociais vividos derivados do arcaísmo das estruturas do Brasil. Nesse contexto, observar a posição dos cineastas e o conteúdo presentes nos filmes é relevante,

pois a discussão de cinema, ao se politizar, assumiu a equação da pobreza e da desigualdade social tal como expressa na noção de subdesenvolvimento que, formulada no plano da economia, assumia o princípio de que não se tratava apenas de uma nova descrição da distância entre pobres e ricos, centro e periferia, mas da elucidação de engrenagem a ser combatida (XAVIER, 2002, p. 14).

Ainda que a tentativa de desvendar as engrenagens do sistema a ser combatido não obtenha êxito imediato, interessam-nos as formas como os cineastas refletiram sobre a condição de subdesenvolvimento e como isso se reflete sobre a estética do cinema. Segundo Xavier (2002), o subdesenvolvimento é uma condição dramática que deve vir à tela, e o programa estético diversificado nas produções cinematográficas explora as alegorias do subdesenvolvimento que operam nas tensões providas a partir da pobreza e desigualdade social

Nesse contexto histórico, Xavier escolhe a alegoria “como categoria capaz de dar expressão à forte relação entre forma e conjuntura que, distinta em cada filme, definiu a consistência interna do grupo e sua relação com o debate cultural do período” (XAVIER, 2002,

p. 15). Ainda conforme o crítico, “o movimento interno das alegorias dos anos 60 privilegia a construção de um tempo instituído pela narrativa que compõe uma referência, mesmo que descontínua, fragmentada, balizando as formas de interação com o espectador” (XAVIER, 2002, p. 12).

as alegorias invocam dois diálogos articulados, ao compor uma iconografia que permite o cotejo entre filme e obra pictórica, e ao criar uma narrativa que possibilita o diálogo com a literatura e o drama, aspectos que solicita de modo mais incisivo a remissão ao tempo histórico tal como internalizado formalmente nos filmes (XAVIER, 2002, p. 12).

É em meio a esse quadro que surgem as primeiras concepções de um cinema novo pela perspectiva dos cineastas brasileiros; desse modo, buscando compreender como os cineastas do Cinema Novo interpretam o cinema brasileiro, opto pelas hipóteses lançadas por um dos seus principais teóricos, o prestigiado cineasta Glauber Rocha.

Glauber radicaliza o que, em sua concepção, seria uma proposta de arte revolucionária. Para o entendimento de suas propostas artísticas, parto de seus posicionamentos expostos principalmente no manifesto do Cinema Novo, intitulado “Uma Estética da Fome” (1965), e a perspectiva estético-teórica traçada na “Eztetyka do Sonho”, conferência realizada em Congresso na Columbia University, em Nova York, em 1971.

Os argumentos expostos em “Uma Estética da Fome” vêm ao conhecimento do público pela fala do cineasta no Congresso sobre os Cinemas do Terceiro Mundo, em Gênova, Itália, em 1965. Na comunicação de 1965, inicia pontuando a distância do crítico europeu e o cinema latino-americano:

prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino (ROCHA, 1981, p. 28).

Desse modo, o convite para falar sobre o cinema novo brasileiro torna-se um manifesto latino-americano de um cinema político. Glauber aponta a favor de uma nova linguagem que se oponha ao colonialismo cultural presente na política dos grandes estúdios. Assim, a estética da violência pretende criar uma forma de expressão do colonizado diante do colonizador que ainda não percebe a sua existência.

Em *Revolução do Cinema Novo* (1981), Glauber resgata alguns pontos para remontar a

trajetória do cinemanovistas. Entre 1957 e 1958, cineastas como Miguel Borges, Cacá Diegues, David Nevez, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro reuniam-se em bares do Rio de Janeiro para discutir sobre problemas do cinema brasileiro. Em meio as discussões, “Eli Azevedo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: *Cinema Novo*” (ROCHA, 1981. p. 16).

O nome é aderido e encontra, no entusiasmo de Gustavo Dahl, junto à premiação de *Arraial do cabo*, a definição de um pensamento: “que *nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem*” (DAHL *apud* ROCHA, 1981, p.17). Conforme comenta Glauber Rocha,

Nós não queremos Eisenstein, Rosselini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nosso cinema é nosso cinema é novo não por causa da idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA 1981, p. 17, grifo do autor).

Em outras palavras, acreditavam lutar em benefício de uma nova linguagem, contra o colonialismo cultural da política dos grandes estúdios, que representavam os interesses imperialistas. Opunham-se diretamente à produção industrial, acreditando nas potencialidades do cinema de autor e de um cinema político. Glauber resume da seguinte forma:

[...] o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (GLAUBER, 1981, p. 17).

A ideia da câmera como um olho sobre o mundo e instrumento de conhecimento, bem como a montagem como organização de um discurso, aproxima o conceito que busco alcançar: a compreensão do cinema novo como um ensaio sobre a realidade brasileira.

Em seu texto “A revolução é uma *eztetyta*”, Glauber define a posição do intelectual frente ao subdesenvolvimento como aquele que busca uma cultura revolucionária pelo caminho da estética:

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um esteta do absurdo ou um nacionalista romântico é a cultura revolucionária. Como

poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar a alienação e contradições e atingir uma lucidez revolucionária? Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre temas justapostos. – O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva. – O desenvolvimento e a influência colonial e de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido (ROCHA, 1981, p. 66).

É válido notar que a concepção de Rocha parte da aceitação de certas premissas aqui já estabelecidas: há uma característica para o cinema brasileiro – compartilhada também pelo cinema latino-americano – que é a condição de subdesenvolvimento. Essa categoria é composta por um sistema em que se constitui uma relação entre colônia e colonizador, o que estigmatiza a cultura aqui produzida pela crítica imperial como uma cultura primitiva.

O olhar interessado de uma pessoa de uma cultura eurocêntrica destinado as produções brasileiras ou latinas caracteriza-se, em sua maioria, como um interesse pelo exótico. É produtor nesse pensamento que haja uma consciência da própria condição colonial, para que se possa se opor de forma efetiva a essa estrutura. A crítica desses valores deve ser realizada em sua totalidade,

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em próprio contexto e em seguida transportar instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial *informa* o colonizado sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista (ROCHA, 1981, p. 66, grifo do autor).

Glauber acredita poder sintetizar duas formas de uma cultura revolucionária: a didática e a épica. A didática consistiria em alfabetizar, informar, conscientizar as massas e as classes médias alienadas, e a épica, em provocar o estímulo revolucionário. Em suas palavras, “[a] didática será científica. A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético” (ROCHA, 1981, p. 67). Para ele, a arte será revolução,

A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras; a ação substituta de valores integrais da colaboração humana, a que se limita pelas remanescências do falho significado burguês da individualidade (ROCHA, 1981, p. 68).

Em “A estética da fome”, Rocha resgata um ponto já mencionado: há nas artes no Brasil a questão do exotismo formal que vulgariza problemas sociais. O exotismo deriva de uma

herança do olhar europeu, para o qual “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista” (ROCHA, 1981, p. 29).

Segundo Rocha (1981), a subordinação econômica e política nos moveu a certa debilidade filosófica e à impotência, as quais, às vezes, geram a esterilidade e a histeria¹¹. Somado a isso, revela-se o sentimento de frustração, além de sermos constantemente atingidos pelo complexo de inferioridade em relação ao colonizador, quando ocorre uma aproximação do estrangeiro, tal aproximação não é um diálogo, mas pelo humanitarismo do colonizador pelo colonizado. Conforme o autor, a fome é latina, e por esse motivo “não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1981, p. 30).

Na lógica organizada por Glauber Rocha, o comportamento apropriado de um faminto é a violência, e isso não significa primitivismo. Personagens como Fabiano em *Vidas Secas* (1963) ou Corisco em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) vivenciam a fome e a violência; porém, não estão em um contexto pré-civilizatório, logo, não podem ser primitivos. Mesmo que suas representações impactem o espectador pela temática da miséria e da fome, tais fenômenos são constituintes da civilização brasileira. O desdobramento dessas ideias em Glauber pode ser mostrado para além de suas teorizações escritas, uma vez que estão presentes em seus filmes, conforme analisa Silva:

Glauber procurou mostrar, entre outras coisas – assim como havia discutido no *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, e voltou a mostrar no *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969 –, que a violência “rústica” de personagens como Corisco, Coirana, Antônio das Mortes ou o Santo Sebastião (alegorias de personagens históricos, como Lampião, Antônio Conselheiro etc.), tida pelo europeu como “primitiva”, não é pré-civilizatória, ou seja, não se trata de um fenômeno anterior à civilização, mas seu excedente. O objetivo ali (nos filmes do cinema novo) não era de expor um estado pré-capitalista, mas sim suas consequências. Da mesma forma se tratava, em primeiro lugar, especialmente nos filmes de Glauber Rocha, de realizar a crítica do chamado “processo civilizatório brasileiro” (SILVA, 2018, p. 227).

¹¹ Na concepção de Glauber Rocha exposta, no livro *Revolução do Cinema Novo*, a esterilidade seriam “aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posse de suas formas”, enquanto a histeria seria a “indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular” (ROCHA, 1981, p. 30).

É interessante recordar que, na violência de Manuel contra o coronel no início de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber subverte, pela violência, a passividade de Fabiano, personagem de *Vidas secas* que se encontra em situação análoga à de Manuel. O fato é que Rocha define uma estética da violência que, antes de ser primitiva, é revolucionária. A estética da violência seria o ponto de partida para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 1981, p. 31-32). Em resumo, a violência seria a forma de expressão encontrada pelo colonizado para que sua existência seja enfim percebida. Cabe, ainda, pontuarmos que a violência mencionada pelo cineasta não se configura em conjunto ao ódio, “mas um amor de ação e transformação” (ROCHA, 1981, p. 32).

De forma notória, o manifesto “Uma estética da fome”, reivindica questões relativas à libertação dos povos colonizados, e tal fenômeno decorre do fato de ter “sido escrito em concomitância com um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados” (SILVA, 2018, p. 226). Para Silva (2018), Glauber faz referência explícita à obra *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, publicada originalmente em 1961. O livro aborda a colonização e seus efeitos, bem como processo histórico; para o autor, a violência seria o elo fundador do colonialismo.

Na concepção de Rocha, o Cinema Novo seria um fenômeno não só brasileiro, mas dos povos colonizados,

O cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde um cineasta disposto a filma a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar de um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público*, a consciência de sua própria existência (ROCHA, 1981, p. 32-33, grifo do autor).

Todos esses conceitos referenciados em “Uma estética da fome” são em parte atualizados e reformulados. Silva (2018) comenta que, caso analisemos a passagem do primeiro manifesto “Estética da Fome”, e depois, o segundo, “Estética do Sonho”, podemos perceber algumas alterações. A arte revolucionária, teorizada pelo CPC, ao ser empregada por Glauber, faz com que essa seja uma ação que vai além de uma busca descolonizadora, recaindo em uma crítica do próprio racionalismo: “[n]a passagem da estética da fome e da violência para a estética do sonho foi, em tese, reformulando seu conceito de arte revolucionária, cujos pressupostos foram inspirados pelo teatro político de Brecht” (SILVA, 2018, p. 224 -225).

O que observamos em “A estética do sonho” é a proposta de libertação do povo latino-americano frente à razão conservadora e às repressões do racionalismo importadas pelo modelo social europeu. Rocha comenta sua mudança de perspectiva da primeira comunicação para segunda; segundo ele, em “A estética da Fome”,

situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação. Dizia que nossa pobreza era compreendida mas nunca sentida pelos observadores coloniais. 1968 foi o ano das rebeliões da juventude. O maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais brasileiros manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964. Terra em transe, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários da esquerda. Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância (ROCHA, 1981, p. 218).

As ideias contidas em “A estética do Sonho” parecem derivar de um amadurecimento artístico, que passa a priorizar a liberdade acima de tudo. Segundo Silva (2018, p. 226), “na Eztetyka do Sonho, defendeu o irracionalismo na arte de vanguarda (contra a razão opressora do colonizador) como única arma do artista intelectual revolucionário, terceiro mundista”.

Para Rocha, a palavra revolucionária foi – e continuaria sendo – palavra de ordem no Terceiro Mundo (nos anos 1960): “uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (ROCHA, 1981, p. 219).

Sobre o malogro da arte revolucionária no Brasil, considera que derivaria das repressões do racionalismo e do conservadorismo:

A existência descontínua desta arte revolucionária no Terceiro Mundo se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo. Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal

medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda, exemplifico outra vez no Brasil, foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres. O Povo é o mito da burguesia (ROCHA, 1981, p. 219).

A afirmação do povo como mito da burguesia merece algumas considerações. Em certa medida, Glauber Rocha é um dos cineastas que, segundo Silva (2018), rompem com o CPC (Centro Popular de Cultura), pois acredita que a luta pela hegemonia transformou-se em atuação pedagógica, isto é, lecionar a “verdade” às massas. No entanto, a proposta de transformação social pela conscientização do povo é abertamente uma das principais ideias do Cinema Novo. Se observamos mais atentamente ao conteúdo de seu texto *A revolução é uma estética*, o autor acredita na existência de duas formas de uma cultura revolucionária: a didática e a épica. A forma didática, a princípio, não é criticada pelo autor; pelo contrário, em suas palavras “[a] didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário” (ROCHA, 1981, p. 67). Mas o autor considera que a didática é científica, isto é, consiste em “alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas” (ROCHA, 1981, p. 67); afirma ainda que “a didática sem épica gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais” (ROCHA, 1981, p. 67). A própria escolha do termo “massas ignorantes”, separando essas massas dos “intelectuais”, permite-nos o entendimento de que as massas são o povo, e à parte do povo está outra categoria: os intelectuais. Ao salientar a fissura entre os intelectuais e o povo, é propício que cheguemos ao questionamento de quem são as massas e quem são os intelectuais?

Para elucidar tal ponto, devo incorrer antes na aproximação de órgão técnicos do governo como a Embrafilme, e a visão de processo revolucionário didático alocada por Glauber, e almejada por todos os cinemanovistas, a fim de esclarecer que, em certa medida, as falhas dos cineastas não se devem somente às repressões do racionalismo, mas aos próprios equívocos e contradições ideológicas internas do movimento. Conforme argumenta Bernadet,

O significado é o órgão técnico do Estado pretensamente neutro de repente nada ter de neutro; há um deslocamento nítido do que seria uma função técnica (luta pelo mercado etc.) pra uma função eminentemente ideológica (a educação). E essa ideia cara aos cinemanovistas provém do Cinema Novo. Ele, ideologicamente ligado aos setores do Iseb – Instituto Superior de Estudos Brasileiros –, tinham adotado a tese da conscientização: os filmes, levando informações sobre a realidade brasileira e elementos de análise, provocariam ou contribuiriam para a conscientização política do povo/público. De certo modo, determinados cineastas consideram-se aptos a representar ou captar os anseios do povo/nação, a expressar esses anseios em seus filmes, graças ao Estado, e o povo/público, ao receber esses filmes, conscientiza-se. Em outras palavras, um grupo, que se julga de alguma forma representante da nação, dos

anseios que ele considera como mais legítimos e autênticos dessa nação, procura os órgãos estatais para tentar exercer uma hegemonia ideológica. Penso que Arnaldo Jabor é claro: “É fundamental, então, a noção de que o cinema, de que a cultura brasileira têm que ser preservados, porque nós, os intelectuais e os criadores de cinema, formamos a consciência nacional, nós somos a nação. Uma nação é o que ela pensa, o que seu povo pensa. E a Embrafilme deverá aprofundar este processo vital de um povo se pensando” (*Opinião*, 3/10/1975). Nessa límpida formulação, percebe-se a coincidência entre povo e intelectuais (BERNADET, 2009, p. 85).

Em síntese, os cineastas acreditavam que seus filmes revelariam ao público a realidade brasileira e atuariam, desse modo, na conscientização política do povo/público. Recaem, dessa forma, em um pensamento no mínimo questionável: julgam serem qualificados para representar os anseios do povo. Incidem, desse modo, na ideia de serem eles os formadores da consciência nacional. Na fala de Arnaldo Jabor supracitada, “nós somos a nação”, e é essa nação que julga saber o que o povo pensa.

A discussão acerca dos intelectuais que avaliam saber o que o povo pensa está presente em *Terra em transe* (1966). Na sequência intitulada “Encontro de um líder popular”, vemos uma mistura de comício populista com marcha carnavalesca na qual políticos e populares dividem o mesmo espaço. Jerônimo, um sindicalista, é encorajado a falar: “Eu sou um homem pobre, operário, sou presidente no meu sindicato, estou na luta das classes, acho que tá tudo errado, e eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise, e o melhor é aguardar ordem do presidente” (TERRA EM TRANSE, 1967).

Paulo Martins, jornalista e poeta, tapa a boca de Jerônimo, olha direto para a câmara e diz: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?” (TERRA EM TRANSE, 1967). A ação de Martins parece conter um valor simbólico, porquanto, numa postura dramática brechtiana, rompe-se o universo diegético ao mesmo tempo que se rompe a ilusão de que o povo poderia falar por si só. Logo depois, aparece um homem pobre, interpretado por Flávio Migliaccio, que reivindica a condição de ser o povo e conta suas mazelas: “Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não sou eu, o povo sou eu. Tenho sete filhos e não tenho onde morar” (TERRA EM TRANSE). Em seguida, é espancado e morto.

Os intelectuais claramente não são o povo, mas acreditam saber o que eles pensam e, uma vez que consideram o povo incapaz de pensar sozinho, acreditam que “os intelectuais devem assumir essa tarefa porque o povo não tem condição, meio, recursos, de fazê-lo” (BERNADET, 2009, p. 86). Tal comentário parece coincidir com a afirmação de que o povo é uma invenção da burguesia, e ironicamente a visão dos cineastas em muito se assemelha à de

uma elite burguesa. Em *Propostas para uma história*, Bernardet comenta a concepção de Oliveira Viana: que enaltecia as elites imperiais em detrimento das republicanas. Criticamente, podemos considerar que certos cineastas, ao intuírem saber as aspirações do povo, aproximam-se de um pensamento colonizador:

há um parentesco entre esse pensamento e o de D. Pedro I, tal como interpretado em *Independência ou Morte* (1972). D. Pedro tem a intuição das necessidades e das aspirações do povo, existe entre ele e o povo uma harmonia, há uma espécie de secreto e intuitivo entendimento entre vontade de Pedro e os desejos do povo. Essas posições pertencem a uma corrente de pensamento que podemos chamar “nacionalismo autoritário”, de fundamental importância na história ideológica do Brasil e com que os cineastas que citei apresentam afinidades (BERNADET, 2009, p. 87).

Estimular o nacionalismo veicula o risco de se ver crescente um nacionalismo caracterizado como imperialista, conservador e autoritário. Para o cinema brasileiro, quando incluídos temas voltados aos sertões ou aos índios¹², esse sentimento nacionalista, cumpre ressaltar que não é suficiente para alterar a composição do mercado cinematográfico, mas faz com que o cinema brasileiro passe perto de ideologias perigosas ao seu próprio desenvolvimento.

Segundo Rocha (1981), a colonização infiltra-se em tal nível que impossibilita uma ideologia revolucionária integral, a qual encontraria na arte sua expressão maior. Em sua concepção, as raízes indígenas e negras configuram a única força desenvolvida na América Latina, enquanto os burgueses e a classe média seriam apenas “caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras” (ROCHA, 1981, p. 221). Com seu desenvolvimento artístico, Glauber abandona a compreensão racional da pobreza como única via de uma arte revolucionária, ao passo que se apegua a crença de uma arte mais libertária por meio do sonho. Em suas palavras: “[o] sonho é o único direito que não se pode proibir” (ROCHA, 1981, p. 221).

Parte dos pontos aqui explanados, ainda que de forma panorâmica e curta, deriva de

¹² Tais temas resgatam o fetiche nacionalista sobre a identidade brasileira: o índio, no romantismo; o sertanejo, no regionalismo. Entre os filmes com a temática sertaneja, estão: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) de Glauber Rocha; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman; *Sagarana* (1973), de Paulo Thiago; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos; *Quelê do Pajeú* (1969), de Anselmo Duarte; quanto à representação do indígena: *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), de Gustavo Dahl; *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Orlando Senna e Jorge Bodansky.

reflexões na compreensão de elementos constituintes do cinema brasileiro. Consta-se que, seja pela perspectiva de Bernardet (2009), de Gomes (2016), de Ismail Xavier (2002) ou de Glauber Rocha (1981), os autores convergem em um ponto: a condição de subdesenvolvimento. A partir dessa condição, tecem suas considerações e estratégias. Bernardet vê a situação por uma crítica que privilegia o olhar entre as relações de colonizador e colonizado. Xavier, a partir das considerações de Bernardet, aliado ao viés teórico de Walter Benjamin, elabora suas análises a partir do conceito de alegorias do subdesenvolvimento. Glauber Rocha, consciente da condição de subdesenvolvimento, acredita na necessidade de uma revolução, uma revolução estética, na qual defende a ideia de uma violência revolucionária, capaz de transformar a consciência do colonizador pela compreensão da situação do colonizado. O autor também compreende, ainda que tardiamente, a necessidade de autonomia da obra de arte, e sua ruptura com a lógica europeia.

A partir das considerações de Ismail Xavier sobre alegorias, e as alegorias adotadas por Glauber Rocha inspiradas na literatura da década de 1930, busco estabelecer um diálogo entre a literatura regionalista e as representações do Brasil nos filmes do Cinema Novo. Para Rocha o que antes era escrito na literatura de 1930, é agora transposto no cinema de 1960:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (ROCHA, 1981, p. 31).

Esse ponto de contato entre a representação do Brasil no cinema novo e a representação presente na literatura torna-se interessante para pensarmos as interpretações do Brasil por um caráter ensaístico presente no cinemanovista.

2.2 DIÁLOGOS COM A LITERATURA REGIONALISTA BRASILEIRA

Para que seja possível realizar comentários acerca dos filmes do Cinema Novo, recorreremos ao quadro esquemático estrutural dessas produções proposto por Ramos (2000) em “Breve panorama do Cinema Novo”, no qual divide essas obras em três trindades. Na primeira, haveria como característica marcante a representação de um Brasil longínquo e ensolarado, no qual se avistam conflitos de cunho político. Nessa primeira trindade, correspondendo à produção de 1963, estariam os filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha; *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos – filmes de iminente imagem realista do Nordeste (RAMOS, 2000). Já as produções da segunda

trindade são realizadas após o golpe de 1964:

contemporânea a um momento de forte autocrítica desse mesmo grupo jovem da classe média urbana. De uma inicial desconfiança com as formas populares de expressão, caminha-se para uma idealização destas, simultaneamente a uma intensa autocrítica em relação aos limites éticos da condição de classe média em um país miserável. Neste quadro, poderíamos citar *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) (RAMOS, 2000, p. 3).

Segundo o autor, nessa segunda trindade, revela-se um diálogo mais aberto da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, o que não ocorria na primeira trindade, ou seja, a aproximação com a urbanidade e a realidade do cinemanovista torna as produções mais coerentes com os produtores.

Já a terceira trindade é realizada em um momento no qual o país sofre mais intensamente com a censura. O que possivelmente contribui na escolha em se criar filmes de acentuados tons alegóricos, cujo empenho central é buscar uma representação do Brasil. Nessa seleção, estão os filmes: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha; *Os Herdeiros* (1969), de Cacá Diegues; e *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra. Aos filmes dessa mesma linha, pode-se incluir ainda: *Pindorama* (1971) de Arnaldo Jabor, *Brasil Ano 2000* (1968), de Walter Lima Jr., e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (RAMOS, 2000). As alegorias presentes nessas obras seriam alegorias nascidas em meio ao desespero, “por meio do espetáculo alegórico havia a tentativa de se buscar uma solução de compromisso entre uma narrativa não clássica, fragmentada e alegórica, e o espetáculo cinematográfico de uma grande produção, suposto motor para atingir o grande público” (RAMOS, 2000, p. 4).

Na composição da primeira tríade: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, observamos obras que têm como tema uma imagem realista do Nordeste. A construção dessa imagem regionalista dialoga com a literatura, principalmente no tocante ao romance da década de 1930. A composição dos temas relacionados à seca para construção dos espaços diegéticos e os enredos também são ambientados no período do Estado Novo.

A escolha do Nordeste/Norte como ambiente para os motes nacionalistas tem origens antigas e pode revelar seus precursores na literatura. O germe de projeto literário regionalista pode ser observado, por exemplo, no prefácio de *O Cabeleira* (1871), de Franklin Távora. Nesse texto, o autor aponta as diferenças entre Norte e Sul, defendendo que o Norte teria a seu favor as exuberâncias naturais e estaria mais propício à autenticidade da literatura nacional devido à

baixa contaminação estrangeira ocorrida nos processos migratórios do sul. Logo no prefácio, Távora (1873, p. 14) diz que “Norte e Sul são irmãos, mas são dois”.

Na concepção do autor, a região Norte ainda teria certa feição primitiva e, ao contrário dos escritores dos grandes centros urbanos, haveria ainda nos nativos do Norte um elo com o repertório das tradições e poesias populares da região. Távora propõe que o projeto literário genuinamente brasileiro só poderia vir do Norte.

A razão é óbvia: o Norte ainda não foi invadido como está sendo o Sul de dia em dia pelo estrangeiro. A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles, e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua genuína expressão (TÁVORA, 1873, p. 12).

No entanto, ainda que estime o Norte como favorito para um projeto de literatura nacional, consente que a produção do gênero romance é mais significativa no Sul:

o primeiro filólogo brasileiro, Sotero dos Reis, é nortista; que é nortista Gonçalves Dias, a mais poderosa e inspirada musa de nossa terra; e que igualmente o são Tenreiro Aranha, Odorico Mendes, Franco de Sá, Almeida Braga, José Coriolano, Cruz Cordeiro, Ferreira Barreto, Maciel Monteiro, Bandeira de Melo, Torres Bandeira, que valem bem Magalhães, A. de Azevedo, Varela, Porto Alegre, Casimiro de Abreu, Cardoso de Meneses. Teixeira de Melo? No romance, porém, já não é assim. O Sul campeia sem êmulo nesta arena (TÁVORA, 1873, p. 12-13).

Távora acredita ter realizado um romance histórico, uma vez que, além de utilizar personagens e enredos da tradição popular, recorre às *Memórias históricas da província de Pernambuco* (1848), de Fernandes Gama.

Para a pesquisadora Cristina Betioli Ribeiro, em seu artigo “O projeto literário de Franklin Távora pelo viés de *O Cabeleira*”, *O Cabeleira* seria o primeiro romance da série *Literatura do Norte* (1876-1881) e celebraria, com história e folclore, a nacionalidade brasileira. A autora propõe, por meio da análise do livro, demonstrar como Franklin Távora executou o seu projeto literário. Ribeiro (2008, p. 4) argumenta que, na composição dos personagens, o autor apoiar-se-ia em categorias deterministas e explicaria “o desenvolvimento do banditismo no Norte por motivos ligados à raça, ao meio e ao momento – a conhecida tríade taineana, um dos assuntos valorizados e divulgados pela Escola de Recife”.

Na composição do romance, Franklin Távora, embora utilize muito da literatura oral e de crônicas cujos personagens estavam idealizados, emprega concepções de observação e realismo que refletem uma sólida associação da verossimilhança à documentação histórica, o que evidencia sua preferência pela crônica histórica romanceada (RIBEIRO, 2008).

Conforme Ribeiro (2008), historicamente resgatam-se fatos memoráveis do cenário pernambucano, no século XVIII, na composição do enredo e personagens. O romance citaria diversos apelidos de criminosos como: “Maracajá, Ventania, Jurema, Jacarandá, Gavião, Miguel Mulatinho e até mesmo de um Corisco anterior ao que compôs o bando de Lampião e ficou conhecido no século XX como o último cangaceiro independente” (RIBEIRO, 2008, p. 3). Essas figuras ganham, na obra literária, uma potência similar a de grandes heróis. Em meio a uma realidade, por vezes, calamitosa, esses foras da lei convertem-se em figuras que são aclamadas pela bravura e pelo papel de vingadores que assumem (RIBEIRO, 2008).

Cabeleira aproxima-se, desse modo, mais ao modelo do “anti-herói” ou mesmo à mitificação ao modo dos heróis medievais como Robin Hood e El Cid:

Condizente com o projeto literário de Franklin Távora, atento às fontes populares do Norte, o personagem Cabeleira tem o mérito de provir da tradição oral pernambucana e dos registros históricos locais. No discurso narrativo, sustentado por notas de rodapé e paratextos, a fonte popular e o documento histórico “autorizam” a mitificação do Cabeleira, ao modo dos heróis medievais Robin Hood e El Cid, perenizados pela tradição oral e pela memória coletiva como exemplos de líderes patrióticos, valentes e benevolentes (RIBEIRO, 2008, p. 4).

Segundo a autora, pode-se dizer que o romance busca uma tentativa de enredo que alie elementos folclóricos na prosa de ficção, conciliados à história, à finalidade moralizadora e ao cavalheirismo medieval. A figura do cangaceiro enquanto um mito de herói nacional não havia sido consolidada na época da publicação do livro; no entanto, a imagem do cangaceiro, ora aclamada, ora renegada, já estava presente nas literaturas orais do norte e na literatura de cordel:

Se tomarmos como parâmetro de comparação o conteúdo das narrativas de cordel, salvo as diferenças de tempo e de materialidade em relação às coletas de Távora, podemos apontar o contra-exemplo de Lampião. O cangaceiro, pernambucano como o Cabeleira e também famoso pela crueldade e coragem, é tanto louvado e “regenerado”, como temido e depreciado nos folhetos. Na segunda metade do século XIX, quando o romance *O Cabeleira* é publicado, ainda não está constituído o “mito do cangaço”, que ganharia força somente na década de 50 do século XX, momento em que o banditismo no Nordeste já fez história e a imagem do cangaceiro é associada positivamente à nacionalidade, pela elite intelectual (RIBEIRO, 2008, p.6).

Essa associação do cangaceiro como personagem de uma nacionalidade será incorporada após a consolidação da história do banditismo do Nordeste, na década de 1950, e serviria de inspiração ao cinema novo, em filmes como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). Realizado entre 1968 e 1969, o filme articula reflexão política à iconografia do cangaceiro. Observamos uma mescla entre o gênero aventura e *western*, com a influência do

cordel e da ópera.

Segundo Xavier (2002, p. 273), *O Dragão da Maldade* “é uma revisão de *Deus o Diabo* ‘atravessado’ por *Terra em transe* e o contexto tropicalista [...] promove o retorno de cangaceiros, beatos, e de Antônio das Mortes e do santo guerreiro”. Nesta aventura, o personagem Antônio das Mortes estaria incumbido de eliminar um novo cangaceiro da região. Ainda segundo o autor, “*O dragão da maldade* traz novamente a teatralização, o plano-sequência, a câmera na mão, a fala solene, as longas sequências de reflexão em que as personagens mergulham na imobilidade e as tensões deságuam na discussão sobre o poder, o mito a história” (XAVIER, 2002, p. 273).

O filme estaria em diálogo com o projeto contido em *O Cabeleira*, que resgata história e mitificação de heróis nacionais. Conforme Xavier (2002), por meio de elementos imagéticos, o filme compõe a tradição da Idade Média: o cavaleiro, a virgem, a Igreja. Na abertura do filme, a imagem de São Jorge matando o dragão evocaria o mito e a ação do herói, bem como a tradição pictórica de sua representação na Igreja. No plano seguinte, saímos da imagem fixa de São Jorge para o plano-sequência, cujo cenário é a caatinga. Esses dois elementos deliberam dois pontos necessários à nossa argumentação: primeiro, a retomada do herói e figura do cangaceiro enquanto mote nacionalista; segundo, a delimitação do espaço – emblemático do sertão – que se articula em relação direta como romance da década de 1930.

Retornando ao projeto de Távora, Ribeiro (2008, p. 3) argumenta:

o cangaço imperou no “polígono das secas” por mais de 50 anos e foi cantado pela tradição oral e explorado na ficção regionalista, a conexão com a tradição clássica, que não deixa de ter uma influência de peso na formação dos escritores oitocentistas, também se faz presente no romance do XIX. José de Alencar, ao se voltar para a Antiguidade grega e para os exemplos medievais, estabelece analogias entre o personagem Arnaldo e Hércules ou os doze pares de França (RIBEIRO, ANO, p. 3).

Para Ribeiro (2008), personagens como Arnaldo de *O sertanejo*, de José de Alencar, e *Cabeleira*, do romance homônimo de Távora, ambos situados no sertão, alocam-se em um espaço limítrofe entre a civilização e a barbárie. Esses seriam os representantes “do caráter ‘semi-bárbaro’ ou ‘semi-civilizado’ do índio misturado ao branco, no sertão hibridizado pelo espaço selvagem e pelo espaço urbanizado” (RIBEIRO, 2008, p. 3).

O primitivismo elogiado no prefácio de *Cabeleira* em parte irá configurar uma contradição interna para o autor, uma vez que as condições de subdesenvolvimento da região Norte/Nordeste representam um atraso no desenvolvimento social e econômico. Disso derivariam problemas sociais como o aumento da criminalidade, que poderia ser apaziguada

caso ocorresse a diminuição da pobreza conjunta com um desenvolvimento da região. O processo de desenvolvimento e os aspectos da urbanização, relacionados muitas vezes à ideia de “progresso”, representariam na sociedade rural o enfraquecimento de sistema de opressão de regimes escravocratas e patriarcais, controlados por senhores de engenho e latifundiários. Dessa forma,

O vislumbre positivo do progresso, contraditório em relação ao discurso de resgate da pureza dos costumes primitivos, aparece desde o prefácio, como na apologia feita ao desenvolvimento da Amazônia, e é reforçado na conclusão da narrativa, quando o narrador define a pobreza como “elemento de degradação social” e elogia a riqueza como “um dos primeiros bens da vida” (RIBEIRO, 2008, p. 7).

A pureza primitiva, estabelecida na figura do roceiro ou do homem do campo, argumentada em Távora como mote na literatura nacional, também é apreciada pelo Romantismo. A busca por uma identidade nacional se torna um dos elementos primordiais para a construção do padrão estético brasileiro, no século XIX. Cabe lembrar que o movimento romântico iria optar pela criação de uma arte nacional, uma arte que conjeturasse a identidade da recém-independente nação brasileira. Pode-se dizer também que o realismo, menos idealizado e pautado em um modelo mais científicista, inspirado nas escolas europeias, também esquadrinha nuances para a construção dessa identidade. No entanto, quando tratamos do cinema novo, esses parecem ser herdeiros da concepção nacionalista presente no ideário modernista das décadas de 1920 e 1930.

A procura por uma identidade, por vezes, recai na procura de obras com características regionalistas, na composição de mote nacionalista. O nacionalismo, e por consequência o regionalismo, por vezes, transita em discussões acerca de seu caráter ideológico e o estético.

Ligia Chiappini, em “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”, apresenta dois pontos de vista,

se é verdade que o regionalismo como movimento e criação de obras serviu a políticas nacionalistas estreitas e totalitárias [...] não é menos verdade que também tem, nesses e em outros países, contestado essas mesmas políticas e aproximado solidariamente o leitor da cidade do homem pobre do campo (CHIAPPINI, 1995, p. 154).

Na compreensão da autora, estabelecer uma “arte amorosa” seria a única forma de evitar um distanciamento entre o leitor e o homem que essa ficção quer retratar, a arte seria o meio pelo qual é permitido “sair dos seus guetos citadinos, comunicando-se com e aprendendo sobre outros tantos becos deste mundo” (CHIAPPINI, 1995, p.155). Nesse argumento, podemos

pensar o papel dos elementos regionalistas no cinema novo: o processo de aproximação entre os personagens retratados e o espectador dessas obras parece promover um efeito de conscientização entre as realidades díspares dos brasileiros.

Na concepção da autora, diversos títulos tomados como literatura universal são também regionalistas, e isso deriva da ideia de que toda obra literária seria regionalista, uma vez que expresse seu momento e lugar:

A obra literária regionalista tem sido definida como “qualquer livro que, intencionalmente ou não, traduza peculiaridades locais” definição que alguns tentam explicitar enumerando tais peculiaridades (“costumes, credices, superstições, modismo e vinculando-as a urna área do país: “regionalismo gaúcho”, “regionalismo nordestino”, “regionalismo paulista”... Tomado assim, amplamente, pode-se falar de um regionalismo rural quanto de um regionalismo urbano. No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto [...] expressa seu momento e lugar. Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas particularidades linguísticas (CHIAPPINI, 1995, p. 155).

O regionalismo literário, por vezes, seria associado à figura do campo devido a perspectivas que o relaciona “à tradição greco-latina do idílio e da pastoral” (CHIAPPINI, 1995, p.156). Segundo Chiappini (1995), foi em meados do século XIX que formas literárias começam a expressar a tensão entre o idílio romântico e a representação realista, buscando gradualmente abarcar o homem do campo, empenhando-se também em dar-lhe voz e fazê-lo ser escutado pelo leitor da cidade: “A tensão entre idílio romântico e realismo correspondem outras constitutivas do regionalismo: entre nação e região, oralidade e letra, campo e cidade, estória romanesca e romanesca; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente” (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

Nessa perspectiva, a autora ainda argumenta que o regionalismo na literatura constitui um desafio teórico, pois lida com “os problemas de valor; da relação entre arte e sociedade; das relações da literatura com as ciências humanas; das literaturas canônicas e não-canônicas” e dos terrenos híbridos entre elas (CHIAPPINI, 1995, p. 156).

O regionalismo enquanto um fenômeno universal precisa ser compreendido como uma tendência literária que não é estática. Investigar as questões teóricas acerca dele implica constatar também sua atualização diante de problemáticas como: a globalização; o processo de urbanização e modernização da cidade sob o capitalismo. Suas propostas reaparecem também discutindo questões de identidade problemática diante desse novo contexto (CHIAPPINI, 1995).

Chiappini revela que haveria um equívoco quando a crítica exclui grandes autores dessa tendência por considerá-los universais; para ela, é justamente “o seu espaço histórico-geográfico, entranhado vivenciado pela consciência dos personagens, que permite concretizar o universal” (CHIAPPINI, 1995, p. 157). Em suas palavras, “[o] importante é ver como o universal se realiza no particular” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

O escritor regionalista seria capaz de descrever e aludir à determinada região geograficamente existente; porém, não cabe acreditar que se trata de uma cópia exata da região, e sim de compreender que o espaço ficcional criado naquela literatura “aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes na história” (CHIAPPINI, 1995, p.158). A incumbência da crítica seria então atualizada; a ela caberia indagar qual a função que a regionalidade exerceria naquela obra ficcional (CHIAPPINI, 1995).

Refletindo sobre os pontos argumentados sobre o regionalismo por Chiappini, podemos indagar acerca de aspectos regionalistas representados em filmes do cinema novo. A hipótese que levanto é que os cinemanovistas, ao incorporarem o regionalismo, buscam lidar com a problemática da identidade.

Por de trás de filmes como *Vidas Secas*, *O padre e a moça*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Ganga Zumba*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Terra em transe*, *Macunaíma*, vemos um cinema que, ao repudiar as imitações dos padrões cinematográficos internacionais, constroem obras que questionam a identidade brasileira, procuram recriar um retrato do Brasil e de sua cultura.

Obras como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os fuzis* e *Macunaíma*, por exemplo, desdobrariam suas reflexões a partir da visão nostálgica do passado e da denúncia das misérias do presente. *Vidas Secas* e *Macunaíma* são inspirados na literatura modernista de Graciliano Ramos e Mario de Andrade, e confirmam, em certa medida, a hipótese dos cinemanovistas como herdeiros do projeto nacionalista do Modernismo de 1920 e 1930.

Antes de nos atermos à hipótese do cinemanovistas como herdeiros do projeto nacionalista do Modernismo, é frutífero algumas explanações sobre o romance regionalista e a literatura de 30, a qual serviu de base para diversas obras do cinemanovistas.

Em “Anotações à margem do regionalismo” (2000), Walnice Nogueira Galvão reflete sobre a importância do regionalismo no Brasil enquanto um mapeamento da realidade nacional. Conforme a autora, o regionalismo engajado retomado nos anos 30, cujo enfoque se concentra no Nordeste, acaba por desenhar o programa estético da ficção brasileira.

Curiosamente, enquanto a literatura portuguesa se debruça na produção de obras cujas temáticas relacionam-se com o mar; no Brasil, país de extensa faixa litorânea, os escritores

voltam as costas ao mar em direção ao interior. O fascínio pelo sertão – esse olhar que regressa ao interior – faz o caminho inverso do colonizador que se joga ao mar, e é responsável pela linhagem /segmento literário nomeada regionalismo (GALVÃO, 2000).

A relação entre colonizador e colonizado, e a influência da cultura eurocêntrica permeia boa parte da constituição da literatura brasileira. Os primeiros escritos sobre o Brasil se dedicam à descrição da Nova Terra, e disso deriva certa predominância pictórica nessas escrituras. Os cronistas e viajantes introduzem em seus textos a descrição da fauna e da flora brasileiras, bem como a língua que os nomeia. Esse processo, segundo Galvão (2000), é percebido nos primeiros textos do nativismo:

Tais traços se tornariam mais acentuados com o advento do Romantismo, o qual, coincidindo com a independência política, se impregna de nacionalismo. Proposta pelo Romantismo europeu, a valorização do folclore pesquisado nos contos e cantos do povo vinha a calhar para os escritores nacionais, que procederam à apropriação da cultura popular no país. A principal personagem do novo movimento seria o índio, escolhido com emblema da nacionalidade para marcar a diferença com relação ao colonizador português (GALVÃO, 2000, p. 46).

Galvão (2000, p.46) comenta, ainda, que a mania nativista originou um considerável número de patriotas que trocavam seus sobrenomes por onomásticos indígenas, bem como observa Gilberto Freyre em *Casa grande & senzala* (1933). No entanto, a vinculação do índio das Américas como protagonista romanesco tem origem francesa, inspirada pelas obras *Os Natchez* (1815) e *O último dos Abencerragem* (1926), de Chateaubriand. No Brasil, foi fundamental a orientação do teórico Ferdinand Denis como apologista do indianismo e preceptor do nosso romantismo,

imbuídos dos ideais do pré-romantismo europeu, o francês [...] pregava o abandono dos modelos greco-latinos, em reação ao classicismo, e a utilização de fontes de inspiração que fossem nacionais, primitivas, do povo e do medievo. O que para nós deveria se traduzir em nacionalismo, exploração da natureza e indianismo, pois aqui já tínhamos nossos antepassados “bárbaros”, como os europeus: nosso herói medieval aclimatado seria o índio (GALVÃO, 2000, p. 47).

É possível observar tal influência nos romances de José de Alencar, como *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), bem como na poesia de Gonçalves Dias, sobretudo em “I-Juca Pirama” (de Últimos cantos, 1851), e Os Timbiras (1855).

O primeiro regionalismo deriva dos protestos contra a hegemonia das letras da Corte que posicionava o Rio de Janeiro como centro do país. Dadas as proporções territoriais do país deliberaram “que o Brasil autêntico fica no interior e não no litoral deslumbrado pela Europa.

E reivindicariam uma expressão própria e autônoma de sua peculiaridade” (GALVÃO, 2000, p. 47). Desse modo, após os caminhos traçados pelo romantismo, nasce o que se nomeia como o primeiro regionalismo, e por consequência o sertanismo, uma vez que trouxe o sertão para a ficção. Assim, as diversas paisagens brasileiras e seus habitantes passam a figurar na literatura brasileira.

Na primeira fase do regionalismo, conforme autora:

Entre as vozes a se fazerem ouvir no primeiro regionalismo estão alguns pioneiros de certa importância. Bernardo Guimarães põe em cena o cerrado mato-grossense, em *O ermitão de Muquém* (1865), *O garimpeiro* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), o mais famoso de seus romances. Taunay, a região centro-leste, em *Inocência* (1872). O cearense Franklin Távora - teorizador e militante do regionalismo - o Nordeste, em *O Cabeleira* (1876), *O matuto* (1878) e *Lourenço* (1881). José de Alencar, uma espécie de pai fundador da nossa ficção, visava dar um quadro o mais completo possível do país, no tempo e no espaço. E veio a escrever vários romances propriamente regionalistas, a exemplo de *O gaúcho* (1870), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Os tipos humanos das diferentes regiões e províncias, a cor local, a notação pitoresca concentravam a prosa desses autores (GALVÃO, 2000, p. 48).

Já o segundo momento do regionalismo, ainda conforme a mesma autora:

Sob influxo do Naturalismo surgiria depois um segundo regionalismo, em reação ao Romantismo, rejeitando vários de seus achados e propondo outras sondagens. Alguns autores se destacam, como segue: Inglês de Souza, o autor de *O missionário* (1888) e *Contos amazônicos* (1893), sediando seus livros na Amazônia. Manuel de Oliveira Paiva, autor de *Dona Guidinha do Poço* – publicado incompleto na *Revista Brasileira* em 1987 e como livro só em 1952 –, ambientando-se no Ceará. Rodolfo Teófilo, com *A fome* (1890), *Os brilhantes* (1895), *O paroara* (1899), romances sobre a seca do Nordeste; Afonso Arianos escolheria o interior mais agreste, nos contos de *Pelo sertão* (1898) e no romance *Os jagunços*, do mesmo ano, publicado sob pseudônimo de Olívio Barros, sobre a Guerra de Canudos; Domingos Olímpio selecionaria para cenário o interior do Ceará, onde se passa *Luzia-Homen* (1903) (GALVÃO, 2000, p. 48).

Segundo Galvão (2000), tais obras, salvo certas exceções (*Dona Guidinha do Poço* e *Pelo sertão*), têm em comum as descrições diretas dos fatos, preocupação com os determinismos e a com a ciência, o pessimismo e o fatalismo, pois anunciavam uma reação ao romantismo que os precedia.

Posteriores ao segundo regionalismo de recorte naturalista emergem escritores pré-modernistas, que tendem a focalizar a cultura caipira; seriam esses os pré-modernistas: paulistas e gaúchos. Entre os nomes de relevo, estão estariam de Monteiro Lobato – por obras como os contos *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919) e “Negrinha” (1920) – e Valdomiro Silveira,

autor de *Os caboclos* (1920), cuja importância foi alocar o dialeto caipira e a figura do contador de casos (GALVÃO, 2000). Segundo a autora, Silveira “efetuou um grande achado, ao pôr em cena um narrador caipira, falando na primeira pessoa, conferindo naturalidade às cadências do discurso ‘dialetal’ ou ‘rústico’ da zona geográfica do *r* retroflexo, assim canalizando a identificação com o leitor” (GALVÃO, 2000, p. 48-49).

Em uma visão panorâmica, pode-se dizer que o caminhar desses movimentos literários insere pouco a pouco figuras como do caipira, o caboclo, o bandido, o cangaceiro, o beato, o vaqueiro, entre outros, na literatura brasileira. Esse empenho realizado pela literatura regionalista é de grande importância, pois, conforme Galvão (2000, p. 49), “executam tanto o mapeamento da paisagem e das condições sociais quanto o inventário dos tipos humanos que se espalhavam pela ignota vastidão do país”.

A publicação de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, por exemplo, pesaria tanto sobre o regionalismo quanto nas reflexões sociais que buscam interpretar o Brasil na década de 1930. Entre esses escritos, conforme aponta Galvão (2002), estão obras como *Casa Grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo* de Caio Prado Jr. (1942).

Os sertões sistematizou a concepção de um abismo a separar o país litorâneo e civilizado de um interior atrasado e primitivo, denunciando que a relação entre ambos se dava quando o primeiro chacinava o segundo. E se interrogava sobre as razões de tal disparidade. Ainda iria imprimir seu ferrete nas nascentes ciências sociais brasileiras na década de 1940, ao repertoriar os temas que iriam entretê-las pelos decênios a vir, pois já se ocupara do negro, do mestiço, do índio, dos movimentos sociais, da desigualdade, das insurreições dos pobres, da cultura popular, do messianismo e do milenarismo, do subdesenvolvimento e da dependência (GALVÃO, 2000, p. 49).

Entretanto, apesar das contribuições do regionalismo, seu sucessor cronológico, o Modernismo, renegá-lo-ia por considerá-lo de má qualidade estética, “bem como inteiramente equivocado quanto ao propósito de dar a conhecer o Brasil” (GALVÃO, 2000, p. 50).

Historicamente, a década de 1930, como já mencionado, foi um período de intensa polarização política:

Assistia-se à ascensão dos totalitarismos por toda parte. Fascismo na Itália, Espanha e Portugal. Nazismo na Alemanha. Primeiros sinais do peronismo que dominaria a Argentina entre os anos de 40 e 50. Ditadura e Estado Novo de Getúlio Vargas no Brasil [...]. Tudo isso só podia mesmo conchamar os intelectuais a uma maior participação na luta contra os regimes de exceção. Uma tal arregimentação deixou marca nas artes e na literatura, um pouco por toda parte. Uma das mais invulgares realizações dela, e à esquerda, foi o

romance social norte-americano, cuja silhueta avulta como uma sombra sobre o terceiro regionalismo, o de nosso romance de 30 (GALVÃO, 2000, p. 50).

Ainda sobre o regionalismo: no artigo “A tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira”, Humberto Hermenegildo de Araújo realiza uma interessante síntese do pensamento de Antonio Candido, explorando entre seus textos a *Formação da literatura brasileira* e “Literatura e subdesenvolvimento”. Para Candido, a tradição do regionalismo na literatura brasileira está ligada à dialética do universal e do particular como categoria decisiva na compreensão do processo formativo de nossa literatura. Em tal dialética:

o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico pode ser visto como elemento impulsionador do surgimento de uma tendência – o regionalismo – que se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional, agregando ao seu conceito noções como “localismo”, “pitoresco” e “bairrismo” (ARAÚJO, 2008, p. 119).

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (1997), também considera a tradição regionalista como uma das dominantes na construção do romance romântico brasileiro, tendo papel importante em dois momentos decisivos da literatura brasileira: o Romantismo e o Modernismo. E vê o projeto nacionalista como uma forma de pesquisa e descoberta do país,

A tarefa romântica incluía, nos temas considerados nacionais, a celebração da natureza e o interesse por costumes e regiões. Contextualizados inicialmente na voga do indianismo, esses temas exprimiam o desejo de individuação nacional, que corresponderia ao desejo de individuação pessoal. Segundo Antonio Candido, o “único” revocava o “perene” do Arcadismo. Mas, como contrapeso do individualismo lírico, o romance permitiu à imaginação criadora a apreensão do cotidiano e a descrição objetiva da vida social. Nessa linha, os romances de costumes e o romance regional aparecem dentro de um projeto nacionalista: verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país (ARAÚJO, 2008, p. 122).

Delibera ainda um dos problemas das primeiras fases do regionalismo, o problema da estilização do romance regionalista, que reside na artificialidade do escritor urbano em retratar uma realidade em que o original permanece ao alcance do leitor:

a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambigüidade que desde o início marcou o

nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais **geral** e de certo modo mais **própria** do país (CANDIDO, *apud* ARAÚJO, 2008, p. 122, grifo do autor).

Na concepção de Candido, o regionalismo é tido como componente decisivo para autonomia literária, e ainda estimulava a estilização, a observação e a fidelidade ao meio observado (ARAÚJO, 2008). As reflexões desenvolvidas a partir da literatura regionalistas são importantes para o desenvolvimento de uma percepção do próprio país, e ainda colaboram para nossa compreensão do estado de subdesenvolvimento social.

Antonio Candido esclarece que o regionalismo permanece como uma força estimulante na literatura, uma vez que a situação de atraso econômico e social invade o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, “propondo sugestões, erigindo-se em assunto que é impossível evitar”. Assim, no período do Modernismo, sobretudo o que se seguiu após a revolução de 1930, o regionalismo funcionou como “[...] presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político” (CANDIDO, 1987, p. 156 e 158). Superado o regionalismo pitoresco vinculado ao otimismo patriótico dos românticos, o tema regional se transformou; mas permaneceu, uma vez que o atraso básico do país periférico se prolongava no século XX:

Na fase de pré-consciência do subdesenvolvimento, ali pelos anos de 1930 e 1940, tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte. Ele nos interessa mais, por ter sido um precursor da consciência de subdesenvolvimento (CANDIDO, 1989 p. 160).

Ao tratar da literatura regionalista, o que nos interessa, em certa medida, é o alargamento das imagens do Brasil – o que permitiria ao leitor atualizar a visão do seu país. Pensar a literatura de 30 obriga-nos a pensar sobre os movimentos que impulsionaram uma consciência social e a problematizar como tal consciência repercutiria em na estética da arte de um período. Sobre a primeira fase do regionalismo, Araújo (2008, p. 126) afirma

a “consciência social” dos escritores foi determinante, pois surgiu como um problema a ser enfrentado no terreno da elaboração literária: “organização estética”, “elaboração formal” constituíam um paradigma que, para os escritores, não poderia atrapalhar o impacto humano da obra. Segundo Antonio Candido, poucos tiveram a capacidade de resolver o problema, e pouquíssimos puderam unir a formulação crítica adequada à realização correta: O que houve mais foi preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas, quase ninguém percebendo como uma coisa e outra dependem da elaboração formal (estrutural e estilística), chave do acerto entre arte e literatura (CANDIDO, 1987, p. 197).

No tocante ao romance de 30, um autor que traz contribuições relevantes é Luis Gonçalves Bueno de Camargo, com a tese “Uma história do romance brasileiro de 30” (2001). Para ele, a década de 30 vive um clima de polarização política e literária. Esse ambiente torna fecundo o crescimento do romance social ou romance proletário de cunho neonaturalista. Esse tipo de romance empenha-se na representação de aspectos da sociedade brasileira, evitando interferências na forma de narrativas que se aproximam da reportagem ou do estudo sociológico. Conforme Camargo (2001, p. 20),

ampliam-se as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro, A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala.

Essa aproximação entre os escritores oriundos das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, com os denominados proletários, amplia o dilema de lidar com um outro. Esse “impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos” (CARMAGO, 2001, p. 22). Um dos escritores do período que equacionam esse impasse de forma ímpar é Guimarães Rosa.

Rosa ao contrário de Graciliano Ramos, via com suspeita a racionalidade, sentindo falta de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço não se diminuem em seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. O escritor, o artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte (CARMAGO, 2001, p. 22).

As formas linguísticas populares puderam ser emprestadas e reinventadas no contato artístico e pelo intelectual representante da alta cultura. Além do impasse entre o povo e o artista/intelectual, é preciso validar questões alocadas na tradição literária que se divide em: romance social e romance psicológico. Camargo (2001) relembra o mote levantado por Jorge

Amado em seu discurso de posse na Academia Brasileira:

São os dois caminhos do nosso romance, nascendo um de Alencar, nascendo outro de Machado, indo um na direção do romance popular e social, com uma problemática ligada ao país, aos seus problemas, às causas do povo, marchando o outro para o romance dito psicológico, com uma problemática ligada à vida interior, aos sentimentos e problemas individuais, à angústia e à solidão do homem, sem, no entanto, perder seu caráter brasileiro (AMADO, 1972, p.11)

Jorge Amado tem a perspectiva de uma ficção brasileira dividida ao meio; porém, essa divisão creditada como marca do romance desde o século XIX torna-se mais aceita pelos literários especialmente na década de 1930 (CARMAGO, 2001).

Com base nas elucubrações de Afrânio Coutinho, expostas em *A Literatura no Brasil* (1986), pode-se argumentar que

o humanismo brasileiro se divide em duas formas, que serão expressas pela literatura de ficção no Brasil em duas correntes, a regionalista, em que o homem aparece em conflito ou tragado pela terra, e a psicológica ou de análise de costumes, em que o homem está diante de si mesmo ou de outros homens [...] É inegável que essa formulação faz sentido e se assenta sobre outras formas de fratura da sociedade brasileira, expressas por binômios como norte/sul ou litoral/sertão. A ligação do intelectual com a realidade brasileira, sua maior adesão aos valores do “sertão” ou, ao contrário, o apego ao seu gabinete de trabalho, à atividade livresca que quase sempre o mantém ligado a uma tradição intelectual própria de outros centros intelectuais, tem sido um ponto crítico de discussão desde a criação, segundo alguns, ou a implantação, segundo outros, do romance no Brasil - sobretudo através da principal figura literária desse momento, Alencar (CARMAGO, 2001, p. 30).

O interessante, nesse sentido, é observar, na tradição do romance brasileiro, o grau de proximidade do intelectual à realidade brasileira. Há uma linha na qual escritores desejam que a obra incorpore com naturalidade aspectos considerados genuínos da realidade brasileira, mesmo que a compreensão sobre a realidade brasileira seja heterogênea entre eles; na outra, há os que não priorizam o contato direto com essa realidade (CARMAGO, 2001).

Em certa medida, essa geração do pós-Primeira Guerra vivencia um sentimento de falência do liberalismo. Os intelectuais brasileiros continuam ligados à Europa e se fraturam em duas polarizações políticas: a extrema-direita ou a extrema-esquerda. A carência de uma autoafirmação não se dá apenas na literatura¹³.

¹³ Camargo (2001) resgata na declaração de Murilo Mendes a síntese do período: “A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte nos, é uma geração sem bibelot. É uma mocidade profundamente séria, sem precisar de ser exteriormente grave e farisaica. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos problemas, uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza

Segundo Camargo (2001, p. 36), emergem “duas possibilidades opor-se as forças reacionárias ou ficar a favor delas. Há todo um movimento de uma geração de jovens apoiados em ideias comunistas que exaltavam-se em peças que buscavam o convencimento do público”. O autor ainda comenta que cresce a ideia de que o país estaria no final de um processo no qual seria necessário “construir um novo mundo, a partir de novos ideais” (CAMARGO, 2001, p. 36).

A ideia de construção de algo novo vigora na década de 1960; no entanto, já estava presente nos decênios de 20 e 30 com o modernismo brasileiro. Houve uma tendência em se associar o romance de 30 como uma segunda fase da literatura surgida na Semana de Arte Moderna.

pouco se tem falado do forte embate que houve entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas, e a tendência dominante é ver o romance de 30 como um desdobramento do modernismo de 22, uma segunda fase da literatura surgida na Semana de Arte Moderna [...] João Luiz Lafetá [...] vê o romance de 30 como parte integrante do movimento modernista [...] Seu ponto de partida é o de que todo movimento estético tem um projeto estético e um projeto ideológico. No caso do modernismo brasileiro teria ocorrido uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico (CAMARGO, 2001, p. 47).

O movimento modernista produziria efeitos positivos para as próximas gerações, porém, relativo à produção, a primeira fase do modernismo é escassa em obras, sobretudo romances, quando comparada ao segundo momento. “Dessa forma, a geração de autores que apareceram nos anos 30 é ao mesmo tempo herdeira e legitimadora do movimento de 22, cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros” (CAMARGO, 2001, p. 60). Pode-se dizer que Modernismo havia contribuído para criação de uma arte brasileira, e a literatura de 30 pode ser compreendida como um alargamento do espírito modernista. Outro ponto, pertinente à discussão da literatura de 30, diz respeito ao projeto ideológico e estético.

Pensando de forma rigorosa, a sustentação da proposição segundo a qual as transformações sofridas pela forma de fazer literatura no Brasil entre os decênios de 20 e de 30 não constituem dois momentos diferentes, mas duas fases de um só momento a se diferenciarem por uma ênfase maior no projeto estético ou no ideológico, depende de se entender que existe um mesmo projeto estético e um mesmo projeto ideológico. Se os projetos forem outros, não faz sentido pensar em mera diferença de ênfase. Quando um momento

d'avant-guerre. É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou para o catolicismo, mas que não quer saber do liberalismo” (MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas. *Lanterna Verde*, nov. 1936, p. 47-48)

ênfatiza um determinado projeto ideológico (ou estético), ele só pode ser continuidade de um momento anterior se nesse primeiro instante for possível localizar um mesmo projeto ideológico (ou estético), ainda que posto à sombra de um projeto estético (ou ideológico). No caso do modernismo, é inegável que a geração dos autores que participaram da Semana de Arte Moderna se preocupava sobretudo com uma revolução estética, enquanto os que estrearam nos anos 30 centravam sua atenção nas questões ideológicas. Não é muito fácil, no entanto, admitir uma continuidade dos projetos estético e ideológico de uma geração para outra de forma a que a ênfase num ou noutro desse conta dos desacordos que separam essas duas gerações. Seria preciso saltar as enormes diferenças que há entre a geração de intelectuais formada antes da Primeira Guerra e a dos formados depois dela (CAMARGO, 2001, p. 64).

As reflexões sobre um projeto ideológico ou ético em relação ao caráter estético foi uma das questões mencionadas anteriormente quando tratamos da “Estética da fome” e “Estética do sonho”, de Glauber Rocha. Pode-se visualizar um certo desdobramento desses debates no modernismo para a literatura e para o cinema novo. Traço anteriormente mencionado que reverberou discussões tanto na literatura quanto nas demais artes refere-se ao impacto da condição de subdesenvolvimento e ao modo como ela impactou nas formas de ver o Brasil:

Se a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão de Brasil. Mesmo com a ressalva de Antonio Candido de que, nos anos 30, ainda não havia exatamente uma consciência do subdesenvolvimento, apenas uma "pré-consciência", temos um afastamento ideológico considerável entre a geração que fez a Semana de Arte Moderna e a que escreveu o romance de 30 (CAMARGO, 2001, p. 65).

Os comentários de Camargo baseiam-se nas considerações de Candido sobre as formas de ver o Brasil antes e depois da Revolução de 30, expostas no texto “Literatura e Subdesenvolvimento” (1989). Para Candido, haveria um afastamento ideológico entre a geração de 22 e os escritores do romance de 30.

Ora, a idéia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30. Tais diferenças ficaram claras muitas vezes nas relações entre os intelectuais aparecidos nos anos 20 e os dos anos 30 (CAMARGO, 2001, p. 65).

Enquanto para Mário de Andrade a arte está no plano estético; para outros, ela só pode ser de ação política: “[a] natureza de projeto ideológico de cada geração leva a uma diferença bastante grande de avaliação acerca de quais opções estéticas são válidas ou não” (CAMARGO, 2001, p. 66). As diferenças ideológicas correspondem a diferenças estéticas. É o caso, por

exemplo, dos problemas relativos à língua brasileira operarem um movimento importante nas obras literárias. Segundo Camargo (2001, p. 67), essa era uma preocupação recorrente em Mário de Andrade, uma vez que o escritor “já colocara o problema da gramática e sua obra de ficcionista incorpora conscientemente aspectos da oralidade, da fala brasileira”. O uso artístico da língua brasileira é tratado pelo autor como uma forma a elevar potencialidades da língua falada.

O autor faz um paralelo entre a linguagem utilizada por Mário de Andrade e aquela de José Lins do Rego. Para tanto, vale-se da seguinte declaração de Lins do Rego (1938, p. 85): “[a] língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito”. E acrescenta que o que “José Lins quer – e pratica em seus romances, é bom que se diga – uma língua ‘natural’, que possa servir de verdadeira língua franca literária, ou seja, que possa constituir um instrumento de comunicação em nosso ambiente literário” (CAMARGO, 2001, p. 66).

Ainda sobre a contribuição do modernismo e a linguagem coloquial nos romances de 30, Camargo (2001) resgata a visão da crítica Lúcia Miguel Pereira, para a qual a ação criadora do modernismo e encerrado seu papel histórico na Semana de 22.

A pane destrutiva do movimento foi excelente. Não sei se a pane construtiva também o terá sido, mas é inegável que se fazia necessária uma reação contra aquele academismo, aquele marasmo, aquele cansaço em que se atolara a literatura nacional. O modernismo foi uma sacudidela benéfica (PEREIRA, 1940, p. 107).

Para Pereira, o modernismo destrói parte de uma tendência ao academismo, porém, o processo de construção, no que diz respeito à construção de uma nova arte, tem contribuição modesta. A maior contribuição do modernismo seria possibilitar uma forma menos “viciada” em se pensar a literatura.

A crítica vai num grande centro temático do romance de 30, o destaque dado às figuras marginais, e até aí encontra para o modernismo um papel relevante - mas atrapalhado por aquela "atitude crítica", síntese do caráter destrutivo do movimento, voltado portanto mais para o passado do que para o futuro, numa postura estéril, sem continuidade. Para ela, não é difícil notar, mesmo depois do calor da hora, considerando de forma muito mais ampla o papel do movimento, o modernismo não teve influência direta sobre a geração que o sucedeu, mas estabeleceu um ambiente literário, distante do academismo e próximo de uma atitude de busca de uma forma brasileira de fazer arte, que permitiu o aparecimento do romance de 30. Por mais que ela consiga agora enxergar uma integração entre o modernismo e a experiência da geração que o sucedeu, não é da continuidade de projetos estéticos ou ideológicos que ela

fala aqui, mas do impacto sobre nosso sistema literário. A destruição de um modo viciado de pensar a literatura já é a construção de um sistema propício para que uma nova produção surja (CAMARGO, 2001, p. 72-73).

Traço importante para se pensar a retratação do Brasil pelos cinemanovistas será por meio da imagem do sertão. O sertão brasileiro figura em representações diversas: na pintura, música, literaturas orais e no cinema; mas é principalmente por meio da literatura, mais especificamente na segunda geração modernista, que a temática passa a fomentar no imaginário nacional a ideia de uma identidade brasileira cultural. O Nordeste figuraria como um manancial do qual fluiria a cultura brasileira, e essa ideologia nacionalista é assimilada e assumida pelos cinemanovistas. Acreditando na concepção do sertão inspirada pela literatura, procuro na representação do sertão a compreensão da nossa formação nacional. Em outras palavras, busco entender como uma limitação espacial precisa acaba se tornando uma forma de interpretar o Brasil pelos cinemanovistas. Para tal análise, escolho as primeiras obras que levam temas como a fome, a opressão e a religiosidade do povo nordestino, a saber, a trilogia do sertão: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis*.

Para cunhar o conceito de sertão e analisar essas obras que marcam a história do Cinema Novo, adoto alguns dos argumentos expostos em *O Clarim e a oração* (2002), e na dissertação de José Antônio de Souza, “Imagens de um Brasil profundo: Uma história revisitada de *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* na Terra do Sol e *Os Fuzis*” (2019).

Na área da literatura, no começo do século XX, toma-se como marco principal a obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Nela, o autor lança a possibilidade de olhar o Brasil por suas margens. Influenciados por essa obra emblemática, autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e José Lins do Rego expandiram o entendimento da categoria sertão e contribuíram para alocá-lo na imaginação literária brasileira (QUEIROZ, 2009).

Conforme Queiroz (2009), o Cinema Novo também seria devedor dessa longa tradição iniciada por Euclides da Cunha. É principalmente por meio do diálogo com a literatura que os diretores do movimento conseguiram filmar películas densas historicamente, com engajamento, discussões políticas afinadas e complexas em termos de temporalidade. Ainda segundo o autor, a necessidade de aproximação com a literatura foi levantada por Nelson Pereira dos Santos no começo dos anos 1950 e

com o passar dos anos essa proposta amadureceu e encontrou outros defensores, como Glauber Rocha e Walter da Silveira, na Bahia. O Cinema Novo, enfim, consolidou um longo período de debates e discussões em torno

da necessidade de “abrasileirar” o tipo de cinema feito no Brasil, associando os filmes a outras linguagens da cultura, como a música, o teatro, as artes plásticas e, principalmente, a literatura (QUEIROZ, 2009, p. 169).

A tentativa de abrasileirar o cinema deriva em muito da oposição que esses cineastas faziam em relação ao cinema industrial estrangeiro. No entanto, esse diálogo com a literatura criou mais do que inspirações temáticas e de enredo: “a literatura foi o caminho escolhido pelos diretores para se conectar à história profunda do Brasil” (QUEIROZ, 2009, p. 169).

No Brasil, oficialmente a Carta de Pero Vaz de Caminha, de 1500, é o primeiro documento que registra a palavra sertão no país; nela se documenta o sentido empregado pelos viajantes do século XVI: o da oposição litoral X sertão (TELES, 2002).

Segundo Queiroz (2009, p. 169), “o sertão sempre foi pensado em oposição a alguma coisa”. No próprio emprego da palavra, haveria uma polissemia: os portugueses usavam o termo sertão para áreas que fazem parte Portugal, mas são distantes de Lisboa. Com o tempo, a palavra passa a ser empregada também para nomear áreas grandes, interiores, situadas dentro das terras recém-descobertas. No uso da palavra sertão o sentido variava, ora “fazendo referência a uma coisa (espaço interior) ou outra (vazio político), conforme a ocasião exigisse” (QUEIROZ, 2009, p. 170).

Já no resgate dos significados da palavra propostos por Gilberto Mendonça Teles, no texto “O lu(g)ar dos sertões”, publicado no *O Clarim e a oração* (2002), vê-se que

A palavra *sertão* tem servido, em Portugal e no Brasil, para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, isto é, num lugar privilegiado – na “civilização” (TELES, 2002, p. 263).

Desse modo, o sertão, que em um sentido mais estrito era um local distante do litoral, passa a figurar com muitos outros significados. Vale ressaltar que as categorias de sertão e litoral, colocadas, às vezes, como opostas são complementares, uma vez que uma é construída em função da outra: “[e]nquanto o litoral é quase sempre dado por conhecido, o sertão, por sua vez, viria a se tornar objeto e razão do mito nacional, preservado em algum lugar do imaginário e da vivência concreta dos brasileiros” (QUEIROZ, 2009, p. 171). O sertão seria então um reduto, que inexplorado e primitivo, conservaria o sentido de nacionalidade. Para os brasileiros, “a palavra foi percorrida por novos conteúdos e significados, transformando-se em uma categoria essencial para o entendimento da nação” (QUEIROZ, 2009, p. 171)

Mais do que em oposição ao litoral, foi em contraste com a noção de região colonial que o imaginário sobre o sertão começou a ser construído: era o oposto do mundo segundo da ordem estabelecida por duas instâncias de poder, o Estado e a Igreja. Antítese da região colonial, o sertão era o território do vazio, domínio do desconhecido, espaço ainda não preenchido pela colonização (QUEIROZ, 2009, p. 170).

O sertão parece ser o território ainda não colonizado, ou seja, um território primitivo. Pode-se dizer que essa seria uma palavra que mantém um vínculo forte com esse processo de colonização. A palavra,

que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que o *símbolo* comandava a significação (re)produzindo-a de cima para baixo, verticalmente sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado. Refletia na América o ponto de vista do europeu – era o seu *dito* (ou seu ditado), enquanto nas florestas, nos descampados, nas regiões tidas por inhóspitas, de vegetação difícil, se ia criando a subversão de um *não-dito* nativista e sertanista que se tornou um dos mais importantes *signos* da cultura brasileira (TELES, 2002, p. 263)

Segundo Teles (2002, p. 246), o sertão passa por diversas transformações. Inicialmente, alterações “operadas no significante escrito e falado (**sartãoo** – **cartão** – **certam** – **sertão** – **Sertão** – **sertões** – e o lúdico **ser tão**)”. Contudo, a principal mudança encontra-se no modo de relacionar os aspectos provenientes do lugar geográfico do sertão no Brasil; seriam áreas vazias localizadas no Centro, no Planalto Central, que passam a ser ocupadas no final da década de 1950. Para o autor, “isto explica o sentido popular, segundo o qual o *sertão* é outro lugar, é o lugar do outro: fala-se dele, mas ele sempre está longe da enunciação” (TELES, 2002, p. 264).

A obscuridade etimológica que envolve o termo *sertão* constitui um dos elementos motivadores das várias significações que ele foi adquirindo, à medida que o espaço brasileiro se foi ampliando para Oeste. Dir-se-ia que a horizontalidade da conquista territorial atuou no esvaziamento do *símbolo* colonialista, transformando-o em *signo* linguístico da nova realidade nacional e ampliando o imaginário dos nossos escritores [...] A subversão deste conceito estratificado na língua só foi possível quando o escritor formulou a sua própria linguagem, assumindo-o como circunstância e falando de dentro dele [...] Foi neste deslizar entre a língua e a linguagem, entre o *lugar* e acepção geográfica e o *lu(g)ar* da acepção poética, que se criaram as melhores imagens do sertão [...] Pode-se falar no “entrelugar” do *sertão*, espaço entre a língua e a linguagem, entre a observação que se quer científica e a imaginação que o leva à literatura (TELES, 2002, p. 264).

Segundo Queiroz (2009, p. 172), Euclides da Cunha viabilizou pensar o sertão não como um espaço físico, mas como algo “que está à margem da escrita da história”; o sertão desdobra-se em “um conceito chave dentro de sua obra, que gira em torno de um motivo central:

a necessidade de descobrir um Brasil a partir de suas margens”. Para compreender a formação do Brasil, seria necessário interligar o indivíduo e o meio em que habita, e “[u]ma das maiores contribuições de Euclides da Cunha para o pensamento social brasileiro foi ter feito da ideia de sertão uma forma de compreender nossa formação nacional, conjugando de forma implacável o homem ao meio onde vive (QUEIROZ, 2009, p. 172). Essa configuração entre o homem e o lugar estão presentes em obras como: *O canto do mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, filme que aborda a migração e a seca; *O Cangaceiro* (1953), cuja temática explora a relação de banditismo e o cangaço; no filme *Vidas secas*, baseado na literatura de Graciliano Ramos.

Em *Vidas Secas*, de Santos, a paisagem do sertão configura um lugar que revela a existência dos excluídos, retirantes que migram dentro da região ou para o litoral, expulsos do sertão pelas secas prolongadas. Os terrenos áridos parecem transformar os personagens, que falam pouco, e estão mergulhados em uma rusticidade. Antes da composição de *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos já dava indícios de uma ligação com literatura. Em *Rio, 40 Graus* (1955), filme tido como um dos precursores do cinema novo, o cenário do Rio de Janeiro e suas representações dialoga com a trama estabelecida em *Capitães de Areia* (1937), de Jorge Amado. Na composição, há personagens que surgem por vielas por entre os morros, rodas de samba e feiras populares – um cenário que favorece a sua associação à imagem composta na década de 1930 por Jorge Amado, na qual um grupo de meninos abandonados procuram a liberdade oriunda das ruas. O cineasta quase realiza outra adaptação literária: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; porém, divergências entre o diretor e o escritor sobre os rumos do roteiro o fez abandonar o projeto, e esse é concluído posteriormente em 1971, pelas mãos do cineasta Leon Hirszman.

Em *Vidas Secas*, observa-se um resgate de imagens cristalizadas do sertão; trata-se de um Brasil arcaico. Marcado pela complexidade de um romance quase sem diálogos, o filme utiliza a montagem de imagens para concretizar a narrativa; o sertão é representado pela imagem do sol forte, do solo rachado pela seca, da vegetação da caatinga, de animais desnutridos e magros, da casa de pau a pique, da quermesse, entre outras. Para além dos aspectos físicos, somam-se as condições precárias de vida do sertanejo-nordestino (a escassez de água e comida, a precariedade das moradias), a falta de instrução (analfabetismo, exclusão da educação formal) e a própria condição de subordinação e exploração sofridas pela família em relação às figuras de poder (o soldado, o padre, o prefeito, o patrão). Esses elementos ajudam a formar o discurso representativo do sertão.

A escolha da locação buscou remontar aos escritos de Graciliano Ramos, tendo sido escolhido como cenário para o filme o povoado de Minador do Negrão, distrito de Palmeira dos

Índios, localizado no interior alagoano. Recriam-se os elementos icônicos da descrição do sertão por Graciliano Ramos, como o solo rachado e os urubus que sobrevoam árvores secas esperando uma próxima refeição. A descrição do sertanejo, na década de 1930, criada por Graciliano certamente se perpetuou no imaginário do brasileiro e foi apropriada pelos cinemanovistas.

Vidas Secas procura desenhar um retrato realista do sertão nordestino. O enredo apresenta o êxodo da família composta por Fabiano, Sinhá Vitória e os dois filhos, que, em busca de melhores condições de vida, afligidos pela fome e pela seca, migravam dentro da sua própria região. A família procura repouso em uma fazenda, local em que Fabiano consegue um emprego como vaqueiro; porém, o ordenado é insuficiente para suas necessidades básicas. A família passa por diversos percalços, e acaba sendo mandada embora pelo patrão quando a seca retorna.

Fabiano é vaqueiro, mas não se espelha no modelo do *cowboy* do cinema hollywoodiano; ele é subjugado pelas forças da natureza e do homem. Sofre primeiro pela calamidade da seca: a falta de água e alimento; depois, pela exploração sofrida em relação ao patrão, o que tematiza a exploração sofrida também entre o homem do campo versus o latifundiário. Nele também recai a exploração do Estado contra a população: quando Fabiano tenta vender carne de um novilho na vila, é impedido pelo cobrador de impostos, pois teria que pagar uma taxa ao governo. Essa demonstração do poder e da violência do Estado também é figurada no episódio do soldado Amarelo, situação na qual o soldado, alegando desacato à autoridade, prende e espanca Fabiano. Mesmo quando o acaso dá a Fabiano a chance de vingança contra o soldado, ele não o faz e profere a fala “Estado é Estado”.

Pouco articulado, Fabiano é a representação do sertanejo que teme as autoridades e é enganado por elas. Os anseios da família são ilustrados por Vitória, que tem como sonho “virar gente”, poder ter uma moradia digna, comida e educação para os filhos. No final do filme, em meio à caminhada, Vitória questiona “como que num havemos de ser gente um dia? Por que havemos sempre de ser desgraçado?”. Na analogia criada pela personagem, o destino deles é gravado como de bichos, que vivenciam a fome e a violência – essa indagação também é presente de forma mais significativa no romance, no qual o personagem Fabiano se questiona inúmeras vezes se seria ele um bicho ou seria um homem. Outro ponto a ser comentado está na figura do sertanejo, em *Vidas Secas*, que se acovarda diante do poder do patrão e do estado, movimento contrário do sertanejo representado em *Os Sertões*, que se subleva ao poder do Estado. Para Euclides da Cunha: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

Assim como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo* materializa o sertão como temática crucial

para se pensar as representações da nação brasileira. Em entrevista dada por Glauber Rocha a Michel Ciment, o cineasta é questionado sobre a proximidade que via entre a literatura de cordel e seu filme.

Você disse que *Deus e o Diabo* estava no estilo da literatura de cordel em que sentido?

Como os poemas da Idade Média ou os *westerns*, há uma grande tradição de versos populares e de canções que vêm de herança portuguesa e espanhola, é a dos cantadores, que agora tornou-se no Nordeste a especialidade dos cegos, que inventam histórias. Por serem cegos, eles têm uma imaginação maior e inventam lendas. Todo o episódio de Corisco em *Deus e o Diabo* foi tirado de 4 ou 5 romances populares, e a sequência da morte de Corisco segue a decupagem de uma canção. Quando conversei com alguns cegos e também com o homem que matou Corisco, eles me contaram mais ou menos a mesma história, mas cada um misturando à verdade detalhes inventados. O major Rufino em *Memórias do Cangaço* e que me inspirou o personagem de *Antônio das Mortes*, contou-me três vezes de maneira diferente como ele matou Corisco (ROCHA, 1981, p. 81-82).

A declaração de Glauber quanto a sua ligação com a literatura de cordel assemelha-se ao projeto de Távora na medida em que também usa a narrativa oral para a realização do enredo. O cineasta absorve as representações do sertão advindas de uma tradição literária que abarcaria Euclides, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Em sua busca por nacionalidade, Glauber também inclui referências musicais tanto de caráter popular, como o cordel, quanto erudito, como Villa-Lobos.

Deus e o Diabo na terra do Sol narra a história de Manuel, sertanejo-nordestino que vive no sertão da Bahia trabalhando como vaqueiro para o Coronel Moraes. O personagem reside em uma casa de barro, com a esposa Rosa e a mãe idosa. Durante a partilha do gado com o Coronel Moraes, Manuel lhe informa sobre a morte de dois animais; o coronel infere que a perda seria descontada do gado de empregado. Moraes afirma que a lei está a favor dele. Insatisfeito, Manuel retruca e é agredido fisicamente pelo patrão, que tenta chicoteá-lo. Manuel responde com violência, assassinando o patrão. Diferente de Fabiano, de *Vidas secas*, Manuel rebela-se contra sua condição de explorado e com a forma que é tratado, matando o patrão em uma explosão de fúria.

Logo após esse incidente, Manuel passa a ser perseguido por jagunços, e, no tiroteio ocorrido em frente à sua, casa matam sua mãe. O personagem assimila essa morte como um sinal divino e, temeroso com a perseguição sofrida, junta-se aos seguidores do beato Sebastião. Manuel ignora a opinião de Rosa, que não acredita nas pregações de Sebastião, e entrega-se devoto aos rituais exigidos para a purificação da alma. A aglomeração de beatos em torno de Sebastião é vista como uma ameaça pelos latifundiários e pelos representantes da Igreja

Católica, e a solução encontrada é exterminar Sebastião contratando um matador de cangaceiro: Antônio das Mortes. Antônio das Mortes extermina os seguidores do beato; porém, a morte do beato é realizada por Rosa, que interfere ao presenciar a morte de bebê durante um ritual. Como únicos sobreviventes do massacre de Monte Santo, Rosa e Manuel são encontrados por Cego Júlio, que os reúne com Corisco, sobrevivente do Bando de Lampião. Para vingar o santo, e vendo em Corisco um novo sinal dos céus, Manuel adere ao cangaço. Mas a empreitada dura pouco: Antônio cumpre a tarefa de matar os cangaceiros, elimina Corisco, mas Manuel e Rosa sobrevivem correndo em direção ao sertão/mar. Quando Manuel e Rosa correm pelo sertão, a imagem sobreposta é do mar, esse seria então o ponto de alcance do tólos do enredo, onde se dá o cumprimento da profecia proferida pelo beato Sebastião, “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”¹⁴. A frase refere-se a uma profecia de Antonio Conselheiro publicada em *Os Sertões*, cujo original seria: “Em 1896 há de haver mil rebanhos correndo da praia para o sertão; Então, o sertão virará praia e a praia virará sertão”. A afirmação marca a dicotomia entre litoral e centro, exposta mais claramente em *Os Sertões*. Mas também pode ser interpretada como o aparecimento do sertão como um “não-lugar”, uma eutopia, ou local de fusão, por vezes retratado na literatura

com o seu “lugar” ou “não-lugar”, uma *utopia* ou uma *eutopia* (um bom lugar) –, um *lugar* banhado de *luar*: o *lu(g)ar* de fusão, de encontro de Riobaldo com o Diabo, uma trindade em que se reúnem o Inferno, o Purgatório e Paraíso, como quer Ariano Suassuna em *A pedra do reino*, o lugar de encontro do mar com o sertão, segundo a profecia (TELES, 2002, p. 264-265).

Retomando o enredo de *Deus e o Diabo*, de acordo com Ismail Xavier (1983, p. 74), o filme é dirigido em torno da vida do casal de camponeses, retratando sua condição social, a precariedade do trabalho, o conflito com os poderosos da região, e especialmente de “formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço”. O autor analisa e estrutura três fases dos protagonistas dentro da narrativa, todas relacionadas a um momento de ruptura. A primeira fase, bem mais curta, seria uma espécie de prólogo: nela, vemos Manuel-vaqueiro vivendo com a família em condições precárias na roça. Rosa dedica-se ao cultivo de subsistência, e Manuel trabalha como vaqueiro. A primeira ruptura decorre da

¹⁴ A figura de Antonio Conselheiro ganhou diversas adaptações na dramaturgia e no cinema. Conforme Angelo Assis (2002, p. 65) a frase de Conselheiro foi publicada primeiramente em *Os Sertões*, usada por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo*, e na música Sá & Guarabyra, na canção “Sobradinho” de 1993. Tal personagem figuraria em mais dois filmes do cinema novo: “Glauber voltaria a falar de Conselheiro e do beato Zé Lourenço, em outro filme, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, através do personagem Antonio das Mortes, interpretado por Maurício do Valle. A mesma referência a Conselheiro foi incluída em leitura do espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal. Em 1997, a dupla Vidal França e Mazé regravou a música de Glauber e Sérgio no CD *Sertão e mar*” (ASSIS, 2002, p. 65).

revolta de Manuel, que, enganado pelo patrão, o mata, e depois perde a mãe no tiroteio, o que o faz aderir ao bando de Sebastião.

A segunda fase seria Manuel-beato, onde ocorre a segunda ruptura. Antônio mata os beatos ao mesmo tempo que Rosa mata Sebastião, e encerra sua empreitada para recuperar Manuel. Na terceira fase, Manuel-cangaceiro se alia a Corisco,

Para vingar o santo, e vendo em Corisco um novo sinal do céus, Manuel adere ao cangaço, procurando manter-se fiel ao passado de beato, o que motiva constantes discussões com Corisco sobre a significação da violência e da reza na luta para mudar o destino; em torno da grandeza do santo, contraposta à grandeza de Lampião, desenvolve-se o desafio que acaba envolvendo todos os protagonistas, inclusive Rosa e Dadá (mulher de Corisco). Ruptura final: Antônio cumpre a sua missão de matador de cangaceiro e realiza o prometido (em conversa com o Cego Júlio), elimina Corisco; o sertão se abre a corrida de Manuel e Rosa, sobreviventes (XAVIER, 1983, p. 76).

Nessa última fase, observamos nos diálogos entre Corisco e Manuel o embate dessas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço. Para Corisco, Sebastião não se iguala à figura de Lampião; o beato havia tentado fazer Lampião abandonar as armas e o seguir, mas, para o cangaceiro, não se faz justiça só com oração e rosário.

O filme, assim como dito anteriormente sobre a literatura regionalista, não se constitui como uma cópia exata da região, mas aponta, como portador de símbolos, para um mundo histórico-social e uma região geográfica existentes na história. Nesse sentido, o filme possibilita uma relação com o referencial histórico. Segundo Xavier (1983, p. 90-91),

O filme se permite uma relação muito específica com o referencial histórico. Seu estilo ajusta perfeitamente ao fato de que fala de Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e outras figuras históricas sem que representação dos indivíduos, e dos fatos em que se envolveram, procure aparentar uma fidelidade rigorosa à história datada e documentada, a dos livros eruditos e da cultura oficial. A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário [...] o processo histórico se projeta num campo alegórico [...] numa transformação que evidencia um estilo de relato poético cuja inspiração está na literatura de cordel.

Alguns autores, como Paulo Gomes Pereira (2008), defendem a ideia de que *Deus e o Diabo* seria uma reescrita cinematográfica de *Grande sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Segundo o autor, Glauber não procura realizar uma adaptação cinematográfica, mas compor diálogos baseados no sertão como tema. Esses pontos de contato perpassariam os relatos orais, os gêneros populares como o cordel, à literatura nacional. Para Pereira (2008), a

relação seria intertextual. Um dos primeiros aspectos que assinalam esse diálogo está na maneira de construir o sertão divergindo das formas de narrar que engendram o sertão de fora e descrevem o sertanejo como o outro.

Diversos são os procedimentos narrativos que garantem às obras de Guimarães e de Glauber a possibilidade de falar o sertão por dentro: elimina-se o narrador centralizador, a utilização de músicas e da musicalidade, do cordel, de vozes populares numa polifonia que descentraliza a narração, caracterizando-se pela exploração intensiva da diversidade de vozes, da variedade de tipos de discurso (PEREIRA, 2008, p. 59-60).

O filme de Rocha não profere uma voz que posicione os modos de vida dos sertanejos como incivilizados ou distantes. Mas ao contrário: conforme Pereira (2008, p. 59) “*Deus e o Diabo e Grande sertão* apresentam multiplicidade de vozes, de temas, de leituras, de tradições, que elide a figura do narrador onipotente que ostenta seus conhecimentos sobre o sertão”.

Além disso, segundo o autor, as duas obras abordam temas similares: o sertão, cangaceiros, jagunços, a religiosidade popular com líderes messiânicos, coronéis, matadores de cangaceiros etc. Utilizam também de certa musicalidade, onde o cordel acentua o estilo de oralidade do filme:

Guimarães coloca musicalidade na fala sertaneja, construindo frases com cadência, com aliterações que expressam ruídos e movimentos de animais, e até rimas. Glauber também trabalha essa musicalidade, seja utilizando o cordel para estruturar a narrativa, seja pela própria construção dos diálogos no filme (PEREIRA, 2008, p. 65).

Pereira (2008, p. 68) aponta ainda que “a canção – as trovas populares do cordel – e a música de Villa-Lobos aderem à estrutura do filme, e acentuam-lhe o caráter de drama. Esse mesmo procedimento narrativo marca *Grande sertão*. Riobaldo acredita que a sua vida já estava dita numa canção”. O cordel se mesclaria à estrutura do roteiro de forma orgânica, assim como os monólogos na obra de Guimarães.

Ainda sobre a presença da partitura de Villa-Lobos, Xavier (1983, p. 92) acredita que ligaria projetos de natureza semelhantes; tal presença é a “citação e 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 nacional”.

As imagens do Nordeste são dramatizadas em conjunto da música “Canção do Sertão”, de Villa-Lobos. O filme inicia com tomadas aéreas do sertão, corta para um primeiro plano em que enquadra o queixo e o olho de um boi morto em decomposição e, no próximo corte, vemos a imagem de Manuel de chapéu de couro, vestido como vaqueiro. Nas palavras de Xavier (1983,

p. 78), “desse modo, dois planos rápidos, introduzidos sem maiores preparações e não seguidos de nenhuma forma de comentário ou imagem explicativa concentram a carga de informação e a força dramática da apresentação da seca e das condições de vida no sertão”. Esses planos, associados à sequência que mostra imagens da romaria, do gado, da casa de barro, do moer da mandioca para fazer a farinha, criam as imagens do Nordeste.

Outro diálogo pertinente entre o filme e as obras literárias estaria no campo simbólico-religioso.

Uma das dimensões em que mais claramente se evidencia o diálogo existente entre Grande sertão e Deus e o Diabo é a religiosa. A presença de elementos religiosos como estrutura fundamental na constituição do sertão é constante no cinema e na literatura do Brasil. Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, José Lins do Rego, na literatura; Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte, no cinema. Esses escritores e cineastas descreveram o sertão priorizando o campo simbólico-religioso, o que de certa maneira nos leva a pensar na analogia entre o deserto e sertão. O deserto como símbolo purificador, sempre exerceu forte influência no pensamento cristão, bastando lembrar, para exemplificar essa afirmação, que Jesus foi para o deserto enfrentar a solidão e a tentação, como forma de se purificar. O sertão está sob o mesmo complexo simbólico; seu apelo é similar ao do deserto, e remete àquelas áreas que Arnold Van Gennep (1978) definiu como lugar situado entre dois territórios [...] Ao colocar no centro do filme a ambigüidade, a travessia, o contato com elementos do campo simbólico-religioso, Glauber dialoga diretamente com a obra de Guimarães (PEREIRA, 2008 p. 72-73).

Na representação do sertanejo por Glauber Rocha, ele não é colocado como uma figura irracional. Busca-se construir o sertão de dentro, por meio do tema, das canções, das poesias, formas de narração populares e, principalmente, do diálogo com obras literárias e cinematográficas. “O sertão – o cangaço, o messianismo, as revoltas populares, a religião do sertanejo – se apresenta por meio de experiências que surgem à margem da nação; e como forma de se pensar o Brasil justamente por refletir sobre a irrupção de outros tempos e espaços” (RIBEIRO, 2008, p. 76).

O último filme da trilogia da seca seria *Os Fuzis* (1964), filme com o qual Ruy Guerra ganha o prêmio Urso de Prata no Festival de Berlim, e recebe da crítica da revista *Cahiers du Cinéma* o aval como um dos dez melhores filmes do cinema mundial.

A sequência inicial é marcada por uma imagem de luz estourada que capta diretamente do sol, enquanto ouvimos uma narração em voz *off*. A montagem introduz, em seguida, sons de uma retrata uma procissão – essa sonoridade das rezas e ladainhas, entoadas por uma multidão de fiéis que perambulam sem rumo, compõe o plano de fundo do filme. A história se passa em uma pequena aldeia na beira da estrada Rio-Bahia, entre Jequié e Feira de Santana, de nome Milagres.

Milagres enfrenta um ríspido período de seca e de escassez de alimentos. Devido à aridez do solo, os habitantes não conseguem mais ter uma colheita que supra suas necessidades de sobrevivência. Isso, faz com a população, vitimada pela fome, comece a fazer saques ao armazém local; o governo, que não presta assistência a população, reage despachando tropas do exército para proteger as mercadorias e manter a propriedade privada.

Em *Os Fuzis*, Guerra parece desenvolver um projeto que focaliza e recria esteticamente a realidade social do vilarejo; sem tentar explicá-la, apenas a mostra. Nas palavras de Roberto Schwarz, o filme de Ruy Guerra “não procura ‘compreender’ a miséria. Pelo contrário, ele a filma como a uma aberração, e dessa distância tira a sua força. 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” (SCHWARZ, 2008, p. 30). No filme, vemos a oposição de dois lados, o primeiro composto de homens armados e arrogantes, e o segundo, formado pela população desarmada e faminta, que se apoia na fé na busca pela sobrevivência.

A população habita a cidade em um estado de fé; todos esperam um milagre. O povoado parece ser um ponto cercado pelo sertão, e as casas, em sua maioria, estão vazias. Segundo a descrição escrita em uma crônica por Guerra Milagre, é composta por

uma imensa praça de areia batida, de onde sai, de uma ladeira íngreme de terra e pedras, para uma outra pracinha desconjuntada, no alto, esta, sim, com uma igreja. Em volta, o sertão. Um sertão cortado de lajeados esparsos, com as suas catingueiras, umbuzeiros, cabeças-de-frade, mandacarus e mais toda uma flora oculta [...] uma imensa gruta santa. E depois casas. A quase totalidade delas vazias, que Milagres só é praticamente habitada em tempo de romaria. Casas com paredes dialogando com o tempo (GUERRA, *apud*. BORGES 2017, p. 202).

A imagem dos mandacarus, da vegetação da região, assim como as procissões, ajuda a associar características atribuídas ao sertão por meio de um imaginário coletivo. E, ao contrário de *Deus e o Diabo*, em que a câmera busca uma focalização que aborde a representação do sertanejo como alguém próximo, uma das características de *Os fuzis* é acentuar a distância implacável que separa aqueles que passam fome dos que não passam.

Os elementos basilares da *mise-en-scène* são articulados logo no início do filme pelo diretor:

o povo como uma massa letárgica e inerte em seu próprio abandono; os soldados do exército, que vão ao povoado para manter a ordem e assegurar a proteção dos armazéns de um comerciante local; o caminhoneiro Gaúcho, interpretado por Átila Ilório e que está de passagem pela cidade (QUEIROZ, 2019, p. 139).

A oposição entre a distância daqueles que passam fome dos que não passam é

configurada na narrativa pela própria estrutura, que se bifurca em duas:

A estrutura de *Os Fuzis* está ordenada em torno de duas narrativas que se intercalam e se complementam, de uma cena a outra, sem muita cerimônia. A primeira delas é de caráter documental e se dedica a registrar as expressões, os rostos e os aspectos místicos e religiosos dos habitantes. A outra é o próprio enredo, centralizado na figura do personagem Gaúcho, que vê com desconfiança a presença do exército na cidade. Uma esfera passa fome e a outra é completamente estranha à escassez (QUEIROZ, 2019, p. 139).

No tocante ao regionalismo, outro ponto relevante a se mencionar é a figura do Boi-Santo¹⁵. No filme, o povo espera o aparecimento dessa figura do folclore como salvador da estiagem. Após a morte de Gaúcho, a população desesperada e cansada de esperar por um milagre feito pelo boi-santo o mata e esquarteja para satisfazer a fome. Segundo Bessa (2007, p. 7),

tal acontecimento significa o instante da desalienação religiosa. Relacionada a um dos fatores da apatia político-social que rege o cotidiano mítico da população de Milagres, a existência do fanatismo religioso produz um efeito de contra-senso à maturação política. A representação do assassinato do boi, portanto, lança ao povo a conscientização da política e das injustiças sociais como causa da condição subumana a que estão sujeitos.

A figura do boi está presente no início e fechamento da narrativa, completando um caminho de adoração até ser devorado pelos fiéis, numa explosão violenta. A sequência do boi sendo devorado pela população “é a conflagração da fome, a explosão da revolta e da passividade em um ato de violência contra o símbolo religioso” (QUEIROZ, 2019, p. 144).

Nesses breves comentários das representações do sertão presentes em *Vidas Secas*, *Deus e o diabo*, e *Os fuzis*, observamos imagens que circundavam a literatura regionalista e o conceito de sertão. Em *Vidas Secas*, ressalta-se a fidelidade do filme ao estilo de Graciliano Ramos, no que diz respeito à ausência de diálogos, os silêncios prolongados, bem como o realismo.

¹⁵ Refere-se a um “fenômeno, ocorrido no Ceará entre as décadas de 1910 e 1920, mas com repercussão em outras regiões nordestinas. A história começou quando o homem mais rico do sertão, o industrial Delmiro Gouveia, presenteou o Padre Cícero com um novilho zebu que carregava o nome Mansinho. O animal ficou aos cuidados de um de seus servidores, o negro José Lourenço. Em pouco tempo, ele encantou-se pela beleza de Mansinho e começou a fazer-lhe promessas e dirigir-lhe orações – Lourenço convenceu-se de que, milagrosamente, a presença do Padre Cícero pairava ao redor do boi. Não demorou muito para que José Lourenço transformasse em relíquia os excrementos, urina, baba, pêlos, raspas dos cascos e fragmentos dos cornos. Tudo dava dinheiro forte. Luiz Câmara Cascudo nos conta que não faltou quem acreditasse que as fezes do boi, quando ingeridas ou esfregadas no corpo, eram remédio para curar qualquer doença do mundo. A repercussão foi tanta que o deputado Floro Bartolomeu da Costa, chefe político de Juazeiro, onde residia Padre Cícero, mandou sacrificar o Boi-Santo. A carne seca foi distribuída para os mendigos do Crato, pois nenhum romeiro cometeu o sacrilégio de comer” (QUEIROZ, 2009, p. 144).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, temos os gêneros populares como o cordel e a literatura nacional, numa relação intertextual. O sertão retratado de dentro, e não como o outro. No filme, a vontade de mudança revolucionária dos personagens é manifestada pela violência, sendo que o diretor consegue revisitar personagens e períodos históricos, e acaba numa visão flagelante da fome e da violência. Já *Os fuzis* é marcado pela distância entre a população que passa fome e os que não passam; “para ele, a miséria não é uma estética; mas sim, antes de tudo ou antes de qualquer coisa, uma aberração” (QUEIROZ, 2009, p. 174). Dentro dessas obras, o sertão transcende o que seria uma simples marcação espacial e parece alcançar uma forma de interpretar o Brasil. A importância não está no sertão enquanto espaço geográfico histórico, e sim em como os escritores e cineastas representam o Brasil através do sertão.

Tomando como partida a literatura, se faz produtora traçar alguns comentários acerca de *Os Sertões*, e a tentativa de Euclides em traçar a identidade brasileira. Como comenta Teles (2002) sua catalogação dentro do cânone literário da época o rotulou precipitadamente:

sem compreender bem os sentidos latentes na tortuosidade de uma escrita que a crítica, apalermada, pensou fosse uma “prosa parnasiana”, tratando logo de classificar o livro como “romance” (José Veríssimo e João Ribeiro), como “epopéia” (Afrânio Peixoto) e até como “poesia” (José Veríssimo). Afrânio Coutinho chega ao cúmulo, no fim da sua vida, de pôr *Os Sertões* no gênero épico, ao lado de *Os Lusíadas*, do *Caramuru*, em vez de incluí-lo entre os grandes ensaios brasileiros (TELES, 2002, p. 264).

A hipótese de interpretar *Os Sertões* como um ensaio que buscou revelar a realidade brasileira para o próprio brasileiro, e visitar a tentativa de Euclides em vislumbrar uma essência nacional é interessante para essa pesquisa. Em “Ruínas e identidade em *Os Sertões*” (2002), Luiz Costa Lima observa o espaço dado as ruínas e a identidade nacional, dentro da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo o autor, as ruínas seriam reveladas no capítulo intitulado “A terra”, enquanto as considerações sobre o homem brasileiro e as questões de identidade são enfocadas sobretudo no capítulo “O homem”.

As ruínas ganham contornos geográficos, nela está contida uma visão que se dirige do litoral à Serra de Monte Santo e Canudos, nelas estariam inclusas “a clave da composição geográfica” (LIMA, 2002, p. 351). O texto apresentado por Euclides da Cunha não se desenvolve com embasamento científico, tampouco, como um romance convencional. A exaustiva descrição da terra busca construir imagens de um esfacelamento da terra, longe do litoral, enquanto a parte destinada ao homem, em certa medida, procura um tipo antropológico para ser eleito como o brasileiro.

Lima (2002) alerta quanto a certas incoerências dentro da obra de Euclides e ressalta que, entre os percalços da busca pela identidade nacional, estaria a confusão entre identidade e essência da nacionalidade. Procurar por uma essência, distanciaria Euclides, ou qualquer outro, de um meio cientificista: “a essência não é fenomênica, a ciência não dispõe de linguagem que ela faça sentido” (LIMA, 2002, p. 354). Ou seja, a linguagem e escrita de *Os Sertões* não é cientificista, uma vez que os meios científicos são pouco apropriados na difícil busca por uma essência nacional. Desse modo, a contribuição de Euclides está em criar no limite do deserto, uma possibilidade de vida. Uma vida e costumes que não se espelhariam nas civilizações litorâneas; em outras palavras, coube ao capítulo “O homem” em “precisar quais as condições desta vida que julgava capaz de ser autêntica” (LIMA, 2002, p. 354).

Pautado em uma antropologia biológica, Euclides procura um tipo antropológico único, e acaba elegendo o sertanejo:

Em síntese, a ausência de um tipo antropológico único e a exigência que a antropologia biológica fazia as nações novas de que o apresentasse como carta de entrada no concerto das nações civilizadas, obrigada Euclides a encontrá-lo. Descartada a hipótese do gaúcho, talvez porque demasiado “superior” para que se impusesse a todo o país, descartado o tipo amazônico pelo motivo oposto, descartada ainda a dos homens do litoral, pois a mestiçagem contínua os tornava “mercenários inconscientes”, a viveram “parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa” (Cunha, E. da: “Nota preliminar”, 86), restava tão só, como base nossa ansiada identidade o sertanejo (LIMA, 2002, p. 356-357).

A hipótese de um tipo antropológico único é um engodo, ao qual o próprio autor reconhecia como tal; mesmo Cunha (1902, p. 158) reconhecia que “não há um tipo antropológico brasileiro”. Viveríamos o problema da mestiçagem, que mescla diversas raças e etnias.

Sobre os dois capítulos de *Os Sertões*, Lima articula o seguinte:

Em síntese, duas conclusões a tirar: (a) a primeira desde as páginas iniciais de “A terra”: as ruínas têm um papel primordial na interpretação que Euclides fará do país. De ordem física, caracterizam grande parte do território nacional e ressaltam particularmente na região cujo território se situa Canudos. A selvageria e o inóspito das condições físicas que aí imperam criaram um isolacionismo da população, que paradoxalmente, lhe deu condições de, relativamente, escapar da condenação que antropologia biológica branca reservara ao mestiço. É na porta estreita, aberta com esforço que Euclides enxerga a possibilidade de constituição de uma identidade nacional [...] (b) a segunda conclusão não era prevista ao iniciarmos este ensaio: embora Euclides se quisesse um copista, i. e., alguém que apenas descreveria as propriedades de seu objeto de estudo, na verdade seu texto o contradita e vê

possibilidade de vida onde números e medidas seriam cifras da morte. A segunda conclusão nos permite, ademais, melhor distinguir a ocupação física do espaço da habitação humana de um lugar. A habitação humana não se concilia com uma prática cientificista, pois que esta, na procura de subsumir os fenômenos a leis, converte todo espaço em homogêneo. Embora o desbloqueio do lugar ante a busca de homogeneidade do espaço seja por si evidente, parece oportuno concretizá-lo pela comparação do papel confiado às ruínas a partir de um país que se perguntava sobre a sua possível identidade, com a indagação, feita em tempo bastante aproximado, em um lugar da Europa (LIMA, 2002, p. 359).

Em resumo, podemos considerar que o projeto de encontrar a essência nacional perseguido por Euclides não é alcançado. Ao abraçar noções de raça para criar uma ideia de nação, adota-se uma perspectiva eurocêntrica, por vezes elitista, e deriva de um pensamento imperialista que subjuga outros povos. Um panorama interessante sobre o assunto é lançado por Maria Alzira Brum Lemos em “Os sertões: modernidade e atualidade”, texto no qual apresenta uma leitura que dialoga *Os sertões* com faces da modernidade.

Os sertões entra para o cânone literário como uma escritura que marcou a nossa cultura; sua publicação se dá em um momento que as Ciências Humanas ainda não foram bem desenvolvidas, o que o torna um documento privilegiado “para o para o entendimento de uma circunstância específica, o Brasil nos primeiros anos de República, e como padrão de interpretação de aspectos gerais que configuram a Modernidade, ecoando na cultura contemporânea ‘mundializada’ ou ‘globalizada’” (LEMOS, 2002, p. 67).

Conforme a autora, o objeto de Euclides é a mestiçagem, que é tida primeiro como mescla de raças e etnias e, posteriormente, como uma coexistência conflituosa de culturas. No entanto, apesar do pioneirismo em tentar retratar as contradições brasileiras, o texto não tem embasamento científico adequado, e acaba sendo influenciado por teorias europeias que se mostram insuficientes para pensar a realidade brasileira. Para Lemos (2002, p. 67), essa seria uma das hipóteses da falha de Euclides:

Uma das maneiras mais insistentes de pensar a produção simbólica brasileira passa pelo conceito de “influência” das teorias europeias. *Os sertões* tem sido entendido, via de regra, à luz das teorias antropológicas, sociológicas e psicológicas coevas a Euclides, as quais seriam responsáveis por um certo ‘fracasso’ de Euclides para perceber as complexidades que envolviam a repressão de canudos.

Nesse sentido, interessa-se pelo texto em questão à medida que propõem uma atualização em sua interpretação:

Seria possível, sob a inspiração de teorias mais recentes, pensar a obra de

Euclides como uma contribuição original ao conhecimento das realidades e, mesmo, como uma via para pensar a produção simbólica como linguagem, como processo, em estado de construção de significados nos diferentes meios e dos diferentes interlocutores. Desta leitura resulta um entendimento de *Os sertões* como colagem, paródia, diálogo tenso com a literatura, a ciência, a história, a geografia, as realidades do país e do autor e, neste mosaico, enquanto aporte para pensar a Modernidade, o modelo moderno-científico de pensamento e conhecimento bem como as consequências deste modelo contemporâneo (LEMOS, 2002, p. 68).

Lemos (2002) relembra que, a partir de autores como Descartes e Bacon, o modelo moderno-científico para produção do conhecimento é sistematizado. Tal modelo prevê a separação entre sujeito e objeto.

Conhecer passou a significar a eliminação da contingência e sua transformação em significado [...] a Modernidade herdou deste sistema a preferência pelo fixo e pelo estável em detrimento do instável e da contingência, estabelecendo como princípio uma ordem conflitante entre ser humano e natureza” (LEMOS, 2002, p. 68).

A autora explica que, com a ascensão do Terceiro Estado na Europa, o pensamento moderno-científico foi vinculado a ideia de “conflito e da noção de diferenças de caráter étnico, religioso, de classe” (LEMOS, 2002, p. 68). A modernidade se fundamentaria no processo de oposição entre sujeito e objeto, racional e irracional, centrado e periferia, colonizador e colonizado, entre outros. Desse modo, a oposição adotada como fundamento filosófico “estabeleceu a primazia da identidade e do significado *sobre* a mestiçagem – étnica, cultura, conceitual – e a contingência – natural e histórica” (LEMOS, 2002, p. 69).

Segundo Lemos (2002, p. 69), o discurso da “Modernidade se funda na subjetividade e no presente”, o que nos dá um conceito de história no qual a história é compreendida como uma narrativa progressiva, que pode ser recriada no presente. Com o desenvolvimento da Modernidade, tivemos também “a imposição de um modelo de pensar e saber que justificou, pelo conceito de verdade que embute, a conquista militar, a exploração econômica e a dominação política da Europa sobre outros povos” (LEMOS, 2002, p. 69). Ou seja, um modelo que privilegia o imperialismo e cria a dualidade entre universalidade-diversidade.

Nesse ponto, é interessante pontuar que *Os sertões* se insere no quadro do aparecimento e desenvolvimento das Ciências Humanas no país, por isso, a utilização da “mestiçagem” se justifica, uma vez que “a mestiçagem, entendida como mescla de raças, etnias e/ou culturas, constitui-se um objeto que marcou o estabelecimento, ao longo do século XIX, das chamadas Ciências Humanas” (LEMOS, 2002, p. 71). O projeto nacionalista

[c]onjugava a conciliação da diversidade étnica no ‘nacional’ como um modelo autoritário e elitista. Daí que a formação no terreno intelectual de teoria sobre nacionalidade, ou a mestiçagem, voltadas à integração da diversidade humana no conceito de nação tivesse como correlato no âmbito político as tentativas de “branqueamento” e a repressão aos “problemas sociais”, identificados com a mestiçagem (LEMOS, 2002, p. 71).

As questões de raça e as tentativas de branqueamento estavam presentes em 1902 nos *Os sertões*, porém, também aparecem no cinema novo, como aqui já comentado, em uma das passagens de *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman; um argumento alinhado também às difundidas por João Baptista de Lacerda, em 1911, e Francisco José de Oliveira Viana (1932), o que verifica a presença de tal crença, em períodos e obras distintas, arraigada a problemas estruturais.

As noções de “raça”, que serviram na Europa a uma afirmação de superioridade e à justificação de políticas imperialistas, serão tomadas pelas elites intelectuais e políticas brasileiras como base para um duplo processo: construir uma ideia de nação – e, portanto, recuperar elementos da geografia e da tradição – e incluir-se, enquanto elite, dentro dela (LEMOS, 2002, p. 71-72).

No período de publicação de *Os sertões*, esse se alinhava ao discurso dos militares republicanos, que “perpassava por imagens românticas do índio e do mestiço e de metáforas saídas da matemática e de outras ‘ciências positivas’”. LEMOS, 2002, p. 72). Nesse contexto, as imagens tinham um papel definido, os ícones de diversidade étnicas trabalhariam para produzir uma identificação, dos militares ao povo, e a um projeto nacionalista, já “as metáforas serviam para identificar a elite militar aos europeus e, por conseguinte, a uma cultura e a uma ciência tidas como universais” (LEMOS, 2002, p. 72).

O conceito de raça serve aos republicanos brasileiros tanto para identificar a diversidade nacional como para, cientificamente, hierarquizar-la, no duplo processo de construção do povo e da elite. Com esta fórmula se fundem o espírito moralizante da tradição e o progressista da ciência. Assim, para o governo republicano a religião da comunidade de Canudos, associada ao caráter mestiço de sua população, seria um índice visível dos elementos que deveriam ser combatidos pela ‘modernização’: o obscurantismo, a superstição e a ignorância (LEMOS, 2002, p. 72).

Sobre o encontro de Euclides com o sertão e os jagunços de Conselheiro, Lemos comenta que “terá sido o encontro de um intelectual engajado com um objeto sobre o qual poderia aplicar suas leituras e ideias, refletir sobre as realidades e participar da invenção de um

novo objeto, o mestiço brasileiro, bem como a si mesmo autor e autoridade” (LEMOS, 2002, p. 73).

É neste processo de construção do objeto, do autor e da nação pela via da colagem, da paródia, da releitura e do embate com as teorias europeias que a obra de Euclides oferece a possibilidade de estudar a Modernidade, entendendo as teorias como linguagens em transformações nos distintos contextos linguísticos, regionais, locais (LEMOS, 2002, p. 73).

Segundo Lemos (2002), *Os sertões* é um texto que possui as qualidades necessárias para pensar a modernidade científica, bem como as esferas da mundialização, porém, a autora reserva algumas críticas acerca da obra, organizadas em três pontos:

A primeira seria a consideração da obra como uma descrição de fatos, ou de realidades, mediada pelas teorias europeias sobre o ser humano e as sociedades em voga no fim do século XIX. A segunda seria o entendimento destas teorias europeias, em si, devido a sua estreita vinculação a políticas expansionistas, elitistas e colonialistas, ‘como inimigas’ da nacionalidade brasileira. A terceira seria a motivação de crítica à ideologia ou prática social – conservadorismo, elitismo, racismo – embutida na obra de Euclides da Cunha (LEMOS, 2002, p. 74).

Em certa medida, Euclides, ao se basear em teorias anacrônicas e racistas, não consegue verificar as contradições nos conflitos de Canudos, a situação de miséria, as oposições ideológicas entre os republicanos e os habitantes de canudos, muito porque a cultura e a realidade brasileira não são contempladas de forma adequada pelas, até então, recentes Ciências Humanas (LEMOS, 2002). Alguns desses embates podem ser atualizados para pensarmos questões contemporâneas.

A chamada “globalização”, se permite que se divulgue algo da expressão estética dos países e culturas consideradas periféricas, segue impondo como padrão de autoridade e compreensibilidade a cultura – língua e costumes – considerada universal. Sob a ideia de universal aparece a aliança entre forma moderno-científica, europeia, e a cultura audiovisual norte-americana (LEMOS, 2002, p. 74-75).

Esse ponto levantado por Lemos corrobora com questões anteriormente aqui expostas, como a dificuldade do entendimento da literatura regionalista como uma escritura que pode atingir o status de universal, e das produções culturais brasileiras, tal como o cinema, serem aceitas pelo público e ganharem espaço no cenário nacional. Tal movimento pode ser agregado ao fato de que tanto a produção de conhecimento acadêmico quanto as produções da indústria cultural tomam para si a autoridade que remontam a imagens dos centros como universais:

A Academia e a Indústria Cultural nos países “periféricos” ainda se constituem em grande medida porta-vozes da autoridade por meio da utilização de teorias, paradigmas ou imagens os quais, produzidos enquanto estratégias de autoridade no contexto dos “centros”, são tidos como universais (LEMOS, 2002, p. 75).

A partir dessas colocações, vale ressaltar o papel importante do sertão, que insurge como como metáfora do irracional, e mesmo quando ocorre a inserção do autor no texto de *Os sertões*, isso não o qualifica numa visão crítica, de uma teoria, ou uma proposta política (LEMOS, 2002). Analisando o projeto de busca por uma identidade, pode-se dizer que

Se há algo que fracassa na obra de Euclides é a descrição da identidade, tornada impossível pelo objeto ‘mestiçagem’. Por isto a busca de um sentido unívoco em *Os sertões* – um gênero, uma identidade, uma coerência – também fracassa. O texto é um conjunto de incompletudes, no qual a metonímia é a figura que alicerça a expressão de um pensamento, de um autor e de uma nação em estágio de formação (LEMOS, 2002, p. 79-80).

O que não desqualifica a obra narrativa de Euclides, uma vez que essa foi pioneira na descrição do Brasil, e se transformou em um clássico que abriu “caminho para outros entendimentos sobre o Sertão e os sertanejo e, sobretudo, para uma processo de reflexão sobre a nossa cultura” (LEMOS, 2002, p. 80).

3 NOTAS SOBRE *CINEMA NOVO*: de Joaquim Pedro de Andrade a Eryk Rocha

3.1 JOAQUIM PEDRO ANDRADE: CINEMA NOVO (1967)

Joaquim Pedro de Andrade é considerado um dos precursores do Cinema Novo, tendo sido diretor de filmes importantes para o cinema brasileiro, como *Macunaíma* (1969)¹⁶. Estudante de Física, torna-se, durante o curso, membro do cine clube da Faculdade Nacional de Filosofia (RJ), onde convive com Plínio Sussekind Rocha, Paulo César Saraceni, Marcos Farias e Leon Hirszman. Teve como primeira obra uma filmagem amadora: *O mendigo e a Pintura* (1953).

Apesar de já trabalhar como assistente de direção em *Rebelião em Vila Rica* (1958), dos irmãos Geraldo e José Renato Santos Pereira, e, em 1959, participar da realização dos curtas-metragens *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*¹⁷, sua formação em cinema se intensifica entre 1961 e 1962, quando se dedica com maior ênfase aos estudos de cinema.

Andrade se beneficia com a oportunidade de estágio no Institute des Hautes Études Cinématographiques de Paris (Idhec) e na Cinemateca Francesa. Sua estadia no exterior possibilita acumular experiências fundamentais na sua formação, como, por exemplo, trabalhar para Sacha Gordine, que viabiliza a finalização do curta *Couro de Gato*, filmado no Rio de Janeiro. Como bolsista, continua sua formação em Londres com Thorold Dickinson (1903-1984) na Slade School of Arts e, em Nova York, onde tem aulas de técnicas de cinema direto com os irmãos Albert e David Maysles (JOAQUIM, 2020).

No retorno ao Brasil, participa de *Cinco Vezes Favela* (1962), com o episódio “Couro de Gato”. Em 1963, dirige seu primeiro documentário: *Garrincha, Alegria do Povo* (1963). Um de seus projetos mais audaciosos seria a gravação de *Casa grande e Senzala*, inspirado no livro de Gilberto Freyre; o projeto, no entanto, não pôde ser concluído em vida, pois morre durante os preparativos para o filme em 10 de setembro de 1988.

Entre os cineastas do Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade figura como aquele que tem maior afinidade no diálogo com a literatura brasileira. O trabalho do cineasta não se resume a simples adaptações literárias, mas nos pontos de contato entre o tema e o embate reflexivo

¹⁶ “*Macunaíma*, seu primeiro filme colorido, promove uma ‘radicalização ideológica’ no romance de Mário de Andrade (1893-1945), propondo uma reflexão voltada tanto para a questão do mito da identidade nacional e da fundamentação ética de um herói brasileiro quanto para a constatação de um processo antropofágico institucionalizado, segundo o qual o Brasil devora os brasileiros pela miséria e pelo subdesenvolvimento em estado perpétuo” JOAQUIM Pedro de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

com as obras literárias. Podemos pensar que Andrade realizava uma junção entre a literatura e o empenho dos cineastas da época em produzir cinematograficamente sua perspectiva sobre a cultura brasileira. A relação com a produção literária brasileira aparece em um dos vídeos-bônus, sob o título *L'arc et fleche*, disponíveis no DVD de *Garrincha, alegria do povo*, que registra uma conversa entre Sylie Pierre, Joaquim Pedro de Andrade e Mauricio Gomez Leite, filmada por Georges Ulmann na França, em 1984:

sabe, eu comecei querendo, tendo a ambição de escrever livros. Meu pai era escritor, ele escreveu um só livro de ficção... muitos escritores frequentavam nossa casa. Não sei se foi por isso, mas eu logo me dediquei à literatura. Me interessei por isso há muito tempo. E quando eu comecei a fazer cinema, o primeiro filme que dirigi era sobre dois escritores. Um documentário. E, depois, não era que eu procurasse um livro para fazer um filme. Alguns dos livros que caíam em minhas mãos me deixavam ver filmes dentro deles (L'ARC ET FLECHE, 1984)

A sua filmografia é relativamente curta, contando com seis documentários e aproximadamente sete ficções. Especialmente nos documentários, ele consegue condensar o que considera perspectivas relevantes e destaca-se com um acentuado traço reflexivo e analítico.

Em *O Mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, apesar de entrar no gênero do documentário, observamos um forte traço ficcional. O curta registra o cotidiano de dois intelectuais brasileiros, o sociólogo Gilberto Freyre e o poeta Manuel Bandeira. Um aspecto enriquecedor na construção da filmagem é a proximidade do cineasta com os dois retratados, o que possibilitou tanto o acesso por escrito das descrições da rotina de cada um, bem como o uso da voz dos dois na narração e na leitura de poemas.

No curta, Freyre é apresentado na posição de um senhor da casa-grande. A casa dos tempos do engenho, os azulejos portugueses, os milhares de livros da biblioteca, a presença de empregados que o servem no café, entre outros elementos, compõem a imagem do sociólogo como um patriarca. Já a imagem de Bandeira se aproxima mais do homem urbano, apresenta o isolamento do poeta, como um artista salvo por sua arte. Uma arte que o conduz a outro território, no caso, Pasárgada.

Quatro dos seus primeiros filmes: os curtas-metragens *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* (1959), *Couro de gato* (1961), o documentário *Garrincha, alegria do povo* (1963) e o longa-metragem de ficção *O padre e a moça* (1966) são analisados na tese de doutorado de Luciana Corrêa de Araújo, na Escola de Comunicações e Artes da USP. A tese é posteriormente publicada como livro pela Editora Alameda, em 2013, sob o título *Os primeiros filmes de*

Joaquim Pedro de Andrade: história e linguagem.

Após um vasto processo de pesquisa, Araújo compila uma grande quantidade de registros e documentos (arquivos, cartas, publicações de periódicos etc.), contando com entrevistas feitas com pessoas próximas ao cineasta, família, amigos e colegas de trabalho. O uso desse material, além de apresentar o contexto da produção do cineasta e sua recepção pela crítica, traz várias vozes para analisar a obra de Joaquim Pedro de Andrade.

O livro percorre desde capítulos biográficos – nos quais são retradados a relação de Joaquim com a arte, em especial com a literatura, e o diálogo provocativo que cinema e literatura terão em sua obra – a capítulos com análise dos filmes. Algumas perspectivas levantadas são interessantes, como, por exemplo, a aproximação do diretor com “o neorealismo italiano e que, para concretizar seu desejo de expor a realidade nacional, lança sobre ela uma visão crítica elaborada pela razão – a atitude social do artista – e também pelas possibilidades dramáticas do cinema” (OLIVEIRA, 2014, p. 304).

Outro ponto relevante indica que a metodologia de trabalho do diretor estaria aberta à improvisação, visto que dirige as filmagens sem o uso do roteiro. Porém, essa forma de trabalhar e as falhas nos recursos técnicos, por vezes, acabam levando os filmes a desdobramentos inesperados. Apesar de pretender um cinema direto, o cineasta parece conceber que a interferência era incontornável: “Joaquim Pedro, mesmo falando em não interferência na realidade, também tinha clareza sobre as influências do realizador e sobre o processo de seleção da realidade mostrada” (OLIVEIRA, 2014, p. 304).

Joaquim assume mais explicitamente esse discurso do cinema direto em: *Improvisiert und Zielbewusst*, aqui também nomeado como *Cinema Novo* (1967). Nele, as filmagens são realizadas todas com uma câmera na mão, o que só é possível graças à concessão do material trazido pela equipe alemã, uma câmera Éclair 16mm, sincronizada por cabo ao gravador Nagra.

O documentário, com duração de 30 minutos, é produzido para a TV Alemã ZDF, em um momento no qual havia um grupo de estrangeiros interessados em conhecer o Cinema Novo. Assim, o foco principal da reportagem é abordar o movimento cinematográfico denominado Cinema Novo. O título original, em alemão - *Improvisiert und Zielbewusst* -, teria a tradução brasileira - *Improvisação com Objetivo Determinado*. Apesar de ganhar uma versão brasileira produzida pela Cinemateca do MAM (RJ), com texto redigido por Maurício Gomes Leite e lido por Paulo José, substituindo assim a narração original de Eckstein, a recepção do filme não é ampliada de forma significativa para os espectadores brasileiros. Sua gravação no formato 16mm restringe a exibição no Brasil a cinematecas e cineclubes.

Na direção de Joaquim, notamos a tentativa de uso da técnica do cinema-direto, no qual

nada seria encenado, e a improvisação entraria como elemento principal constituinte do filme. No filme, os cineastas brasileiros aparecem trabalhando nas diferentes fases de construção de um filme: acompanha-se as filmagens de obras como *El Justicero* (1967) e *Terra em Transe* (1967); o roteiro de *Garota de Ipanema* (1967); a montagem de *Opinião Pública* (1967); a dublagem de *Todas as Mulheres do Mundo* (1966) e o lançamento de *A Grande Cidade* (1966). Há também recortes que mostram a figura de Domingos de Oliveira pedindo financiamento a um banco para concluir as filmagens de *Todas as Mulheres do Mundo*. A câmera cinematográfica, acompanhando-o em todos os seus movimentos, revela os meios pelos quais os cineastas brasileiros encontravam para realizar seus filmes. Desse modo, a escolha por um cinema-direto ilustra a relação entre o cinema nacional e a realidade brasileira e onde ele se situa.

Na primeira cena, são utilizados arquivos dos bastidores de um filme de Glauber Rocha, uma das figuras mais emblemáticas para o Cinema Novo. Curiosamente, mesmo na versão brasileira, o título em alemão é mantido na edição, o que, além de ser um detalhe de produção, revela que a metodologia e a perspectiva sofrem alterações para atender os interesses do canal alemão.

Nos primeiros minutos, a narração de Paulo José define os objetivos do projeto: “este filme é sobre o cinema que se faz hoje” (CINEMA NOVO, 1967). A obra recupera, em certa medida, um discurso sobre a historiografia do Cinema Novo, segundo as interpretações do diretor e de alguns cineastas. Nela se reitera a importância de Nelson Pereira dos Santos, conforme a voz *over* do narrador: “as origens do Cinema Novo estão ligadas a um nome: Nelson Pereira dos Santos, e a um grito de luta, uma câmera na mão, uma ideia na cabeça” (CINEMA NOVO, 1967).

A assertiva “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça” é repetida ao longo do filme; nela, está contida a premissa de um cinema de autor, cujo diretor ocupa uma posição privilegiada. A escolha das imagens em junção com a narração corrobora essa ideia, e nelas aparecem o diretor coordenando as gravações, instruindo os atores, dando todas as diretrizes para a execução. Aos 3:09 min., vemos a mão do diretor posicionar os atores e conduzir a cena. Na cena seguinte, aos 3:36 min., observamos o enfoque em Nelson Pereira segurando uma lente, junto da narração: “para abrir caminho, Nelson conseguiu dinheiro contrariando todos os cálculos de probabilidade e inventou uma nova arte de sobreviver” (CINEMA NOVO, 1967).

As escolhas das imagens e a narrativa empregada procuram criar um mito de nascimento de um novo cinema, e a seleção de determinados nomes citados parece desejar criar uma imagem de heroísmo/pioneirismo nas obras desses cineastas. Nelson assume a posição do

pioneiro que abriria caminho para os jovens cineastas, entre eles, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Domingues de Oliveira, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman.

A própria narrativa revela que, para a reportagem, o critério dos diretores selecionados para compor os depoimentos foi simplesmente recolher a fala daqueles que, na época, estavam produzindo filmes no Rio de Janeiro. Nas palavras usadas no filme: “depois de Nelson, um grupo de jovens. Selecionamos para essa reportagem cinco diretores que na época estavam preparando, realizando, ou filmando um filme no Rio de Janeiro” (CINEMA NOVO, 1967).

Podemos observar, nesse trecho, como a produção do cinema nacional estaria vinculada à cidade do Rio de Janeiro e a grandes centros, ou seja, as produções continuavam concentradas em espaços urbanos, mais especificamente no Rio de Janeiro, ambiente historicamente marcado pela colonização e influências europeias.

Dos diretores selecionados, são mencionadas as produções dos seguintes filmes: *A grande cidade*, de Carlos Diegues; *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *Todas as mulheres do mundo*, de Domingues de Oliveira; *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor; e *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman.

Tentando sintetizar as ideias principais do Cinema Novo, a narrativa diz: “primeiro a ideia, depois o roteiro, assim nasce um filme”. Reforça-se a ideia de um cinema e de um pensamento, os quais nasceriam de ideias e cujos caminhos iriam se desdobrar após a construção de um primeiro argumento. Busca-se também uma poetização do encontro da literatura com cinema, além de mencionar *Vidas secas* como uma das obras mais relevantes entre as realizações de Nelson Pereira. O texto do roteiro diz: “do encontro de um poeta: Vinicius de Moraes. E de um cineasta: Leon Hirszman, nasceu para a câmera *Garota de Ipanema*” (CINEMA NOVO, 1967).

Vê-se, também, a saga percorrida pelos cineastas e produtores para conseguirem recursos e concretizarem a realização dos filmes. Isso fica mais claro no plano-sequência (aos 5 min 30s) que acompanha Domingos de Oliveira pedindo financiamento a um banco para concluir as filmagens de *Todas as Mulheres do Mundo*.

No trecho citado, presenciamos o cinema direto, sem encenação, ou pelo menos a tentativa de um cinema mais fluído. Em voz *over* ouvimos: “este momento não foi encenado, tudo acontece espontaneamente. E pela primeira vez um banqueiro do Rio soube que um papagaio também pode ser fotogênico” (CINEMA NOVO, 1967). A filmagem da conversa entre o diretor e o banqueiro busca recriar as etapas percorridas para produção de um filme. O investimento inicial para produção de *Todas as mulheres do mundo* foi de 20 amigos que se uniram contribuindo com 500 cruzeiros novos cada um; entretanto, fazer um filme

independente necessita de um capital maior de que dispunham as reservas pessoais do grupo.

Após essa sequência, visualizamos o registro filmado da primeira leitura de *Terra em transe*. Glauber aparece em cena explicando à atriz quais emoções a personagem encenaria. Nesse trecho, uma concepção de arquétipo sobre a personagem feminina é exposta, o que demonstra como Glauber visualiza a personagem Sara: ela estaria frustrada por não se casar com Paulo e pela desistência dele em seguir carreira política, o que revela como objetivo principal da personagem atingir um *status* social e segurança, por meio de um casamento com um político.

Enquanto os conflitos reais enfrentados pelas mulheres de sua década parecem passar despercebidos pela compreensão do diretor, a construção do personagem Paulo aparenta uma fala quase autobiográfica, e que espelha, em certo grau, os homens que o rodeiam: “um cara meio de esquerdizado, começou a fazer poemas políticos e tal, quer dizer... começou a abrir a consciência dele” (CINEMA NOVO, 1967).

Apesar da improvisação ser uma das características mais marcantes do Cinema Novo, esta também necessita de trabalho e preparo. Na reportagem, é citado o percurso amplo de preparação para o roteiro de *Terra em transe*, que levou cerca de dois anos para ser escrito.

Para Glauber o moderno cinema é marcado pela improvisação no momento das filmagens, antes, porém, ele realiza um amplo e disciplinado trabalho de preparação, em dois anos 700 páginas de roteiro. Agora com 43 atores, um estado de mais de 9 pessoas, 5 semanas de filmagem 100.000 cruzeiros novos de custo de produção surge um novo país, El Dourado, surge *Terra em transe* (CINEMA NOVO, 1967).

O texto ainda revela o acúmulo de funções que havia entre os colaboradores dos filmes. Em um cinema que emerge em condições de subdesenvolvimento, um distribuidor é ao mesmo tempo produtor e trabalha como diretor de fotografia, como é o caso de Luiz Carlos Barreto em *Terra em transe*. Essa atmosfera de bastidores é estendida durante todo o filme. Aos 15 min 37s, temos imagens de um cinematógrafo, as cenas são gravadas de dentro da sala de projeção do grupo Líder, local que invocaria uma memória afetiva para aqueles que produziam o cinema naquela época:

Uma certa ternura criada ao longo de muita discussão acompanha os jovens cineastas aos laboratórios da Líder. Muitos aqui estiveram nesse pequeno espaço da sala de projeção para ver os primeiros resultados de seus filmes, depois alegria ou tristeza, mas não importa há muito trabalho pela frente (CINEMA NOVO, 1967).

Observo esses pontos como positivos no filme de 1967, pois tentam aproximar a atmosfera do período para o espectador. Menciona-se, ainda, a relação da boemia dos intelectuais e cineastas do período que realizavam suas discussões mais acaloradas nos botequins do Rio de Janeiro. Na voz de Paulo José:

o Cinema Novo em seu instante de repouso. Brasil, Rio de Janeiro, um botequim em Botafogo. Após o laboratório o chope ao lado. O lugar é ao mesmo tempo centro de informações, desculpa para bate-papo, ponto de recados. Antes e depois do trabalho um novo tipo de amizade, o cinema aqui e agora não é somente uma profissão, mas uma forma de viver. E sempre uma pergunta onde está Davi Neves? (CINEMA NOVO, 1967).

Davi Neves, mencionado acima, era crítico de cinema no jornal *O metropolitano* e foi um dos líderes afetivos do Cinema Novo. Em 1966, publica um dos primeiros livros sobre o assunto: *Cinema novo no Brasil*. Nas imagens gravadas no botequim, bem como nas fotografias das premiações recebidas no exterior, verifica-se que não há a presença de mulheres atuando como cineastas. Pode-se dizer que o clube dos cinemanovistas era um também um “clube do bolinha”, dado que era majoritariamente masculino, sendo Helena Solberg a única mulher a participar.

Helena Solberg, em reportagem ao *Estadão*, em 2018, fala um pouco sobre sua produção em um meio predominantemente masculino: “comecei falando sobre minha classe, mas o desejo de transformar (o mundo, o cinema) era o mesmo” (SOLBERG, 2018). Membro de uma parcela privilegiada, a artista reconhece seu local de fala, em seu primeiro longa, *A entrevista*, de 1966, no qual apresenta garotas da burguesia carioca comentando suas expectativas sobre casamento, sexo e família. Nas produções seguintes de Helena Solberg, o enfoque em narrativas femininas é crescente, apesar de a cineasta renegar o rótulo de feminista. Em *A nova mulher*, gravado em 1970, nos EUA, documenta a luta feminina por igualdade iniciando a sua série da Mulher, na qual inclui: *The Double Day* e *Simplemente Jenny*, acrescida de *Banana is my Business*, sobre Carmem Miranda, e a ficção *Vida de menina*. Em um dos seus trabalhos mais recentes, *Meu corpo, minha vida* (2017), debate o tema do aborto.

Essas nuances nos fazem refletir sobre quem é o cineasta brasileiro. Em sua maioria, podemos dizê-los como homens brancos pertencentes a uma classe social média ou alta. Em *Cinema Novo* (1967), a figura do cineasta ganha contornos anedóticos. Aos 21min., mostra-se uma casa simples, com uma sinfonia ao fundo, seguida da narração:

Os jovens cineastas brasileiros pertencem, na sua grande maioria, à classe média como quase todos que produzem e consomem cultura brasileira. No

Rio, embora ainda com dificuldade, vivem do que conseguem ganhar fazendo cinema, o processo é fazer dívidas e pagar as dívidas. Poucos são os que já podem capitalizar, e segurança não existe (CINEMA NOVO, 1967).

No trecho transcrito, podemos examinar uma parcela do que compõe o jovem cineasta brasileiro ou pelo menos parte dos elementos constituintes do seu discurso. Pertencentes à classe média, caucasiana, consideram-se os produtores e consumidores da cultura no país, por vezes desconsiderando a produção e consumo de cultura que não sejam vinculadas ao que a metrópole e os valores eurocêntricos validam como cultura.

Desse modo, ainda que muitas produções, tais como *Dragão da Maldade e Deus e o Diabo*, se inspirem e gotejem elementos da literatura de cordel e das canções populares, podemos conjecturar que o contato e consumo de bens ligados à indústria internacional criam uma ilusão na classe média que se sente como um prolongamento das burguesias europeias – aumentando ainda mais a distância entre eles e o povo.

Assim como ocorre na literatura regionalista, quem produz cinema (e quem escreve) é uma burguesia decaída ou a classe média. Portando um discurso no qual acreditam falar da realidade brasileira, na maioria dos casos, representam realidades às quais não são pertencentes. Retornamos ao problema, já mencionado, cineastas/escritores oriundos de meio distinto, operando com o dilema de lidar com o outro; no caso, o pobre e o proletário.

Por esse ângulo, o romance de 30 e o Cinema Novo convergem em três pontos: ambos buscam uma nacionalidade; partem de uma classe média; e, em sua maioria, apesar de idealizarem o pobre em suas produções, ainda o colocam em uma posição de inferioridade, incapazes de terem reflexões complexas ou pensarem sozinhos.

Notamos que a historiografia do cinema brasileiro atua, em geral, a partir de escolhas ideológicas. Primeiramente, marcado pela ideia de genealogia. Na procura pela identidade nacional, busca-se rastrear uma origem e, quando não se encontra, ou essa escavação mostra-se insatisfatória, cria-se um mito fundador. As raízes encontradas para compor essa história aparecem permeadas pela oposição colônia x colonizador, nas quais ecoam os pensamentos imperialistas.

Teóricos como Ismail Xavier e Paulo E. Sales Gomes veem o problema do subdesenvolvimento como principal marca em nosso cinema. No entanto, observa-se quão contraditório é o grito ideológico de boa parte das obras fílmicas desse período. O interesse de nossa pesquisa não está em replicar a história do Cinema Novo, mas como se pode reavaliar as condições estéticas e políticas que pautaram o percurso construtivo desse cinema. Nesse sentido, é relevante pensarmos, por exemplo, como o cinema é sempre interpretado como um

cinema de autor, onde o diretor ganha o *status* principal. Bernardet (2014) relembra que, em comemoração aos 80 anos do cinema nacional, o material impresso era uma imagem de um homem segurando uma câmera. Nessa iconografia, percebemos um cinema enquanto produção, e produção feita por um homem, o diretor. Em uma síntese geral, essa seria o prisma de como cinemanovistas veem o próprio trabalho, posicionando-se como agentes principais, produtores da cultura.

Uma questão se faz necessária nesse ponto: de onde deriva essa concepção de autor? Em “Ideias de autoria”, Edward Buscombe defende que a teoria do autor nunca foi uma teoria do cinema. O termo que aparece originalmente entre as publicações de *Cahiers du Cinéma* era *politique des auteurs*, sendo a tradução para teoria do autor feita por Andrew Sarris, em um ensaio intitulado "Notes on the Author Theory in 1962". A escolha do termo, pelos *Cahiers*, “tinha intenção polêmica e pretendia definir uma atitude em relação ao cinema e um curso de ação” (BUSCOMBE, 2005, p. 181).

Apesar de não se firmar e desenvolver coerentemente enquanto uma teoria do cinema, a política dos autores, ou teoria dos autores, era uma visão com a qual os *Cahiers* estavam envolvidos por acreditarem no cinema como uma arte de expressão pessoal. O texto de *Buscombe* nos é relevante pois mapeia algumas das principais publicações de *La Revue du Cinéma* (antecessora dos *Cahiers*), e dos *Cahiers* que tratam do cinema como uma forma artística vinculada a um indivíduo criador. Ele aponta, em artigos como "A criação deve ser uma obra só" (publicado no 2 vol. de *La Revue*), que havia uma intenção de ascender o *status* cultural do cinema e como expressão pessoal; a maneira encontrada seria, portanto, “afirmar que o cinema era uma forma artística, como a pintura ou poesia, oferecendo ao indivíduo a liberdade de expressão pessoal" (BUSCOMBE, 2005, p. 282).

Em paralelo a outras revistas, que defendiam mais comumente o cinema europeu enquanto arte, os *Cahiers* se posicionavam com interesse particular no cinema americano, elevando os diretores à categoria de artistas. Nessa argumentação, Buscombe (2005) relembra o impacto da publicação de François Truffaut no vol. 31 dos *Cahiers*, com o artigo "Uma certa tendência do cinema francês", no qual arma argumentos contra ao que chama de tradição de qualidade do cinema francês¹⁸. Referindo-se às adaptações feitas por Aurenche e Bost, Truffaut concentra suas críticas no fato de considerar os filmes mais literários do que cinematográficos. "Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida,

¹⁸ A crítica de Truffaut é destinada aos diretores: Delannoy, Allégret e Autant-Lara, Aurenche e Bost.

do material original" (BUSCOMBE, 2005, p. 282).

A partir das considerações de Truffaut, artigos subsequentes passam a discutir cada vez mais a *politique*, abrindo a discussão para além dos diretores franceses e adentrando gradualmente ao cinema americano. André Bazin, em sua resenha de *A glória de um covarde*, publicada no número 27 da revista *Cahiers*, apresenta alguns apontamentos interessantes, entre eles está a distinção entre Hitchcock e Huston. Para Bazin, o primeiro seria um verdadeiro autor, o segundo apenas um adaptador, no qual faltaria a habilidade de transformar o texto do roteiro em algo autêntico que imprimiria uma expressão pessoal (BUSCOMBE, 2005).

A problemática da expressão pessoal era algo sempre a retornar nos posicionamentos dos *Cahiers*, mas não era uma concepção unânime. Conforme Buscombe (2005), uma tentativa de ampliar o horizonte é feita por Eric Rohmer, que cria uma excelente comparação entre a arquitetura e o cinema: "[p]ara o autor, o filme é uma arquitetura cujas pedras não são - não devem ser - filhas das suas própria carne" (ROHMER, 1963, p. 55).

A comparação com a arquitetura, outra arte industrial, parece indicar que a discussão tomaria uma direção diferente das comparações com a literatura, das quais a mais conhecidas é o artigo 'O nascimento de uma nova vanguarda: La Caméra-Stylo', de Alexandre Astruc. Mas é esse artigo de Astruc que acaba se revelando mais influente para os críticos dos *Cahiers*. A concepção romântica que vê o diretor como o 'único progenitor' de um filme foi a que dominou a revista (BUSCOMBE, 2005, p. 283)

De acordo com as palavras de Buscombe, é possível afirmar que essa visão dos cinemanovista, concentrada na figura do diretor, não foi uma ideia original ou ligada exclusivamente ao contexto brasileiro, mas teve seu precedente nas publicações dos *Cahiers* e na teoria romântica que acentua uma obra como fruto de um único progenitor. Essa perspectiva acaba contaminando a forma de pensar o cinema pelos cineastas brasileiros que são influenciados pelas publicações da revista *Cahiers du Cinéma* e pelos debates de Bazin.

Buscombe assevera que Truffaut, Bazin e Rivette compartilham de concepções muito próximas:

têm essa mesma crença na distinção absoluta entre o *auteur* e o *metteur en scène*, entre o *cinéaste* e o *confectionneus*, e caracterizam-na em termos da diferença entre a capacidade do autor para fazer um filme verdadeiramente próprio, ou seja, uma espécie de original, e a incapacidade do *metteur en scène* para ocultar o fato de que a origem de seu filme está em outra parte (BUSCOMBE, 2005, p. 284).

Como uma argumentação relevante na busca de uma compreensão desse ideal de autor,

vemos reveladas as raízes teóricas românticas de tal pensamento. Buscombe aponta que os críticos defensores da ideia de autor retiravam algumas hipóteses dos teóricos românticos, entre elas está a ideia de unidade orgânica, "essa noção da unidade produzida pela personalidade do autor é central na posição do Cahiers" (BUSCOMBE, 2005, p. 284).

No entanto, a impressão de marcas de autoria em uma obra não pode ser considerada como argumento que sustente ou a valide sua qualidade artística. Nessa premissa, vê-se uma das possíveis falhas da teoria do autor: adotar a assinatura estilística do diretor como um critério de valor. Contudo, a teoria do autor foi relevante ao abrir as discussões sobre o cinema para territórios até então inexplorados. Tal teoria está muito associada como um método de classificação, bem como ferramenta para ordenar a história do cinema e mapeá-la. Porém, não se solidifica como componente teórico no qual devamos nos fixar. Segundo as elucubrações de Buscombe (2005), esta reconhece o código do autor, porém não identifica a linguagem do cinema nem os códigos e signos oriundos de fora dele.

Buscombe (2005) acredita que para tratar da questão do cinema pelo menos três abordagens diferentes seriam possíveis e, em todas, a concepção de autor carece ser renovada. Na primeira linha estaria o exame dos efeitos do cinema sobre a sociedade, com as pesquisas sobre sociologia dos meios de comunicação em massa e similares, já a segunda opção investigaria a operação da ideologia, da economia, da tecnologia, e, por último, uma abordagem que trate dos efeitos dos filmes sobre outros filmes (BUSCOMBE, 2005).

Retornando à análise do filme, outro elemento, mencionado anteriormente, é a relação da dublagem e o cinema nacional. No filme de 1967, mostra-se Paulo José e algumas das atrizes trabalhando nas dublagens de *Todas as mulheres do mundo*. Mostram a técnica de dublagem de um filme nacional: até o momento, poucos filmes eram gravados com uso do som direto, sendo obrigados a realizar a gravação dos áudios e dublagem na fase de edição.

Apesar de o filme ter sido encomendado para uma televisão alemã, demonstrar as etapas de produção revela ao espectador brasileiro como é feito o cinema aqui, o que pode contribuir para uma aproximação do público. Além do ensaio e da dublagem, o processo de montagem também é citado. Aos 24 min, comenta-se a montagem do filme de Arnaldo Jabor, *Opinião pública*, no qual ele teria filmado cinco horas para posteriormente concentrar todo o material em apenas 75 min de filme. O narrador explica:

na moviola o filme é passado inúmeras vezes, imagens vêm e vão, para frente e para trás, sequências inteiras são cortadas. Esta mesa de montagem foi doada pela Unesco e nela os realizadores trabalham dia e noite em três turnos. Já foram montados aqui 28 filmes do novo cinema brasileiro (CINEMA NOVO,

1967).

Da montagem, passamos à estreia. Nessa etapa, o filme acompanhado na primeira exibição é *A grande cidade*, de Carlos Diegues. Tenta-se transmitir a apreensão e expectativa dos produtores: “concentrados em uma plateia variada e exigente, onde estão críticos, espectadores comuns, os colegas do Cinema Novo, a equipe do filme que estreia” (CINEMA NOVO, 1967). Na primeira sessão, aparentemente o filme é bem aceito pelo público que o aplaude.

Na sequência seguinte, Carlos Diegues realiza uma ronda na Cinelândia, ao lado do produtor Zelito Viana, também conhecido como Dr. Fantástico. Zelito Viana é formado em engenharia, porém, na década 1960, influenciado por seu colega de curso Leon Hirzman, começa a trabalhar como produtor. O apelido é uma referência ao famoso filme *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick, e foi dado pelo diretor Glauber Rocha devido à capacidade de Viana em inventar soluções pouco convencionais para os problemas mais simples.

Seu trabalho como produtor de cinema estreia com *Menino do engenho* (1963), dirigido por Walter Lima Júnior. Durante sua carreira, participa de produções importantes para o cinema nacional, como *Terra em transe* (1966), de Glauber Rocha, e *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues. Participa ainda de obras que buscavam revelar a realidade, como *Cabeças cortadas* (1970) e *Na boca da noite* (1971).

A estreia como diretor ocorre em 1970, com as comédias *Minha namorada*, na qual é roteirista e divide a direção com Armando Costa, e *O doce esporte do sexo* (1971), filme que teve como ator protagonista seu irmão, Chico Anysio. Entre as suas produções, a de maior destaque, na época, é o filme *Os condenados* (1975), baseado na célebre trilogia de Oswald de Andrade, e com o qual ganha premiações como a de melhor diretor em Nova Dheli, na Índia, Salva de Prata, em Portugal e Selecionado Mostra New Directors, no Festival de Nova York (TAVARES, 2018).

Outro filme emblemático de sua carreira é *Morte e vida severina* (1977), premiado no Margarida de Prata, como Melhor Filme. A ideia parte do poema homônimo, de 1948, o qual, segundo Zelito, apesar da distância temporal, a obra permitiria discutir a realidade brasileira (TAVARES, 2018).

Retomando *Cinema novo* (1967), o filme busca atender ao público da TV alemã e, talvez por esse motivo, não foram utilizadas tantas entrevistas na montagem, optando pelo uso de um narrador, uma possível solução para o problema do idioma. Podemos também dizer que, ao adotar um narrador, cria-se uma coerência, uma tentativa de dispor única voz única para tratar

do Cinema Novo, enquanto o segundo filme de Eryk Rocha é mais polifônico.

Cinema novo (1967) se encerra com a seguinte fala:

Um Cinema Novo diante do povo, o contato ainda agressivo é procurado em filmes que tentam descobrir a realidade brasileira, falar de frente a um público formado durante anos por um cinema brasileiro necessariamente polêmico, a luta apenas começa. Num país como o nosso, tudo está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta num país de conflito. Viver significa agir, logo: cinema (CINEMA NOVO, 1967).

Seguida dessa fala, os últimos minutos de filmes mostram uma cena do filme *Terra em Transe*, com um comício e samba.

É interessante observar que, apesar de se opor ao cinema industrial, a abordagem utilizada no decorrer do documentário remete a uma estrutura industrial. As diversas fases de produção cinematográfica são abordadas tal como uma linha de montagem: ensaios, financiamento, criação do roteiro, filmagem, montagem, dublagem e exibição. Talvez os jovens cineastas vivenciassem essas oposições: se, por um lado, desejava-se romper com a produção industrial e com a esmagadora dominação do mercado pelo cinema americano; por outro, haveria o desejo genuíno de aquecer a indústria do cinema brasileiro, transformando o fazer cinema não só em um meio de expressão artística, mas de sobrevivência financeira.

Esteticamente o filme não é brilhante ou inovador, ao contrário, o que vemos é uma montagem clássica, na qual o uso do narrador, a voz *off*, é primordial para efeito do sentido do filme. Enquanto a direção de Andrade busca mostrar o uso da técnica do cinema-direto e promover a imagem de um cinema brasileiro baseado na improvisação, o filme em si não trabalha cinematograficamente em suas potencialidades refrativas, nem mesmo promove debates entre o “eu” e o mundo.

Pode-se dizer que *Cinema Novo* (1967) tenta se afirmar como um registro do cinema de seu período, evidenciado nos primeiros minutos do filme, com a narração de Paulo José, que define como objetivo: “este filme é sobre o cinema que se faz hoje” (CINEMA NOVO, 1967). Assim como dito anteriormente, a obra recupera, em certa medida, um discurso sobre a historiografia do Cinema Novo, pelas interpretações do diretor e de alguns cineastas. O que faz com esse tenha valor enquanto um documento de seu tempo.

Na interpretação, posta em *Cinema Novo* (1967) uma imagem é criada: a figura do diretor com a câmera na mão (figura 1) tal decisão posiciona o diretor como protagonista de toda a produção, e retoma uma outra problemática: a criação do mito do nascimento de um novo cinema.

Figura 1



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016).

Quer seja pelas escolhas das imagens e ou pela narrativa empregada, busca-se criar um mito de nascimento de um novo cinema, e a escolha de determinados nomes (Nelson Pereira, Glauber Rocha, entre outros) parece desejar criar uma imagem de heroísmo/pioneirismo nas obras desses cineastas.

Outro problema refere-se ao critério, ou a falta dele, adotado na composição da montagem das entrevistas; a seleção é baseada apenas em "recolher a fala daqueles que, na época, estavam produzindo filmes no Rio de Janeiro". Desse modo, o filme nos interessa enquanto produção de um tempo e como elemento de oposição/diálogo à análise do filme de Eryk Rocha.

Apesar de Andrade levantar um discurso que retrata o Cinema Novo como um cinema de pensamento com frases como “uma câmera na mão uma ideia na cabeça”, “primeiro a ideia, depois o roteiro, assim nasce um filme” (CINEMA NOVO, 1967), o filme pouco se aproxima da ideia lançada por Austruc de câmera-caneta. A potência da subjetividade na obra cinematográfica é esmaecida em *Cinema Novo* (1967), e a ideia de cinema e escrita a partir do processo de pensamento não ocorre. Por isso, o filme não nos interessa como um modelo de afinidade com o ensaio, mas como um documento que – mais do que nos informar sobre o movimento do Cinema Novo – nos posiciona como um cineasta integrante do movimento refletiu cinematograficamente sobre o cinema em 1967, e como esse pensamento é atualizado

refrativamente em 2016 com Eryk Rocha.

3.2 ERYK ROCHA: *CINEMA NOVO* (2016)

O cinema brasileiro contemporâneo tem trazido, como estética urgente, a (re)apropriação de materiais de arquivos de modo a operar memórias insurgentes de um passado ainda por se fazer. A exemplo disso, notamos o uso de imagens de arquivos em filmes como: *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa; *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2018), de Fernanda Pessoa; *Rocha que voa* (2002) e *Cinema Novo* (2016) de Eryk Rocha.

Em *Cinema Novo*, o diretor Eryk Rocha faz um resgate cinematográfico admirável. Utilizando-se de entrevistas, cenas e sons de filmes do Cinema Novo, das décadas de 1960 e 1970, o diretor reconstrói por meio do olhar dos cineastas e roteiristas daquela época a imagem do cinema brasileiro e do próprio Brasil. O longa-metragem em certa medida problematiza as imagens do passado, tanto as imagens fílmicas dessa constelação de obras produzidas sob o signo de um "cinema novo" – a partir de imagens de arquivo – quanto aquelas que mimetizam o lugar da cultura nacional e o entendimento/interpretação de um Brasil.

A montagem, nesse contexto, ganha papel fundamental, visto que emerge como condição de reflexão, como forma de organizar a realidade e como produtora de sentido. Isso nos traz uma interrogação inquietante: é possível refletir sobre o passado – sobre o trauma da história do Brasil – por meio da montagem? E o porquê da imagem de arquivo? Nossa hipótese é que o cinema pode ser um meio de perpetuar imagens de um tempo histórico, e a escolha do uso do arquivo é uma edição não só relativa ao processo de montagem, mas da história. A escolha das imagens tem o poder de resgatar e construir monumentos, salvaguardando do esquecimento determinadas imagens, verdades ou representações do real.

Em “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, os autores Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França lançam luz à noção de documento como modo de pensar a retomada de imagens de arquivo. Os autores reconhecem que apropriação/resgate de imagens de arquivo condenadas ao esquecimento não é uma prática exclusiva do documentário ensaístico, mas um movimento mais amplo de retomada de imagens – já existentes – no cenário audiovisual contemporâneo. Essas imagens são retiradas cada vez mais de fontes diversas e captadas por mídias distintas, são imagens de arquivos públicos, privados, registros pessoais, cinematográficos, televisivos, entre outros (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011).

A retomada desses materiais no ensaio fílmico se dá sem regras pré-estabelecidas; arquivos audiovisuais e fotográficos são justapostos em um movimento de colagem. Desse modo, a produção de sentido deriva dessa costura entre as imagens.

uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 57).

O texto acima aposta na potência da montagem, atribuindo-lhe a responsabilidade de construção de sentido, uma vez que as imagens isoladas pouco dizem antes de serem montadas e colocadas em relação com outros elementos.

Tratar da relação entre as imagens esbarra inevitavelmente no conceito de montagem e em um conceito mais antigo que a própria técnica cinematográfica: a colagem. O conceito de montagem é inerente ao próprio cinema, pois é por meio dessa técnica, da justaposição de imagens fotográficas, que se cria a impressão de imagem em movimento. No entanto, é importante ressaltar que o termo montagem/colagem é anterior ao próprio aparato cinematográfico e pode ser aplicado a diversas mídias, como as artes plásticas e a literatura. Em cada mídia, há disparidade em suas atenções: enquanto a montagem no cinema é compreendida como uma técnica que cria a ilusão de um movimento “natural”, nas artes plásticas, como podemos observar nas colagens cubistas, adquire o status de um princípio artístico que destrói um sistema de representação vigente desde o Renascimento (BÜRGER, 2012).

Pode-se pensar que a montagem na esfera do ensaio fílmico aproxima-se por vezes ao conceito de *collage* oriundo das artes plásticas, porquanto não imitam o movimento natural, e não se empenham numa representação da realidade, mas na criação de um novo real. Em *Teoria da Vanguarda* (2012), Peter Bürger reflete sobre o ataque vanguardista à instituição arte. Entre as reflexões, reclama para arte de vanguarda os procedimentos de colagem, explora o conceito de montagem como uma nova categoria que permite determinar mais precisamente um aspecto do conceito alegórico. Para o autor, “[a] montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (BÜRGER, 2012, p. 134).

Apesar de a montagem ser considerada um elemento técnico fundamental do cinema, podem ser constatadas diferenças em sua utilização. Há montagem que constrói o movimento natural, e se apaga na constituição da obra, e existe a montagem que emerge como produção de uma nova realidade, em que a ruptura e o confronto de elementos distintos dão força à obra.

Conforme Bürger (2012, p. 139), no cubismo, o uso da colagem articula uma oposição

às obras que pretendem reproduzir a realidade de forma orgânica; temos “a intenção de reproduzir um objeto estético que escapa às regras tradicionais de julgamento” (BÜRGER, 2012, p. 136). Ainda que o debate fomentado pelo autor em *Teoria da Vanguarda* seja direcionado às artes plásticas, é interessante darmos atenção ao conceito de “arte orgânica” e “inorgânica”:

A obra de arte orgânica, que – confeccionada por mãos humanas – simula, na verdade, ser equivalente à natureza, projeta uma imagem da reconciliação entre o homem e natureza. Segundo Adorno, o traço característico da obra não orgânica, que trabalha com o princípio da montagem, é não reproduzir mais a aparência de reconciliação. [...] A inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte. Não só o artista renuncia à conformação do todo do quadro; também o quadro adquire um status, pois, frente à realidade, suas partes não assumem mais aquela relação que é característica da obra de arte orgânica. Como signos, as partes não se referem mais à realidade, elas são a realidade (BÜRGER, 2012, p. 139).

Pensando por esse prisma, podemos nos questionar se não seria uma característica constituinte da colagem, além do caráter subversivo, a fragmentação do todo, e a criação de uma nova realidade por meio de aproximação de elementos diferentes. Algumas obras cinematográficas podem visar inicialmente a uma montagem orgânica, usando a técnica como meio para construção narrativa linear e lógica, em que são valorizados a ilusão de continuidade e o efeito natural do movimento. Nesses casos, os cortes de cenas, em sua maioria, quando não reproduzem um movimento natural contínuo, têm por objetivo o efeito de dramaticidade ao contar uma história. Podemos dizer, para tais casos, que temos uma valorização do contexto relacional, isto é, as imagens devem servir como meio de representação, organizado de forma lógica. Eisenstein (2002, p. 52) expõe que:

os primeiros diretores conscientes, e nossos primeiros teóricos do cinema consideravam a montagem uma forma descritiva em que se colocam planos particulares um após o outro como blocos de construção. O movimento dentro desses plano-bloco de construção, e o conseqüente comprimento das partes componentes, era então considerado ritmo.

O autor, porém, discorda dessa concepção, pois para ele seria um conceito falso: o ritmo não está nesse processo mecânico de divisão. Falso também seria a concepção de que “a montagem é o modo de se desenrolar uma ideia com a ajuda de planos únicos: o princípio ‘épico’” (EISENSTEIN, 2002, p. 52). Para o autor, “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’” (EISENSTEIN, 2002, p. 52), o que se aproximaria um pouco mais da ideia de *collage*.

Podemos meditar, conforme as considerações de Bürger (2012), que é problemático querer atribuir ao procedimento um significado fixo; no entanto, é notório que a inserção de fragmentos de realidade transforma de maneira radical a obra de arte. Transitando para o campo do cinema, voltamos o olhar para a montagem inicial de *Cinema Novo* (2016) e observamos como se dá essa montagem que, por vezes, mescla o texto escrito e a música com a bricolagem de imagens.

O filme começa com um texto escrito em letras vermelhas em um fundo preto:

No Brasil, na década de 1960, com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, os cineastas do Cinema Novo realizaram um conjunto de filmes com a ambição de mudar o mundo. Era uma época em que arte, utopia e revolução se encontravam. Uma aventura de criação, amizade e inconformismo, que, com ideias novas, produziu novas imagens do Brasil para o mundo (CINEMA NOVO, 2016).

A primeira cena da montagem é o desfecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, onde se dá o cumprimento da profecia proferida pelo beato Sebastião, quando Manuel e Rosa correm pelo sertão. O uso da imagem dos sertões em *Cinema Novo* (2016) representa um resgate das narrativas pioneiras em demonstrar as contradições do país, o sertão não é apenas uma geografia, ou um local ficcionalizado por Euclides da Cunha. Na composição desse mosaico que é o Brasil, o sertão atua enquanto uma produção simbólica; figura como paródia; alegoria das realidades.

Se, conforme LEMOS (2002), a modernidade se fundamentou nas oposições entre sujeitos e objeto, centro e periferia, nós e eles, colonizador e colonizado, a mestiçagem étnica, cultura, conceitual nos empurra à margem. O sertão é um lugar limítrofe entre um passado agrário desdente de uma colônia explorada e um presente urbano, porém esvaído de identidade. Desse modo, o sertão é um não lugar, o limbo da identidade brasileira.

Figura 2



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016).

Emblemático, *Cinema Novo* (2016) começa com uma corrida pelo sertão que pode ser interpretada como uma fuga *para* o sertão, esse local invocado em diversas narrativas literárias e cinematográficas. Talvez um movimento de deslocamento do litoral para o interior. A corrida para o sertão pode ser interpretada como uma imagem figurativa pela busca de uma identidade.

Inicialmente, a sonoplastia da cena remete ao som do vento, como em *Barravento*. Ouve-se o grito de um pássaro, acrescenta-se o estrondo de trovoadas, como o anúncio de um cataclisma. Os elementos sonoros são mesclados à trilha original de *Deus e o Diabo*, com a música *Perseguição*, de Sérgio Ricardo:

Se entrega Corisco!
 Eu não me entrego não
 Eu não sou passarinho
 Pra viver lá na prisão
 Se entrega Corisco eu não me entrego não
 Não me entrego ao tenente
 Não me entrego ao capitão
 Eu me entrego só na morte de parabelo na mão.

A música não toca inteira e, tal qual a paisagem sonora, as imagens começam a ser

sobrepostas: um *frame* do que parece ser as rodas de um trem¹⁹; a queda de Manuel é logo emendada por uma refinada sequência cinematográfica, na qual se mesclam diversas cenas dos filmes do Cinema Novo. Cria-se um encadeamento de personagens em constante corrida: Manuel e Rosa (*Deus e o diabo*) (figura 2) correm pelo sertão; uma criança em fuga pela favela (*Cinco vezes favela*) (figura 3); pescador correndo na praia (figura 4), seguido pela corrida entre os coqueiros da atriz Luiza Maranhão, interprete de Cota, ambos de *Barravento* (figura 5); corrida de João (figura 6 – episódio Um favelado, de *Cinco vezes favela*); cenas de corrida de *Rio, 40 graus*, entre outras (figura 7). As cenas da fuga de Jorge e seu subsequente atropelamento são montadas ao lado de uma comemoração de futebol.

Figura 3



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

¹⁹ A imagem do trem é invocada no decorrer da montagem, também são usados sons que remetem ao barulho da locomotiva, como um trem que passa pelo cinema nacional. O uso da figura da locomotiva e seus trilhos remetem também às passagens de *Limite* (1931), filme emblemático de Mario Peixoto.



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 5



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 7



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 8



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

No desfecho dessa sequência, há um fragmento de *Rio, 40 graus*, com uma fala que, ao ser recortada na montagem de *Cinema Novo* (2016), ganha sentido de uma autorreflexão sobre o cinema brasileiro: “esse é o templo das mágicas, a fábrica dos sonhos, o manto da memória. Eu tenho um rio de lágrimas para lhes dar” (RIO, 40 GRAUS, 1954). Após esse trecho, prossegue-se uma montagem composta por fragmentos de cenas de filmagens nacionais.

A sequência de imagens descritas estaria congelada no tempo, as imagens carregam simbolismos e tensões dos acontecimentos do passado, ou seja, dos filmes do Cinema Novo dos quais foram retiradas e do próprio Brasil representado no cinema. O agrupamento e a montagem fazem com que as imagens já existentes adquiram novas camadas de leitura, como, por exemplo, a corrida para o sertão enquanto uma imagem figurativa pela busca de uma identidade. Apesar de não serem propriamente didáticas, o texto inicial e a constelação de imagens escolhidas criam um movimento de corrida, dão o tom do ensaio ao filme – um ensaio sobre o Cinema Novo e uma retrospectiva sobre as imagens do Brasil produzidas pelo cinema de 1960-1970.

Ainda no tocante à montagem, pode-se considerar que, na escolha dos fragmentos, a imagem retirada de seu contexto original dramatiza o encontro entre o mundo visual e o discurso

verbal projetado no filme, promovendo, em certa medida, uma sobreposição linguística entre o mundo visual e sobre o discurso subjetivo proferido. Essa tensão dialógica entre o verbal e o visual, apesar de não atuar como o cerne da montagem do filme, se torna mais explícita em algumas passagens, tal como a sobreposição de imagens e vozes que se dá aos 6 min do filme (figura 9-10).

Figura 9



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 10



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Na cena, vemos o perfil de um trabalhador manejando uma enxada, desenhado em contraluz. Simultâneo à imagem, em voz *over*: “essa é uma imagem brasileira de acordo com nossas ambições de transformação do Brasil”. Obviamente, os procedimentos não são semanticamente redutíveis a um significado que se lhes imponha como definitivo. No entanto, dada a natureza do trabalho e seu caráter interpretativo, é imprescindível questionar qual seria a imagem brasileira condizente com as ambições de transformação do Brasil (pelos cinemanovistas). A imagem parece retomar um Brasil arcaico com a enxada como símbolo do trabalho rural e o pescador representante de outros trabalhos de subsistência.

Na cena mencionada, o áudio começa a mesclar várias vozes que se sobrepõem de forma menos ou mais audível. Ouvimos, então, “um cinema de ruptura; gramática; expressão; nova cara; bossa nova; cinema novo”. Vislumbramos rapidamente imagens dos cineastas brasileiros ao som de falas embaralhadas. Aos 7 min., tal qual uma chamada para o próprio filme, ainda em voz *over*, em tom mais elevado, ouvimos: “cinema, cinema, o assunto é cinema”. Ou seja, não se trata de uma imagem mimética do Brasil, mas de uma visão dos cinemanovista sobre o Brasil. É o Brasil representado filmicamente. A frase se repete, em seguida com a imagem de uma mulher de costas (figura 11).

Figura 11



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

A imagem recortada no *frame* é de *Limite* (1931), de Mario Peixoto, filme gravado em 1930 e exibido em 1931, que é marcado pelo aspecto sensorial e cuja percepção está fundada

no ritmo e luz. A sequência do bote à deriva – um dos motes principais do filme, no qual orbitam as causas do drama – tem um enquadramento com construções geométricas complexas, que, extensivas a todo o filme, confundem, por vezes, o espectador. Alguns pontos podem ser levantados na interpretação desse trecho; primeiramente, o resgate dessa referência pelo uso de fragmentos. Ainda que não esteja presente diretamente nos depoimentos dos cineastas, o aparecimento do filme *Limite* é coerente como uma retrospectiva de obras relevantes para a formação do cinema brasileiro. Em segundo lugar, quando recortamos no áudio que diz “um cinema de ruptura” e vemos a imagem de *Limite*, que é, de certo modo, um filme de ruptura à frente de seu tempo, reforçamos o quão inovador o filme foi. Sua inovação estaria tanto na proposta como na forma, o que o torna um exemplo singular e pioneiro no rompimento dos clichês cinematográficos ao embaralhar a noção de tempo e alcançar uma estética baseada no uso de elipses, metáforas e, especialmente, na composição não-linear e quebrada da narrativa.

Na mesma passagem, observamos a oposição de imagens, em que se passa do trabalhador no barco à imagem de uma mulher em postura reflexiva diante da água. Uma transição de imagens de trabalho com instrumentos como enxada, cestos e redes de pesca, para uma postura ociosa, reflexiva. As múltiplas possibilidades de significação ocorrem, pois não é definida uma lógica ou sentido unívoco para essa passagem. Nesse ponto, a sequência de imagens sem uma lógica aparente resgata um procedimento que não é novo para as artes: a oposição de imagens. Pierre Reverdy no “Primeiro Manifesto do Surrealismo” já apontava para a força das imagens criadas por meio de ambiguidades e oposições.

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá... (REVERDY apud BRETON, 2001, p. 35).

Tomo de empréstimo o conceito de *collage* surrealista, em que a técnica insurge como um meio para realizar a junção entre fragmentos de realidades díspares. Essa diferenciação entre colage e *collage* é apresentada por Sergio Lima em *Iniciação ao Surrealismo*.

A *collage* introduziu nas artes uma 'nova sintaxe figurativa'. Devido aos precedentes dos 'papiers collés' dos cubistas e da maioria das experiências pré-cubistas ou dadaístas (como Schwitters), em que o material aplicado e/ou colado está em função de critérios e valores de uma 'estética pictórica, J. B. Brunius sugeriu o termo reencontre (encontros) para designar a *collage* (e a diferenciar da colagem) como é entendida no Surrealismo: a aproximação de duas realidades diversas num plano que não lhe é próprio (LIMA, 1995, p. 349).

Como dito anteriormente, os procedimentos não são semanticamente redutíveis a um significado que se imponha como definitivo, o que Erik Rocha faz é ressignificar/produzir novos sentidos. Nesse contexto, dois elementos são fundamentais para refletirmos sobre o caráter ensaístico do filme de Rocha: 1) o movimento refrativo; 2) o papel assumido pela montagem na construção do filme.

Para situar o filme como ensaio, debater o olhar sensível sobre o mundo e a visão reflexiva a respeito do Cinema Novo por Erik Rocha, levamos em consideração os argumentos de Corrigan (2011). No capítulo “Sobre o cinema refrativo: quando filmes interrogam filmes”, o autor parte da noção de um cinema refrativo para falar de filmes que refletem a arte, a literatura e demais práticas artísticas. Um filme que debate o cinema por meio do próprio cinema estaria, segundo o autor, na tradição dos debates da arte por meio da arte, como se o objeto a ser discutido se transformasse em veículo para a própria discussão sobre o meio cinematográfico.

[e]sses próprios filmes dirigem-se a filmes, focalizando a figura do cineasta ou alguma outra dimensão do cinematográfico, como a história do cinema ou uma tecnologia específica. Nessas reconstituições do cinematográfico, os melhores desses filmes sobre a arte e o cinema não descrevem ou documentam simplesmente as práticas em uma arena ensaística que abstrai a própria atividade do pensar por meio de um processo cinematográfico. Esses tipos específicos de filme-ensaio não são [...] simplesmente filmes que incorporam metáforas do cinematográfico como parte de uma narração [...] mas são filmes que representam e dispersam o ato crítico de pensar-se cinematograficamente (CORRIGAN, 2011, p. 182).

Cinema Novo, de Eryk Rocha, não apenas registra um movimento cinematográfico, como pensa cinematograficamente enquanto reflete sobre as práticas cinematográficas. Em certos trechos, especialmente pelas escolhas na montagem, evidencia-se não uma tentativa de neutralidade da narrativa, mas a impressão de críticas provocativas. Coincidentemente, essa postura alinha-se a alguns pressupostos discutidos por Glauber Rocha, em “Eztetyka do sonho”, tal como a atuação filosófica e revolucionária da obra de arte: “uma obra de arte revolucionária deveria atuar não só de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano” (ROCHA, 1981, p. 219).

O tom reflexivo no filme transcende o discurso narrativo pelo trabalho de montagem. O filme integra aproximadamente fragmentos de 130 títulos, dos quais apenas 66 filmes aparecem nos créditos finais. Desse modo, a montagem do filme de Eryk Rocha compõe-se como uma colcha de retalhos, na qual o uso de imagens de arquivo vigora como recurso semelhante à composição de outros filmes-ensaio. Além disso, o diretor usa a montagem como

ferramenta primordial na construção do fluxo narrativo com imagens que instigam as possibilidades interpretativas do espectador.

A montagem de *Cinema Novo* (2016) atua na composição de camadas, por vezes mutáveis e passageiras, tal como a apreensão do mundo pelo homem. Tomando de empréstimo as considerações de Corrigan (2011, p. 25) sobre o ensaio fotográfico, pode-se dizer que o texto verbal ou literário “concretiza uma perspectiva subjetiva mutável e seu relacionamento instável com imagens fotográficas às quais serve de contraponto”. O confronto interativo entre as imagens e os áudios desestabilizam não apenas a apreensão de um sujeito autoral, mas também o texto resultante e sua apreensão pelo espectador (CORRIGAN, 2011). Apesar dos trechos com maior oposição entre visual e verbal e os momentos de polifonia sonora, a composição geral do filme monta um todo coerente.

O posicionamento de Rocha é relevante no que diz respeito não apenas a um legado desse cinema, mas, sobretudo, à dimensão dos arquivos, como o filme coleta e monta essas imagens e passa a construir outra história sobre a qual também se constrói uma nova narrativa da história social. Nesse sentido, podemos observar que, assim como o filme de Joaquim Pedro de Andrade, o de Eryk Rocha resgata a história do Cinema Novo; porém, explora com maior riqueza a relação dos cinemanovistas com a literatura nacional e política.

A relação com a narrativa da história social e sua amálgama com a política aparece na sobreposição de imagens a 1h 6 min, momento no qual se discursa a fala: “não havia fronteira entre o público e o privado, a vida pública e a privada era tudo igual, mulher armada era igual a revolução, o país era igual ao cinema” (CINEMA NOVO, 2016). Na sequência, surge a cena do comício de *Terra em Transe*, um filme que alegoriza a realidade, estratégia muito utilizada para desviar da censura –, a fim de, por meio dos personagens e enredo, contestar a realidade brasileira no período militar. Há uma qualidade reflexiva em *Terra em Transe* que concretiza o papel que do Cinema Novo havia reivindicado para si, uma função política da arte; por isso, a trama expõe a disputa de poder e o que essas figuras políticas são capazes de fazer para manter-se no poder.

Apesar da liberdade de criação ser um ponto importante para os cinemanovistas, o envolvimento político parecia indissociável. Os relatos de entrevistas resgatados em *Cinema Novo* (2016) recontam a história do golpe de 64:

O povo de 64 foi liderado por Castelo Branco em conjunto com a oligarquia brasileira, quer dizer, a burguesia brasileira que temia o comunismo, não queriam instalar uma ditadura militar no Brasil. Ou seja, a burguesia brasileira aliada ao imperialismo e a esses setores militares fascistas e liberais queriam botar o Goulart para fora e estabelecer um regime fascista liberal, porque não

queriam caracterizar o país como uma ditadura militar (CINEMA NOVO, 2016).

Goulart não temia um Golpe de Estado, porque acreditava que havia uma organização de massa muito forte, capaz de resistir ao Golpe de Estado, e o que se passou é que, na realidade, aquela organização de massa era superficial. Quando alguns pequenos setores do exército de esquerda tentaram armar o povo, não havia armas e o povo já estava disperso. Se tentou chamar as massas em uma greve geral e se notou que as organizações de base do partido comunista eram completamente ineficazes em relação ao povo (CINEMA NOVO, 2016).

Os trechos citados acima resgatam relatos individuais de um momento histórico para o país. Como recurso estético, os sons com a enunciação são sobrepostos a imagens que ora os reiteram, ora os contrapõem. Não se assume a retomada de imagens do real para construção do discurso, mas imagens ficcionais, em sua maioria fragmentos de filmes nacionais; todavia, os temas tratados refletem diretamente sobre um mundo histórico, o qual o efeito de real causado é indiscutível.

Em um dos seguimentos, ouvimos um pronunciamento transmitido via rádio do Golpe de 64: “Após ter ouvido os membros de conselho de força nacional, resolveu baixar um ato institucional, que tem como finalidade fundamental preservar a revolução do marco de 1964 a fim de que possamos [...] caminhando este clima de tranquilidade”. Sobrepostas a esse áudio, aparecem as seguintes imagens (figuras 12 e 13).

Figura 12



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 13



Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Ao fundo das imagens, há uma polifonia de vozes que, por vezes, ecoam gritos que remetem à tortura, em par com a trilha sonora que contribui para a carga dramática. Por volta de 1h13m, mostra-se o jornal com a notícia: oito mortos do esquadrão da noite do grande massacre. Essa sequência nos sugere que, apesar de o ensaio atuar a partir da experiência do ensaísta, essa experiência individual possui uma relação mais abrangente com a história social.

Podemos considerar que *Cinema novo* (2016) trabalha nesse limiar entre conduzir um movimento refrativo sobre o Cinema Novo e o diálogo com a experiência pública. Essa seria uma dependência de outros filmes-ensaios:

[e]sses filmes filmes-ensaio dependem da força e da pressão de uma experiência pública presumida ou, mais precisamente, penso, de uma circulação pública da experiência que perturba e comenta a experiência estética e subjetiva que articula. [...] esses filmes se afastam das estruturas da identificação narrativa e ficcional e se voltam para questões de valor e julgamento estéticos em outros contextos semânticos da experiência pública, como a economia, a política, a tecnologia, a recepção ou diferença culturais e históricas. Em vez de imitar termos e questões estéticas, eles as refratam e defletem. Em vez de atuar como comentários artísticos, o que [...] denomino cinema refrativo reconstitui a arte como crítica aberta (CORRIGAN, 2011, p. 183).

A obra emergiria como a crítica pela arte. Um dos pontos alcançados no filme de Eryk

Rocha é sua narrativa sobre os percursos do cinema nacional: o vazio cinematográfico logo após o declínio da chanchada com a televisão; a relevância de Nelson Pereira dos Santos para Cinema Novo; o surgimento do cinema baiano e CPCista; o surgimento do manifesto do Cinema Novo etc. Esses elementos nos fazem retomar a discussão do uso das imagens de arquivo e o processo de entrelaçamento dessas mesmas imagens nos filmes-ensaios. Entre os diversos interesses instigados pelo uso do arquivo em processos artísticos está o interesse pelo documental. O interesse pelo documento é um dos argumentos que respondem o questionamento das razões pelas quais se recorrem ao uso da imagem de arquivo.

A retomada do uso de imagens de arquivo remonta à noção de documento pela concepção da história.

O documento, em muitos trabalhos artísticos, não é, em absoluto, algo objetivo e inocente que 'expressa uma verdade sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconsciente, 'o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro (LE GOFF apud LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58).

A noção de documento é remontada junto à concepção de monumento, como afirma Foucault, em *Arqueologia do saber* (1969): “a história é o que transforma os documentos em monumentos” (FOUCAULT, 2004, p. 8). Segundo Lins, Rezende e França (2011), a publicação refletiria as noções de documento e de monumento, bem como materiais da memória coletiva e da história.

A história clássica, segundo Foucault, dedicava-se a 'memorizar os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e fazê-los falar, para reconstituir o que os homens fizeram e disseram — como se fosse possível assistir passivamente à produção objetiva da história, através da descrição e hierarquização dos documentos (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58).

Os autores questionam tal posicionamento do documento, uma vez que “o documento não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto” (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 58). Nesse contexto, os monumentos são também instrumentos de poder, pois ajudam a escrever a história elegendo aquilo que será resgatado e o que cairá em esquecimento. Nas palavras dos autores, “[u]m documento que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo” (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59).

Nessa premissa, o debate se aprofunda considerando então as operações da Nova

História como portadora das ações de “desmontar” e “remontar” (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 59). Ainda que se almeje o documento com a funcionalidade de expressar a verdade ou representação do real, os monumentos são em sua maioria escolhas dos historiadores (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011).

O artigo evoca o significado da palavra documento, derivada do termo latino atribuído a ensinar, porém, ressignificada ao sentido de prova.

Para a escola positivista do fim do século XIX e início do XX, o documento será o fundamento do fato histórico, em si mesmo 'prova histórica', cuja 'objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento' (LE GOFF, 1990, p. 526-527). É este o sentido da palavra documento que, classicamente, foi relacionado às práticas audiovisuais pertencentes ao campo do documentário. A partir de então, Le Goff identifica um 'lento triunfo' do documento sobre o monumento. Segundo essa perspectiva, se não houver documentos registrados, gravados ou escritos, os fatos históricos também se perdem (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60).

Para tanto, “[o] documento é monumento porque resulta de um esforço das sociedades que o guardaram e manipularam para ‘impor ao futuro determinada imagem de si próprias’” (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60).

Nesse contexto, o cinema pode ser tido como um meio de perpetuar imagens de um tempo histórico. O desejo de impor ao futuro determinada imagem de si se ajusta às falas escolhidas em *Cinema Novo* (2016), isto é, há uma tentativa dos próprios cineastas em conceber uma imagem do movimento para as gerações futuras, bem como as imagens que acreditam estar associadas à história do próprio Brasil. A exemplo disso, tomamos o uso de imagens de arquivo, próximo ao final do filme, na figura 14 e 15.

Figura 14

Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Figura 15

Fonte: screenshot de *Cinema novo* (2016)

Em um primeiro olhar desatento, vemos apenas a imagem de uma jovem com traços indígenas (figura 14), colocada em oposição a um incêndio florestal (figura 15), e a reprodução de áudios aparentemente retirados de entrevistas, cujo conteúdo profetiza a importância e o futuro do Cinema Novo: “Acho que daqui a três, quatro anos, o público entenderá que precisa assistir a nossos filmes. Estarão convencidos que este cinema é uma necessidade para eles, para

ver, testemunhar suas vidas, a história atual do Brasil” (CINEMA NOVO, 2016).

Em uma retomada do olhar, percebemos que a personagem (figura 14) é a atriz Edna de Cássia; trata-se, portanto, de uma apropriação de imagens do longa-metragem *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. O filme não pôde vir a público no Brasil em seu ano de seu lançamento 1976, devido ao processo de censura que o julgou como proibido e de caráter subversivo. A censura sofrida vinha principalmente por se opor à propaganda do Governo Federal que forjava para o período a imagem de progresso e chamavam o breve desenvolvimento econômico da região amazônica como “milagre econômico”.

A propaganda governamental da época é pautada em um discurso oficial de “progresso” e “desenvolvimento” e usava *slogans* como “O Brasil é o país do futuro”, “Pra frente Brasil”, “Brasil ame-o ou deixe-o”, ofuscando dessa maneira as constantes tensões existentes no Brasil. Enquanto os registros oficiais produzidos pelos governantes do período criavam um discurso, o filme relê o período numa leitura a contrapelo que apresenta a paisagem periférica da cidade de Belém e as condições de vida da população que vivia às margens da Rodovia Transamazônica em 1974. O filme mescla personagens fictícios – interpretados por atores – e personagens reais, conseguindo de forma singular abordar temas como a grilagem de terra, o êxodo rural, a prostituição, o tráfico de seres humanos, entre outros. Pensando em *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1976), a história do Brasil que o filme conta é da construção da rodovia Transamazônica e as implicações dos projetos megalomaniacos da Ditadura Militar. O “Brasil Grande” da Ditadura é encarnado na personagem de Paulo César Pereio, cujo nome no filme é Tião Brasil Grande, um caminhoneiro branco e gaúcho que vai para a região norte fazer a vida. Ele explora a prostituta indígena, aproveita-se dela. O filme é uma alegoria do etnocídio e dos saques sofridos pelas populações indígenas pelos brancos. Mais que isso: uma alegoria sobre o Brasil dos militares massacrando os indígenas.

Nesse ponto, a imagem de arquivo escolhida (a imagem de arquivo do filme *Iracema: Uma Transa Amazônica*) é um documento que resgata uma verdade oculta e impõe que essas imagens do passado não sejam esquecidas. O que reforça a crença nas imagens produzidas pelo cinema como testemunhas da história do Brasil.

O projeto desenvolvimentista do Brasil de Dilma encontra ecos nas obras faraônicas da Ditadura, quer seja pela construção dos estádios para a Copa, a construção da Usina de Belo Monte, a vista-grossa para os latifundiários que massacraram os guarani-kaiowá.

Eliane Brum, no artigo “Belo Monte: a anatomia de um etnocídio” (2014), aborda o etnocídio indígena causado por Belo Monte. O texto discute desde aspectos jurídicos da obra de Belo Monte até os impactos catastróficos para a população indígena da região amazônica e

para o meio ambiente. O texto parte de uma comparação importante ao aproximar a condição de subsistência dos índios a um estado de pós-guerra, e ao holocausto²⁰, no qual “a morte cultural dos indígenas é naturalizada por parte dos brasileiros como foi o genocídio judeu por parte da sociedade alemã” (SANTI In BRUM, 2014).

As falas dos entrevistados narram a construção de Belo Monte como uma opção governamental e, principalmente, enquanto “uma opção política do governo por construir grandes empreendimentos, enormes, brutais, na Amazônia”(SANTI In BRUM, 2014). Nesse sentido, a obra iniciada no governo Lula-Dilma, com custo em torno de R\$ 30 bilhões, se aproxima dos empreendimentos/projetos megalomaniacos da Ditadura Militar. Estudos de Impacto Ambiental (EIAs) revelam que o impacto ambiental gigantesco recompensado por um potencial em geração de energia relativamente baixo, uma vez que o rio não teria vazão o ano inteiro.

No percurso de realização de Belo Monte houve um processo de silenciamento da sociedade civil, uma vez que, por determinação de uma ordem judicial, os movimentos sociais estavam totalmente proibidos de se aproximarem do canteiro de Belo Monte. Nesse contexto, “o Plano Emergencial foi estratégico para silenciar os únicos que tinham voz e visibilidade: os indígenas” (SANTI In BRUM, 2014). Os indígenas tinham, para a imprensa, uma visibilidade que a sociedade civil não alcançava. A forma encontrada para dar continuidade a Belo Monte sem maiores obstáculos foi utilizar os recursos do Plano Emergencial para emudecer os indígenas. Este, que deveria ter como "objetivo criar programas específicos para cada etnia, para que os indígenas estivessem fortalecidos na relação com Belo Monte", passou a oferecer o que fosse pedido em troca de um silenciamento, as “aldeias mandavam suas listas, pedindo o que elas queriam” e passavam a receber todo tipo de coisa, "quinquilharias" (TV de plasma, bolacha, coca-cola, barcos etc). (SANTI In BRUM, 2014). Relembrando a prática do período do descobrimento do Brasil na qual os europeus em trocavam espelhos e objetos sem valor, por ouro e metais preciosos.

Conforme Lins, Rezende e França, há uma proximidade na construção da história com o movimento de montagem, pois o documento é produto da edição, da escolha da sociedade em diferentes épocas.

²⁰ A comparação da dizimação dos indígenas no Brasil também esteve presente em debates das artes plástica, com a série fotográfica Marcados, de Glaudia Andujar, publicada em 2009 pela editora Cosac Naify. Durante os anos do “milagre brasileiro” a fotógrafa integrou um grupo de salvação, com dois médicos, com intuito de organizar o trabalho na área da saúde. As imagens são fruto dos registros da época (1981-1983), são fotografias marcadas pelo número no pescoço de cada índio vacinado. Os Yanomani das imagens estariam marcados para viver, o que fomenta reflexões sobre as consequências desastrosas que permeia as relações entre brancos e índios.

O documento/monumento aparece, assim, como o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, não só da história, da época e da sociedade que o produziram, mas também das diversas épocas sucessivas durante as quais ele continuou a existir e a ser manipulado (LE GOFF, 1990, apud LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60).

Levantadas essas considerações, podemos intuir que, quando lidamos com o documento, devemos nos atentar às interrelações entre os elementos: “[o] documento não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries, e esse processo acontece numa mesa de montagem” (LINS, REZENDE; FRANÇA, 2011, p. 60).

Nos filmes-ensaios, o documento é deslocado de seu contexto original, a imagem de arquivo é inserida na produção audiovisual do cinema, e essa imagem realiza uma transição, por vezes, das fontes mais diversas para uma nova constelação de imagens-significados dentro do filme e no presente histórico. Com a reinserção da imagem-documento, uma nova camada de sentido é adicionada à narrativa.

O deslocamento das imagens passa a atuar na potência dessas imagens em seu confronto com o real. Georges Didi-Huberman, em “As imagens tocam o real”, afirma que “[a] imagem arde em seu contato com o real” (2012, p. 208). A imagem pode ser relacionada a uma força que a converte como verdade: ainda que saibamos que todo documento é mentira, somos condescendentes por acreditar nelas. Para Didi-Huberman, não se pode discorrer sobre o contanto da imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio; ele acrescenta ainda que a imagem desdobrou tanto seu território que se tornou difícil pensar sem se orientar pela imagem. O autor não presta um apontamento claro, mas questionador:

A que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este 'conhecimento pela imagem? Para responder corretamente, ter-se-ia que reescrever toda uma Arqueologia do saber das imagens, e, se fosse possível; dever-se-ia seguir-lhe uma síntese que poder-se-ia intitular As imagens, as palavras e as coisas (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

A imagem constituiria um campo próprio de conhecimento que contribui para o saber histórico. Nesse contexto, a montagem apresentaria uma resposta à problemática da historicidade.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de construção da historicidade [...] Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar 'uma história mas, ao fazê-lo,

consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

As considerações de Didi-Huberman, bem como as produções ensaísticas no cinema, resgatam a discussão perpétua sobre a potência das imagens. Quando trazemos um apanhado das considerações corroboradas para nosso objeto *Cinema Novo* (2016), de Erik Rocha, retomamos à dimensão dos arquivos, visto que o filme recolhe e monta diversas imagens e, ao construir sua história, também constrói uma nova narrativa da história social. A força da imagem se desdobra nesse ponto, e o cinema figuraria como uma espécie de espelho, ou seja, o espectador vive e revive experiências socioculturais de um passado pouco distante e desconhecidas dessa identidade urbana, capitalista.

A forma encontrada pelos cinemanovistas em criar uma linguagem brasileira e realista acarretou características estilísticas, como um acentuado uso de cenas externas, uso do cinema direto e na relação, já mencionada, com a literatura. Na descrição de Joaquim Pedro de Andrade, o uso das cenas externas parece buscar uma aproximação com a realidade:

soltou realmente as câmeras na rua, não quis maquiar a realidade brasileira, né, nem montar a realidade brasileira de uma maneira que a deformasse, ou que apresenta-se uma visão assim: menos verdadeira dessa realidade. E procurou temas, procurou um tipo de gente, quer dizer tirou o cinema do povo sobre o povo virou as câmeras para os problemas do povo (CINEMA NOVO, 2016)

O uso dessas imagens e a mistura entre documentário e ficção acaba por caracterizar a produção brasileira. Orlando Senna afirma que “a nossa cultura brasileira é de não fazer uma diferença feroz tão maniqueísta entre gêneros, entre o imaginário e o real, entre o sagrado e o profano” (CINEMA NOVO, 2016). Essa mescla entre ficção, documentário e o real, segundo seu argumento, não é levada em consideração pelo modo de fazer cinema no Brasil: “havia uma cisão muito radical entre o que era real e documentário. E que nós não respeitamos muito isso” (CINEMA NOVO, 2016).

Em meio a esse embate entre a realidade e a ficção, *Cinema Novo* (2016) mostra a discussão dos próprios cineastas sobre a relação de sua produção com a literatura brasileira e o engajamento político permeado em diversas produções. A exemplo disso, a literatura brasileira de 30 e seu diálogo com as produções cinematográficas são lembrados em alguns depoimentos, como em Leon Hirshman, que afirma: “da literatura de 30, da literatura regional, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, cada um tentou a seu modo expressar a recuperação da realidade social e popular de certas regiões e de história também, o Cinema

Novo foi dar sequência a isso” (CINEMA NOVO, 2016).

Nesses depoimentos, a literatura é tida como uma maneira de expressar a realidade social de certas regiões e de períodos históricos, sendo o cinema uma forma de continuidade ao projeto lançado por essa literatura. Menciona-se, nos registros, a literatura de 30, o regionalismo e escritores como Jorge Amado, José Lins do Rego e Érico Veríssimo.

Geraldo Sarno, em sua fala, qualifica a abordagem do regional como algo que transcende seus objetivos. Obras que, ao tratar do micro, do regional, acabam por discutir questões mais amplas.

Acho que ele tem a região, ele tem a região com base de sua realidade, quer dizer do seu realismo, mas, evidentemente, a mim me parece que ele transcende, né. Na medida que ele, na própria temática que ele aborda, ele transcende esse aspecto regionalista. Me parece, quer dizer, de que está repetindo o Brasil, e que, nesta medida, está refletindo também terceiro mundo (CINEMA NOVO, 2016).

Esse foco temático no regional, por vezes, serve como base para refletir sobre o Brasil e os problemas do terceiro mundo, retomando, assim, a consciência quase unânime do pertencimento a uma realidade e o problema do subdesenvolvimento como característica do Brasil. A fala de Sarno é seguida pela entrevista recortada de um agricultor que trabalha na lavoura de cana, com jornadas de trabalho superiores a doze horas diárias, e não consegue remuneração justa para suprir a necessidade da família por alimento. Uma crítica direta à distribuição de renda, ou seja, aquele que produz não consegue consumir o fruto do próprio trabalho. Na entrevista subsequente, um agricultor, pai de sete filhos, reclama não ter condições de prover o sustento pelo próprio trabalho e acredita ser esta uma questão política, responsabilizando o latifundiário pela exploração sofrida.

Já Glauber Rocha comenta a proximidade desses personagens com a realidade. Sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o cineasta considera não se apropriar de personagens literários, mas de pessoas reais e relatos da história.

Todos os personagens do filme são personagens reais. São personagens que existiam até 1940. Eu estive lá no Nordeste fazendo reportagens. Falei com várias pessoas que conheceram esses personagens. E até personagens de Antonio das Mortes, o jagunço do filme, é um matador profissional que matou vários cangaceiros, 70 deles. Inclusive corisco. É um personagem que ainda é vivo, eu o entrevistei. Ele me contou coisas sobre corisco. Depois, falei com a mulher de corisco que ainda vive. Me contou várias histórias. Li vários livros e, principalmente, a poesia popular. Existem muitos livros, canções populares no Brasil, que falam desses personagens (CINEMA NOVO, 2016).

Apesar de colocar como reais os personagens retratados, Glauber reconhece a relação de sua produção com as canções populares e com a literatura. Nesse contexto, podemos considerar que a relação do Nordeste em oposição ao litoral é novamente resgatada. Luiz Carlos Barreto retoma o mote com as palavras “somos todos homens do interior”.

O Brasil é uma civilização de litoral, uma civilização que se estendeu ao longo de 7 mil km de costa. E mesmo assim somos todos homens do interior, da terra. Porque o maior problema do Brasil é a imigração. Então somos todos homens com saudade da terra. E quando temos meios de dizer algo, seja pelo jornalismo, seja pelo cinema, somos sempre atraídos por essa nostalgia e por essa vida do interior do Brasil, do homem, como você bem disse, isolado. No Brasil, dizemos ‘órfão’. Pessoas que não têm pai nem mãe. São verdadeiros órfãos porque são homens que vivem completamente abandonados (CINEMA NOVO, 2016).

A presença desses personagens e dessas realidades, para os cinemanovistas, configurava também um rompimento com certas narrativas e estilos cinematográficos: “eles estavam explorados, oprimidos, sem voz, dar espaço, lugar a eles nos filmes, além disso também foi a necessidade de dar uma expressão pessoal de cada cineasta no seu crescimento” (CINEMA NOVO, 2016).

Um traço importante dos filmes pensados enquanto uma forma ensaística (mesmo se considerarmos todas as implicações problemáticas do “gênero”) refere-se à fragilidade das imagens – que podem ser de arquivos pessoais, familiares, históricos, do próprio cinema etc. – enquanto vestígios ou rastros de lutas políticas. Um *medium* fundamental nesse sentido, como vemos no filme de Rocha, é a voz. Produz-se, muitas vezes, um ato disjuntivo entre aquilo que se vê e a fala de um narrador em primeira pessoa que se coloca como interpretação da história e como movimento reflexivo. Nesse aspecto, o filme alcança um gesto expressivo/autorial para além das próprias imagens. Não são mais as imagens a dizerem o mundo ou, ao menos, não somente elas; passamos a um estado provocativo de reflexão e de sensibilidade como gesto político. Isso significa que o filme de Rocha não traz apenas a necessidade de aproximar passado e presente, a montagem será justamente o movimento dialético de repensar o problema histórico das lutas de um cinema e de uma literatura engendrados sob a condição urgente de mostrar um Brasil esquecido ou desconhecido.

Sobre a narração em voz *off*, em “O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*”, Consuelo Lins observa que, na produção documental brasileira das últimas duas décadas, tivemos a retirada do uso da narração em *off*, dando predileção a entrevistas, e a retomada recente desse tipo de elemento estético ocorre em filmes ensaísticos, nos quais a subjetividade do diretor é posta em evidência. Para a autora, esse seria um movimento que desloca o uso

clássico da locução.

Se analisarmos a produção brasileira de documentários dos últimos anos identificamos sem muita dificuldade a ausência de um elemento estético que foi, no entanto, dominante nos filmes dessa forma de cinema até o final dos anos 80: a narração em *off*, recurso inventado nos anos 30 pelo movimento liderado pelo documentarista John Grierson e que marcou definitivamente a trajetória de filmes documentais. A presença majoritária, nas últimas duas décadas, de filmes feitos essencialmente de entrevistas ou conversas entre cineastas e personagens, já diagnosticada por J. C. Bernardet, decorreu, entre outros fatores, do desejo dos cineastas brasileiros de abolir a 'voz de Deus', a narração desencarnada onisciente e onipresente, que tudo vê e tudo sabe a respeito dos personagens, que acompanhou boa parte dos documentários do Cinema Novo. Considerada uma intervenção excessiva na relação entre filme e espectador, dirigindo sentidos, fabricando interpretações, a produção documental no Brasil praticou uma recusa desse tipo de locução já experimentada em outros países nos anos 50 e 60, período crucial não apenas para o documentário, mas para o cinema em geral (LINS, s/d, s. p.).

Apesar de os documentários que surgem com o Cinema Novo aderirem ao cinema direto fazendo uso do som direto, eles deixam de lado o tripé e mantêm os registros sem intervenção da equipe, além de dispensarem o narrador – abolindo desse modo a “voz de Deus”, a narração onisciente que acompanhava produções como *Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade. Andrade adota uma voz *off* na narrativa que seleciona e organiza o mundo, já o filme de Eryk Rocha opta por manter apenas a voz dos próprios artistas do Cinema Novo. A ideia era manter a voz do filme como uma voz de dentro, dos próprios produtores do Cinema Novo, o que resulta em não ter um narrador central, mas uma polifonia de vozes.

A escolha do narrador em *Cinema Novo* (1967) pode significar que o portador do discurso considera o espectador como receptor passivo do discurso, isto é, o espectador estaria presente apenas para consumir uma verdade produzida sobre o tema: Cinema Novo. Já o movimento polifônico de *Cinema Novo* (2016) deixa espaço para fruição, permite lacunas interpretativas para o espectador, o que contribui para que o espectador atue de forma mais ativa na produção de sentido. Apesar de, em *Cinema Novo* (1967), as narrações – na maioria das cenas – serem do narrador, e, em *Cinema Novo* (2016), quem fala serem os próprios cineastas, ambos os filmes são inteligíveis sem os recursos de áudio, isso porque, apesar de Andrade utilizar as imagens equivalentes a uma montagem clássica, os significados, em sua maioria, são dados na narração. O mesmo acontece *Cinema Novo* (2016): ainda que não use um narrador, o embate entre os áudios e as imagens é fundamental na composição do filme.

Consuelo Lins nos lembra que “os filmes documentais do Cinema Novo recusavam a ambiguidade que as sequências sincrônicas em plano-sequência podiam conter, favorecendo a

manutenção do off clássico” (LINS, s/d, s. p.). Por esse motivo, o uso da voz *off* era tão frequente como um recurso para dar direção ao que vemos, trazendo clareza à mensagem que pretendem emitir. A autora exemplifica com o caso de *Opinião pública* (1957), filme no qual “a narração que irrompe em muitos momentos para imprimir uma direção ao que vemos e ouvimos no filme. Creio que a permanência desse tipo de locução deve-se à dimensão política dos filmes, que deveriam ser claros em relação à mensagem que queriam transmitir” (LINS, s/d, s. p.).

O uso da voz *off* como estratégia ao direcionamento de um discurso claro e objetivo é aplicável ao documentário, porém, não caberia aos filmes-ensaio, visto que o ensaio prezaria mais pela liberdade do que pela autoridade. A voz *off* serve aos ensaístas como um relato subjetivo das experiências do mundo e de si.

Para Consuelo Lins, as obras de Chris Marker e de Agnès Varda estariam às margens do cinema dominante, colaborando para a renovação das práticas do documentário:

retiraram o documentário da paralisia em que ele se encontrava nos anos 50. O que diferencia Chris Marker e Agnès Varda, ambos atuantes desde os anos 50, dos diretores do Cinema Direto e do chamado Cinema Verdade de Jean Rouch é o fato deles manterem a narração em *off*, utilizando-a porém de modo ensaístico, essa forma híbrida filiada à literatura, sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar experiência de mundo, da vida. [...] *Lettre de Sibérie* contém a primeira grande crítica explícita aos poderes e limites da locução clássica do documentário através de um comentário em que a subjetividade do cineasta está absolutamente presente si (LINS, s/d, s. p.).

Ainda segundo a autora, Marker torna perceptível um elemento importante: a influência da voz *off* na percepção do espectador. Ao brincar com diversas narrativas para a mesma imagem, Marker demonstra como certo “tipo de narração pode ser autoritário, obrigando a imagem a exprimir coisas que ela jamais exprimiria caso não houvesse a locução” (LINS, s/d, s. p.). A narrativa em voz *off* não seria apenas importante no direcionamento do espectador, mas primordial na manipulação das imagens de arquivos.

A trilha sonora imprime a esse material impuro uma distância, desnaturalizando o que estamos vendo e revelando a 'natureza' imagética da imagem. O filme transforma-se assim no lugar de conexão entre todas elas e de ressonância com os acontecimentos do mundo. Apropriar-se criticamente de um material pré-existente como faz Marker é uma característica essencial do ensaio tal como definiu Lukács: um gênero literário que reorganiza o que já existe, pois o que importa não são as coisas, mas a relação entre elas. Ao mesmo tempo, converge com um movimento no campo das artes plásticas dos anos 70 que é o da emergência da apropriação das imagens, o fato de um artista retomar por conta própria imagens já possuindo significação e identidade

estabelecidas, e dotá-las de uma significação e identidade novas (LINS, s/d, s. p.).

Partindo das considerações aqui expostas, consideramos que, em *Cinema Novo* (2016), Rocha, a partir de um material imagético heterogêneo, nos faz refletir sobre imagens de um passado recente e na possibilidade de significado quando associadas com outras imagens, depoimentos, ou seja, suas potencialidades quando trabalhadas na montagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio aos desafios de definição de um gênero que tem por princípio não se submeter a nenhuma regra, *Cinema Novo* (2016) pode ser pensado nas raias do ensaio fílmico por trazer o pensamento em ato de um cinema que se questiona pelo próprio meio cinematográfico, ou seja, replica a tradição da arte sobre a arte. Retomamos o pensamento conhecido pelo romantismo alemão, pelos gregos e romanos: “a crítica é uma arte e não uma ciência” (LUKÁCS, 2018, p. 87). O filme de Rocha reexamina o movimento Cinema Novo não pelo empirismo ou métodos científicos, mas de maneira intuitiva, ou seja, guiado pela subjetividade e pela própria reflexão que o aparato cinematográfico produz.

Esse processo de subjetivação não fica explícito no uso da voz *off* do narrador, como em outros filmes do gênero, mas pelas oposições e aproximações realizadas na montagem. Instigado pela vontade de indagar e compreender o período, Rocha toma como ferramenta o uso de imagens de arquivo e os próprios documentos produzidos no período (entrevistas, filmes, relatos). Desse modo, aproxima-se ao que Corrigan elege como características do ensaísmo no cinema, isto é, a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e do processo de pensamento. Nesse contexto, a montagem se torna fundamental ao propiciar a exposição de um processo de pensamento, por vezes, elíptico, com lacunas de uma subjetividade não linear.

No primeiro capítulo, optamos pela abordagem teórica a respeito do ensaio e sua relação estreita com as formas literárias. Nesse primeiro momento, entre os autores nos quais a pesquisa se pautou, o texto de Adorno – “O ensaio como forma” – foi fundamental para discutirmos certos traços do ensaio. Entre os argumentos de Adorno, o escrito resgata a divisão, não natural, entre as áreas de conhecimento, com o foco na cisão entre arte e ciência, o que nos interessa para pensar fora dos limites de uma área.

O pensamento de Adorno nos relembra que as fronteiras estabelecidas entre arte e ciência, literatura e cinema, são apenas pontilhadas; não há entre elas uma divisão absoluta e estanque. Em um campo que não se pode responder de forma objetiva e incontestável “o que é literatura?”, acredito que todos os caminhos possíveis derivados do contato entre a literatura e outras artes devam ser explorados. Muitas das considerações oriundas das teorias literárias são tomadas de empréstimo para concepção do ensaio fílmico.

Servi-me, também, da ideia de Austruc acerca da câmera caneta, que prevê a substituição da caneta pela câmera, em outras palavras, a possibilidade de uma transição de pensamento concebido pela escrita ser atualizado para os recursos visuais do cinema. Esse

debate sobre o processo de pensamento transmitido no cinema é aprofundado com as considerações de Corrigan (2015).

Já no segundo capítulo “Os cinemanovistas e uma interpretação do cinema”, busquei traçar um resgate das origens do cinema nacional. Para compreender um movimento que se autointitulava Cinema Novo, a estratégia traçada foi, ainda que brevemente, verificar a história do cinema brasileiro e suas produções anteriores, desse modo alcançaríamos uma melhor compreensão do rompimento proposto pelo movimento cinemanovista.

Recupero pela leitura de Bernadet a montagem da historiografia clássica do cinema brasileiro. Segundo o autor, a tentativa de construção por um fio genealógico e a busca das origens corresponde a uma urgência existencial, as elites usam da seguridade contida na escolha desse marco inicial como meio de enfrentar as incertezas da identidade.

A relação entre cinema e literatura é perseguida também na análise dos percursos do cinema nacional e sua estreita relação com a literatura brasileira da década de 1930, especialmente aquela de caráter regionalista. Esse aspecto ganha maior ênfase no capítulo “Diálogos com a Literatura regionalista”.

No capítulo é abordada a construção da imagem regionalista pelos filmes do Cinema Novo e seu diálogo com a literatura, principalmente no tocante ao romance da década de 1930. Nos comentários sobre os filmes observamos como os temas relacionados à seca são usados na construção dos espaços diegéticos e enredos. O percurso teórico nos mostra que a escolha do Nordeste/Norte como ambiente para os motes nacionalistas tem origens antigas e pode revelar seus precursores na literatura. Nesse sentido, retoma-se o germe desse pensamento, como por exemplo, no projeto literário regionalista impresso no prefácio de *O Cabeleira* (1871), de Franklin Távora.

Os pontos de influência da literatura regionalista e do romance de 30 são frutíferos para observar as formas de retratar o país e suas regiões e como isso se torna um ensaio sobre o Brasil que transita da literatura para o cinema. Como já mencionado, nos filmes como *Vidas Secas*, *O padre e a moça*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Ganga Zumba*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Terra em transe*, *Macunaíma*, vemos um cinema que, ao repudiar as imitações dos padrões cinematográficos internacionais, constroem obras que questionam a identidade brasileira, procuram recriar um retrato do Brasil e de sua cultura.

Obras como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os fuzis* e *Macunaíma*, por exemplo, desdobrariam suas reflexões a partir da visão nostálgica do passado e da denúncia das misérias do presente. *Vidas Secas* e *Macunaíma* são inspirados na literatura modernista de Graciliano Ramos e Mario de Andrade, e confirmam, em certa medida, a hipótese dos

cinemanovistas como herdeiros do projeto nacionalista do Modernismo de 1920 e 1930.

Na dissertação, apesar de o Cinema Novo ser tratado com maior protagonismo, a metodologia e aportes teóricos aqui aplicados, em sua maioria, são pertinentes à área de concentração em Letras. É a partir de uma teoria literária, em específico sobre o gênero ensaio, que se pretende buscar o alargamento para o debate com o cinema.

Por fim, no capítulo "Notas sobre Cinema Novo: de Joaquim Pedro de Andrade a Eryk Rocha", realizamos a análise dos dois filmes. Observamos como o filme de Eryk Rocha reativa a potência de um cinema combativo às estéticas que pouco ou nada representavam a realidade bruta de um Brasil social e culturalmente desigual. Observamos o uso da imagem de arquivo como potência do resgate do documental, as imagens se tornam parte do elemento refrativo do filme.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, W. Theodor. O ensaio enquanto forma. In: _____. *Notas de literatura I. 2.* ed. Trad. Jorge M. B de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 15-47.
- ALMEIDA, Gabriela. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva.* São Paulo: Alameda, 2018.
- AMADO, Jorge. Discurso de Posse na Academia Brasileira. In: VÁRIOS AUTORES. Jorge Amado Povo e Terra: 40 Anos de Literatura, 1972, p. 11
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade.* In: ELINALDO, Francisco Teixeira (org.). Documentário no Brasil: Tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004, p. 227-59.
- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos.* Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, n. 74, p. 119-132, 2008.
- ASSIS, Ângelo. Notícias de Cordeis e de Músicas sobre Canudos. In: *O Clarim e a oração: sem anos de Os sertões.* Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 51-66.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: _____. *O rumor da língua.* Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 427-433.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III.* Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 3ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.
- BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.* 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- BESSA, Jefferson Eduardo Pereira. O sertão de Boi-Jesus, armas e miséria em Os Fuzis: o cinema novo de Ruy Guerra. **História, Imagem e Narrativas**, v. 3, n. 5, 2007, p. 1-11.
- BORGES, Vavy Pacheco. *Ruy Guerra: paixão escancarada.* São Paulo: Editora Boitempo, 2017. p. 202.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 2007. Coleção primeiros passos.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Trad. Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 15-63.

BRUM, Eliane. *Belo Monte: a anatomia de um etnocídio* 1 dezembro de 2014. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/12/01/opinion/1417437633_930086.html

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 134-148.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria In: *Teoria contemporânea do cinema*, volume I. Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.181- 294.

CAMARGO, Luis Gonçalves Bueno de. Uma historia do romance brasileiro de 30. 2001. 4v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269842>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Prefácio In: *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. Jean-Claude Bernadet, 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Trad. Luiz Carlos Borges. Campinas: Papirus Editoras, 2015, p. 7-53.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 5, p. 264.

COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado pra morrer*. **Lua Nova**, São Paulo, v. 1, n. 2, set. 1984, p.70-74.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos históricos*, vol. 8 n. 15, p. 153-159, 1995.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 30 nov. 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 52

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. *Literatura e sociedade*,

vol. 5, n. 5, 2000, p. 44-55.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colônia?* Org. Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HEATH, Stephen. Comentário sobre ideias de autoria. In: *Teoria contemporânea do cinema*, volume I. Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 295- 301.

JOAQUIM Pedro de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13097/joaquim-pedro-de-andrade>>

L'ARC ET FLECHE/ O ARCO E A FLECHA, vídeo-bônus do DVD de *Garrincha, alegria do povo*. Registro informal de uma conversa entre Sylie Pierre, Joaquim Pedro de Andrade e Mauricio Gomez Leite, filmada por Geroges Ulmann na França, fev. 1984.

LEMONS, Maria Alzira Brum. Os Sertões: Modernidade e Atualidade. In: *O Clarim e a oração: sem anos de Os sertões*. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 67-80.

LIMA, Luiz Costa. Euclides: Ruínas e identidade nacional. In: *O Clarim e a oração: sem anos de Os sertões*. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 349-366.

LIMA, Sergio. *Iniciação ao Surrealismo*. Tomo 1. São Paulo: Editora Unesp, 1995, p. 347-360.

LINS, Consuelo da Luz; FRANÇA, Andréa; REZENDE, Luiz. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. ISSN 1982-2553, [S.l.], n. 21, jul. 2011. ISSN 1982-2553.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf>

LUKÁCS, György. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. In: *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote*. Org. Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018, p. 12-27.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26, 2003, Belo Horizonte *Anais...* Belo Horizonte, 2003.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Trad. Teresa Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983, p. 375-380.

MENDES, Murilo. O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas. In: *Lanterna Verde*. Nov. 1936, p. 47-48.

MERTEN, Luiz Carlos. *Helena Solberg, Única diretora do cinema novo ganha retrospectiva*. O Estado de São Paulo, 7 de março de 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,helena-solberg-unica-diretora-do-cinema-novo-ganha-retrospectiva,70002216201>>

OLIVEIRA, T.P. Os primeiros filmes de Joaquim Pedro de Andrade: história e linguagem.

Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 302-305, dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014204>

OLIVEIRA, J. A. Palimpsesto fílmico: ensaio, memória e montagem em Rocha que Voa. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PEREIRA, Lúcia Miguel. In: Revista do Brasil, março 1940 (33 fase. III. 21). p. 107.

PEREIRA, Lucia Miguel. Sobre os ensaístas ingleses. In: ___. *Doze ensaios sobre ensaio. Antologia serrote*. Org. Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018, p. 47-59.

PEREIRA, Marcos Villela. *Contribuições para entender a experiência estética. Lusófona de Educação*, Lisboa, n. 20, dez. 2012, p.109-121.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenredos*. Sociedade e Estado, Brasília, v. 23, n. 1, jan./abr. 2008, p. 51-87.

QUEIROZ, José Antônio de Souza. **Imagens de um Brasil profundo: Uma história revisitada de Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Os Fuzis**. 2019, 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História, Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019, p. 138-190.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet*. In: *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE*. 13., 2012, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: Socine, 2012, v. 1, p. 53-68. Disponível em: < <https://goo.gl/aTCThf> >. Acesso em: 29 agosto, 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Breve panorama do Cinema Novo*. **Revista Olhar**, ano 2, n. 4, dez. 2000, p. 1-5.

Resumo de Aves sem ninho. **A Scena Muda**, n. 1052. Rio de Janeiro, 20 de maio de 1941, p. 4-5;10. Disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

RODRÍGUEZ, Víctor Gabriel. *O ensaio como tese: estética e narrativa na composição do texto científico*. São Paulo, SP: WMF, 2012.

ROSA, Gian Luigi. *Um cinema chamado Brasil*. Trad. Carla Barbosa Moreira. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez. 2007, p. 5-9.

SCHWARZ, Roberto. O cinema e os fuzis. In: O pai de família e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 30-31.

SILVA, Irma Maria Viana. *A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho*. **SBS**, v. 6, n. 14, set./dez. 2018, p. 222-241.

SOUZA, Carlos Roberto. *Raízes do cinema brasileiro*. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez. 2007, p. 20-37.

SOUZA, Gustavo Ramos. *Barthes vai ao cinema*. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 21, n. 2 maio-ago. 2015, p. 29-44.

STAROBINSKI, Jean. (2012). É possível definir o Ensaio? *Remate De Males*, 31 (1-2), 13-24. Disponível em: <<https://doi.org/10.20396/remate.v31i1-2.8636219>>

SULLIVAN, Jeremiah John. Essai, essay, ensaio. In: *Doze ensaios sobre ensaio. Antologia serrote*. Org. Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018, p. 29-42.

TAVARES, Ana Cristina. *Zelito Viana, o engenheiro que se tornou o 'Dr. Fantástico' de Glauber Rocha*. O Globo, publicado em 26 de abril de 2018. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/zelito-viana-engenheiro-que-se-tornou-dr-fantastico-de-glauber-rocha-22629923>>

TÁVORA, Franklin. O cabeleira. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1873, p. 12-14.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. In: *O Clarim e a oração: sem anos de Os sertões*. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 263-303.

VERTOV, Dziga. “Nascimento do Cine-Olho” (1924). In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983, p. 256.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción* Madri: T&B Editores, 2004, p. 9-19.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. Prefácio e Apêndice. In: *O que é o cinema?*. André Bazin. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.11-15; 389-399.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Cinema Novo. Direção de Eryk Rocha. Brasil: Coqueirão Pictures, 2016, digital, (90 min).

Cinema Novo. Direção Joaquim Pedro de Andrade. Produção: TV alemã ZDF, 1967, 35mm - Cópia restaurada (30 min).